



**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V
CONCEPTS ET LANGAGES

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Musique – Recherche et Pratique

Présentée et soutenue par :

Vincent LHERMET

Le 9 mars 2016
(récital public le 8 mars 2016)

**Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis
1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore**

Sous la direction de :

Monsieur Laurent CUGNY – pianiste et professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Monsieur Bruno MANTOVANI – compositeur, chef d'orchestre et directeur du
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Membres du jury :

Monsieur Marc BATTIER – professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Monsieur Pierre-Albert CASTANET – professeur à l'Université de Rouen et professeur-
associé au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Monsieur Laurent CUGNY – pianiste et professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Monsieur Bruno MANTOVANI – compositeur, chef d'orchestre et directeur du
Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Monsieur Matti RANTANEN – accordéoniste, professeur à l'Académie Sibelius de
l'Université des arts d'Helsinki

© Copyright Vincent Lhermet, avril 2016
tous droits réservés

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
209 avenue Jean Jaurès
75019 Paris
www.conservatoiredeparis.fr

Université Paris-Sorbonne
École doctorale V
Maison de la recherche
28 rue serpente
75006 Paris
www.paris-sorbonne.fr

Sommaire

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION.....	8
PREMIERE PARTIE : DEVELOPPEMENT ET TRANSMISSION D'UN REPERTOIRE	20
DEUXIEME PARTIE : A LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE IDENTITE SONORE.....	58
TROISIEME PARTIE : LA DIFFUSION DU REPERTOIRE OU LES OPPOSITIONS D'ECOLES	171
CONCLUSION.....	251
ANNEXES.....	257
BIBLIOGRAPHIE	295
INDEX.....	342
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	350
TABLE DES MATIERES	355

Remerciements

Ce travail est le fruit de quatre années passionnantes et enthousiasmantes qui m'ont permis de me plonger, aussi bien d'une manière instrumentale, musicale que musicologique, dans une multitude d'œuvres et d'enjeux tout à fait fascinants de la création musicale contemporaine.

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à mon professeur et à mon directeur de recherche pour m'avoir guidé tout au long de ce processus : tout d'abord Bruno Mantovani, qui m'a fait découvrir de nombreux enjeux afférents à la composition des musiques nouvelles et m'a fait partager son enthousiasme, sa vision de l'instrument et sa vivacité d'esprit hors du commun, mais aussi Laurent Cugny, qui m'a fourni des pistes judicieuses et m'a donné les conseils nécessaires à l'avancement de la recherche tout autant qu'à sa mise en forme.

Ce travail n'aurait pas pu se faire sans le soutien généreux de mécènes tels que la Fondation d'entreprise Banque Populaire et sa directrice Martine Tremblay ainsi que Marielle Nordmann, qui m'ont soutenu pendant toute la durée de ce cursus, la Fondation d'entreprise Safran pour la Musique, la Fondation Meyer et son président Vincent Meyer, le Mécénat Musical Société Générale, la fabrique d'accordéons Pigini, le Fonds pour la création musicale (FCM), Musique française d'aujourd'hui (MFA), ainsi que TEOSTO.

J'aimerais remercier les équipes de l'École doctorale 5 de Paris-Sorbonne, de l'iReMus et du Conservatoire de Paris pour leur accueil chaleureux et leur soutien constant tout au long de ce doctorat, parmi lesquels Sabine Alexandre, Gretchen Amussen, Max Bonnay, Anne Bongrain, Philippe Brandeis, Serge Cyferstein, Cécile Davy-Rigaud, Catherine De Boisheraud, Mahalia Frizon, François Laurent, Marie Linden, Jean-Marc Lyzwa, Bruno Mantovani, Alexandre Pansard-Ricordeau, Camille Perrier, Bernard Renaudin, Anne Rivet, Claire Ryckmans, Jacques Warnier ainsi que les professeurs de composition du Conservatoire, Frédéric Durieux, Stefano Gervasoni et Gérard Pesson.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance au Conservatoire de Paris pour m'avoir permis de donner régulièrement des concerts en lien direct avec cette recherche lors de Cartes blanches à la Cité de la musique, au Printemps des Arts de Monte Carlo, à la Guildhall School of Music and Drama de Londres et à l'Opéra de Paris. Merci également à l'Opéra de Lille, au Festival des Musiques Démesurées de Clermont-Ferrand, aux Rencontres Contemporaines, au

Festival de Clairvaux, et au Festival d'Uzerche pour avoir programmé des récitals incluant de la création musicale.

D'autres personnalités m'ont accordé un soutien de taille dans ce processus tels que Jeremy Cox avec l'Association européenne des conservatoires (AEC), Laure Marcel-Berlioz, directrice du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) et enfin Bruno Humetz et Marie-Pierre Mantz, respectivement directeurs du Pôle supérieur d'enseignements artistiques de Lille et du Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt pour m'avoir permis d'entreprendre un travail de diffusion du répertoire contemporain chez les plus jeunes depuis la création de ces classes en 2013 et 2014.

Les créations d'œuvres et concerts qui ont jalonné ces quatre années m'ont permis de collaborer avec joie avec des compositeurs auprès desquels j'ai beaucoup appris sur le potentiel sonore de mon instrument, à commencer par mon professeur Bruno Mantovani, mais aussi Francisco Alvarado, Tomas Bordalejo, Bernard Cavanna, Frédéric Durieux, Georg-Friedrich Haas, Philippe Hersant, Martin Iddon, Jouni Kaipainen, Julian Lembke, Philippe Leroux, Martin Matalon, Marc Monnet, Florent Motsch, Matti Murto, François Narboni, Gérard Pesson, Annette Schlünz, Outi Tarkiainen, Jukka Tiensuu et Mikel Urquiza.

Merci à Max Bonnay, Pascal Contet, Geir Draugsvoll, Veli Kujala, Helka Kymäläinen, Matti Rantanen et Georg Schulz, pour avoir donné de leur temps pour répondre à mes questions, et mille mercis à Fanny Vicens, pour avoir accepté de partager le travail nécessaire à la constitution de la base de données *Ricordo al futuro* : sans son investissement substantiel, ce catalogue n'existerait pas aujourd'hui.

Je tiens à remercier tous les collègues et amis accordéonistes qui ont accepté de répondre à mes courriels ainsi qu'aux différentes enquêtes que je leur ai proposées : Arantza Aguirre, Marcel Azzola, Sofia Ahjoniemi, Iñaki Alberdi, Vincent van Amsterdam, Panagiotis Andreoglou, Patrizia Angeloni, Teorodo Anzellotti, Klaudiusz Baran, Ivano Battiston, Mélanie Bréant, Live Berger Brekke, Vladimir Blagojevic, Andreas Borregaard, Claudia Buder, Angel-Luis Castaño, Mélanie Cazcarra, Paul Chamberlain, Stéphane Chapuis, Cesare Chiachiarretta, Tito-Marcos Crehuet, Naiara De la Puente, Olivier Douyez, Bogdan Dowlasz, Liene Dravniece, Vincent Dubois, Dermot Dunne, László Ernyei, Oivind Farnen, Paul Jorge Ferreira, Maciej Frackiewicz, Fernando Fraga, Diego Gonzáles Pérez, Marieke Grotenhuis, Frédéric Guérouet, Jef de Haes, Frode Haltli, Pasi Hirvonen, Ina Hoffman, Anne-Maria

Hölscher, Florent Hölscher, Ladislav Horak, Stefan Hussong, Nekane Iturrioz, Tibor Ivan, Nenad Ivanovic, Claudio Jacomucci, Marie-Andrée Joerger, Marko Kassel, Teresa Kaszuba, Nikola Kerkez, Margit Kern, Andrea Kiefer, Goran Kovacevic, Primoz Kranjc, Felix Kroll, Stuuure Kuusisalo, Laimonas Lailijus, Reet Laube, Klemen Leben, Boris Lenko, Markku Lindeman, Ida Løvli Hidle, Mikko Luoma, Hans Maier, Sami Majamäki, Petri Makkonen, Teresa Manzanero, Bruno Maurice, Natālija Meļņikoviča, Rade Mijatovic, Mie Miki, Mario Milani, Eva-Maria Mitter, Bjarke Mogensen, Elsbeth Moser, Melanie Mullin, Andreas Nebl, Éimhín O Ceallaigh, Harald Oeler, Francesco Palazzo, Janusz Pater, Roman Pechmann, Sylvain Perret, Marja-Leena Petas, Mirjana Petercol, Caroline Philippe, Jukka Pietilä, Francesca et Massimo Pigni, Luca Piovesan, Jonna Pirttijoki, Massimiliano Pitocco, Perrine Pothier, Constantinos Raptis, Janne Rättyä, Jurijs Rižovs, Corrado Rojac, Elsbietta Rosińska, Dorota Rossowska, Jytte von Rüden, Laimonas Salijus, Sergio Scappini, Rasmus Schaerff-Kjoller, Yolanda Schibli, Germano Scurti, Marko Sevarlic, Angela Sindeli, Anastasia Skinderova, Leslaw Skorski, Sandra Skov Fallesen, Jean-Etienne Sotty, Maurizio Spiridigliozzi, Marek Stawniak, Krassimir Sterev, Michel Stockem, Grzegorz Stopa, Jörgen Sundevist, Ivan, Sverko, Raimondas Sviackevicius, Ander Telleria, Thierry Tidrow, Sylvain Tissot, Paolo Tortiglione, Thibaut Trosset, Tiina Väljä, Davide Vendramin, Raimo Vertainen, Paolo Vignani, Maria Vlassova, Przemek Wojciechowski, Xiaonan Xu, Borut Zagoranski, Eva Zöllner, Jerzy Zywaszczak, Ásta-Soffía Þorgeisdóttir.

Enfin, un remerciement particulier à Josiane Boudard et Geneviève Lhermet pour leurs relectures attentives.

à Marcel Azzola, Bruno Mantovani et Matti Rantanen

Introduction

Depuis une vingtaine d'années, l'accordéon semble occuper une place croissante sur les scènes de concert. Instrument d'accompagnement privilégié des chanteurs de variété, habitué des concerts de jazz, de rock et bien sûr de musiques traditionnelles, l'accordéon apparaît aujourd'hui de façon récurrente dans les programmations de festivals en tout genre et il est désormais rare voire exceptionnel d'assister à un concert de musique nouvelle sans la présence d'un accordéoniste.

Cette recherche sur le répertoire contemporain de l'accordéon part avant tout d'un goût personnel pour les œuvres « savantes » composées pour mon instrument, que j'ai cultivé lors de mes années d'étude à l'Académie Sibelius d'Helsinki en Finlande. J'étais fasciné par l'intégration extraordinaire de l'accordéon à la vie musicale finlandaise, ainsi que par une profusion d'œuvres nouvelles écrites chaque année pour cet instrument.

En raison de son fort ancrage populaire, peut-être plus grand encore en France que dans le reste de l'Europe, je répétais comme beaucoup, que le répertoire français était trop mince et que « la France était en retard », comme on l'entend et le lit parfois.

Je me trompais.

Si, par le passé, l'accordéon a suscité un certain rejet, de par son association inexorable, dans l'inconscient collectif, aux bals musette, aux apparitions d'Yvette Horner sur le Tour de France, à Aimable ou André Verchuren, les débats semblent s'être apaisés avec un engouement croissant des publics pour les musiques traditionnelles et un décroisement des pratiques musicales dont ont profité les accordéonistes, puisqu'il n'est plus rare de voir des musiciens interpréter plusieurs types de répertoires, écrits ou improvisés, de musiques savantes ou basées sur les traditions orales.

Comme beaucoup d'accordéonistes, j'ai commencé l'étude de mon instrument par l'interprétation de son répertoire de musique populaire, des paso doble aux valse musette, dont j'appréciais la démonstration digitale, et je suis fier de la pluralité stylistique de mon instrument qui s'adapte, tel un caméléon, à de nombreux autres styles musicaux tels que le jazz et les musiques improvisées ou encore la chanson, et du fait qu'il occupe une place de choix dans le répertoire de musiques traditionnelles de nombreux pays du monde.

Cependant, j'ai souhaité restreindre ma recherche à la musique savante contemporaine, tout d'abord dans l'objectif d'élargir ma connaissance d'un répertoire que j'affectionne tout particulièrement, mais aussi parce qu'il m'apparaît que ce répertoire est bien trop méconnu et donc trop peu joué.

Définition du sujet

L'accordéon que nous connaissons aujourd'hui n'est en aucune mesure comparable à l'*accordion* de Cyrill Demian, né à Vienne en 1829¹. En effet, de nombreuses évolutions organologiques ont été nécessaires avant de susciter un véritable intérêt des compositeurs. À l'origine, doté d'un clavier unique qui offrait la réalisation de quelques accords pré-composés, il a fallu attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que les modifications et la stabilisation de la facture instrumentale permettent l'interprétation et la composition d'œuvres répondant au langage des créateurs de l'époque.

En l'absence de répertoire propre, c'est par la transcription que des interprètes tels que Louise Reisner² ont brillé avec leurs instruments – diatoniques³ – dans les salons bourgeois parisiens des années 1830, où il était de bon goût d'interpréter des airs d'opéra à la mode, suivis plus tard par des transcriptions de symphonies ou de célèbres concertos pour violon.

Rappelons que ce que l'on regroupe aujourd'hui, à juste titre, sous le nom « d'accordéon », est en réalité une famille d'instruments à l'organologie bien différente, selon le style de musique que l'on interprète et qui sont le fruit des évolutions de la facture instrumentale des années 1830 aux années 1960, comme en témoigne *L'Accordéon* de Pierre Monichon, qui retrace les différentes modifications techniques apportées à l'instrument, du diatonique⁴ au chromatique⁵, de l'ajout du clavier main gauche aux basses chromatiques⁶ en passant par les basses standard⁷.

¹ Le premier brevet est déposé par Cyrill Demian le 6 mai 1829 à Vienne (source : Monichon, Pierre, Juan, Alexandre, 2012 : *L'Accordéon*, Editions Cyrill Demian, p. 54).

² Gervasoni, Pierre, 1986 : *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, Mazo, p. 38.

³ L'accordéon français, composé de huit touches qui donnent seize notes selon que l'on tire ou l'on pousse, était complété d'une bascule d'harmonie qui permettait la réalisation d'accords de tonique en tirant et de dominante en poussant (Monichon/Juan, p. 58).

⁴ L'accordéon diatonique (système bi-sonore) propose une note différente selon que l'on tire ou pousse le soufflet. <http://www.laboiteabretelles.fr/modules/faq/faqs.php> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁵ L'accordéon chromatique (système uni-sonore), par opposition à l'accordéon diatonique fait entendre la même note selon que l'on tire ou pousse le soufflet. Mais le terme « chromatique » désigne plutôt l'organisation des boutons sur le clavier, d'abord apparu à la main droite : « les claviers boutons comportent entre 3 et 5 rangées de notes structurées verticalement en tierces mineures et en secondes majeures et mineures dans les deux directions diagonales ».

Source <http://www.laboiteabretelles.fr/modules/faq/faqs.php> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁶ Les basses chromatiques, qui sont conçues comme un clavier quasi « analogue » au clavier droit, avec plusieurs rangées de basses « pédales », apparaissent en Italie au début du XX^e siècle et permettent ainsi la réalisation de contrepoints entre les deux mains (source : Monichon/Juan, p. 130).

⁷ Les basses standard, qui permettent l'accompagnement de mélodies par l'alternance entre un système de basses et d'accords précomposés en appuyant sur une seule touche sont organisées en plusieurs rangées, suivant le type d'accord (majeur, mineur, septième et diminué).

Nous n'entendons pas réexposer l'histoire, l'organologie, ni le principe de production sonore de l'accordéon, puisque de nombreuses recherches universitaires ou autres ouvrages traitent de ces questions⁸, même s'il est bien sûr nécessaire d'en rappeler certains éléments.

Si l'on peut parfois distinguer les interprètes de musiques issues de traditions orales – qui utilisent des modèles soit diatoniques soit chromatiques appelés « instruments de variété » avec le système des basses standard – des accordéonistes qui interprètent les musiques « savantes » et qui, eux, utilisent plutôt des accordéons dits « de concert », dotés du système des basses chromatiques, on remarque toutefois que de plus en plus de musiciens en jazz ou en musiques traditionnelles⁹ utilisent les basses chromatiques, qui leur permettent une plus grande richesse dans la réalisation et la disposition de leurs accords.

Malgré quelques tentatives d'utilisation de l'accordéon à la fin du XIX^e siècle, comme chez Tchaïkovski, dans sa *Suite pour orchestre n° 2 en ut majeur* op. 53 (1883)¹⁰, ce n'est que dans les années 1920, sous l'impulsion de la fabrique d'accordéon Hohner de Trossingen en Allemagne, que le répertoire de musique savante pour accordéon naît véritablement, avec les œuvres de Paul Hindemith (*Kammermusik n° 1* pour ensemble, 1922¹¹) et de son élève Hugo Herrmann (*Sieben neue Spielmusiken* pour accordéon solo, 1927¹²). Il faudra attendre les années 1950-1960 pour que les compositeurs commencent véritablement à s'intéresser à l'accordéon, ce qui coïncide avec une certaine stabilisation de la facture instrumentale et la généralisation du système « convertor¹³ » qui permet avec un mécanisme de « convertir » le système des accords précomposés en basses chromatiques sur le clavier main gauche.

Mais la transition entre un répertoire uniquement composé de transcriptions et de musiques écrites et pensées pour cet instrument n'a probablement pas pu se faire sans l'apport important des accordéonistes, notamment en Russie dans les années 1940-1980, qui ont créé un nombre conséquent d'œuvres solo pour accordéon, très souvent teintées de folklore.

⁸ Les ouvrages de Pierre Gervasoni (*L'Accordéon, instrument du XX^e siècle, op. cit.*), d'Helka Kymäläinen (*Harmonikka taidemusiikissa*, 1997, Sibelius-Akatemia) et de Veli Kujala (*Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*, 2010, Sibelius-Akatemia) sont des exemples en la matière.

⁹ L'accordéoniste finlandaise Maria Kalaniemi, professeur de musiques traditionnelles à l'accordéon à l'Académie Sibelius, en est un bel exemple.

¹⁰ Tchaïkovski utilise 4 accordéons dans cette suite :

<http://www.cfa.arizona.edu/accordion/ClassicalComposers.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹¹ [http://www.hindemith.info/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_browser_pi1\[pointer\]=6](http://www.hindemith.info/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_browser_pi1[pointer]=6) (lien vérifié le 15.10.2015).

¹² http://www.akkordeon-online.de/composer/e_hh.htm (lien vérifié le 15.10.2015).

¹³ Monichon, Pierre, Juan, Alexandre, *L'Accordéon, op. cit.*, p. 133.

Grâce au travail de collaboration avec les compositeurs de leur pays, les pionniers européens de l'accordéon contemporain, tels que Mogens Ellegaard¹⁴ au Danemark ou Hugo Noth¹⁵ en Allemagne, dans les années 1950-1970, suivis de leurs élèves, le répertoire savant est aujourd'hui gigantesque. On connaît l'importance de l'œuvre du danois Ole Schmidt, *Symphonic Fantasy and Allegro* (1958), qui, selon le musicologue Pierre Gervasoni¹⁶, a « offert [...] à Mogens Ellegaard un laisser-passer dans le monde de la musique savante », puisque de nombreux autres compositeurs lui ont ensuite emboîté le pas. Nous constatons aujourd'hui que l'accordéon est de plus en plus présent dans la création contemporaine, dans les festivals, et qu'il fait son apparition en tant que membre permanent dans les ensembles de musique spécialisés.

Mise en place d'un corpus : *Ricordo al futuro*

La création musicale contemporaine rassemble une pluralité de langages musicaux, qui se nourrissent de plus en plus les uns des autres et incluent d'autres formes de musique, de tradition orale, improvisées, et d'une interaction de plus en plus grande avec les autres arts, ce qui complique la catégorisation des œuvres au sein même des grands courants esthétiques de la musique nouvelle.

Devant le foisonnement extraordinaire de la création musicale pour accordéon ces dernières années, il semblait nécessaire de faire un état des lieux du répertoire, en réalisant un catalogue le plus exhaustif possible, ce qui permettrait de connaître l'ampleur réelle du nombre d'œuvres que nous avons aujourd'hui à disposition. Il est intéressant de noter que ce besoin d'actualiser notre connaissance des nouvelles œuvres du répertoire figurait parmi les conclusions de la conférence internationale organisée en Italie à Castelfidardo en octobre 2013, sous l'égide de Claudio Jacomucci¹⁷. En effet, force est de constater que toutes les écoles dans le monde n'ont pas systématiquement accès au répertoire contemporain et ne sont pas forcément reliées à la création, d'où le besoin de créer un outil destiné à une large communauté et facile d'accès, qui serait une représentation la plus fidèle possible de la croissance du

¹⁴ http://www.akkordeon-maurer.de/documents/d/mogens_ellegaard.htm (lien vérifié le 15.10.2015).

¹⁵ <http://www.josephmacerollo.com/pioneers.html#Noth> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹⁶ Gervasoni, Pierre, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, op. cit. p. 55.

¹⁷ Source : <http://www.festivalinternazionalefisarmonicacastelfidardo.com/intro-view/modern-accordion-perspectives/?lang=en> (lien vérifié le 12.09.2015).

répertoire au niveau international depuis les origines jusqu'à nos jours : c'est la raison pour laquelle *Ricordo al futuro* n'établit aucune restriction géographique.

Limitation au répertoire savant

Afin d'établir un corpus d'œuvres sur lequel notre recherche pourrait s'appuyer, nous avons entrepris, en collaboration avec l'accordéoniste française Fanny Vicens, la constitution d'une base de données baptisée *Ricordo al futuro*, réalisée entre janvier 2013 et décembre 2014. Ce projet marque une volonté de soutenir la création musicale contemporaine, en encourageant la diffusion des œuvres écrites pour l'accordéon. Le nom *Ricordo al futuro*, un souvenir au futur, fait référence à l'essai éponyme de Luciano Berio¹⁸, d'après une citation d'Italo Calvino, et marque une volonté de retracer les évolutions de l'écriture savante pour l'instrument, en rassemblant les œuvres écrites pour ou avec accordéon depuis 1922 jusqu'à nos jours, que ce soit en solo, musique de chambre, avec ensemble, avec orchestre, en soliste avec ensemble ou orchestre, etc.

Bien que les *Sieben neue Spielmusiken* d'Hugo Herrmann (1927) soient considérés comme la première œuvre savante pour accordéon solo, il nous a semblé important de voir figurer *Kammermusik n° 1* de son professeur Paul Hindemith, présentée pour la première fois le 31 juillet 1922 au festival de Donaueschingen, ce qui constitue le point de départ de *Ricordo al futuro*¹⁹, sans oublier le fameux opéra *Wozzeck*²⁰, qu'Alban Berg finit d'écrire la même année, même si la création n'eut lieu qu'en 1925.

Les compositeurs, dans une démarche musicale prospectiviste et dans leur recherche de nouvelles sonorités, d'association de timbres entre les instruments, vont souvent pousser les interprètes dans leurs retranchements, à la limite parfois des possibilités instrumentales, comme l'écrivait Mogens Ellegaard :

« Arne Nordheim ne joue ni violoncelle ni accordéon. Peut-être est-ce un avantage : l'imagination n'est ensuite pas distraite par une connaissance intime des clichés instrumentaux, ce qui a souvent pour conséquence une banalité. Par nature, les compositeurs sont intéressés d'explorer les limites et d'étendre les possibilités de l'expression musicale, quand ils écrivent pour un instrument, qu'ils ne connaissent

¹⁸ Berio, Luciano, s.d. : *Un ricordo al futuro*, Einaudi, s.l.

¹⁹ Même si le catalogue débute en 1922, il nous a paru important d'y ajouter quelques œuvres antérieures, telles que la *Suite n° 2* en *ut* majeur de Tchaïkovski (1883).

²⁰ L'accordéon y est intégré à l'orchestre.

pas très bien. Et, de façon paradoxale, dans ma collaboration avec les compositeurs durant les trente dernières années, j'ai plus appris sur mon instrument avec eux qu'avec qui que ce soit d'autre. »²¹

Ainsi, le travail des compositeurs a pour effet un développement de la technique des accordéonistes tel que le niveau des interprètes augmente de façon vertigineuse avec le temps, comme nous le faisait remarquer Geir Draugsvoll, professeur à l'Académie royale de musique de Copenhague, puisque « dans la courte histoire de l'accordéon, chaque génération d'interprètes fait un bond en avant par rapport à la précédente²² ».

Si l'apport de accordéonistes a permis la création d'un répertoire pensé pour l'instrument, on constate en revanche que le langage a parfois tendance à se limiter à une « surenchère d'effets accordéonistiques surprenante »²³, des effets évidents, des plans digitaux transposables facilement, et à privilégier ainsi « une virtuosité de genre au détriment d'une virtuosité au service d'un langage²⁴ ».

Devant l'explosion de la création musicale pour accordéon que nous constatons aujourd'hui, nous avons donc souhaité distinguer dans notre recherche les œuvres d'accordéonistes et de compositeurs généraux, en faisant l'hypothèse que l'apport de ces derniers aurait été déjà suffisamment conséquent pour que les interprètes ne manquent pas d'œuvres à jouer, et former par là-même un corpus de recherche significatif. Mais nous n'ignorons pas bien sûr les contre-exemples de compositeurs, tels que Alain Abbott, Patrick Busseuil, Thierry Escaich ou Gérard Grisey, eux-mêmes accordéonistes, et avons inclus leurs œuvres, puisque leur catalogue inclut en majorité des œuvres écrites pour d'autres instruments, ce qui témoignait d'une recherche de compositeur en général.

Ainsi, dans une volonté de mettre en lumière le répertoire « savant » de l'accordéon, *Ricordo al futuro* n'inclut pas les œuvres issues de tradition orale, les œuvres de jazz ou des musiques actuelles, non plus que la production des accordéonistes n'ayant écrit que (ou majoritairement) pour l'accordéon, bien que leurs œuvres appartiennent à l'histoire du répertoire de notre instrument au XX^e siècle.

²¹ Ellegaard, Mogens, 1993: « Safari in the anatomy of the accordion », *Accordion News Bulletin*, n° 4, p. 30. Texte original : « *Arne Nordheim plays neither cello nor accordion. But perhaps, is an advantage! The imagination then is not distracted by the intimate knowledge of instrumental cliches, which has often resulted in banality. By nature, composers are interested in exploring the limitations and expanding the possibilities of musical expression, when they write for an instrument, which they do not know too well. And paradoxically, in my collaboration with composers during the past 30 years I have learnt more about my instrument from them than from anyone else* ».

²² Entretien avec Geir Draugsvoll à Copenhague le 8 mars 2014.

²³ Gervasoni, Pierre, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, op. cit. p. 65.

²⁴ Entretien avec Bruno Manvovani à Paris le 3 décembre 2012.

Catalogues préexistants

Malgré l'effervescence de la création musicale autour de l'accordéon et ce que l'on pourrait qualifier de « généralisation » de l'utilisation de cet instrument par les compositeurs depuis les années 1990, nous avons constaté que les publications les plus importantes sur le répertoire savant, qui incluent des catalogues de référence réalisés par Joseph Macerollo²⁵ (1982 – 1496 œuvres), Pierre Gervasoni²⁶ (1986 – 1180 œuvres), Astrid in 't Veld²⁷ (1990 – 2375 œuvres) et Helka Kymäläinen²⁸ (1994 – 2192 œuvres) dataient des années 1980 et du début des années 1990, et qu'aucun nouveau collectage d'ampleur internationale n'avait été entrepris depuis vingt-cinq ans.

À cela s'ajoutent des traités pour l'accordéon destinés à des compositeurs qui rassemblent de nombreux exemples d'œuvres parmi lesquels les thèses de doctorat d'interprète d'Andrea Kiefer²⁹, Veli Kujala³⁰, ou les ouvrages d'Iñaki Alberdi/Ricardo Llanos³¹ et de Bettina Buchmann³².

On peut également mentionner l'initiative récente de l'Italien Claudio Jacomucci, qui a publié en 2014 un catalogue de 906 œuvres³³ réalisé par la contribution de plusieurs accordéonistes internationaux, qui ont indiqué certaines œuvres qu'ils ont créées au cours de la période 1990-2010.

Le catalogue hollandais *RIM* d'Astrid in't Veld, publié en 1990, demeure aujourd'hui le recensement le plus complet sur le répertoire de l'accordéon que nous avons à disposition. Nous aurions pu penser notre catalogue comme la suite logique du *RIM*., c'est-à-dire n'inclure que les œuvres postérieures à 1990, mais il aurait été impossible de comparer la création musicale d'après 1990 de celle qui précède parce que les deux projets reposent sur des critères qui ne sont pas compatibles. Tout d'abord, le critère d'appartenance aux grands types de répertoire, puisque le *RIM* inclut toutes les œuvres sans restriction. Ensuite, et surtout, la facilité d'accès à l'information que nous avons aujourd'hui grâce aux nouvelles technologies a fait peser un doute sur l'exhaustivité du *RIM*, ce qui a rendu nécessaire la constitution d'un

²⁵ Macerollo, Joseph, 1980 : *Accordion Resource Manual*, s.l. The Avondale Press.

²⁶ Gervasoni, Pierre, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, op. cit.

²⁷ In 't Veld, Astrid, 1990 : *RIM Repertoire Lists, Vol. 8, Accordion*, Utrecht, Informatiecentrum Muziek.

²⁸ Kymäläinen, Helka, *Harmonikka taidemusiikissa*, op. cit.

²⁹ Kiefer, Andrea, 2010 : *An Accordion Guide for Composers*, Helsinki, Sibelius-Akatemia, (DVD).

³⁰ Kujala, Veli, *Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*, op. cit.

³¹ Alberdi, Iñaki, Llanos, Ricardo, 2003 : *Accordion for composers*, s.l., published by the authors.

³² Buchmann, Bettina, 2010 : *The Techniques of Accordion Playing*, s.l., Bärenreiter.

³³ http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/MAP2.pdf (lien vérifié le 12.09.2015).

catalogue qui reprend pour point de départ les origines de la création musicale savante pour accordéon.

Informations présentées et sources

Ce catalogue, en plus de recenser les œuvres d'un point de vue quantitatif, s'efforce d'en donner le maximum d'éléments associés : les noms des compositeurs³⁴ sont complétés par la mention de leur nationalité et/ou leur lieu de résidence, leur date de naissance ou de mort éventuelle. Lorsque deux pays apparaissent pour désigner la « nationalité » d'un compositeur, le pays placé à gauche indique la dernière nationalité obtenue (dans le cas de double nationalité) ou le lieu de résidence du compositeur. Le titre de l'œuvre et son éventuel opus sont suivis de l'année de l'écriture, du nom de l'éditeur, du type d'œuvre, du genre éventuel, de la nomenclature complète, la durée ainsi que les informations relatives à la création de l'œuvre, à savoir le lieu, la date et le nom de l'accordéoniste qui était présent pour l'occasion. Certaines informations complémentaires apparaissent parfois également.

Nous avons noté que certains compositeurs indiquent sur leur site la période au cours de laquelle l'œuvre a été écrite et avons choisi d'inscrire l'année de fin de l'écriture. Dans certains cas, seule la date d'édition nous était connue (ed.) et dans d'autres cas, la date est approximative (ca.). Les codes pays répondent aux normes définies par l'Organisation internationale pour la normalisation ISO³⁵.

Afin d'obtenir le résultat le plus convaincant possible pour cette recherche quantitative et de tendre vers une certaine exhaustivité, nous avons croisé de très nombreuses sources. Ainsi, *Ricordo al futuro* rassemble les données de 17 ouvrages et recherches universitaires comprenant des listes d'œuvres, du catalogue du répertoire polonais d'Elszbieta Rosinska³⁶, des bases de données de 31 Centres de musique contemporaine (MIC) dans le monde (*Music Information Centers*), du fonds documentaire des bibliothèques des conservatoires supérieurs de Berne, Paris et Trossingen, de 21 catalogues et bases de données d'éditeurs, des sites internet de 19 ensembles de musique contemporaine, de la programmation de 52 festivals

³⁴ Le nom des compositeurs est fidèle à l'orthographe du pays d'origine, sauf pour les pays à alphabet non romain où un choix a dû être fait.

³⁵ http://www.iso.org/iso/fr/french_country_names_and_code_elements.htm (lien vérifié le 12.09.2015).

³⁶ Catalogue des œuvres polonaises par Elzbieta Rosinska : <http://kpma.amuz.gda.pl> (lien vérifié le 30.09.2015).

européens de musique contemporaine, des sites internet de 38 accordéonistes, de 508 compositeurs ainsi que les informations qui nous ont été fournies par 45 contributeurs, interprètes et compositeurs. Lorsque les informations manquent au sujet du compositeur, les œuvres n'ont pas été incluses dans la base de données, afin de ne pas fausser les résultats.

La réalisation de ce catalogue a donc permis de mettre en lumière un répertoire fort de 9122³⁷ œuvres composées pour/avec accordéon depuis 1922, ce qui est considérable.

Délimitation du corpus : bornes chronologiques et géographiques

Notre idée de départ était d'étudier la création musicale pour l'accordéon depuis 1990 dans sa dimension européenne. Nous avons préféré nous recentrer sur une « Europe économique » plutôt que géographique, à défaut d'une véritable organisation politique, c'est-à-dire les 28 pays de l'Union européenne³⁸ ainsi que les pays de l'Espace Schengen³⁹ qui ne font pas partie du premier ensemble, à savoir l'Islande, la Norvège et la Suisse⁴⁰, soit 31 pays au total.

Le choix de commencer notre étude en 1990 s'explique par deux raisons. La première concerne les sources puisque la plupart des études sur le répertoire ainsi que les catalogues datent d'avant cette période et qu'il n'existe que très peu de travaux sur le répertoire postérieur à 1990. La deuxième explication tient à l'histoire et la géopolitique européennes, puisque le début des années 1990 représente un tournant qui a eu de nombreuses conséquences sur l'organisation des territoires au lendemain de la chute du Mur de Berlin⁴¹ avec la dissolution

³⁷ Au 15 septembre 2015.

³⁸ Les états membres de l'Union Européenne : Allemagne, Autriche, Belgique, Bulgarie, Chypre, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Irlande, Italie, Lettonie, Lituanie, Luxembourg, Malte, Pays-Bas, Pologne, Portugal, République tchèque, Roumanie, Royaume-Uni, Slovaquie, Slovénie et Suède.

<http://www.strasbourg-europe.eu/pays-membres,3322,fr.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

³⁹ <http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/union-europeenne/ue-citoyennete/citoyennete-europeenne/qu-est-ce-que-espace-schengen.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁴⁰ Nous n'ignorons cependant pas l'existence de fortes traditions de l'accordéon dans les pays des Balkans qui ne sont pas encore intégrés à l'Union européenne, à l'image de l'Albanie, la Bosnie-Herzégovine, la Macédoine, le Monténégro, la Serbie, qui pourraient faire l'objet d'une recherche future. En revanche, nous n'avons pas trouvé d'œuvres associées aux micro-états européens à l'image d'Andorre, du Liechtenstein, San Marin ou le Vatican.

⁴¹ La chute du Mur de Berlin, dans la nuit du 9 au 10 novembre 1989.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mur_de_Berlin/108518 (lien vérifié le 15.10.2015).

de l'URSS en 1991⁴² et la fin de la République fédérative socialiste de Yougoslavie⁴³ en 1992, lesquelles conduiront à l'indépendance de pays aujourd'hui membres de l'Union européenne tels que l'Estonie, la Lettonie, la Lituanie, la Slovénie ou la Croatie. On peut également ajouter la réunification allemande entre 1989 et 1990⁴⁴ ainsi que la scission de la Tchécoslovaquie⁴⁵ en 1992. Ainsi, les mouvements de la géopolitique européenne de la fin du XX^e siècle justifient-ils notre volonté de cibler notre étude sur les 5087 œuvres européennes de *Ricordo al futuro* composées entre 1990 et 2013.

Question de recherche, méthode et plan

Ainsi, on peut se demander comment expliquer un tel développement du répertoire en Europe depuis 25 ans.

Cette recherche se donne deux objectifs : tout d'abord personnel, puisqu'elle part d'une volonté de comprendre les mécanismes d'une telle expansion de la création musicale pour l'accordéon depuis 1990, de découvrir de nouvelles œuvres avec lesquelles nous n'aurions pas été en contact pendant nos études, mais surtout d'approfondir notre connaissance des enjeux actuels de l'écriture musicale pour accordéon, ce qui revient à perfectionner la connaissance même de l'instrument.

Le second objectif est presque militant, tout en souhaitant rester objectif, puisqu'il s'agit de réfléchir aux moyens de mieux diffuser le répertoire que nous avons à disposition, par la création notamment d'outils concrets à destination des interprètes et des compositeurs.

Pour ce travail, nous avons d'abord utilisé les méthodes de recherche qualitative : nous avons examiné un certain nombre d'ouvrages traitant de l'accordéon, de la création musicale en général et consulté de nombreuses archives en ligne au sujet de son répertoire, mais aussi les archives de concours internationaux, de festivals et de médiathèques. Pour ne pas nous

⁴² <http://www.futura-sciences.com/magazines/sciences/infos/qr/d/epoque-contemporaine-quest-ce-provoque-chute-urss-5535/> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁴³ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Yougoslavie/150356> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁴⁴ <http://www.toutteleurope.eu/actualite/de-la-chute-du-mur-a-la-reunification-allemande.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁴⁵ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Tch%C3%A9coslovaquie/146142> (lien vérifié le 15.10.2015).

limiter aux œuvres qui nous étaient connues, nous avons collecté, tout au long du processus, un maximum de partitions, d'enregistrements accompagnés de leur livret et de nombreux témoignages écrits de compositeurs sur leur rapport à l'accordéon contemporain. Nous avons réalisé des entretiens avec sept interprètes et six compositeurs qui ont été ensuite retranscrits par écrit, afin de connaître le rapport de ces artistes à la création musicale et avons échangé par courriel et lors de nombreux voyages en Europe avec de nombreux accordéonistes et autres personnalités, ce qui a ouvert des perspectives. En parallèle, puisqu'il s'agit avant tout d'un travail qui allie pratique et recherche, les expériences de concerts au cours desquels nous avons interprété des œuvres de ce répertoire nous ont été essentielles à l'analyse et parfois au choix des œuvres.

La constitution de vastes sources de données, telles le catalogue *Ricordo al futuro* et le recensement de l'accordéon dans l'enseignement supérieur européen⁴⁶, nous ont permis d'utiliser la statistique comme méthode quantitative d'analyse des résultats. Les données relatives à l'enseignement supérieur ont été obtenues à l'aide d'un questionnaire, constitué majoritairement de questions de fait fermées⁴⁷, et adressé à l'intégralité des professeurs d'accordéon dans l'enseignement supérieur en Europe.

Nous proposerons tout d'abord une approche sociologique en examinant les facteurs qui ont pu contribuer à former un terreau fertile à la création musicale pour notre instrument. Ensuite, nous essaierons de définir ce qu'est l'accordéon contemporain et en quoi le potentiel sonore de l'instrument associé à la recherche des compositeurs en a profondément changé l'identité sonore. Enfin, nous montrerons, par une étude sur la diffusion des œuvres, à quel point le répertoire des accordéonistes en général est le fruit de conceptions esthétiques diverses et parfois opposées.

⁴⁶ *Accordion Higher Level Education in Europe*, 2014.

⁴⁷ Singly, Françoise de, 2012 : *L'Enquête et ses méthodes, le questionnaire 3^{ème} édition*, éditions Armand Colin, p. 60.

Première partie : développement et transmission d'un répertoire

1.1 Un répertoire à l'étendue insoupçonnée

1.1.1 Une croissance spectaculaire

Ricordo al futuro, que nous venons de présenter, nous permet donc de nous rendre compte du développement impressionnant de la création musicale autour de l'accordéon depuis 1922 jusqu'en 2013, date à laquelle le recensement s'est arrêté⁴⁸. Si ce travail de collectage se veut le plus complet possible, l'exhaustivité demeure impossible à atteindre, puisque de nombreuses œuvres ne sont ni éditées ni référencées sur les supports auxquels nous avons eu accès. À ce titre, les statistiques que nous présentons ici ne peuvent être considérées comme une vérité absolue, même si elles nous semblent un reflet de la réalité.

En date du 15 septembre 2015, 9122 œuvres y étaient référencées, parmi lesquelles 7932 sont issues des 31 pays d'Europe sur lesquels se concentre notre recherche. De nombreux pays du monde ne possédant pas de centre dédié à la musique contemporaine (*Music Information Centers*), tels que la Russie ou encore les pays de l'Amérique Latine, il ne nous est pas possible d'obtenir une vision globale et objective sur la création musicale dans ces régions du monde : nous espérons que ce catalogue sera complété dans le futur par des professionnels de ces pays.

On remarque avec le graphique ci-dessous, qui présente le nombre d'œuvres recensées chaque année, que le nombre d'œuvres écrites pour ou avec accordéon a connu une croissance quasi exponentielle depuis 1922 :

⁴⁸ Des mises à jour sont prévues chaque année, afin d'inclure les œuvres composées depuis 2013.

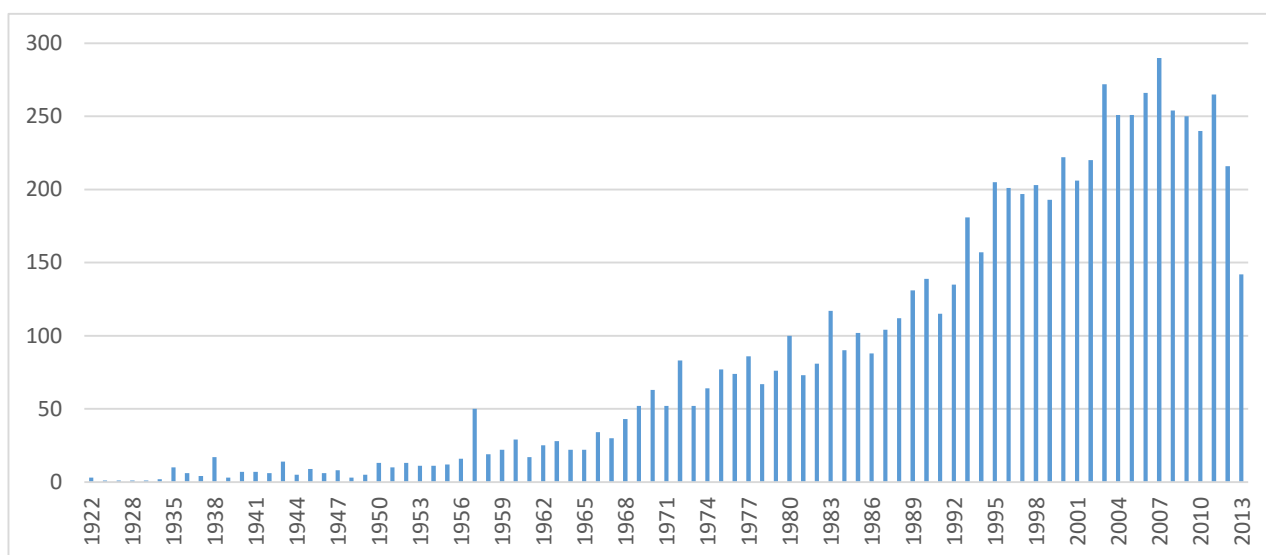


Figure 1 – Nombre d’œuvres recensées entre 1922 et 2013

On constate une nette progression du nombre d’œuvres depuis les années 1990 qui semble s’être accélérée depuis 2000, avec des pics de près de 300 œuvres écrites en une année (290 en 2007)⁴⁹. De plus, le nombre d’œuvres écrites dès 1990 représente près des deux tiers des œuvres au total (64,1%), ce qui nous amène à envisager à un engouement de plus en plus grand de la part des compositeurs pour cet instrument :

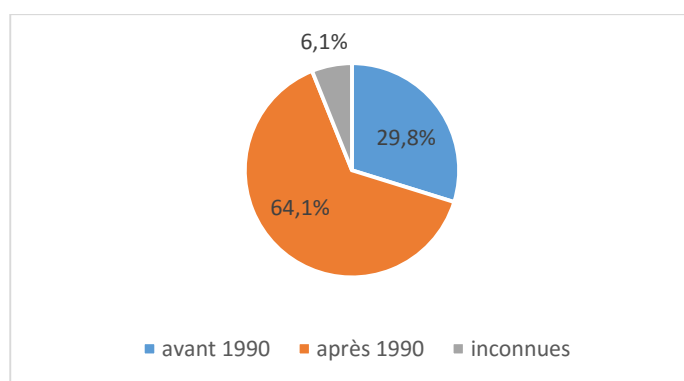


Figure 2 – Proportion d’œuvres écrites avant et après 1990

⁴⁹ Note au sujet des informations relatives à 2013 : il ne faut pas conclure à une « crise » de la création musicale pour l’accordéon. En effet, de nombreuses œuvres écrites n’étaient pas encore référencées, à la fin 2014, notamment dans les centres de musique contemporaine (*Music Information Centers*), ce qui explique que nous n’ayons référencé que 142 œuvres pour cette année.

En effet, s'il était plutôt rare qu'un compositeur écrive pour l'accordéon dans les années 1980-1990, il est désormais plus facile de compter ceux qui n'ont pas encore écrit pour cet instrument et ce, quelle que soit leur génération. D'importantes figures de la musique contemporaine, telles que Luciano Berio, Georg-Friedrich Haas, Magnus Lindberg, Wolfgang Rihm ont fortement contribué à l'intégration de l'instrument dans les programmations contemporaines et implicitement encouragé les nouvelles générations à leur emboîter le pas : la treizième *Sequenza* pour accordéon solo de Luciano Berio (1995), est un exemple qui revient souvent dès que l'on en vient à parler d'accordéon. Mais au-delà du simple intérêt qu'un compositeur peut manifester pour un instrument nouveau, on constate que lorsque quelqu'un commence à utiliser l'accordéon, il s'ensuit une certaine fidélité, qu'il faut mettre en relation avec une étroite collaboration avec des interprètes : Luciano Berio a écrit 12 œuvres qui incluent un accordéon, Beat Furrer 14, Georg-Friedrich Haas 23, Wolfgang Rihm 12, et Jörg Widmann 9, la plupart étant des œuvres d'ensemble ou d'orchestre.

Cependant, cette croissance du répertoire ne peut être pensée seule et doit être mise en relation avec une certaine augmentation du nombre de compositeurs dans chaque pays, comme si la création musicale avait suscité de nombreuses vocations dans les trente dernières années. Le compositeur finlandais Jukka Tiensuu nous confiait ainsi qu'à Suomen Säveltäjät ry, l'association des compositeurs finlandais, « quand [il a] rejoint cette organisation, un ou deux [compositeurs étaient] retenus tous les ans, mais aujourd'hui c'est quasiment dix par an ». On peut percevoir un phénomène similaire en France, puisque nous découvrons quasiment chaque jour de nouveaux noms. Il ne nous a cependant pas été possible de vérifier cette hypothèse, puisque la SACEM⁵⁰ n'est pas en mesure d'isoler les données relatives aux compositeurs de musique savante⁵¹ de celles de l'ensemble de leurs sociétaires, ce qui rend les données inutilisables.

1.1.2 La pluralité de la création musicale

Au-delà de l'intérêt croissant des compositeurs pour l'accordéon, on constate que l'instrument a su s'adapter à merveille à des exigences esthétiques, et des modes d'expression

⁵⁰ Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

⁵¹ Courriel du 6 janvier 2015 de Marie-Aline Fournage-Voizard, chargée de la musique contemporaine à la division culturelle de la SACEM : la SACEM parle de « compositeurs de musique symphonique ».

les plus divers. Il apparaît dans tous les genres, que ce soit dans la musique sacrée (messes, requiem, oratorio), les musiques de scène (cantate, ballet, mélodrame, comédie musicale, opéra, opéra bouffe, opéra de chambre, opéra pour enfants), la musique concertante (concertos, concertos de chambre), les musiques de film, la musique mixte ou encore les installations sonores...

On remarque que la création d'aujourd'hui, c'est-à-dire la musique contemporaine en son sens purement historique, est un champ de plus en plus ouvert, où les esthétiques ont tendance à se mêler les unes aux autres. Chaque compositeur développe son, voire ses propre(s) système(s) d'écriture, et il est désormais très difficile de les classer par école ou esthétique du langage. Même les œuvres ont parfois tendance à résister à toute tentative de classement, même si l'on peut percevoir des appartenances ou des influences de telle ou telle esthétique des XX^e et XXI^e siècles. En reprenant l'ouvrage de Bruno Giner⁵², qui propose des clés pour la compréhension des langages de la musique de notre temps, on s'aperçoit qu'à chaque grande esthétique qu'il décrit on peut associer certaines œuvres référencées dans notre base de données, ce qui montre la pluralité d'un instrument qui sait s'adapter à des langages très différents.

Nous proposons ci-dessous des exemples d'œuvres composées après 1990 dont on perçoit un lien avec certaines esthétiques⁵³ qui apparaissent dans l'ouvrage. Nous insistons sur la difficulté de catégorisation et sur le fait que les œuvres sont souvent le résultat de plusieurs courants ainsi que l'expression d'un langage propre à chaque compositeur :

Musique spectrale⁵⁴

Georg-Friedrich Haas, *Sayaka* (2006) – acc, perc

Philippe Leroux, *De l'Épaisseur* (1998) – acc, vl, vlc

Magnus Lindberg, *Jeux d'anches* (1990) – solo

Musique minimale⁵⁵

Martin Iddon, *Syke* (2013) – acc, perc

Matthew Whittall, *Being the pine tree* (2007) – solo

⁵² Giner, Bruno, 2000 : *Musique contemporaine, le second vingtième siècle*, Paris, Editions Durand.

⁵³ Cette liste d'œuvres, non exhaustive, ne reprend que des exemples d'œuvres écrites depuis 1990. Il est donc évident que d'autres œuvres influencées par ces esthétiques ont pu exister ou ont existé avant 1990, si l'on pense aux *Partiels* de Gérard Grisey pour l'esthétique spectrale.

⁵⁴ Giner, Bruno, *Musique contemporaine, le second vingtième siècle*, op. cit. p. 81.

⁵⁵ *Ibid*, p. 59.

Musique répétitive⁵⁶

Régis Campo, *Laterna magica* (2012) – solo

Bruno Mantovani, *8'20" chrono* (2007) – solo

François Narboni, *Deliverance* (2014) – acc, cl, perc

Théâtre instrumental⁵⁷

Jean-Pierre Drouet, *Boire* (1999) – solo

Vinko Globokar, *Dialog über Luft* (1994) – solo

Jacques Rebotier, *Brève n° 24 « Peut-être »* (1993) – solo

Postmodernisme et nouvelle consonance⁵⁸

Thierry Escaich, *Ground I* (1997) – acc, euph

Philippe Hersant, *Strophes* (2011) – acc, vlc

Aulis Sallinen, *Barabbas Variations* (2000) – acc, str orch

Nouvelle complexité⁵⁹

Richard Barret, *Cell - resistance & vision part 3* (2011) – acc, db, sax

Nouvelle simplicité⁶⁰

Wolfgang Rihm, *Am Horizont* (1990) – acc, vl, vlc

Bruitisme⁶¹

Tomas Bordalejo, *En Rappel* (2014) – solo

François Bousch, *Vāyu* (2005) – solo

Martin Matalon, *Loop & Epilogue* (2014) – acc, pno, vlc

École de la saturation⁶²

Franck Bedrossian, *Bossa Nova* (2008) – acc

⁵⁶ *Ibid*, p. 75.

⁵⁷ *Ibid*, p. 85.

⁵⁸ *Ibid*, p. 74.

⁵⁹ Giner, Bruno, *Musique contemporaine, le second vingtième siècle*, op. cit. p. 69.

⁶⁰ *Ibid*, p. 69.

⁶¹ *Ibid*, p. 17.

⁶² Cette école, développée notamment par Raphaël Cendo, Franck Bedrossian et parfois Yann Robin n'apparaît pas dans l'ouvrage de Bruno Giner. Auteurs divers, 2008 : *Franck Bedrossian, De l'excès du son*, Champigny sur marne, A la ligne.

Franck Bedrossian, *Swirl* (2014) – acc, sax, vlc

Sami Kleemola, */Zoom /Trash /Split* (2012) – acc, elec

En parallèle, n'oublions pas de mentionner bien sûr les courants sériels et postsériels, ainsi que les œuvres issues des musiques aléatoires et de l'improvisation.

Mais cette croissance continue du nombre d'œuvres ainsi que la multiplicité des esthétiques dans lesquelles l'accordéon évolue sont le résultat d'un besoin des interprètes de jouer un répertoire qui leur est propre. Par leurs collaborations avec les compositeurs, ils ont permis la création d'un répertoire d'une grande envergure.

1.2 Les interprètes à l'origine de la création d'un répertoire

1.2.1 Introduction

Si de nombreux compositeurs ont aujourd'hui écrit au moins une œuvre pour accordéon, si écrire pour cet instrument nous semble aujourd'hui quelque chose d'évident, il n'en a pas toujours été ainsi. Dans l'introduction à l'*Accordion Resource Manual* du concertiste canadien Joseph Macerollo, Keith Mac Millan écrivait⁶³ :

« Un instrument sans son propre répertoire spécial n'est pas un instrument. C'est grâce à sa littérature que la guitare n'est plus la seule imitation du luth. La même chose est vraie du violon, en rapport à la viole, le piano du clavecin, l'orchestre symphonique qui a grandi à partir de la musique de chambre baroque. [...] L'accordéon à basses chromatiques, au développement relativement récent, possède des touches, des anches et un soufflet, mais l'instrument lui-même a encore du chemin à faire. Il n'a pas de répertoire propre. Non, cela est faux. Un répertoire est en train de se développer »⁶⁴

Devant le besoin d'affirmer leur légitimité en jouant d'un instrument doté de son propre répertoire, les accordéonistes ont réussi un véritable tour de force en imposant

⁶³ Macerollo, Joseph, *Accordion Resource Manual*, op. cit, p. XV.

⁶⁴ Texte original : “an instrument without its own special repertoire is not an instrument. Only because of its own literature is the guitar no mere imitator of the lute. The same is true of the violin, which followed the viol, the piano which followed the harpsichord, the symphony orchestra which grew from the Baroque chamber ensemble.[...] The free bass accordion, a comparatively recent development, the keys, reeds and bellows exist but the instrument itself has yet to come of age. It has no repertoire of its own. No, that is not true. A repertoire is developing”.

progressivement l'accordéon, en l'espace de cinquante ans, comme un instrument indispensable de la création musicale. C'est grâce à l'activité de ces interprètes que certains compositeurs habitués des programmations les plus importantes tels que Berio, Gubaidulina, Kagel ou Lindberg ont écrit leurs premières œuvres. En effet, en associant leur nom à l'instrument, ces compositeurs l'officialisent en quelque sorte, ce qui n'est pas sans avoir un effet « boule de neige » sur les autres compositeurs, comme nous le confirmait Matti Rantanen⁶⁵ :

« Si l'on pense à Magnus Lindberg, qui a écrit deux pièces avec accordéon, si un jeune accordéoniste se présente à un compositeur et mentionne le fait que Lindberg a écrit pour l'accordéon : “ Magnus Lindberg a écrit pour l'accordéon ? Ah bon ? ” Ou bien Gubaidulina... Et les autres grands noms, cela a aidé la vie de l'accordéon de façon remarquable ».

De par leur enthousiasme à faire connaître les richesses sonores de leur instrument, à encourager les compositeurs à écrire des œuvres, ils sont parvenus à sortir l'accordéon de ce que l'on a l'habitude d'entendre et ont également contribué à créer un besoin dans l'instrumentarium moderne. En effet, s'il n'est pas rare que les interprètes passent commande directement aux compositeurs pour des œuvres de petits effectifs (solo, musique de chambre) qu'ils vont être en mesure d'insérer eux-mêmes dans leurs programmes de récitals, à l'inverse, la décision d'insérer l'accordéon dans les œuvres d'ensemble ou d'orchestre ne peut être prise que par le compositeur – lorsqu'il a la possibilité de choisir son instrumentation – ou le commanditaire de l'œuvre, que ce soit une institution, une fondation ou un festival, ce qui montre un réel besoin musical.

1.2.2 Une nouvelle époque

On parle beaucoup de Mogens Ellegaard comme l'un des premiers pionniers de l'accordéon contemporain au Danemark et de son influence sur les développements du répertoire⁶⁶ en Europe puisque beaucoup d'interprètes lui ont emboîté le pas. Certains s'accordent à dire que les années 1970 sont « le temps des pionniers », c'est-à-dire des accordéonistes qui se sont lancés presque seuls, dans leur pays, dans l'aventure du répertoire

⁶⁵ Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013, traduit du finnois par Vincent Lhermet.

⁶⁶ Pierre Gervasoni fait état de son important concert de 1957 à Copenhague où il interpréta un *Concerto* de Vilfrid Kjaer (*L'Accordéon, instrument du XX^e siècle, op. cit.* p. 55).

contemporain. À cette époque, on comptait une seule figure emblématique de l'accordéon savant dans certains pays, ce que confirme Matti Rantanen :

« À la fin des années 1970, j'étais le seul en Finlande à jouer de la musique contemporaine et faire des collaborations avec des compositeurs ». À la même époque, il y avait Mogens Ellegaard au Danemark, Joseph Macerollo au Canada, Hugo Noth en Allemagne... »⁶⁷

Ces personnalités, dont seuls Matti Rantanen et Joseph Macerollo sont toujours en activité, se sont construit une très solide réputation, donc des interprètes que l'on invitait presque automatiquement chaque fois que l'on avait besoin d'un accordéoniste en concert, ou pour siéger dans des commissions musicales et des jurys de concours internationaux. Mais ces pionniers ont contribué, au moyen de leur enseignement dans les académies supérieures, à la formation d'une génération d'accordéonistes qualifiés qui continuent à promouvoir ce répertoire et à stimuler la création d'œuvres nouvelles auprès des compositeurs de leurs pays.

Après quarante ans, en parallèle à l'enrichissement du répertoire et à l'engouement pour l'accordéon dans les différents pays, on peut constater une augmentation significative du nombre d'accordéonistes bien formés et de générations différentes. À l'heure où l'accordéon est beaucoup mieux intégré au monde de la musique contemporaine et peut-être au monde de la musique en général, la diversité des approches artistiques des interprètes apparaît comme une nécessité.

Comme en Allemagne, au Danemark, en Finlande, ou en Pologne, où les interprètes de la jeune génération sont venus renforcer la position de l'instrument dans le milieu musical contemporain, en s'inscrivant dans l'héritage des pionniers, la France compte aujourd'hui plusieurs jeunes accordéonistes engagés dans un travail de collaboration enthousiaste avec les compositeurs, comme nous le prouve *Ricordo al futuro*.

1.2.3 Des interprètes particulièrement actifs

Notre catalogue nous permet de nous rendre compte de l'activité au service du répertoire de bon nombre d'accordéonistes, ce dont témoigne le tableau suivant, qui présente le nombre de créations enregistrées pour certains interprètes, classés par ordre alphabétique :

⁶⁷ Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013.

Interprètes	Nombre de créations enregistrées
Teodoro Anzellotti	102
Claudia Buder	52
Ángel-Luis Castaño	50
Pascal Contet	120
Frode Haltli	93
Marko Kassel	80
Margit Kern	79
Veli Kujala	50
Friedrich Lips	58
Luca Piovesan	59
Harald Pröckl	57
Matti Rantanen	53
Corrado Rojac	68
Eva Zöllner	80

Figure 3 – Nombre de créations par interprètes

Les sources ne présentent malheureusement pas systématiquement le nom de l'accordéoniste qui a créé la pièce, ce qui nous amène à déduire que ces accordéonistes ont en réalité créé un nombre plus important d'œuvres⁶⁸ et nous incite à n'établir aucune comparaison entre les interprètes au vu du nombre de créations qui leur est associé dans cette liste, même si nous pouvons noter que certains interprètes tels que Teodoro Anzellotti ou Pascal Contet ont à leur actif plus d'une centaine d'œuvres créées.

1.2.4 De nouvelles combinaisons

Les accordéonistes entrevoient également la nécessité d'associer leur instrument à d'autres timbres, ce qui donne naissance à des instrumentations multiples. Lors d'une

⁶⁸ Lors d'un entretien à Helsinki le 6 mars 2013, Matti Rantanen nous a confié avoir créé plus d'une centaine d'œuvres, alors que son nom n'est associé qu'à 53 reprises dans *Ricordo al futuro*.

conversation à Graz en avril 2015, Georg Schulz, professeur à l'Université de Musique de Graz et ancien membre du Klangforum Wien nous confiait n'avoir jamais sollicité de compositeurs pour des œuvres en solo, mais seulement pour de la musique de chambre.

Certaines combinaisons restent associées au souvenir de certains interprètes telles que le trio accordéon, percussion et guitare électrique qui porte la marque du Trio Mobile de Mogens Ellegaard dans les années 1970, ou encore la formation accordéon, violon et guitare en République tchèque qui renvoie à l'accordéoniste Milan Blaha dans les années 1950-1960 et ses collaborations avec le compositeur Vaclav Trojan.

L'accordéon élargit ses associations sonores, comme en témoigne le duo accordéon et chalumeau de Margit Kern.

Le tableau suivant présente certains ensembles de musique de chambre avec accordéon⁶⁹ qui ont contribué à la création d'un répertoire pour leur formation depuis plusieurs années :

Nom de l'ensemble	Instrumentation	Nombre d'œuvres recensées ⁷⁰
Ensemble Poing (Frode Haltli)	acc, db, sax	64
Duo Mares (Marko Kassel)	acc, vla	34
Trio KDM (Anthony Millet)	acc, 2 perc	16
Duo Jacomucci/Landa	2 acc	15
Duo Kern/Bauml (Margit Kern)	acc, chalumeau	13
Ensemble Altera Veritas	acc, fl, 2 kkl	10

Figure 4 – Quelques exemples de combinaisons particulières

En parallèle, on peut mentionner également le duo accordéon et alto de Teodoro Anzellotti et Christophe Desjardins, à l'origine des œuvres de Gérard Pesson⁷¹ et Marco Stroppa⁷² ou encore le trio accordéon, violon et violoncelle Aller-Retour⁷³ aujourd'hui dissous qui créa entre autres les deux trios avec accordéon de Bernard Cavanna⁷⁴ et *De l'Épaisseur* (1998) de Philippe Leroux⁷⁵.

⁶⁹ Le nom de l'accordéoniste de ces ensembles est inscrit entre parenthèses.

⁷⁰ Au 1^{er} décembre 2013.

⁷¹ *Peigner le vif* (2007).

⁷² *Nous sommes l'air, pas la terre...* (2004).

⁷³ Pascal Contet, accordéon ; Christophe Roy, violoncelle ; Noëmi Schindler, violon.

⁷⁴ *Trio n° 1 avec accordéon* (1995), *Trio n° 2 avec accordéon* (2004).

⁷⁵ *De l'Épaisseur* (1998).

1.2.5 Collaborations entre interprètes et compositeurs

Lors de l'écriture des œuvres, de véritables collaborations voient le jour entre interprètes et compositeurs, surtout dans le cas d'une première œuvre où l'interprète va présenter le fonctionnement de l'accordéon pour la première fois. Cette étape est souvent nécessaire au compositeur pour mieux connaître l'instrument, puisque les spécificités de celui-ci ne sont quasiment jamais présentées dans les traités d'orchestration ni dans les cours d'instrumentation. C'est la raison pour laquelle on peut dire que l'interprète influence, en quelque sorte, l'écriture de l'œuvre par sa façon de présenter son instrument. En effet, même s'il cherche à rester objectif, puisqu'il s'agit de dire au compositeur ce que l'on peut ou ne peut pas faire, la présentation va souvent s'accompagner d'exemples musicaux tirés d'œuvres qu'il ou elle apprécie particulièrement, de la même manière que l'interprète va avoir tendance à montrer des registres, donc des timbres, qu'il affectionne, ou encore des modes de jeux ou d'autres aspects techniques dans lesquels il excelle.

Cette présentation est souvent suivie d'allers-retours entre le compositeur et l'interprète afin de contrôler certains passages ou d'effacer les doutes du compositeur sur certains aspects de la technique instrumentale.

Mais le compositeur est un créateur qui cherche parfois à emmener l'instrument vers des territoires insoupçonnés, ce qui peut conduire l'interprète à apprendre du compositeur. On peut penser à la collaboration entre Bent Sørensen et Frode Haltli lors de l'écriture de la pièce solo *Looking on darkness* (2000)⁷⁶ où le compositeur, intéressé par les « glissandos non tempérés » a donc poussé Frode Haltli à s'y pencher également.

Les collaborations entre interprètes et compositeurs sont à l'origine de liens très forts, comme en témoignent les titres de certaines œuvres : *Whose song* (1991) d'Uroš Rojko fait référence à l'accordéoniste allemand Stefan Hussong auquel la pièce est dédiée⁷⁷, ou encore le *Tango Marakleano* (2002) de Črt Sojar-Voglar pour le trio Marakle de Klemen Leben⁷⁸ ainsi que le concerto pour accordéon à quarts de tons *Velinikka* (2008) de Sampo Haapamäki, écrit pour Veli Kujala.

Même si l'on parle d'œuvres pour accordéon, c'est-à-dire pour l'instrument en général, on s'aperçoit que certains compositeurs ont l'habitude d'écrire leurs œuvres pour un

⁷⁶ <http://www.planet-accordion.com/en/frode-haltli-new-music-accordion-scandinavia-part-06/> (lien vérifié le 12.09.2015).

⁷⁷ Stefan Hussong est le premier accordéoniste que Rojko ait entendu en concert.

⁷⁸ Pour accordéon, violon et guitare.

interprète en particulier, c'est le cas du compositeur Bruno Mantovani qui affirmait dans un article l'importance de cette relation à l'interprète :

« Quand j'écris une pièce, j'aime bien savoir qui va la jouer avant et imaginer l'interprète. Quand un interprète peut se mettre en valeur, on peut être presque assuré de la pérennité de la pièce...et d'une certaine « festività » du concert ». ⁷⁹

De la même manière, le compositeur italien Luciano Berio (1925-2003), qui a inclus l'accordéon dans ses *Sequenze*⁸⁰, concevait ses œuvres pour instrument seul comme des œuvres-portrait d'un interprète :

« Composer pour un virtuose digne de ce nom n'est aujourd'hui valable que pour consacrer un accord particulier entre le compositeur et l'interprète et aussi comme témoignage d'un rapport humain. »⁸¹

La notice d'Anne Grange, présente sur le site de la base de données Brahms de l'IRCAM décrivait bien ce lien de l'interprète au compositeur comme un élément important de la création de ses *Sequenze* :

« Les *Sequenze* sont en soi de véritables rencontres jalonnant l'œuvre de Luciano Berio depuis 1958 : rencontre avec la voix de Cathy Berberian, la flûte de Severino Gazzeloni, la harpe de Francis Pierre. Autant de « duos » instrument-instrumentiste dont Berio métamorphose les interactions afin d'en voir naître de nouveaux événements. Le compositeur s'attache ici comme ailleurs à la relation musicale, culturelle et sociale entre la pensée et la matière qu'elle modèle, entre la création de notre temps et l'histoire de la musique, entre le compositeur et son interprète.

Chaque *Sequenza* est une sorte de portrait-sculpture de l'instrument(iste). Elle fait référence à l'histoire de l'instrument ou à son répertoire. Il s'agit pour Berio d'intégrer cette histoire culturelle pour aller au-delà. Ces *Sequenze* mettent alors en question l'image de l'instrument(iste).

Le rapport entre l'interprète soliste et son instrument est naturellement théâtral. Berio laisse jaillir cette théâtralité et peut aussi, comme dans les *Sequenze* pour voix, trombone, ou guitare, la rendre explicite par des jeux de scène ou d'expressions. De plus, ces *Sequenze* inaugurent des sonorités inouïes. Elles poussent jusqu'à leur limite les modes de jeu de l'instrument. La virtuosité que leur interprétation exige est essentielle. Cette virtuosité naît de ces conflits entre l'instrumentiste et son outil, entre sa pensée et sa technique ; conflits dont Berio sculpte les étincelles sonores. »⁸²

Mais certains compositeurs cherchent à écrire « contre » l'interprète, à l'inverse de ce que renvoie son image. Dans la notice de son œuvre *Being the pine tree* (2007), le Canado-Finlandais Matthew Whittall confiait son désir de « ralentir la virtuosité transcendante » de l'accordéoniste Veli Kujala de façon infinie : habitué à entendre l'accordéoniste finlandais interpréter des œuvres d'une virtuosité digitale tout aussi impressionnante qu'exigeante,

⁷⁹ Denut, Eric, « La musique savante est une musique actuelle, Entretien avec Bruno Mantovani », *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?*, 2001, s.l. L'Harmattan, p. 41.

⁸⁰ *Sequenza XIII « Chanson »* (1995).

⁸¹ <http://brahms.ircam.fr/works/work/6869/> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁸² *Ibid.*

Whittall exprime clairement une volonté de faire le contraire de ce que l'on attend de lui, d'où, peut-être, le choix de la thématique zen pour cette pièce solo⁸³.

1.2.6 L'accordéon dans les cycles des compositeurs

Grâce au travail des interprètes, qui ont su imposer peu à peu leur instrument chez les compositeurs, les questions de légitimité qui marquaient encore fortement les années 1970-1980 n'ont quasiment plus lieu d'être. On se souvient de la préface de l'œuvre inédite pour ensemble d'accordéons de Gérard Pesson, *Inventaire et variations* dans laquelle il écrivait en 1981 :

« ceux qui ont déploré que l'accordéon soit exilé de la musique dite « classique » et de son évolution actuelle, seront peut-être les premiers à décrire cette partition. Elle doit être pourtant une proposition honnête et franche de réhabilitation »⁸⁴.

De par les avantages sonores de l'instrument et la qualité de ses interprètes, l'instrument s'adapte à merveille aux langages musicaux les plus divers et les plus complexes de telle sorte que les compositeurs ne semblent plus le remettre en question, comme chez Bernard Lang qui affirme que son solo pour accordéon *Schrift 3* (1997) est la suite logique de *Schrift 2*⁸⁵ dans lequel il « transfère [le] processus d'écriture [automatique] tout simplement dans un autre instrument »⁸⁶.

Ainsi, l'accordéon intègre de façon tout à fait naturelle les cycles d'œuvres pour instruments différents des compositeurs : témoignage probable d'une certaine mode, de nombreux créateurs sonores y vont de leur propre cycle, dont l'exemple le plus connu est probablement les *15 Sequenze* de Luciano Berio, composées entre 1958 et 2002, dont la treizième est dédiée à Teodoro Anzellotti (1995). D'autres cycles incluent l'accordéon, tels le *Journal n° 2 « Schneeland »* (2006) et *Journal n° 6 « Kraniche »* (2011) pour accordéon solo

⁸³ « Le titre est la paraphrase d'une citation du poète Basho "Lorsque vous peignez un pin, vous devez devenir ce pin", se référant au concept zen de la non-dualité entre l'objet et l'observateur, ou la dissolution de l'être dans le plus large continuum de la création ».

Source :

<http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/065124C46B24E112C22574AB002AE3BF?opendocument> (lien vérifié le 12.09.2015).

⁸⁴ Cette partition inédite est consultable dans les archives de la médiathèque du Conservatoire de Paris.

⁸⁵ *Schrift 2* pour violoncelle (1996).

⁸⁶ Source : http://members.chello.at/~bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_schrift3.htm (lien vérifié le 10.10.2015).

de l'Allemande Annette Schlünz, conçus comme de véritables journaux intimes en musique, ou encore les *Trames* de l'Argentin Martin Matalon, qui incluent à l'heure actuelle 12 œuvres pour instrument soliste et orchestre ou ensemble depuis son commencement en 1997⁸⁷, dont la *Trame X* pour accordéon (2009) créée par Max Bonnay en 2012. Dans ces œuvres, Matalon tend à employer une écriture qui valorise tous les instruments, en établissant des liens complexes entre eux et une écriture soliste⁸⁸, tel un moyen de mise en valeur de l'interprète.

Le développement du répertoire, sous l'impulsion des interprètes, doit être mis en relation avec une légitimation de l'instrument par son entrée progressive dans les établissements d'enseignement supérieur européens. En effet, les interprètes qui stimulent la création d'un répertoire vont sentir le besoin de transmettre ces œuvres ainsi que les nouvelles techniques et modes de jeux qu'elles contiennent aux générations futures, par la création de nouvelles classes.

1.3 Le développement de l'offre d'enseignement supérieur

1.3.1 Introduction

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours, l'intégration progressive de l'accordéon dans les établissements d'enseignement supérieur de la musique en Europe peut contribuer à expliquer la croissance quasi exponentielle du répertoire de cet instrument.

L'accès des musiciens accordéonistes à l'enseignement supérieur a été une étape décisive dans l'acceptation par le monde musical de cet instrument et a fortement contribué à former plusieurs générations d'accordéonistes, comme le soulignait le concertiste allemand Stefan Hussong, professeur à la Musikhochschule de Würzburg, pour lequel la « bonne éducation »⁸⁹ constitue un élément primordial dans la formation d'un musicien. En effet, outre l'enseignement purement instrumental, les jeunes étudiants participent à des cours généraux

⁸⁷ <http://martinmatalon.com/?p=355> (lien vérifié le 20.09.2015).

⁸⁸ <http://martinmatalon.com/?p=297> (lien vérifié le 20.09.2015).

⁸⁹ <http://www.stefan-hussong.de/intervv.htm> (lien vérifié le 29.09.2015).

qui leur permettent d'élargir leur culture musicale et le champ de leur pratique artistique⁹⁰, et rencontrent d'autres instrumentistes par le biais de la musique de chambre. Ces enseignements complémentaires sont inscrits dans le cursus, comme par exemple la licence d'interprétation à l'Académie Sibelius qui comprend des études instrumentales (instrument principal et second instrument éventuel, musique de chambre), théoriques (théorie de la musique, solfège, histoire de la musique), pédagogiques, linguistiques ainsi que des disciplines au choix de l'élève⁹¹.

D'une façon générale, nous pouvons dire que l'entrée de l'accordéon dans les institutions d'enseignement supérieur a aidé les accordéonistes, devant un certain besoin de « ressembler » aux autres musiciens, à éviter une certaine gêne, et à ne plus se poser de questions de légitimité, puisqu'ils ont eu accès à un cursus musical complet débouchant sur les mêmes diplômes.

La présence de l'accordéon dans les institutions d'enseignement supérieur de la musique a probablement été un élément déterminant dans le développement du répertoire et ainsi l'acceptation progressive de l'instrument par les musiciens. En effet, la visibilité des accordéonistes dans une institution, par leur participation à la programmation du conservatoire où ils font entendre leur instrument, leur association musicale à d'autres musiciens, ainsi que la présentation éventuelle de l'instrument dans les classes de composition – qui débouche très souvent sur une collaboration avec les étudiants –, a très souvent enlevé tout préjugé dans l'appréciation de l'instrument, comme le confirmait Gérard Pesson, professeur de composition au Conservatoire de Paris :

«J'ai senti chez mes élèves en composition au Conservatoire de Paris – donc des gens qui sont nés dans les années 1970-1980 – qu'ils ont sans doute moins de préjugés, de codes négatifs par rapport à l'accordéon. Ils sont ce que l'on pourrait appeler “décomplexés” ou en tout cas ils ne sont pas dans cette problématique-là [...]. Il suffit juste d'établir le contact et d'écouter la matière de l'instrument, de travailler avec des instrumentistes bien formés, très curieux et prêts à collaborer avec les compositeurs [...]. Et alors, l'accordéon n'était plus l'accordéon, avec ses références culturelles, éventuellement les tabous qui l'éloignait ou au contraire cette force poétique parce qu'il vient d'un autre monde. »⁹²

Gérard Pesson met donc en lumière l'importance de la maîtrise instrumentale à un haut niveau, comme si, au-delà des possibilités propres à l'instrument, les qualités musicales de l'interprète primaient sur les questions de légitimité de l'instrument, dès lors qu'un

⁹⁰ Cf. fiche technique accordéon du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/Accordeon.pdf (lien vérifié le 15.10.2015).

⁹¹ <http://www.siba.fi/documents/10157/1430877/13-14++Harmonikka+rakenne.pdf/c2c4c30e-93fc4ec3-9c16-fedbea390124> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁹² Entretien avec Gérard Pesson au Conservatoire de Paris le 20 mars 2013.

répertoire pensé pour l'instrument existe, en l'occurrence un répertoire de musique de notre temps.

Le Finlandais Matti Rantanen, grand acteur du développement du répertoire contemporain dans son pays depuis les années 1970, évoquait les conditions d'intégration de l'accordéon à l'Académie Sibelius, lorsqu'il y fut nommé professeur en 1977 : le recteur Veikko Helasvuo lui avait promis d'ouvrir une classe à la seule condition que n'y soit enseignée et jouée que de la musique écrite pour l'accordéon. Ce dernier avait connaissance du succès qu'avait eue la classe de Mogens Ellegaard à Copenhague depuis 1970, dont Matti Rantanen avait été l'élève⁹³.

Le concertiste finlandais a ainsi vécu sa nomination à l'Académie Sibelius comme un prolongement naturel de son travail de collaboration avec les compositeurs de son temps :

« Lorsque nous avons commencé en 1977, je n'ai éprouvé aucune réticence de la part de mes collègues. Cela venait peut-être de ma personnalité : j'étais très actif, j'avais étudié la musicologie à l'Université, et je collaborais depuis longtemps avec les compositeurs. J'avais l'extrême chance de côtoyer et de travailler avec Tiensuu, Rautavaara, Lindberg, Jokinen..., et je me joignais aux projets de la Société des Oreilles Ouvertes⁹⁴, qui comptait bien sûr parmi ses membres Lindberg, Salonen, Kaipainen, Hämeenniemi, Saariaho... Le fait que je collaborais beaucoup avec ces personnes ne résultait d'aucune stratégie, mais du fait que je croyais de tout mon cœur à la musique contemporaine. Si un vieux professeur de chant se moquait de la *Säkkijärvenpolkka*⁹⁵ devant les étudiants, nous l'ignorions. Peut-être que la chose la plus importante a été que je sois impliqué dans les rencontres et les activités des professeurs, et j'étais fier d'appartenir au corps professoral de l'Académie-Sibelius. »⁹⁶

L'ouverture des classes de Copenhague (1970) et d'Helsinki (1977), qui a été déterminante pour l'intégration de l'accordéon dans la vie musicale danoise et finlandaise, est souvent mentionnée dans bon nombre de travaux universitaires⁹⁷, mais on ne trouve que peu de sources évoquant les classes dans les autres pays, ni une vision historique globale de l'introduction de l'accordéon dans les établissements européens : c'est la raison pour laquelle il nous a semblé nécessaire de réaliser une enquête sur l'offre actuelle d'enseignement.

⁹³ Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013.

⁹⁴ *Korvat Auki* (en finnois) est une association créée en 1977 dans le but de faire connaître la musique finlandaise <http://www.korvatauki.net/> (lien vérifié le 15.10.2015).

⁹⁵ Pièce de musique populaire très appréciée des accordéonistes de musique traditionnelle en Finlande.

⁹⁶ Courriel de Matti Rantanen, professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki du 25.05.2012, traduit du finnois par Vincent Lhermet.

⁹⁷ Ces travaux s'appuient pour la plupart sur le travail réalisé par Pierre Gervasoni en 1986, *L'accordéon, instrument du XX^e siècle*, (op. cit.).

1.3.2 Méthodologie

Afin d'étudier plus précisément le lien qui a pu exister entre une certaine institutionnalisation de l'accordéon dans les différents pays d'Europe et le développement du répertoire, nous avons souhaité faire un état des lieux de l'enseignement supérieur de l'accordéon en Europe, en 2013, en établissant une liste de toutes les institutions d'enseignement supérieur qui proposent une formation en accordéon.

Comme pour le reste de notre étude, nous avons limité notre recherche géographiquement aux 31 pays d'Europe⁹⁸ dont nous avons parlé en introduction.

Grâce au soutien du Conservatoire de Paris et de l'Association européenne des conservatoires (AEC), un courriel en cinq langues (anglais, allemand, finnois, français et italien) a été adressé en mai 2013 aux professeurs d'accordéon et aux responsables des relations internationales de l'ensemble des institutions d'enseignement supérieur de ces 31 pays, dont la plupart sont membres de l'AEC⁹⁹. Cet envoi comprenait un questionnaire en ligne de type « *Google document* » qui invitait l'interlocuteur à partager des informations sur l'histoire de la classe d'accordéon et le contenu des cursus dans chaque institution. Le questionnaire (cf. annexe 5) portait sur les aspects suivants :

- Date de création de la classe d'accordéon ;
- Nom du premier professeur nommé (à l'ouverture de la classe) ;
- Nom des professeurs en poste en 2013 ;
- Nombre d'étudiants inscrits (pour l'année scolaire 2012-2013) ;
- Présence d'un cours de didactique de l'accordéon et nom du professeur ;
- Nom des diplômes délivrés par l'institution, inclus ou non dans le Processus de Bologne¹⁰⁰, et durée de chaque cursus ;
- Critères de constitution des programmes de récital de Master de Musique ;

Ce programme de recherche, initié en mai 2013 et qui s'est achevé en janvier 2014, a permis d'identifier 120 institutions européennes qui proposent un enseignement supérieur de l'accordéon, ce qui n'est pas négligeable, si l'on se rappelle que l'AEC compte 293 membres

⁹⁸ Pays membres de l'Union Européenne et des accords de Schengen.

⁹⁹ www.aec-music.eu (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁰⁰ Processus de rapprochement des systèmes d'enseignement supérieur européens initié en 1999 et qui a conduit à la création en 2010 de l'*Espace européen de l'enseignement supérieur* <http://www.agence-erasmus.fr/page/Experts-de-Bologne> (lien vérifié le 15.10.2015).

au total¹⁰¹, dont une partie n'étant pas localisée en Europe. Sur ces 120 classes, nous avons reçu 115 réponses fournies par des professeurs ou responsables des relations internationales, complétées parfois par des étudiants, soit 95,8 %, ce qui constitue un taux tout à fait fiable pour l'exploitation des informations recueillies. Les données relatives aux 5 autres institutions ont été trouvées sur internet.

Devant l'intérêt de nombreux accordéonistes, désireux d'en savoir plus sur la place de l'accordéon dans les différents pays, un répertoire complet, en anglais, rassemblant les données collectées, a été publié en ligne sur le site du Conservatoire de Paris en novembre 2014¹⁰² et envoyé à chaque contributeur de ce projet. À l'avenir, il pourra constituer une source d'informations pour les étudiants désireux de se rendre dans un autre pays pour effectuer une année d'échange Erasmus.

1.3.3 De nombreuses créations de classes

Nous nous apercevons que les toutes premières classes ont été ouvertes bien avant les années 1970, en 1950 à la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar ainsi qu'à la Musikakademie de Wiesbaden. Si les ouvertures de classes sont relativement rares dans les années 1950 (4 au total) et 1960 (6), ce n'est qu'à partir des années 1970 (13 créations) que l'on constate des ouvertures quasi annuelles qui se poursuivent encore aujourd'hui, puisque le Conservatoire d'Amsterdam est le dernier en date à avoir ouvert une classe d'accordéon en septembre 2015¹⁰³. Les années 2000, avec 38 créations de classes constituent l'ensemble le plus important :

¹⁰¹ <http://www.aec-music.eu/members/our-members> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹⁰² Lhermet, Vincent, 2014 : *Accordion Higher Level Education in Europe*, Paris, CNSMDP.

¹⁰³ <http://www.ahk.nl/conservatorium/opleidingen/bachelor/klassiek/accordeon/> (lien vérifié le 15.10.2015).

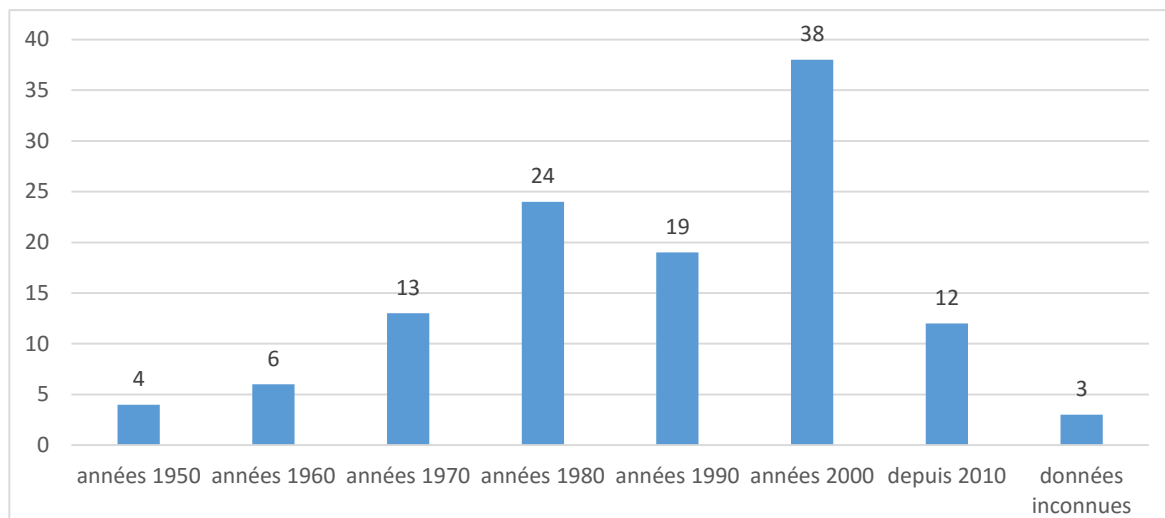


Figure 5 – Nombre de créations de classes par décennie

En nous focalisant sur la période qui nous intéresse pour notre étude, c'est-à-dire au lendemain de la chute du mur de Berlin¹⁰⁴, nous constatons que 69 classes (58%) ont vu le jour après 1990, dans l'espace de seulement 24 années, ce qui n'est pas sans rappeler l'augmentation conséquente du nombre des œuvres depuis 1990, c'est-à-dire que la création des classes pourrait avoir eu une influence sur l'explosion du répertoire et inversement.

1.3.4 La capitale, premier lieu de légitimation

Dans une majorité de cas (16 pays sur 25), l'ouverture de la première classe dans un pays s'est faite dans le conservatoire de la capitale, comme si l'institution principale d'un pays donnait le feu vert à l'instrument et encourageait les autres conservatoires à faire de même. Le tableau ci-dessous présente, par ordre alphabétique, les pays dont le conservatoire de la capitale s'est ouvert en premier à l'accordéon, puis les pays dont un autre conservatoire a intégré l'instrument en premier :

¹⁰⁴ Le 9 décembre 1989. Source : <https://www.berlin.de/mauer/index.fr.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

Pays	Nombre de classes	1^e classe ouverte	Ville	Capitale ?	Nom de l'institution
Danemark	2	1970	Copenhague	Capitale	The Danish Royal Academy of Music
Estonie	1	2002	Tallinn	Capitale	Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia
Finlande	10	1977	Helsinki	Capitale	Sibelius Akatemia
France	7	2002	Paris	Capitale	Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Hongrie	1	1985	Budapest	Capitale	Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Islande	1	2007	Reykjavik	Capitale	Iceland Academy of the Arts Listaháskóli Íslands
Irlande	2	1993	Dublin	Capitale	Royal Irish Academy of Music
Lettonie	1	1998	Riga	Capitale	Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
Lituanie	2	1959	Vilnius	Capitale	Lithuanian academy of music and theater
Norvège	2 ¹⁰⁵	1973	Oslo	Capitale	The Norwegian Academy of Music
Slovaquie	2	1971	Bratislava	Capitale	Vysoká škola muzických umení Bratislava
Slovénie	1	2009	Ljubljana	Capitale	Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo
Espagne	9	1978	Madrid	Capitale	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Suède	2	1984	Stockholm	Capitale	Kungliga Musikhögskolan Stockholm
Suisse	6	1987	Berne	Capitale	Hochschule der Künste Bern
Royaume-Uni	2	1986	Londres	Capitale	Royal Academy of Music
Autriche	5	1980	Linz		Anton Bruckner Konservatorium
Belgique	4	1976	Mons		Conservatoire Royal de Mons
Croatie	1	1993	Pula		Odjel za glazbu, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Allemagne	16	1950	Weimar		Hochschule für Musik Franz Liszt
Grèce	1	2005	Tessalonique		University of Macedonia, Tessaloniki
Italie	26	1984	Pesaro		Conservatorio Statale di Musica "G. Rossini"
Pays-Bas	3	1964	Tilburg		Fontys Conservatorium
Pologne	9	années 1950	Wroclaw		Akademia Muzyczna imienia Karola Lipińskiego
Portugal	3	2000	Castelo Branco		Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

Figure 6 – Importance de la capitale dans l'ouverture des classes

¹⁰⁵ Après la publication de notre document, le concertiste norvégien Øivind Farnen nous a informé de l'existence d'une classe à Trondheim depuis 1973.

En Pologne, l'Université de Musique Frédéric Chopin située dans la capitale Varsovie intègre l'accordéon très tôt tout de même, dès 1964, une dizaine d'années après Wroclaw¹⁰⁶.

Pour les autres pays (Allemagne, Belgique, Croatie, Grèce, Portugal), l'accordéon n'est à ce jour pas enseigné dans les institutions de la capitale, c'est-à-dire que des conservatoires au rayonnement international tels que le Conservatoire de Bruxelles ou l'Université de Musique Hans Eisler¹⁰⁷ de Berlin n'offrent actuellement aucune formation supérieure aux accordéonistes.

Alain Poirier, directeur de la recherche au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon – institution n'offrant pas d'enseignement en accordéon à ce jour – proposait une explication à ces institutions qui ne veulent ou ne peuvent pas ouvrir de classes :

« Ne pas envisager l'ouverture d'une classe peut être motivé par des raisons de choix stylistiques (justification de l'intégration ou non de l'accordéon dans un établissement supérieur) autant que matériels (nous sommes dans une période où il est plus envisagé de faire des économies que d'ouvrir de nouvelles disciplines...) ». ¹⁰⁸

1.3.5 Ouvertures de classes et géopolitique européenne

1.3.5.1 *Introduction*

On constate donc de nombreuses disparités suivant les pays et une inégalité du nombre de classes suivant les endroits, comme en témoigne la carte d'Europe ci-dessous, où apparaît le nombre de classes dans chaque pays :

¹⁰⁶ La date exacte de création de la classe d'accordéon à Wroclaw ne nous a pas été communiquée.

¹⁰⁷ L'Université de Musique Hans Eisler de Berlin a fermé sa classe d'accordéon dans les années 2000.

¹⁰⁸ Courriel d'Alain Poirier, directeur de la recherche au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon du 20.06.2013.

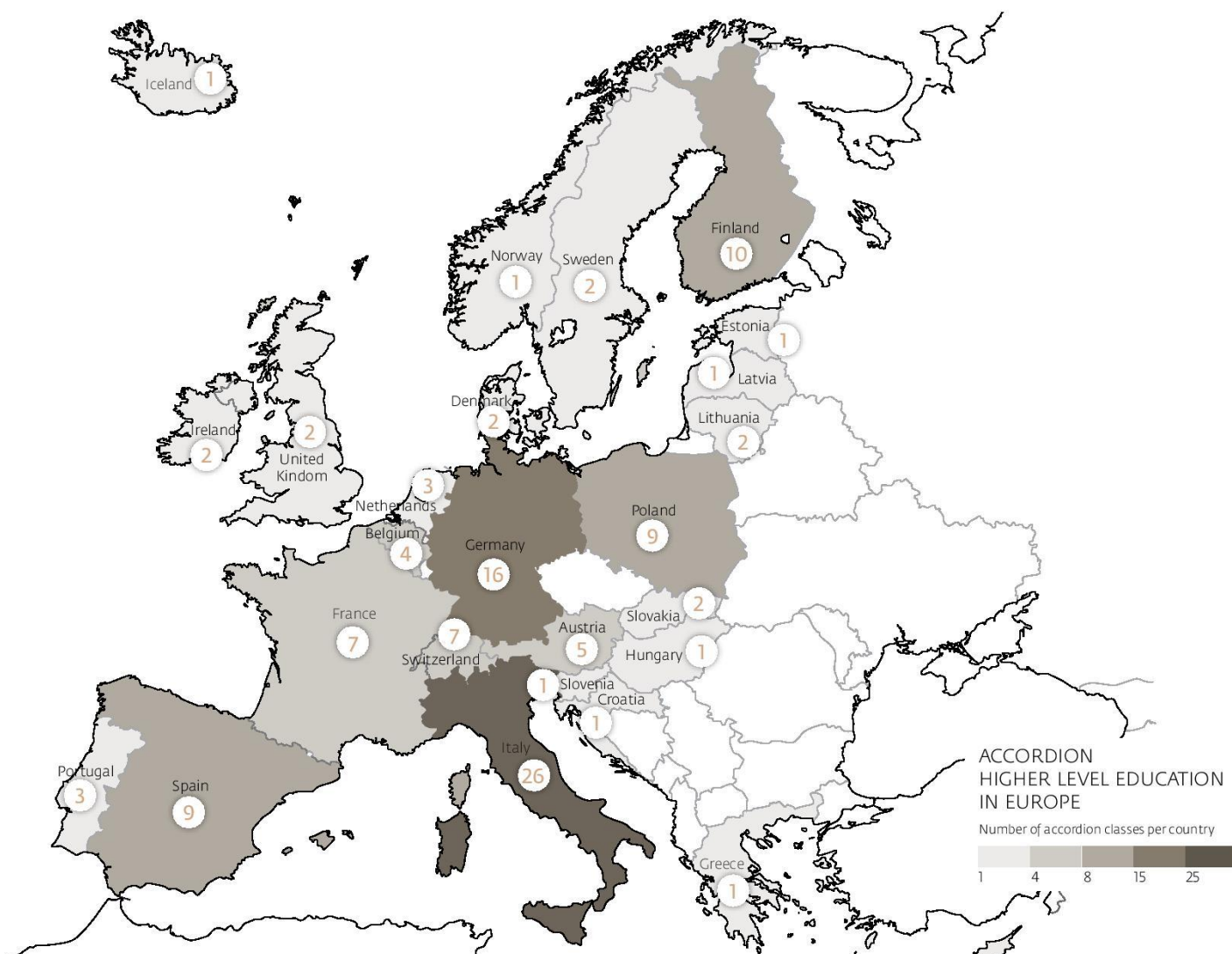


Figure 7 – Nombre de classes par pays¹⁰⁹

Sur les 31 pays étudiés, 6 seulement n’offraient pas, en 2013, d’enseignement supérieur en accordéon : la Bulgarie, Chypre, le Luxembourg, Malte, la République Tchèque et la Roumanie.

Si l’instrument est bien enseigné depuis 1995 au Conservatoire de la Ville de Luxembourg par Maurizio Spiridigliozzi, l’institution ne propose pas à l’heure actuelle de cursus dans l’enseignement supérieur¹¹⁰.

¹⁰⁹ Lhermet, Vincent, *Accordion Higher Level Education in Europe*, op. cit.

¹¹⁰ Informations communiquées par Maurizio Spiridigliozzi, professeur d’accordéon au Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

En Roumanie, l'Académie Nationale de Musique de Bucarest a mis en place en 2012 un module optionnel d'accordéon¹¹¹, ce qui peut laisser entrevoir une possible création de classe dans les années à venir.

Par ailleurs, l'impossibilité pour les accordéonistes d'étudier l'accordéon dans l'enseignement supérieur tchèque s'explique par l'histoire de ce pays et la dissolution de la Tchécoslovaquie en 1992¹¹² : Ladislav Horák¹¹³, professeur d'accordéon au Conservatoire de Prague – institution qui offre un enseignement de l'accordéon depuis 1951 – regrettait que l'Académie de Prague n'ait toujours pas ouvert de classe. Il nous précisait que l'Académie des Arts de Bratislava était, du temps de la Tchécoslovaquie, l'institution où les accordéonistes de ce pays allaient étudier.

Nous remarquons des disparités géographiques dans le développement des classes en Europe qui ne seront pas sans expliquer, nous le verrons plus tard, certaines orientations dans le choix du répertoire au sein des classes d'accordéon.

Même s'il n'est plus d'actualité de parler de « bloc de l'Est » ou de « bloc de l'Ouest », suite aux mouvements géopolitiques des années 1989-1990, ni d'opposer le Nord au Sud, l'histoire de l'après-guerre a laissé de nombreuses traces dans la culture européenne, ce qui nous a conduit à envisager quatre zones géographiques :

- l'Europe de l'Ouest (Allemagne, Autriche, Belgique, France, Irlande, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suisse),
- l'Europe du Sud (Croatie, Espagne, Grèce, Italie, Portugal, Slovénie),
- les pays nordiques (Danemark, Finlande, Islande, Norvège, Suède),
- les anciens pays du bloc de l'Est¹¹⁴ (Allemagne de l'Est¹¹⁵, Estonie, Hongrie, Lettonie, Lituanie, Pologne, Slovaquie).

Le graphique qui suit représente la proportion de classes ouvertes avant et après 1990 dans les 4 zones d'Europe que nous venons de définir :

¹¹¹ Réponse au questionnaire par Angela Sindeli, chargée des relations internationales.

¹¹² <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Tch%C3%A9coslovaquie/146142> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹¹³ Courriel de Ladislav Horák, professeur au Conservatoire de Prague le 03.09.2013.

¹¹⁴ <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/terminale/video/la-constitution-du-bloc-de-l-est> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹¹⁵ Pour les classes créées en Allemagne de l'Est, donc avant la réunification allemande en 1990. <http://www.touteleurope.eu/actualite/de-la-chute-du-mur-a-la-reunification-allemande.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

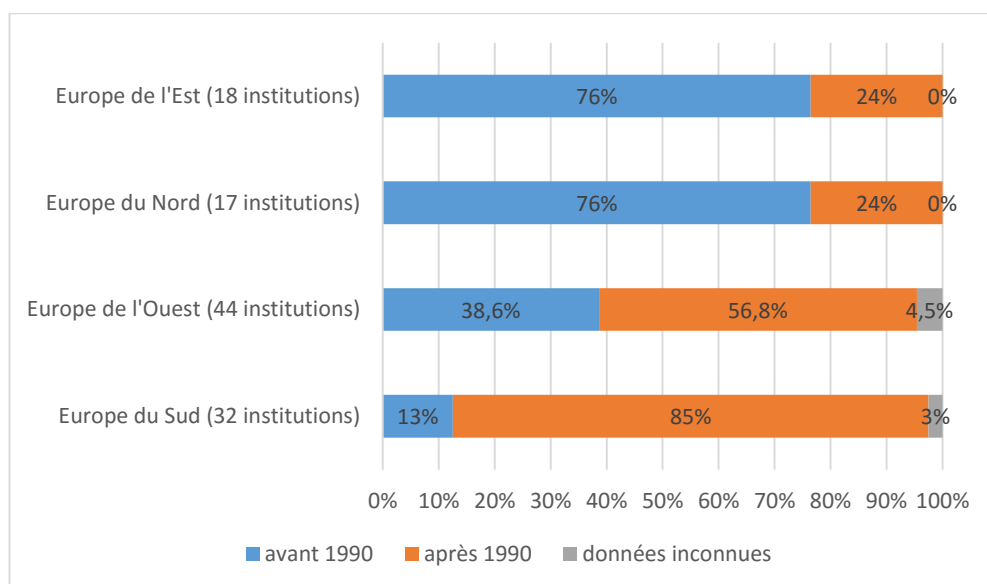


Figure 8 – Ouvertures de classes et zones géographiques européennes

Nous pouvons remarquer une très nette opposition entre les anciens pays de l'Europe de l'Est ainsi que les pays nordiques, dont la majorité des institutions (76%) ont ouvert leurs classes avant 1990, donc avant la chute du bloc soviétique, et les pays d'Europe du Sud et de l'Ouest qui ont majoritairement connu une reconnaissance plus tardive de l'instrument (respectivement 85% et 56,8% de classes ouvertes après 1990).

1.3.5.2 Anciens pays du bloc de l'Est

L'engouement précoce des pays de l'Est pour l'accordéon peut s'expliquer par les liens qui unissaient ces pays à Moscou avant la chute du rideau de fer, puisqu'ils étaient placés sous le contrôle plus ou moins direct du pouvoir soviétique¹¹⁶ et en partageaient les influences culturelles. On se souvient de la création, en 1948, de la classe d'accordéon à l'Institut Gnnessin de Moscou¹¹⁷, institution dédiée aux instruments de musique populaire dont faisait partie le *bayan* (accordéon) et qui est probablement l'une des premières institutions publiques d'enseignement professionnel à avoir ouvert une classe. Il n'est donc pas étonnant de noter des créations de classes dès les années 1950 en Allemagne de l'Est (Weimar), en Pologne (Wroklaw) et en Lituanie (Vilnius).

¹¹⁶ <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/terminale/video/la-constitution-du-bloc-de-l-est> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹¹⁷ <http://www.accordions.com/interviews/lips.aspx> (lien vérifié le 15.10.2015).

1.3.5.3 Europe du Nord

Si les pays du Nord se sont engagés très tôt dans un processus d'intégration de l'accordéon, la première classe naît en 1970 sous l'impulsion du concertiste danois Mogens Ellegaard à l'Académie royale de musique de Copenhague au Danemark à la suite de plusieurs années de collaboration avec les compositeurs de son pays.

L'ouverture de la classe de Copenhague fut très observée, nous l'avons dit plus haut, en Finlande, où Matti Rantanen, l'un des premiers étudiants de Mogens Ellegaard, se vit confier l'enseignement de l'accordéon dès 1977 à l'Académie Sibelius, mais aussi à l'Académie de Musique d'Oslo en 1973 avec Jon Faulstad, lui-même ancien élève d'Ellegaard.

1.3.5.4 Europe du Sud

Les données relatives aux pays d'Europe du Sud se placent en très nette rupture avec le Nord et l'Est : ces pays ont ouvert l'intégralité ou du moins la grande majorité de leurs classes après 2000 (en vert), raison pour laquelle nous avons affiné les données dans le graphique qui suit :

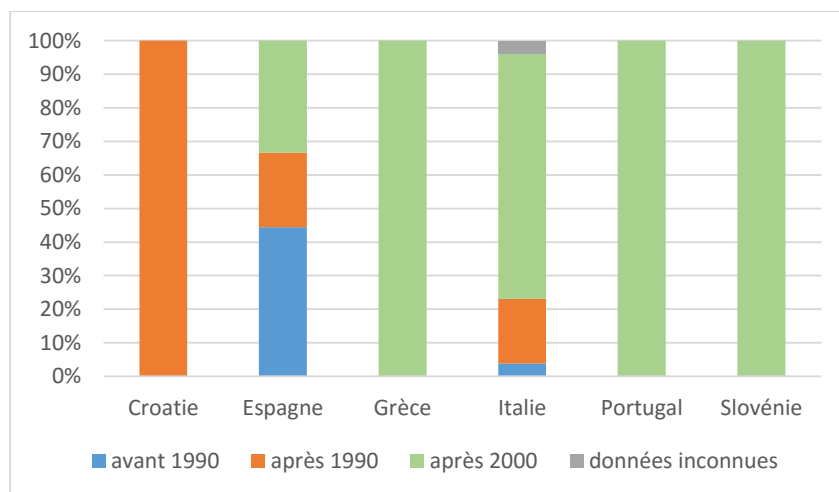


Figure 9 – Ouvertures de classes en Europe du Sud

Nous pouvons noter deux exceptions : l'Italie et l'Espagne. En Italie, on observe une création de classe avant 1990, au Conservatoire de Pesaro en 1984, et en Espagne 4 créations dont deux dans les années 1960, aux Conservatoires supérieurs de Barcelone et San Sébastien.

1.3.5.5 Europe de l'Ouest

En Europe de l'Ouest, la plupart des pays semblent avoir opéré un développement plus ou moins équilibré des classes d'accordéon au cours des trois périodes que nous avons observées, c'est-à-dire avant 1990, entre 1990 et 2000 et depuis 2000 :

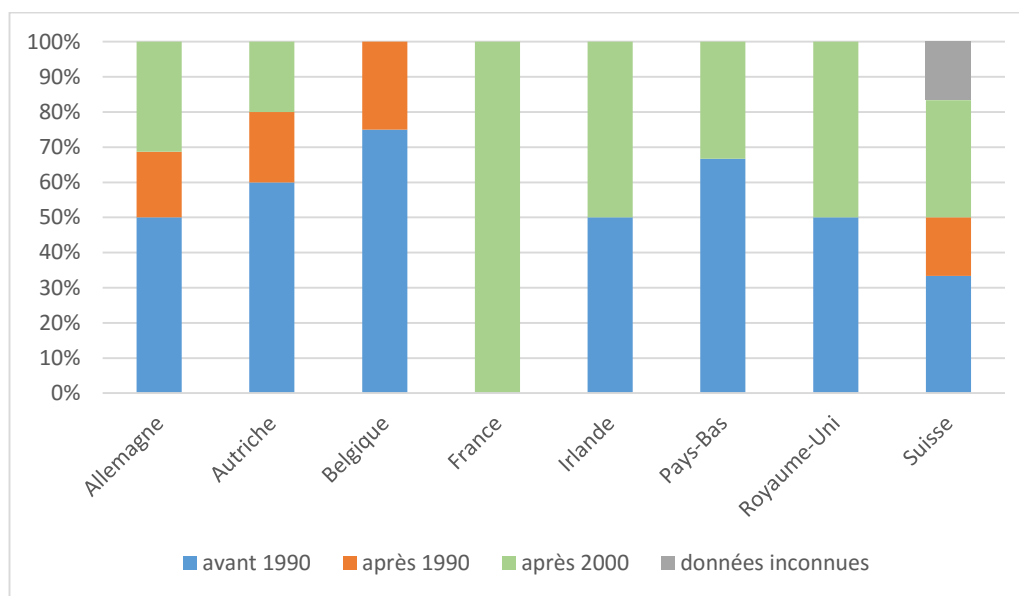


Figure 10 – Ouvertures de classes en Europe de l'Ouest

En comparaison avec ses voisins, la France fait figure d'exception : il s'agit du seul pays à n'avoir accepté l'accordéon dans ses institutions d'enseignement supérieur que depuis les années 2000, avec l'ouverture en 2002 de la classe au Conservatoire de Paris.

Malgré le soutien fort de l'Etat à la création contemporaine que l'on évoquera plus tard, la raison de l'intégration tardive est multiple.

Beaucoup de compositeurs nous ont confié les difficultés qu'a connues l'accordéon dans leur jeunesse, puisqu'ils étaient plutôt tentés par sa relégation au rang d'un instrument purement populaire, au vu des succès de l'accordéon musette dans les couches populaires.

Afin d'expliquer l'entrée tardive de l'accordéon dans l'enseignement supérieur en France, Max Bonnay, professeur d'accordéon au Conservatoire de Paris¹¹⁸, nous confiait que les discussions avec le Ministère de la Culture avaient commencé dès les années 1980-1982, poussées par le constat que les jeunes accordéonistes talentueux étaient obligés de poursuivre leurs études à l'étranger, parce qu'il n'existait aucune possibilité de formation supérieure en

¹¹⁸ Entretien avec Max Bonnay à Paris le 24 mai 2013.

France pour eux. Il y avait une connaissance de la part des inspecteurs du Ministère de la Culture des classes qui s'étaient ouvertes dans d'autres pays. Les associations d'accordéonistes, puissantes à l'époque telles que l'UNAF¹¹⁹, l'APH¹²⁰ et l'ACF¹²¹ ainsi que quelques accordéonistes renommés tels qu'Alain Abbott participèrent à de nombreuses réunions qui furent un préalable à la création des diplômes d'enseignement en accordéon que sont le Diplôme d'État (DE) et le Certificat d'Aptitude (CA). Max Bonnay nous rapporte également que ces réunions se déroulèrent dans une atmosphère délétère où chaque association essayait d'affirmer son pouvoir, raison probable pour laquelle la décision fut finalement reportée. Marcel Azzola, lors d'une rencontre à son domicile en 2010, nous confiait que la lutte entre deux systèmes différents d'instruments fut une difficulté supplémentaire à l'intégration de l'accordéon au Conservatoire de Paris dès les années 1980. En effet, les représentants de l'harmonéon, dit « accordéon de concert », mis au point en 1948¹²² par Busato sur l'idée de Pierre Monichon à Paris, dont Alain Abbott fut une figure emblématique, s'opposaient à ceux des modèles *convertor*¹²³, système de référence aujourd'hui en Europe, l'harmonéon n'étant plus utilisé.

1.3.6 L'intégration par le répertoire contemporain

La volonté des accordéonistes, assez semblable à celle des saxophonistes, d'élargir leurs horizons, de trouver de nouvelles voies, les conduit naturellement à collaborer avec les classes de composition, lesquelles accueillent avec bienveillance les présentations spontanées de l'instrument. Devant l'enthousiasme des accordéonistes, ce sont aussi les professeurs de composition qui sont à l'origine de projets mettant notre instrument à l'honneur. Geir Draugsvoll, professeur à l'Académie royale de Copenhague nous faisait part du projet à long terme de son collègue compositeur Niels Rosing-Schow, où chaque étudiant aurait à écrire

¹¹⁹ Union nationale des accordéonistes français.

¹²⁰ Association des professeurs Hohner.

¹²¹ Accordéon club de France.

¹²² « L'accordéon de concert se présente avec deux claviers absolument identiques : même disposition pour les sons graves et pour les sons aigus, même emplacement des boutons, même diamètre des boutons, même nombre de rangées, même écartement entre les touches ». Monichon, Pierre, Juan, Alexandre, *L'Accordéon*, op. cit, p. 134.

¹²³ Dans ce système, le clavier de la main gauche est doté de deux types de claviers, le passage de l'un à l'autre se faisant au moyen d'un mécanisme.

pour l'accordéon. Il nous confie qu'au-delà du renforcement des liens entre les deux classes, ce projet a permis la création d'une centaine d'œuvres nouvelles incluant l'accordéon.

La qualité du répertoire, c'est-à-dire l'intérêt que l'on peut porter à une œuvre, peut aussi être à l'origine d'un projet. On peut évoquer l'hommage rendu à la compositrice belge Jacqueline Fontyn en février 2014 au Pôle supérieur de Lille¹²⁴, sous l'impulsion du professeur de composition et d'instrumentation Vincent Paulet, dont le point de départ était son Concerto pour accordéon et cordes *Vent d'Est* (1997) dont il appréciait les subtilités de l'orchestration. Là encore, le choix de l'instrument est légitimé par le répertoire.

Au Conservatoire de Paris, où nous avons observé de façon quasi quotidienne l'intégration de l'instrument pendant quatre ans, on peut constater un intérêt évident des jeunes compositeurs pour un instrument qu'ils incluent de façon quasi systématique dans leurs œuvres d'ensemble, à l'occasion des ateliers de composition et des concerts de l'ensemble de musique contemporaine du Conservatoire. Depuis 2012 ne se passe pas une seule année sans qu'un étudiant sollicite l'accordéon dans l'orchestre pour son prix de composition. Nous pouvons également évoquer l'opéra *Maudits les innocents* écrit en 2014 par quatre étudiants en composition, qui ont choisi d'intégrer l'accordéon à l'ensemble¹²⁵.

Mais l'exemple le plus remarquable est probablement le projet « *Stretching the accordion*¹²⁶ », donné en avril-mai 2014 au Conservatoire de Paris et à la Guildhall School of Music and Drama de Londres sous l'impulsion de la direction du Conservatoire de Paris, avec le soutien du Fonds franco-britannique Diaphonique¹²⁷ pour la musique contemporaine. Cette mise à l'honneur de l'instrument, une nouvelle fois autour de son répertoire – puisqu'il s'agissait d'un programme centré sur les compositeurs français (Bernard Cavanna, Philippe Leroux) et anglais (Rebecca Saunders) ainsi que des étudiants en composition des deux institutions, Florent Carron-Daras et Oliver Leith – permet à l'instrument de consolider sa place au sein de l'institution, mais surtout d'en notifier la présence auprès d'entités culturelles majeures telles que l'Institut Français, auquel est fortement relié le Fonds Diaphonique.

¹²⁴ <http://www.lavoixdunord.fr/region/vieux-lille-hommage-a-jacqueline-fontyn-a-ia19b57398n2652358> (lien vérifié le 12.09.2015).

¹²⁵ <http://culturebox.francetvinfo.fr/musique/opera/maudits-les-innocents-quand-un-opera-sattaque-a-la-guerre-sainte-207833> (lien vérifié le 12.09.2015).

¹²⁶ [http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/lagenda/tout-lagenda/article/stretching-the-accordionconcert-du-fonds-diaphonique-1/?tx_ttnews\[npage\]=19&cHash=25b2cf5bd37c5bcbb9b0cf94710f1e0e](http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/lagenda/tout-lagenda/article/stretching-the-accordionconcert-du-fonds-diaphonique-1/?tx_ttnews[npage]=19&cHash=25b2cf5bd37c5bcbb9b0cf94710f1e0e) (lien vérifié le 14.02.2013).

¹²⁷ www.diaphonique.org (lien vérifié le 12.09.2015).

1.3.7 Fermetures de classes

Si l'on ne peut que se réjouir de l'élan extraordinaire qui a accompagné les créations de classes depuis 1950, il ne faut cependant pas oublier les classes qui ont malheureusement fermé depuis.

L'Université de Pilsen, en République Tchèque, a accueilli pendant vingt ans, entre 1992 et 2012 une classe d'accordéon, dont Ladislav Horák¹²⁸ fut étudiant, mais qui a été fermée récemment.

De la même manière, nous notons la fermeture de la classe créée en 1976¹²⁹ par Miny Dekkers au Conservatoire de Rotterdam, celle de la Hochschule für Musik Hans Eisler de Berlin dans les années 2000¹³⁰, ainsi que de celle de la Grieg Academy of Music de Bergen en Norvège¹³¹.

D'autres classes ont fermé plus récemment : les Universités des Sciences Appliquées de Joensuu, Helsinki et Lahti¹³² ayant décidé d'arrêter les activités de leur département des disciplines instrumentales classiques, ce sont trois classes d'accordéon finlandaises qui ont disparu en 2014 et 2015.

1.4 L'augmentation du nombre de concerts spécialisés

1.4.1 Un soutien institutionnel important

La croissance significative du répertoire de l'accordéon que nous avons montrée plus haut s'inscrit dans la logique de la construction de véritables politiques culturelles publiques dans les pays d'Europe.

De nombreux pays ont en effet exprimé une volonté de favoriser la création contemporaine, aussi bien chez les musiciens, les photographes ou plasticiens en participant à

¹²⁸ Information communiquée par Ladislav Horak, accordéoniste tchèque.

¹²⁹ Gervasoni, Pierre, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, op. cit. p. 83.

¹³⁰ Réponse au questionnaire par Ute Schmidt, responsable des relations internationales à la Hochschule für Musik Hans Eisler.

¹³¹ Réponse au questionnaire par Bjorn Halvorsen, responsables des relations internationales à l'Académie de Bergen.

¹³² Karelia-ammattikorkeakoulu, Metropolia Ammattikorkeakoulu et Lahden ammattikorkeakoulu.

son financement, que ce soit les commandes d'œuvres, les aides aux projets, ou encore la subvention d'ensembles.

Cette politique a contribué à une meilleure professionnalisation des compositeurs dont la plupart ne peuvent pas vivre uniquement de la composition, mais perçoivent une rémunération pour la commande d'une œuvre. C'est une reconnaissance d'un métier de la part des pouvoirs publics, un « devoir moral » pour un interprète, selon le concertiste Matti Rantanen. En cela, le soutien des États à la création contemporaine est un facteur essentiel dans le développement d'un répertoire.

Même si l'on sait que les commandes ne s'appliquent qu'à une petite proportion des œuvres créées, on peut supposer que notre corpus ne serait pas si étendu sans le soutien public des États à la création contemporaine.

En France, l'État exerce sa politique culturelle par le biais de subventions via les DRAC¹³³, les aides à l'écriture d'œuvres musicales nouvelles (ex. Commandes d'État), la création de l'IRCAM¹³⁴ et de l'Ensemble Intercontemporain¹³⁵ par Pierre Boulez en 1969 et 1976, l'aide à de nombreux festivals dédiés à la musique de notre temps¹³⁶, la création du Centre de documentation de la musique contemporaine¹³⁷ et de Musique française d'aujourd'hui¹³⁸ ainsi que 6 Centres nationaux de création musicale¹³⁹ que sont le GRAME à Lyon, le GMEM à Marseille, le CIRM de Nice, La Muse en Circuit à Alfortville, Césaré à Bétheny et le GMEA à Albi. Il faut également ajouter les subventions des collectivités territoriales.

Ces financements publics sont souvent relayés par de nombreuses fondations privées, comme en Finlande, où le site de l'association des compositeurs propose une liste exhaustive de nombreux financements annuels pour les commandes¹⁴⁰.

¹³³ Direction régionale des affaires culturelles.

¹³⁴ <http://www.ircam.fr/> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹³⁵ <http://www.ensembleinter.com/fr/> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹³⁶ Le site du Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC) en recense 27 sur le territoire français :

http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/festivals?query=&france%3Abs_field_organisme_cm=1&ss_fiel_d_organisme_pays= (lien vérifié le 15.10.2015).

¹³⁷ CDMC.

¹³⁸ MFA propose un dispositif d'aide à l'enregistrement d'œuvres contemporaines, financé par le Ministère de la Culture, la SACEM, Radio France et la SACD.

¹³⁹ CNCM : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Musique/Organismes-musique/CENTRES-NATIONAUX-DE-CREATION-MUSICALE2> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹⁴⁰ La liste est disponible sur le site de l'association des compositeurs de Finlande (<http://www.composers.fi/apurahat/#muut> lien vérifié le 15.10.2015).

1.4.2 Les festivals de musique de notre temps

1.4.2.1 *Un nombre important de festivals*

Le soutien étatique à la création contemporaine a conduit à établir des événements annuels ou biannuels permettant la création et la diffusion de nouveaux répertoires. Le site du CDMC¹⁴¹ propose une base de données référençant 99 festivals de musique spécialisés de 24 pays. Cette liste n'étant probablement pas exhaustive, il est possible que certains festivals n'y soient pas référencés, même si cela permet de se faire une certaine idée du nombre de festivals par pays.

Le tableau ci-dessous présente le nombre de festivals classés par ordre alphabétique de pays :

Pays	Nombre de festivals		Pays	Nombre de festivals
Allemagne	17		Lituanie	2
Autriche	10		Luxembourg	1
Belgique	2		Norvège	3
Croatie	1		Pays-Bas	2
Danemark	2		Pologne	3
Espagne	4		Portugal	1
Estonie	3		République Tchèque	2
Finlande	4		Royaume-Uni	5
France	21		Slovaquie	1
Hongrie	1		Slovénie	1
Islande	1		Suède	1
Italie	8		Suisse	3
Total général				99

Figure 11 – Nombre de festivals de musique contemporaine par pays

¹⁴¹ Centre de documentation de la musique contemporaine <http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/festivals> (lien vérifié le 15.10.2015).

On remarque un nombre de festivals importants en Allemagne (17), en Autriche (10) et en France (21)¹⁴², signe d'une création artistique soutenue et en bonne santé.

1.4.2.2 La présence de l'accordéon dans les festivals

Devant le nombre important de festivals dédiés à la musique de notre temps, il nous a semblé important d'étudier la place qu'occupe l'accordéon dans les programmations. Grâce à la liste du site du CDMC, nous avons recensé l'apparition de notre instrument dans les concerts, à l'aide des informations disponibles sur les sites de chaque événement. De nombreux festivals ont entrepris une démarche d'archives dématérialisées, ce qui rend plus aisé l'accès aux informations. Pour d'autres festivals, nous nous sommes procuré les copies de programmes de concerts, par exemple pour les festivals Musica à Strasbourg, Musiques Démesurées à Clermont-Ferrand et la biennale Musiques en Scène à Lyon.

D'une manière générale, on peut constater que l'entrée de l'accordéon dans les programmations va de pair avec la création des festivals. En effet, s'il faut attendre la fin des années 1980 pour voir l'accordéon entrer dans les programmations, on constate que quasiment 50% des festivals ont été créés après 1990, ce qui nous montre, là encore, un des effets des politiques culturelles, et le résultat des démarches volontaristes des interprètes :

	Nb.	%
avant 1990	38	38,4%
après 1990	48	48,5%
données inconnues	13	13,1%
Total	99	100,0%

Figure 12 – Proportion des festivals ouverts avant et après 1990

Nous avons eu accès au détail des programmes de 52 festivals sur un total de 99, soit plus de la moitié, et étudié les contenus de leurs concerts de la création du festival jusqu'en 2013.

¹⁴² Le CDMC étant localisé en France, cela peut expliquer que quasiment tous des festivals de l'hexagone soient référencés, ce qui n'est peut-être pas le cas de l'Allemagne.

À ce jour, on constate que 44 festivals (sur les 52) ont inclus de l'accordéon dans leur programmation, soit 84,6%. Il convient bien évidemment de prendre ces résultats avec une grande prudence, puisqu'environ la moitié des programmations nous manque, même si les festivals les plus importants sont inclus dans nos données.

Certains festivals se sont ouverts à l'accordéon dès l'année de leur ouverture (9) ou dans les deux années qui suivent (5). À Donaueschingen, le plus ancien festival de musique contemporaine au monde, créé en 1921, il faut attendre 1995 pour qu'une œuvre utilisant de l'accordéon soit jouée : il s'agissait de *Masse, Macht und Individuum* de Vinko Globokar (1995) pour accordéon, guitare, percussion, contrebasse et orchestre¹⁴³.

L'ensemble des programmes recensés fait état d'au moins 186 concerts avec accordéon sur la période 1990-2013. Le plus souvent, l'accordéon n'apparaît qu'une fois lors de l'édition d'un festival, que ce soit des récitals en solo, des concerts de musique de chambre, ou encore des œuvres avec ensemble. Les œuvres aux plus gros effectifs, tels que les grands ensembles, sont principalement programmées ou créées dans les plus gros festivals tels que Musica Strasbourg, Donaueschingen ou encore Witten qui ont les ressources suffisantes pour inviter des ensembles spécialisés tels que le Klangforum Wien ou l'Ensemble Intercontemporain.

D'une façon générale, même si l'on peut penser que c'est le répertoire qui conditionne la programmation d'un instrument, l'édition 1993 du Festival Musica Strasbourg nous montre une volonté de mise à l'honneur de l'instrument. Lors de cette année faste, la programmation incluait un récital solo de Teodoro Anzellotti avec des œuvres de Luciano Berio, John Cage, Sofia Gubaidulina, Klaus Huber et Magnus Lindberg¹⁴⁴, un récital en solo et musique de chambre de Pascal Contet avec Christian Hamouy qui incluait les compositeurs Zbigniew Bargielski, Jean-Pierre Drouet, Arne Nordheim, Magnus Lindberg et Jukka Tiensuu¹⁴⁵. De plus, un troisième concert avec l'œuvre de Georges Aperghis *Tingel Tangel* pour accordéon et cymbalum laissait la place à l'accordéoniste Frédéric Daverio¹⁴⁶. Enfin, une rencontre sur le thème de l'accordéon de concert avec Pascal Contet et les compositeurs Stefano Gervasoni et Georges Aperghis fut organisée¹⁴⁷.

¹⁴³ <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1995/-/id=2136956/did=3459976/nid=2136956/2dzjc1/index.html> (lien vérifié le 15.07.2015).

¹⁴⁴ <http://www.festivalmusica.org/edition/1993/manifestation/795/teodoro-anzellotti-accord%C3%A9on> (lien vérifié le 15.07.2015).

¹⁴⁵ <http://www.festivalmusica.org/edition/1993/manifestation/783/pascal-contet-accordeon-christian-hamouy-percussion> (lien vérifié le 15.07.2015).

¹⁴⁶ <http://www.festivalmusica.org/edition/1993/manifestation/790/georges-aperghis> (lien vérifié le 15.07.2015).

¹⁴⁷ <http://www.festivalmusica.org/edition/1993/manifestation/811/theme-laccordeon-de-concert> (lien vérifié le 15.07.2015).

La présence régulière de l'accordéon dans les festivals peut faire penser à une certaine fidélité des organisateurs à un instrument qui se trouve pleinement accepté. En effet, depuis 1990, l'accordéon a été présent à 10 reprises à la Biennale de Tampere en Finlande (83,3% des éditions), 10 fois également à la Biennale Musique en Scène de Lyon (71,4%) et à 15 reprises au Festival Wittener Tage für Neue Kammermusik en Allemagne (62,5%). À l'exception des récitals où l'instrument, voire l'instrumentiste est le centre d'un concert, les programmations sont faites autour des œuvres et des compositeurs : ce sont donc les œuvres qui suscitent le besoin de tel ou tel instrument dans un festival et la présence régulière de l'instrument peut être interprétée comme une normalisation de l'accordéon dans l'instrumentarium contemporain qui a donné lieu à des œuvres de qualité.

Ces festivals encouragent la création de nouveaux répertoires, comme en témoignent les 70 créations avec accordéon que nous avons pu comptabiliser. Leur nombre a probablement été beaucoup plus important puisque certains programmes nous manquent.

Mais ces festivals sont très loin d'être le lieu principal de création des œuvres – 70 œuvres sur les 9126 référencées est une très faible proportion – puisque la base de données *Ricordo al futuro* mentionne de nombreux autres lieux, des concerts isolés aux festivals plus généraux.

Les festivals constituent en revanche un moyen très fort de diffusion des œuvres, puisque nous avons pu comptabiliser 459 œuvres incluant au moins un accordéon dans les programmations auxquelles nous avons eu accès. Certains événements, dans une logique de soutien à la musique nationale, ne programment que des compositeurs du pays, comme en Finlande à la Biennale de Tampere et en Pologne au Festival Musica Polonica Nova. D'autres festivals, plus internationaux, ne limitent pas la programmation à une nation, mais font appel à des ensembles qui contribuent à faire connaître la musique de leur pays : c'était le cas en 2009 au festival Maerzmusik de Berlin où le Moscow Contemporary Ensemble a donné un programme dédié aux nouveaux compositeurs russes (Filanovski, Newski, Karassikov¹⁴⁸).

148

http://archiv2.berlinerfestspiele.de/en/archiv/festivals2009/02_maerzmusik09/mm_09_programm/mm_09_programm_gesamt/mm_09_ProgrammlisteDetailSeite_11325.php (lien vérifié le 15.07.2015).

1.4.3 Les ensembles de musique spécialisés

1.4.3.1 *Un nombre important d'ensembles en Europe*

En parallèle aux festivals de musique spécialisés, il convient de porter une attention particulière aux ensembles dédiés à la musique de notre temps qui se produisent de façon régulière dans ces festivals, commandent des œuvres de façon régulière et contribuent à la diffusion du répertoire.

Au cours de cette recherche, nous avons constitué une liste de 149 ensembles dédiés à la musique contemporaine (voir la liste en annexe). Parmi eux, figurent de grandes institutions de la musique contemporaine telles que l'Ensemble Intercontemporain à Paris, créé en 1976 par Pierre Boulez¹⁴⁹, Musikfabrik à Cologne, créé en 1990¹⁵⁰ et le Klangforum de Vienne, créé en 1985¹⁵¹ par Beat Furrer.

De la même manière que pour les festivals, la création d'ensembles est un processus récent, commencé dans les années 1960 : les ensembles les plus anciens de notre liste sont l'Ensemble Musique Nouvelle de Mons en Belgique, créé en 1962 et l'Ensemble Ars Nova à Poitiers, créé en 1963. Parmi l'intégralité des ensembles recensés, on constate que quasiment la moitié de ceux-ci ont été créés après 1990, ce qui montre à nouveau l'importance des politiques culturelles dans le soutien à la musique nouvelle.

Désireux de trouver un moyen de faire jouer leur musique, de nombreux compositeurs vont être à l'origine de la création d'un ensemble, comme Philippe Hurel avec Court Circuit, Laurent Cuniot avec l'ensemble TM+, Marius Constant avec Ars Nova ou Paul Mefano avec 2E2M.

On peut penser à la Société des Oreilles ouvertes (*Korvat Auki*) créée en 1977 par certains compositeurs tels que, Eero Hämeenniemi Jouni Kaipainen, Olli Kortekangas, Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Esa-Pekka Salonen et Jukka Tiensuu¹⁵², pour soutenir la création musicale finlandaise mais surtout pour créer des conditions de concert, car ces compositeurs avaient de grandes difficultés à se faire jouer en Finlande.

¹⁴⁹ <http://www.ensembleinter.com/fr/31solistes> (lien vérifié le 15.08.2015).

¹⁵⁰ <http://www.mc93.com/fr/biographie/musikfabrik> (lien vérifié le 15.08.2015).

¹⁵¹

http://www.berlinerfestspiele.de/en/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv_mm/archiv_mm13/mm13_kuenstler/mm13_kuenstler_detail_58786.php (lien vérifié le 15.08.2015).

¹⁵² <http://www.korvatauki.net/> (lien vérifié le 2.10.2015).

Grâce au CDMC, nous avons une liste des ensembles français (44 au total¹⁵³) que nous pouvons tenir pour exhaustive, ce qui montre une relative bonne santé de la musique contemporaine dans notre pays, qui se diffuse sur le territoire, même si de nombreuses structures sont localisées en région parisienne. Ces ensembles sont le plus souvent subventionnés via les DRAC régionales, ce qui exprime une volonté politique de soutien qui demeure.

Mais quelle place l'accordéon occupe-t-il aujourd'hui dans les ensembles en Europe ?

1.4.3.2 L'accordéon dans les ensembles européens

Même si nous avons montré l'effervescence de la création musicale autour de l'accordéon en Europe depuis 1990, même si nous pouvons supposer que l'instrument a profité d'une certaine augmentation des concerts de musique nouvelle, on peut regretter que les ensembles ne fassent appel à un accordéoniste que de façon ponctuelle, puisque seuls 29 ensembles sur les 149 que nous avons recensés comptent un accordéoniste parmi leurs membres permanents, soit à peine 20%.

En France, on peut regretter qu'il n'y ait toujours pas de poste d'accordéoniste permanent à l'Ensemble Intercontemporain, même si l'accordéon n'est pas le seul instrument qui manque à l'équipe des solistes de l'ensemble (c'est le cas également, par exemple, du saxophone). À l'inverse, la présence de Krassimir Sterev au Klangforum Wien a permis la création de centaines d'œuvres puisque l'accordéon figure presque automatiquement dans les concerts.

Il est important de noter la création d'ensembles de musique contemporaine dans les institutions d'enseignement supérieur qui peuvent accueillir des accordéonistes, donc des possibilités supplémentaires de présentation et de création du répertoire. Citons par exemple :

- Académie Sibelius (Finlande), Nyky Ensemble ;
- Conservatoire de Paris (France), ensemble du DAI contemporain ;
- Hochschule für Musik Würzburg (Allemagne), ensemble de musique contemporaine ;

¹⁵³ <http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/ensembles/specialises?page=1> (lien vérifié le 2.10.2015).

Nous avons montré, par cette étude de l'accordéon et des institutions, que l'engouement des compositeurs pour l'instrument était le fruit d'une certaine activité des accordéonistes.

Mais ces facteurs favorables ne suffisent pas à expliquer un tel foisonnement de la création musicale dès lors que les compositeurs sont les architectes des sons : ils choisissent un instrument pour ses qualités sonores et sa capacité à répondre à leur langage musical. Autrement dit, ce sont les possibilités instrumentales qui ont permis aux compositeurs de réinventer l'instrument, ce qui nous amène à nous interroger sur ce qu'est l'accordéon contemporain.

Deuxième partie : à la recherche d'une nouvelle identité sonore

2.1 Introduction

2.1.1 Constitution d'un sous-corpus

Lors du lancement du projet de catalogue *Ricordo al futuro*, en nous plaçant dans le prolongement du RIM (2375 œuvres), nous nous étions donné pour objectif le recensement de 4000 à 5000 œuvres. Or, notre base de données en compte aujourd'hui plus de 9100, soit deux fois l'objectif de départ, ce qui nous a encouragé à réduire notre corpus.

Même si notre objectif de départ était de focaliser notre attention sur les œuvres écrites à partir de 1990, ce choix ne témoigne bien entendu d'aucune volonté de faire table rase du répertoire des décennies qui précèdent : même si l'on établit des limites géographiques et historiques, indispensables à l'accomplissement d'une recherche, il nous paraît important de replacer toute période dans son contexte puisque l'histoire est probablement davantage un phénomène continu qu'une succession de périodes parfaitement délimitées.

Malgré cela, nous avons dû restreindre encore parce qu'une majorité de ces œuvres n'est pas éditée, ce qui limite leur accessibilité. Mais il nous a surtout semblé nécessaire, dans le cadre de ce *doctorat de musique – recherche et pratique*, de compléter l'analyse de la partition par un lien d'interprète, c'est-à-dire en jouant ces œuvres.

Ainsi, la sélection de 218 œuvres au total¹⁵⁴ est d'une certaine manière subjective, puisque nous prenons en exemple les œuvres avec lesquelles nous avons été en contact, en tant qu'interprète, auditeur, ou après avoir eu accès à la partition, même si nous avons pris le soin de choisir des œuvres de compositeurs et de genres différents qui couvrent de façon uniforme la période 1990-2014. Ce corpus réduit comprend donc 17 œuvres concertantes, 15 œuvres d'ensemble et d'orchestre (à partir de 6 musiciens), 75 œuvres de musique de chambre de 14 combinaisons différentes et 111 œuvres en solo (avec ou sans électronique).

Cette démarche est intimement liée à l'idée d'encourager la diffusion du répertoire, donc d'œuvres récentes et peu connues, puisque nous verrons plus tard qu'il faut beaucoup de temps pour qu'une œuvre devienne un « classique » du répertoire.

Si nous avons tenté d'expliquer le développement exponentiel du répertoire contemporain par l'étude de facteurs sociologiques, il convient de nous interroger sur le

¹⁵⁴ La liste de ces œuvres est disponible dans la section « partitions » de la bibliographie.

contenu même des œuvres. En effet, le contexte favorable à l'instrument n'a pas pu occulter un réel intérêt des compositeurs pour le monde sonore de l'accordéon et sa capacité à répondre à de multiples langages.

2.1.2 Se positionner face au cliché

Lors de nos échanges avec un certain nombre de compositeurs, nous nous sommes rendu compte à quel point l'héritage populaire a fortement marqué les consciences. En effet, plusieurs d'entre eux nous ont confié avoir rejeté l'instrument par le passé, parce qu'il leur semblait inconcevable d'intégrer les sonorités aigres du musette dans leurs œuvres. De plus, lors de communications autour de ce sujet, nous avons été surpris de voir que la majorité des questions ou remarques avaient pour sujet le rapport au populaire, alors même que nous pensions qu'il s'agissait de thèmes du passé : nous avons émis l'hypothèse que l'accordéon bénéficiait désormais d'un statut nouveau, que l'instrument contemporain n'avait rien à voir avec celui des bals populaires et qu'il n'était plus nécessaire d'établir des comparaisons. Et pourtant, il nous apparaît que la musique populaire appartient de manière inéluctable à l'identité sonore de l'accordéon, de la même manière que l'inconscient collectif associe souvent la guitare au flamenco ou encore l'orgue à la musique religieuse.

Ainsi, nous comprenons mieux la nécessité pour les compositeurs de se positionner face à cette image : comment gérer un tel héritage lorsque l'on fait face à un instrument tel que l'accordéon ?

C'est tout d'abord en entendant des répertoires transcrits, donc à l'écoute d'un autre son, que certains ont pu changer d'avis. Jean Françaix décida par exemple de composer un concerto pour Pascal Contet lorsqu'il l'entendit interpréter, non pas des œuvres conçues pour l'instrument, mais des adaptations de la musique de Domenico Scarlatti, et Bruno Mantovani nous confiait avoir été saisi par les sonorités d'une œuvre de Bach jouée à l'accordéon dans un couloir du métro parisien.

C'est aussi lors de l'écriture, mais surtout au contact d'un interprète, qu'un compositeur tel Martin Smolka va apprendre « à aimer [...] le son de l'accordéon », puisqu'il avoue que « pour être honnête : pendant de nombreuses années, je n'ai pas aimé le son de l'accordéon. Dans la chanson française ça allait, mais sur la scène d'un concert de musique classique ? Ce fut un point de départ pour ma pièce [...]. Teodoro Anzellotti fait sortir de son

instrument des sons merveilleux et la meilleure façon pour apprendre à aimer un son, c'est de l'entendre encore et encore. »¹⁵⁵.

Dans la même optique, Peter Niklas Wilson, dans la préface du CD *Push Pull*¹⁵⁶ de Teodoro Anzellotti, décrivait ce rapport complexe de tout compositeur à l'accordéon :

« L'accordéon est sans aucun doute l'un des instruments les plus décriés des instruments occidentaux, sa mauvaise réputation étant seulement dépassée par celle de la flûte à bec. L'aura de l'instrument semble être inséparable [...] de la saveur artificielle de faux folklores, des banalités des polkas et des valse didactiques. Beaucoup de gens détestent l'accordéon, et ils savent pourquoi. Mais connaissent-ils vraiment l'instrument ? Sont-ils conscients de son potentiel ? Ou sont-ils seulement familiers avec son cliché populaire ? Et que peut faire un compositeur quand il fait face au défi d'écrire pour un instrument dont l'image semble si fixe, et unidimensionnelle ? Comme Salvatore Sciarrino le raconte : "L'histoire [de l'accordéon] a un *parfum* très intense, fort, qui ne m'intéresse pas tant que ça. Je ne pourrais pas composer de la musique qui va avec. Un tel parfum est *invincible*" Alors, que peut faire un compositeur ? Il peut soit accepter le cliché et le déconstruire (comme l'a fait si souvent Mauricio Kagel), ou bien il peut essayer de réinventer l'accordéon, découvrir son noyau caché, sa *materia prima* secrète. »¹⁵⁷

Les compositeurs n'ont pas d'autre choix que de réapprendre à écouter, à penser l'instrument. Ils déconstruisent cette image négative, ils détournent et détournent les sonorités de l'accordéon et parviennent ainsi à le réinventer en lui conférant une nouvelle identité sonore.

¹⁵⁵ <http://www.martinsmolka.com/works/lamento.html> (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁵⁶ « La naissance d'une machine : à la recherche de la quintessence de l'accordéon » (CD *Push Pull* de Teodoro Anzellotti).

¹⁵⁷ Texte original : "The accordion is undoubtedly one of the most maligned of Western instruments, its poor reputation possibly only surpassed by that of the recorder. The instrument's aura seems to be inseparable from unpleasant memories of involuntary youthful music making, the artificial flavour of fake folklore, the banalities of didactic polkas and waltzes. Many people hate the accordion, and they know why. But do they really know the instrument? Are they aware of its potential? Or are they only familiar with its popular cliché? And what can a composer do when faced with the challenge of writing for an instrument whose image seems so fixed, and so one-dimensional? As Salvatore Sciarrino puts it: „The history [of the accordion] has a very intensive, strong ‚scent‘, which does not interest me that much. I would not be able to compose music that goes along with it. Such a ‚scent‘ is invincible. So what can the composer do? He can either accept the cliché and deconstruct it (as Mauricio Kagel has done so often), or he can attempt to re-invent accordion, discover its hidden core, its secret *materia prima*." Source : <http://www.anzellotti.de/seiten/extras-articles-wilson.html> (lien vérifié le 30.09.2015).

2.2 Le détournement de l'identité sonore de l'accordéon

2.2.1 À la recherche de nouveaux modes de jeux

Au-delà de l'intérêt pour un compositeur de ne pas faire entendre de l'accordéon ce que l'on pourrait attendre de lui, la recherche de nouveaux modes de jeux, qui exploitent la totalité de l'instrument, est un des enjeux majeurs de la musique de l'après-guerre, puisque ces nouvelles techniques sont une façon d'éviter le son plein. Ainsi, il ne s'agit plus de se contenter de modes de jeu traditionnels qui consistent à « produire un son périodique (donc de hauteur parfaitement définie) plus ou moins riches en harmoniques selon le type d'instruments, susceptibles de variations de dynamiques et de timbre, dont la hauteur correspond à une des douze notes de la gamme tempérée. »¹⁵⁸

Dans leur première approche de l'instrument, les compositeurs vont chercher l'inouï, l'inattendu, le côté unique et c'est tout ce qui permet de le différencier des autres instruments qui va les séduire. Ainsi, Brice Pauset fait référence à « ses claviers qui n'ont pas d'équivalent tant dans leur forme que dans leur ergonomie : c'est aussi un instrument à vent, mais sans embouchure qui le reliait aux poumons de l'instrumentiste ».

De nombreux compositeurs vont témoigner de ce qui leur a plu avant d'entreprendre l'écriture de leur première pièce : Harri Vuori est intéressé par les changements rapides de registres, les larges harmonies ainsi que les grands intervalles, Kalevi Aho note qu'il est possible d'écrire des progressions pour l'accordéon qui ne pourraient être exécutées par aucun autre instrument acoustique¹⁵⁹ et Magnus Lindberg, dans la préface de son solo *Jeux d'anches* (1990), dénote des « possibilités incroyables » qui vont de l'éventail dynamique à la virtuosité, en passant par les possibilités polyphoniques et enharmoniques dominées par l'action du soufflet que l'on peut comparer à un archet.

¹⁵⁸ « Nouvelles techniques instrumentales », *Rapport de recherche Ircam* n°38, Paris, IRCAM, 1985.
Source :

http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Usages_et_nouvelles_techniques_des_instruments_traditionnels (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁵⁹ Aho, Kalevi, Rantanen, Matti, "Discovering the accordion", *Finnish Music Quarterly*, 4/1991, pp. 32-4.

Peter Niklas Wilson¹⁶⁰, qui parlait de la nécessité de partir à la recherche de la « quintessence de l'instrument » afin d'introduire la démarche de Salvatore Sciarrino, analysait la mécanique fondamentale de l'accordéon. Pour lui, « jouer de l'accordéon, c'est appuyer sur des boutons, déployer le soufflet en avant et en arrière, faire vibrer l'air dans un mouvement de tremblement en variant la vitesse et l'intensité ». Et il conclut que « *Vagabonde blu* (1998) joue sur ces trois aspects que sont les bruits de boutons, les trilles en avant/en arrière, la pureté du son blanc d'un soufflet qui respire ». Ainsi, l'enthousiasme des compositeurs pour l'un ou l'autre aspect de l'accordéon va se retrouver dans de nombreuses études pour l'instrument, dont le célèbre *Anatomic Safari* de Per Nørgård (1967) est aujourd'hui encore considéré comme un manifeste de l'accordéon contemporain. Ces études, qui se donnent pour objectif de développer un élément de la technique instrumentale ou un mode de jeux, peuvent être considérées comme de véritables esquisses abouties de compositeurs. Ainsi, *Vâyu* de François Bousch (2006) s'ouvre par une étude sur les souffles, *Radioflakes* (2004) de l'Islandais Atli Ingólfsson explore les différentes façons de répéter un son, à la main droite (mes. 283), à la main gauche (mes. 285), aux deux mains (mes. 284), par l'utilisation du tremolo de soufflet ou bellow-shake (mes. 286) ou de la stéréophonie (mes. 284) et enfin une répétition irrégulière avec le même doigt (mes. 293) :

(Tempo : noire pointée = 146)

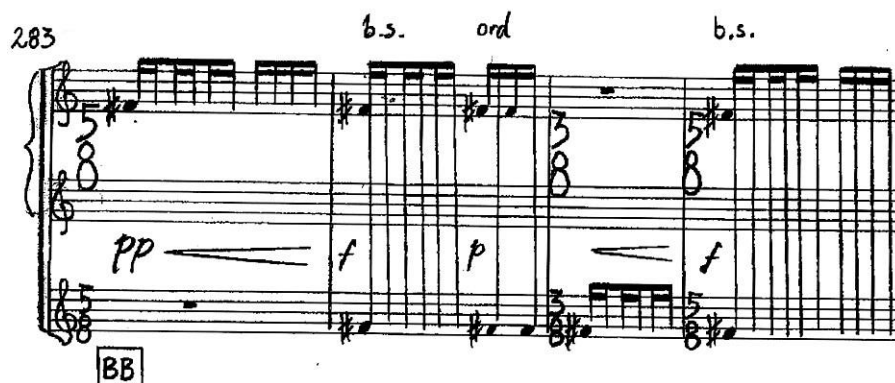


Figure 13 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, *fac-simile*, mes. 283-285

¹⁶⁰ Préface du CD *Push Pull* de Teodoro Anzellotti, *The birth of a machine*.

(Tempo : noire pointée = 192)

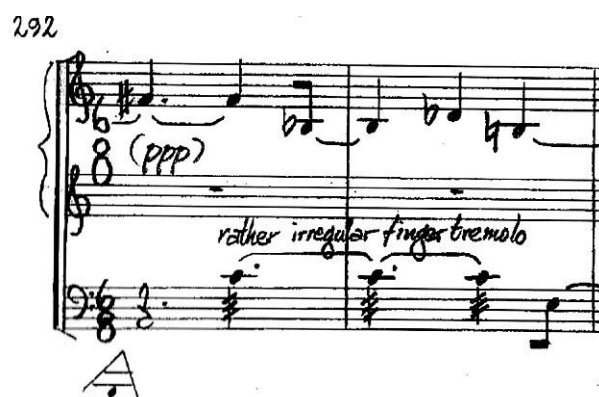


Figure 14 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, *fac-simile*, mes. 293

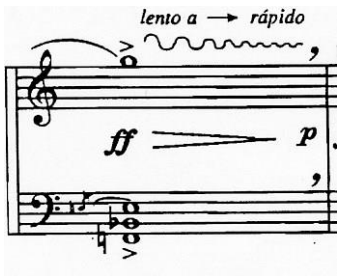
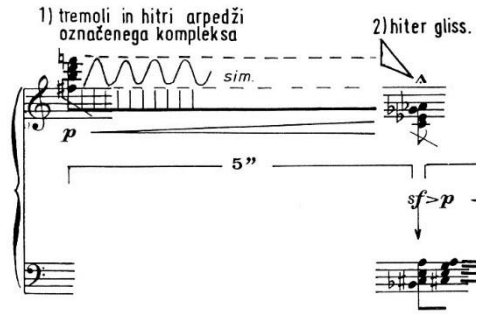
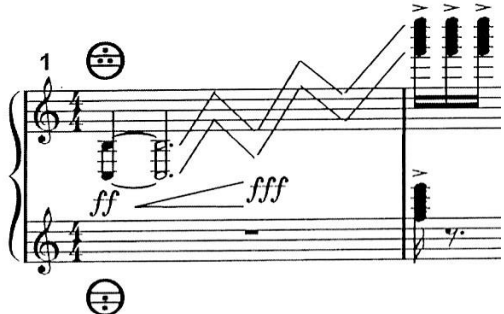
Enfin, *Whose song* (1991) d'Uroš Rojko se fait l'écho des immenses possibilités sonores de l'instrument puisque « chacun des trois mouvements développe à fond une caractéristique sonore et technique selon [lui] typique de l'instrument » : la virtuosité et les contrastes dynamiques (1^e mouvement), le glissando non tempéré ou distorsion (2^e mouvement) et le bellow-shake (3^e mouvement).

Nous proposons ici, sous forme de tableaux, des exemples de modes de jeux que nous avons rencontrés, classés en trois catégories : modes de jeux traditionnels, bruitistes, microtonaux et autres modes de jeux.

2.2.1.1 Modes de jeux affectant le timbre

Dans ce tableau, nous associons chacun des modes de jeux présentés à un exemple musical : le trémolo de soufflet communément appelé « bellow-shake », le ricochet par 3 ou par 4, qui est également une technique de soufflet, le tremolo rapide, les vibratos à la vitesse plus ou moins évolutive, réalisés par des mouvements de la main droite, de la main gauche ou de la jambe, les glissandi, clusters, accents au soufflet et crescendo rythmiques :

Nom	Référence	Exemple musical
Bellow-shake	Philippe Hersant, <i>Tarentelle</i> (2014), ed. Durand, exemple ressaisi, mes. 28-31.	
Ricochet (par 3)	Bruno Mantovani, <i>8'20'' chrono</i> (2007), ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 108-109.	
Ricochet (par 4)	Ere Lievonen, <i>Marcia Macabra</i> (2007), inédit, exemple ressaisi, mes. 49.	
Trémolos	Magnus Lindberg, <i>Jeux d'anches</i> (1990), ed. Wilhelm Hansen, <i>fac-simile</i> , p. 12.	

Vibrato	Gonzalo De Olavide, <i>Vol(e)</i> (1997), inédit, <i>fac-simile</i> , p. 4 – lento a rapido (vibrato varié).	Molto moderato 
	Ere Lievonon, <i>Marcia Macabra</i> (2007), inédit, exemple ressaisi, mes. 49 (réalisé avec la MD, MG ou la jambe).	Noire pointée = 58 
Glissando	Lojze Lebic, <i>Rej</i> (1995), ed. DSS, <i>fac-simile</i> , p. 3.	Noire = ca. 63 
Cluster	Jukka Tiensuu, <i>Spiriti</i> (2005), ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mvt. 1, mes. 1 (écriture symbole).	Noire = 120 

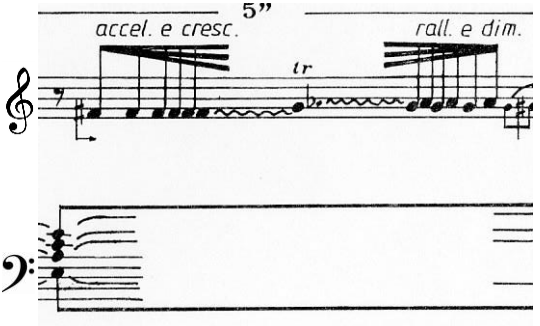
	Ere Lievonen, <i>Marcia Macabra</i> (2007), inédit, <i>fac-simile</i> , fin (écriture détaillée du cluster).	Noire = 92 
Accents	Bernard Cavanna, <i>Trio n° 1 avec accordéon</i> (1995), ed. de l'Agité, exemple ressaïsi, p. 1.	Noire pointée = 72 
Cres- cendo ryth- mique	Lojze Lebic, <i>Rej</i> (1995), ed. DSS, <i>fac-simile</i> , mes. 2.	

Figure 15 – Exemples de modes de jeux affectant le timbre

Mais ces modes de jeux qui peuvent apparaître également dans des répertoires plus traditionnels sont parfois eux-mêmes détournés : le bellow-shake pour lequel on « secoue » littéralement le soufflet et que l'on peut associer aux trémolos d'archet, est l'évocation d'une certaine fragilité lorsque Gabriel Erkoreka demande à l'interprète de le réaliser aussi vite que possible (Erkoreka, *Soinua*, mes. 1 *sqq.*). De la même manière, l'utilisation de vibratos différents permet aux compositeurs de provoquer l'instabilité des lignes mélodiques ou des hauteurs de notes : Simon Steen-Andersen utilise la « *leg attack* », qui consiste à lever la jambe et la laisser retomber à la manière du bandonéon (*Next To Besides Besides#3*, mes. 30) et

Gerenabarrena, dans son solo *Izpi*, affecte les polyphonies des deux claviers par le vibrato qu'elle demande à la main droite (mes. 77)¹⁶¹. Dans la même œuvre, l'intensité du vibrato provoque l'instabilité de la hauteur de la note puisque la compositrice espagnole note un crescendo dans le grave au même moment à la main gauche :

(Tempo : noire = ca 40)

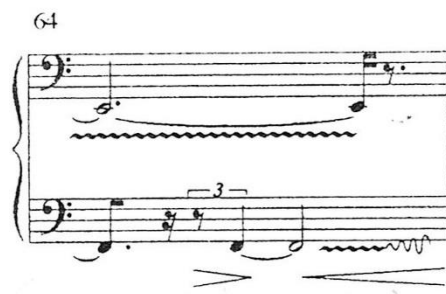


Figure 16 – Zuriñe Gerenabarrena, *Izpi*, ed. Hauspoz, *fac-simile*, mes. 64

Enfin, par une notation en spectre sonore, c'est un vibrato électronique par de « très légères pressions de la main » que Jean-Pierre Drouet nous propose dans *Clair-obscur* :

(durée : 6'')

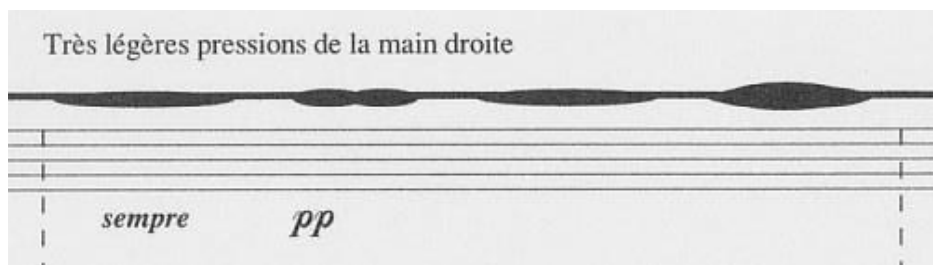


Figure 17 – Jean-Pierre Drouet, *Clair-obscur*, ed. Billaudot, *fac-simile*, mes. 5

2.2.1.2 Modes de jeux bruitistes

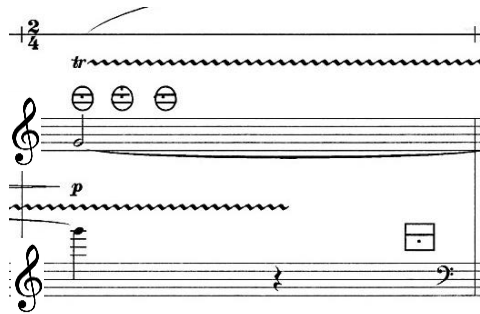
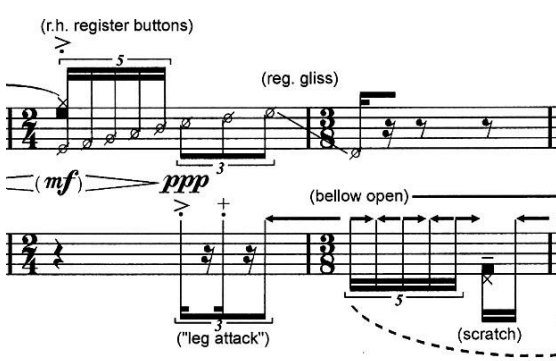
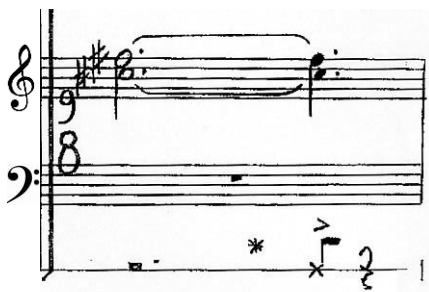
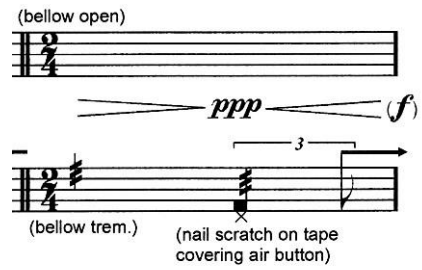
De nombreux modes de jeux bruitistes parcourent le répertoire contemporain de l'accordéon parmi lesquels les nombreuses variations sur des bruits de boutons, bruits de

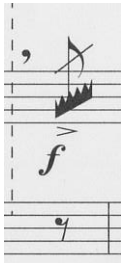
¹⁶¹ Les deux claviers de l'accordéon étant reliés par un même soufflet, un vibrato réalisé par une seule main affecte l'ensemble des sonorités de l'instrument.

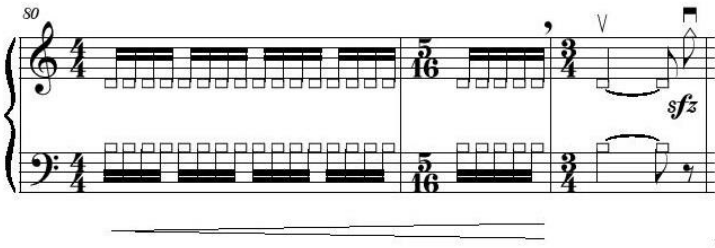
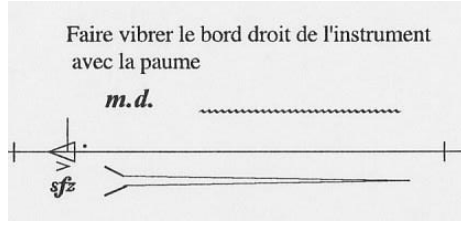
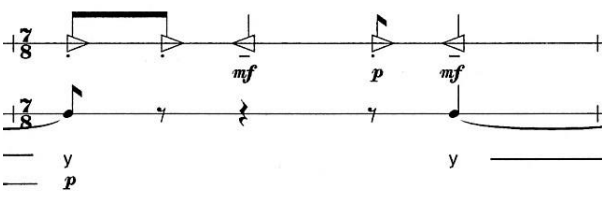
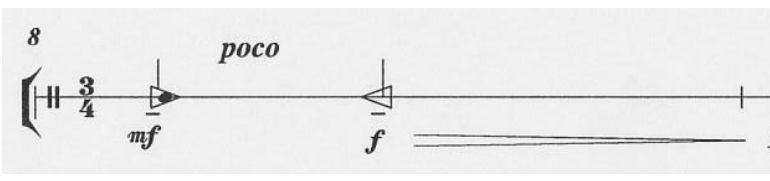
registres, percussions sur le corps de l'instrument, sur le soufflet ou sur le clavier, univers des sons blancs du bouton d'air amplifiés ou non de la voix de l'interprète :

Nom	Référence	Exemple musical
Bruits de boutons	Trémolos amplifiés par le son des ongles Christina Athinodorou, <i>Virgules</i> (2009), inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 49.	Noire = 58
Cluster	Stefan Beyer, <i>Notoriously pyratish</i> (2007), inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 83.	Croche = 55
Spatialisation	Annette Schlünz, <i>Journal n° 2</i> (2007), ed. Ricordi, exemple ressaisi, mes. 81.	Noire = 70

	Trilles Salvatore Sciarrino, <i>Vagabonde blu</i> (1998), ed. Ricordi, <i>fac-simile</i>, mes. 19.	
	Glissando José-Maria Sanchez-Verdu, <i>Arquitecturas del Silencio</i> (2004), ed. Breitkopf, <i>fac- simile</i>, mes. 32-33.	Noire = 60
	Homorythmies aux 2 claviers Tomas Bordalejo, <i>En Rappel</i> (2014), ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 1-2 : complémentarité du son des boutons de chaque main.	$\text{♩} = 89$ Bruit des Boutons
Bruits de registres	Trilles François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i>, mes. 206.	Noire = 120/132

	Trilles d'octaves (bruits de registres inclus) François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i>, mes. 247.	Croche = 180 
	Rythmes Simon Steen- Andersen, <i>Next To Besides Besides#3</i> (2006), inédit, <i>fac- simile</i>, mes. 30-31.	Noire = 60 
Percus- sions sur le corps de l'instru- ment	Avec l'aide d'une bague sur le bloc main gauche Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> (2004), ed. IMIC, <i>fac- simile</i>, mes. 5.	Noire pointée = 88 
	Percussion avec l'ongle sur un scotch qui recouvre le bouton d'air Simon Steen- Andersen, <i>Next To Besides Besides#3</i> (2006), inédit, <i>fac- simile</i>, mes. 10.	Noire = 60 

Percussions sur le soufflet (sons gre-nouille)	Armature du soufflet raclée avec l'ongle Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> (1993), ed. Billaudot, <i>fac-simile</i> , lettre R.	Noire = 150 
	Percuter le soufflet de l'accordéon avec la main droite Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> (1993), ed. Billaudot, exemple ressaisi, lettre Q.	Noire = 150 
Percussions sur le clavier (effet guiro)	Effet guiro sur les boutons avec les ongles Gérard Pesson, <i>Peigner le vif</i> (2007), ed. Henry Lemoine, <i>fac-simile</i> , mes. 107.	Noire = 72 
Percussions du bouton de soufflet	Bouton d'air + percussion en relâchant le bouton Gérard Pesson, <i>Peigner le vif</i> (2007), ed. Henry Lemoine, <i>fac-simile</i> , mes. 224.	Noire = 90 

Bruits blancs : le bouton d'air	Salvatore Sciarrino, <i>Vagabonde blu</i> (1998), ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , mes. 15.	
	Bellow-shake avec de grands contrastes dynamiques Tomas Bordalejo, <i>En Rappel</i> (2014), ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 80.	Noire = 89 
	Vibrato François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 10.	Noire = 60 
	Rythmes François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 14.	Noire = 120/132 
	Dynamiques différentes sfz/f/mf François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 8.	Noire = 60 

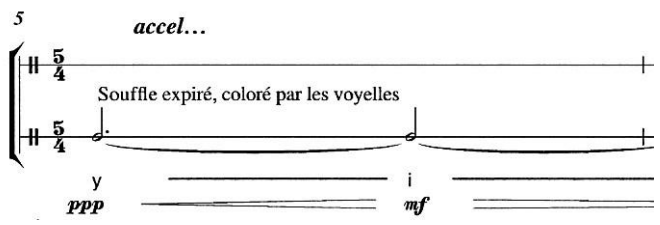
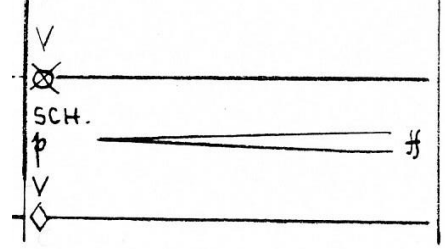
Bouton d'air associé à la voix	Associé à des voyelles « y » et « e » François Bousch, <i>Vâyu</i> (2006), inédit, <i>fac-simile</i>, mes. 5.	Noire = 60 
	Amplification du son du soufflet Vinko Globokar, <i>Dialog über Luft</i> (1994), ed. Ricordi, <i>fac-simile</i>, partie C.	
Attaques des souffles par le son de la bouche Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> (1993), ed. Billaudot, <i>fac-simile</i>, F3.	Croche = 200	

Figure 18 – Exemples de modes de jeux bruitistes

2.2.1.3 Une microtonalité relative

Malgré un intérêt croissant des interprètes pour la construction d'instruments à quarts de tons¹⁶², l'accordéon n'est en soi pas réellement un instrument à vocation microtonale, par analogie aux possibilités données par les instruments à cordes qui peuvent évoluer de façon progressive d'une note à l'autre. À l'accordéon, même lorsque l'on étudie le cas des quelques instruments à quarts de tons qui existent aujourd'hui, on passe toujours d'une note à l'autre en

¹⁶² Voir le chapitre sur les évolutions organologiques dans la partie 3.1.3.

changeant de bouton, ce qui ne donne pas la possibilité d'évoluer de manière progressive, ni de modifier très légèrement la hauteur précise de chaque note comme c'est le cas pour les instruments à cordes.

Cependant, l'instrument offre quelques possibilités microtonales intéressantes qui affectent les notes graves isolées¹⁶³ en descendant seulement. En effet, lorsque l'on fait entrer peu d'air sous forte pression dans le sommier¹⁶⁴ et que l'on contrôle l'ouverture de la valve en n'allant pas jusqu'au bout de la touche, un glissando dit « non tempéré » ou « distorsion » est possible, puisque la lame se couche quelque peu. Ainsi, comme l'affirmait Bent Sørensen au sujet de sa pièce *Looking on darkness* (2000) qui explore cet élément, « le son change quand on réalise une distorsion. On entend quasiment la suffocation de l'anche »¹⁶⁵.

(Tempo : croche pointée = ca. 120)



Figure 19 – Bent Sørensen, *Looking on darkness*, ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, mes. 116

Puisqu'il est très délicat de combiner ces glissandos non tempérés avec d'autres éléments musicaux sans que ces derniers n'en soient affectés¹⁶⁶, Sørensen trouve une parade en faisant intervenir, à gauche une mélodie très aiguë en registre 2 pieds qui ne s'en trouve nullement perturbée puisque les lames les plus aiguës ont justement besoin de beaucoup d'air pour sonner :

¹⁶³ Lorsque le compositeur isole les notes pour en modifier la hauteur, l'exécution est beaucoup plus facile.

¹⁶⁴ Les sommiers sont des pièces de bois sur lesquelles sont fixées les lames qui résonnent lorsque l'air les fait vibrer.

¹⁶⁵ Citation originale : "the sound quality changes when you bend a note. You almost hear the struggle of a reed". Source : <http://www.planet-accordion.com/en/frode-haltli-new-music-accordion-scandinavia-part-06/> (lien vérifié le 30.09.2015).

¹⁶⁶ La pression nécessaire au glissando non tempéré a pour conséquence d'affecter l'ensemble des éléments musicaux, donc de nuire aux éléments de l'autre main, c'est la raison pour laquelle on recommande parfois aux compositeurs de ne pas accompagner l'écriture de distorsions d'autres motifs.

(Tempo : croche pointée = ca. 80)

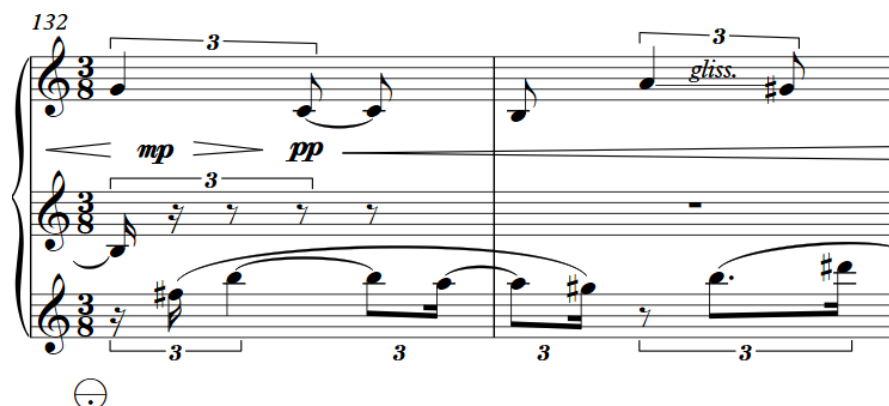


Figure 20 – Bent Sørensen, *Looking on darkness*, ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, mes. 132-133

Devant ces possibilités offertes en descendant, on en vient à regretter que l'équivalent en montant ne soit pas réalisable, ce qui offre l'opportunité aux compositeurs de détourner le problème, à l'image de Jukka Tiensuu qui part de la note « saturée » et la laisse remonter dans *Eggregore* (2011). Les autres instruments étant apparus auparavant un quart de ton plus bas, ce n'est qu'une mesure plus tard que l'on se rend compte de l'utilisation du procédé, puisque le kantele, instrument national finlandais, change son accordage pour faire entendre *sol-si*¹⁶⁷ :

(Tempo : noire = ca. 40)

Figure 21 – Jukka Tiensuu, *Eggregore*, ed. Music Finland, *fac-simile*, mes. 5-8

¹⁶⁷ De haut en bas sur la partition : kantele, guitare, accordéon et piano.

Tiensuu utilise le même procédé, mais avec des accords de 3 et 5 sons dans *Zolo* (mes. 70 et 102) ce qui est quasiment impossible à réaliser de façon parfaite mais renvoie à l'idée d'aller au-delà des limites.

Dans la même idée de trouver des ajustements face aux besoins en microtonalité, Annette Schlünz, dans *Journal n° 2*, nous donne l'illusion de glissandos non tempérés supérieurs et inférieurs en superposant un instant les intervalles de secondes en question :

(Tempo : noire = 39)

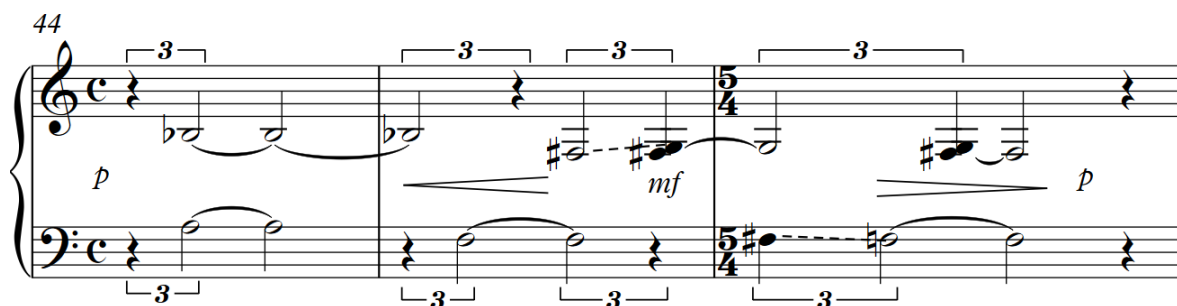


Figure 22 – Annette Schlünz, *Journal n° 2*, ed. Ricordi, exemple ressaisi, mes. 44-46

2.2.1.4 Autres modes de jeux

Les compositeurs ne manquent pas d'inventivité vis-à-vis de l'accordéon puisque l'on découvre régulièrement des tentatives d'explorations nouvelles. On peut penser au « son tremblé »¹⁶⁸ développé par le compositeur Franck Bedrossian lors de sa collaboration avec Pascal Contet : l'instrumentiste est amené à faire osciller très rapidement sa main sur le clavier dans la tessiture indiquée de manière à produire un son scintillant et fragile, composé de plusieurs notes aléatoires, ce qui donne l'impression d'un son hybride à mi-chemin entre l'acoustique et l'électronique. On retrouve ces influences de la musique mixte dans les œuvres de Grégoire Lorieux et Januibe Tejera dans lesquelles les compositeurs demandent à l'interprète de limiter l'arrivée d'air dans les sommiers de l'instrument en n'exerçant qu'une pression minimale sur les touches ce qui apparaît sur la partition avec la mention « *almost half pression key* » ou « quart de touche ». Ainsi, vu le peu d'air qui circule, dans une pression extrême, la lame n'a pas la possibilité de développer un son plein, d'où l'impression d'une certaine absence de justesse puisque les notes rapides dans *Tremble* de Tejera apparaissent plus basses qu'à l'ordinaire :

¹⁶⁸ Franck Bedrossian, *Bossa Nova* (2008), éditions Billaudot.

Presto con fuoco

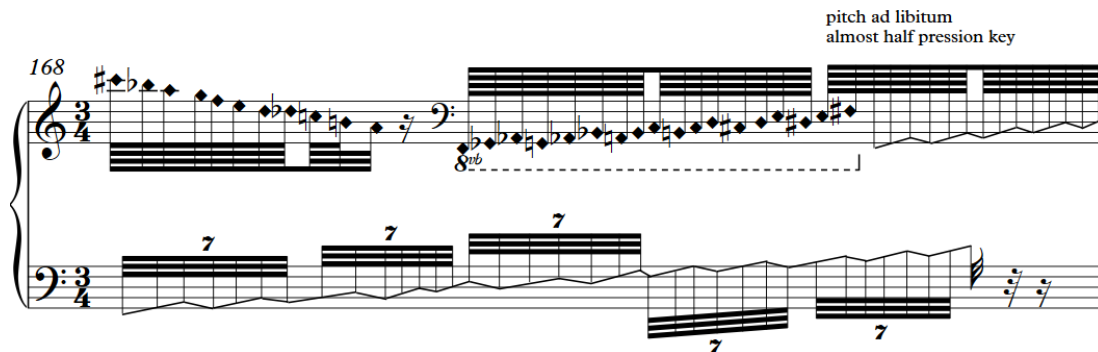


Figure 23 – Januibe Tejera, *Tremble*, ed. Babel scores, exemple ressaisi, mes. 168

À l'inverse, dans la pièce de Lorieux, qui utilise cet effet dans l'extrême grave, dans la zone où les lames de l'instrument sont les plus grandes, le timbre est associé à un souffle que l'instrument produit automatiquement, alors même que la partition n'en donne pas l'indication :

(Tempo : noire = 96)

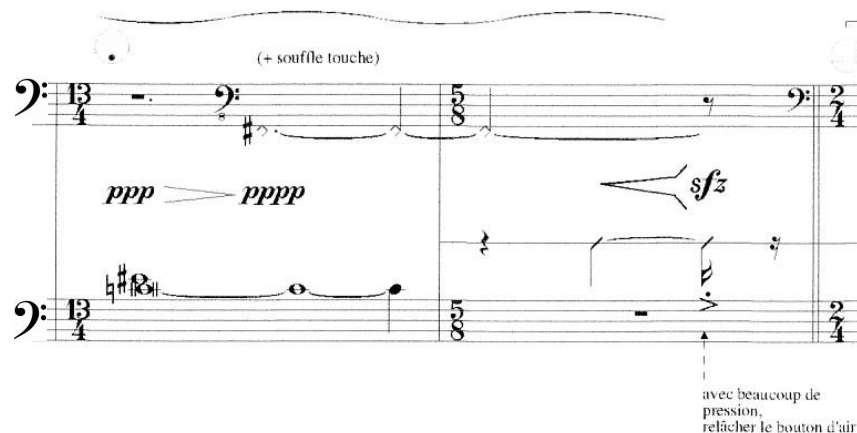


Figure 24 – Grégoire Lorieux, *Description du blanc*, inédit, *fac-simile*, mes. 21-22

Devant les progrès de la facture instrumentale qui ont permis d'éloigner les sonorités d'accordéon du fameux « 3 voix » musette désaccordé, certains compositeurs ont voulu retrouver ces sonorités riches en battements par l'utilisation de mixtures de registres. Rappelons que les accordéons professionnels dotés de 4 voix à la main droite (16 pieds, 8 pieds, 8 pieds et 4 pieds) proposent autant de combinaisons que possible de ces 4 voix, à savoir 15 registres. Cependant, dans le besoin d'approfondir le potentiel sonore de l'instrument, des compositeurs tels que Pasi Lyytikäinen dans *Vuo* (2005) et Ere Lievonen, dans la partie

centrale de sa *Marcia Macabra* (2007), vont demander d'actionner deux registres ensemble, notés « *mixed registers* ». Lyytikäinen précise que le but est d'obtenir un son « aussi faux que possible », à l'image d'un orgue désaccordé tel qu'on peut l'imaginer dans une vieille église de campagne. A priori, il n'est pas possible d'appuyer sur deux registres en même temps, mais si l'on enfonce deux registres simultanément, de moitié, seule une petite quantité d'air va passer de façon irrégulière dans les sommiers de plusieurs voix, ce qui empêche une homogénéité des notes, et rend la texture générale désaccordée.

Ces registres mixtes nous font penser aux tentatives de « préparer » l'accordéon, comme on peut préparer un piano. À notre connaissance, il n'existe que très peu d'exemples d'œuvres sollicitant un accordéon préparé¹⁶⁹, c'est-à-dire un instrument que l'on va transformer pour les besoins d'une exécution, à l'image de *Next To Besides Besides#3* de Simon Steen-Andersen : pour cette œuvre, le compositeur Danois demande l'ajout de trois morceaux de papier sous les soupapes à droite, une fois la grille extérieure enlevée, une feuille étant pliée en deux, une autre en quatre et une dernière en huit :



Figure 25 – Accordéon préparé chez Simon Steen-Andersen (*NTBB#3*)¹⁷⁰

En plus, il demande à ce que le bouton d'air soit scotché, à l'aide d'un ruban adhésif rugueux sur lequel l'ongle d'un des doigts de la main gauche pourra gratter à souhait.

A l'exception du blocage du bouton d'air qui peut donner des résultats positifs, l'accordéon ne peut pas vraiment être préparé. Même si la proposition de Steen-Andersen a

¹⁶⁹ Georg Katzer, dans son solo *À la recherche de la chanson perdue*, demande le blocage d'un *si* qui doit sonner sur plusieurs mesures (mes 106-162)

¹⁷⁰ Source : Simon Steen-Andersen, *NTBB#3*, photo présente dans la notice de l'œuvre.

l'avantage de libérer tout le contrôle de l'air, puisque les soupapes se lèvent avec l'épaisseur du papier, elle ne nous semble pas apporter de modification sonore des plus concluantes.

Au-delà des recherches de modes de jeux propres à l'accordéon, les compositeurs font intervenir la voix ou les gestes de l'instrumentiste qui viennent ponctuer le discours. Ainsi, Klaus Huber dans son œuvre poétique *Winterseeds* (1993), n'hésite pas à solliciter l'interprète au-delà de ses capacités instrumentales puisqu'il devra frotter sur le sol avec ses pieds (mes. 2) et réciter quelques fragments de poèmes du recueil *Les Adieux* (1961) de Louis Aragon¹⁷¹.

Certaines œuvres nécessitent l'utilisation d'accessoires tels qu'un métronome et un sifflet dans les *Clownerie* (1990) de Theo Brandmüller sur des notes longues (p. 13) ou rythmées (p. 14) ou encore l'« harmonica in the mouth, comme les bluesmen » dans la *Brève n° 25 Oui-Oui* (1993) de Jacques Rebotier.

En parallèle, il est important d'évoquer le recours aux technologies, que ce soit l'accordéon amplifié qui peut permettre de zoomer sur certaines sonorités, comme dans *Next To Besides Besides#3* de Simon Steen-Andersen ou la musique mixte avec électronique sur bande ou une transformation en temps réel.

Même si l'on peut penser que les recherches sur les modes de jeux ont été épuisées et que la création musicale d'aujourd'hui ne peut se limiter à un catalogage d'effets, on s'aperçoit avec l'exemple du son tremblé de Bedrossian que ce champ fait toujours l'objet d'expérimentations diverses, comme en témoignent des combinaisons de modes de jeux toujours plus nombreuses, que ce soit l'association du bellow-shake avec la percussion du soufflet (Agustin Charles, *Lux*, p. 4) ou le bouton d'air (José-Maria Sanchez-Verdu, *Arquitecturas del silencio*, mes. 29) mais aussi un cluster associé à un glissando de bruits de boutons tel que nous le présente Salvatore Sciarrino dans *Vagabonde blu* (mes. 30) :

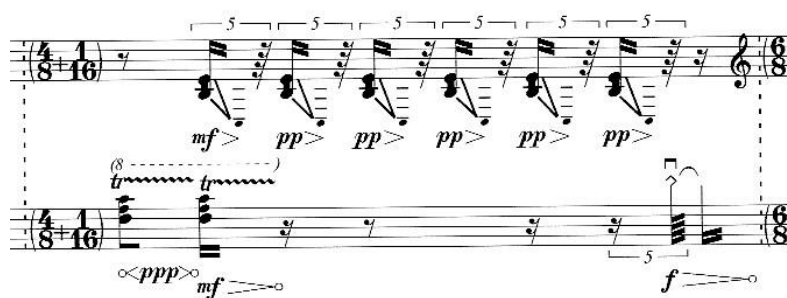


Figure 26 – Salvatore Sciarrino, *Vagabonde blu*, ed. Ricordi, *fac-simile*, mes. 30

¹⁷¹ Source : <http://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,103,0,0>, (lien vérifié le 20.10.2015).

Nous avons constaté dans la première partie de ce travail combien les collaborations entre interprètes et compositeurs ont favorisé l'expansion du répertoire, ce qui suppose évidemment de longs moments d'échanges autour de, et avec l'instrument. Même si les accordéons professionnels sont très souvent construits en petites séries, on constate de très nombreuses différences entre ces modèles, de telle sorte, par exemple, que l'attaque de telle ou telle note, va être mieux rendue sur un instrument que sur un autre, d'où la prudence dont il convient de faire preuve vis-à-vis de certains modes de jeux trop spécifiques : on peut faire référence à l'« harmonique obtenu après distorsion » dans la *Description du blanc* de Grégoire Lorieux, pour accordéon et quatuor à cordes (chiffre 11, mes. 3) qui fait référence à un défaut mineur de compression dans l'accordéon de son dédicataire. En effet, à ce moment de l'œuvre, son instrument par la pression qui est exercée dans le soufflet, laisse résonner une note aiguë, ce qui donne l'impression d'un harmonique.

2.2.1.5 Utilisation des sons parasites

Ce qu'un interprète va parfois considérer comme un défaut de l'instrument peut au contraire devenir un aspect positif dans une œuvre, car un compositeur conçoit le monde sonore de façon peut-être plus large.

En effet, si l'on essaie souvent de gommer autant que possible le claquement produit par les changements de registres en mentonnières entre deux événements musicaux, deux phrases ou deux parties d'une forme, certains compositeurs vont souhaiter mettre en exergue ces bruits parasites, comme Atli Ingólfsson qui écrit que « les changements de registres peuvent être bruyants » (*Radioflakes*, mes. 12), ce qui n'est pas sans rappeler l'étude sur les changements de registres que constitue le 6^e mouvement *Percussion* de l'*Anatomic Safari* de Per Nørgård (1967).

Dans la même optique, Tomas Bordalejo va s'intéresser au bruit percussif parasite produit par les ricochets : le bloc main gauche percute les bords du bloc main droite lorsque l'on bouge le soufflet (*En Rappel*, mes. 82). Il s'agit donc d'une observation à la loupe de ce bruit qui nous apparaît comme amplifié :

(Tempo : noire = 89)



Figure 27 – Tomas Bordalejo, *En Rappel*, ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 82

D'autres compositeurs prennent avantage d'un phénomène naturel en le fixant sur la partition, comme s'ils l'avaient prévu. Par exemple, dans la dernière mesure de *Mani Stereos*, Pierluigi Billone demande la réalisation d'un glissando non tempéré pour un *fa#* dans le grave qui doit être exécuté avec un crescendo. En effet, lorsque l'on joue une note très grave à la main gauche, l'augmentation de la pression d'air provoquée par le crescendo produit automatiquement un glissando non tempéré :

(Ground tempo : noire = (54)-56-60-(66))

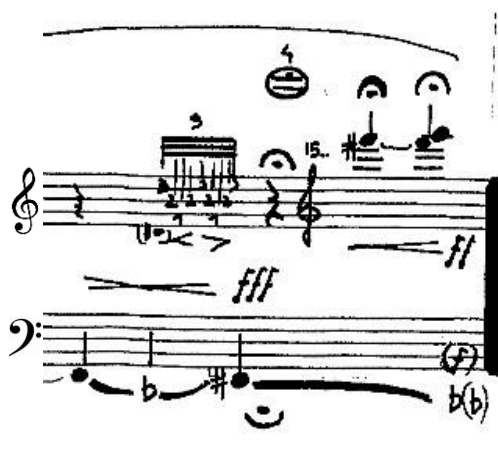


Figure 28 – Pierluigi Billone, *Mani Stereos*, inédit, *fac-simile*, dernière mesure

2.2.2 Un goût pour les contrastes

Tout comme Harri Vuori, qui confiait son goût particulier pour les changements rapides de registres, de nombreux compositeurs vont utiliser toutes les ressources de l'instrument pour déstabiliser notre écoute en provoquant des contrastes des plus saisissants.

Ces oppositions violentes touchent par exemple aux registres lorsque Franco Donatoni nous fait entendre des mouvements mélodiques ininterrompus, du grave vers l'aigu, qui contrastent donc avec la stabilité mélodique et l'ambitus restreint, en mouvements conjoints, des œuvres populaires :

(Tempo : noire = 63)

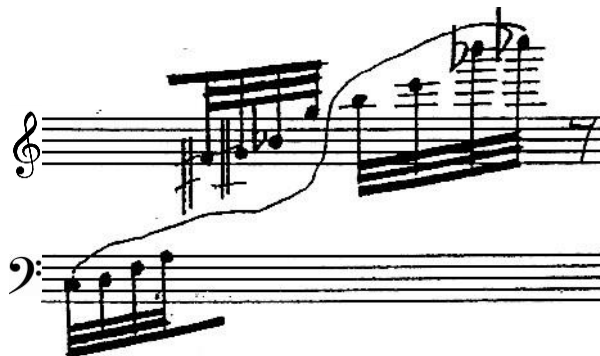


Figure 29 – Franco Donatoni, *Feria IV*, ed. Ricordi, *fac-simile*, p. 2

Ces contrastes affectent tous les paramètres de l'écriture musicale, à commencer par de très forts accents qui participent à la dramaturgie de l'œuvre (Mauricio Kagel, *Episoden*, *Figuren*, mes. 114), parfois réalisés avec le soufflet (Stefan Beyer, *Notoriously pyratish*, mes. 30), ajoutés aux bellow-shake (Jesus Torres, *Itzal* mes. 106) ou encore décalés entre les deux mains (Jesus Torres, *Itzal*, mes. 125) :

(Tempo : noire = 80)

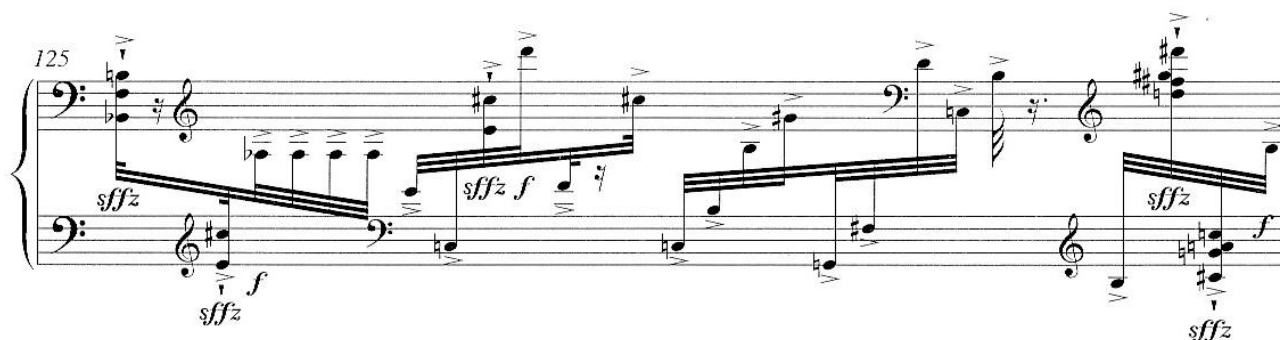


Figure 30 – Jesus Torres, *Itzal*, ed. Tritó, *fac-simile*, mes. 106

(Tempo : noire = 80)

Bellow shake

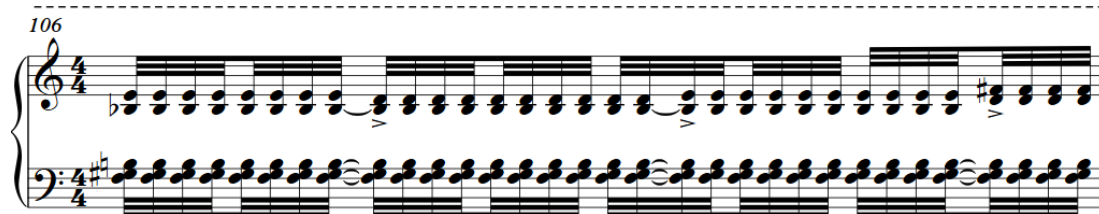


Figure 31 – Jesus Torres, *Itzal*, ed. Tritó, exemple ressaisi, mes. 125

Ces contrastes d'accents, qui induisent de brusques changements dynamiques, doivent être mis en relation avec un goût pour les oppositions de nuances, comme chez Adriana Hölszky, qui passe subitement d'un *pppp* à un subito *ff* (*High way for one*, mes. 20) ou Magnus Lindberg, qui dévoile toute l'amplitude du soufflet en écrivant une évolution de *mp* à *ff* et un retour à *mp* (*Jeux d'anches*, p. 9). Ces changements de dynamiques sont des plus saisissants lorsqu'ils sont pensés dans l'optique de l'attaque résonnance, comme chez De Olavide, où un pianissimo apparaît après un cluster *f* :

Molto moderato



Figure 32 – Gonzalo De Olavide, *Vol(e)*, inédit, *fac-simile*, mes. 14

En termes de contrastes, on peut également évoquer la combinaison de deux zones opposées, jouées simultanément et qui est chère aux compositeurs, même si elle pose quelques problèmes. En effet, lorsque l'on demande à un interprète de jouer un motif grave d'une main et un motif suraigu de l'autre, il est très difficile de contrôler l'apparition et la disparition des notes puisque les lames aiguës et graves ne nécessitent pas la même quantité d'air pour sonner. Ainsi, on peut comprendre la difficulté que pose la réalisation de cette simultanéité grave/aigu dans la nuance piano, qui va provoquer une disparition anticipée des aigus, qui ont besoin de

plus d'air que les graves. Dans cette optique, Lauri Kilpiö trouve la parade dans sa *Narrative Topography I* (1^{er} mouvement), puisque les aigus doivent être réalisés dans une dynamique *mp*, qui devient piano lorsqu'ils disparaissent (mes. 310) :

(Tempo : Noire = 64-66)

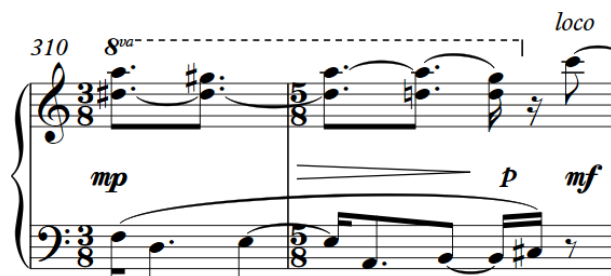


Figure 33 – Lauri Kilpiö, *Narrative Topography I*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 310

Il est nécessaire d'évoquer un paramètre dont on ne parle que trop peu dans l'enseignement de l'accordéon : le timbre et ses modifications. En effet, la question du changement de timbre est souvent évitée puisqu'on a longtemps considéré que le timbre d'une note ne peut être modifié, à l'exception d'un changement de registre. Cependant, le compositeur islandais Atli Ingólfsson, dans ses *Radioflakes*, semble contredire cette opinion communément admise, en réalisant une véritable étude sur les différentes façons d'affecter le timbre d'une même note, que ce soit par l'usage du vibrato (mes. 1), le changement de soufflet (mes. 9) qui permet de faire sonner une autre lame et donner la possibilité d'un accordage légèrement modifié par les conditions atmosphériques, un changement de registre (mes. 12) ou encore une doublure à l'unisson à la main gauche (mes. 15) :

(Tempo : noire pointée = 88)



Figure 34 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, fac-simile, mes. 1, 2, 9

(Tempo : noire pointée = 88)

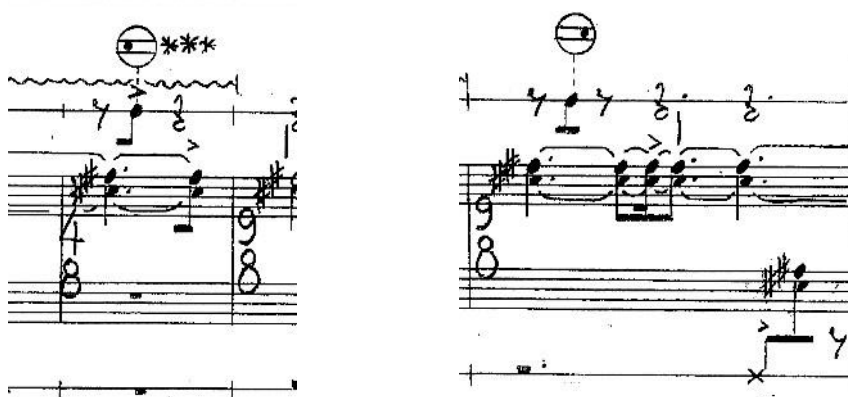


Figure 35 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, *fac-simile*, mes. 12, 15

Sur un plan de technique purement digitale, certaines œuvres font l'éloge du disjunct en exploitant les avantages d'un clavier où les écarts sont réduits. En effet, rappelons qu'une main est capable de réaliser sans peine un écart de deux octaves (et demie) sur le clavier droit, ce qui offre des possibilités extraordinaires. On peut évoquer les successions de grands intervalles autant à la main droite, articulés (Helmut Oehring, *Gestofte LEERE* mes 4) ou legato (Asbjørn Schaathun, *Lament*, mes. 14), qu'à la main gauche (Olli Virtaperko, *Pirun Keuhkot*, mes. 126 *sqq.*), des sauts rapides (Mikel Urquiza, *Esquisses d'échecs : ouverture française*, mes. 21), des accords étendus, composés de grands intervalles (Tapio Tuomela, *Virvatulia*, mes. 54), ou encore des mouvements rapides extrêmement disjoints dans *Suden Hetki* d'Harri Vuori (mes. 11-12) :

(Tempo : noire = 78)



Figure 36 – Harri Vuori, *Suden Hetki*, ed. Fennica Gehrman, exemple ressaïsi, mes. 11-12

Cela rejoint la pensée de Kalevi Aho, qui affirmait que « l'accordéon à basses chromatiques est un ingénieux système qui permet l'exécution de figures et de motifs qui ne

peuvent être obtenus sur aucun autre instrument »¹⁷². Ainsi, même si l'on peut quasiment affirmer que l'accordéon offre des possibilités techniques sans limites, rappelons que la courroie main gauche empêche des déplacements aussi amples qu'à droite et qu'il est nécessaire d'en tenir compte. Matti Rantanen, lors d'un entretien, nous confiait qu'il s'agit là d'une des seules restrictions qu'il présente aux compositeurs. Ainsi, on comprend pourquoi Jesus Torres dans *Itzal* (mes. 103), fait bien attention à ne pas écrire de sauts simultanés entre les deux mains puisqu'ils n'apparaissent pas au même moment :

(Tempo : noire = 80)

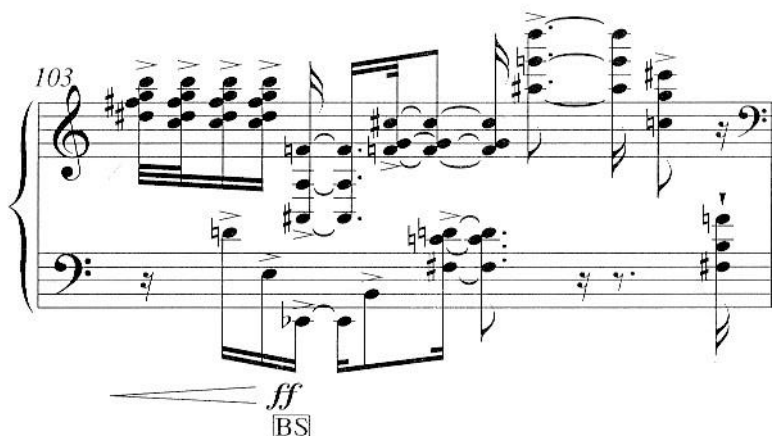


Figure 37 – Jesus Torres, *Itzal*, ed. Tritó, *fac-simile*, mes. 103

L'accordéon est perçu comme un instrument polyphonique, capable de faire ressortir des éléments constitutifs du contrepoint tels qu'un canon entre deux voix, réparties sur les deux claviers (Cesar Camarero, *Luz Azul*, p. 8), des imitations rythmiques (Olli Virtaperko, *Pirun Keuhkot*, mes. 56-57), ou encore la réalisation de phrases différents entre les deux mains (Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, mes. 114). Mais la polyphonie semble parfois dépasser l'instrument lorsque certains compositeurs demandent à l'interprète de donner à entendre le legato d'un nombre plus important de lignes qu'ils n'ont de doigts. Ainsi, chez Martin Iddon, la durée de chaque note est notée à l'aide d'un trait : l'interprète doit rechercher le doigté adéquat, en utilisant de très nombreuses substitutions, ainsi que l'usage d'un même doigt pour deux voire trois notes, ce qui produit des glissements d'accords, en un legato stupéfiant :

¹⁷²

Source : <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/B2B80F80CC3BE9DFC22574AB002AE789?opendocument> (lien vérifié le 20.10.2015).

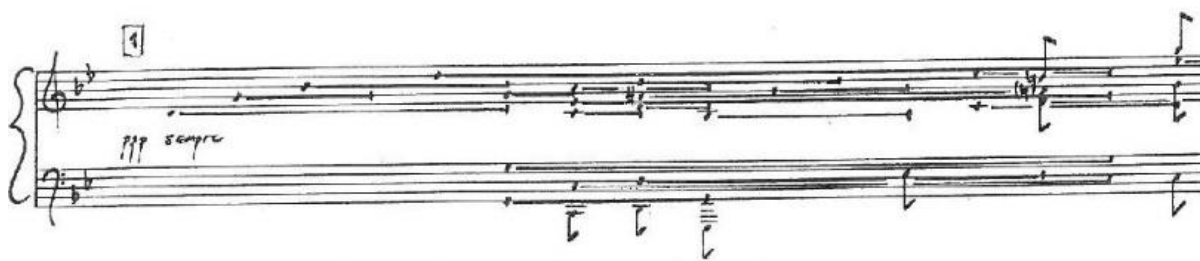


Figure 38 – Martin Iddon, *D'un sang qu'elle poursuit...*, Composers Edition, *fac-simile*,
début

Ainsi, on peut comprendre la nécessité pour certains de disposer le discours de façon différente sur la partition comme Klaus Huber qui écrit parfois sur quatre portées (*Winterseeds*, mes. 6-8) ou Pierluigi Billone, qui dissèque l'accordéon en cinq plans sonores, dans une vision presque orchestrale, dans *Mani Stereos*, les graves et les aigus à gauche, le soufflet, les aigus et les percussions à droite (p. 2 ligne 2) :

(Tempo : noire = (54)-56-60-(66))

Figure 39 – Pierluigi Billone, *Mani Stereos*, inédit, *fac-simile*, p. 2

Tous ces contrastes, ces oppositions, que l'on observe dans le répertoire renvoient à l'idée de détournement de l'identité sonore par la virtuosité.

2.2.3 Une virtuosité poussée à l'extrême

La virtuosité occupe très souvent une place de choix dans le répertoire populaire, si l'on fait référence par exemple à la récurrence des trilles et des motifs mélodiques véloces dans les musiques des Balkans. Le répertoire se fait l'héritier de cette tradition, puisque les accordéonistes ont toujours été très friands d'une certaine virtuosité digitale qui a aussi inspiré de nombreuses œuvres, puisqu'on la retrouve aussi dans de grands classiques que sont les deux *Toccatas* d'Ole Schmidt par exemple.

Ainsi, ce goût pour la virtuosité appartient, dans l'imaginaire de certains compositeurs, au son de l'accordéon : Jukka Tiensuu, dans le choix même du titre de son œuvre *Zolo*, rend hommage à ces œuvres, comme le suggère Matti Rantanen : « la pièce fait allusion à la musique d'accordéon russe, à la fois comme une allégorie sur le nom Zolo(taryov) et l'apothéose de la virtuosité technique du bellow-shake »¹⁷³.

Dans cette mouvance, on retrouve de très nombreuses œuvres qui fonctionnent sur le principe de structures homorythmiques à deux voix ponctuées d'accents comme chez Olli Virtaperko (*Pirun Keuhkot*, mes. 28) ou Juhani Nuorvala (*Prelude and Toccata*, mes. 88-89). Dans cette dernière, le compositeur fait intervenir une main droite rapide avec des accents décalés dans l'esprit 3-3-2, accompagnée de la main gauche qui marque quelques accents de temps en temps.

Le principe de la mélodie accompagnée, qui revient à assigner des fonctions différentes et fixes à chaque main, demeure l'un des procédés de l'écriture pour l'accordéon, comme en témoignent les œuvres d'Olli Kortekangas (*Gatecrasher*, mes. 21) et de Sampo Haapamäki (*Power*, mes. 1 *sqq.*), qui assignent des motifs virtuoses à une main, soutenus par l'autre main :

(Tempo : noire = 80)

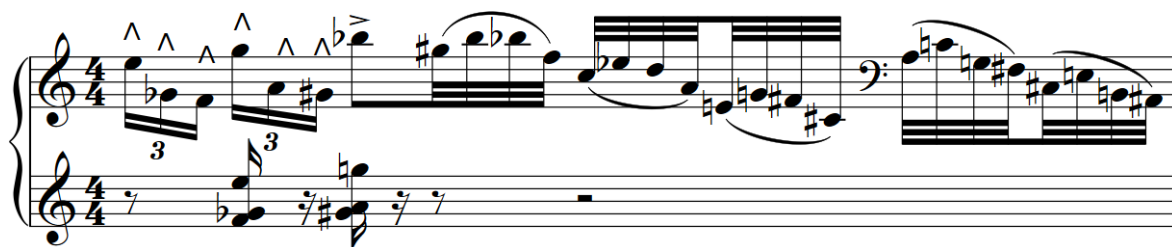


Figure 40 – Sampo Haapamäki, *Power*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 10

¹⁷³ Source : Matti Rantanen, livret du CD *Finnish Music for Accordion*, p 3.

Les compositeurs ne manquent donc pas d'utiliser et d'amplifier les ingrédients traditionnels de la virtuosité accordéonistique, que ce soit par l'utilisation de trémolos rapides (Paavo Korpijaakko, *Ultra*, mvt. 1, mes. 50), d'arpèges et d'arabesques (Jesus Torres, *Cadencias*, mes. 25), de mouvements de tierces (Sampo Haapamäki, *Power*, mes. 33) ou de quarts rapides (Ilkka Kuusisto, *Hymnit*, mes. 12), des répétitions rapides de notes (Cesar Camarero, *Luz Azul*, p. 7), des trilles aux deux mains (Sampo Haapamäki, *Power*, mes. 38-40) ou autres mouvements mélodiques extrêmement rapides (Lauri Kilpiö, *Narrative Topography I*, mes. 324-355).

L'usage du poignet, aux deux mains, se retrouve nécessaire à la réalisation d'intervalles rapides à l'attaque précise, comme dans 8'20" *chrono* de Bruno Mantovani :

(Tempo : noire = 112)

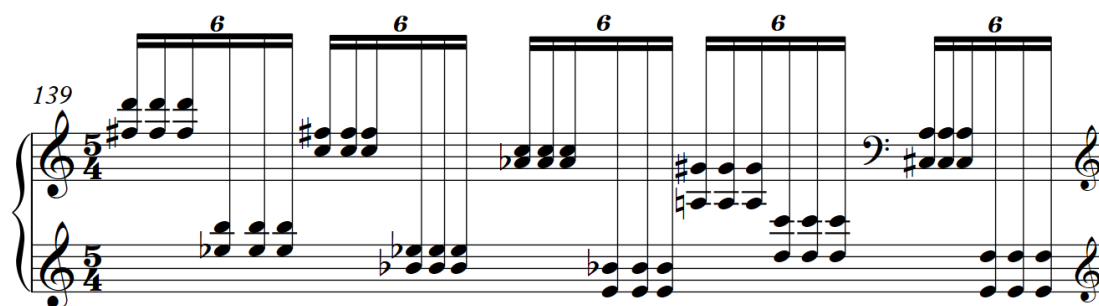


Figure 41 – Bruno Mantovani, 8'20" *chrono*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 139-

142

L'exemple ci-dessus nous montre une considération égale des deux claviers qui vont être utilisés pour réaliser des motifs similaires. Ainsi, la virtuosité va s'appliquer de façon égale à chaque clavier, comme nous pouvons le voir dans l'ouverture de *Suden Hetki* d'Harri Vuori :

(Tempo : noire = 78)



Figure 42 – Harri Vuori, *Suden Hetki*, ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 1-2

Cette conscience renouvelée du bloc main gauche offre aussi l'avantage d'échanger les rôles, puisque la mélodie peut être placée aussi bien à droite qu'à gauche, comme nous le remarquons dans la pièce de Del Puerto (*Fantasia para acordeon*, mes. 23).

Cependant, on peut percevoir une réelle conscience de la spécificité de chaque main puisque, rappelons-le, la main gauche, qui conduit également le soufflet, se trouve handicapée, outre par sa double fonction, mais aussi par la présence de la courroie. Ainsi, Paavo Korpijaakko fait évoluer une main gauche rapide dans un ambitus réduit :

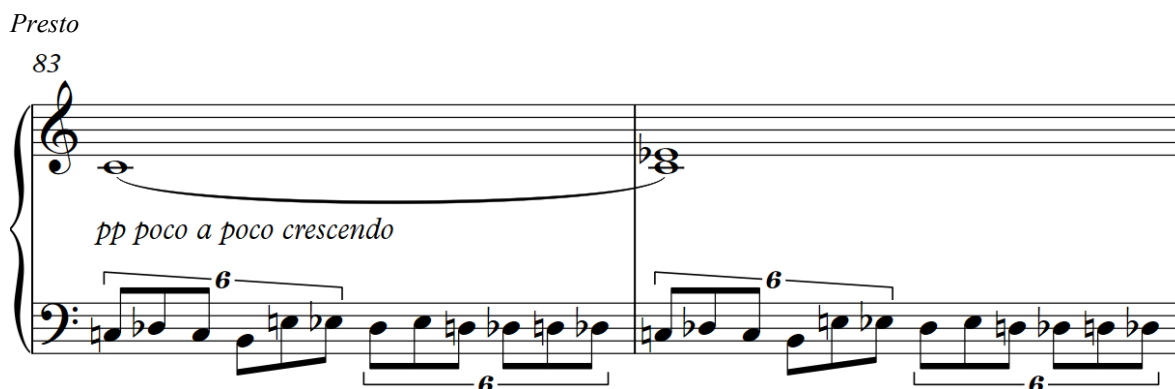


Figure 43 – Paavo Korpijaakko, *Ultra*, mvt. 3, ed. SHI, exemple ressaisi, mes. 83

Comme le soulignait Brice Pauset, l'accordéon est en effet « un instrument très violent dans l'athlétisme qu'il requiert de la part de celui qui le manipule, très violent également par la virtuosité qu'il peut dégager : une virtuosité méchante, macabre »¹⁷⁴. Ces possibilités exceptionnelles offertes par l'instrument, presque transcendantes pour faire référence à Liszt¹⁷⁵ vont pousser les compositeurs à aller toujours plus loin : les superpositions de rythmes, telles un quintolet sur des doubles croches par exemple, que l'on retrouve souvent dans l'orchestre, se retrouvent ainsi confiées aux deux mains de l'instrumentiste, ce qui suppose une grande indépendance de celles-ci :

¹⁷⁴ <http://brahms.ircam.fr/works/work/20234/> (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁷⁵ Liszt, Franz, *Douze études d'exécution transcendante* S. 139 pour piano (1826-1852).

(Tempo : noire = 115)

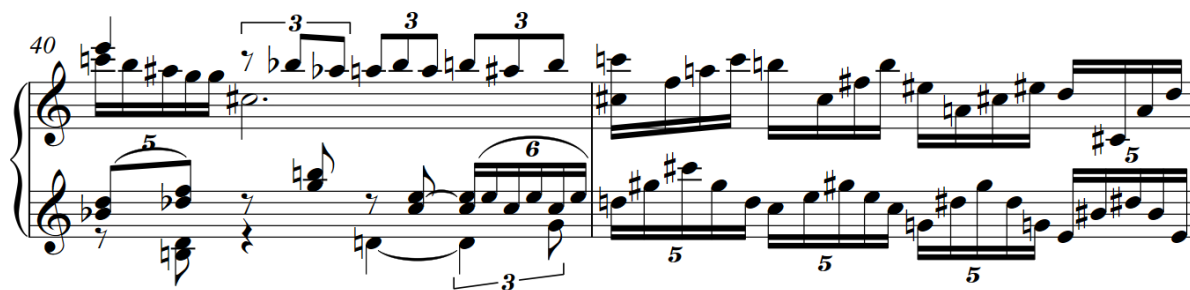


Figure 44 – Olli Virtaperko, *Pirun keuhkot*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 40-41

Les compositeurs vont aussi pousser l'instrumentiste à saisir l'impossible, comme Ere Lievonen qui demande de changer le soufflet sans faire de bruit au milieu d'un accord (*Marcia Macabra*, mes. 43), à la manière d'un instrumentiste à cordes qui, lui, peut changer le sens de son archet sans quasiment faire de bruit¹⁷⁶, ou encore lorsque Vinko Globokar demande l'exécution de figures rapides et disjointes dans un tempo déjà élevé (*Dialog über Luft*, p. 1-2). Dans ce cas de figure, comme nous le confiait Pascal Contet, il s'agit bien plus « d'un jet, d'une intention presque théâtrale¹⁷⁷ » et l'enjeu est davantage le geste qu'une restitution mécanique parfaite :

(Tempo : noire = 60-70)

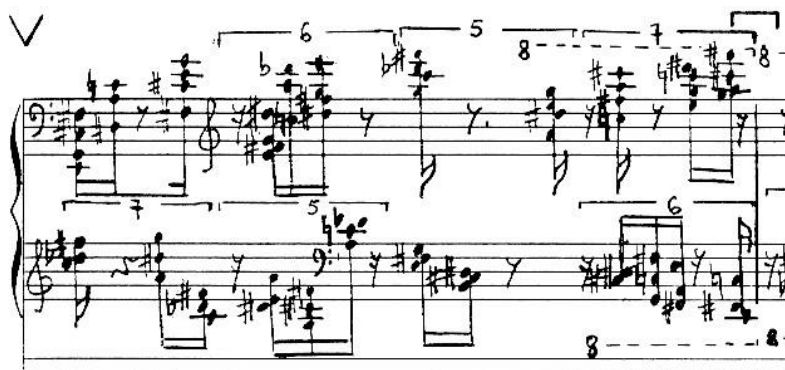


Figure 45 – Vinko Globokar, *Dialog über Luft*, ed. Ricordi, *fac-simile*, mes. 4

On peut en conclure qu'un des enjeux de la création musicale d'aujourd'hui est finalement de pousser l'instrumentiste au-delà de lui-même, comme en témoignait le Slovène Uroš Rojko qui écrivait « que les exigences techniques arrivent dès lors aux limites du possible

¹⁷⁶ Rappelons qu'un changement de soufflet sur une même note provoque automatiquement la coupure de celle-ci, dès lors que la lame qui résonne n'est pas la même en tirant qu'en poussant.

¹⁷⁷ Entretien avec Pascal Contet à Paris le 1^{er} juin 2013.

pour l'interprète à maints endroits, en est plutôt la conséquence obligée, dans [sa] recherche d'un matériel sonore exemplatif unique »¹⁷⁸. Ainsi, en plus d'une virtuosité digitale, l'interprète doit faire preuve d'une grande stabilité et d'une précision rythmiques dans des œuvres où chaque mesure a son propre temps (Adriana Hölszky, *High way for one*, mes. 157) et doit également faire l'usage d'éléments extérieurs, tels que ses pieds et sa voix (Klaus Huber, *Winterseeds*, mes. 6-8).

Cette volonté de pousser l'interprète dans ses retranchements trouve probablement son paroxysme dans les œuvres de Kalevi Aho (*Sonates n° 1 et 2*) qui nous offrent une conception presque symphonique de l'accordéon et dont le but, écrit le compositeur, est « d'étendre les limites techniques et expressives de l'accordéon aussi loin que possible »¹⁷⁹. Même si la comparaison de l'instrument à un orchestre apparaît aussi chez Lindberg qui voit en lui un « orchestre à vent »¹⁸⁰, Aho confie à un seul instrumentiste ce que plusieurs musiciens réaliseraient dans un orchestre, que ce soient des combinaisons de rythmes très difficiles à même main (*Sonate n° 2*, 2^e mouvement, mes. 4-5), de très grands écarts (*Sonate n° 2*, 3^e mouvement, mes. 94) ou encore des enchaînements rapides d'accords à 4 sons avec de grands écarts (*Sonate n° 2*, 5^e mouvement, mes. 39-40). Ainsi, comme le confiait le compositeur lui-même, « dans certains endroits, il y a des voix tellement éloignées les unes des autres que même deux pianos ne suffiraient pas à faire le travail »¹⁸¹ :

(Tempo : noire = 72)

Figure 46 – Kalevi Aho, *Sonate n° 2*, mvt. 5, ed. Modus, exemple ressaisi, mes. 38-39

¹⁷⁸ Source : notice du CD de Stefan Hussong, *Whose song*.

¹⁷⁹

Source : <http://composers.musicfinland.fi/musicfinland/fimic.nsf/WWOR/B2B80F80CC3BE9DFC22574AB002AE789?opendocument> (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁸⁰ Notice de *Jeux d'anches* (1990), éditions Henry Lemoine.

¹⁸¹ Aho, Kalevi, Rantanen, Matti, "Discovering the accordion", *op. cit.*, pp. 32-41.

En réaction aux surenchères de virtuosité, certains compositeurs vont chercher à aller contre, à l'effacer ou du moins, à en atténuer les effets. Les œuvres concertantes de Gérard Pesson (*Nebenstück II*) et de Salvatore Sciarrino (*Il giornale della necropoli*) sont des exemples de cette anti-virtuosité, deux œuvres où l'accordéon est intégré à l'orchestre et dans lesquelles l'enjeu principal n'est pas de remplir la partition de notes¹⁸².

L'esthétique de l'effacement, propre au langage de Gérard Pesson, qui fait entrevoir la « vision primordiale d'une musique derrière la musique, d'un envers, d'un ailleurs faisant l'objet de filtrages ou de soustractions »¹⁸³, est très présente dans *Peigner le vif* (2007) pour accordéon et alto : effacement d'un trille, élément à l'origine des plus virtuoses, dont on ne veut pas entendre les consonances produites par les bruits de touches (mes. 87), notes à peine prononcées (mes. 101), motifs virtuoses dont ne subsiste que l'intention du jet (mes. 35), tout est mis en œuvre pour enlever tout superflu au son. D'autres compositeurs vont chercher à contrecarrer ou gommer d'une certaine manière la technique des interprètes : alors que la tentation est grande de produire un crescendo chaque fois qu'un passage virtuose s'élance dans l'aigu, l'écriture contraint l'interprète à combattre cette énergie-là dès lors qu'un decrescendo accompagne la montée du motif. Ainsi, il n'est plus question de conclure le passage par un accent :



Figure 47 – Jesper Koch, *Jabberwocky*, ed. Kontrapunkt, exemple ressaisi, mes. 2

¹⁸² L'accordéon intervient moins de la moitié du temps dans cette œuvre de Sciarrino.

¹⁸³ Martin Kaltenecker, *Concasser, soustraire, L'esthétique de Gérard Pesson*, notice du CD *Aggravations et final*.

2.2.4 Les stratégies de l'évitement

L'idée d'effacement, tout comme une virtuosité poussée à son paroxysme, participent donc au détournement de l'identité sonore de l'instrument, c'est-à-dire que l'on prend un élément et on le pousse dans ses deux extrémités, comme si on le sortait de son contexte, comme si on le détournait, pour reprendre la sémantique propre à la photographie.

Ainsi, certains compositeurs vont développer de nombreuses stratégies qui permettront d'utiliser l'instrument sans avoir à en entendre les caractéristiques référentielles, ce qui passe tout d'abord par un évitement de la zone medium des claviers.

Il y a d'abord conscience de plusieurs zones dans les claviers, la zone medium ainsi que les extrêmes graves et aigus. Grégoire Lorieux, dans sa *Description du blanc* (2011) pour accordéon et quatuor à cordes, semble refuser l'utilisation des timbres dans le medium, tout en privilégiant les aigus, à l'exception de quelques notes graves en distorsion (mes. 189). Franck Bedrossian fait de même dans sa *Bossa Nova* (2008), mais il semble ajouter des modes de jeux tels les clusters ou sons tremblés à chaque fois qu'il utilise cette zone medium, nouveau moyen de détour(n)er.

Cependant, au sein même de la zone medium, les compositeurs vont chercher à brouiller les pistes en jouant sur les attaques, puisqu'on sait, au travers des travaux de Pierre Schaeffer (1910-1995), que l'importance de l'attaque d'un son est essentielle à l'identification de l'instrument, ce que le père de la musique concrète affirmait dans sa *Leçon de Musique* en 1979 :

« Demandons-nous par exemple comment est fait un *la* de piano, un *la* de diapason, par rapport à celui-là par exemple. Celui-là, je me dis que si je coupe son attaque, je vais pour le moment entendre le reste, je vais entendre mieux le timbre et je vais pouvoir apprécier le timbre résiduel, une fois l'attaque enlevée. Eh bien, écoutons cela l'attaque enlevée. On entend un son flûté, presque de la flûte. Ainsi, comme les alchimistes du Moyen Âge, nous nous réjouissons, nous avons transmuté un piano à queue en flûte, de sorte que la classification traditionnelle, les instruments à vent, les instruments à cordes, les instruments à percussion, n'est pas très solide. [...] Les causes, c'est l'acoustique, c'est la science. Les effets, c'est l'art des sons dit le solfège et c'est l'œil alors qui nous tromperait en ne repérant que l'instrument tandis que l'oreille se saisit de l'objet qui le fournit, l'objet sonore, invisible mais perceptible qui a aussi à sa façon, forme et matière. »¹⁸⁴

Dans cette optique, certains compositeurs vont donc chercher à gommer les attaques pour atteindre une certaine liquidité du son. À l'accordéon, les bruits de touches, qui sont dans

¹⁸⁴ Source : <http://fresques.ina.fr/artsonores/fiche-media/InaGrm00212/pierre-schaeffer-la-lecon-de-musique.html> (lien vérifié le 20.09.2015).

d'autres circonstances utilisés comme un mode de jeux, accentuent souvent l'attaque des sons : plus on va les atténuer, plus les trilles chez Lindberg seront sublimes (*Jeux d'anches*, p. 4), plus la métaphore de la pluie sera bien rendue dans *Lluvia* de Sofia Martinez, si l'on pense à la pureté des legatos dans l'aigu (mes. 87-88) ou la répétition rapide de notes (mes. 117) qui ne seront que mieux rendues avec des attaques aussi évitées que possible. Le majeur est le doigt qui permet le meilleur contrôle pour les répétitions avec le même doigt sans l'enlever complètement de la touche. Si cette technique est assez aisée à tempo modéré elle devient impossible à tempo très rapide :

(Tempo : noire = 60)



(Tempo : noire = 152)



Figure 48 – Sofia Martinez, *Lluvia*, inédit, *fac-simile*, mes. 87-88 et 117

Au-delà de l'attaque, on sait que les harmoniques déterminent le timbre du son : lorsque l'on réalise un crescendo, l'intensité du son augmente, mais son timbre aussi puisqu'il s'enrichit en harmoniques¹⁸⁵. Ainsi, on peut comprendre l'intérêt pour les sons au moment de leur naissance, ou le monde sonore du quasi prononcé, comme une autre stratégie de détournement. Cet univers de l'imperceptible est particulièrement présent chez Pierluigi Billone (*Mani Stereos*, mes. 1-2) qui nous fait entendre des tuilages de sons sans attaque qui apparaissent et disparaissent ou encore dans des œuvres poétiques telles que *Hug* de Tapio Nevanlinna ou *Journal n° 2* d'Annette Schlünz qui explorent la richesse des dynamiques *ppp*.

C'est un zoom sur la naissance des sons qui intéresse parfois les compositeurs, comme Gérard Pesson, qui fait apparaître des accords « *quasi niente* » à la main gauche (*Peigner le vif*, mes. 193) ou Agustin Charles qui dévoile des aigus à la Sciarrino (*Lux*, mes. 1) :

¹⁸⁵ Michèle Castellengo, *De la perception à l'écoute musicale*, communication dans le cadre des Journées doctorales du CNSMDP, le 22.01.2015.

(Tempo : noire = 90)



Figure 49 – Gérard Pesson, *Peigner le vif*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 193

À l'inverse, c'est parfois le bruit des touches qui précède l'apparition du son, comme ce trille qui commence avec les claquements de boutons chez Katzer au moment même où la quantité d'air n'est pas suffisante à faire sonner la note appuyée (*À la recherche de la chanson perdue*, mes. 26) :

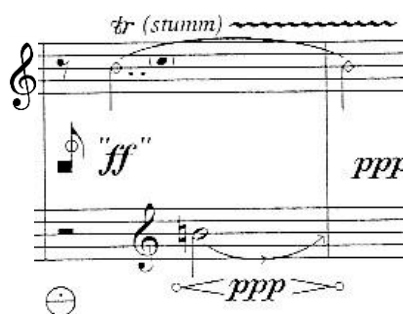


Figure 50 – Georg Katzer, *A la recherche de la chanson perdue*, ed. Nova Vita, *fac-simile*, mes. 26

Dès lors, dans cette *architecture du silence*, où les sons ont parfois perdu leurs attaques et parfois même l'épaisseur de leur timbre, l'interprète doit parvenir à déconstruire sa conception de l'instrument. Comme le déclarait Bent Sørensen à Frode Haltli lorsqu'ils préparèrent ensemble la création de *Looking on darkness*, « *I don't want your big sound* »¹⁸⁶ : dans cette pièce, l'interprète doit accepter que les sons restent à l'intérieur de l'instrument ce qui est certes difficile à combiner avec les habitudes d'un musicien classique qui s'efforce en général de tout jouer.

¹⁸⁶ <http://www.planet-accordion.com/en/frode-haltli-new-music-accordion-scandinavia- part-06/> (lien vérifié le 20.09.2015).

2.2.5 The breath of a machine

Pour certains, l'accordéon demeure une étrange machine constituée de milliers de pièces de métal et de bois, comme Atli Ingólfsson qui voit en lui l'ancêtre de la radio portable :

"I can't help seeing the accordion as a forefather of the portable radio, the so-called ghettoblaster. This means that for me it impersonates a struggle between its characteristic rhythmical swing, more aggressive sound-energy and carefree radio-scanning. Writing this piece was as fascinating a trip as sitting in front of the radio as a child, playing with the scanning knob".¹⁸⁷

Ainsi, à la manière d'une machine, on reconnaît la nature binaire des choses, une sorte d'alternance entre ON et OFF, ce balancier mécanique entre mesures vibrées et mesures immobiles :

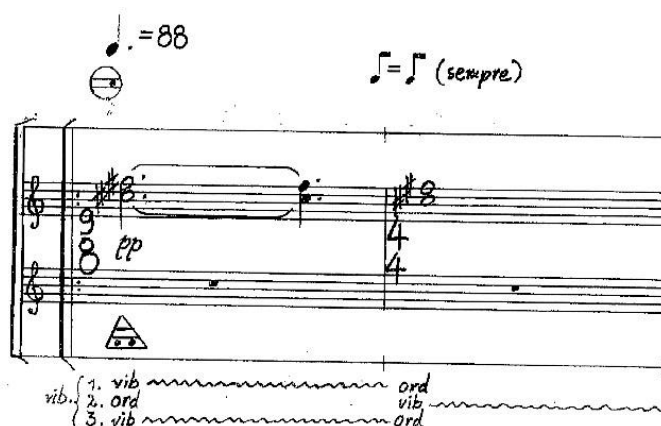


Figure 51 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, *fac-simile*, mes. 1-2

De la même manière, Pierluigi Billone affirme qu'« en raison de la nature mécanique de l'instrument, le son semble parfois se produire indépendamment de l'acte de jouer, comme s'il existait déjà avant et était conservé à l'intérieur même après »¹⁸⁸.

Les références à l'électronique, c'est-à-dire des sons produits par des machines, sont fréquentes, par l'immobilité sonore que l'instrument rend possible : on peut mentionner *De l'Épaisseur* de Philippe Leroux, pour accordéon, violon et violoncelle, qui exploite ces sonorités d'électronique, entre l'inamovibilité d'un *ré* bémol aigu qui perdure (mes. 76-82) ou

¹⁸⁷ Source : <http://www.planet-accordion.com/en/frode-haltli-new-music-for-accordion-in-scandinavia-part-07/> (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁸⁸ Texte original : "Proprio per la natura meccanica dello strumento talvolta il suono sembra accadere anche indipendentemente dall'atto del suonare, come se esistesse già prima e si conservasse al suo interno anche dopo". Source : http://www.pierluigibillone.com/it/testi/mani_stereos.html (lien vérifié le 30.09.2015).

l'utilisation du principe de la synthèse additive dans la construction des accords suivie de sa « soustraction », puisqu'on enlève les notes de l'accordéon les unes après les autres dans un ordre bien précis (mes. 92) :

(Tempo : noire = 66)

Figure 52 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 78-79

(Tempo : noire = 66)

Figure 53 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 92

D'une autre manière, Januibe Tejera, dans son solo *Tremble* nous fait entendre une « sculpture musicale construite à partir de l'image sonore du bourdon d'un courant de haute tension, définition d'ailleurs qui a failli donner le titre d'*Électrique* à la pièce »¹⁸⁹ : en procédant par « zooms sonores », il nous fait entendre des sons saturés constants et sonores

¹⁸⁹ Source : <http://www.januibetejera.com/#!tremble/c1prl> (lien vérifié le 30.09.2015).

(mes. 1-2 et 89) des vibrations régulières sur des notes aiguës (mes. 72) ainsi que des clusters qui font ressortir l'acidité du métal, autant de paramètres qui ne sont pas sans rappeler l'immobilité et la permanence de la machine :

(Tempo : croche = 108-120)

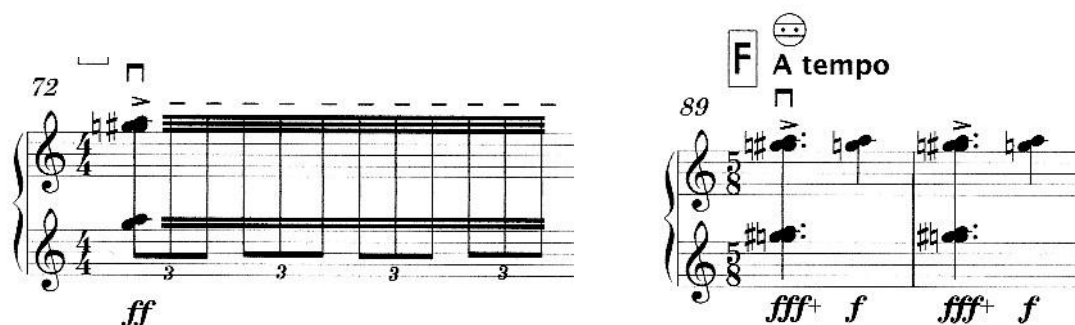


Figure 54 – Januibe Tejera, *Tremble*, Babel score, *fac-simile*, mes. 72 et 89-90

L'utilisation de l'accordéon permet l'évocation de notre environnement sonore quotidien, de l'utilisation très fréquente du bouton d'air aux sonorités d'un moteur chez Franck Bedrossian par l'utilisation d'un intense vibrato dans le grave (*Swirl*, mes. 1) en passant par des répétitions de notes tels des patterns irréguliers de langage morse improvisés (*Radioflakes*, mes. 385) :

(Tempo : noire = 72)

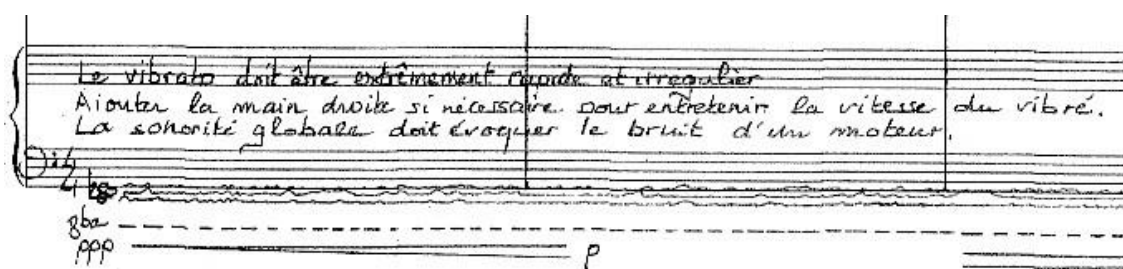


Figure 55 – Franck Bedrossian, *Swirl*, inédit, *fac-simile*, mes. 1-2

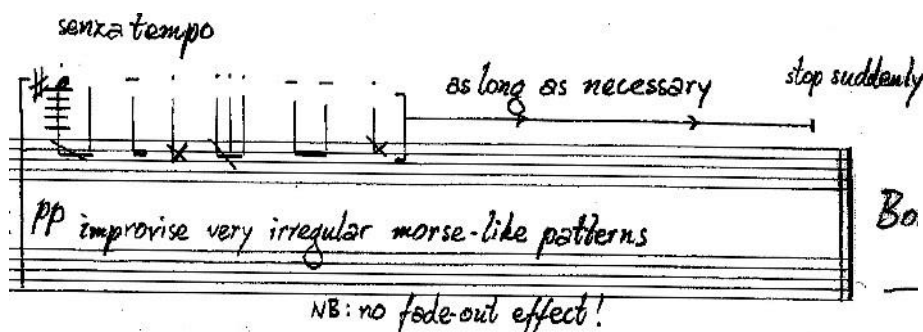


Figure 56 – Atli Ingólfsson, *Radioflakes*, ed. IMIC, fac-simile, mes. 385

Cependant, par la relation physique unique qui l’unit à l’interprète, l’accordéon est une machine unique puisqu’elle est capable de respirer, comme en témoignait Sciarrino :

“what I have discovered for myself is that the accordion can breathe, and that it is an incredible experience.. Everything vanishes, and what is left is the breath of the machine. [...] I begin with complex, vivid time elements, and what then remains is the soul, the motion. The instrument inhales and exhales, like a hug. This is not an effect, but a very different, anthropologic conception of musical language”¹⁹⁰.

Ainsi, c’est l’instrument des grands espaces que Klaus Huber choisit pour son *Winterseeds* (1993), ou son potentiel méditatif dans le *Being the pine tree* (2007) de Matthew Whittall : dans cette pièce qui s’inspire d’un poème asiatique, le Canado-Finlandais entend rendre toute la force du concept zen, où la conscience du temps semble s’être évaporée. « C’est l’instrument qui décide de la forme et de la durée de la pièce : l’espace de temps que cela prend pour ouvrir et fermer le soufflet complètement, à la manière d’une respiration profonde et calme [...], rituel de base de toute méditation »¹⁹¹. À l’exception de l’utilisation de quelques bellow-shakes (page 3), métaphores d’une « respiration profonde et frissonnante », cette pièce d’inspiration minimaliste développe de larges nappes d’accords, où le calme prédomine sur la précision des attaques, puisque le compositeur précise : « *do not attempt to make all pitches sound simultaneously. Let them fade in and out naturally, unless otherwise indicated* ».

Ainsi, en plus de la recherche de nouveaux modes de jeu, de contrastes saisissants, d’une virtuosité poussée à l’extrême, ces métaphores d’une machine qui respire, quasi oxymoriques, participent à ces stratégies du contournement de l’identité sonore de l’accordéon.

¹⁹⁰ <http://www.anzellotti.de/seiten/extras-articles-wilson.html> (lien vérifié le 20.09.2015).

¹⁹¹ Notice de *Being the pine tree*, ed. Music Finland.

Mais ce renouveau de l'écriture propre à l'accordéon ne peut suffire à expliquer à lui seul l'enthousiasme des compositeurs pour cet instrument : c'est surtout dans son association à d'autres timbres que les recherches se situent aujourd'hui. Comme l'exposait Gérard Pesson, « je pense qu'aujourd'hui l'on a à peu près fait le tour de l'accordéon : le problème n'étant pas de se dire “on va le mettre à l'envers, on va le mettre dans l'eau”, mais plutôt de l'intégrer peu à peu tout naturellement à des textures. D'autres instruments ont cette pluricité : le piano, la clarinette, les cordes... ».¹⁹² Ainsi, l'enjeu d'aujourd'hui semble être l'orchestration.

2.3 Le nouvel instrument de l'orchestration contemporaine

2.3.1 Du solo à l'ensemble

Ricordo al futuro est le témoignage d'une évolution de la création musicale pour accordéon. En effet, si 80% des œuvres composées entre 1930 et 1950 étaient des solos, cette proportion recule entre 45% et 60% entre 1950 et 1980, ce qui est le signe du développement du répertoire qui associe l'accordéon à d'autres instruments.

Au total, on dénombre 2347 œuvres de musique de chambre européennes, c'est-à-dire toutes les œuvres qui comprennent entre 1 et 5 musiciens et qui incluent au moins 1 accordéon. Le graphique ci-dessous témoigne de l'intégration progressive de l'accordéon dans les formations de musique de chambre puisque près de la moitié des œuvres écrites aujourd'hui sont des œuvres de musique de chambre :

¹⁹² Entretien avec Gérard Pesson à Paris le 20 mars 2013.

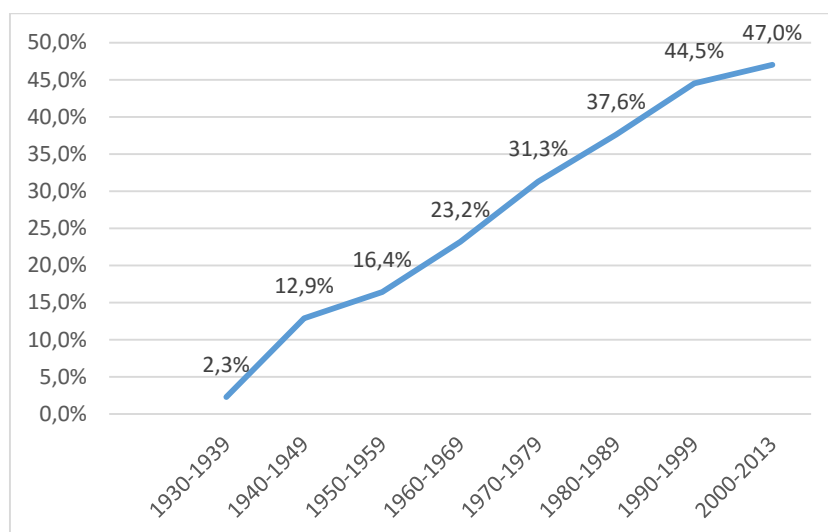


Figure 57 – Évolution de la proportion des œuvres de musique de chambre en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans *Ricordo al futuro*

L'accordéon est associé à 95 instruments différents et 10 voix, comme s'il n'y avait pas de limite aux combinaisons sonores : parmi les associations les plus fréquentes, on peut remarquer l'importance du duo accordéon/violoncelle (131 œuvres), ou du duo d'accordéons (99 œuvres) qui ne sont pas des surprises, puisque l'on voit régulièrement la tenue de concerts dans ces formations.

Instrumentations	Nombre d'œuvres	Instrumentations	Nombre d'œuvres
acc, vlc	131	acc, fl	39
2 acc	99	3 acc	31
acc, pno	84	acc, bcl	31
acc, str4tet	69	acc, rec	29
acc, vl	66	S, acc	29
acc, gtr	47	acc, cl, vlc	28
acc, vl, vlc	47	acc, db	27
acc, cl	45	5 acc	25
acc, vla	42	acc, gtr, vl	22
acc, perc	41	acc, sax	22
acc, db, sax	40	V, acc	22

Figure 58 – Les combinaisons en musique de chambre les plus récurrentes

Ces multiples combinaisons sonores qui apparaissent dans ce tableau annoncent l'entrée de l'instrument dans des ensembles plus importants voire dans l'orchestre. Comme nous le confiait le compositeur Philippe Hersant : « depuis 1970, il est étonnant de voir comment l'accordéon a fini par prendre une place de plus en plus importante, et maintenant il est complètement généralisé, c'est même rare de voir un opéra de chambre sans accordéon »¹⁹³. Avec une proportion qui a dépassé les 25% des œuvres de nos jours, on peut supposer que l'accordéon est devenu un véritable atout de l'orchestration contemporaine :

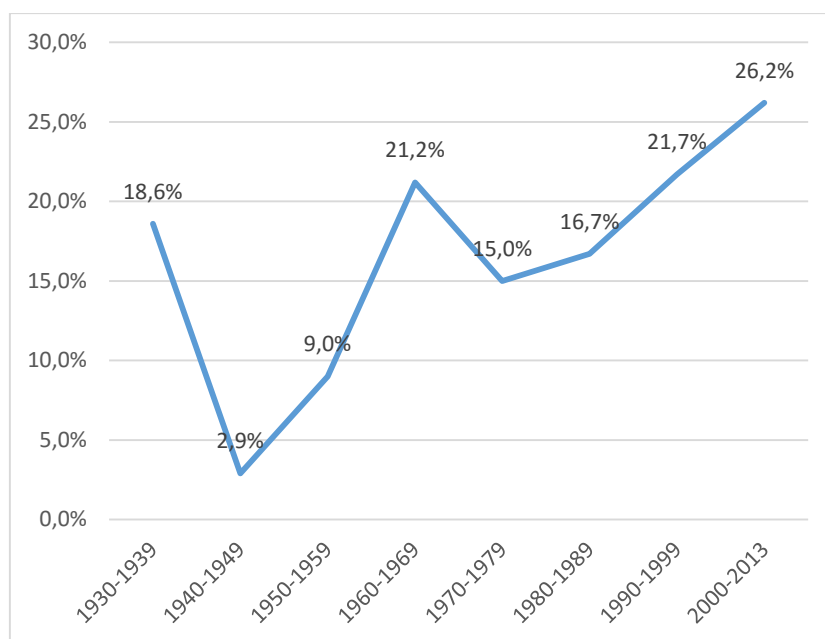


Figure 59 – Évolution de la proportion des œuvres d'ensemble et d'orchestre en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans *Ricordo al futuro*

Rappelons par ailleurs que ce développement concerne majoritairement les associations avec d'autres instruments et assez peu les œuvres pour ensembles d'accordéons, qui n'ont jamais joué un rôle si important dans la création musicale pour accordéon en général :

¹⁹³ Entretien avec Philippe Hersant à Paris le 17 janvier 2013.

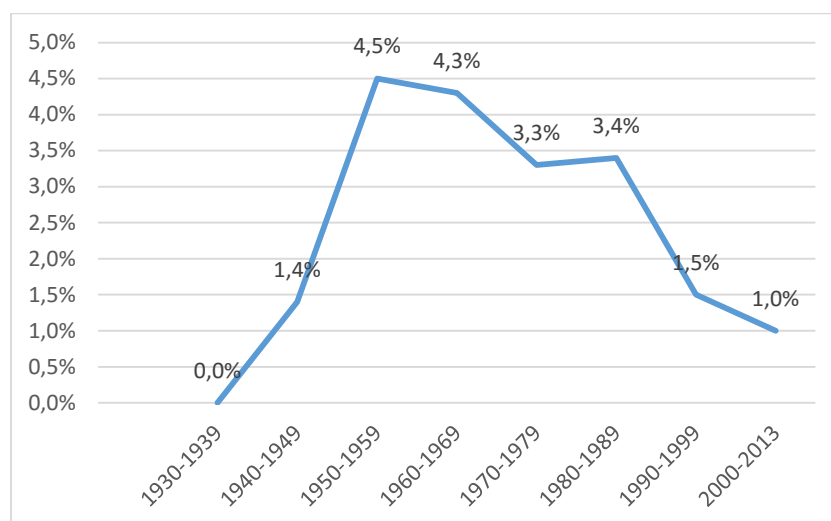


Figure 60 – Évolution de la proportion des œuvres pour orchestre d'accordéon en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans *Ricordo al futuro*

2.3.2 Pourquoi un tel engouement ?

Malgré une utilisation de plus en plus fréquente de l'accordéon dans les ensembles, on ne peut que regretter qu'aucun des grands traités d'orchestration publiés en l'existence de l'accordéon, c'est-à-dire après 1829, ne présentent cet instrument même de manière succincte : il n'est le plus souvent jamais mentionné, que ce soit chez Berlioz, Gevaert, Widor, Rimski-Korsakov ou encore Kœchlin.

Mais il est important de noter que ces traités ont été publiés avant les années 1970 pour le plus récent, donc avant que l'accordéon ne soit systématiquement intégré dans les ensembles. Il faudrait créer des suppléments à ces ouvrages afin d'y insérer un « mini traité d'orchestration ».

Cette absence dans les traités peut expliquer en partie la raison pour laquelle l'accordéon demeure pour beaucoup aujourd'hui un instrument inclassable, même si les accordéonistes ont pour coutume de le classer dans la catégorie des instruments à clavier ou à vents : on remarque en effet que certains *Music Information Centers* sont plutôt mal à l'aise vis-à-vis de cet instrument puisque le Canadian Music Center le classe parmi les instruments « autres »¹⁹⁴ et au CDMC, on le trouve dans la catégorie des « instruments divers »¹⁹⁵.

¹⁹⁴ <http://www.musiccentre.ca/search/advancedsearch> (lien vérifié le 15.10.2015).

¹⁹⁵ <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/catalogue> (lien vérifié le 15.10.2015).

C'est justement cette rareté de l'instrument qui intéresse les compositeurs, son côté « multitâche, couteau suisse » car il offre la « possibilité d'avoir en une personne toutes sortes de choses qui manquent dans un ensemble parce que l'on a parfois peu de musiciens, peu de possibilités, donc un multi-instrument qui en remplace deux ou trois, parfois dans un contexte d'économie »¹⁹⁶.

2.3.3 Deux instruments reliés par un soufflet

Comme nous l'avons constaté plus haut, les recherches des compositeurs associées à l'augmentation du niveau technique des interprètes ont eu pour conséquence une révolution dans la conception du bloc main gauche. Comme l'écrivait Klaus Huber dans la préface de son *Winterseeds*¹⁹⁷, l'accordéon peut être considéré comme « deux instruments » reliés par un soufflet, ce qui fait que la main gauche ne se limite donc plus au simple rôle de l'accompagnement, mais va réaliser des structures également importantes à celles de la main droite. Ainsi, puisque « la différence de puissance entre le clavier droit et le clavier gauche est minime »¹⁹⁸, les compositeurs vont chercher à unir ou à intervertir les sonorités des deux claviers, c'est en cela que les associations sonores de l'accordéon...avec lui-même peuvent être considérées comme un premier traitement de l'instrument dans une orchestration.

2.3.3.1 *La stéréophonie, ou la spatialisation entre les claviers*

La stéréophonie fait partie de ces associations sonores, puisqu'elle consiste à alterner des timbres de même hauteur et de même couleur entre les deux claviers. De par la mobilité de l'instrument, puisque le bloc main gauche est le seul à se mouvoir dans l'espace, la stéréophonie peut avoir des élans de spatialisation, comme dans l'œuvre de Bruno Mantovani, *8'20" chrono* (2007), qui explore ce principe par des échanges rapides, en faisant intervenir la « superposition de périodicités » dans sa première partie :

¹⁹⁶ Entretien avec Gérard Pesson à Paris le 20 mars 2013.

¹⁹⁷ « L'accordéon : un joueur, deux mains (!). Deux instruments, un gosse... ».

¹⁹⁸ Entretien avec Bruno Mantovani à Paris le 3 décembre 2012.

(Tempo : noire = 76)

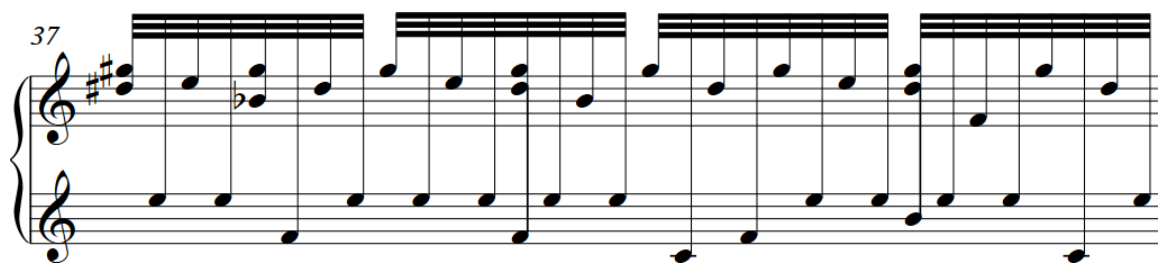


Figure 61 – Bruno Mantovani, 8'20" *chrono*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 37

Cette « illusion d'une polyphonie rythmique complexe »¹⁹⁹ est parfois augmentée par de très forts accents, tels un ping-pong entre les deux mains :

(Tempo : noire = 76)

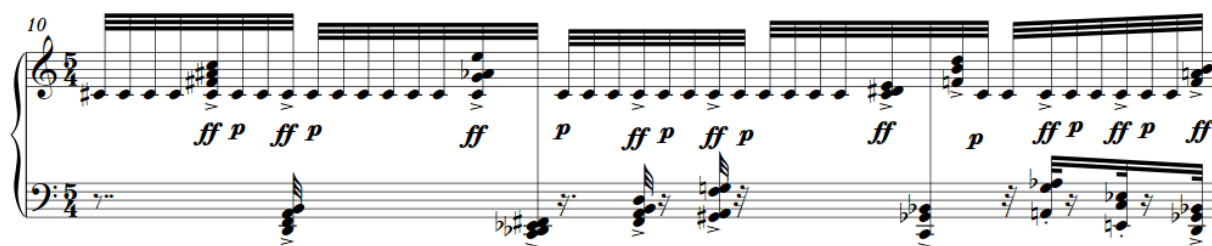


Figure 62 – Bruno Mantovani, 8'20" *chrono*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 10

Enfin, la stéréophonie se manifeste par de puissantes et lentes alternances d'un intervalle de sixte *ré-fa#* dans la partie finale, ponctuées de larges mouvements mélodiques véloce et obtenues par un intense legato entre les deux mains, ce qui a pour conséquence la suppression des attaques :

(Tempo : noire = 46)

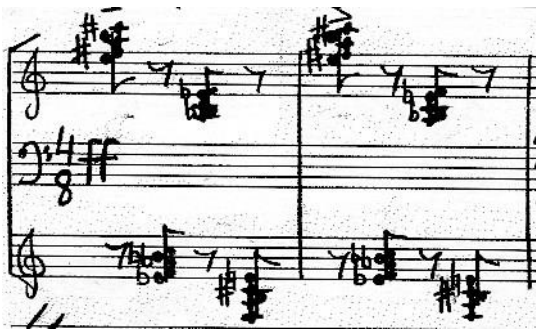
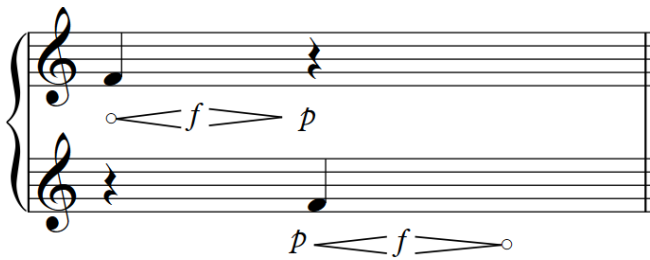
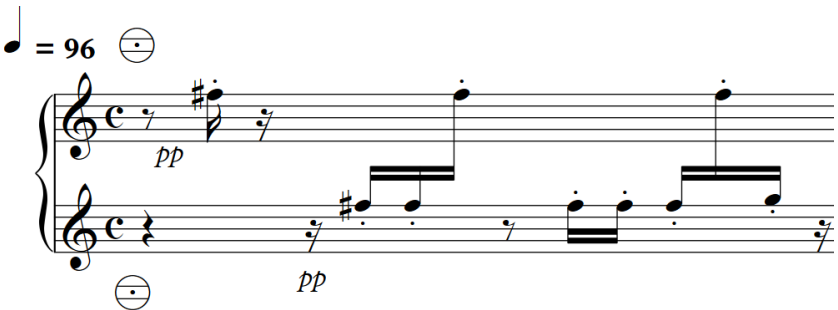


Figure 63 – Bruno Mantovani, 8'20" *chrono*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 116

¹⁹⁹ Source : notice de l'œuvre par Bruno Mantovani. <http://www.brunomantovani.com/fr/oeuvres-fiche.php?cotage=28577> (lien vérifié le 30.10.2015).

Dans les deux cas, Bruno Mantovani utilise le potentiel du son plein de la zone medium des deux claviers : c'est en effet dans cette zone que les timbres des deux claviers sont les plus similaires.

Mais la stéréophonie va se manifester sous d'autres aspects avec des alternances de clusters (Kasper Rofelt, *Concert Studies, I* mes. 1), de sons Sciarrino (Cesar Camarero, *Luz Azul*, p. 1), de notes courtes aiguës (Zuriñe Gerenabarrena, *Izpi*, mes. 1-2), de notes d'un accord qui se déplace d'une main à l'autre (Kasper Rofelt, *Shadow Pieces*, mes. 5-6), d'attaques de sons (Bent Lorentzen, *Tears*, p. 10) ou encore de sons saturés (Januibe Tejera, *Tremble*, mes. 20 et Uroš Rojko, *Whose song*, mes. 10-14) :

Nom	Référence	Exemple musical
Clusters	Kasper Rofelt, <i>Concert studies, I</i> (2008), mes. 1.	Presto capriccioso 
Sons Sciarrino	Cesar Camarero, <i>Luz Azul</i> (1997), ed. Acco-music, exemple ressaisi, p. 1.	Noire = 76-84 
Notes courtes aiguës	Zuriñe Gerenabarrena, <i>Izpi</i> (2000), ed. Hauspoz, exemple ressaisi, mes. 1.	♩ = 96 

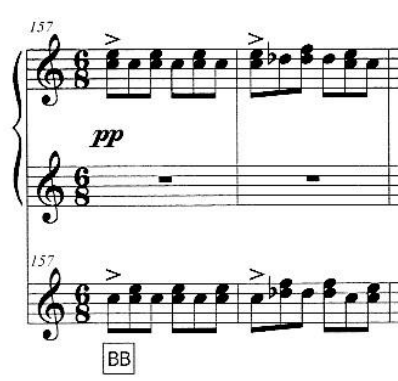
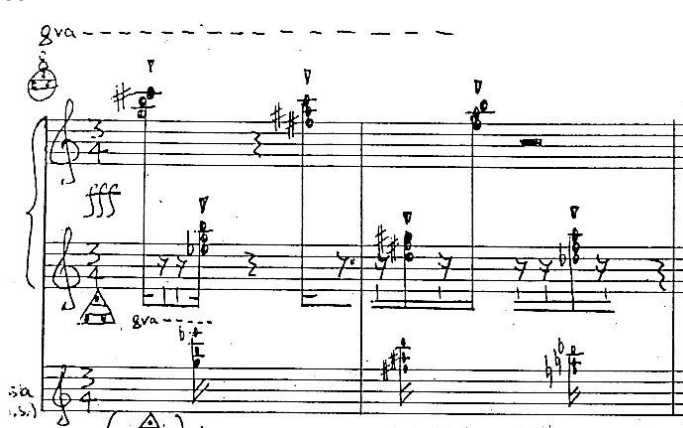
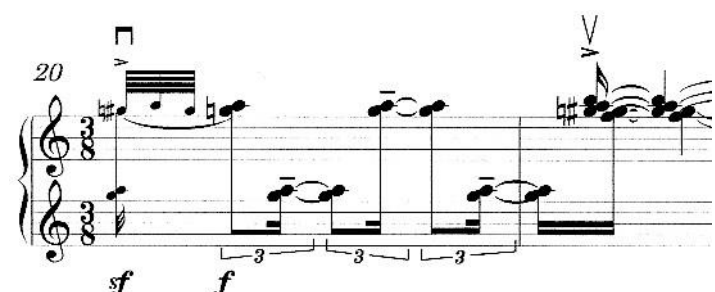
Complémentarité des voix	Kasper Rofelt, <i>Shadow Pieces, Twilight Toccata</i> , ed. S, <i>fac-simile</i> , (2007), mes. 5-6.	Noire = 74 
Attaques de sons	Bent Lorentzen, <i>Tears</i> (1992), ed. Wilhelm Hansen, <i>fac-simile</i> , p. 10.	Noire = 60 
Saturation	Januibe Tejera, <i>Tremble</i> (2013), ed. Babel score, <i>fac-simile</i> , mes. 20.	Croche = 108-120 

Figure 64 – Exemples de l'utilisation de la stéréophonie

2.3.3.2 Les échanges de clavier

On rencontre de très nombreux échanges de claviers dans le répertoire contemporain, rendus possibles, eux aussi, par une certaine homogénéité des timbres des deux claviers dans la zone medium aiguë. Le compositeur espagnol Ramon Lazkano nous en donne un exemple

magistral dans la partie centrale d'*Aztarnak* (2000), où l'on est comme hypnotisé par la fluidité de l'inversion des mains dans le registre medium aigu :

(Tempo : noire = ca. 52)



Figure 65 – Ramon Lazkano, *Aztarnak*, *Le Chant du Monde*, exemple ressaisi, p. 7

L'unité de timbre entre les deux claviers permet donc le passage d'un manuel à l'autre sans qu'on s'en aperçoive, comme chez Georg Katzer (*À la recherche de la chanson perdue*, mes. 106) où l'on peut entendre des échanges du *si* au *si* très aigu que permettent le peu d'harmoniques dans cette zone du clavier :

(Tempo : noire = ca. 105)



Figure 66 – Georg Katzer, *À la recherche de la chanson perdue*, ed. Nova Vita, *fac-simile*, mes. 105-107

On peut aussi penser aux successions de notes tenues qui passent d'un clavier à l'autre, entourées de leurs satellites de sons courts chez Ramon Lazkano :

(Tempo : noire = ca. 76)



Figure 67 – Ramon Lazkano, *Aztarnak*, *Le Chant du Monde*, *fac-simile*, extrait p. 8

Enfin, la complémentarité des claviers permet de disposer des mouvements rapides entre les deux mains, qui nous apparaissent comme continus. Ainsi, la zone medium est la plus aisée pour conserver une homogénéité de timbre, dans un tempo rapide, comme chez Mikel Urquiza (*Esquisses d'échecs : ouverture française*, mes. 17), ou chez Lauri Kilpiö avec l'usage des ricochets (*Narrative Topography I*, mes. 71), même si l'utilisation de la zone grave, outre son absence d'unité entre les deux claviers nous donne à entendre des sons d'une intense étrangeté, peu prononcés (*Narrative Topography I*, mes. 125) :

(Tempo : noire = 66-72)



Figure 68 – Mikel Urquiza, *Esquisses d'échecs : ouverture française*, ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 17

(Tempo : noire = 128-132)

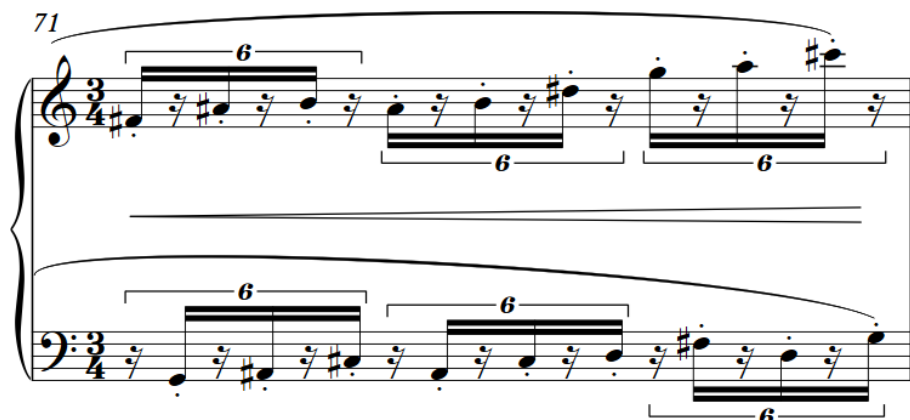


Figure 69 - Lauri Kilpiö, *Narrative Topography I*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes.

71

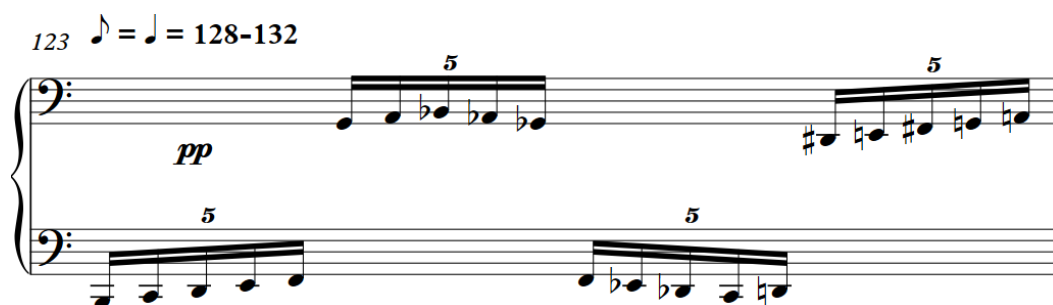


Figure 70 – Lauri Kilpiö, *Narrative Topography I*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes.

123

2.3.3.3 Combinaisons sonores

Cette égalité des claviers va permettre aux compositeurs d'associer ces *deux accordéons* de multiples façons, comme on le ferait dans une structure orchestrale : outre les combinaisons de mouvements rapides entre les deux mains (Jesus Torres, *Cadencias*, mes 16) ou des jeux de « floutage » par la superposition de rythmes quasi identiques aux deux mains – à l'image d'un neunolet sur un rythme composé de huit notes (Torres, *Cadencias*, mes. 20) – on peut remarquer la récurrence des doublures à l'unisson sous des formes bien différentes. Dans le cas d'écriture à deux voix, comme dans le *Lament* d'Asbjørn Schaathun (2000), l'usage des unissons témoigne de cette pensée mélodique égale des deux claviers, dans laquelle

aucune main n'a de primauté sur l'autre, même si quelques petites notes (mes. 57) ou accords (mes. 60) sont confiés à la main droite.

Lors de la réalisation des unissons, les mains peuvent différer par la longueur des notes : les tenues de la main gauche sont doublées par des notes courtes à droite chez Nevanlinna (*Hug*, mes. 4), les notes courtes à droite sont complétées par des *portato* à gauche chez Atli Ingólfsson (*Radioflakes*, mes. 156).

À cela, il faut ajouter la rustine d'orchestre qui permet, à l'aide d'une doublure à l'unisson, de passer d'un instrument à l'autre sans trop de rupture, en l'occurrence ici, de la main droite à la main gauche, chez Nevanlinna :

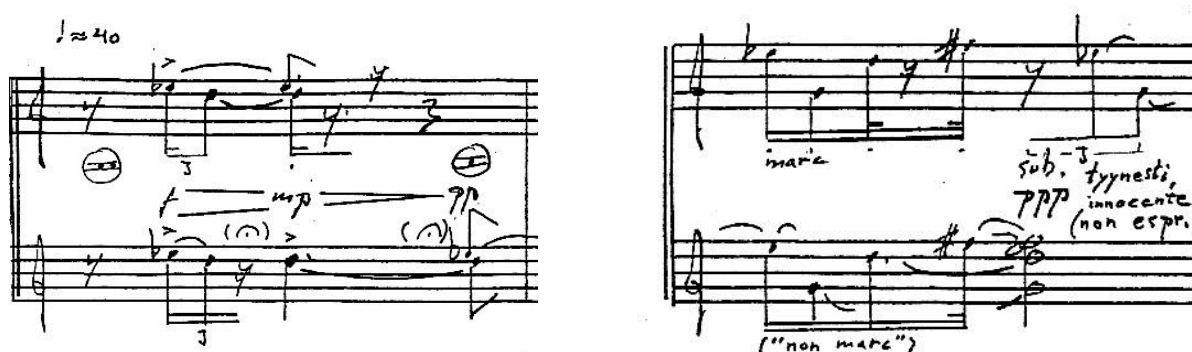


Figure 71 – Tapio Nevanlinna, Hug, ed. Music Finland, *fac-simile*, mes. 1 et 4

Mais les possibilités offertes par le glissando non tempéré dans une doublure sont une façon de détourner l'unisson puisque des battements apparaissent entre les deux notes, comme le souligne Harri Vuori dans *Suden Hetki* :

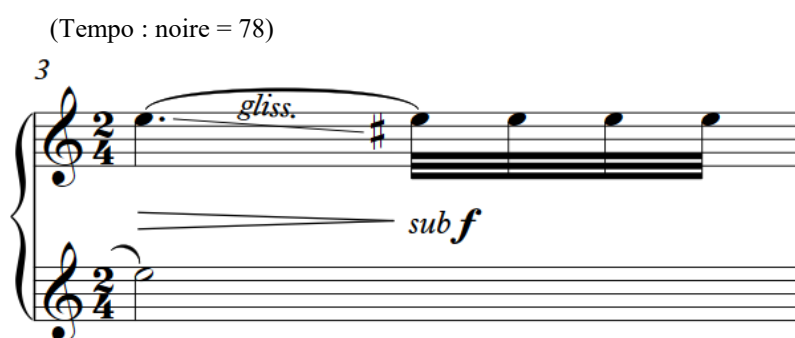


Figure 72 – Harri Vuori, *Suden Hetki*, ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 3

La conscience de la faiblesse de l'accordéon à réaliser des attaques précises va pousser les compositeurs à créer des artifices pour détourner ce problème. Ainsi, Bruno Mantovani commence son solo par une attaque/résonnance (8'20" *chrono*, mes. 1), de la même manière

que Jesus Torres introduit de longues notes par un cluster en alternance entre main droite et main gauche (*Cadencias*, mes. 99-100). Mais la volonté d'obtenir de réelles attaques va se manifester par exemple chez Jesper Koch, qui note des valeurs courtes à la main droite afin de donner une certaine attaque aux notes longues de la main gauche (*Jabberwocky*, mes. 23), mais aussi chez Cesar Camarero (*Luz Azul*, p. 7) où des accords très courts et étendus claquent à la manière d'une puissante attaque :

(Tempo = 76-84)

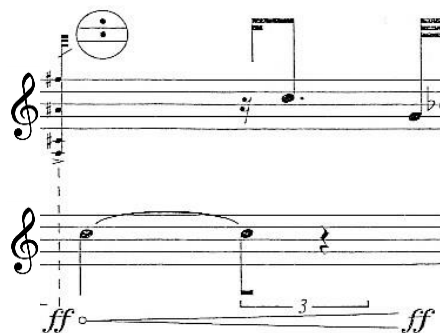


Figure 73 – Cesar Camarero, *Luz Azul*, ed. Acco-music, *fac-simile*, p. 7

Les oppositions par longueur de note nous renvoient à renforcer un discours par l'articulation. En effet, puisque l'accordéon ne permet pas de mettre en évidence des notes comme au piano en frappant avec davantage de force sur la touche, puisque toute intervention du soufflet va affecter l'ensemble des claviers, le seul recours est la différenciation par l'articulation. Ainsi, Martin Lohse, dans son *Passing Mobile III*, va opposer un discours détaché à la main droite à certains intervalles liés à la main gauche :

(Tempo : croche = 128)



Figure 74 – Martin Lohse, *Passing Mobile III*, ed. S, exemple resaisi, mes. 16

D'une façon similaire, dans une atmosphère créée par de larges harmonies, Martin Iddon a le recours à certaines notes courtes qui ressortent donc de la texture générale :

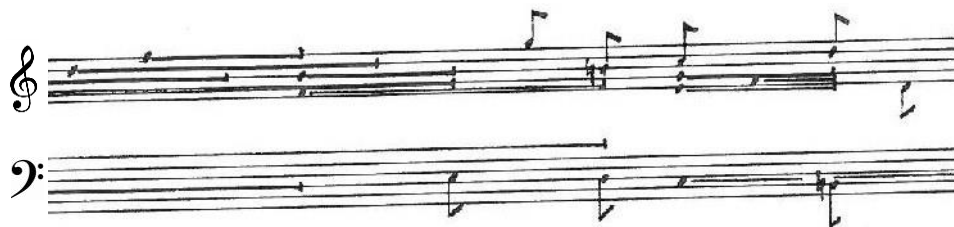


Figure 75 – Martin Iddon, *D'un sang qu'elle poursuit*, ed. Composers Edition, *fac-simile*, p. 1

Enfin, on peut mentionner les combinaisons de son plein et de modes de jeux, que ce soit l'association de mouvements rapides et de clusters percussifs (Jesus Torres, *Cadencias*, mes. 18), de trilles et courts clusters au début pour renforcer leur attaque (Adriana Hölszky, *High way for one*, mes. 105), d'accords aigus à la main gauche avec des bruits de boutons à droite (Matthias Pintscher, *Figura III*, mes. 1) ou encore des accords dans la zone aiguë avec le souffle obtenu en appuyant sur le bouton d'air (Jose-Maria Sanchez-Verdu, *Arquitecturas del silencio*, mes. 4-6). Dans ce dernier cas, précisons que les aigus ont besoin de beaucoup d'air pour sonner et qu'il est nécessaire de tirer avec énergie sur le soufflet pour que le souffle s'entende, raison pour laquelle cette association fonctionne beaucoup mieux dans les aigus que dans les graves :

Figure 76 – Adriana Hölszky, *High way for one*, ed. Breitkopf, *fac-simile*, mes. 105

(Tempo : noire = 60)

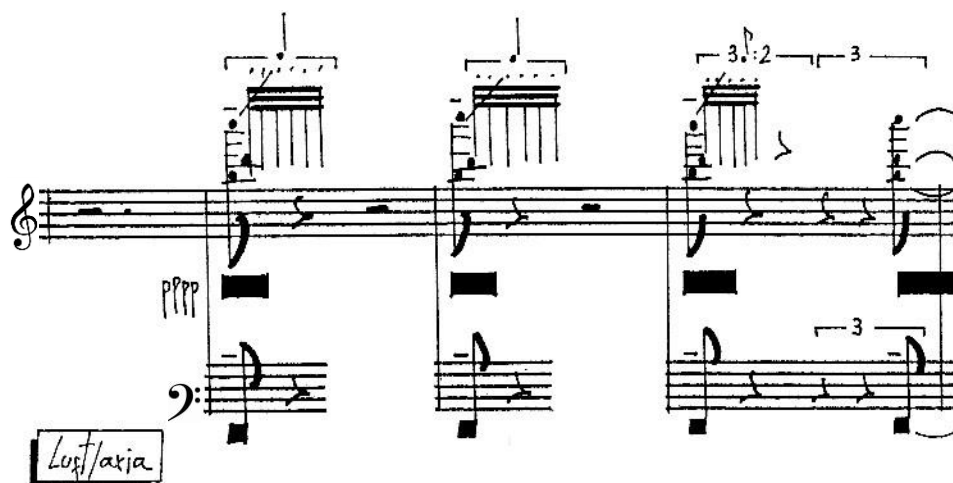


Figure 77 – Jose-Maria Sanchez-Verdu, *Arquitecturas del silencio*, ed. Breitkopf, *fac-simile*,
mes. 4-6

2.3.4 Les associations sonores en musique de chambre

2.3.4.1 *Un instrument harmonique*

Instrument polyphonique par excellence, l'accordéon est très souvent utilisé pour accompagner un instrument mélodique. Chez Philippe Hersant (*Apparitions*, 1^e mouvement, mes. 46), Vincent Paulet (*Instants/Litanies*, mes. 1-2) ou Tomi Räisänen (*Grus*, mes. 83), l'accordéon se fait le tapis sonore des cordes par la réalisation d'accords immuables. Sa stabilité sonore offerte par le soufflet permet un soutien particulièrement efficace des autres instruments, comme chez Philippe Leroux (*De l'Épaisseur*, mes. 38) où le violon et le violoncelle ont tout le loisir de dialoguer au-dessus ou encore Georg Friedrich Haas (*Sayaka*, mes. 74) où la percussion produit des mouvements rapides, au-dessus des nappes sonores de l'accordéon :

(Tempo : double croche = 240-420)



Figure 78 – Georg-Friedrich Haas, *Sayaka*, ed. Universal, *fac-simile*, mes. 74

L'accordéon dévoile également tout son éventail de contrastes dynamiques et de registres lorsqu'il soutient la clarinette dans une dynamique *ppppp* (Isabel Mundry, *Spiegel Bilder*, mes. 45) ou dans l'aigu (*Spiegel Bilder*, mes. 8).

Mais ce tapis harmonique montre toute sa force lorsqu'il s'agit de soutenir des éléments particulièrement actifs chez les autres instruments. Ainsi, l'accordéon est utilisé dans l'accompagnement d'une montée de la clarinette en crescendo (Isabel Mundry, *Traces des Moments*, mes. 67), de trémolos de percussions (Georg-Friedrich Haas, *Sayaka*, mes. 22-23), ou encore de points d'appuis aux percussions comme chez François Narboni :

(Tempo : blanche = 112)

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphone, Marimba, and Accordion. The Vibraphone and Marimba parts are written on single staves with a series of notes, some with accents and a *sfffz* dynamic marking. The Accordion part is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a series of sustained notes, some with slurs and a *f toujours soutenu* dynamic marking. The tempo is indicated as (Tempo : blanche = 112).

Figure 79 – François Narboni, *The Mosellan Psycho*, inédit, exemple ressaisi, mes. 1

Par ailleurs, l'accordéon peut être rejoint par un autre instrument pour assurer ce rôle harmonique, en une sorte de continuo revisité. Rappelons qu'à l'époque baroque, le continuo, présent dans la quasi-totalité des œuvres, est composé d'un instrument polyphonique destiné à réaliser des accords et d'un instrument à cordes frottées pour la basse.

L'assimilation de l'accordéon à un orgue est assez fréquente dans l'imaginaire des compositeurs. Brice Pauset, dans la préface des *Wiegenlieder*, le compare à « la régale [petit orgue transportable], pour laquelle Monteverdi a prévu de tenir le continuo pour les moments les plus terrifiants de son *Orfeo* » et Klaus Huber affirme être « fasciné par la gamme de cet orgue de barbarie. L'ancien orgue à bouche japonais « *sho* » (en chinois « *sheng* ») est beaucoup plus proche que notre roi des instruments : l'orgue ».

Outre la réalisation de chorals que l'on retrouve par exemple dans les *Hymnes* d'Ilkka Kuusisto (2^e mouvement, mes. 41), on retrouve cette idée de continuo revisité chez Bruno Mantovani dans sa *Cantate n° 4* (2012) où l'accordéon et le violoncelle assument ce rôle harmonique de soutien du chœur :

(Tempo : noire = 54)

161 B.S.

Acc

pp

pp

tr

--> ord.

pp

pp

sul pont.

tr

pp

pp

Figure 80 – Bruno Mantovani, *Cantate n° 4*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, extrait des mes. 161-162

Par la difficulté à faire ressortir une voix plus qu'une autre dans un instrument à sons entretenus tel que l'accordéon, on peut comprendre la nécessité de renforcer les graves – ici des quintes à vide – par les doublures au violoncelle, comme chez Sebastian Fagerlund (*Breathe*, 3^e mouvement, mes. 9) ou dans le *Trio n° 2* (2005) de Bernard Cavanna :

(Tempo : noire = 52)

VI *molto sostenuto*

Vlc *p*

Acc *mf régulier, sans rubato*
m.d.
m.g.

Figure 81 – Bernard Cavanna, *Trio n° 2*, mvt. 1, ed. de l'Agité, *fac-simile*, mes. 26

Devant sa capacité à soutenir de façon multiple les autres instruments, l'accordéon permet de rassembler ses partenaires : dans son trio *Am Horizont* (1991), Wolfgang Rihm développe « un jeu de rêve hallucinant avec un accordéon dans le rôle de médiateur sur scène ouverte entre le violon et le violoncelle »²⁰⁰ et Bernard Cavanna nous fait entendre une « un lent ostinato de onze temps, qui s'élargira peu à peu, autour des deux accords joués de façon immuable à l'accordéon²⁰¹. » (*Trio n° 1*, 4^e mouvement) :

(Tempo : noire = 60)

VI

Vlc (pizz.) II I I (III) (IV) perc. m.g.

Acc. 8

Figure 82 – Bernard Cavanna, *Trio n° 1*, mvt. 4, ed. de l'Agité, *fac-simile*, mes. 10

²⁰⁰ Wolfgang Rihm propose que les trois instrumentistes soient éloignés les uns des autres sur la scène.

²⁰¹ Source : <http://bernard-cavanna.com/wrapper.php?t=/home/blog/menu/catprod%2863%29/object%28203%29> (lien vérifié le 10.10.2015).

Dans ces deux exemples, l'accordéon soutient les deux autres instruments de par sa position centrale sur la scène, puisqu'il est disposé au milieu, mais aussi par sa nature même d'instrument à deux côtés qui s'étire et dont les sonorités se prolongent d'un côté, vers l'instrument qui se trouve à gauche, et de l'autre, vers l'instrument qui est à droite, dans le cas du trio.

2.3.4.2 La constitution d'un son d'ensemble

On perçoit donc bien la capacité de l'accordéon à se fondre avec les autres instruments dans l'objectif de constituer un son d'ensemble.

Parmi les procédés communément utilisés, on peut penser au brouillage par la polyrythmie, lorsqu'un rythme différent est assigné à chaque instrument, comme dans le trio *De l'Épaisseur* de Philippe Leroux : l'accordéon réalise sur chaque temps des neunolets, le violon 8 triples croches et le violoncelle des septolets. Ces trois structures superposées ont pour conséquence l'obtention d'une sonorité d'ensemble lorsque l'interprète parvient à se fondre dans la dynamique des cordes, c'est-à-dire lorsqu'il joue le plus piano possible :

(Tempo : noire = 66)

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Acc', represents the accordion and begins at measure 17 with a 9-measure phrase followed by a 7-measure phrase. The middle staff, labeled 'VI', represents the violin and features an 8-measure phrase of triplets. The bottom staff, labeled 'Vlc', represents the violoncelle and features a 7-measure phrase of septuplets. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including beams, slurs, and accidentals.

Figure 83 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 17

D'autres mixtures sont présentes dans le répertoire comme l'enrichissement des sonorités de clusters : l'écrasé de l'archet des cordes accentue l'acidité du cluster de

l'accordéon chez Cavanna (*Trio n° 1*, fin du 3^e mouvement) et l'idée de décélération d'un cluster unit les trois instruments dès le début du trio de Philippe Leroux (*De l'Épaisseur*, mes. 1 *sqq.*) : dans ce cas de figure, si le bellow-shake nous semble se rapprocher le plus du trémolo d'archet, on constate une certaine mollesse du son qui manque d'attaque, raison pour laquelle l'utilisation du poignet pour répéter le cluster devient nécessaire même si elle s'avère très délicate :

♩ = 66 c.m.v. **Le plus rapidement possible / As fast as possible**

Acc *ff* *Rall. poco a poco* 8 7 7 6 *simile* ne pas accentuer le début des temps / do not stress the beat

VI *ff* *Rall. poco a poco* 8 7 7 6 *simile* ne pas accentuer le début des temps / do not stress the beat

Vlc *ff* *Rall. poco a poco* 8 7 7 6 *simile* ne pas accentuer le début des temps / do not stress the beat

Figure 84 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, *fac-simile*, mes. 1

L'usage de doublures dans le répertoire de musique de chambre peut permettre la réalisation de sonorités générales, comme dans *Breathe* de Sebastian Fagerlund (1^e mouvement, mes. 45), où l'accordéon réalise tout l'accord, dont la note la plus haute est doublée par la clarinette et la note la plus grave est renforcée par une doublure au violoncelle :

(Tempo : noire = 45)

Poco tenuto

Cl Sib

Acc

Vlc

niente *mp*

pp *mp*

niente *mp*

Figure 85 – Sebastian Fagerlund, *Breathe*, I ed. Peters, exemple ressaisi, mes. 45

Dans les *Bagatelles* d’Uroš Rojko pour accordéon et piano, les instruments s’unissent (mouvements 3 et 4) pour ne former qu’un seul timbre après s’être opposés dans les deux premiers mouvements. Même si les sonorités d’un instrument à cordes frappées tel que le piano ont plus d’attaque que celles de l’accordéon, on perçoit une belle homogénéité des doublures à l’unisson dans la zone medium (mvt. 3, mes. 1) aiguë en legato rapide (mvt. 4) et de la stéréophonie entre les instruments (mvt. 3, mes. 33) :

♩ = 60

Acc

Pno

p

p *sempre legato*

ppp *possibile*
senza Ped.

Figure 86 – Uroš Rojko, *Bagatelles*, III, ed. Verlag Neue Musik, exemple ressaisi, mes. 1

D'une manière plus extrême, les instruments fusionnent également dans la saturation, comme dans le final de *Swirl* de Franck Bedrossian pour accordéon, saxophone et violoncelle (mes. 43 *sqq.*) : l'accordéon y est utilisé dans son potentiel maximal, où la combinaison de « plein-jeu » en 16-8-8-4 est nécessaire, avec une profusion de glissandos et de clusters dans tous les sens, où toutes les zones du clavier sont parcourues en aller-retour. Les deux autres instruments sont sollicités de façon semblable, où le saxophoniste exerce une telle pression sur son anche qu'il finit de toute façon par la briser. Cette saturation des timbres entraîne, dans une pièce qui ne dure pas plus de 3 minutes, une réelle saturation physique, par l'enchaînement de gestes que le compositeur demande :

(Tempo : noire = 110)



Figure 87 – Franck Bedrossian, *Swirl*, inédit, *fac-simile*, mes. 43-44

2.3.4.4 Le témoignage d'une émancipation

Mais au-delà d'un instrument accompagnateur ou de la production de sonorités d'ensemble, le répertoire de musique de chambre offre une place importante à l'accordéon en tant qu'instrument mélodique et virtuose. Ainsi, dans les *Apparitions* de Philippe Hersant, les mélodies jouées à l'accordéon sont désormais accompagnées par le violon et le violoncelle (mvt. 1, mes. 12-13) de la même manière que la petite valse ponctuée de pizzicati de cordes (mvt. 1, mes. 18-19). On assiste donc à un renversement des rôles, confirmé chez Jarmo Sermilä par la virtuosité de mouvements mélodiques en triples croches accompagnés de notes longues à l'alto (*Kolmio*, mes. 31) ou chez Wolfgang Rihm par la puissance de l'accordéon rendue par de grands contrastes dynamiques alors que les cordes réalisent de courtes notes comme effacées par l'utilisation de la sourdine. Ce renversement des rôles revient donc parfois

à considérer l'accordéon comme un pôle d'attraction autour duquel les instruments s'agitent, comme en témoigne l'œuvre *Objets/Décalages* du danois Rune Glerup, qui met en scène une flûte à bec et un violon qui tournent de leurs mouvements rapides autour d'un *sol* à l'accordéon (mes. 33) :

♩ = 100

33 fltz 5

Rec *mf* *pp*

VI arco pont. *sempre* *ff* *pp*

Acc *molto vib* *pp*

Figure 88 – Rune Glerup, *Objets/Décalages*, ed. S, exemple ressaisi, mes. 33

Ainsi, dans ce monde en miroirs, il n'est plus étonnant de constater que les instruments peuvent soutenir à leur tour harmoniquement l'accordéon :

(Tempo : noire = 46)

52

Cl Sib *pp*

Acc *sub f* 5 3

Vlc *pp*

Figure 89 – Sebastian Fagerlund, *Breathe*, mvt. 1, ed. Peters, exemple ressaisi, mes. 52

On assiste donc à un rééquilibrage des fonctions de l'instrument, qui n'est plus relégué au seul rôle d'accompagnement, mais est utilisé pour dialoguer avec les autres timbres, ce qui en fait une voix essentielle du contrepoint : citons par exemple l'usage du canon à l'unisson (Henrik Ajax, *Vertigo*, mes. 19 *sqq.*), où il sera indispensable à l'interprète de gommer les attaques pour plus de ressemblance avec l'alto ; citons également les imitations à l'unisson avec la clarinette (Håkon Berge, *Jakten*, mes. 17), le très beau prolongement sonore que confère la réponse « quasi echo » de l'accordéon à la clarinette dans le 1^e mouvement de *Breathe* de Fagerlund (mes. 23-24 et 29-30) ou encore la continuité des triples croches entre l'accordéon et les cordes chez Osmo-Tapio Räihälä :

(Tempo : noire = 76)

Figure 90 – Osmo-Tapio Räihälä, *De-Cadenza*, ed. Uusinta, exemple ressaïsi, mes. 28

La capacité de dialogue doit être complétée par l'idée d'opposition entre les instruments qui semble occuper une place centrale dans le projet compositionnel de Gabriel Erkkoreka pour son duo avec violoncelle *Kin* (2003). Dans cette œuvre, tout est fait pour opposer, diviser ou éloigner les instruments, par exemple l'utilisation de leur registre. En effet, lorsque l'accordéon réalise des ultra aigus en bellow-shake, le violoncelle résonne dans le grave (mes. 1) ; lorsque l'accordéon explore l'extrême grave, le violoncelle semble le fuir avec ses harmoniques dans l'aigu (mes. 57), ou encore quand l'accordéon développe de longs accords dans la zone medium aiguë, le violoncelle lui oppose des pizzicati dans le grave ou d'autres modes de jeux tels les *pizz. Bartók* (mes. 20). Les contrastes se manifestent aussi dans l'ampleur des attaques, puisque les franches attaques du violoncelle n'ont pas leur équivalent

à l'accordéon ou encore dans la symbolique des instruments, dès lors que le violoncelle est ici l'image de la cithare par la récurrence des *pizzicati* tout au long de l'œuvre et l'accordéon est la figure de son ancêtre le sheng²⁰². Dans une autre de ses œuvres, pour accordéon et piano (*Soinua*, 2001), Gabriel Erkoreka complète sa recherche des oppositions instrumentales en ajoutant des combinaisons de matériaux musicaux distincts, chromatiques, diatoniques ou pentatoniques et en différenciant les instruments par leurs longueurs de notes et leurs articulations (mes. 21 et 30).

D'autres compositeurs vont parfois marquer une volonté de contredire la virtuosité de l'accordéon, autre forme d'opposition que les autres instruments vont s'employer à développer : chez Rāihälä, le quatuor s'efforce de ralentir le trille initial et le mouvement rapide qui le suit, lancés par l'accordéoniste, en passant rapidement de mouvements de triples croches à des doubles puis des triolets de croches, répartis entre les instruments :

(1. Decadence)
♩ = 76
(h2)
1
Acc
ppp → p
f
3
Vl1
mf
senza vibr
Vl2
mp → mf
senza vibr
3
Vla
p → mf
3
Vlc
mf
3

Figure 91 – Osmo-Tapio Rāihälä, *De-Cadenza*, ed. Uusinta, exemple ressaisi, mes. 1-4

D'une manière similaire, les progressions sur des valeurs longues en doubles cordes du *Trio n° 2* de Bernard Cavanna, où le violon double le violoncelle deux octaves plus haut, sont clairement pensées comme une force contraire à l'immuabilité des structures à deux voix jouées par l'accordéon :

²⁰² Orgue à bouche chinois.

(Tempo : blanche = 104)

Figure 92 – Bernard Cavanna, *Trio n° 2*, mvt. 2, ed. de l'Agité, exemple ressaisi, mes. 44

Par ailleurs, certains compositeurs vont également chercher les similarités entre les instruments, afin de mieux les opposer puisqu'elles seront exposées en miroir : ainsi, dans la *Cantate n° 4* de Bruno Mantovani, l'accordéon réalise les mouvements rapides et virtuoses du violoncelle et le violoncelle imite les trémolos rapides que l'accordéon réalisait au début (mes. 104). Ce renversement des rôles, même s'il est exposé comme une opposition verticale entre deux instruments, est le témoignage d'une recherche de ce qui unit les sonorités des instruments, de telle sorte que l'enjeu sera parfois de ne plus savoir « qui joue quoi » pour paraphraser le titre d'un duo de Thierry Blondeau²⁰³.

2.3.4.4 Des sonorités qui fusionnent

Comme nous le confiait la compositrice Annette Schlünz, la recherche d'alliances entre les instruments a quelque chose d'exaltant et peut-être même surtout lorsqu'à première vue les instruments semblent éloignés les uns des autres, puisqu'on peut « chercher comment jouer du violoncelle sur un accordéon ou de l'accordéon sur un violoncelle »²⁰⁴. Ainsi, Jean-Pierre Drouet, dans son duo *Clair-obscur* (1993) pour accordéon et percussions, nous fait entrevoir avec un certain humour un accordéoniste qui devient percussionniste, en réalisant des rythmes sur le soufflet et un percussionniste devenant accordéoniste en jouant du mélodica.

²⁰³ Thierry Blondeau, *Qui joue quoi* (2013) pour accordéon et saxophone.

²⁰⁴ Entretien avec Annette Schlünz à Paris le 3 mars 2013.

Dans de nombreuses œuvres, l'accordéon permet de prolonger les sonorités des autres instruments, comme l'alto chez Wolfgang Rihm (*Fetzen* 4, mes. 1), le violon (*Am Horizont*, mes. 5) ou le violoncelle chez Vincent Paulet (*Instants/Litanies*, mes. 60) où l'harmonique de mi s'efface en tuitage avec l'accordéon. Les cordes, très souvent utilisées dans les registres aigus pour s'associer à l'accordéon ne sont pas les seuls instruments de prolongement. En effet, dans *Loop & Epilogue* (2014) de Martin Matalon, les timbres étouffés du piano préparé se prolongent sur les aigus de l'accordéon (mes. 11) :

(Tempo : croche = 102-110)

11

étouffer les cordes
avec main gauche
déplacer l'archet
vers la touche

jeté

6

6

Figure 93 – Martin Matalon, *Loop & Epilogue*, ed. Billaudot, *fac-simile*, mes. 11

À l'inverse, les autres instruments imitent les sonorités de l'accordéon, comme chez Marco Stroppa, dans son duo *Nous sommes l'air, pas la terre...* où l'alto est amené à réaliser un staccato « *come l'accordion* » (mes. 4) et les notes courtes *fa/sol* de l'accordéon (mes. 34) sont reprises par l'alto à la mesure suivante.

Chez Fagerlund, la clarinette prolonge le son de l'accordéon (*Breathe*, 1^{er} mouvement, mes. 3) sur un *si*. On peut voir une inversion des dynamiques qui permet à la clarinette d'apparaître *da niente* en même temps que l'accordéon commence à s'effacer, de telle sorte

que l'on n'entend pas l'entrée de l'instrument. À ce titre, il faut faire attention à unifier les croisements de dynamiques au moment de l'interprétation.

Ceci nous amène donc à évoquer les dynamiques inversées qui font référence à une idée de spatialisation. Ainsi, chez Mantovani, grâce à ces oppositions simultanées de dynamiques, on obtient une complémentarité des sonorités de l'accordéon et du violoncelle (*Cantate n° 4*, mes. 176), ce qui permet au pic dynamique de se déplacer d'un instrument à l'autre, procédé que Philippe Leroux utilise également dans son trio en poussant les contrastes dynamiques à l'extrême, du piano au fortissimo, à la manière d'une texture de musique mixte (*De l'Épaisseur*, mes. 48 et 50-51) :

(Tempo : noire = 54)

Figure 94 – Bruno Mantovani, *Cantate n° 4*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, extraits des mes. 176-177

(Tempo : noire = 66 env.)

Figure 95 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 50-52

Les compositeurs ne manquent pas d'inventivité pour rechercher les combinaisons les plus diverses de l'accordéon avec les autres instruments. Que ce soit avec les cordes, les bois, les percussions ou le piano, la capacité de fusion de l'instrument est surprenante, en particulier dans la zone medium aiguë et suraiguë. L'accordéon participe ainsi à l'harmonie générale en réalisant l'une des voix d'un accord de 3 sons chez Rihm (*Am Horizont*, mes. 16) ou en remplaçant l'un des violons du quatuor à cordes afin de soutenir un solo de violon 1 (Räihälä, *De-Cadenza*, mes. 16). La zone medium et aiguë de l'accordéon est associée de façon très régulière aux harmoniques de cordes comme nous le fait entendre Kasper Rofelt dans un esprit choral (*Nightsong I*, mes. 20).

(Tempo : noire = 40)

Figure 96 – Wolfgang Rihm, *Am Horizont*, ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 16

En revanche, la spécificité timbrique de la zone grave de l'accordéon, où les sons semblent beaucoup plus gras, à l'attaque moins franche que dans l'aigu, pousse les compositeurs à exploiter leur inventivité : Tomi Räisänen, dans son duo avec contrebasse nous fait entendre une certaine homogénéité par des notes courtes (*Inside a Mechanical Clock*, mes. 1 *sqq.*) puisque les notes longues dans le grave, dont le son se développe, sont beaucoup moins aptes à l'alliance sonore avec la contrebasse. Ainsi, on peut comprendre la volonté de Vincent Paulet d'opposer les registres lorsqu'il fait intervenir le violoncelle dans l'aigu, par l'utilisation d'harmoniques, alors que l'accordéon fait entendre des sonorités peu définies dans le grave (*Instants/Litanies*, mes. 26-28) :

(Tempo : noire = 88)

Figure 97 – Vincent Paulet, *Instants/Litanies*, ed. Rubin, *fac-simile*, mes. 26-28

Cette facilité d'intégration de l'accordéon pousse les compositeurs à expérimenter des combinaisons sonores incluant des modes de jeux. Ainsi, nous pouvons entendre des bruits de registres associés aux *pizzicati* des cordes (Matthias Pintscher, *Figura I*, mes. 41), des bellow-shake combinés aux trémolos d'archet (Marco Stroppa, *Nous sommes l'air, pas la terre...*, mes. 43), des trilles et bellow-shake dans l'aigu qui se mêlent aux harmoniques de cordes (Pintscher, *Figura I*, mes. 58 *sqq.*), un vibrato dans le suraigu qui suit le bisbigliando du saxophone (Franck Bedrossian, *Swirl*, mes. 16) ou encore l'utilisation du bouton d'air avec un quatuor à cordes qui est rendu grâce aux dynamiques *piano* des cordes (Pintscher, *Figura I*, mes. 53). Enfin, on peut faire référence aux associations de l'in audible par une homorythmie entre un accordéon qui s'efface et un alto *tasto flautando* chez Gérard Pesson (*Peigner le vif*, mes. 35) :

(Tempo : noire = 90)

tasto flaut.

Figure 98 – Gérard Pesson, *Peigner le vif*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 35

La fusion de l'accordéon avec les autres instruments va permettre de pallier les problèmes d'attaques, caractérisées par une certaine mollesse sur notre instrument. Dans son *Fetzen 5*, Wolfgang Rihm nous fait entendre un cluster réparti entre les instruments : les cordes ne sont utilisées que pour réaliser l'attaque, alors que l'accordéon, qui joue *piano* depuis le début, demeure. Par l'utilisation de cette faible dynamique, Rihm a comme effacé l'attaque de l'accordéon et l'a renforcée par une attaque courte et franche aux cordes (mes. 32) :

Moderato

32

Acc

V1

V12

Vla

Vlc

ppp

fff

fffz

secco

pp

ord.

Figure 99 – Wolfgang Rihm, *Fetzen 5*, ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 32

On peut analyser de manière similaire la combinaison de *pizzicati* du violoncelle dans le grave à des notes courtes ou longues chez Vincent Paulet (*Instants/Litanies*, mes. 83 et 85) ou encore la percussion qui renforce les attaques par la doublure chez François Narboni (*The Mosellan Psycho*, mes. 213), ce qui justifie probablement le choix d'instrumentations avec les percussions ou le piano. Dans son quatuor *Egregore*, Jukka Tiensuu dispose à plusieurs reprises l'accordéon et le piano à l'unisson, mais l'accordéon ne joue que des notes courtes et le piano semble donner la résonnance de ces notes : ainsi, on ne risque pas de problèmes de

justesse puisque le diapason de l'accordéon peut différer légèrement d'un pays à l'autre²⁰⁵ et que cela peut procurer quelques désagréments :

(Tempo : noire = ca. 40)

Figure 100 – Jukka Tiensuu, *Eggregore*, ed. Music Finland, *fac-simile*, mes. 67

Enfin, les combinaisons sonores trouvent l'une de leurs plus belles expressions dans la doublure, ce qui permet de constituer des mixtures.

Si les compositeurs se montrent très friands des doublures à l'unisson dans l'aigu avec les harmoniques de cordes notamment (Bernard Cavanna, *Trio n° 1*, 4^e mouvement, mes. 30) ou dans des mouvements d'une extrême rapidité (Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, mes. 67), il revient aux interprètes d'associer leurs sonorités pour rendre toute leur force à ces unissons : en effet, l'alliance maximale viendra surtout du soin que l'accordéoniste prendra à se fondre dans le son de l'autre, dans une dynamique aussi piano que possible. Dans ce cas de figure, on sait que moins on joue fort, moins le son s'enrichit en harmoniques et par conséquent, il perd de son identité « d'accordéon » et parvient à ressembler au son des autres instruments. Il va donc de soi qu'un choix de registre simple est le plus adapté (8 pieds *cassotto*).

Dans cette recherche de sonorités introverties, il est parfois important d'accepter que les sons demeurent à l'intérieur de l'instrument comme dans cette doublure effacée chez Pesson (*Peigner le vif*, mes. 98) :

²⁰⁵ Certains accordéons en Allemagne sont accordés à 443 Hz.

(Tempo : noire = 72)

alto sul tasto flaut.

Figure 101 – Gérard Pesson, *Peigner le vif*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 98

Autre forme de doublure, les prolongements d'un instrument à l'autre sont amenés à leur paroxysme dans le trio de Leroux, qui développe une orfèvrerie de l'orchestration. Les rapprochements des sonorités dans l'aigu par les unissons sont ciselés entre les trois instruments :

(Tempo : noire = 66 env.)

Figure 102 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 22-23

Enfin, la richesse qu'offrent ces sonorités unifiées nécessite une grande exigence de la part des interprètes qui doivent atteindre une perfection de justesse et de rythme pour être parfaitement ensemble sur ces quelques notes communes qui défilent à une vitesse vertigineuse :

(Tempo : noire = 66 env.)

The musical score for measures 69 of 'De l'Épaisseur' by Philippe Leroux is shown. It consists of three staves: Accordion (Acc), Violin I (Vl), and Violoncelle (Vlc). The Accordion part has a melodic line with many accents and a long sustained note. The Violin I part has a few notes with accents. The Violoncelle part has a few notes with accents. The tempo is marked as 'noire = 66 env.'.

Figure 103 – Philippe Leroux, *De l'Épaisseur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 69

2.3.5 L'accordéon et/dans l'orchestre

La richesse des associations sonores, que nous avons exposée dans le chapitre précédent, préfigure l'utilisation de l'accordéon dans des structures plus importantes que sont l'orchestre ou l'ensemble. Si l'accordéon a été intégré très tôt dans certaines œuvres pour orchestre, que l'on fasse référence à la *Suite orchestrale n° 2* en *ut* majeur op. 53 de Tchaïkovski (1883) ou au *Wozzeck* de Berg (1922), l'instrument n'est en général utilisé que comme une partie d'un son d'ensemble, en soutien harmonique, par la réalisation de notes longues et on l'entend finalement assez peu.

Aujourd'hui, l'association sonore de l'accordéon – instrument ductile – avec d'autres groupes instrumentaux, va permettre d'obtenir des timbres hybrides quasi inouïs, dont on ne pourra plus reconnaître les composantes. À l'inverse, grâce à l'espace parfois laissé à l'accordéon dans l'orchestration, on va l'entendre en solo, de telle sorte que l'on assiste à la naissance d'un nouvel instrument d'orchestre.

2.3.5.1 L'accordéon dans la pâte orchestrale

Dans l'orchestre ou dans l'ensemble, l'accordéon harmonique est souvent associé à une fonction de liant et va occuper une place essentielle, voire indispensable, au son d'ensemble. Il participe par exemple à conduire le discours harmonique, en homorythmie avec un alto et un violoncelle (Aurelio Edler-Copes, *Como el aire*, mes. 1 *sqq.*) ou avec tout l'ensemble (Tomas Bordalejo, *Zapping II*, mes. 219). Il sert également à épaissir le sommet d'une montée en crescendo de violons, clarinettes et trompettes (Mantovani, *Postludium*, mes. 164) à l'aide d'une écriture d'attaque/résonnance qui est accentuée par tout l'orchestre. L'accordéon est également destiné à accentuer l'effet d'une chute brutale (*Como el aire*, mes. 63), puisque le discours général passe, en l'espace d'une mesure, de l'aigu au grave grâce à l'orchestration de mouvements mélodiques descendants, constitués de groupes de 9 notes à l'accordéon, 13 à la harpe, 10 à la clarinette et 15 au violon et complétés par des trémolos de percussions et des glissandi à l'alto et au violoncelle qui complètent l'épaisseur de cette chute brutale :

(Tempo : noire = 60)

Handwritten musical score for 'Como el aire' by Aurelio Edler-Copes, measures 63. The score includes staves for Piccolo, Clarinet in Sib, Percussion (Perc.), Arpa, Acord., Viola, and Violoncello (Vcl.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score includes various performance instructions such as 'senza vib.', 'vib.', 'molto vib.', 'P.N.', 'senza T.E.', and 'loco'. The percussion part includes 'Perc. (P. CHINOS, TAM-TAM)'. The arpa part includes 'Arpa' and 'Arpa'. The acord. part includes 'Acord.'. The viola part includes 'Via'. The violoncello part includes 'Vcl.'. The score is written in a handwritten style with many annotations and markings.

Figure 104 – Aurelio Edler-Copes, *Como el aire*, inédit, fac-simile, mes. 63

Dans l'orchestre, l'accordéon est aussi amené à partager son timbre avec les différents groupes, comme nous le montre le compositeur basque-espagnol Ramon Lazkano dans sa pièce *Itaun*, que l'on peut considérer comme une orchestration de son solo *Aztarnak* et dans laquelle il nous fait entrevoir la beauté de ces associations sonores.

Dans cette œuvre, l'accordéon se marie à merveille à la flûte par de subtiles doublures de mouvements rapides dans l'aigu (1^e mouvement, mes. 21), de trilles à la main gauche (3^e mouvement, mes. 30), ou de trémolos qui soulignent les points d'appuis du mouvement rapide de l'accordéon (1^e mouvement, mes. 52). L'accordéon dans l'aigu, en doublure avec l'harmonique de violon 1 est également mis en relation avec le piccolo qui enroule son discours autour de ce même sol aigu (1^e mouvement, mes. 1) :

Ainsi, la trompette trouve un partenaire de choix avec cet accordéon qui soutient une mélodie *ppp*, *con sordina* avec ses trémolos en doublure à l'octave (1^e mouvement, mes. 43).

(Tempo : noire = 63)

The musical score for measures 43-44 of 'Itaun, mvt. I' by Ramon Lazkano. The score is written for five instruments: Trombone (Tr.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Trb.), Percussion (Perc.), and Accordion (Accord.). The Trombone part has a 'ter, la sordina' instruction. The Trumpet part has a 'ff' dynamic. The Percussion part has a 'Timb.' instruction. The Accordion part has a 'f' dynamic and a 'dim.' instruction. The score is marked with 'ppp' and 'Sord.'.

Figure 106 – Ramon Lazkano, *Itaun, mvt. I*, ed. Le Chant du Monde, *fac-simile*, mes. 43

Cette capacité d'intégration avec les différents groupes de l'orchestre explique l'utilisation de l'accordéon pour réaliser des mouvements mélodiques qui se déplacent d'un instrument à l'autre, du violon à l'accordéon en passant par la flûte, sans qu'on s'en aperçoive (1^e mouvement, mes. 9), mais aussi la possibilité à l'orchestre d'amplifier ses mouvements, lorsque le sommet d'un geste est renforcé par des unissons avec les cordes, les percussions, et les bois (1^e mouvement, mes. 61).

(Tempo : noire = 63)

The musical score is for the first movement of 'Itaun' by Ramon Lazkano, measures 9 and 10. The tempo is indicated as 'noire = 63'. The score is written for a large ensemble including woodwinds, brass, percussion, and strings. Measures 9 and 10 are marked with a double bar line. The percussion part includes a Timbale. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp* and *sf*. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) also have complex rhythmic patterns. The brass parts (Trumpet, Trombone) are mostly silent in these measures. The percussion part includes a Timbale. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp* and *sf*. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) also have complex rhythmic patterns. The brass parts (Trumpet, Trombone) are mostly silent in these measures.

Figure 107 – Ramon Lazkano, *Itaun*, mvt. 1, ed. Le Chant du Monde, *fac-simile*, mes. 9

Dans cette œuvre, Lazkano met parfois en scène les entrées de l'accordéon, comme à la mesure 32, où l'orchestre à cordes, de façon graphique – puisque les instruments s'additionnent les uns aux autres – semble appeler son apparition : le son tournoie dans l'orchestre, spatialisé, des contrebasses aux violons pour revenir au centre où l'accordéoniste est installé. Mais, alors que graphiquement on perçoit comme une expansion sonore, une envolée vers l'aigu, Lazkano va à contre-courant en préparant l'entrée de l'accordéon dans ce qu'il a probablement de plus beau, les dynamiques *pp* :

(Tempo : noire = 66)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 30 and 31, and the second system covers measures 32, 33, and 34. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: 1. VI (Violin I), 2. VI (Violin II), Va. (Viola), Vel. (Violoncelle), Ch. (Contrebasse), Accord. (Accordéon), 1. VI (Violin I), 2. VI (Violin II), Va. (Viola), Vel. (Violoncelle), and Ch. (Contrebasse). The score features a variety of musical notations, including sixteenth-note patterns, rests, and dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *ppp*, *pp*, and *pizc*. A line points from the text above to the beginning of the score at measure 30.

Figure 108 – Ramon Lazkano, *Itzun I*, ed. Le Chant du Monde, *fac-simile*, fragments des mesures 30 à 33

Bien que l'accordéon microtonal en soit à ses balbutiements, on remarque qu'il s'intègre déjà à merveille à l'orchestre, de par les doublures en microtons (Sampo Haapamäki, *Velinikka*, mes. 1-2) avec les harmoniques de cordes, le soutien de l'orchestre (mes. 107), et surtout une morphologie liquide extraordinaire produite par la gamme « microchromatique » qui nous offre une nouvelle image sonore de l'instrument (mes. 9) :

Microtonal Accordion Solo

pp

15^{ma}

4/4 ♩ = 36

Violin I

p > ppp *mp > pp* *mf > pp* *mf > pp*

Violin II

p > ppp *mp > pp* *mf > pp*

Violin III

mp > pp *mf > pp*

Figure 109 – Sampo Haapamäki, *Velinikka*, ed. Music Finland, *fac-simile*, extrait mes. 1-4

Figure 110 – Sampo Haapamäki, *Velinikka*, ed. Music Finland, *fac-simile*, mes. 8

2.3.5.2 L'accordéon soliste

Lorsque l'on fait référence à l'accordéon avec l'orchestre, on pense en général aux œuvres concertantes pour accordéon et orchestre, parmi lesquelles on compte de nombreux concertos.

Le répertoire des accordéonistes inclut bien sûr un certain nombre d'œuvres qui s'inspirent des formes de concertos traditionnels et qui mettent en scène un accordéon virtuose en opposition à l'orchestre ou en dialogue avec lui. On peut faire référence au célèbre *Concerto* de Nikolaï Chaïkin²⁰⁶ (1952), ou plus récemment à ceux de Jean Françaix (1993) ou d'Aulis Sallinen (*Barrabas Variations*, 2000), qui établissent des échanges entre le soliste et l'orchestre, à la manière de questions/réponses (Sallinen, mes. 382) ou d'un fugato (Benjamin Ellin, *Blaze*, mes. 107) ou qui développent le potentiel mélodique de l'instrument, accompagné par l'orchestre (Ellin, *Blaze*, mes. 26). Mais les interventions du soliste peuvent être amplifiées par des doublures, par exemple lorsque l'orchestre à cordes offre une résonnance à l'accordéon (Sallinen, *Barabbas Variations*, mes. 264), lorsque les violons 1 doublent la main gauche pour la renforcer (Ellin, mes. 6-8) ou que les *pizzicati* des cordes donnent de l'attaque aux bellow-shake ou aux accords de l'instrument (Sallinen, mes. 389).

(Tempo : noire = ca. 92)

The image shows a musical score for measures 389 and 390 of Aulis Sallinen's *Barrabas Variations*. The score is written for an accordion (Acc) and a string ensemble (Vl1, Vl2, Vla, Vlc, Db). The accordion part is marked 'simile' and 'mf' to 'p'. The string ensemble parts are marked 'dim' and 'pp'. The tempo is indicated as 'noire = ca. 92'.

Figure 111 – Aulis Sallinen, *Barrabas Variations*, ed. Novello, exemple ressaisi, mes. 389

²⁰⁶ Chaïkin ou Tchaïkin suivant les sources.

Mais les œuvres concertantes pour accordéon utilisent aussi l'instrument comme un membre de l'orchestre, lorsqu'il participe par exemple au soutien général même s'il n'est pas entendu distinctement (Sallinen, *Barabbas Variations*, mes. 477), mais aussi lorsqu'on lui enlève ses propriétés pour qu'il devienne un autre. Ainsi, dans le concerto *Spiriti* de Tiensuu (2005), à l'aide de dynamiques croisées, l'accordéon devient un orchestre à cordes (5^e mouvement, mes. 1-4) ou se substitue dans les aigus aux violons (3^e mouvement, mes. 21) : en quelque sorte, il demeure un soliste tout en ayant perdu ses caractéristiques d'accordéon.

(Tempo : noire = 96)

The musical score for measures 19-20 and 21 of Jukka Tiensuu's *Spiriti*, 3^e movement, is presented. The score includes staves for Flute 1 (fl1), Flute 2 (fl2), Accordion (Ac), Violin 1 (v1), and Violin 2 (v2). Measure 19 features a forte (f) accordion solo. Measure 20 shows a piano (p) flute solo and a piano (p) accordion. Measure 21 features a piano (p) flute solo and a piano (p) accordion. The violin parts have an optional solo (1.-4. soli) marked with a dynamic of mezzo-piano (mp).

Figure 112 – Jukka Tiensuu, *Spiriti*, 3^e mvt, ed. Music Finland, *fac-simile*, mes. 19-20 et 21--

25

Si l'accordéon devient un orchestre à cordes, on peut bien sûr imaginer l'opposé. Chez Sallinen, grâce à des croisements dynamiques, ce sont les cordes qui semblent devenir accordéon, ce qui fait que notre écoute est bouleversée et que l'on ne sait plus qui joue quoi. (mes. 229 *sqq.*) :

Comme nous le confie Bruno Mantovani²⁰⁷, l'accordéon peut avoir un rôle narratif et dramaturgique : comme c'est un instrument atypique dans l'orchestre, même s'il se fond avec quasiment tout, à partir du moment où il apparaît, il y a comme un sens théâtral : dans *Akhmatova*, il s'agissait de montrer que l'arrivée de cet instrument surprenant accentuait une action. Ainsi, dans cet opéra écrit en 2009-2010, Bruno Mantovani nous fait entendre non seulement un accordéon-orgue qui se fond avec les autres instruments par les doublures, une référence au *bayan* soviétique, inspirant une atmosphère de recueillement propre au sujet de l'œuvre, mais aussi un instrument soliste qui est parfois amené à réaliser d'exigeants traits d'orchestre, virtuoses et inattendus. Ces apparitions de l'accordéon appartiennent à la dramaturgie de l'œuvre puisque l'instrument est entendu soit seul, de manière très virtuose lors d'une scène de sommeil (mes. 612-615), soit accompagné d'un tapis harmonique de cordes (*Postludium*, mes. 128-130), soit en opposition à tout l'orchestre lorsqu'il réalise une violente attaque/résonnance, cuivrée par les trompettes, qui contraste avec les dynamiques pianissimo de tout l'orchestre (*Akhmatova*, mes. 759).

L'instrumentation de fin de l'opéra est indéniablement un choix emblématique de la part du compositeur, puisque l'accordéon est le dernier instrument à réaliser des notes longues (mes. 2179-fin), ponctuées de pizzicati ou de notes courtes aux cordes, bois et percussions : au-delà même de l'intérêt harmonique de ces sonorités qui inspirent une certaine permanence, l'épilogue orchestral qui conclut l'opéra se termine en un dernier souffle, avec un accordéon qui s'estompe peu à peu, prolongé par de faibles trémolos de percussions que l'on entend déjà comme un souvenir.

²⁰⁷ Entretien avec Bruno Mantovani à Paris le 3 décembre 2012.

(Tempo : noire = 60)

613

Lydia sort...
Akhatova dort sur son lit et Lev continue à travailler.

Figure 114 – Bruno Mantovani, *Akhmatova*, ed, Henry Lemoine, *fac-simile*, mes. 612-614

(Tempo : noire = 50)

Accordéon

Violons 1

Violons 2

Contrebasses

Figure 115 – Bruno Mantovani, *Postludium*, ed, Henry Lemoine, *fac-simile*, mes. 129-130

[illegible]

2.3.5.3 Faire ressortir l'accordéon dans l'orchestre

²⁰⁸ <http://wanderer.blog.lemonde.fr/2011/04/03/opera-national-de-paris-le-2-avril-2011-akhmatova-de-bruno-mantovani-dirmus-pascal-rophe-ms-en-scene-nicolas-joel/> (lien vérifié le 30.09.2015).

l'apparition de solos dans l'orchestre qui se manifeste surtout par un goût des compositeurs pour cet instrument.

Ainsi, de nombreux artifices vont être développés pour le faire ressortir dès que l'on en a besoin. Par nature, on sait que l'accordéon est un instrument qui projette assez mal : l'un des secrets va être d'alléger l'instrumentation au moment où l'on a besoin de l'entendre, comme dans les œuvres de Manuel Hidalgo, *Nuut* et *Gran Nada*, qui l'associent à un orchestre de cordes systématiquement entendues dans des dynamiques pp, en harmoniques ou avec des pizzicati.

Mais ce sont surtout les oppositions dans l'orchestration qui vont permettre de laisser sortir l'accordéon : opposition par la longueur des notes, lorsque l'accordéon est par exemple le seul à réaliser des tenues (Lazkano, *Itaun*, mes. 69), oppositions par la dynamique dans le même registre, mais surtout occupation de registres différents. En effet, le fait de laisser de l'espace pour un instrument va lui permettre de jouer sans forcer : ainsi, l'accordéon dans l'aigu est opposé au reste de l'orchestre dans le grave (Hidalgo, *Nuut*) ou inversement, lorsqu'il est le seul instrument à occuper le registre grave (Hersant, *Le Moine Noir*, mes. 1119-1134).

Toutefois, il faut noter la récurrence d'une certaine tentation de l'aigu dans l'utilisation de l'accordéon, qui s'exprime par la fascination pour ce registre, comme le soulignait Tapio Tuomela : « n'y a-t-il pas quelque chose d'irréel à propos du son de l'accordéon, en particulier dans son registre aigu ? »²¹⁰. Les œuvres concertantes de Manuel Hidalgo, dont nous avons parlé plus haut, en sont un exemple caractéristique, mais la puissance poétique des aigus de l'accordéon s'exprime aussi lorsque l'instrument apparaît seul, immobile et faible, à la suite d'un moment d'une extrême violence comme chez Edler-Copes :

²¹⁰ Notice de Tuomela dans le livret du CD *Zolo* de Matti Rantanen. Texte original : “*isn't there something unreal about the sound of the accordion, especially its upper register?*”.

46

Figure 117 – Aurelio Edler-Copes, *Como el aire*, inédit, fac-simile, mes. 79

2.4 Une popularité détournée

2.4.1. Une grande place à l'improvisation

Les interprètes sont très souvent sollicités pour interpréter des répertoires issus des musiques orales aux côtés des œuvres écrites les plus complexes et qui supposent un contrôle le plus total de l'instrument. Les compositeurs attendent désormais des interprètes un bagage en improvisation, laquelle apparaît désormais au sein des œuvres. D'une façon spontanée, on pense bien sûr aux improvisations traditionnelles de type « cadence de soliste » que l'on trouve dans le concerto *Bayan* (2003) de Pekka Pohjola ou encore *De-Cadenza* (2005) d'Osmo-Tapio Rähälä, toutes deux écrites pour l'accordéoniste Veli Kujala, lui-même grand improvisateur, et qui contiennent de longues improvisations au libre choix de l'interprète :

(Tempo : noire = 66)

The musical score is for an accordion. It begins at measure 141 in 2/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. At measure 145, the time signature changes to 3/4. Above the staff, there is a symbol of a circle with a dot inside, followed by the text "(use the palm of your hands)". Below the staff, there is a "gliss." instruction. At measure 146, the dynamic is marked "ff". At measure 147, the time signature changes back to 2/4. Below the staff, there is a "gliss." instruction. At measure 150, there is a section for an "Improvised solo! (23 measures)". At the end of the section, there is a instruction "Gradually finish your solo towards F3".

Figure 118 – Osmo-Tapio Rähälä, *De-Cadenza*, ed. Uusinta, exemple ressaisi, mes. 141-166

Dans d'autres cas, l'interprète est fortement mis à contribution, et prend part au processus de création de l'œuvre. Ainsi, le premier mouvement de la *Sonate n° 2* de Kalevi Aho (1990) exige une grande liberté et un sens aigu de l'interprétation de l'interprète, puisqu'il n'y a pas de mesure et la musique se veut très imagée (les oiseaux) :



Figure 119 – Kalevi Aho, *Sonate n° 2*, ed. Modus Musiikki, *fac-simile*, 1^e mvt. mes. 1

L'interprète est par ailleurs amené à faire des choix rythmiques, agogiques ou de hauteurs lorsqu'il s'agit de répéter des cellules de notes à volonté (Bedrossian, *Bossa Nova*, mes. 37), des cellules rythmiques (Gerenabarrena, *Izpi*, mes. 35), et même des mesures (Athinodorou, *Virgules*, mes. 93)²¹¹, ou encore de jouer des groupes de notes à des vitesses différentes, en reliant la durée des silences avec leur graphisme (Kagel, *Episoden, Figuren*) :

senza misura, molto tranquillo

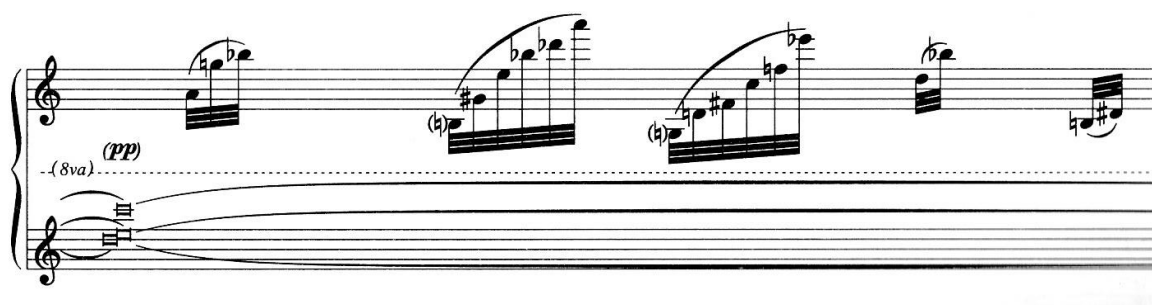


Figure 120 – Mauricio Kagel, *Episoden, Figuren*, ed. Peter, *fac-simile*, extrait de la mes. 308

²¹¹ « play as many times needed to create a strong step by step increase of volume and tension but with « poco ritenuto ».

Nous avons vu qu'un interprète friand de l'improvisation pouvait encourager, inconsciemment ou non, un compositeur à inclure des parties improvisées dans ses œuvres. Mais certaines improvisations peuvent être à l'origine de modes de jeux nouveaux, comme pour Annette Schlünz qui découvre certains aspects sonores de l'accordéon, ainsi que le potentiel du geste de l'interprète autour de l'instrument, lors d'un concert de musique improvisée de Pascal Contet à Strasbourg²¹² ou Franck Bedrossian, qui crée une notation nouvelle d'après les figures improvisées de ce même interprète. Cette nouvelle manière d'écrire pour un instrument, issue donc de l'improvisation, devient donc la notation spécifique pour accordéon chez Bedrossian et qu'il applique à toutes ses œuvres, dans sa *Bossa Nova* (2008) pour accordéon seul, *Innersonic* (2012) pour accordéon et guitare électrique, et *Swirl* (2014) pour accordéon, saxophone et violoncelle. Citons par exemple le « son tremblé », qui correspond à un très rapide balancement du poignet sur un accord dont on ne perçoit pas les hauteurs de façon précise :

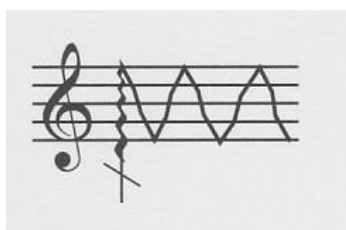


Figure 121 – Notation du son « tremblé » chez Franck Bedrossian²¹³

Chez Bernhard Lang, avec *Schrift 3* (1997), le principe de « l'écriture automatique » doit être pris en compte par l'interprète, puisqu'il s'agit d'une forme d'improvisation fixée par écrit. En effet, en référence à André Breton et au courant des surréalistes²¹⁴, Bernhard Lang écrit la musique comme une « fuite de sa pensée », « griffonnant » sans retouches²¹⁵. Le discours, qui donne l'impression d'une improvisation, est noté avec une précision extraordinaire. Il semble donc important que l'interprète intègre l'idée d'improvisation en prenant lui-même une certaine distance avec l'écriture, une fois le texte digéré.

Mais l'exemple d'improvisation le plus attendu dans le répertoire contemporain est probablement le théâtre instrumental, que Mauricio Kagel définissait en 1960 comme « la

²¹² Entretien avec Annette Schlünz à Paris le 3 mars 2013.

²¹³ Notice de la *Bossa Nova* (2008) de Franck Bedrossian, ed. Billaudot.

²¹⁴ Breton, André, 1924 : *Manifeste du surréalisme*, s.l., Gallimard.

²¹⁵ Source : http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_schrift3.htm (lien vérifié le 10.10.2015).

théâtralisation du geste inhérent à la pratique instrumentale, à la production du son »²¹⁶. Ce genre s'oppose donc selon lui au théâtre musical puisqu'« il est sans doute plus exact de parler, non pas d'un "théâtre musical", mais d'un théâtre instrumental, pour faire la distinction nécessaire entre l'action chantée de l'opéra d'une part et la participation théâtrale de l'instrumentiste d'un morceau de musique de chambre de l'autre. »²¹⁷. Certaines œuvres du répertoire pour accordéon intègrent ces éléments et supposent un véritable jeu d'acteur ainsi qu'une exagération des comportements liés à l'interprétation musicale de la part de l'interprète.

Ainsi, chez Kagel, dans *Episoden Figuren*, les expressions du visage que l'interprète doit rendre sont notées sur la partition par le compositeur (mes. 38), d'une façon progressive :

- « *from here to the end of the piece, play from memory* »
- « *look at the audience, wide-eyed, until the end of the piece* »
- « *keep looking* »
- « *gradually, start smiling* »
- « *looking at smiling* »
- « *a fixed grin* »

Chez Jean-Pierre Drouet dans son solo *Boire* (1999), la musique se fait métaphore de l'ivresse, matérialisée tout d'abord par les changements de soufflets sans logique et très récurrents (p. 12) et l'usage du texte, par la citation d'un des grands classiques du répertoire musette « boire un petit coup c'est agréable » qui apparaît progressivement²¹⁸ jusqu'à se voir modifié par l'interprète, témoignage d'une ivresse arrivée à son paroxysme²¹⁹.

Enfin, Vinko Globokar décrit dans son dialogue sur l'air (*Dialog über Luft* pour accordéon solo, 1994) « un petit drame entre deux actions complémentaires : tirer/pousser ; inspirer/expirer ». Le dialogue n'a pas seulement lieu entre la main droite et la main gauche, mais aussi entre le poumon artificiel de l'instrument et la voix de son interprète et encore entre le physique de l'accordéon et la corporalité du musicien qu'indiquent les verbes « inspirer-transpirer-respirer-aspirer »²²⁰. Ainsi, Globokar décrit des émotions extrêmes, à l'aide d'une dramaturgie démoniaque : les silences de la partie B, où le temps semble de plus en plus suspendu, préfigurent une véritable scène de théâtre (partie C), pour laquelle le compositeur a

²¹⁶ www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Théâtre_musical (lien vérifié le 4/06/2015).

²¹⁷ Giner, Bruno, 2000 : *Musique contemporaine, le second vingtième siècle*, Paris, Editions Durand, p 85.

²¹⁸ D'abord le mot « boire » (p. 1, 4, 6), puis toute la phrase (p. 11).

²¹⁹ p. 12 : « un peu », « ce vin ».

²²⁰ <http://www.anzellotti.de/seiten/extras-articles-wilson.html> (lien vérifié le 19.08.2015).

tout prévu, comme en témoignent les 21 éléments contenus dans la notice explicative. L'interprète est ici poussé dans ses retranchements entre « cri d'agression », « cri de surprise » : le contraste d'émotions y est saisissant. Ce dialogue sur l'air peut également être pensé comme une découverte, par l'interprète, du potentiel sonore de l'instrument qui explore, à la dernière page (p. 9), une descente vers le grave extrême : la ligne descendante se poursuit, même si la répartition des voix passe subitement de la portée supérieure à la portée inférieure. Ainsi, au moment où les registres de la main droite s'épuisent, le geste se termine dans les graves les plus sombres, au clavier gauche, comme une étape ultime de ce dialogue musical :

(Tempo : noire = 60)

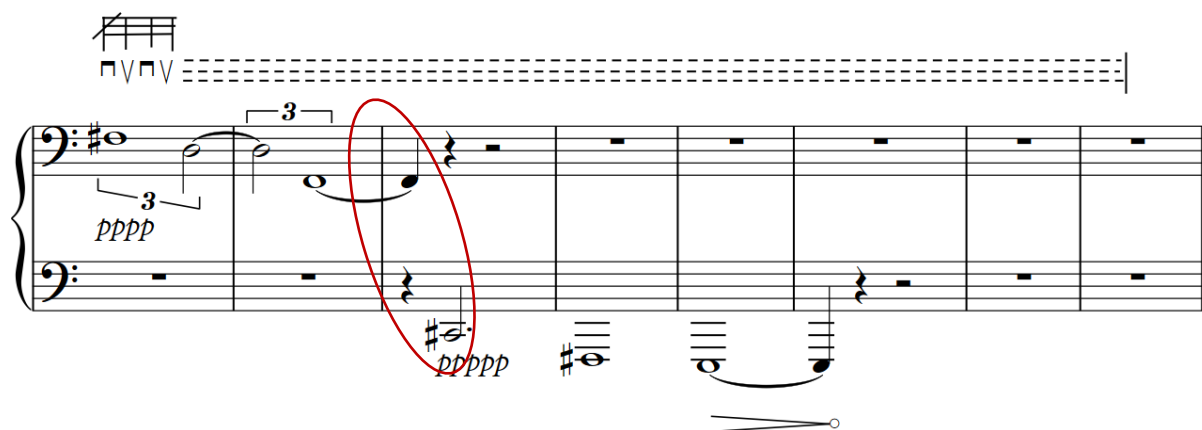


Figure 122 – Vinko Globokar, *Dialog über Luft*, ed. Ricordi, exemple ressaisi, p. 9

D'autres œuvres importantes font référence au même théâtre instrumental, parmi lesquelles *Vāyu* (2006) de François Bousch, *Clownerie* (1990) de Theo Brandmüller, ou encore la Brève *Peut-être* (1993) issue du cycle des *66 Brèves* pour 66 instrumentistes parlants de Jacques Rebotier, « partition de parole » dans laquelle « le geste devient signifiant » : cette partition décrit quasiment les gestes et paroles d'un accordéoniste qui travaille une œuvre et répète certains passages (« non », « non », « oui », « au public », « à soi »).

2.4.2 L'omniprésence des références populaires

Si de nombreux compositeurs ont cherché à renouveler en profondeur l'identité sonore de l'accordéon, parfois par rejet d'une certaine image du musette qui les hantait, s'ils sont partis à la recherche de nouveaux modes de jeu, de nouvelles techniques mais surtout de combinaisons sonores avec d'autres instruments, on constate que certains d'entre eux ne

peuvent s'empêcher, non sans un certain humour et parfois une nostalgie, de faire référence à un instrument qui reste à jamais, dans l'inconscient collectif, l'instrument des célébrations populaires.

2.4.2.1 L'instrument des célébrations populaires

De nombreuses œuvres renvoient à la danse, l'élément central des fêtes populaires. Ainsi, que le langage musical utilise ou non des éléments de ces danses traditionnelles, le seul fait de choisir pour titre *Valse à 3 temps* (Monnet, *Premier regard*, 2001) ou *Tarentelle* (Hersant, 2014) nous paraît un signe important de ce rapport des compositeurs à un pan de l'histoire de l'instrument.

La danse justifie également l'utilisation de l'accordéon dans *Forever Valley* (2000) de Gérard Pesson, puisque l'intrigue se déroule dans un dancing : le choix de l'instrument, nous confie le compositeur, lui est apparu de façon tout à fait naturelle pour son image, même si l'utilisation qu'il en fait dans sa musique est tout autre²²¹.

On assiste parfois à des réécritures de danses, comme chez Philippe Hersant dans son opéra *Le Moine Noir* (2006), où la première apparition de l'instrument, dans le deuxième tableau, se fait au son d'une Mazurka²²², suivie plus tard par une danse d'inspiration bulgare, riche de ces ornements typiques des Balkans²²³; ou encore dans sa *Tarentelle* (2014), dont l'écriture, motivée par le souvenir des « tarentelles délirantes calabraises »²²⁴, semble exiger de l'accordéon de pousser la popularité à l'extrême par l'utilisation des bellow-shake et des retriplés, technique typique de l'accordéon diatonique dans la musique traditionnelle :



Figure 123 – Exemple de retriplés

Au-delà de la simple citation d'une œuvre, les compositeurs vont parfois conserver un des éléments caractéristiques de la danse, par exemple le rythme. Ainsi, lorsque Jean-Pierre

²²¹ Entretien avec Gérard Pesson à Paris le 20 mars 2013.

²²² Entretien avec Philippe Hersant à Paris le 17 janvier 2013.

²²³ Mesures 333-366.

²²⁴ *Ibid.*

Drouet écrit des mesures irrégulières de type 7/8 dans *Clair-obscur*²²⁵, il s'agit bien d'une danse des Balkans revisitée :

(Tempo : noire = 150)



Figure 124 – Jean-Pierre Drouet, *Clair-obscur*, ed. Billaudot, exemple ressaisi, p. 5 lettre I

L'héritage populaire est également visible au début du troisième mouvement de la *Sonate n° 2* de Kalevi Aho, qui fait intervenir une danse traditionnelle furieuse comme réharmonisée²²⁶ :

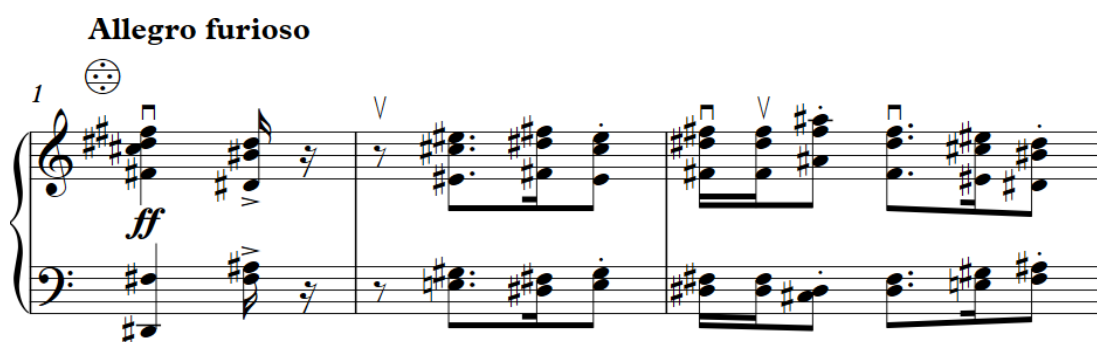


Figure 125 – Kalevi Aho, *Sonate n° 2*, ed. Modus Musiikki, exemple ressaisi, mvt. 3 mes. 1-3

Le matériau mélodique du folklore peut constituer le point de départ d'une œuvre, comme chez le slovène Lojze Lebic qui intègre deux fragments de mélodies populaires slovènes dans son solo *Rej* (1995) parmi lesquelles *Prvi REJ – Korovska*²²⁷ et *Kresnice – Bela Krajina*²²⁸.

Instrument de la danse et des célébrations populaires, l'accordéon est aussi perçu non sans ironie comme le symbole de fêtes particulièrement arrosées, comme en témoigne l'utilisation du texte de la célèbre chanson à boire française, « boire un petit coup c'est

²²⁵ Lettre I.

²²⁶ Mesure 1.

²²⁷ p. 3, ligne 2.

²²⁸ p. 4 ligne 3.

agréable », chez Jean-Pierre Drouet (*Boire*, 1999) dont nous avons déjà parlé. Il illustre de grands rassemblements de notre époque, par le lien avec la musique techno (Nuorvala, *Prelude and Toccata*) et la citation de l'artiste allemand Da Hool, *Meet Her at the Love Parade*²²⁹ parodiée par l'utilisation des basses standard :

(Tempo : noire = 140)

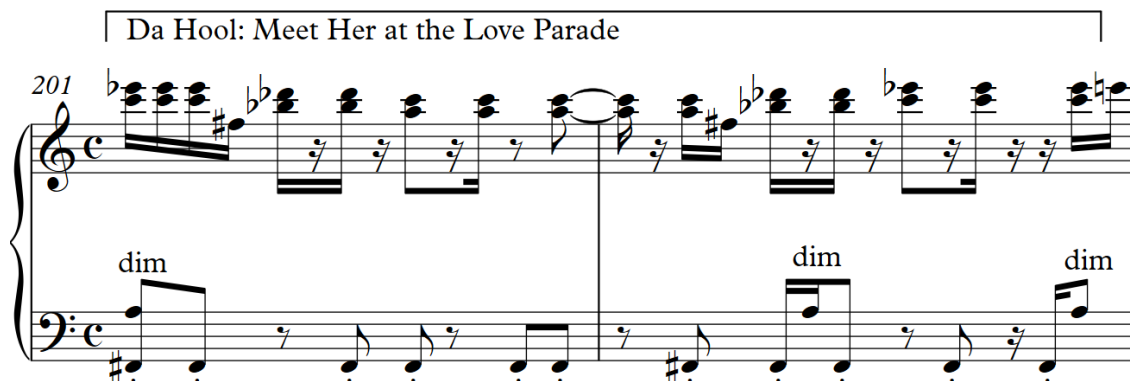


Figure 126 – Juhani Nuorvala, *Prelude and Toccata*, ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 101-102.

Enfin, l'accordéon est le trouble-fête dans *Gatecrasher* (2002) d'Olli Kortegangas. Comme l'indique le titre, un *gatecrasher* est un intrus qui s'invite à une fête à laquelle il n'est pas convié et en profite pour dérober des objets. Là aussi, la pièce dévoile un certain humour du compositeur par l'apparition d'une véritable valse musette avec l'accompagnement traditionnel des basses standard²³⁰. Mais si cette valse débute de façon tout à fait normale, la mélodie décalée (*ré mi fa# sol#* au lieu de *ré mib fa sol*) par rapport à l'harmonie annonce la présence de l'intrus : il est donc important d'interpréter cela le sourire aux lèvres, car tout n'est pas si sérieux que cela.

2.4.2.2 L'instrument national par excellence

Dans de nombreux pays, l'accordéon est très présent dans le folklore national, ce qui se ressent aussi dans le répertoire contemporain savant. Ainsi, le mot « populaire » et ses multiples traductions apparaissent 77 fois dans notre base de données et l'accordéon est

²²⁹ mes. 86

²³⁰ mes. 98.

naturellement présent dans des œuvres associées au fado²³¹, aux côtés d'une guitare portugaise ou à des mélodies traditionnelles de Lituanie²³².

L'accordéon est aussi choisi dans le cas d'instrumentations biculturelles, qui mêlent les instruments classiques à quelques instruments populaires ou des instruments d'autres pays : l'avantage réside dans ce que Matti Rantanen appelle « la force contraire populaire »²³³, c'est-à-dire les jeux d'oppositions entre les deux groupes, avec tout ce que ce « combat » suppose symboliquement : ce dernier évoquait la création du *Concerto pour violoncelle* de Kalevi Aho en 1984 qui faisait intervenir un petit ensemble d'instruments plus rares (accordéon, percussion, mandoline et saxophone), installé sur le balcon de la salle des concerts de Finlandia Talo, c'est-à-dire séparé de l'orchestre par le public²³⁴.

Mais l'imaginaire des compositeurs dévoile un instrument des plus universels. Il est l'instrument qui possède une « polyvalence similaire à celle du marin » chez Stefan Beyer puisqu'il est « libre et sans attaches, humble et grandiose et il s'adapte pour faire face aux conditions difficiles »²³⁵. Il est aussi le piano du pauvre chez Globokar : comment ne pas voir dans la « frénésie grotesque de la partie centrale » de *Dialog über Luft*, une parodie du jeu peu exact de ces accordéonistes de rue qui reproduisent d'oreille d'illustres mélodies en les accompagnant, à la main gauche, d'harmonies frappées au hasard ? En effet, on remarque, dès les premières mesures, que les basses (standard) se décalent d'une quinte à chaque fois, comme si l'on appuyait sur n'importe quelle basse avant de trouver l'harmonie :

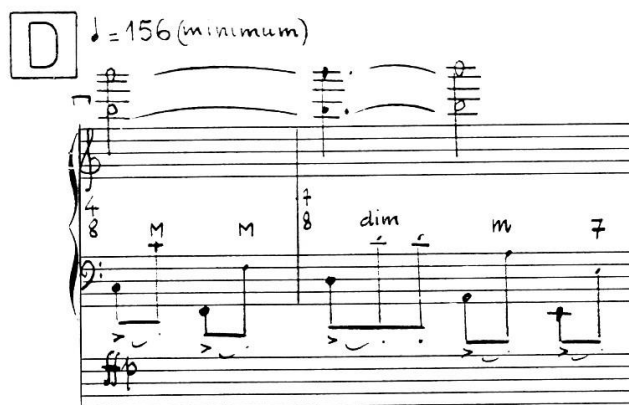


Figure 127 – Vinko Globokar, *Dialog über Luft*, ed. Ricordi, *fac-simile*, p. 5

²³¹ António Victorino de Almeida, *Fado com Blue obrigado op. 109* (1998) pour accordéon, piano, guitare portugaise et saxophone.

²³² Valentinas Bagdonas, *Two lithuanian folk songs* (1992), pour deux accordéons.

²³³ Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Notice de *Notoriously pyratish* de Stefan Beyer.

2.4.2.3 Le détournement de l'accordéon populaire

Les références populaires vont donc constituer un prétexte à tromper l'auditeur, à brouiller les pistes, ce qui est finalement une autre manière de détourner, non plus les sons, mais les images. Ainsi, lorsque Franck Bedrossian écrit une *bossa nova*, on a peine à en reconnaître le rythme identitaire, même si l'on peut en deviner la mesure en regardant la partition :

Figure 128 – Franck Bedrossian, *Bossa Nova*, ed. Billaudot, *fac-simile*, mes. 1

À la manière du film de Luis Buñuel et de Salvador Dalí, *Un Chien andalou* (1929), et de son goût pour l'absurde, on ne peut que sourire lorsque Marc Monnet réalise une « Valse à 3 temps » dans son cycle *Premier regard*, qui n'est pas une valse et qui est à quatre temps.

Mais, ce qu'il y a de plus significatif dans la volonté des compositeurs de détourner l'accordéon populaire, c'est de s'attaquer à son aspect technique le plus évident, c'est-à-dire les basses standard, la caractéristique suprême reconnaissable entre toutes. Alors que l'accompagnement traditionnel va enchaîner basses et accords préparés, Berio utilise ces accords en trémolos et Lindberg va les enchaîner rapidement, ce qui rendra plus difficile à identifier l'utilisation de ce système :



(Tempo : noire = 72)

loco

sub. mf ————— *ff*

Figure 130 – Magnus Lindberg, *Jeux d'anches*, ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, p. 3

D'autres, comme François Bousch, vont parvenir à un certain « effacement » des basses standard lorsqu'ils vont demander l'utilisation du registre à l'octave en plus d'une dynamique *pp* :

(Tempo : croche = 180)



Figure 131 – François Bousch, *Vâyû*, 2005, inédit, *fac-simile*, mes. 238

Ce registre à l’octave, que l’on retrouve également chez Sciarrino (mes 13), perturbe fortement la perception de ce système, de la même manière que les trémolos entre deux accords associés aux sons Sciarrino dans *Vagabonde blu* (1998) :

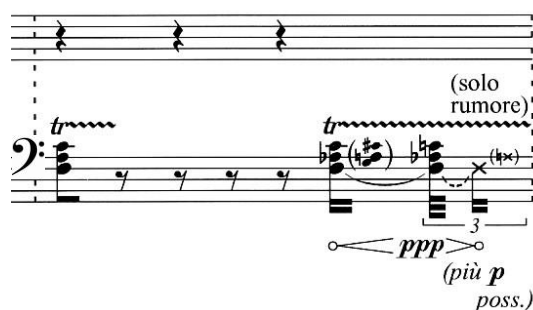


Figure 132 – Salvatore Sciarrino, *Vagabonde blu*, ed. Ricordi, *fac-simile*, mes. 8

Ou éventuellement ponctués de bruits de boutons très poétiques :

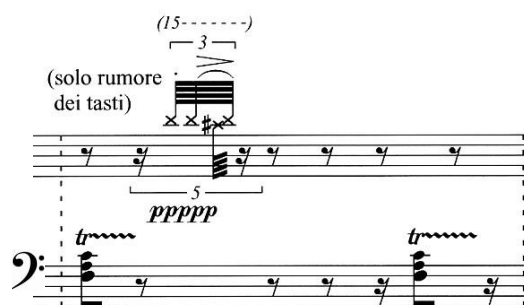


Figure 133 – Salvatore Sciarrino, *Vagabonde blu*, ed. Ricordi, *fac-simile*, mes. 7

2.4.2.4 « Les poumons du diable »

Certains compositeurs vont aussi jouer sur l'image diabolique d'un instrument très souvent interdit dans les lieux de culte, parce que considéré comme une dangereuse arme du diable à cause du charisme séducteur de l'accordéon, cet instrument de la danse capable de rassembler les foules lors des célébrations populaires.

D'une manière démoniaque, Olli Virtaperko a voulu laisser place à un « diable musical [...] au travers des poumons de l'accordéon » dans son solo virtuose, qui porte justement le titre de *Poumons du diable* (2005).

Dans sa *Tarentelle* (2014), Philippe Hersant fait référence à une danse populaire du sud de l'Italie, qui était jouée au cours de cérémonies pouvant durer des journées entières, afin de guérir ceux que l'on croyait victimes de morsure d'une araignée, la tarentule. Cette pièce, qui nous donne à entendre cette frénésie des tarentelles originelles, juxtapose de façon violente de vrais moments de lyrisme marqués de très longues notes à des extraits de danses très rythmées, en 6/8, au tempo rapide.

Un diable malicieux circule dans le répertoire de notre instrument, dont les œuvres décrivent tour à tour le *Journal du diable* (Dogru, 2008)²³⁶, *Les trilles du diable* (Domeniconi, 1996)²³⁷, ou *Le trauma de Lucifer* (Girolin, 2004)²³⁸.

Au-delà de son association à l'enfer, que l'on retrouve dans la *Marcia Macabra* de Lievonen, en référence à Jérôme Bosch, les titres des œuvres développent la sémantique de la respiration, avec tour à tour *Pneuma* (Dickmeis, 2003)²³⁹, *Breathe* (Fagerlund, 2006)²⁴⁰, ou encore *Dialog über Luft* (Globokar, 1994)²⁴¹.

Mais ce poumon, organe vital, est aussi caractérisé par une certaine fragilité, comme en témoignent les œuvres de Philippe Hersant. Dans son opéra *Le Moine Noir* (2006), l'accordéon personnifie un moine surnaturel, comme l'évoquait le compositeur :

« Le moine noir c'est un fantôme, une hallucination - mais c'est un rôle chanté, il a trois longues scènes dans l'opéra. Par trois fois, il apparaît au personnage principal, Andreï – un philosophe qui souffre des nerfs et d'une forme étrange de mégalomanie. [...] Donc je me suis dit : « il faut que ce soit l'environnement sonore dans lequel il chante qui soit très particulier et non pas sa voix elle-même ». Il m'est apparu, notamment par ses effets d'aigus, que l'accordéon était tout à fait adapté, et j'ai repensé à ce qu'Abbott m'avait dit - ainsi qu'à d'autres œuvres d'accordéon que j'avais entendues récemment, dont le *Trio* de Cavanna et, plus particulièrement, son dernier mouvement. J'ai eu l'impression que

²³⁶ Selim Dogru, *Devil's diary* (2008) pour accordéon solo, alto solo et orchestre.

²³⁷ Carlo Domeniconi, *El trino del Diablo* (1996) pour ensemble.

²³⁸ Roberto Girolin, *Verso Iconico n° 2 "Luzifers Trauma"* (2004) pour accordéon et électronique.

²³⁹ Daniel Dickmeis, *Pneuma* (2003), pour deux accordéons et orgue.

²⁴⁰ Sebastian Fagerlund, *Breathe* (2006) pour accordéon, clarinette et violoncelle.

²⁴¹ Vinko Globokar, *Dialog über Luft* (1994) pour accordéon solo.

c'était vraiment cet instrument-là qu'il me fallait. Donc, dans l'opéra, l'accordéon personnifie le moine : dès qu'il y a le moine, il y a l'accordéon.

Il donne une sorte d'étrangeté aux apparitions de ce personnage. Il est lui-même un personnage important de l'opéra.

En outre, l'accordéon est le seul instrument (avec peut-être la cornemuse !) qui peut évoquer un poumon. Andreï, comme Tchekhov, est tuberculeux et il meurt d'étouffement. Toute la fin est confiée à l'accordéon, car aucun instrument ne pouvait mieux évoquer la mort d'Andréï. »²⁴².

Cette métaphore instrumentale du poumon qui s'essouffle en une lente agonie, est encore plus évidente dans la fin du 3^e mouvement d'*Apparitions* (2006) pour accordéon, violon et violoncelle où l'accordéon est le dernier instrument à s'éteindre, progressivement, par un long decrescendo, jusqu'à ce que l'on n'entende plus que le bruit des touches :

(Tempo : noire = 52)

Figure 134 – Philippe Hersant, *Apparitions*, mvt. 3, ed. Durand, exemple ressaisi, mes. 178-179

²⁴² Entretien avec Philippe Hersant à Paris le 17 janvier 2013.

197 *morendo*

Vl

Vlc

199 *morendo*

Acc

200 *pppp*

8th

198

Si de nombreux compositeurs refusent toute association à l'instrument populaire par leur recherche de sonorités nouvelles, si d'autres teignent les références à la tradition autant d'humour que d'ironie, c'est qu'il existe une *fêlure* secrète, un lien profond qui unit les créateurs à cet instrument.

Il y a donc dans ce rapport à l'instrument, un souvenir tendre de l'enfance comme dans ces mots que Brice Pauset écrit dans la préface de ses *Wiegenlieder* (2007) :

²⁴⁷ Entretien avec Pascal Contet à Paris le 1^{er} juin 2013.

« ce qui me fascine le plus, c'est la plasticité du réseau symbolique propre à la relation de l'instrument à son interprète : on tient l'accordéon contre son ventre, sur ses genoux, comme s'il s'agissait d'un enfant à qui l'on raconte une histoire le soir. Les mouvements symétriques, alternants, évoquent chez moi le mouvement balancier d'un berceau. »²⁴⁸

Ce souvenir d'enfance, c'est aussi la mémoire du grand-père chez Bernard Cavanna :

« dans ma mémoire, l'accordéon est aussi et surtout lié à celui de mon grand-père, cet instrument suranné, l'accordéon rance comme disait Jacques Brel, le soufflet à punaise de Jo Privat, les superbement inélégants accords du « trois voix musette »²⁴⁹.

En effet, dans son concerto *Karl Koop Konzert* (2007), dédié à la mémoire de son grand-père (Karl Koop), Bernard Cavanna joue sur l'historicité en réintroduisant l'accordéon musette²⁵⁰ comme instrument d'époque, aux côtés de l'accordéon de concert.

Cet accordéon-histoire, ce témoignage d'un monde de rêve, nous le retrouvons dans le *Nebenstück II « Wunderblock »* (2005) de Gérard Pesson, pour accordéon et orchestre, que le compositeur nous décrit ainsi de façon poétique :

« Le deuxième *Nebenstück* était une tentative d'effacement d'un mouvement d'une symphonie de Bruckner. L'accordéon y tient un rôle disons « historique » : je transformais la symphonie, pas du tout par irrévérence, puisque la musique de Bruckner est pour moi une des plus élevées qui soit, mais je tirais cette musique vers un monde d'enfance. À un moment, les instrumentistes jouent tous des petites serinettes qui évoquent ce monde merveilleux : le mot "*Wunderblock*" dit un peu ça. Bruckner était aussi organiste : on dit parfois, n'est-ce pas, que l'accordéon est l'orgue du pauvre... Dans le deuxième thème, l'orchestre devient limonaire, ce côté fabuleux, festif, un peu *Hansel und Gretel*, mêlé à la couleur du conte populaire auquel Bruckner était sensible. [...] Lorsque l'accordéon intervient dans ce contexte symphonique si marqué, avec ce langage si noble de Bruckner, on peut sourire, mais c'est tout de même, je crois, l'émotion qui l'emporte. L'aventure consistait au fond à mettre cet univers dans une boule neigeuse ; donc une double tendresse vis-à-vis de Bruckner et de l'accordéon. . »²⁵¹

Dans ce monde merveilleux, les choses semblent avoir été inversées : l'accordéon est présenté dans une lutte symbolique avec un harmonium qui sonne faux et « endosse les mélodies ou accords écrits pour Dieu »²⁵². Ainsi, de l'instrument limonaire dont les triolets sont la caractéristique (mesure 82), Pesson le transforme en un souvenir en lui adressant des mélodies avec des triolets à peine prononcés – dans une dynamique *ppp* – soutenues par les harmonies de l'harmonium :

²⁴⁸ Pauset, Brice, *Wiegenlieder* (2007), préface.

²⁴⁹ Notice rédigée par Bernard Cavanna de la *Gigue de la Duchesse*, CD *Facéties* de Mélanie Brégant.

²⁵⁰ Accordéon des années 1930.

²⁵¹ Entretien avec Gérard Pesson à Paris le 20 mars 2013.

²⁵² Mesures 69 et 85. Pesson, Gérard, Note de programme de *Wunderblock*, livret du disque *Aggravations et final*, p. 13.

(Tempo : blanche = 60-66)

Figure 136 – Gérard Pesson, *Wunderblock (Nebenstück II)*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 141, accordéon et harmonium seulement.

Il y a dans le son de l'accordéon une certaine nostalgie, quand on pense au premier mouvement du *Trio n° 1* du même Cavanna (1995), « une longue séquence de soupirs », puisque finalement « quoi d'autre peut être entendu de l'accordéon ? » confie Martin Smolka²⁵³ ? C'est cet instrument capable d'un grand lyrisme que Bruno Mantovani choisit pour son opéra *Akhmatova* (2010), c'est « le lien maternel, le souvenir de Naples »²⁵⁴, d'une « chanson » que Luciano Berio nous fait entendre dans sa treizième *Sequenza* (1995), puisque les quelques notes qui constituent le motif mélodique principal de la pièce apparaissent à dix reprises :

Figure 137 – Luciano Berio, *Sequenza XIII*, ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 1

²⁵³ Martin Smolka, *Lamento Metodico*, préface.

²⁵⁴ Contet, Pascal, 2013, «Choosing the accordion in 2013», Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, [Cava dei Tierreni], Grafica Metellicana, pp. 13-18.

Le compositeur, par l'écriture, par l'expérience sonore, va retrouver ces souvenirs enfouis au plus profond de lui-même, comme Proust est rappelé à ses souvenirs d'enfance à Combray en portant à sa bouche un morceau de madeleine trempé dans du thé. Quoi de plus juste que le choix par Georg Katzer que de partir à la *Recherche de la chanson perdue*, évocation évidente du projet littéraire de Marcel Proust²⁵⁵ : cette œuvre solo, composée en 2002, nous fait entendre comme les réminiscences d'une mélodie ancienne, présentée avec un souffle de l'instrument, métaphore du vieil instrument à l'air qui fuit :



Figure 138 – Georg Katzer, *A la recherche de la chanson perdue*, ed. Nova Vita, *fac-simile*,
mes. 55-58

Le bouton d'air appuyé qui empêche un contrôle parfait de la phrase, rendue sinieuse, nous fait entrevoir les méandres du souvenir. En quelque sorte, Katzer complète, par le souvenir de l'audition, les expériences de Proust qui écrivait : « mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, seules plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps »²⁵⁶. Ainsi, quoi de plus naturel que le choix de l'accordéon chez Katzer pour cette *Recherche* au cœur d'un inconscient collectif perdu, qui nous rappelle l'enthousiasme que l'écrivain Chateaubriand portait déjà pour l'accordéon, au XIX^e siècle, lorsqu'il le découvrit : « Le maître de poste de Schläu venait d'inventer l'accordéon : il m'en vendit un ; toute la nuit je fis jouer le soufflet dont le son emportait pour moi le souvenir du monde »²⁵⁷.

Fort de plusieurs milliers d'œuvres, le répertoire contemporain de l'accordéon est donc le témoignage d'un renouveau de l'identité sonore de cet instrument, marqué par une volonté

²⁵⁵ Proust, Marcel, *s.d.*, *A la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, s.l. éditions Gallimard.

²⁵⁶ Proust, Marcel, *s.d.*, *A la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 46.

²⁵⁷ Chateaubriand, François-René, *s.d.*, *Mémoires d'Outre-Tombe*, 3^e partie, livre 41, chapitre 7, s.l., éditions Gallimard.

d'en détourner l'essence première : grâce à l'inventivité des compositeurs, ce répertoire immense est le témoignage d'un renouveau sans précédent de l'écriture pour l'accordéon.

Devant ce foisonnement, on en vient à se poser les questions relatives à la diffusion du répertoire, en l'espèce : assiste-t-on à un mouvement général de soutien à ce répertoire chez les accordéonistes ?

Troisième partie : la diffusion du répertoire ou les oppositions d'écoles

Comme nous l'avons constaté dans les deux parties précédentes, l'accordéon offre de nombreuses possibilités sonores et musicales. C'est donc un instrument polyvalent, au service d'esthétiques musicales les plus diverses, qui a permis la constitution d'un répertoire immense de plus de 9100 œuvres. Il n'est donc plus possible de parler de manque de répertoire propre à notre instrument.

Cependant, nous avons voulu étudier la diffusion de ce répertoire et voir si nous pourrions parler d'un phénomène uniforme de soutien à la création musicale de la part des interprètes ou au contraire, si la conception esthétique du répertoire a tendance à varier d'un pays à l'autre.

Nous avons rappelé l'importance significative des transcriptions et des œuvres composées par les accordéonistes dans l'histoire du répertoire et avons voulu vérifier le rapport qui existe aujourd'hui entre les œuvres contemporaines et ces autres œuvres dans les programmes des accordéonistes. Ainsi, à l'heure d'une mondialisation qui offre une circulation plus rapide des personnes et des données, peut-on encore parler d'écoles nationales de l'accordéon ?

Tout d'abord, réfléchissons à la question organologique lorsque l'on parle de diffusion d'un répertoire en l'espèce : l'instrument pour lequel on compose est-il le même partout ?

3.1 Un instrument à l'organologie multiforme

3.1.1 Les accordéons

3.1.1.1 Des claviers multiples

Même si l'on peut convenir d'une certaine stabilisation de la facture instrumentale depuis l'acceptation par de nombreux accordéonistes du système *convertor* à la main gauche, l'accordéon demeure un instrument à l'organologie multiforme, qui diffère selon les pays et parfois selon les écoles : ainsi, lorsqu'un interprète fait découvrir son instrument à un compositeur, il ne peut malheureusement s'agir de « l'accordéon » comme instrument unique mais d'un accordéon, de telle sorte que toute la création musicale en sera affectée.

Sur un plan purement digital, on remarque en Europe la coexistence de nombreux types de claviers différents, qui vont influencer la technique instrumentale des interprètes et donc les œuvres qu’ils vont jouer. Rien que pour le bloc main droite, on ne compte pas moins de cinq systèmes différents, à commencer par les claviers à boutons dotés des systèmes italien, employé dans toute l’Europe de l’Ouest, russe – utilisé notamment dans les pays de l’ex-URSS et dans certains pays des Balkans –, finlandais ou belge²⁵⁸ ou les claviers à touches piano :

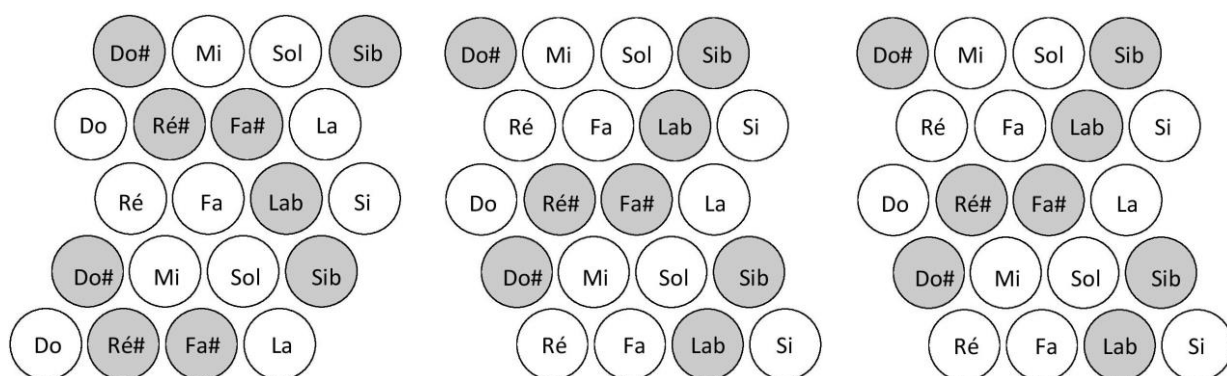


Figure 139 – Systèmes respectivement italien, russe et finlandais (de gauche à droite)

En matière de composition musicale, cette diversité va occasionner des différences d’ambitus pour ces accordéons, dont la note la plus aiguë et la plus grave vont diverger²⁵⁹, de la même manière que l’écart maximum de la main qui peut s’avérer plus problématique si l’on compare un clavier à touches piano (une grande octave maximum) et à boutons (deux octaves et demie), ce qui va parfois pousser les compositeurs à réaliser une partie différente selon que l’on joue des accordéons à boutons ou à touches piano, comme c’est le cas de Jukka Tiensuu dans *Zolo* (2002) pour accordéon solo. Comme on le voit dans la figure 140, deux rangées supplémentaires viennent compléter les trois rangées de base : dans les systèmes italien et russe, les 4^e et 5^e rangées ont cette fonction alors que le système finlandais consacre les 1^e et 5^e rangées à cet effet. Ces rangées supplémentaires offrent de nombreuses possibilités de doigtés puisque deux rangées sont répétées, ce qui permet d’éviter les croisements de doigts et de privilégier une meilleure ergonomie de la main. Cependant, on peut entrevoir les problèmes que peut poser le fait qu’une des rangées de base ne soit pas doublée (la septième diminuée *si-ré-fa-lab* dans le système italien et *si#-ré#-fa#-la* dans les systèmes finlandais et

²⁵⁸ Andrea Naspi, que nous avons rencontré à la fabrique Pigni à Castelfidardo en novembre 2014, nous informait que ce système n’était plus produit à l’heure actuelle, mais qu’il reprenait l’organisation du système italien, avec toutefois le do sur la deuxième rangée.

²⁵⁹ Les différences se situent principalement au niveau du clavier main droite (un-demi ton d’écart).

russe) lorsque l'on joue par exemple, sur le système italien, une œuvre composée pour le système finlandais nécessitant l'utilisation des deux rangées *si-ré-fa-lab*, comme nous pouvons le constater dans l'œuvre *Gatecrasher* d'Olli Kortekangas :

(Tempo : noire = 108)



Figure 140 – Olli Kortekangas, *Gatecrasher*, ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes.

21

Dans cette pièce, Kortekangas combine deux éléments devant être joués à la main droite, une figure mélodique très rapide composée de quelques grands intervalles (sixte et octaves) et quelques intervalles à la fonction harmonique qui complète la main gauche. Il va de soi que ces intervalles doivent être exécutés par le pouce et l'index (1-2) et que le reste ira aux trois autres doigts, pour ce qui est des deux premiers temps. Le problème, c'est que les *sol#* et *si*, dans le système italien ne sont pas repris par une rangée supplémentaire, ce qui ne permet aucune autre option de doigté, au vu du débit des triples croches au tempo de 108 à la noire, alors que le système finlandais permet justement de répéter ces deux notes, au détriment d'une autre rangée.

Mais les différences qui s'appliquent aux blocs main gauche sont encore plus nombreuses encore. Nous avons évoqué plus haut le système dit *convertor*, largement plébiscité aujourd'hui. Ce système, composé de six rangées permet, à l'aide d'un mécanisme, de transformer les quatre premières rangées d'accords préparés dites basses « Stradella » ou « standard » (Figure 142) au système des basses chromatiques qui reprend les systèmes énoncés plus haut pour la main droite (figure 143) :

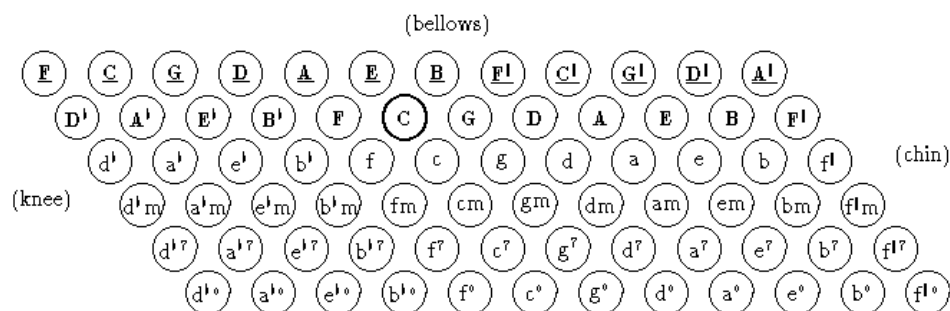


Figure 141 – Basses stradella²⁶⁰ ou basses standard

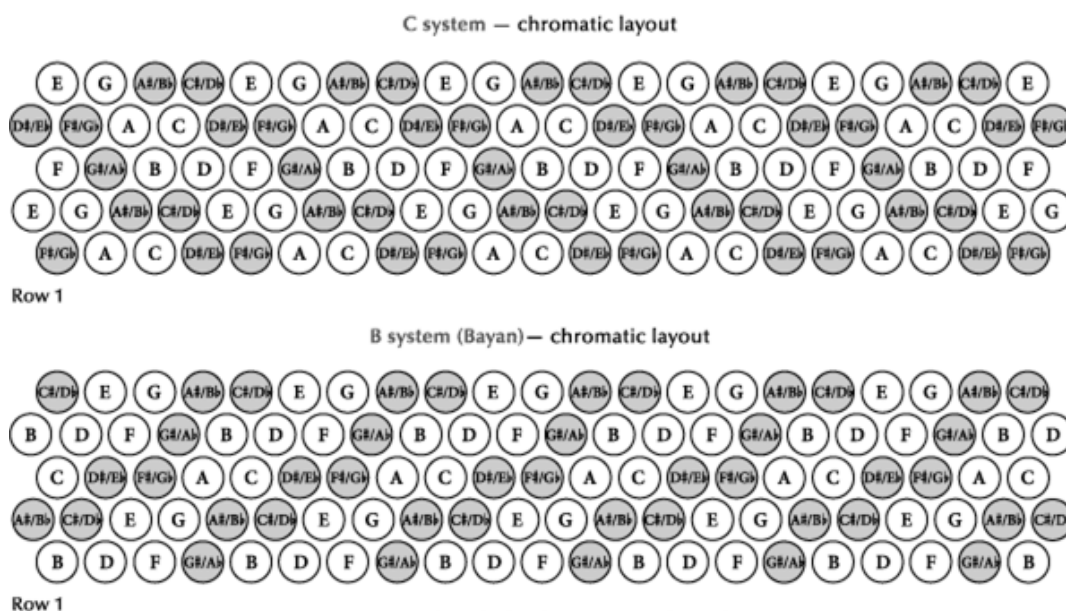


Figure 142 – Basses chromatiques : systèmes italien (C system) et russe (B system)²⁶¹

Ainsi, les deux dernières rangées, organisées en quintes, ne changent pas lorsque l'on actionne le mécanisme, ce qui offre de nombreuses possibilités de sauts rapides et de combinaisons polyphoniques entre basses très graves et registre aigu, sans avoir besoin d'effectuer de grand saut avec la main.

²⁶⁰ <http://www.accordionlinks.com/play.html> (lien vérifié le 15.10.2015).

²⁶¹

http://www.google.fr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.thecipher.com%2FCBA2123_CnBsys_Spell7585.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.snipview.com%2Fq%2FChromatic_button_accordion&h=396&w=595&tbnid=xsfSpuQLj-RjM%3A&docid=IJS1BSHMnd6cgM&ei=dg3SVbbJCsefU6CckOgI&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=508&page=1&start=0&ndsp=25&ved=0CGUQrQMwFWoVChMItyhr8awxwIVx88UCh0gDgSN (lien vérifié le 15.10.2015).

Même si la plupart des interprètes du répertoire contemporain semblent utiliser de façon très large les accordéons à convertisseur, on constate que d'autres systèmes sont encore utilisés, par exemple les systèmes hybrides qui combinent notamment un clavier de type russe à la main droite et un clavier italien à la main gauche, mais aussi un système de convertisseur en système de quintes ou système Galla Rini (Figure 144) sur l'intégralité du clavier main gauche joué par exemple par l'Italien Ivano Battiston, ou encore les accordéons piano avec le système *bassetti* et Stradella (Figure 145), soit neuf rangées à la main gauche, système qui a précédé l'arrivée du *convertor* et dont les concertistes Stefan Hussong et Mie Miki, basés en Allemagne, sont probablement les représentants les plus connus :

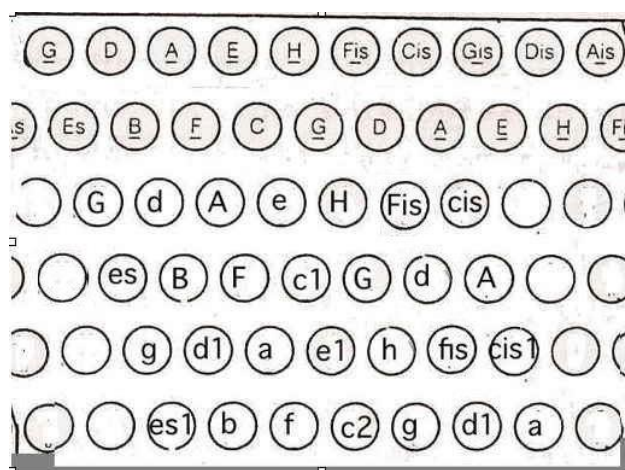


Figure 143 – Système en quintes²⁶²

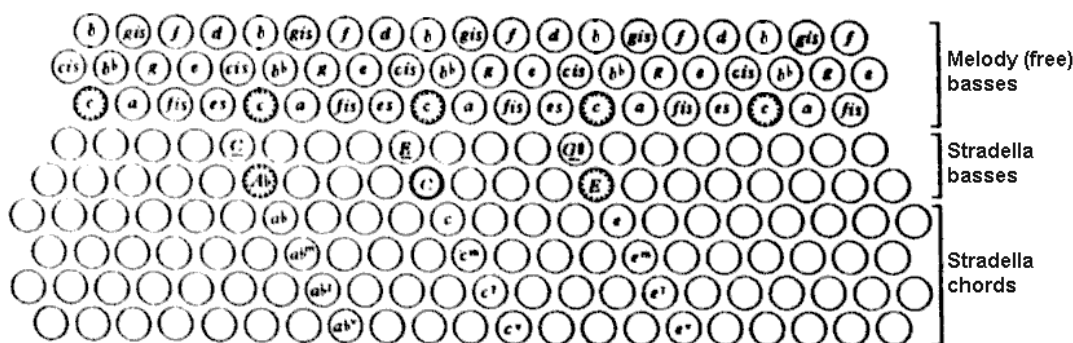


Figure 144 – Système bassetti et Stradella²⁶³

²⁶² <http://www.akkordeon-maurer.de/documents/d/griffsystem-Quintkonverter.htm> (lien vérifié le 15.10.2015).

²⁶³ <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fsqueezehead.com%2Fkeyboard-layouts%2Fbasses%2Fbassetti-and->

Mais au-delà d'une certaine diversité des claviers, c'est surtout les différences de registration main gauche qui vont avoir une influence sur l'écriture des œuvres et pourront occasionner certaines oppositions esthétiques chez les interprètes. Ainsi, elles pourront constituer un obstacle au transfert du répertoire d'un pays à l'autre.

3.1.1.2 Les problèmes liés à la registration main gauche

Les différences de registrations observables à la main gauche des accordéons sont révélatrices de conceptions esthétiques et de visions du répertoire souvent opposées chez les interprètes.

Alors que le bloc main droite comporte, pour chaque accordéon professionnel, 4 voix, donc 15 registres, on peut constater l'existence de 3 systèmes différents au niveau du bloc main gauche.

Tout d'abord, la registration unique en 8 pieds doublés, qui permet d'obtenir de très puissantes basses permettant au mieux l'interprétation des œuvres de type mélodie accompagnée où les basses (souvent les basses pédales) requièrent une grande puissance et se trouvent parfaitement adaptées à des œuvres de Zolotarev ou de Kusjakov :

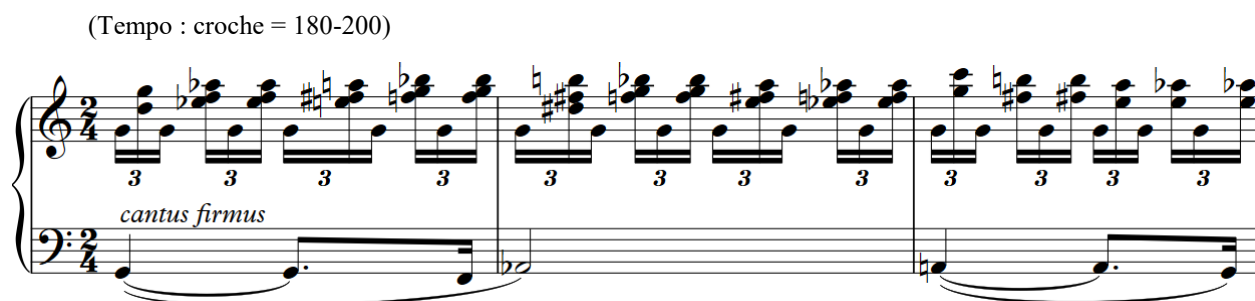


Figure 145 – Anatoli Kusjakov, *Sonate n° 4*, mvt. 2, ed. Schmülling, exemple ressaisi, p. 15

De plus, on peut également comprendre l'intérêt de ce système pour l'interprétation du pédalier des œuvres pour orgue qui étaient particulièrement en vogue dans les années 1960-1970 et nécessitaient une grande puissance.

stradella.gif&imgrefurl=http%3A%2F%2Fsqueezehead.com%2Fkeyboard-layouts%2Fbasses%2FINFO.html&h=260&w=825&tbnid=H63WpIb5Go9UfM%3A&docid=Ok4bveXZgyhaM&ei=0ArSVZ7BOYOrUfWAh9AL&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=381&page=1&start=0&ndsp=27&ved=0CCEQrQMwAGoVChMInumq7MOWxwIVglUUCHl1wAG6 (lien vérifié le 15.10.2015).

Cependant, l'absence de registration et surtout l'impossibilité d'obtenir le 8 pieds seul²⁶⁴ peut s'avérer problématique dans certaines polyphonies et œuvres délicates de musique de chambre où il s'agit de se fondre avec les sonorités d'un autre instrument.

Le système 8-8-2, issu lui aussi de la tradition du répertoire russe permet, lui, d'isoler le 8 pieds, et d'obtenir un élargissement de l'ambitus par la présence du registre aigu 2 pieds, même s'il couvre une étendue limitée du clavier (deux octaves de moins) :



Figure 146 – Ambitus du registre 2 pieds pour les accordéons au système 8-8-2 (clavier italien)

Enfin, le 8-4-2 est probablement le système qui présente le plus d'analogies avec celui de la main droite et dénote beaucoup plus une pensée égale des deux claviers : il permet en effet d'obtenir un plus grand ambitus et une plus grande richesse de combinaisons, même si l'on perd en puissance sur les basses par rapport au premier système que nous avons décrit plus haut par l'absence d'un 8 pieds doublé :

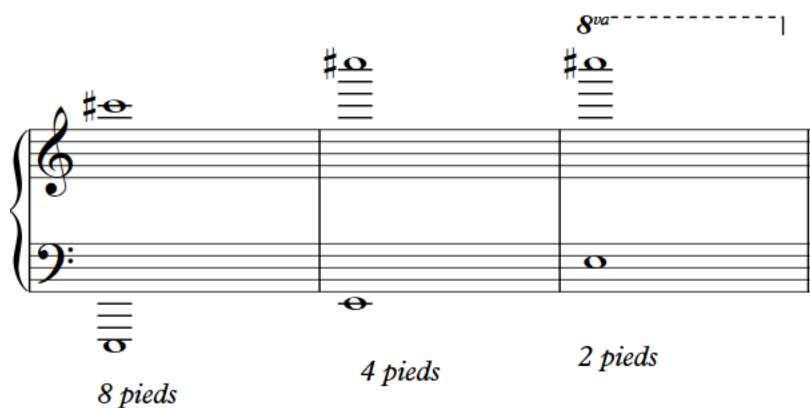


Figure 147 – Ambitus du système 8-4-2 (clavier italien)

²⁶⁴ Ce système n'offre aucune possibilité de changement de registre à gauche.

Aujourd'hui encore, on assiste à de nombreux débats entre les accordéonistes qui ont acquis une culture du son 8-8 pieds et les autres qui préfèrent le son du 8-4-2, voire du 8-8-2. Ces divergences de goût vont se retrouver dans l'appréhension du répertoire et dans la collaboration des interprètes avec les compositeurs. Ainsi, il est naturel qu'un compositeur qui écrit pour un accordéoniste jouant d'un modèle 8-8, ne lui demande pas de réaliser des textures trop aiguës à gauche. À l'inverse, les accordéonistes avec le système 8-4-2 n'auront aucun problème de tessiture, ce qui leur fait préférer ce système, au-delà de toute question de timbre.

3.1.1.3 L'économie de l'accordéon et les pratiques des interprètes

Même si le système 8-4-2 nous paraît le plus adapté au répertoire de notre recherche, nous avons souhaité savoir si cette solution de registration était largement acceptée chez les accordéonistes professionnels en Europe. Nous nous sommes donc adressé à la fabrique Pignini, basée à Castelfidardo, qui bénéficie d'une très bonne implantation dans le monde afin d'en savoir plus sur la typologie de leurs ventes d'accordéon en 2013 pour les modèles haut de gamme adoptés par les concertistes, à savoir les modèles « Sirius » et « Nova ». Il serait par ailleurs intéressant de comparer avec les données des autres fabriques d'accordéon telles que Ballone Burini, Borsini, Bugari, Jupiter, Victoria etc.

En matière d'organisation des claviers main droite, nous avons reçu les données suivantes²⁶⁵ de la part de Pignini :

- système italien : 53%
- système russe : 26%
- système finlandais : 6%
- piano : 15%

Le système italien étant utilisé largement dans la majorité des pays de l'Europe de l'Ouest comme la France, il n'apparaît donc pas nécessaire, au vu de ces données, qu'un interprète évoque en détails les autres systèmes lors d'une présentation de l'instrument à un compositeur.

²⁶⁵ Informations communiquées à la fabrique Pignini en juillet 2013 par Massimo Pignini.

En revanche, les données concernant le système main gauche font la part belle à la registration en 8-8 ou 8-8-2, puisque 85% des commandes d'accordéons de concert en 2013 incluait ce système, alors que le 8-4-2 correspondait à 15%, donc largement minoritaire.

Cependant, lorsque l'on étudie les données des accordéons de modèle Sirius et Nova²⁶⁶, on peut percevoir une nette évolution chez les interprètes :

	Registre MG 8-8-2	Registre MG 8-4-2
Sirius	90%	10%
Nova	50%	50%

Figure 148 – Pourcentages des ventes d'accordéons Sirius et Nova suivant les systèmes de registration main gauche chez Pignini

En effet, alors que le système de 8-8-2 domine largement avec 90% des commandes sur le modèle Sirius, les choses sont beaucoup plus équilibrées sur le modèle Nova avec 50% pour le système 8-4-2, ce qui peut être interprété comme un signal fort d'intérêt grandissant des interprètes pour le répertoire contemporain.

3.1.1.4 Le bayan est un accordéon

Au-delà des débats que peuvent susciter les différences organologiques, la question du nom de l'instrument a souvent été au centre des préoccupations des interprètes : soucieux de faire accepter leur instrument dans les institutions classiques et de se démarquer d'une image populaire souvent dénigrée de la part de certains musiciens, une profusion de noms a vu le jour tels que « accordéon de concert », « accordéon classique », « *bayan* » etc, comme pour créer une certaine identité nouvelle de l'instrument.

Nous l'avons vu plus haut, l'accordéon est un instrument pluriel, ce que nous a d'ailleurs prouvé *Ricordo al futuro*, puisque nous avons constaté que les compositeurs n'écrivaient pas systématiquement le mot « accordéon » dans leur nomenclature pour désigner notre instrument. En effet, nous avons enregistré pas moins de treize appellations différentes telles que « *accordion* », « *musette accordion* », « *free bass accordion* », « *classical accordion* », « *piano accordion* », « *decaying accordion (Scandalli Super 6)* » ou

²⁶⁶ Le plus haut modèle de la gamme, construit depuis 2010.

« *decaying piano accordion* », « *bass accordion* », « *piano accordion* », « *bayan* », « *button accordion* », « *accordéon de concert* », « *fisarmonica cromatica a bassi sciolti* ».

On peut comprendre la nécessité pour un compositeur d'indiquer « *decaying accordion* » (littéralement, accordéon en décomposition) lorsqu'il s'agit d'un accordéon qui ne servira pas à autre chose que cette œuvre, de la même manière que « *musette accordion* », avec ses timbres spécifiques du 3 voix musette, plutôt désaccordé, mais quelle différence peut-on voir entre un accordéon, un accordéon classique, un *bayan* et un accordéon de concert ? Est-ce à dire qu'un accordéoniste qui jouerait de la musique populaire ne pourrait pas faire de concerts, puisque s'opposerait à lui « l'accordéoniste de concert » ? Il faut dire que le terme d'« accordéon de concert » est lié par un brevet à l'instrument dont nous parlerons plus bas, l'harmonéon et que son utilisation récurrente nous paraît impropre. Que dire aussi de l'appellation d'« accordéon classique », alors même que de certains accordéonistes ne jouent quasiment pas de répertoire dit « classique » avec ?

Certes, comme nous l'avons démontré plus haut, il existe parfois des différences organologiques qui ont trait à l'organisation des claviers notamment, mais qui ne remettent en cause ni les tessitures ni le principe même de la production du son²⁶⁷. Il s'agit donc bien du même instrument, l'accordéon, un accordéon pluriel.

Pendant, un malentendu demeure au sujet de l'appellation « *bayan* » qui désigne « un type d'accordéon chromatique à boutons développé en Russie au début du XX^e siècle²⁶⁸ », et pourtant, on continue à voir certains interprètes affirmer qu'ils jouent du « *bayan* » et qui le présentent comme un instrument complètement différent aux compositeurs et lors de leurs concerts. Certes, Sofia Gubaidulina a composé son solo *De Profundis* (1978) ainsi que ses autres œuvres pour « *bayan* », mais il ne s'agit là que de l'appellation de l'instrument en Russie et non d'une tentative de se séparer de l'accordéon. Autrement dit, le « *bayan* » est à l'« accordéon » ce que l'« *harmonikka* » en Finlande est à l'« *accordion* », c'est-à-dire une chose des plus similaires.

Techniquement, il faut faire preuve de mauvaise foi pour prétendre que les différences sont grandes. La différence, si elle existe, s'applique beaucoup plus à la production du son. En effet, dans les accordéons russes, toutes les lames d'un même sommier sont découpées dans une même plaque de métal, alors que les lames des accordéons italiens sont séparées les unes des autres et attachées au sommier par un clou ou de la cire.

²⁶⁷ L'accordéon fait partie de la famille des instruments à anches libres.

²⁶⁸ <http://www.barynya.com/russianmusic/Bayan-russian-accordion.htm> (lien vérifié le 16.10.2015).

Le son est certes différent, mais la différence ne justifie pas que l'on ne puisse pas jouer Gubaidulina avec authenticité, comme certains l'affirment, avec un accordéon italien.

Nous sommes dans une époque qui ne se pose plus de grandes questions sur la légitimité de l'accordéon, car le répertoire est là, et il n'est probablement plus nécessaire de poursuivre les débats qui concernent le nom de l'instrument.

Si les différences organologiques dont nous avons parlé plus haut peuvent s'avérer source de limitations pour un interprète quant au répertoire, il revient à l'interprète d'assumer son choix d'instrument, car l'on ne peut avoir d'instrument capable de tout réaliser, à moins d'en augmenter le poids de façon considérable.

3.1.2 Organologie et transcription

3.1.2.1 *La transcription des « classiques » de l'accordéon*

La transcription a toujours fait partie de l'activité des accordéonistes : des transcriptions d'airs d'opéras à la mode au XIX^e siècle aux transcriptions d'œuvres pour piano, en passant par le répertoire pour orchestre et pour orgue au sortir de la Seconde Guerre mondiale, il était important pour les interprètes, en l'absence d'un répertoire propre exigeant, de montrer leurs qualités musicales et leur virtuosité en jouant les œuvres de compositeurs célèbres. Mais l'évolution de la facture instrumentale et sa stabilisation tardive avec « l'invasion » du système *convertor* en 1978²⁶⁹ a rendu nécessaire, pour les interprètes, la transcription de certaines œuvres écrites pour accordéon, comme en témoigne un article de Mogens Ellegaard, publié en 1993²⁷⁰ dans le magazine *Accordion News Bulletin*.

En effet, un certain nombre d'œuvres scandinaves des années 1950 à 1970, écrites pour l'ancien système de la main gauche à 9 rangées doivent être arrangées afin d'être jouées sur les nouveaux systèmes. Ellegaard évoque par exemple la très célèbre *Toccata n° 1* d'Ole Schmidt, qui comporte un certain nombre de sauts entre basses standard et basses chromatiques, très aisés à réaliser avec le système des *bassetti*, mais plus délicats avec le *convertor*, puisqu'il est nécessaire de disposer d'un peu de temps pour « déclencher », ce qui

²⁶⁹ Ellegaard, Mogens, 1992 : "Something about transcriptions", *Accordion News Bulletin*, n° 2 Été 1992, pp. 46-53.

²⁷⁰ *Ibid.*

cause par la même occasion un bruit mécanique aussi important que le temps de changement est court. Ainsi, Mogens Ellegaard propose de tout réaliser en basses chromatiques, comme dans *In the Zoo* (1964) de Niels Viggo Bentzon, ou encore les *Métamorphoses* (1965) de Torbjörn Lundquist pour laquelle Ellegaard suggère de poursuivre en basses chromatiques, ce qui évite le bruit du *convertor* :



Figure 149 – Torbjörn Lundquist, *Métamorphoses*, ed. Hohner, exemple ressaisi, p. 14

p. 14 bar 26 - p. 15 bar 1-2

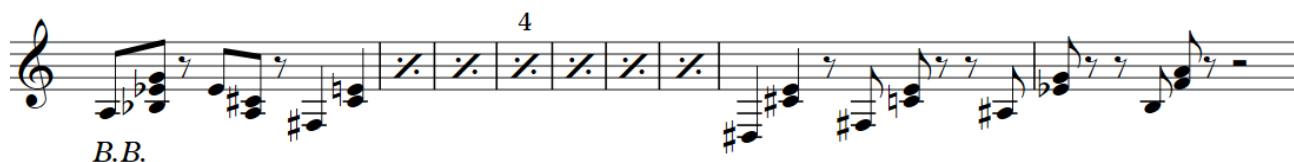


Figure 150 – Transcription des *Métamorphoses* de Lundquist par Mogens Ellegaard²⁷¹

3.1.2.2 La transcription aujourd'hui

En matière de tentatives de rapprochement des systèmes et des modes de pensée au début des années 1990, on peut mentionner l'*International Accordion Society*, fondée par cinq pionniers : Mogens Ellegaard (Danemark), Friedrich Lips (Russie), Joseph Macerollo (Canada), Lech Puchnowski (Pologne) et Matti Rantanen (Finlande). On leur doit notamment la très précieuse mention de l'« *exact pitch notation* », qui permet d'indiquer que l'on doit entendre les notes à leur hauteur réelle, ce qui supprime toutes les erreurs d'octaves dues au choix de registres. Malheureusement, il leur fut très difficile de s'entendre sur un système d'organisation de clavier unique, puisque l'on peut comprendre que personne ne voulait abandonner son système au profit d'un autre²⁷².

²⁷¹ *Ibid*, p. 51.

²⁷² Conférence de Claudio Jacomucci au Pôle supérieur de Lille en mai 2015. Source : <http://www.josephmacerollo.com/pioneers.html> (lien vérifié le 18.10.2015).

Aujourd'hui encore, par l'absence d'uniformisation des systèmes main gauche, la transcription du répertoire original est toujours d'actualité, ce dont certains compositeurs sont conscients, puisqu'ils anticipent les problèmes en proposant leur propre solution. Régis Campo, dans sa *Laterna Magica* (2012), indique que l'on peut « jouer [la main gauche] une octave plus bas, si l'accordéon ne possède pas cette note²⁷³ », et Ramon Lazkano entoure certaines notes d'une parenthèse dans *Aztarnak*²⁷⁴ : il s'agit avant tout d'anticiper de possibles problèmes liés à des claviers différents tels les systèmes finlandais et russes qui ne permettent pas de jouer les notes en question. Lazkano, au courant de la multiplicité des instruments, ajoute que sa « pièce a été conçue pour un accordéon disposant du registre de 4 pieds à la main gauche. Pour les instruments ne disposant que du 8 pieds, une version alternative est proposée des pages 10 et 11 »²⁷⁵.

La disposition des voix entre les mains peut constituer une source de transcription. En effet, la portée supérieure pour l'accordéon n'est pas automatiquement dévolue à la main droite et la portée inférieure à la main gauche, car l'interprète est souvent obligé de modifier la disposition pour un meilleur rendu musical, comme dans l'œuvre de Gonzalo de Olavide, *Vol(e)*, où les trémolos à la main gauche (mesure 4) sont très difficiles à réaliser en même temps que la tenue à la même main. Ainsi, lorsque la tenue passe à la main droite, le problème n'existe plus :

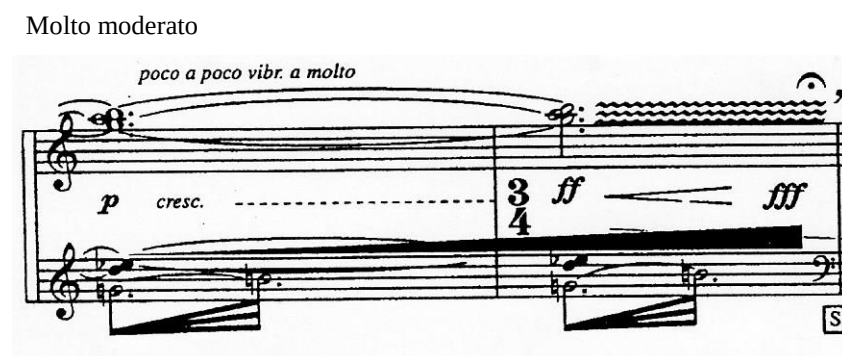


Figure 151 – Gonzalo de Olavide, *Vol(e)*, inédit, *fac-simile*, mes. 4

Il est donc important d'octroyer à l'interprète la liberté de disposer ce qui est écrit sur des mains différentes : ce qui est écrit dans la portée du haut et du bas n'indique pas

²⁷³ p. 15.

²⁷⁴ p. 5.

²⁷⁵ Ramon Lazkano, *Aztarnak*, Éditions Le chant du Monde.

systématiquement la main qui doit intervenir. Martin Iddon, dans la notice *D'un sang qu'elle poursuit...* (2014) prend soin de le préciser. Par exemple, la dernière mesure de l'œuvre, qui est la citation partielle d'un récitatif de l'opéra *Hippolyte et Aricie* de Rameau est mieux rendue à la main gauche, qui a la capacité d'aller beaucoup plus loin dans les dynamiques piano :



Figure 152 – Mélodie pouvant être placée à la main gauche pour les dernières mesures de la pièce solo de Martin Iddon, *D'un sang qu'elle poursuit...*, Composers Edition, *fac-simile*, 2014.

Le choix de la main gauche peut s'avérer bien meilleur pour parvenir à des attaques plus progressives, *da niente* à la Sciarrino, comme dans *Peigner le vif* (2007) de Gérard Pesson. Alors que le son de la main droite est beaucoup plus proche du « ON/OFF », dont on peut moins facilement maîtriser l'apparition, la main gauche offre parfois des apparitions plus progressives du son dont il est nécessaire de tirer profit :

(Tempo : noire = 90)

Figure 153 – Inversion des mains proposée pour *Peigner le vif* de Gérard Pesson, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 196-200.

À l'inverse, certains compositeurs semblent vouloir refuser la transcription, comme Jesus Torres qui précise sur la première page de sa pièce solo *Itzal* (1994) que cette pièce est faite pour « un accordéon de concert avec des boutons à droite et des boutons basses à gauche ».

3.1.3 Vers une spécialisation des instruments ?

Devant la nécessité grandissante pour les interprètes, quel qu'en soit l'instrument, d'élargir leurs perspectives musicales par la pratique de plusieurs styles, il est devenu primordial, pour un bon nombre, de faire l'acquisition d'un instrument capable de tout, ce qu'offre bien évidemment le système du convertisseur. Mais les exigences augmentent : en plus de pouvoir alterner basses standard et basses chromatiques, certains sont à la recherche de basses toujours plus puissantes qui soient en même temps capables d'exécuter les pianos les plus subtils ainsi qu'une multitude de possibilités de registres sans que cela n'ait d'influence sur le poids, ce qui est tout à fait impossible. On peut penser au modèle commandé par Jean Pacalet, en exposition lors de notre visite en octobre 2014 à la fabrique Pigini, suite à la disparition prématurée de l'artiste en 2011. Cet accordéon est en effet doté de 5 voix main droite et 4 voix main gauche (alors que les modèles traditionnels en possèdent respectivement 4 et 3) pour un poids de 26 kg.²⁷⁶, ce qui est considérable par rapport aux quelques 14 kg. des instruments actuels.

De la même manière qu'un violoniste qui veut s'adonner à la pratique de répertoires anciens et modernes va le plus souvent se procurer un instrument pour chaque répertoire, il serait probablement judicieux de concevoir des accordéons spécialisés dans un type de musique, ce qui permettrait aux compositeurs d'aller encore plus loin dans leurs recherches. Cela corrobore les propos du compositeur finlandais Jukka Tiensuu lorsqu'il affirmait qu'il y « aurait des modifications techniques à apporter, ce qui rendrait l'instrument plus intéressant pour la musique contemporaine, mais le problème, c'est que l'on construit l'accordéon pour jouer de la musique légère »²⁷⁷. Nous proposons d'illustrer cette idée par deux exemples qui ont été mis en œuvre : un instrument sans les basses standard et l'instrument microtonal.

²⁷⁶ http://spotkaniamiedzyborow.com.pl/wp-content/uploads/2011/11/Mission_accomplie_Jean_Pacalet.pdf (lien vérifié le 16.10.2015).

²⁷⁷ Entretien avec Jukka Tiensuu à Helsinki le 6 mars 2013.

3.1.3.1 Un accordéon sans basses standard ?

Même si le système *convertor* est présent sur une grande majorité des accordéons professionnels aujourd'hui, il a suscité et suscite toujours beaucoup de débats. Historiquement, le convertisseur a permis de remplacer les accordéons à 9 rangées et offre la possibilité de « tout » jouer, du musette au classique avec le même instrument. Cependant, ces instruments possèdent un bloc main gauche « fourre-tout » qui permet, en effet, de tout faire, mais de façon très limitée. En effet, même si les accords préparés appartiennent à une certaine tradition de l'accordéon, il n'est pas possible d'en modifier le renversement, ni de les enrichir à volonté. De plus, le mécanisme n'est pas sans ajouter un certain poids et occupe un espace qui pourrait être utilisé pour améliorer les timbres des voix. L'accordéoniste finlandais Veli Kujala, que nous avons entendu à plusieurs reprises en concert, est d'ailleurs l'un des accordéonistes qui se prononcent le plus ouvertement pour la suppression des basses standard : grand improvisateur, il réalise l'intégralité de ses harmonies, aussi complexes soient-elles, en basses chromatiques, ce qui renouvelle totalement l'instrument, mais nécessite une technique très développée de la main gauche :

« Bien que le système des basses standard ait été utilisé dans les pièces de compositeurs importants tels que Luciano Berio et Magnus Lindberg (en général pour des trémolos rapides), je verrais personnellement le futur de l'accordéon sans ce système. Les possibilités de doigtés sont tellement petites, cela ajoute du poids à l'accordéon, et cela rend plus cher la construction de l'instrument, et puis ensuite, cela permettrait de penser la main gauche d'une autre façon, de telle sorte que les accords s'enrichissent, d'améliorer la qualité du son et ou encore, que cela permette d'ajouter une voix à gauche, par exemple 8-8-4-2 ou même mieux 8-8-4, parce que l'on n'a pas vraiment besoin du 2. [...] Bien sûr qu'il faudrait conserver le système des basses pédales. Pour cette raison, je ne conseille pas l'utilisation du système à basses standard dans les nouvelles œuvres. »²⁷⁸

Ce système serait peut-être mieux à même de répondre à l'exigence de certains compositeurs qui réclament un meilleur équilibre des deux claviers, sans pour autant relier deux claviers identiques à un soufflet, comme l'accordéoniste Timo Kinnunen²⁷⁹ en avait tenté l'expérience, et qui n'est pas sans rappeler le système de l'harmonéon développé par Alain Abbott et qui provoqua en France une lutte virulente entre accordéonistes. Rappelons-en brièvement l'histoire sans pour autant chercher à relancer un débat qui s'est clos par la disparition de cet instrument au profit du modèle actuellement utilisé.

Ce cousin de l'accordéon, également connu sous le nom breveté d' « accordéon de concert », inventé en 1948 par Pierre Monichon, avait pour principe une conception

²⁷⁸ Entretien avec Veli Kujala à Helsinki le 8 mars 2013.

²⁷⁹ *Ibid.*

parfaitement symétrique des deux claviers jusque dans la taille des boutons : il ne possédait pas d'accords préfabriqués. L'idée de base d'unifier les timbres des deux claviers se trouvait justifiée par une volonté de permettre à l'instrument, dans une logique de création d'un répertoire, de répondre au langage des compositeurs contemporains. En ce sens, la démarche d'Alain Abbott, compositeur, accordéoniste, et défenseur de cet instrument, s'inscrivait en faux contre les accordéonistes populaires et les interprètes de répertoires inspirés de folklores, au langage de type mélodie accompagnée, d'où une véritable querelle des anciens et des modernes. Même si nous n'imaginons pas que l'harmonéon fut vraiment la solution, le fait de penser l'instrument comme deux instruments égaux nous semblait tout à fait juste et résolument moderne.

L'idée d'un accordéon sans les basses standard provoque souvent la même réaction : « les basses standard appartiennent à l'histoire de l'accordéon ». Nous ne résistons pas au plaisir de citer une nouvelle fois Veli Kujala qui répond avec conviction : « si les basses standard appartiennent à l'histoire de l'accordéon, je ne crois pas qu'elles appartiennent à son futur ».

3.1.3.2 Les accordéons microtonaux

Un autre exemple d'accordéon spécialisé est l'accordéon microtonal, ou peut-être devrions-nous dire les accordéons microtonaux qui se sont beaucoup développés ces dernières années, devant le besoin de répondre au langage microtonal de certains compositeurs.

L'accordéon offre assez peu de ressources microtonales, à l'exception d'un glissando non tempéré vers le bas (parfois appelé distorsion), rendu possible dans les registres graves que l'on retrouve depuis longtemps dans des œuvres telles que *De Profundis* (1978) de Sofia Gubaidulina²⁸⁰ ou *Anatomic Safari* (1967) de Per Nørgård²⁸¹ :

²⁸⁰ Gubaidulina, Sofia, *De Profundis*, éditions Schmülling, p. 12.

²⁸¹ Nørgård, Per, *Anatomic Safari*, *Vertigo*, édition Wilhelm Hansen, 1980.

Lento ad libitum *

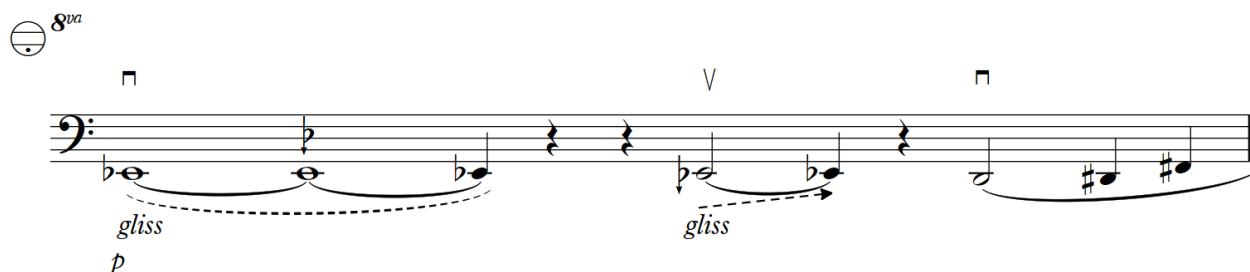


Figure 154 – Per Nørgård, *Anatomic Safari*, 7 *Vertigo*, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 1

Déjà en 1983, Gérard Grisey admettait qu' « une idée fantastique serait d'utiliser le système du déclencheur pour passer du clavier de basses chromatiques traditionnelles à un clavier accordé au quart de ton supérieur ou inférieur ! »²⁸² – donc sans basses standard ! – ce qui montrait la nécessité purement musicale d'avoir un tel instrument. Claude Ballif utilisa d'ailleurs deux accordéons dans son opéra *Dracoula* (1984), dont l'un à un quart de ton par rapport à l'autre.

Plusieurs interprètes actuels, dans une démarche de développement du répertoire et d'approfondissement du langage sur l'instrument, ont commandé la construction d'instruments bien différents, dont aucun n'est pour le moment totalement microchromatique. Nous en proposons plusieurs exemples :

Tout d'abord, évoquons le système le plus complet, mis au point par Veli Kujala en collaboration avec la fabrique Pignini dont l'interprète décrit la naissance :

« L'idée est partie complètement du compositeur Sampo Haapamäki qui utilisait des quarts de tons dans sa musique : il composa d'abord la pièce *Power*, et puis je lui ai demandé de composer un concerto pour accordéon. Il me demanda s'il était possible d'envisager un concerto pour accordéon à quarts de tons. Je lui ai répondu qu'en principe ce n'était pas possible mais qu'il serait possible d'en faire construire un. L'idée de construire un instrument complet semblait complètement folle, et puis aussi, est-ce qu'il y aurait d'autres pièces après ce concerto ? Nous avons eu l'idée de construire de nouveaux sommiers que l'on intervertirait avec ceux existants. En août 2006, je suis allé chercher les nouveaux sommiers²⁸³ chez Pignini. L'accordage a été terminé à la fin du mois de septembre et puis Sampo a commencé à composer sa pièce. »²⁸⁴

La façon de jouer ce nouvel instrument est la même que sur un accordéon, la seule grande différence résidant dans les distances qui sont ainsi doublées : une distance d'octave dans le système traditionnel correspond ici à une quarte augmentée. En effet, si les rangées de

²⁸² Gervasoni, Pierre, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, op. cit. Annexes, Chapitre II, opinions de compositeurs, VI France.

²⁸³ Les sommiers sont une pièce de bois sur laquelle sont fixées les lames.

²⁸⁴ Entretien avec Veli Kujala à Helsinki le 8 mars 2013.

base sont les mêmes que sur le système traditionnel (3 rangées et 2 rangées doublées), l'organisation chromatique devient microchromatique, ce qui permet la réalisation d'une gamme microchromatique qui offre à l'accordéon une morphologie sonore nouvelle :

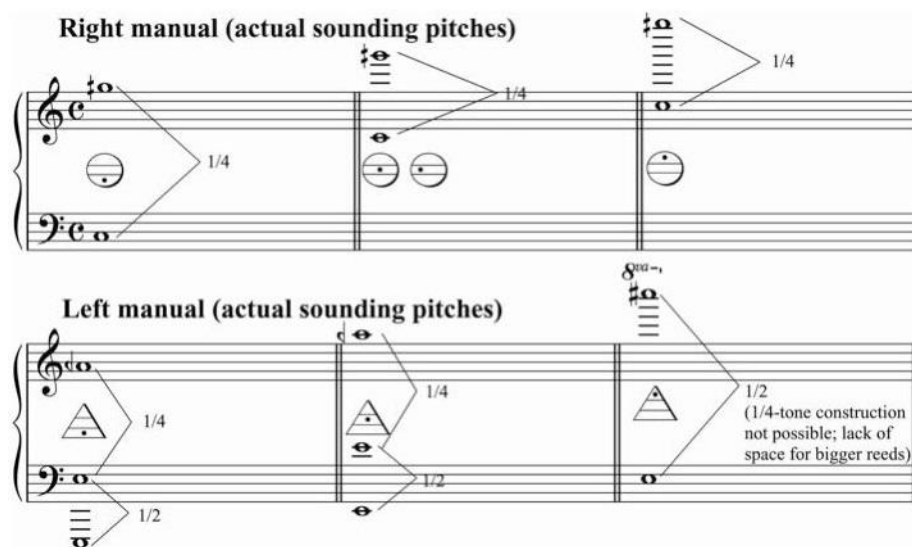


Figure 155 – Tessitures de l'accordéon microtonal de Veli Kujala²⁸⁵

Ce système a été repris au Danemark par Bjarke Mogensen et en Espagne par Iñaki Alberdi qui n'a cependant conservé que la main droite, laissant la main gauche telle quelle.

D'autres systèmes microchromatiques partiels ont également vu le jour, notamment l'instrument joué par Krassimir Sterev qui comporte deux registres à droite accordés un quart de ton plus bas, le reste étant identique²⁸⁶ ; l'instrument opposé, développé en 2015 par Jean-Etienne Sotty et Fanny Vicens, est composé de deux registres à droite accordés un quart de ton plus haut, le reste demeurant identique²⁸⁷. Lors d'un entretien, Veli Kujala nous a également parlé d'un autre système joué par le Serbe Srdjan Vukasinovic qui a fait construire par Bugari dans les années 2009-2010 un instrument à six rangées – la main gauche étant tout à fait normale – pour lesquelles les trois premières rangées sont chromatiques et les trois rangées supérieures elles aussi chromatiques mais accordées au quart de ton supérieur²⁸⁸. Enfin, il faut rappeler l'existence de l'instrument à tiers de tons d'Hugo Noth, puisque nous

²⁸⁵ http://www.claudiojacomucci.com/MAP_files/MODERNACCORDIONPERSPECTIVES.pdf (lien vérifié le 18.08.2015).

²⁸⁶ Information communiquée par Krassimir Sterev.

²⁸⁷ Information communiquée par Jean-Etienne Sotty et Fanny Vicens.

²⁸⁸ Information communiquée par Veli Kujala.

avons pu recenser une œuvre composée pour cet instrument, *Black Paint* (1995) de Klaus Huber pour accordéon et percussions.

L'apparition de ces instruments donne naissance à un répertoire, puisque les interprètes encouragent les compositeurs à écrire pour leur instrument. La base de données *Ricordo al futuro* recense ainsi 14 œuvres, dont 4 solos, une œuvre d'ensemble, 3 concertos et 6 œuvres de musique de chambre. Cependant, de nombreuses œuvres ne font pas apparaître la mention « accordéon microtonal » dans leur instrumentation, si l'on pense par exemple à celles créées par Krassimir Sterev avec le Klangforum de Vienne, donc il est impossible de nous rendre compte du nombre d'œuvres déjà existantes.

Même si l'on ne peut que saluer ces initiatives destinées à élargir le potentiel sonore de l'accordéon et donc son répertoire, on peut regretter qu'il n'y ait pas plus de collaboration entre ces accordéonistes, puisque l'on compte quasiment autant d'accordéons microchromatiques différents que d'interprètes qui en jouent, de telle sorte qu'il est par exemple déjà impossible de jouer les œuvres commandées par Veli Kujala sur l'accordéon de Krassimir Sterev, ce qui n'est pas sans évoquer les problèmes que nous avons évoqués plus haut. L'accordéon microchromatique en est à ses balbutiements : il est certain qu'une sélection « naturelle » opérera au moment où de plus nombreux accordéonistes joueront des œuvres nécessitant ce type d'accordéon.

Mais ces différences organologiques vont-elles de pair avec un développement géographique inégal de la création musicale pour accordéon ?

3.2 Une « morphologie » du répertoire différente selon les pays

3.2.1 Inégalité du nombre d'œuvres

Dans les chapitres précédents, nous avons montré la place croissante qu'occupe aujourd'hui l'accordéon dans la création musicale en Europe, témoignage d'un intérêt croissant des compositeurs qui ont réussi à en renouveler profondément l'image dans leurs œuvres.

Cependant, on perçoit de nombreuses disparités dans le développement du répertoire selon les pays et dans la conception même de l'instrument chez les interprètes, ce que nous avons tenté d'étudier de près.

Ricordo al futuro fait état de 5087 œuvres européennes au total composées entre 1990 et 2013 de 1878 compositeurs différents qui se répartissent comme suit selon les pays :

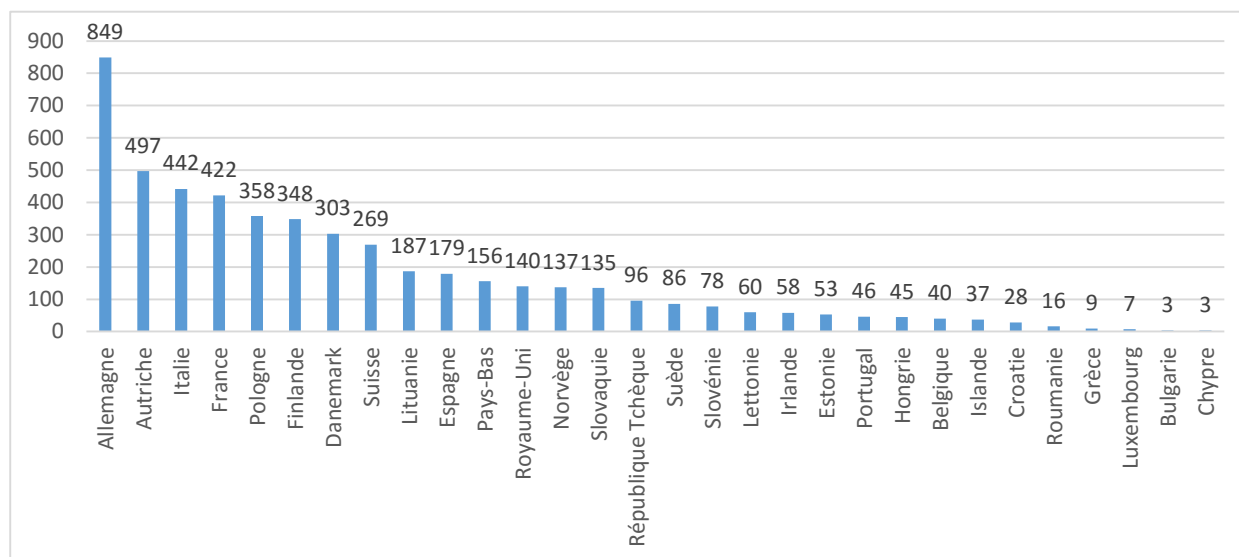


Figure 156 – Nombre d'œuvres recensées par pays (1990-2013)

Bien que définir la « nationalité » d'une œuvre soit une chose difficile dans un monde où les frontières tendent à disparaître, il nous a semblé important d'inscrire dans la réalisation de notre base de données, autant qu'il nous a été possible, la nationalité du compositeur ainsi que son pays de résidence lorsque celui-ci était différent du pays de naissance et lorsque le compositeur est installé de façon durable dans ce pays. Dans ce cas, le lieu de résidence du compositeur est comptabilisé comme la « nationalité » de l'œuvre.

Dans le diagramme présenté ci-dessus, on constate une part très importante du nombre d'œuvres en Allemagne (16,7% du total), nettement devant l'Autriche (9,8%), l'Italie (8,7%) et la France (8,3%). À l'inverse, des pays tels que Chypre, la Bulgarie, le Luxembourg et la Roumanie se voient attribuer un nombre très restreint d'œuvres, respectivement 3, 3, 7 et 16, ce qui n'est pas sans rappeler l'absence de classe d'accordéon dans l'enseignement supérieur de ces pays.

Le pourcentage associé à l'Allemagne (16,7%) n'est pas une surprise, puisque les accordéonistes allemands – désormais très nombreux, si l'on se rappelle que le pays compte 16 classes d'accordéon professionnelles – s'inscrivent dans la continuité du travail de stimulation du répertoire lancé par la fabrique Hohner à Trossingen dans les années 1920.

Cependant, l'Allemagne étant le pays le plus peuplé d'Europe²⁸⁹, il serait bien dangereux de comparer entre eux des pays aux populations complètement différentes si l'on se rappelle que l'Islande comptait en 2013 325 671 habitants²⁹⁰. Afin de saisir l'importance de la création musicale autour de notre instrument, nous avons donc étudié le nombre d'œuvres pour 10 000 habitants de 30²⁹¹ pays, ce qui nous permet de donner une analyse quelque peu différente. Dans le tableau ci-dessous, les pays sont classés par ordre décroissant, du pays où le rapport du nombre d'œuvres est le plus élevé, au pays où il est le plus faible :

Pays	Nb. d'œuvres	Nb. d'habitants ²⁹²	Nb. d'œuvres pour 10 000 habitants
Islande	37	325 671	1,1361
Pays-Bas	156	1 682 289	0,9273
Finlande	348	5 451 270	0,6384
Lituanie	187	2 943 472	0,6353
Autriche	497	8 507 786	0,5842
Danemark	303	5 627 235	0,5385
Estonie	53	1 315 819	0,4028
Slovénie	78	2 061 085	0,3784
Suisse	269	8 136 689	0,3306
Lettonie	60	2 001 468	0,2998
Norvège	137	5 109 056	0,2682
Slovaquie	135	5 415 949	0,2493
Luxembourg	7	549 680	0,1273
Irlande	58	4 604 029	0,1260
Allemagne	849	80 780 000	0,1051
Pologne	358	38 495 659	0,0930
République Tchèque	96	10 512 419	0,0913
Suède	86	9 644 864	0,0892
Italie	442	60 782 668	0,0727
Croatie	28	4 246 700	0,0659
France	422	65 856 609	0,0641

²⁸⁹ Plus de 80 millions d'habitants en 2013 (source : http://www.statistiques-mondiales.com/union_europeenne.htm - lien vérifié le 15.01.2014).

²⁹⁰ Source : *Ibid.*

²⁹¹ *Ricordo al futuro* ne fait état d'aucune œuvre d'un compositeur maltais depuis 1990, ce qui explique l'absence de ce pays dans cette liste.

²⁹² Source : http://www.statistiques-mondiales.com/union_europeenne.htm - lien vérifié le 15.01.2014).

Hongrie	45	9 879 000	0,0456
Portugal	46	10 427 301	0,0441
Espagne	179	46 507 760	0,0385
Belgique	40	11 203 992	0,0357
Chypre	3	858 000	0,0350
Royaume-Uni	140	64 308 261	0,0218
Grèce	9	10 992 589	0,0082
Roumanie	16	19 942 642	0,0080
Bulgarie	3	7 245 677	0,0041
TOTAL	5087	50 5415 639	

Figure 157 – Rapport nombre d’habitants/nombre d’œuvres

Ainsi, même si le nombre d’œuvres en Allemagne, en Italie, en Pologne ou encore en France peut nous paraître important, ces chiffres ne sont pas si élevés en comparaison de la population, puisque ces trois pays apparaissent dans la seconde moitié du classement. En revanche, l’Autriche et la Finlande, avec respectivement 497 et 348 œuvres, peuvent être vraiment considérés comme les deux pays où la création musicale pour accordéon est la plus intense puisqu’ils apparaissent respectivement en 5^e et 3^e position.

Il faut également noter un répertoire plutôt restreint au Royaume-Uni (140 œuvres), dans un des pays les plus peuplés d’Europe²⁹³ qui fait donc figure d’exception.

3.2.2 L’influence des ouvertures de classes sur le nombre d’œuvres

Nous l’avons évoqué plus haut, la présence de l’accordéon dans les établissements d’enseignement supérieur européens favorise l’enrichissement du répertoire grâce aux nombreuses collaborations avec les classes de composition, dès lors qu’un compositeur qui a appris à écrire pour l’instrument au moment de ses études sera probablement amené à renouveler l’expérience au cours de sa vie professionnelle.

Dans leur démarche de recherche, les compositeurs utilisent leur inventivité au service de l’instrument et poussent les interprètes à dépasser leurs limites. À ce titre, une grande partie

²⁹³ Plus de 64 millions d’habitants en 2013. Source : http://www.statistiques-mondiales.com/union_europeenne.htm (lien vérifié le 15.01.2014).

du répertoire de musique savante est techniquement aussi bien que musicalement exigeant, et ne peut qu'être interprété par des étudiants d'un niveau au moins de l'enseignement supérieur.

Ainsi, parmi les pays les plus actifs dans la création musicale pour accordéon (voir Figure 157), on s'aperçoit qu'un certain nombre a majoritairement ouvert ses classes d'accordéon bien avant 1990, de telle sorte que l'on peut parler d'une certaine tradition du répertoire : écrire pour l'accordéon en Allemagne, en Autriche, au Danemark, en Finlande ou en Pologne est devenu chose naturelle depuis de nombreuses années. Il n'y a donc pas rupture en 1990, mais plutôt une amplification d'un phénomène :

Pays	Nombre d'œuvres	Date de l'ouverture de la 1 ^{re} classe dans l'enseignement supérieur	Nombre de classes	Classes ouvertes avant 1990	Classes ouvertes après 1990	Classes ouvertes après 2000
Allemagne	849	1950	16	50%	19%	31%
Autriche	497	1980	5	60%	20%	20%
Pologne	359	1950	9	89%	0%	11%
Finlande	348	1977	10	80%	20%	0%
Danemark	303	1970	2	50%	0%	50% ²⁹⁴

Figure 158 – Ouvertures de classes avant 1990 : une tradition du répertoire

Ces données nous montrent que la création musicale ne se manifeste pas de la même manière partout pour des raisons historiques, comme nous venons de le voir, mais aussi pour des raisons esthétiques, puisque tous les interprètes ne pensent pas le répertoire de la même façon, ce qui s'ajoute au fait que le soutien à la création contemporaine n'est pas le même partout.

²⁹⁴ Jytte von Rüden a ouvert une classe en 2007 à l'Académie de Musique d'Odense au Danemark, mais elle enseignait depuis bien longtemps au Det Jyske Musikkonservatorium à Aarhus dont la classe d'accordéon n'existe plus aujourd'hui. En d'autres termes, il s'agit plutôt d'un transfert de classe (information communiquée par Jytte von Rüden). Donc d'une certaine manière, on peut considérer que les classes d'accordéon au Danemark ont été ouvertes à 100% avant 1990.

3.2.3 Plusieurs façons de penser le répertoire

3.2.3.1 *Introduction*

Dans la plupart des pays, le répertoire actuel se caractérise par une moindre importance des œuvres pour ensembles d'accordéon (entre 0% et 3,5%), largement compensée par le répertoire de musique de chambre (34,9% en Suède et 56,4% en Slovaquie), ce qui montre un intérêt des interprètes et des compositeurs à associer l'accordéon à d'autres instruments. La République Tchèque, dont seulement 3,4% des œuvres sont des pièces de musique de chambre, fait figure d'exception, mais ce phénomène peut être relié à l'absence de classe d'accordéon dans l'enseignement supérieur de ce pays.

Ainsi, nous pouvons penser la musique de chambre comme un révélateur de l'importance de l'éducation dans la constitution d'un répertoire : les jeunes musiciens rencontrent d'autres instrumentistes et sollicitent des compositeurs pour écrire des œuvres pour leur formation.

Les œuvres concertantes occupent une place relative dans le répertoire : les 282 œuvres recensées, mettant en valeur l'accordéon en soliste avec orchestre et ensemble sont les moins importantes, de 2,2% en Allemagne jusqu'à 11% en Norvège.

Les grandes différences d'un pays à l'autre se manifestent de façon plus importante entre la proportion des œuvres en solo et des œuvres pour ensemble incluant l'accordéon, dont le rapport nous apparaît inversement proportionnel à l'autre. On remarque que les pays dont la part des œuvres pour ensemble est la plus élevée ne comptent qu'assez peu d'œuvres en solo et inversement, comme nous le montre le tableau suivant :

Pays	Ensemble/orchestre	Solo	Nombre d'œuvres
Autriche	44,0%	10,0%	(497)
Suisse	38,3%	17,1%	(269)
France	33,4%	18,5%	(422)
Royaume-Uni	32,2%	22,1%	(140)
Lituanie	27,8%	21,9%	(187)
Italie	24,9%	25,7%	(442)
Norvège	24,3%	14,0%	(137)
Allemagne	23,8%	17,9%	(849)
Espagne	23,4%	27,4%	(179)
Finlande	18,1%	26,4%	(348)
Pays-Bas	16,5%	20,4%	(156)
Danemark	14,5%	25,4%	(303)
Rép. Tchèque	13,5%	43,8%	(96)
Slovénie	12,8%	25,6%	(78)
Slovaquie	9,6%	31,9%	(135)
Suède	9,3%	50,0%	(86)
Pologne	6,9%	41,8%	(358)

Figure 159 – Proportion des œuvres d'ensemble et solo dans chaque pays

Ainsi, les pays où la part des œuvres pour ensemble est la plus importante tels que l'Autriche (44%), la Suisse (38,3%) ou la France (33,4%) voient leur proportion d'œuvres en solo relativement faible (respectivement 10%, 17,1% et 18,5%), alors que l'inverse se vérifie dans des pays tels que la Slovénie, la Slovaquie, la Suède ou encore la Pologne.

Ces chiffres nous paraissent tout à fait significatifs d'une certaine conception du répertoire qui parfois semble s'opposer d'un pays à l'autre en fonction des écoles. En effet, il est bon de rappeler que les interprètes sollicitent les compositeurs pour écrire des pièces et que leur façon d'envisager leur instrument peut influencer la conception que les compositeurs auront de celui-ci.

À la lumière de ces résultats, nous proposons quatre courants, en suivant les quatre points cardinaux, hautement liés à l'histoire et à la géopolitique européenne récente, comme nous l'avons évoqué plus haut :

3.2.3.2 La tradition russe de l'accordéon soliste : l'Est

La tradition russe de l'accordéon soliste semble perdurer dans l'Est de l'Europe notamment, dans ces pays où l'enseignement supérieur a débuté très tôt, comme en Pologne dans les années 1950²⁹⁵.

Dans le premier chapitre, nous avons évoqué la prégnance des influences culturelles russes qui semblent perdurer dans les pays de l'ancien bloc de l'Est, alors même que la dissolution de l'URSS a été prononcée il y a quasiment vingt-cinq ans²⁹⁶. En Russie, l'accordéon a toujours été considéré comme un instrument soliste et n'apparaît que très rarement dans les œuvres d'ensemble. Instrument présent dans de nombreux folklores, dont nous percevons les réminiscences dans bon nombre d'œuvres savantes de Kusjakov ou de Zolotarev²⁹⁷, l'accordéon a parfois du mal à s'associer à d'autres instruments ou à intégrer les orchestres et les ensembles, même si la démarche de l'accordéoniste Sergei Tchirkov avec le Moscow Contemporary Music Ensemble²⁹⁸ en est probablement le parfait contre-exemple.

Dans des pays tels que la Pologne, la République Tchèque ou la Slovaquie, on peut percevoir ces influences dans la « morphologie » du répertoire, dès lors que la part d'œuvres en solo représente quasiment les deux tiers de toutes les œuvres enregistrées (respectivement 41,8%, 43,8% et 31,9%), alors que la part des œuvres d'ensemble est assez réduite (6,9% en Pologne et 9,6% en Slovaquie) :

Pologne	ensemble : 6,9% solo : 41,8%
République Tchèque	ensemble : 13,5% solo : 43,8%
Slovaquie	ensemble : 9,6% solo : 31,9%

²⁹⁵ À l'Académie de Wroklaw, dans les années 1950. L'année précise ne nous a pas été communiquée.

²⁹⁶ Le 25 décembre 1991. Source : <http://information.tv5monde.com/info/quand-le-xxeme-siecle-bascula-25-decembre-1991-demission-de-gorbatchev-et-dissolution-de-l-urss> (lien vérifié le 15.08.2015).

²⁹⁷ Anatoli Kusjakov, *Suite d'Hiver* (1981) ; Ladislav Zolotarev, *Children suite n° 1, mvt. 1* (1968).

²⁹⁸ www.mcme.iscmrussia.ru/about.html (lien vérifié le 12.09.2015).

3.2.3.3 Le contemporain en solo : le Nord

L'accordéon en solo est également très présent dans les pays du Nord, mais dans des proportions beaucoup plus réduites que dans les pays de l'ex-URSS, comme nous le montrent les exemples danois et finlandais :

Danemark	ensemble : 14,5%
	solo : 25,4%

Finlande	ensemble : 18,1%
	solo : 26,4%

Sous l'influence du concertiste danois Mogens Ellegaard, un courant important de stimulation d'un répertoire exigeant a vu le jour dans les années 1970 : Ellegaard, et plus tard ses élèves, se sont lancés avec une grande activité dans la commande de nombreuses œuvres nouvelles, à l'origine d'une grande école européenne de l'accordéon contemporain. Mogens Ellegaard, visiblement attaché à l'accordéon solo, a créé de très nombreuses œuvres que l'on considère aujourd'hui comme des classiques du répertoire, parmi lesquelles la *Sonate n° 1* de Vagn Holmboe (1979) ou encore *Without a title op. 72* de Poul Rovsing Olsen (1972). Cette conception personnelle de l'instrument d'Ellegaard au Danemark, qui s'est propagée ensuite dans d'autres pays tels que la Finlande avec Matti Rantanen, semble perdurer aujourd'hui dans l'idée que se font les compositeurs de l'instrument, puisque les interprètes de ces pays ont du mal à modifier cette conception et se trouvent dans une certaine difficulté à intégrer les ensembles locaux, comme nous l'a confirmé le concertiste finlandais Veli Kujala²⁹⁹ :

« Si je compare la Finlande avec les autres pays d'Europe, il me semble que l'accordéon n'est que peu utilisé dans les ensembles et les opéras de chambre. En fait, le seul ensemble finlandais qui a officiellement un membre accordéoniste est l'ensemble Plus avec Mikko Luoma. Car l'accordéon peut remplacer par exemple toute la section des cordes, et aussi les cuivres, car la couleur sonore n'est peut-être pas tant personnelle et se mélange bien aux autres instruments. Mais j'ai le sentiment qu'en Allemagne et en Autriche, on l'utilise beaucoup plus »³⁰⁰.

²⁹⁹ Geir Draugsvoll évoque un problème similaire au Danemark dans son entretien.

³⁰⁰ Entretien avec Veli Kujala à Helsinki le 8 mars 2013. Traduit du finnois par Vincent Lhermet.

3.2.3.4 L'instrument d'ensemble : l'Ouest

L'impression que Veli Kujala avait d'une meilleure intégration de l'accordéon dans les pays de l'Ouest se vérifie avec nos données, lesquelles nous montrent une proportion des œuvres d'ensemble bien supérieure à la proportion des œuvres en solo. L'Autriche est probablement l'exemple le plus significatif avec plus de 40% des œuvres d'ensemble avec accordéon, qu'il nous faut mettre en relation bien évidemment avec les activités de l'ensemble de musique contemporaine Klangforum Wien qui compte un accordéoniste parmi ses membres permanents³⁰¹. Cela suppose qu'un grand nombre d'œuvres commandées par cet ensemble comporte une partie d'accordéon.

On observe des chiffres similaires en Suisse (40%), au Royaume-Uni (plus de 35%) et en France (plus de 35%) :

Allemagne	ensemble : 23,8% solo : 17,9%
Autriche	ensemble : 44,0% solo : 10,0%
France	ensemble : 33,4% solo : 18,5%
Royaume-Uni	ensemble : 32,2% solo : 22,1%
Suisse	ensemble : 38,3% solo : 17,1%

Alors que l'opinion communément admise évoque souvent un « retard » de la France en matière d'accordéon en se fondant principalement sur la date de l'ouverture de la classe au Conservatoire de Paris en 2002, les données enregistrées nous invitent à considérer la création musicale française comme une exception par rapport à celle de ses voisins européens. L'ouverture, certes tardive, des institutions d'enseignement à l'accordéon ainsi que le peu de

³⁰¹ À l'heure actuelle, il s'agit de l'accordéoniste bulgare Krassimir Sterev.

classes actuellement existantes (7 en tout pour 65 millions d'habitants) n'a pas empêché la création de quelques 422 œuvres qui sont jouées dans les nombreux festivals de musique et ensembles spécialisés de l'hexagone. De plus, on constate que l'instrument est parfaitement intégré dans l'orchestration comme on vient de l'évoquer. Si l'on compare le nombre d'œuvres écrites en France, ainsi que la proportion des pièces d'ensemble dans le répertoire pour accordéon avec des pays tels que l'Allemagne³⁰² et l'Autriche, on ne peut donc plus parler de « retard » français, notion qui nous apparaîtrait ainsi totalement infondée.

3.2.3.5 Une synthèse des tendances : le Sud

Au Sud de l'Europe, si l'on prend l'exemple de l'Espagne et de l'Italie, on s'aperçoit que le répertoire en solo est d'importance quasi égale au répertoire d'ensemble, à savoir 25%, soit un quart du total des œuvres, comme s'il s'agissait d'une certaine synthèse des tendances : l'accordéon dans l'ensemble venant de l'Ouest, et le goût pour le solo provenant du Nord et de l'Est :

Italie	ensemble : 25,3% solo : 25,7%
Espagne	ensemble : 23,4% solo : 27,4%

Les données relatives à l'Espagne, qui laissent entrevoir une légère différence de 4% en faveur du solo ne sont pas sans évoquer le travail actif des accordéonistes Iñaki Alberdi, Esteban Algorta et Angel-Luis Castaño avec les compositeurs de leur pays, à l'origine de très nombreux solos de Cesar Camarero (*Luz Azul*, 1997), Ramon Lazkano (*Aztarnak*, 2000), Jesus Torres (*Itzal*, 1994 et *Cadencias*, 2013), Alberto Posadas (*Snefru*³⁰³, 2002), ou José María Sánchez-Verdú (*Arquitecturas del silencio*, 2004) pour n'en citer que quelques-uns.

Les différences de développement du répertoire contemporain selon les pays, ainsi que la diversité des conceptions esthétiques du son de l'instrument chez les interprètes nous ont

³⁰² On remarque tout de même en Allemagne une différence moins importante entre la proportion des œuvres d'ensemble et des œuvres en solo.

³⁰³ Avec électronique.

amené à nous interroger sur la diffusion de ce répertoire : quelle importance le répertoire contemporain prend-il dans les programmes des interprètes, quelles sont les œuvres les plus jouées et comment le répertoire se renouvelle-t-il ?

Ainsi, nous proposons deux études : le répertoire des accordéonistes dans l'enseignement supérieur et dans les concours internationaux.

3.3 Une dualité esthétique dans l'enseignement supérieur

3.3.1 Introduction

Comme nous l'avons exposé plus haut, la création de classes dans l'enseignement supérieur, sous l'impulsion des interprètes, peut être considérée comme un moyen efficace de diffusion du nouveau répertoire, mais qu'en est-il réellement aujourd'hui ?

Afin de procéder à une étude comparative la plus juste possible du répertoire enseigné dans les institutions d'enseignement supérieur, nous avons choisi d'analyser les contenus des diplômes de niveau Master.

En effet, depuis 1999, la Réforme de Bologne, dans laquelle la plupart des institutions sont engagées, a eu pour but un rapprochement des systèmes d'enseignement supérieur en Europe, avec une concordance des diplômes (Licence-Master-Doctorat)³⁰⁴.

Le cursus de Master semble être le diplôme le plus haut délivré par une majorité d'institutions : sur les 120 établissements observés, rappelons que 88 offrent une formation de Master. Nous pouvons penser que, pour une grande partie des accordéonistes, ce cursus constitue l'étape ultime de leurs études avant de commencer leur vie professionnelle artistique ainsi que leur carrière éventuelle d'artiste-enseignant. Au vu des objectifs de Master exposés sur le site de plusieurs institutions³⁰⁵, le récital de fin de cursus vise à être le reflet d'une pratique artistique réfléchie et autonome et l'expression de choix artistiques personnels de

³⁰⁴ Elle est basée sur trois points: 3 cycles d'enseignement supérieur (Licence-Master-Doctorat), dont la durée peut différer d'un pays à l'autre ; un système commun de crédits d'enseignement (ECTS) afin de promouvoir la mobilité des étudiants ; un supplément au diplôme qui permet de rendre comparables et lisibles les diplômes obtenus.

³⁰⁵ Fiche technique accordéon à l'Académie Sibelius : <http://www.siba.fi/documents/10157/1430877/13-14++Harmonikka+rakenne.pdf/c2c4c30e-93fc-4ec3-9c16-fedbea390124> (lien vérifié le 31.01.2015).

l'étudiant. En guise d'exemple, citons les objectifs inscrits dans la fiche technique en accordéon au Conservatoire de Paris³⁰⁶:

- Développement de la personnalité artistique
- Aptitude à concevoir et réaliser un récital en autonomie
- Capacité à développer et exprimer une réflexion sur sa pratique artistique
- Développement de l'aptitude à s'insérer dans la vie professionnelle
- Développement d'une pratique artistique réfléchie et autonome

3.3.2 Les avantages pédagogiques du répertoire contemporain

Afin de préciser notre objet de recherche, c'est-à-dire l'étude du répertoire contemporain dans l'enseignement supérieur, nous avons souhaité nous interroger sur l'intérêt pédagogique pour un élève d'appréhender ce type de répertoire au moment de ses études supérieures.

Pour cela, nous avons demandé à Helka Kymäläinen³⁰⁷, professeur de pédagogie à l'Académie Sibelius depuis 1984 et actuelle directrice du département de formation à la pédagogie dans la même institution, de réfléchir à cette question. Première accordéoniste à réaliser un doctorat d'interprète en Finlande en 1997, ses analyses sur l'évolution du répertoire savant de l'accordéon dans sa recherche artistique intitulée *L'accordéon dans la musique savante*³⁰⁸, d'une extraordinaire actualité, en font probablement l'une des spécialistes européennes de cette question.

Pour Helka Kymäläinen, le répertoire contemporain, répertoire pensé pour l'accordéon, constitue « une force qui tient l'instrument en vie », puisque sans sa propre musique, on ne peut pas « parler de culture d'un instrument dans le domaine des arts ».

Selon elle, le travail de la musique contemporaine apporte aux élèves de plus larges compétences techniques et artistiques que ne le permet la musique adaptée du répertoire composé pour d'autres instruments. Souvent constituées de structures complexes, qui vont obliger les élèves à réfléchir sur leur interprétation avec davantage d'attention, puisqu'il s'agira

³⁰⁶ http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/Accordeon.pdf (lien vérifié le 31.01.2015).

³⁰⁷ Courriel de Helka Kymäläinen, directrice de la pédagogie à l'Académie Sibelius du 20.02.2014.

³⁰⁸ Kymäläinen, Helka, *Harmonikka taidemusiikissa*, op. cit.

de définir ce que l'on souhaite souligner ou non dans le jeu, les œuvres de la musique de notre temps permettent de développer une virtuosité de la technique avec l'exemple de mouvements véloces très difficiles, de grands sauts, des écarts difficiles à réaliser pour une même main³⁰⁹ et qui n'apparaissent pas avec la même force dans le répertoire des autres époques.

La musique moderne aide également les élèves à se familiariser avec un éventail plus diversifié de timbres, de dynamiques, qui peuvent ensuite être utilisés dans d'autres types de musiques. La réalisation de différents effets requis dans certaines œuvres demande une persévérance de la part de l'étudiant et une recherche des limites de son propre instrument. C'est donc le côté prospectiviste de la musique contemporaine qui est mis en avant, par opposition, peut-être, aux tentations de virtuosité de genre des musiques composées par des accordéonistes.

Helka Kymäläinen insiste également sur le répertoire de musique de chambre qui apprend aux interprètes davantage sur le timbre de leur propre instrument, lorsque l'on cherche à se différencier ou au contraire à s'associer aux sonorités ou au rythme des autres instruments.

3.3.3 Méthodologie

En parallèle au questionnaire destiné à recenser chaque classe d'accordéon, et dans l'objectif de pouvoir établir des comparaisons sur les orientations esthétiques des répertoires dans les institutions, nous avons demandé à chaque professeur de nous faire parvenir les programmes de récitals de fin de Master entre 2006 et 2013. Cette recherche étant réalisée au Conservatoire de Paris, institution dans laquelle l'accordéon est enseigné depuis 2002, nous avons choisi de commencer cette étude à partir de l'année où les premiers étudiants accordéonistes en France ont obtenu leur diplôme de « prix », soit en juin 2006.

Certaines institutions n'étant, à l'heure actuelle, pas encore engagées dans le processus de Bologne³¹⁰, alors que la plupart des institutions ont mis en place le schéma LMD au cours de la période 2006-2013, nous avons donc pris en compte le contenu des programmes des anciens diplômes ainsi que des anciens diplômes de perfectionnement.

Sur les 88 institutions qui offrent une formation de Master, nous avons pu recueillir les programmes de 37 établissements (soit 42%) auxquels s'ajoutent 4 conservatoires espagnols, donc 41 institutions de 19 pays différents, soit 198 programmes au total.

³⁰⁹ Cf. l'éloge du disjoint dont nous avons parlé dans le chapitre 2.

³¹⁰ Ces institutions continuent à délivrer un diplôme en 4 ans.

Il faut rendre hommage à l'enthousiasme des professeurs polonais qui ont très rapidement partagé les informations sur leurs classes et envoyé quelques 35 diplômes. Devant les possibilités en matière de recherche artistique que propose ce pays, dont 7 institutions offrent une formation doctorale ouverte aux accordéonistes, les Polonais sont peut-être plus sensibles aux démarches de recherche qui entourent l'accordéon.

3.3.4 Une absence d'uniformisation des critères

Afin de comparer au mieux les résultats, les professeurs ont eu la gentillesse d'indiquer la durée moyenne ainsi que les critères de constitution des récitals et la présence ou non de la musique de chambre. Malgré la facilité d'équivalence des diplômes que permet le processus de Bologne, nous allons voir que l'obtention du diplôme de Master de musique, pour ce qui est seulement de la partie instrumentale, ne repose pas sur les mêmes critères et les mêmes exigences d'une institution à l'autre.

3.3.4.1 *Durée des récitals*

Dans la plupart des cas, l'examen final n'est composé que d'un récital, mais dans 8 institutions, notamment en Allemagne, en Autriche, en Pologne et en Suisse, il est nécessaire de préparer 2 programmes :

- Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz (Autriche)
- Konservatorium Wien Private University (Autriche)
- Staatliche Hochschule für Musik Trossingen (Allemagne)
- Hochschule für Musik Detmold (Allemagne)
- Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz (Pologne)
- Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Pologne)
- Akademia Muzykzna im I.J. Paderewskiego w Poznaniu (Pologne)
- Haute école de musique de Lausanne (Suisse)

La durée moyenne des récitals est de 60 minutes et l'on remarque des différences de taille de durées entre les institutions :

Pays	Nom de l'institution	Durée moyenne ³¹¹
Italie	Conservatorio Statale "Niccolò Piccinni" – Bari	25-30
Estonie	Eesti Muusika-ja Teatriakadeemia	40
Hongrie	Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem	40
Italie	Conservatorio Umberto Giordano di Foggia	40
Italie	Conservatorio di Santa Cecilia	45
Suède	Kungliga Musikhögskolan Stockholm	45

Figure 160 – Durées moyennes de récitals de fin de Master les plus courtes

Pays	Nom de l'institution	Durée moyenne ³¹²
Allemagne	Hochschule für Künste Bremen	80
Allemagne	Hochschule für Musik und Tanz Köln	80
Suède	Institutionen för konst, kommunikation och lärande vid Luleå Tekniska Universitet	90
Suisse	Conservatorio della Svizzera italiana - Scuola universitaria di musica	90
Autriche	Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz	110

Figure 161 – Durées moyennes des récitals de fin de Master les plus longues

3.3.4.2 Musique soliste/musique de chambre

Si l'on remarque que certains programmes ne sont constitués que d'œuvres en solo, la présence de la musique de chambre est en revanche obligatoire dans certaines institutions :

³¹¹ Exprimée en minutes.

³¹² *Ibid.*

Présence de la musique de chambre		
	Nombre d'institutions	%
Oui	37	48,7%
Non	12	15,8%
éventuellement	3	3,9%
non disponible	24	31,6%
total	76	100%

Figure 162 – Importance de la musique de chambre dans les récitals de fin de Master

Dans une presque moitié des cas (48,7%), le récital doit comprendre une partie plus ou moins importante de musique de chambre dont la durée peut être précisée³¹³ et qui peut aussi prendre la forme d'un concerto pour accordéon.

Grzegorz Stopa, professeur à la Hochschule für Musik Detmold insiste, dans une optique d'ouverture, sur la nécessité de jouer « de préférence avec un autre instrument que l'accordéon ».

3.3.4.3 Orientations esthétiques du répertoire solo

Si la majorité des professeurs ont montré une volonté de ne pas restreindre les choix de l'interprète, dont le programme construit « tel un concert » doit « refléter les choix esthétiques du futur artiste », pour reprendre les propos de Max Bonnay, une grande partie d'entre eux a clairement affiché des directions esthétiques, certaines tout à fait en faveur du répertoire original contemporain, qui doit être majoritairement représenté, comme à Bydgoszcz (PL), Münster (DE) et Weimar (DE). Au Portugal, à Castel Branco, les récitals de Master sont constitués exclusivement de musique originale et à l'Université Privée de Vienne en Autriche, on encourage la tenue de créations mondiales lors du récital et l'interprétation d'œuvres composées dans les 15 dernières années.

Également, l'Italien Claudio Jacomucci, encore en poste au Conservatoire de Pescara au moment de cette enquête, attendait de ses élèves qu'ils ressortent de leurs études avec une

³¹³ Par exemple dans les institutions suivantes : Det Kongelige Danske Musikkonservatorium à Copenhague, Hochschule für Musik und Tanz à Cologne et la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar.

expérience de musique mixte, puisqu'un solo avec électronique, à choisir dans une liste, était obligatoire pour le récital.

Mais certains professeurs se montrent hostiles à certaines esthétiques, comme Boris Lenko à Bratislava, qui indique que ses élèves ne jouent que « rarement de la musique russe ». En effet, c'est tout un répertoire de compositeurs-instrumentistes, né à partir des années 1950 notamment en Russie, très lié au folklore, qui a inondé l'Europe de l'accordéon au moment où le répertoire savant n'existait pas en quantité et en qualité suffisantes.

Lors de notre parcours à l'Académie Sibelius d'Helsinki, nous avons remarqué le peu de musique russe qui était jouée, à l'exception peut-être de Sofia Gubaidulina. Aussi, en avons-nous demandé la raison à Matti Rantanen³¹⁴ qui nous confiait :

« Si l'on pense à la littérature historique de l'accordéon, on a des éléments importants qui reviennent dans la musique russe. Tout d'abord le folklore, qui n'est plus utilisé comme tel dans la musique occidentale (bien sûr il y a Stravinski, Bartók...). Il y a une deuxième chose dont on ne parle que très peu : le réalisme soviétique. Les compositeurs qui ont écrit jusqu'à la fin des années 1980 ont reçu cette éducation-là. Il y a des exceptions telles que Schnittke, Gubaidulina et Denisov (pour les plus connus). Mais quand on parle des compositeurs pour accordéon, ils ont été très liés à cela.

Si je repense aux quarante dernières années, il m'est arrivé d'apprécier certaines œuvres russes mais en général je n'y ai pas vu le style de notre époque. C'est un peu la façon dont on composait pour les autres instruments il y a 150 ans. Cela ne fait « pas vrai ». Si l'on se réfère aux principes esthétiques de la philosophie musicale profonde, dans cette musique, qui va très vite avec de nombreux tremolos (bien sûr les accordéonistes sont doués), cette musique est peut être celle d'un autre monde.»

Aujourd'hui, il y a cependant une nouvelle génération de compositeurs, ayant établi des liens avec l'Europe, soit dans leurs études, soit dans leur carrière artistique, tels Boris Filanovski³¹⁵ ou Dmitri Kourliandski³¹⁶, dont Pascal Contet³¹⁷ évoquait le *Concerto Blanc*³¹⁸, composé uniquement de bruits blancs³¹⁹, et qui contraste donc avec le répertoire dont nous venons de parler. Afin d'éviter tout européocentrisme, la publication d'une recherche sur les nouvelles œuvres russes incluant l'accordéon depuis 1990, notamment sous la houlette d'accordéonistes tels que Sergei Tchirkov, membre du Moscow Contemporary Music

³¹⁴ Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013.

³¹⁵ <http://www.filanovsky.ru/en/bio.html> (lien vérifié le 02.02.2015).

³¹⁶ <http://www.kourl.ru/> (lien vérifié le 02.02.2015).

³¹⁷ Entretien avec Pascal Contet à Paris le 1^{er} juin 2013.

³¹⁸ http://www.ensemble2e2m.com/html/page.php?rub=2&srub=6&id_concert=57&title=Black-White-Kourliandski-3&saison=2009&PHPSESSID=7877261ab0d2bfaafbb05d59700d72f7

³¹⁹ « Le bruit blanc, à l'instar de la « lumière blanche » qui est un mélange de toutes les couleurs, est composé de toutes les fréquences, chaque fréquence ayant la même énergie » <http://www.futura-sciences.com/magazines/high-tech/infos/dico/d/high-tech-bruit-blanc-4053/> (lien vérifié le 02.02.2015).

Ensemble³²⁰, nous permettrait probablement de découvrir de nouvelles œuvres de grande qualité.

C'est peut-être pour éviter ce type de répertoire que la professeure d'accordéon de la Haute Ecole de Lucerne a pris le soin d'indiquer, avec une certaine élégance, que la « qualité dans le choix du répertoire » a son importance.

3.3.5 De la nécessité d'analyser les données avec précaution

L'ensemble des programmes de récital des 41 institutions a été soigneusement classé et chaque œuvre jouée a fait l'objet d'un contrôle minutieux, permettant de référencer les œuvres dans l'une des catégories suivantes :

- Répertoire original savant
- Musique d'accordéonistes
- Autres
- Adaptation du répertoire baroque de clavecin
- Répertoire d'orgue
- Autres transcriptions

Rappelons que l'enseignement supérieur de l'accordéon n'a pas pour seule vocation d'éduquer des jeunes à l'étude d'un seul répertoire, car le but principal des institutions est de former des musiciens les plus complets possibles, pouvant s'adapter, au sortir de leurs études, à un monde musical de plus en plus marqué par l'idée de « crossover »³²¹, à construire des passerelles entre les styles et les arts, c'est la raison pour laquelle notre étude du répertoire des accordéonistes dans l'enseignement supérieur ne peut se limiter qu'aux seules œuvres contemporaines.

Pour ce qui est de la musique composée spécialement pour l'accordéon, nous avons tenu à distinguer, comme le fait la base de données *Ricordo al futuro*, le répertoire original savant et celui des accordéonistes, qui n'ont écrit que pour l'accordéon ou dont le catalogue ne réserve qu'une toute petite part d'œuvres écrites pour d'autres instruments. Nous tenons à adresser notre gratitude à l'accordéoniste russe Sergei Tchirkov, qui nous a aidé à établir cette

³²⁰ <http://mcme.iscmrussia.ru/about.html> (lien vérifié le 17.08.2015).

³²¹ <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/10/01/AR2010100103179.html> (lien vérifié le 14.02.2015).

distinction pour les compositeurs russophones. Pour la première catégorie, en puisant dans les informations de *Ricordo al futuro*, nous avons indiqué la date de composition de chaque pièce ainsi que la nationalité du compositeur.

Certaines œuvres ne pouvant être classées, par cause de manque d'informations sur le compositeur, nous les avons placées dans la rubrique « autres », de la même manière que les œuvres improvisées et le répertoire musette et de variété, dont le peu d'œuvres présentées n'a pas rendu la création d'une catégorie supplémentaire nécessaire.

Nous avons tenu, dans l'annexe qui présente tous les résultats, à séparer la musique composée pour d'autres instruments en trois catégories que sont les adaptations de la musique pour clavecin baroque, le répertoire d'orgue et les autres transcriptions. Bien que ces dernières catégories ne concernent pas directement le répertoire sur lequel se concentre notre recherche, nous avons souhaité distinguer la musique d'orgue de la musique baroque pour clavier, car il pourrait être intéressant dans une recherche future, d'analyser ces résultats, qui sont le témoignage de conceptions bien différentes de l'accordéon, comme nous l'avons évoqué dans une recherche précédente³²².

Pour chaque institution, nous avons établi des statistiques, afin d'obtenir un pourcentage d'œuvres appartenant à chaque catégorie. Afin de garantir une fiabilité des résultats, seules les institutions ayant envoyé au moins trois programmes ont été prises en compte, car il serait impossible de dégager une tendance à partir d'un seul programme de fin d'études supérieures. C'est la raison pour laquelle nous ne présentons les résultats que de seulement 25 institutions localisées dans 15 pays différents.

Les pourcentages obtenus, dont le détail est disponible dans les annexes, ont été calculés par rapport au nombre total d'œuvres de chaque récital, et constituent une moyenne de tous les programmes d'une institution.

Nous tenons à préciser que les résultats obtenus s'appuient sur des données que nous ont confiées les professeurs d'accordéon des institutions ou leurs élèves : nous ne sommes donc pas en mesure d'affirmer que l'intégralité des programmes de récital entre 2006 et 2013 nous ait été envoyée, ce qui peut poser une question sur la neutralité des données de base, puisque les professeurs ont pu nous faire parvenir des exemples de programmes qu'ils auraient préalablement sélectionnés. De la même manière, il est possible que certains professeurs n'aient pas souhaité partager leurs données en recevant notre courriel les informant d'une étude orientée sur le répertoire contemporain.

³²² Lhermet, Vincent, 2012 : *Tiedostava esittäminen*, Helsinki, Sibelius Akatemia.

Même si nous avons procédé, avec les données reçues, avec méthode et rigueur, nous sommes conscients que les résultats obtenus ne peuvent être la représentation d'une vérité totale³²³, dès lors que « le réel est inépuisable »³²⁴, mais nous pensons qu'ils expriment des tendances intéressantes dans l'approche du répertoire et dont nous proposons une analyse.

Afin de mieux comprendre la façon dont les classes d'accordéon abordent l'étude du répertoire contemporain, nous avons analysé les données recueillies en établissant des sous-catégories, ce qui nous permet d'approfondir la part de répertoire qui correspond aux œuvres de compositeurs européens apparues à partir de 1990, c'est-à-dire la part de musique nationale³²⁵, la part des œuvres européennes, les œuvres russes, américaines, asiatiques ainsi que la part des œuvres composées avant et après 1990.

3.3.6 Le répertoire contemporain largement favorisé

3.3.6.1 *Répertoire original savant*

Pays	Ville	Musique originale	Pays	Ville	Musique originale
Espagne	Madrid	95%	Norvège	Oslo	48%
Espagne	San Sébastian	93%	Pologne	Varovie	48%
Slovaquie	Bratislava	83%	Pologne	Wroclaw	45%
Autriche	Graz	65%	Autriche	Vienne	44%
France	Paris	62%	Italie	Latina	43%
Danemark	Copenhague	60%	Lettonie	Riga	42%
Estonie	Tallinn	60%	Pologne	Gdansk	40%
Allemagne	Trossingen	56%	Allemagne	Essen	39%
Allemagne	Würzburg	56%	Suisse	Berne	35%
Finlande	Helsinki	55%	Pologne	Bydgoszcz	29%
Espagne	Saragosse	53%	Hongrie	Budapest	25%
Pologne	Lodz	49%	Italie	Florence	15%
Royaume-Uni	Londres	49%			

Figure 163 – Part de répertoire original savant suivant les écoles

³²³ Nous nous appuyons sur le cours de Hyacinthe Ravet, donné le 13 février 2014 dans le cadre des Journées doctorales au Conservatoire de Paris.

³²⁴ Singly, Françoise de, *L'Enquête et ses méthodes, le questionnaire 3^e édition*, op. cit. p. 16.

³²⁵ Les compositeurs du pays où se déroule l'examen. Dans le cas de compositeurs nés hors d'Europe, mais résidant actuellement dans un des 31 pays étudiés, nous avons comptabilisé les œuvres postérieures à leur immigration en tant qu'œuvres européennes.

Nous constatons un intérêt général pour la musique originale contemporaine : 11 institutions sont au-dessus des 50%, avec des pics à 95%, 93% et 83% pour Madrid, San Sébastian et Bratislava, et 20 pays dépassent les 40%, ce qui n'est pas négligeable. Parmi les pays en haut de liste, nous reconnaissons les classes historiques de Copenhague (60%), Trossingen (56%) et Helsinki (55%). Musikene à San Sébastian ainsi que le Conservatoire Royal de Madrid n'étant pas encore engagés dans le système de Bologne, les récitals observés sont donc des diplômes en quatre ans, dont les contenus pourraient changer dans le futur avec la création des Masters. C'est la raison pour laquelle il faut prendre ces chiffres élevés de 95% et 93% avec retenue.

À l'opposé, nous observons que certaines classes en Italie (Florence), en Hongrie et en Pologne (Bydgoszcz) ne privilégient pas autant la musique originale (moins de 30%) que dans d'autres pays.

3.3.6.2 *Un soutien inégal à la musique nationale*

Le lien entre l'enseignement supérieur et les compositeurs d'un même pays est primordial, puisque les jeunes interprètes, au sortir de leurs études, sont souvent amenés à travailler avec les créateurs de leur pays, d'où la nécessité de tisser des liens avec eux durant les études supérieures.

Cinq institutions exigent de façon explicite la présence d'une pièce contemporaine nationale dans le programme, témoignage d'un fort soutien à la musique des compositeurs du pays :

- Odjel za glazbu, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli (Croatie)
- Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo (Slovénie)
- Jāzeps Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija (Lettonie)
- Lithuanian academy of music and theater (Lituanie)
- Vysoká škola muzických umení Bratislava (Slovaquie)

Cependant, ce soutien à la musique nationale peut être mis en lien avec une volonté d'affirmer une certaine identité nationale, puisque nous n'oublions pas que ces cinq jeunes nations, anciens pays du bloc de l'Est et de la Yougoslavie, ont accédé à l'indépendance il y a seulement une vingtaine d'années, au début des années 1990³²⁶.

³²⁶ Indépendance de la Croatie : le 25 juin 1991 <http://www.cronet.org/croatie/chronologie3.htm>.

Cette « préférence nationale » peut revêtir des élans protectionnistes qui ne sont pas sans entraver la diffusion du répertoire d'un pays à l'autre, mais la présence d'œuvres du pays dans les programmes des étudiants nous apparaît d'une grande importance. En principe, les étudiants en Master sont capables d'interpréter tous types de répertoires et sont prêts à s'engager dans le chemin de la vie professionnelle s'ils ne l'ont pas déjà fait. À ce titre, ils sont les mieux placés pour aborder certaines pièces de concert qui demandent une maîtrise instrumentale d'un très haut niveau. De plus, ils deviendront, par leur connaissance de ce répertoire, des acteurs de la diffusion des œuvres contemporaines. Si on les initie, dans leur cursus, à la connaissance, à l'interprétation, donc à la défense du répertoire de leur pays, ce ne sera que bénéfique pour les œuvres d'un pays. Par « musique nationale » nous avons désigné toutes les œuvres de compositeurs originaires ou résidents d'un pays. Nous pouvons constater, dans le tableau suivant, que certains pays soutiennent particulièrement la musique nationale :

Pays	Ville	Musique nationale
Pologne	Varsovie	67%
Pologne	Gdansk	62%
Pologne	Wroclaw	56%
Finlande	Helsinki	55%
Pologne	Bydgoszcz	49%
Slovaquie	Bratislava	49%
Espagne	San Sébastian	44%
Italie	Florence	44%
Allemagne	Trossingen	35%
Espagne	Madrid	32%
France	Paris	31%
Norvège	Oslo	28%
Lettonie	Riga	27%

Pays	Ville	Musique nationale
Pologne	Lodz	27%
Espagne	Saragosse	25%
Autriche	Vienne	24%
Suisse	Berne	23%
Danemark	Copenhague	22%
Allemagne	Essen	21%
Autriche	Graz	21%
Italie	Latina	15%
Royaume-Uni	Londres	3%
Allemagne	Würzburg	2%
Estonie	Tallinn	0%
Hongrie	Budapest	0%

Figure 164 – Importance de la musique nationale suivant les écoles

Indépendance de la Slovénie : le 25 juin 1991 <http://www.courrierdesbalkans.fr/dossiers/le-25-juin-1991-la-croatie-et-la-slovenie-proclamaient-leur-independance.html>

Indépendance de la Lituanie : le 11 mars 1990 <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=168>

Indépendance de la Lettonie : le 8 novembre 1991 <http://www.lettonie-francija.fr/Lettonie-fete-nationale-4-mai-restauration-independance-60>

Indépendance de la Slovaquie (éclatement de la Tchécoslovaquie) : le 1^{er} janvier 1993 <http://www.touteurope.eu/les-pays-de-l-union-europeenne/slovaquie.html> (liens vérifiés le 01.02.2015).

C'est le cas de la Pologne, où les programmes de quatre institutions indiquent qu'entre 49% (Bydgoszcz) et 67% (Varsovie) des œuvres originales sont polonaises. La même chose se produit en Finlande à Helsinki (55%) et en Slovaquie à Bratislava (49%). Nous pouvons constater une grande différence de traitement de la musique allemande dans les Hochschule de Trossingen (35%) et Würzburg (2%). Le résultat du Royaume-Uni (3%) est peut-être une preuve d'un manque d'intégration des accordéonistes dans les milieux de la musique contemporaine. On remarque également que la part de musique européenne ne représente que 38%. En 1986 déjà, date de la création de la classe d'accordéon à l'Académie Royale de Musique de Londres, Pierre Gervasoni évoquait ce problème dans son ouvrage « *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle* »³²⁷.

Malgré la présence d'œuvres de variété ou de musette dans certains programmes, qui nous amène à nous interroger parfois sur la cohérence esthétique de ces récitals, nous avons constaté que certains étudiants saisissaient l'opportunité d'interpréter lors de leur récital de fin d'études supérieures, une œuvre en création mondiale, la plupart du temps d'un étudiant en composition dans l'institution. C'est le cas de 15 œuvres, présentées entre 2007 et 2013 dans les établissements suivants :

- Allemagne (Folkwang Universität der Künste)
- Autriche (Konservatorium Wien Private University et Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz)
- Danemark (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium)
- France (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris)
- Finlande (Sibelius-Akatemia)
- Norvège (Norges musikkhøgskole)
- Suisse (Haute école de musique de Lausanne)

3.3.6.3 L'influence de l'enseignant dans le choix du répertoire

On peut supposer qu'un étudiant dont le récital comprend une part non négligeable d'œuvres de musique contemporaine, sera probablement de ceux qui défendront cette musique dans le futur.

³²⁷ p. 80.

Mais la personnalité et les goûts d'un individu dans le domaine instrumental ne se forment pas par pur hasard. On sait qu'en plus des influences du milieu social et familial dans lequel une personne naît, les orientations artistiques du professeur d'instrument, tout au long du cursus, seront déterminantes. Autrement dit, un professeur, en général lui-même interprète, qui serait engagé dans la création musicale contemporaine, par un travail de collaboration avec les compositeurs ainsi que l'interprétation en concert de cette musique, va plus ou moins consciemment encourager ses élèves à faire de même, de telle sorte que l'on assiste à la naissance d'une tradition dans la transmission du répertoire. On peut penser aux élèves de Mogens Ellegaard qui ont suivi sa route, et qui enseignent aujourd'hui dans des établissements d'enseignement supérieur, par exemple Matti Rantanen en Finlande ou Geir Draugsvoll au Danemark. Tout au long de leur cursus, d'une durée moyenne de 5 à 6 années³²⁸, les étudiants vont être formés à une certaine conception du répertoire, par les suggestions d'œuvres venant du professeur – que l'on imagine mal proposer un répertoire qu'il ou elle exècre –, mais aussi par l'écoute des auditions de classe ou des concerts de fin d'études, qui donnent parfois l'envie aux autres d'étudier certaines des œuvres qui y ont été présentées.

Un enseignant diffuse dans sa pédagogie des œuvres qu'il ou elle a créées par le passé. L'interprétation de la musique asiatique en est un exemple très intéressant :

Pays	Ville	Asie
Allemagne	Essen	36%
Allemagne	Würzburg	20%
Italie	Latina	20%
Autriche	Graz	13%
Allemagne	Trossingen	12%
Italie	Florence	11%
France	Paris	9%
Royaume-Uni	Londres	9%
Slovaquie	Bratislava	8%
Finlande	Helsinki	6%
Espagne	San Sébastian	6%
Espagne	Madrid	4%
Espagne	Saragosse	3%

Pays	Ville	Asie
Estonie	Tallinn	3%
Danemark	Copenhague	2%
Autriche	Vienne	0%
Hongrie	Budapest	0%
Lettonie	Riga	0%
Norvège	Oslo	0%
Pologne	Bydgoszcz	0%
Pologne	Gdansk	0%
Pologne	Lodz	0%
Pologne	Varsovie	0%
Pologne	Wroclaw	0%
Suisse	Berne	0%

Figure 165 – Importance de la musique japonaise suivant les écoles

³²⁸ En fonction des institutions, la durée de la licence est de 3 à 4 années et le master de une à 2,5 années.

Parmi les 44 œuvres asiatiques recensées, nous remarquons que 37 (84,1%), soit une grande majorité, sont japonaises. Malgré des proportions assez faibles dans la plupart des institutions présentées ici, on remarque des chiffres très importants à Essen (36%), Würzburg (20%) et Latina (20%), ce que peut en partie expliquer la relation personnelle qu'entretiennent les professeurs avec la culture japonaise : Mie Miki est japonaise, et Stefan Hussong a longtemps été marié à Keiko Harada, compositrice japonaise. Ils ont tous deux beaucoup contribué à faire connaître les œuvres japonaises pour accordéon. À ce titre, ces données sont une preuve de l'influence du professeur dans le choix du répertoire.

En parallèle, on constate que très peu d'œuvres américaines sont présentes dans les programmes (entre 0% et 7%) avec une exception au Conservatoire de Latina (17%), l'œuvre de John Zorn, *Road Runner* (1979) étant celle qui revient le plus souvent.

3.3.7 Deux grandes tendances esthétiques et leurs ramifications

Les données que nous avons recueillies nous font entrevoir deux grandes tendances esthétiques dans la conception du répertoire, l'une dans la lignée de ce que proposait Mogens Ellegaard dans les pays du Nord et l'autre dans l'héritage de la tradition russe.

Pour chaque tableau présentant les données, les pourcentages sont indiqués par rapport au total des œuvres originales de chaque programme.

3.3.7.1 *L'avant-garde*

En matière de répertoire d'avant-garde, c'est-à-dire « une manière bien précise de concevoir et de pratiquer l'art caractéristique du XX^e siècle, privilégiant une approche novatrice et révolutionnaire, et refusant la tradition en termes de référence absolue », pour reprendre la définition de l'Encyclopédie Universalis³²⁹, certaines écoles se distinguent par trois points communs : les programmes comprennent une majorité d'œuvres européennes, ne semblent pas privilégier les œuvres d'accordéonistes et le répertoire russe est massivement voire exclusivement représenté par les œuvres de Sofia Gubaidulina (jusqu'à 28% à Oslo). Il

³²⁹ Bernadac, Marie-Laure, Brenez, Nicole, Garrigues, Antoine, Lageira, Jacinto, Neveux, Olivier « AVANT-GARDE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/avant-garde/> (lien vérifié le 18.08.2015).

faut rappeler que Sofia Gubaidulina, installée depuis les années 1980 en Europe, n'écrit pas dans le sillage du nationalisme romantique, mais sa musique établit des liens très forts avec les esthétiques contemporaines, comme l'IRCAM le souligne dans sa biographie :

« Bien que Sofia Gubaidulina ait été élevée dans un milieu russe, on ne peut oublier l'importance et l'influence de ses origines tatares. Cependant, elle n'est pas une « nationaliste romantique ». Elle utilise les techniques contemporaines d'écriture issues de l'avant-garde européenne et américaine tout en restant très personnelle. »³³⁰

En observant les programmes de Master, deux pièces de la compositrice russe reviennent très souvent, *De Profundis* (1978) et *Et Exspecto* (1985), ce qui nous amène à souligner l'importance de son travail pour l'instrument, comme nous le confiait Geir Draugsvoll :

« Il y a un nom que je dois mettre en avant, c'est Sofia Gubaidulina. On peut aimer sa musique ou non, mais si l'on commence à réfléchir à son importance, elle ne doit pas être sous-estimée. Lorsque l'on regarde les orchestres en Allemagne par exemple, combien de compositeurs voit-on sur les programmes des « concerts du jeudi », lorsque c'est à l'extérieur des concerts de musique contemporaine ? Il n'y en a pas beaucoup. C'est l'une des raisons pour laquelle elle est remarquable. C'est l'une des rares compositeur-trice-s de laquelle je reçois du travail. Je suis demandé en tant que soliste, parce que c'est le compositeur qui le suggère, et non pas parce que j'aurais fait un travail dans ce sens. Je pense vraiment que son importance ne doit pas être sous-estimée, aussi lorsque l'on pense à *De Profundis*, qui est probablement l'œuvre la plus jouée au monde, la plus connue. On doit reconnaître cela. On l'entend autant qu'une sonate de Beethoven, car c'est comme une sonate de Beethoven. »³³¹

Par ailleurs, nous n'avons malheureusement constaté la présence d'aucune œuvre russe de compositeurs de la nouvelle génération tels que Boris Filanovski, Alexandra Filonenko, ou Dmitri Kouliandski dans les programmes.

Mais parmi toutes ces écoles, toutes ne soutiennent pas le répertoire contemporain de la même façon, les différences les plus manifestes se trouvant très souvent dans le renouvellement du répertoire, si l'on observe la part des œuvres écrites depuis 1990.

L'Avant-garde - un fort renouvellement du répertoire

On constate un fort soutien à la musique nationale (44% à San Sébastian et 55% à Helsinki) avec une exception à Würzburg (2%). Nous avons précisé que Stefan Hussong a

³³⁰ <http://brahms.ircam.fr/sofia-gubaidouлина> (lien vérifié le 31.01.2015).

³³¹ Entretien avec Geir Draugsvoll à Copenhague le 8 mars 2014.

beaucoup joué de musique japonaise avec notamment les œuvres de Keiko Harada³³², ce qui peut en partie expliquer ce chiffre, mais il est possible que certains examens que nous n'aurions pas reçus montrent une tendance plus forte à la musique allemande.

Par ailleurs, le répertoire semble se renouveler fortement, puisque l'on constate que deux tiers des œuvres sont le plus souvent composées après 1990 avec deux exceptions, Würzburg et San Sébastian, où le répertoire d'après 1990 est respectivement présent à 80% et 94%, ce qui enlève toute place à des répertoires plus anciens, mais néanmoins de qualité. Le tableau suivant présente ces institutions, classées par ordre alphabétique du pays :

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990	Dates inconnues
Allemagne	Würzburg	0%	2%	73%	7%	0%	13%	80%	7%
Autriche	Vienne	0%	24%	87%	13%	0%	31%	69%	0%
Autriche	Graz	0%	21%	72%	11%	0%	37,1%	61,4%	1,5%
Espagne	San Sébastian	0%	44%	89%	0%	0%	6%	94%	0%
Finlande	Helsinki	2%	55%	76%	15%	4%	33%	67%	0%
Slovaquie	Bratislava	5%	49%	80%	8%	0%	28%	64%	8%
Suisse	Berne	4%	23%	88%	12%	5%	39%	61%	0%

Figure 166 – L'Avant-garde : un fort renouvellement du répertoire

Par la distinction entre les œuvres russo-ukrainiennes et la même catégorie sans les œuvres de Gubaidulina, on se rend bien compte que cette compositrice représente à elle seule la musique de son pays dans ces examens.

³³² Bone + (1999) pour accordéon solo.

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990	Dates inconnues
Allemagne	Essen	2%	21%	52%	5%	0%	36%	57%	7%
Allemagne	Trossingen	0%	35%	85%	0%	0%	50%	50%	0%
Danemark	Copenhague	2%	22%	77%	19%	5%	48%	52%	0%
Norvège	Oslo	(21%)	28%	72%	28%	0%	44%	56%	0%

Figure 167 – L'Avant-garde : équilibre entre tradition et renouveau du répertoire

Pour ces quatre institutions, on remarque un relatif équilibre entre les œuvres écrites avant 1990 et après 1990, où nous retrouvons les classes historiques de Copenhague, Trossingen et Oslo, qui officient depuis les années 1970.

Même si le répertoire de l'accordéon a évolué, depuis la création des premières œuvres savantes pour l'accordéon dans les années 1920³³³, il existe de nombreuses œuvres fascinantes composées avant 1990 et dont il ne faudrait pas perdre la trace sous le prétexte que les œuvres récentes seraient de meilleure qualité : à partir des années 1970, et l'activité de pionniers tels que Mogens Ellegaard, on ne peut pas affirmer qu'une décennie de composition pour l'accordéon serait plus valable qu'une autre. Pour un grand nombre d'institutions, le répertoire composé après 1990 est un peu plus représenté, ce qui montre un intérêt et la curiosité de la part des professeurs pour la musique « en train de se faire », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pascal Dusapin³³⁴. De même, ce résultat n'est pas étonnant, puisque l'on sait que les institutions d'enseignement supérieur sont des lieux de rencontres et d'échanges importants entre les interprètes et les compositeurs.

Le chiffre de 21% correspondant aux œuvres de compositeurs accordéonistes à Oslo s'explique par la présence uniquement d'œuvres écrites par le Motion Trio dans les trois examens que nous avons reçus. Ce chiffre est donc à prendre avec beaucoup de modération.

³³³ On considère *Kammermusik n° 1* de Paul Hindemith (1922) comme la première œuvre savante de musique d'ensemble avec accordéon et *Sieben neue Spielmusiken* op. 57 d'Hugo Herrmann (1927) comme la première œuvre en solo (http://www.accordion-online.de/composer/e_hh.htm - lien vérifié le 10.02.2014).

³³⁴ Dusapin, Pascal, 2009 : *Une musique en train de se faire*, La Librairie du XXIe siècle, Paris, Seuil.

L'Avant-garde : peu de renouvellement du répertoire

On perçoit ici des tendances inverses où le répertoire composé après 1990 ne représente qu'un tiers des œuvres, c'est-à-dire que le répertoire ne s'enrichit pas de nouvelles œuvres. Afin d'expliciter ces données, il serait intéressant d'étudier l'activité, ou du moins la présence d'une classe de composition dans l'institution :

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne sans hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990
Espagne	Madrid	0%	32%	81%	15%	0%	64%	36%
Italie	Latina	0%	15%	67%	7%	0%	70%	30%

Figure 168 – L'Avant-garde : peu de renouvellement du répertoire

3.3.7.2 La tradition russe

D'un autre côté, la présence d'œuvres d'accordéonistes (entre 12% pour Paris et 43% pour Bydgoszcz), les musiques de compositeurs russes autres que Sofia Gubaidulina, avec par exemple Anatoli Kusjakov, Ladislav Zolotarev... (33% à Riga, 32% à Londres, 25% à Paris) sont les caractéristiques principales des écoles qui s'inscrivent dans la mouvance de la tradition russe, dans des pays de l'ex-URSS tels que l'Estonie et la Lituanie, et la Pologne, qui conservent des liens culturels avec la Russie.

Il faut ajouter que les données relatives aux compositeurs russes incluent les pièces des Ukrainiens Volodimir Runtchak et Vladimir Zubitski, tous deux accordéonistes dont les œuvres adoptent les caractéristiques de celles des compositeurs-instrumentistes. Ils bénéficient de la limite des classifications, puisque leurs catalogues, qui montrent un nombre suffisant d'œuvres pour d'autres instruments que l'accordéon, ce qui les inclut automatiquement dans notre base de données.

Par ailleurs, on constate que la musique européenne est plutôt bien représentée avec des chiffres élevés comme à Gdansk (94%).

La tradition russe : une tradition intacte

Dans certains cas, on peut constater une tradition qui ne s'est que très peu renouvelée, puisque seulement un tiers des œuvres jouées date d'après 1990. La musique nationale est très faiblement représentée dans ces examens (0% et 3% respectivement pour Tallinn et Londres), ce qui donne à penser un faible lien avec les compositeurs du pays :

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990
Estonie	Tallinn	13%	0%	82%	15%	5%	73%	27%
Royaume-Uni	Londres	17%	3%	38%	53%	32%	62,5%	37,5%

Figure 169 – La tradition russe : une tradition intacte

La tradition russe : un répertoire mieux renouvelé

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990	Dates inconnues
Espagne	Saragosse	14%	25%	58%	40%	26%	49%	47%	4%
Lettonie	Riga	31%	27%	60%	40%	33%	58%	42%	0%
Pologne	Bydgoszcz	43%	49%	58%	42%	36%	48%	41%	11%
Pologne	Gdansk	16%	62%	94%	7%	8%	42%	47%	11%
Pologne	Wroclaw	19%	56%	80%	20%	20%	56%	40%	4%
Pologne	Lodz	20%	27%	65%	31%	31%	55%	34%	11%

Figure 170 – La tradition russe : peu de renouvellement du répertoire

Parmi ces six institutions, on constate un soutien plus fort à la musique nationale (entre 25% et 62%) ainsi qu'une meilleure proportion entre les œuvres composées avant et après 1990.

La tradition russe : des liens très forts avec les milieux contemporains

Le tableau proposé ci-dessous propose deux exemples de conservatoires situés dans une capitale dont les classes d'accordéon sont fortement stimulées par l'activité de création contemporaine. On constate un fort soutien à la musique nationale soit 31% à Paris et surtout 67% à Varsovie, le plus haut taux enregistré dans cette étude, ainsi qu'un très fort renouvellement du répertoire, soit deux tiers après 1990 à Varsovie et 76% à Paris :

Pays	Ville	Accordéonistes	Musique nationale	Musique européenne	Musique russe et ukrainienne	Musique russe et ukrainienne hors Gubaidulina	Œuvres composées avant 1990	Œuvres composées après 1990	Dates inconnues
France	Paris	12%	31%	64%	27%	25%	20%	76%	4%
Pologne	Varsovie	17%	67%	87%	13%	13%	37%	63%	0%

Figure 171 – La tradition russe : des liens avec la création musicale contemporaine

Historiquement, il est important de rappeler l'attraction de l'URSS pour les accordéonistes français dans les années 1980, au moment où il n'existait aucune possibilité d'études supérieures en France pour les accordéonistes. On peut penser à Max Bonnay ou Christiane Bonnay qui sont partis étudier à l'Académie Gnessin de Moscou, ou encore Bruno Maurice et Frédéric Guérouet qui ont suivi l'enseignement de Vladimir Besfamilnov³³⁵ à Kiev, ce qui explique la forte présence du répertoire des compositeurs-instrumentistes et la musique russe dans ces programmes.

³³⁵ <http://www.accordions.com/besfamilnov/> (lien vérifié le 15.08.2015).

3.3.7.3 Conclusion

Cette partie nous permet de prendre conscience du fait qu'il n'existe pas de conception unique du répertoire original de l'accordéon, et que le répertoire contemporain n'est probablement pas majoritaire chez les accordéonistes : aux divisions au sujet de l'organologie de l'accordéon correspondent deux visions du répertoire et leurs ramifications tout à fait opposées, que nous venons de présenter. Nous regrettons de n'avoir pas pu obtenir les données de toutes les institutions, ce qui nous aurait permis de comparer de façon plus précise ces deux tendances ou d'en dégager peut-être de nouvelles. C'est le cas de l'Italie, où seuls les professeurs des conservatoires de Florence, Latina, Pescara et Trieste ont envoyé leurs données. Du fait du nombre insuffisant de diplômes pour les deux derniers, seules les statistiques de Latina ont pu être prises en compte pour l'Italie, ce qui n'est peut-être pas représentatif de ce pays.

3.3.8 La diffusion des œuvres

3.3.8.1 *Considérations générales statistiques*

Cependant, parmi tous ces programmes de Master, comment s'opère la diffusion des œuvres, quelles œuvres sont actuellement les plus jouées en Europe ?

Pour essayer d'y répondre, nous avons rassemblé les contenus des 198 programmes de Master que nous avons reçus, ce qui nous permet d'obtenir des résultats intéressants, même si ces résultats sont à prendre avec une certaine prudence, puisque nous n'avons pas eu à disposition l'intégralité des programmes de récitals de toutes les institutions.

Parmi les œuvres européennes, les œuvres finlandaises représentent 15,24% des œuvres originales jouées, suivies par les œuvres polonaises (13,31%), allemandes (7,40%) et danoises (5,33%). On s'aperçoit que les œuvres de la plupart des pays n'apparaissent que très rarement (moins de 3% pour 15 d'entre eux).

Les résultats de la Finlande et de la Pologne sont à mettre en relation avec le soutien fort à la musique nationale, puisque nous avons indiqué que 55% des œuvres présentées à l'Académie Sibelius étaient finlandaises et 67% polonaises à l'Académie de musique de Varsovie, ce qui, mécaniquement, fait remonter les chiffres. Cependant, de tels chiffres (15,24 et 13,31%) n'ont pu être produits par les seules données d'Helsinki et de Varsovie.

Conformément à ce que nous avons exposé dans la partie précédente, on peut remarquer l'importance des œuvres russes qui représentent 14,94% du total :

Région géographique	Pays	Nombre d'œuvres	%
Europe	Finlande	103	15,24%
Europe	Pologne	90	13,31%
Europe	Allemagne	50	7,40%
Europe	Danemark	36	5,33%
Europe	Espagne	35	5,18%
Europe	Italie	29	4,29%
Europe	France	25	3,70%
Europe	Norvège	23	3,40%
Europe	République Tchèque	20	2,96%
Europe	Suède	19	2,81%
Europe	Slovaquie	13	1,92%
Europe	Autriche	11	1,63%
Europe	Slovénie	9	1,33%
Europe	Suisse	8	1,18%
Europe	Pays-Bas	8	1,18%
Europe	Hongrie	6	0,89%
Europe	Royaume-Uni	4	0,59%
Europe	Lituanie	2	0,30%
Europe	Belgique	1	0,15%
Europe	Estonie	1	0,15%
Europe	Portugal	1	0,15%
Europe	Roumanie	1	0,15%
Europe	Grèce	1	0,15%

Russie/Ukraine	Russie	101	14,94%
Russie/Ukraine	Ukraine	21	3,11%
Asie	Japon	37	5,47%
Asie	Corée du Sud	4	0,59%
Asie	Philippines	3	0,44%
Amérique du Nord	Etats-Unis	11	1,63%
Amérique du Nord	Canada	3	0,44%
Total		676	100,00%

Figure 172 – La diffusion des œuvres selon les pays

Parmi ces œuvres, 558 sont des solos (dont 8 solos avec électronique), et le reste de la musique de chambre ou des concertos. Nous observons une grande variété des formations proposées (37 au total), allant du duo au sextuor, avec des instruments de toutes les familles : cordes (vl, vla, vlc, db), bois (cl, bcl, fl), cuivres (trpt, trbn, sax horn, euph), percussions, instruments polyphoniques (gtr, elec gtr, pno) et les voix.

Les formations qui apparaissent le plus souvent sont les duos avec piano (17), accordéon (17), violoncelle (11), percussions (9) et clarinettes (8) et l'on constate un nombre important de concertos pour accordéon solo et orchestre (17).

Avec la popularité en France des trios pour accordéon, violon et violoncelle de Bernard Cavanna, Philippe Hersant, Philippe Leroux, nous ne pouvons qu'être surpris par le peu de représentation de cette formation, qui n'apparaît que deux fois.

En repensant aux critères de construction des Masters de l'Université Privée de Vienne, nous comprenons que Grzegorz Stopa incite ses étudiants à se produire en musique de chambre avec d'autres instruments que l'accordéon, afin d'encourager d'autres formations de chambre.

3.3.8.2 La diffusion d'œuvres nouvelles est un long processus

Sur les 686 entrées en musique originale que nous avons obtenues sur notre liste, étant donné que certaines œuvres ont été jouées plusieurs fois, nous en comptons 367 différentes (dont 271 œuvres en solo), dont nous avons choisi de présenter les 14 œuvres les plus jouées, par ordre décroissant. Nous avons arrêté la sélection à 14 œuvres, à la fin de la série d'œuvres qui ont été jouées 6 fois. De gauche à droite sont présentés successivement le nom du compositeur, le titre de la pièce, son année d'écriture, la nationalité ou lieu de résidence du compositeur, l'instrumentation de l'œuvre, le nombre de fois que la pièce a été jouée dans les examens que nous avons reçus, ainsi que la liste des pays où elles ont été données au cours des dernières années (2006-2013) :

Compositeur	Titre	Année	Nationalité	Instrumentation	Nombre d'interprétations	Pays où l'œuvre a été jouée
Gubaidulina, Sofia	<i>De Profundis</i>	1978	RU	acc	20	DK, CH, NO, DE, AT, ES, IT, LV, UK, FI, SK
Berio, Luciano	<i>Sequenza XIII</i> « Chanson »	1995	IT	acc	19	DE, AT, DK, CH, PL, ES, FI, IT, UK, FR
Lindberg, Magnus	<i>Jeux d'anches</i>	1990	FI	acc	15	ES, DE, AT DK, FR, NL, FI
Gubaidulina, Sofia	<i>Sonata "Et Exspecto"</i>	1985	RU	acc	12	UK, ES, NO, LT, IT, DE, SK, FI, AT
Nordheim, Arne	<i>Flashing</i>	1985	NO	acc	11	PL, ES, DE
Takahashi, Yuji	<i>Le double de Paganini</i>	1986	JP	acc, fl	11	AT, DE, FI, EE, UK, ES, DK
Aho, Kalevi	<i>Sonata n° 2</i>	1990	FI	acc	9	DE, ES, DK, FI, AT
Ganzer, Jürgen	<i>Phantasie 84</i>	1984	DE	acc	6	ES, EE, PL, SK
Gubaidulina, Sofia	<i>In Croce</i>	1979	RU	acc, vlc	6	DE, FR, FI, NL, CH, UK
Hosokawa, Toshio	<i>Sen V</i>	1992	JP	acc	6	AT, FR, IT, DE
Kagel, Mauricio	<i>Episoden – Figuren</i>	1993	DE/A R	acc	6	DE, AT, ES
Mossenmark, Stefan	<i>Woodspirit</i>	1989	SE	acc	6	PL, DK, ES, EE
Schmidt, Ole	<i>Toccata n° 1</i>	1960	DK	acc	6	ES, DE, DK, NO
Tiensuu, Jukka	<i>Fantango</i>	1984	FI	acc	6	AT, PL, CH, IT

Figure 173 – Les 14 œuvres les plus jouées dans l'enseignement supérieur

Les œuvres les plus jouées sont des œuvres de compositeurs que l'on pourrait qualifier d' « internationalement reconnus », tels que Sofia Gubaidulina, Luciano Berio, Magnus Lindberg, dans l'ordre de leur apparition.

L'œuvre la plus jouée est *De Profundis* (1978) de la compositrice russe Sofia Gubaidulina, qui a connu un très grand succès chez les accordéonistes. Lors de présentations à l'étranger des résultats de cette recherche, c'est sans surprise que nos interlocuteurs ont cité cette pièce lorsque nous leur avons demandé quelle œuvre était selon eux la plus jouée.

Elle est suivie par la *Sequenza XIII* « Chanson » de Luciano Berio, beaucoup plus récente (1995), qui semble être l'œuvre européenne la plus jouée dans l'enseignement supérieur. *Jeux d'anches* de Magnus Lindberg (1990) est également une pièce très en vogue,

de la même manière que la *Sonate Et Exspecto* (1985), deuxième œuvre de cette liste de Sofia Gubaidulina.

À l'exception de *Flashing* du Norvégien Arne Nordheim, nous observons que plus une œuvre apparaît en haut du tableau, plus la liste des pays dans lesquels elle a été jouée s'allonge, preuve que les œuvres parviennent à dépasser les frontières, et sont diffusées sur le plan européen.

Cependant, nous remarquons que la majorité des vingt premières pièces de cette liste a été composée avant 2000, c'est-à-dire il y a plus de quinze ans, ce qui porte à penser que la diffusion d'une œuvre prend tout de même beaucoup de temps.

Dans cette liste, il n'y a aucune œuvre française. Cependant, la première œuvre de notre pays qui apparaît, beaucoup plus loin dans la liste, est *8'20" chrono* de Bruno Mantovani (2007), qui, en raison de sa composition récente, semble promise à un bel avenir, puisqu'elle a déjà été jouée dans 4 institutions lors de récitals de fin de Master, à l'Académie Sibelius d'Helsinki et à la Hochschule für Musik de Lucerne en 2012, à l'Académie supérieure de Strasbourg et à la Hochschule für Musik Freiburg en 2013.

L'absence d'œuvres françaises dans cette liste doit être mise en relation avec la morphologie du répertoire en France dont nous avons parlé plus haut : dès lors que les compositeurs en France écrivent peut-être plus spontanément pour ensemble que pour accordéon solo, il n'est pas étonnant que la première œuvre française n'ait été jouée que 4 fois pendant la période 2006-2013. De plus, il est beaucoup plus facile de programmer une œuvre solo qu'une œuvre d'ensemble lors d'un examen de Master, d'autant plus que le solo demeure la condition première de tous les programmes de fin d'études. À l'opposé, on se souvient de l'importance du solo en Finlande, ce qui explique la présence de trois œuvres de Magnus Lindberg, Kalevi Aho et Jukka Tiensuu dans cette liste de 14 pièces. Mais le choix des œuvres pour un récital aussi important que celui du Master, peut être influencé par le besoin de « démontrer ses capacités devant un jury qui ne connaît pas forcément l'accordéon », comme l'affirmait l'accordéoniste Georg Schulz³³⁶, professeur à l'Université de musique de Graz en Autriche. Dans cette perspective, on comprend pourquoi les œuvres solo finlandaises, réputées pour leur virtuosité digitale impressionnante (ce qui n'exclut pas la qualité de leur écriture, si l'on pense à *Jeux d'anches* de Lindberg, *Power* de Haapamäki, ou encore *Suden Hetki* de Vuori, qui sont souvent jouées).

³³⁶ Entretien avec Georg Schulz à Lyon le 20 avril 2013.

Même si Georg Schulz nous indiquait la nécessité pour un interprète de commander des œuvres pour plusieurs instruments, parce que cela permet de mieux intégrer l'instrument au milieu musical, on ne peut enlever l'intérêt d'obtenir de bonnes œuvres en solo, qui sont beaucoup plus faciles à programmer, ou à diffuser dans l'enseignement supérieur.

Ainsi, sans rien enlever à la production pour accordéon solo d'Alain Abbott et Patrick Busseuil, cette analyse nous permet de nous rendre compte d'une certaine nécessité d'« orienter » la création musicale française en sollicitant les compositeurs à écrire des solos (tout en ne négligeant pas de continuer d'associer l'instrument à d'autres timbres), puis, d'enregistrer, de pousser à l'édition de ces œuvres et d'encourager les étudiants à les jouer pour une meilleure diffusion. C'est dans cette démarche que semble travailler très activement le concertiste basque espagnol Iñaki Alberdi au vu de la liste des œuvres jouées par ses élèves lors du concert donné par les étudiants de Musikene et du PESM de Bordeaux le 16 juin 2015 à l'Institut Cervantes de Bordeaux³³⁷ :

- Ramon Lazkano, *Jalikin II* (2012) pour 4 accordéons
- Federico Mompou, *Dos impresiones* (transcription)
- Jesus Torres, *Cadencias* (2013)
- Oscar Strasnoy, *Double Ostinato* (2015)
- Joan Guinjoan, *Sonidos de la Tierra* (2007)
- Alex Sardà, *Mimètic*, pour 2 accordéons

En effet, parmi ces 6 œuvres, on constate que la plupart d'entre elles sont très récentes et font partie du répertoire qu'a créé Iñaki Alberdi.

3.3.8.3 Les étudiants, vecteurs de la diffusion des œuvres

Ce concert de Bordeaux est donc l'exemple du transfert d'une œuvre d'un pays à l'autre, par l'intermédiaire des étudiants, phénomène qui se trouve accéléré par la croissance du nombre de classes en Europe.

Au cours de notre enquête, nous avons demandé à chaque institution de nous faire parvenir les effectifs des classes d'accordéon, afin de mieux saisir la répartition des étudiants par pays, et d'obtenir une vision d'ensemble sur le potentiel de diffusion du répertoire : en

³³⁷ Seules les œuvres interprétées par les étudiants d'Alberdi ont été listées.

effet, plus on observe un nombre d'accordéonistes bien formés, de très haut niveau, plus ces musiciens auront les capacités instrumentales et intellectuelles de transmettre leurs qualités en tant que futurs professeurs, et plus ils auront de poids pour établir la tradition d'un répertoire de qualité.

En additionnant tous les effectifs, on peut être surpris de constater qu'au moins 566 accordéonistes étaient inscrits dans une institution d'enseignement supérieur pour l'année 2012-2013, ce qui apparaît comme un chiffre élevé, sachant que 27 établissements (22,7%) n'ont pas partagé leurs données à ce sujet, ce qui nous fait penser que le chiffre total dépasse les 600 étudiants accordéonistes, en raison d'une moyenne des effectifs de 6,24 étudiants³³⁸.

Cependant, au vu des disparités du nombre de classes dans les différents pays, on peut supposer que le nombre d'accordéonistes formés sera bien différent d'un pays à l'autre. Pour que ces chiffres soient représentatifs, nous avons comparé le nombre d'étudiants par rapport au nombre d'habitants du pays, ce qui nous permet de nous rendre compte de la capacité de diffusion des œuvres dans un pays : par la même occasion, on pourra se rendre compte de la capacité du pays à employer facilement ou non les artistes diplômés. Le tableau ci-dessous établit un classement décroissant des pays en fonction du nombre d'étudiants et du nombre d'habitants :

	Pays	Nombre d'habitants en 2013	Nombre d'étudiants en 2012-2013	Rapport nombre d'étudiants/1 million d'habitants	Nombre de classes	Nombre de classes ayant répondu	Fiabilité des résultats
1	Lituanie	2 971 905	23	7,7391437	2	2	100%
2	Finlande	5 426 674	36	6,6338977	10	10	100%
3	Slovénie	2 058 821	10	4,8571488	1	1	100%
4	Croatie	4 262 140	20	4,6924784	1	1	100%
5	Autriche	8 451 860	38	4,4960518	5	4	80%
6	Lettonie	2 023 825	9	4,4470248	1	1	100%
7	Estonie	1 324 814	5	3,7741147	1	1	100%
8	Suisse	8 039 060	29	3,6073869	7	6	86%
9	Danemark	5 602 528	18	3,2128353	2	2	100%
10	Islande	321 857	1	3,1069699	1	1	100%
11	Pologne	38 533 299	95	2,4654001	9	8	89%

³³⁸ Les effectifs varient entre 20 personnes (Hochschule de Hanovre en Allemagne, et Académie de Pula en Croatie) et 0 pour certaines classes en 2012-2013.

12	Irlande	4 591 087	9	1,9603201	2	2	100%
13	Allemagne	80 523 746	104	1,2915445	16	13	81%
14	Espagne	46 704 308	42	0,8992746	9	9	100%
15	Pays-Bas	16 779 575	14	0,8343477	3	3	100%
16	Grèce	11 062 508	5	0,4519771	1	1	100%
17	Hongrie	9 908 798	4	0,4036817	1	1	100%
18	Suède	9 555 893	3	0,3139424	2	2	100%
19	France	65 633 194	14	0,2133067	6	6	100%
20	Portugal	10 487 289	2	0,1907071	3	2	67%
21	Royaume-Uni	63 887 888	5	0,0782621	2	2	100%
?	Norvège	5 051 275	11	données insuffisantes	2	1	50%
?	Slovaquie	5 410 836	13	données insuffisantes	2	1	50%
?	Belgique	11 161 642	11	données insuffisantes	4	2	50%
?	Italie	59 685 227	45	données insuffisantes	26	10	38%

Figure 174 – Rapport du nombre d’étudiants dans l’enseignement supérieur européen par rapport au nombre d’habitants du pays

En raison du manque d’informations sur les effectifs belges, italiens, norvégiens et slovaques, et donc des résultats qui ne nous permettent pas de faire des conclusions, nous n’avons donc pas inclus ces pays dans le classement.

Nous constatons la position de la Lituanie, mais aussi de la Finlande, en haut du tableau, ce qui est une preuve d’un vivier existant d’accordéonistes qualifiés depuis plusieurs décennies, mais qui aurait tendance à saturer, puisque l’on peut se demander si le nombre d’accordéonistes diplômés n’est pas trop important par rapport à la capacité du pays à offrir des opportunités de jouer ou des postes d’enseignement. En effet, Matti Rantanen, professeur à l’Académie Sibelius, insistait sur l’étroitesse du milieu musical finlandais, fort d’un ou deux festivals de musique contemporaine, et de quelques festivals de renommée internationale tels Kuhmo³³⁹.

La place de l’Allemagne est une surprise, puisque nous avons constaté un très grand nombre de classes d’accordéon, 16 au total. Cependant, l’Allemagne étant le pays le plus peuplé d’Europe (plus de 80 millions d’habitants), le rapport entre le nombre d’étudiants et la population apparaît plus faible qu’en Finlande.

³³⁹ <http://www.kuhmofestival.fi/> (lien vérifié le 14.06.2015).

Malgré l'engouement du milieu musical français pour l'accordéon, ainsi que l'explosion du répertoire dans notre pays, nous ne pouvons qu'être surpris par le manque cruel d'étudiants en formation, donc d'accordéonistes bien formés que l'on observe en France, qui se situe très en bas de la liste, même si le nombre d'étudiants accordéonistes a augmenté depuis³⁴⁰.

Au cours de leur formation, les interprètes vont être en contact avec une façon de penser le répertoire, qui peut être enrichie lors d'une année d'échange de type Erasmus, qui offre l'occasion de fréquenter l'établissement d'un autre pays. Ces échanges, en plus de favoriser la rencontre d'autres musiciens de cultures différentes, ainsi que le contact avec un nouveau professeur – donc une approche instrumentale et musicale différente – constituent un outil de diffusion du répertoire. En effet, l'étudiant sera souvent amené à découvrir les œuvres de compositeurs nationaux, et les fera à son tour découvrir dans son propre pays, dès son retour.

Geir Draugsvoll, professeur à l'Académie de musique de Copenhague, évoque un moyen d'échange encore plus rapide, le *Distance learning*, dont certaines institutions sont équipées et qui permet, en temps réel, un échange rapide d'informations :

« C'est vraiment dommage que le répertoire ne se diffuse pas plus rapidement. Mais peut-être as-tu lu mon article dans *Modern Accordion Perspectives* qui concerne le « *distance learning* ». Il me semble que l'IRCAM doit l'avoir je crois. Helsinki et Varsovie l'ont. Des choses comme celle-ci vont être très intéressantes pour la diffusion du répertoire et des différentes traditions et courants, car cela prend du temps de se mettre à jour. Par exemple je ne connais pas les nouvelles œuvres du répertoire russe, et peut-être pas du répertoire finlandais, même si c'est plus proche de nous. Erasmus est une chose formidable, mais cela prend une année, et le *distance learning* est plus aisé. »³⁴¹

Avant de se présenter au concours d'entrée d'une institution d'enseignement supérieur, les jeunes musiciens ont gravi les étapes du système de l'enseignement initial, qui constitue un vivier duquel sortiront quelques jeunes accordéonistes désirant se préparer à une vie professionnelle dans le milieu musical. Proportionnellement, on peut supposer que plus un territoire est parsemé de classes, plus on aura de chances d'avoir des élèves de bon niveau en nombre suffisant.

C'est ce que confirme Klaudiusz Baran, professeur à l'Académie Chopin de Varsovie dans un article consacré au statut de l'accordéon en Pologne, où il écrit que 90% des écoles de musique polonaises sont dotées d'une classe d'accordéon dans lesquelles environ 5 000

³⁴⁰ En 2014-2015 on comptait une vingtaine d'étudiants en France.

³⁴¹ Entretien avec Geir Draugsvoll à Copenhague le 8 mars 2014.

accordéonistes étudient, ce qui représente environ 8% des effectifs des écoles de musique. Et il ajoute que la totalité des neuf académies de musique possèdent aujourd'hui une classe d'accordéon³⁴².

En France, la situation est tout autre puisque sur les 143 conservatoires à rayonnement départemental et régional référencés dans le *Répertoire des Conservatoires et Écoles de Musique en France*³⁴³, nous avons recensé 72 classes d'accordéon, soit un total de 50,3%, donc la moitié des conservatoires de France. 25 CRR sur 40 ont une classe (62,5%) ce qui est plus important que les CRD (47/103, donc 46%). Il s'agit là d'un processus en évolution, puisque deux CRR ont ouvert leur classe d'accordéon à la rentrée 2014, les CRR de Boulogne-Billancourt et de Strasbourg. Les résultats montrent donc que l'on est loin des 90% de la Pologne, ce qui pourrait constituer une explication du nombre d'étudiants assez faible dans les classes supérieures.

3.4 Les concours internationaux ou l'expression d'un monde ancien

3.4.1 L'accordéon dans les concours internationaux officiels

Nous avons souhaité compléter notre étude du répertoire des accordéonistes dans l'enseignement supérieur par un examen approfondi des œuvres jouées dans les concours internationaux. La Fédération mondiale des concours internationaux définit ce genre de manifestation comme des « organisations musicales, reconnues au plan international » dont le but est de « découvr[ir] les jeunes talents les plus prometteurs, dans la grande tradition de la musique classique, et développe[r] leur carrière en les présentant à des jurys qualifiés, à des publics de concert, aux médias, ainsi qu'à toute la communauté musicale. »³⁴⁴. Ainsi, ces concours, d'un haut niveau, permettent à de jeunes artistes venus des quatre coins du monde de mesurer leur niveau de jeu dans une perspective internationale, mais surtout d'établir des rencontres avec d'autres instrumentistes, de partager des valeurs morales et culturelles, et d'échanger sur les œuvres musicales qu'ils présentent. Ainsi, nous pouvons émettre

³⁴² Baran, Klaudiusz, 2013, "The position of the accordion in Polish musical culture « yesterday and today »", *Claudio Jacomucci, Modern Accordion Perspectives*, Loreto, Grafica Metellicana, p. 36

³⁴³ *Répertoire des Conservatoires et des Écoles de Musique en France*, édition 2012-2013, La Lettre du Musicien, 2012.

³⁴⁴ <http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Federation/About+us> (lien vérifié le 16.08.2015).

l'hypothèse qu'un concours est un excellent moyen de diffusion des œuvres, ce que nous avons voulu vérifier. Etant donné qu'un concours correspond au meilleur niveau instrumental théoriquement attendu dans un conservatoire supérieur, la comparaison des données nous permettra de compléter les résultats présentés dans la partie précédente.

Nous avons été surpris de constater que le site de la Fédération mondiale des concours internationaux de musique, créée en 1957, et qui compte plus de 120 membres parmi les concours les plus prestigieux du monde, ne référençait aucun événement en lien avec l'accordéon dans leur liste³⁴⁵. Pourtant, bon nombre d'accordéonistes ont entendu parler de la Coupe mondiale d'accordéon, du concours de Klingenthal ou de Castelfidardo. Est-ce à dire que le niveau de ces manifestations ne serait pas suffisant, ou bien ces concours seraient-ils trop jeunes pour intégrer la liste de la FIMC ?

Nous avons tenté de recenser les concours internationaux d'accordéon localisés en Europe et avons obtenu une liste de douze manifestations se déroulant de façon régulière, en excluant les concours ne s'étant déroulés qu'une fois, classés par ordre alphabétique de leur nom :

Nom	Pays	Ville
Andrzej Krzanowski International Accordion Competition	Pologne	Czechowice – Dziedzice
Arrasate-Hiria International Competition	Espagne	Arrasate
Citta di Treviso	Italie	Treviso
Conservatorio di Santa Cecilia international Competition	Italie	Rome
Coupe Mondiale	pays différent chaque année	
Premio internazionale di Castelfidardo	Italie	Castelfidardo
International Accordion competition Pula	Croatie	Pula
International Accordion Competition Spoleto	Italie	Spoleto
Klingenthal Akkordeon Wettbewerb	Allemagne	Klingenthal
Trophée mondial	pays différent chaque année	
Valtidone competition	Italie	Valtidone
Vilnius International Competition	Lituanie	Vilnius

Figure 175 – Liste non exhaustive de concours internationaux en accordéon

³⁴⁵ <http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Home> (lien vérifié le 1.12.2013).

Sur ces 12 concours, on remarque la présence de concours itinérants, qui changent de pays chaque année, sur le modèle des championnats du monde dans les disciplines sportives : la Coupe mondiale et le Trophée mondial.

3.4.2 Etude de 5 concours

Afin de réaliser notre étude, nous avons choisi cinq concours, parmi lesquels deux concours itinérants : la Coupe mondiale, organisée 67 fois depuis 1938 par la Confédération internationale des accordéonistes (CIA) fondée à Paris en 1935³⁴⁶ et son équivalent le Trophée mondial, organisé par la Confédération mondiale de l'accordéon (CMA) depuis 1951³⁴⁷. Les trois autres concours choisis sont le concours d'Arrasate-Hiria au Pays basque espagnol, organisé depuis 1993³⁴⁸ par l'association des accordéonistes basques Hauspoz, Klingenthal en Allemagne, qui existe depuis 1963³⁴⁹, le Premio internazionale di Castelfidardo en Italie qui a lieu depuis 1976³⁵⁰.

Au-delà d'un lien personnel avec ces concours que nous avons fréquentés par le passé, nous avons retenu ces cinq organisations en privilégiant un équilibre entre les concours itinérants et les concours fixes, une certaine diversité géographique, mais surtout la commodité à obtenir des informations sur les programmes joués afin d'en réaliser des analyses. Dans chacun des cas, il s'agit de manifestations en deux ou trois tours, avec une finale avec orchestre pour le seul concours de Klingenthal³⁵¹.

Pour réaliser notre étude, nous avons demandé à l'organisation de ces cinq concours de mettre à notre disposition les programmes joués pour la période 2006-2013, par analogie à notre étude sur l'enseignement supérieur, pour la catégorie soliste la plus élevée³⁵².

³⁴⁶ Source : http://www.accordions.com/cia/champ_snc.htm (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁴⁷ 65^e édition en 2015. Source : <http://accordions.com/cma/index.htm> (lien vérifié le 16.08.2015).

³⁴⁸ 23^e édition en 2015. Il s'agit du plus jeune des concours étudiés. Source : <http://www.hauspoz.org/> (lien vérifié le 17.08.2015).

³⁴⁹ 52^e édition en 2015. Source : www.accordion-competition.de (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁵⁰ 40^eme édition en 2015. Source : www.pifcastelfidardo.it (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁵¹ Même si le concours de Castelfidardo instaure une finale avec orchestre à partir de l'édition de septembre 2015 (<http://www.pifcastelfidardo.it/regolamento-pif2015/#premio> – lien vérifié le 18.08.2015), nous ne le prenons pas en compte, puisque notre étude s'applique à la période 2006-2013, par analogie au travail réalisé sur l'enseignement supérieur.

³⁵² Bon nombre de concours possèdent plusieurs catégories en fonction de l'âge ainsi que des catégories dédiées à la musique de chambre. Il serait intéressant de réaliser la même étude sur les programmes de musique de chambre.

La plupart des programmes nous sont parvenus, complétés parfois par nos archives personnelles. Ainsi, nous avons réuni 462 programmes de concours, dont 121 pour Klingenthal³⁵³, 127 pour la Coupe mondiale, 125 pour Arrasate³⁵⁴, 32 pour le Trophée mondial³⁵⁵ et 57 pour Castelfidardo³⁵⁶, ce qui constitue un total de 3 408 entrées dont 1 463 œuvres originales³⁵⁷.

Des concours peu attractifs

Alors que la Fédération mondiale des concours internationaux insistait sur l'importance de faire connaître les jeunes auprès de « publics de concert, aux médias, ainsi qu'à toute la communauté musicale »³⁵⁸, on remarque que les concours d'accordéon en question sont assez peu attractifs à commencer par le montant de leurs récompenses. En effet, sur la période 2006-2013, le montant du premier prix est de 3 600€ au concours d'Arrasate et de 3 500€ à Klingenthal, ce qui n'est en rien comparable avec le premier prix de 25 000 € au Concours international de violon Sibelius 2015 à Helsinki³⁵⁹, ou encore au 64^e Concours de l'ARD de Munich en 2015 d'une valeur de 10 000 à 12 000€³⁶⁰.

De même, on constate que ces cinq concours ne sont pas submergés par les participants avec une moyenne de 14,7 candidats au premier tour, entre 2006 et 2013³⁶¹ avec des différences toutefois importantes en fonction des événements, partant de 8,9 candidats en moyenne au Trophée mondial jusqu'à 20,2 à Klingenthal en passant par 11,4 à Castelfidardo, 15,9 à la Coupe mondiale et 17,9³⁶² à Arrasate. Ces chiffres n'ont bien évidemment rien de comparable avec les 106 candidats à la dernière édition 2011 du Gaudeamus interpreters award

³⁵³ Les données de 2006 et 2008 ne nous ont pas été communiquées.

³⁵⁴ *Idem* pour les données de 2008.

³⁵⁵ *Idem* pour les données de 2007, 2008, 2009 et 2012, le concours n'ayant pas développé le système d'archives dématérialisées.

³⁵⁶ *Idem* pour les données de 2008 et 2010.

³⁵⁷ Ces chiffres élevés s'expliquent par la récurrence des œuvres, raison pour laquelle nous avons utilisé le terme d' « entrée ».

³⁵⁸ Source : <http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Federation/About+us> (lien vérifié le 16.08.2015).

³⁵⁹ <http://www.sibeliuscompetition.fi/Information/rules/> (lien vérifié le 30.01.2015).

³⁶⁰ Source : <http://www.br.de/radio/br-klassik-english/ard-music-competition/conditions-participation/brochure-2015-download-100.html> (lien vérifié le 13.09.2015).

³⁶¹ Sachant qu'il nous manque quelques données, comme nous l'avons dit précédemment.

³⁶² Ce chiffre est néanmoins à nuancer, puisque nous n'avons eu accès qu'aux données relatives aux personnes inscrites et n'avons pas eu connaissance du nombre de candidats réellement présents.

d'Amsterdam³⁶³, ni aux 109 candidats présents au Concours de saxophone Adolphe Sax de Dinant en 2014³⁶⁴, le saxophone³⁶⁵ étant pourtant un instrument né à la même époque que l'accordéon, même si l'organologie de notre instrument s'est probablement fixée bien plus tard.

De plus, on peut regretter le peu de lien qu'entretiennent ces concours avec le milieu professionnel, puisque les concerts proposés³⁶⁶ demeurent dans le cadre fermé du milieu de l'accordéon, que Geir Draugsvoll qualifiait de « ghetto de l'accordéon »³⁶⁷. En effet, le peu de ressources de ce monde ne peut permettre aux jeunes instrumentistes de vivre de ces concerts. À cela, on peut ajouter la sélection des jurys dans certaines manifestations, jurys qui parfois n'ont jamais joué de basses chromatiques, ce qui pose certains problèmes dont ce travail ne cherche pas à se faire l'écho.

À la suite de l'analyse des programmes, nous avons pu constater de grandes différences de profil des cinq concours étudiés, qui ne sont pas sans refléter la distinction modernité/tradition que nous avons exposée dans la partie précédente. Ainsi, nous proposons trois profils différents :

3.4.3 Trois types de concours

3.4.3.1 *Une exception : Arrasate*

Le concours d'Arrasate-Hiria, le plus jeune de tous, nous semble représenter une vision claire et ambitieuse en faveur du répertoire original contemporain. Les candidats n'y jouent que peu d'œuvres composées par des accordéonistes (7%), deux tiers des œuvres sont européennes et on constate un rapport très équilibré entre les œuvres composées avant 1990

³⁶³ http://www.ecpnm.com/news/33/the_international_gaudeamus_interpreters_competition_2011 (lien vérifié le 13.09.2015).

³⁶⁴ Source : <http://sax.dinant.be/en/competition/6th-asic---2014/programme> (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁶⁵ Brevet déposé à Paris le 21 mars 1946 par Adolphe Sax.

³⁶⁶ Par exemple, le concours international d'Arrasate invite le lauréat du 1^{er} prix à exécuter une tournée de concerts l'année suivante au moment du concours, à laquelle s'ajoute une invitation au Festival d'accordéon de Kragujevac, organisé par et pour des accordéonistes.

³⁶⁷ Entretien avec Geir Draugsvoll à Copenhague le 8 mars 2014.

(48%) et après 1990 (51%³⁶⁸). Il s'agit également du plus haut taux de musique originale enregistré (57%).

Mais ce qui est le plus louable, c'est la présence chaque année d'une pièce imposée récente, ce qui peut être analysé comme l'aide indirecte à la diffusion d'une œuvre, puisque tous les candidats, qui auront préparé cette œuvre, souvent lors de la première épreuve, pourront être amenés dans le futur à programmer la pièce dans l'un de leurs récitals, ce qui peut aider justement cette œuvre à sortir de ses frontières d'origine. Artistiquement, que ce soit pour un concours ou l'examen d'entrée d'une institution d'enseignement supérieur, le choix d'une œuvre imposée récente, éventuellement une commande, ou du moins peu connue ni enregistrée nous paraît d'une importance capitale. Ainsi, si aucune tradition de l'interprétation n'a eu le temps de s'attacher à l'œuvre, le jury sera mieux en mesure de déceler chez un interprète une véritable démarche de recherche artistique.

Un concours, qui se déroule sur un territoire et a pour but, en l'échange de subventions, de participer à son rayonnement, peut être investi d'une véritable démarche de soutien à la musique du pays dans lequel il se déroule.

À Arrasate, on peut percevoir un soutien relatif à la musique nationale récente, par le choix de morceaux imposés tels que *Vol(e)* de Gonzalo de Olavide en 2006, *Luz Azul* de Cesar Camarero en 2007 et la *Fantasia para acordeon* de Fermin Gurbindo en 2010.

Mais ce concours a aussi fait le choix d'autres œuvres plutôt classiques du répertoire :

- Györgi Ligeti, *Musica Ricercata* (édition 2008)
- Maki Ishii, *Tango Prism* (édition 2009)
- Yuji Takashi, *Onion Ballet suite* (édition 2011)
- Stafan Mossenmark, *Woodspirit* (édition 2012)
- Georg Katzer, *Toccata* (édition 2013)

On peut regretter ce choix, puisque des œuvres telles que la *Toccata* de Katzer, qui date de 1972 ou encore *Woodspirit* de Mossenmark (1989) sont désormais connues d'un grand nombre d'étudiants dans le supérieur, ce qui minimise peut-être l'intérêt du morceau imposé.

Par ailleurs, Arrasate propose une sélection d'œuvres dans laquelle le candidat est tenu de faire un choix, par exemple en 2013³⁶⁹ :

- Luis De Pablo (ES), *Tango* (1996)
- Jouni Kaipainen (FI), *Gena* (1987)

³⁶⁸ Pour 1% des œuvres, il ne nous a pas été possible d'en connaître la date d'écriture.

³⁶⁹ Information communiquée par Iñigo Aizpíolea, directeur du concours, en janvier 2014.

- Ramon Lazkano (ES), *Aztarnak* (2000)
- Magnus Lindberg (FI), *Jeux d'anches* (1990)
- Sofia Martinez (ES), *Lluvia* (1998)
- Zurine Gerenabarrena (ES), *Izpi* (2000)
- Bent Lorentzen (DK), *Tears* (1992)
- Keiko Harada (JP), *Bone +* (1999)
- Sofia Gubaidulina (RU), *Kadenza* (2011)
- Maki Ishii (JP), *Tango Prism* (1987)
- Toshio Hosokawa, *Slow motion* (2002)
- Jesper Koch, (JP), *Jabberwocky* (1995)
- Erkki Jokinen (FI), *Alone* (1979)
- Poul Rovsing Olsen (DK), *Without a title* (1972)

Cette liste, qui présente un équilibre entre œuvres récentes et les « classiques » du répertoire tels que *Alone* d'Erkki Jokinen ou *Without a title* de Poul Rovsing Olsen, exprime des choix esthétiques clairs, favorables au répertoire contemporain. La plupart des œuvres de cette liste sont espagnoles (4) ou proviennent des pays nordiques (6), comme l'indiquent les nationalités des compositeurs indiquées dans cette liste.

3.4.3.2 Un relatif soutien

Les concours de Klingenthal en Allemagne et de Castelfidardo en Italie, créés bien longtemps avant Arrasate, respectivement en 1963 et 1976, semblent plus hésitants dans leurs choix esthétiques. Même si les œuvres d'accordéonistes sont en nombre assez limité (13% à Castelfidardo et 16% à Klingenthal), ces chiffres sont déjà deux fois supérieurs à ceux enregistrés précédemment en Espagne. Il est important de noter que le choix comme morceau imposé d'*Introduktion und Toccata* de Fritz Dobler en 2006 et en 2013, comptabilisé en tant qu'œuvre d'accordéoniste, fait mécaniquement légèrement augmenter le résultat de Klingenthal. On remarque également une forte importance de la musique originale dans les programmes (respectivement 47% et 46%) ainsi qu'une prégnance de la musique européenne pour Klingenthal (68%) et une importance plus relative pour Castelfidardo (53%).

Le concours de Klingenthal semble avoir pris l'habitude de choisir pour œuvre imposée des « classiques » n'ayant besoin d'aucune diffusion. On peut penser aux pièces de personnalités impliquées dans le concours telles que Fritz Dobler et Jürgen Ganzer³⁷⁰, puisque *Introduktion und Toccata* a été imposée deux fois, en 2007 et 2013, ainsi que *Fantaisie 84* (Ganzer). Quel sens y-a-t-il à choisir deux fois la même pièce en l'espace de seulement sept années ? À cela s'ajoutent les deux *Toccatas* d'Ole Schmidt (éditions 2007 et 2010) ainsi que certaines œuvres plus anciennes du répertoire classique allemand :

- Wolfgang Jacobi, *Gigue et Cortège* (édition 2009)
- Johann Cilenšek, *Rondo pensiero* (édition 2011)
- Georg Katzer, *Toccata* (édition 2013)

Alors que le concours de Klingenthal était très actif dans les années 1970 à promouvoir de nouveaux répertoires, par la commande d'œuvres conséquentes à des compositeurs d'Allemagne tels Georg Katzer, qui réalisa sa *Toccata* en 1972 pour le concours, il semble que ce travail actif envers la création contemporaine se soit arrêté depuis bien longtemps, puisque l'œuvre la plus récente imposée dans ce concours entre 2007 et 2013 date de 1987 ! Même si l'on peut comprendre qu'une organisation souhaite utiliser son budget dans d'autres domaines que la création musicale, le répertoire allemand depuis 1990 étant fort d'au moins 184 œuvres solo³⁷¹, il n'y a aucune raison pour qu'aucune œuvre ne convienne dans cette liste.

Comme à Arrasate, le concours de Klingenthal a établi des listes d'œuvres, mais qui nous paraissent bien plus politiques et diplomatiques, comme en témoigne la liste du premier tour de 2013 :

- Franck Angélis, *Boîte à rythme*
- Zoran Bozanic, *Toccata* (?)
- Jindřich Feld, *Konzertstück* (1974)
- Maté Hollos, *Pezzo Fisarmondiale* (2012?)
- Wolfgang Jacobi, *Divertissement, rondo* (1966)
- Erkki Jokinen, *Alone* (1979)
- Lothar Klein, *Esercizi*, 2^e ou 3^e mvt. (1980)
- Piotr Londonov, *Scherzo Toccata* (1981)

³⁷⁰ Fritz Dobler et Jürgen Ganzer sont membres du jury du concours depuis de très nombreuses années, Jürgen Ganzer étant l'actuel président du jury.

³⁷¹ Source : *Ricordo al futuro*.

- Petri Makkonen, *The Flight Beyond the time*
- Poul Rovsing Olsen, *Without a title* (1972)
- Bogdan Precz, *12 in 4* (1994)
- Viatcheslav Semjonov, *Caprice n° 1*
- Ole Schmidt, *Toccata n° 1* (1960) ou *Toccata n° 2* (1963)

Cette première liste fait intervenir des œuvres d'accordéonistes tels que Franck Angélys, Petri Makkonen et Viatcheslav Semjonov, comme si le concours ne souhaitait pas se couper de certaines écoles plus friandes de ces répertoires.

Cependant, au 2^e tour, en 2013 aussi, le choix d'œuvres est esthétiquement plus novateur avec la présence d'œuvres plus récentes de Kalevi Aho, Matthias Pintscher ou Magnus Lindberg, même si toutes les régions du monde semblent représentées, en préservant les valeurs sûres que sont Ladislav Zolotarev, Luciano Berio ou Arne Nordheim :

- Kalevi Aho (FI), *Sonata n° 2* (1990)
- Luciano Berio (IT), *Sequenza XIII* (1995)
- Joachim Krebs (DE), *Musik für Akkordeon* (1986)
- Magnus Lindberg (FI), *Jeux d'anches* (1990)
- Jindřich Feld (CZ), *4 Intermezzi* (1967)
- Jürgen Ganzer (DE), *Passacaille* (1995)
- Sofia Gubaidulina (RU), *Et Exspecto* (1985) ou *De Profundis* (1978)
- Toshio Hosokawa (JP), *Melodia* (1979)
- Arne Nordheim (NO), *Flashing* (1985)
- Krzysztof Olczak (PL), *Phantasmagorien* (1978)
- Matthias Pintscher (DE), *Figura III* (2000)
- Conrado del Rosario (PI), *Elusive Dialogues* (1991)

Castelfidardo

À Castelfidardo, la situation est plus irrégulière, puisque les imposés n'ont pas été systématiquement présents. Après le *Capriccio* de Pavel Trojan en 2006, puis les *Suites Françaises* de Jean-Sébastien Bach en 2007 et 2008, on assiste à la suppression des imposés

entre 2009 et 2011, avant leur réintroduction sous la forme d'œuvre de musique de chambre sous l'impulsion de Claudio Jacomucci en 2012 et 2013 : deux œuvres italiennes donc, que l'on peut mettre en lien avec une volonté de soutien aux compositeurs du pays.

- Boris Porena, *Quattro Vaniloqui* pour accordéon et soprano
- Domenico Turi, *3 aphorismi* pour accordéon et clarinette

Cette initiative a été arrêtée en 2014 mais remplacée en 2015 par la commande d'un concerto pour accordéon et orchestre à cordes pour le 3^e tour du concours.

Même si l'ensemble des œuvres jouées pendant le concours respectent un certain équilibre temporel (avant et après 1990), on peut percevoir un certain manque de direction esthétique puisque l'on exigeait au premier tour « une œuvre originale au choix issue des pays suivants : Allemagne, Danemark, Espagne, Finlande, France, Italie, Norvège, Suède. Au deuxième tour : le Canada, Communauté des états indépendants, États-Unis, ex-Yougoslavie, Pologne, République Tchèque, Slovaquie³⁷² ». Autrement dit, il ne s'agit pas là de recommandations très restrictives, ce qui revient à laisser le candidat libre de ses choix, même si l'on peut percevoir une certaine distinction Ouest/Est dans le choix des pays d'un tour à l'autre.

3.4.3.3 *Le renoncement*

En revanche, les concours de la Coupe mondiale et du Trophée mondial nous présentent une réalité bien différente, beaucoup plus traditionnelle et ancrée dans le contexte de création de ces concours.

Les œuvres d'accordéonistes y apparaissent à égalité avec le répertoire original savant, à hauteur de 28-30%. Alors que pour les autres concours, un accent était mis sur la musique européenne et un certain renouvellement du répertoire on assiste justement au contraire, avec une prégnance de la musique russe et ukrainienne (51% pour la Coupe Mondiale et 61% pour le Trophée Mondial) et une majorité d'œuvres composées avant 1990 (58-60% pour les deux). Ainsi, ces deux concours ne favorisent pas la diffusion d'œuvres nouvelles.

À cela, il faut ajouter l'arrêt de la politique des morceaux imposés à la Coupe mondiale et au Trophée mondial au même moment, dès 2008. Auparavant, la Coupe mondiale (membre

³⁷² Source : <http://www.accordions.com/concorso/2012/graphics/regulations.pdf> (lien vérifié le 20.09.2015).

de l'IMC-Unesco) demandait à un compositeur du pays d'accueil l'écriture d'une pièce imposée et s'inscrivait dans une démarche de stimulation du répertoire. C'était le cas en 2006 pour l'œuvre de Wolfgang Plagge, *Fractals*.

Ce tournant dans la politique des concours coïncide avec le changement des équipes dirigeantes (quasiment la même pour les deux manifestations) qui a opté pour une simplification des programmes et la suppression des directives :

- 1^e tour : une œuvre baroque, une œuvre mélodique, une œuvre virtuose au choix
- 2^e tour : une œuvre originale complète pour accordéon
- 3^e tour : programme libre d'une durée de 20 à 30 minutes avec des œuvres de styles différents

Les recommandations pour le premier tour, par la présence d'une « œuvre mélodique » et d'une « œuvre virtuose » nous semblent ancrées dans une autre époque, comme le témoignage d'une autre façon de penser le répertoire.

Mais ces deux institutions de l'accordéon, créées bien avant l'entrée de l'instrument dans les conservatoires supérieurs³⁷³, semblent toujours répondre à une conception beaucoup plus populaire de l'instrument, comme ancrée dans la constitution de ces organisations. Rappelons qu'au départ la Coupe mondiale s'adressait à des virtuoses de l'accordéon populaire, tels que Freddy Balta³⁷⁴ (1938), Yvette Horner (1948) ou Maurice Vittenet (1951), puisque la catégorie des basses chromatiques n'y est apparue que bien plus tard. Autrement dit, ces deux concours semblent être prisonniers de leur histoire.

Mais comment peut-on expliquer de si grandes différences entre les concours ? Pour essayer de répondre à cette question, nous nous sommes demandé si les publics qui fréquentaient ces manifestations ne pourraient pas en être la cause.

³⁷³ Création de la Coupe mondiale en 1935. Source : <http://accordions.com/news.aspx?d=13-Mar-2015&lang=en#art10087> (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁷⁴ Source : http://www.accordions.com/cia/champ_snc.htm (lien vérifié le 15.08.2015).

3.4.4 La fréquentation des concours

Bien que d'un niveau généralement excellent, le faible nombre de candidats peut être une des raisons pour lesquelles certaines organisations souhaitent contenter tout le monde, comme nous le montre le tableau suivant :

Année	Klingenthal	Arrasate	Coupe Mondiale	Castelfidardo	Trophée Mondial
2006	non disponible	19	14	13	5
2007	32	21	15	non disponible	non disponible
2008	25	non disponible	21	non disponible	non disponible
2009	non disponible	22	7	18	non disponible
2010	16	16	14	non disponible	7
2011	9	19	36	8	7
2012	17	11	10	6	non disponible
2013	22	17	10	12	13
Moy.	20,2	17,9	15,9	11,4	8,0

Figure 176 – La fréquentation de cinq concours internationaux entre 2006 et 2013

Mais ces données montrent une fréquentation instable par exemple pour Klingenthal avec 32 candidats en 2007 et seulement 9 en 2011 ou encore la Coupe Mondiale avec 36 candidats en 2011 et 7 en 2009³⁷⁵.

On peut donc comprendre que l'origine des candidats soit prise en compte pour la constitution des programmes, même si tous les concours ne reçoivent pas le même public.

Au concours d'Arrasate, on remarque une grande majorité des candidats venus d'Europe (entre 59% et 87,5% depuis 2009), ce qui représente une évolution notable, puisqu'en 2006 et 2007, les Russes et les Ukrainiens y étaient majoritaires (respectivement 53% et 67%) :

³⁷⁵ Le concours ayant eu lieu en Nouvelle Zélande en 2009, on peut comprendre que certains candidats n'aient pas souhaité se déplacer, vu le coût des transports.

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Europe	42%	33%	non disponible	59%	87,5%	84%	72,7%	82,4%
Russie/Ukraine	53%	67%	non disponible	18%	12,5%	11%	18,2%	5,9%
Asie	5%	0%	non disponible	23%	0%	5%	9,1%	11,8%

Figure 177 – Origine géographique des concurrents du concours d'Arrasate-Hiria

À Klingenthal, le rapport entre candidats européens et candidats russes est beaucoup plus proche. Rappelons que ce concours a été créé dans l'ex-Allemagne de l'Est, ce qui explique ces liens et une certaine volonté d'inclure dans les listes des œuvres plus traditionnelles d'accordéonistes :

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Europe	non disponible	59,4%	60,0%	non disponible	43,8%	44,4%	41,2%	54,5%
Russie/Ukraine	non disponible	31,3%	36,0%	non disponible	37,5%	22,2%	52,9%	27,3%
Asie	non disponible	9,4%	4,0%	non disponible	18,8%	33,3%	5,9%	18,2%

Figure 178 – Origine géographique des candidats du concours de Klingenthal

À la Coupe mondiale, en raison du changement de lieu chaque année, on s'aperçoit que les données sont très fluctuantes. On note par exemple la présence de 57,1% et 50% de concurrents asiatiques lors des éditions 2009 et 2011 à Auckland (NZ) et à Shanghai (CN) :

	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Europe	71%	46,7%	71,4%	14,3%	100,0%	41,7%	50,0%	50,0%
Russie/Ukraine	21%	20,0%	19,0%	14,3%	0,0%	8,3%	40,0%	30,0%
Amérique du Nord	0%	6,7%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%
Asie	7%	26,7%	4,8%	57,1%	0,0%	50,0%	10,0%	20,0%
Autres	0%	0,0%	4,8%	14,3%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%

Figure 179 – Origine géographique des candidats de la Coupe mondiale

Les données relatives aux concours de Castelfidardo et du Trophée mondial nous ont été communiquées de façon partielle et sont donc insuffisantes pour parvenir à des conclusions.

Mais qu'en est-il de la diffusion des œuvres ? Les œuvres les plus jouées sont-elles les mêmes que dans l'enseignement supérieur ?

3.4.5 La diffusion des œuvres

Le tableau suivant présente les œuvres les plus jouées dans les 5 concours étudiés. De gauche à droite sont indiqués le nom du compositeur, le nom de la pièce, l'année de l'écriture, la nationalité du compositeur, le nombre d'interprétations enregistrées et le concours dans le(s)quel(s) cette œuvre a été jouée :

Compositeur	Titre de l'œuvre	Année	Nationalité	Nombre d'interprétations	Arrasate	Castelfidardo	Coupe Mondiale	Klingenthal	Trophée Mondial
Gubaidulina, Sofia	<i>De Profundis</i>	1978	RU	67	x	x	x	x	x
Ganzer, Jürgen	<i>Fantasy 84*</i>	1984	DE	57	x	x	x	x	x
Nordheim, Arne	<i>Flashing</i>	1985	NO	57	x	x	x	x	x
Schmidt, Ole	<i>Toccata n° 2*</i>	1963	DK	48	x	x	x	x	x
Schmidt, Ole	<i>Toccata n° 1*</i>	1960	DK	42	x	x	x	x	x
Katzer, Georg	<i>Toccata*</i>	1972	DE	41	x			x	
Lorentzen, Bent	<i>Tears</i>	1992	DK	40	x	x	x	x	x
Kusjakov, Anatoli	<i>Sonata n° 4</i>	1991	RU	39	x	x	x	x	x
Zolotarev, Ladislav	<i>Sonata n° 3</i>	1972	RU	31	x	x	x	x	x
Runtchak, Volodimir	Suite "Portraits of composers" (Shostakovitch, Paganini, Stravinski)	1988	UA	29	x	x	x	x	
Berio, Luciano	<i>Sequenza XIII</i> « Chanson »	1995	IT	24	x	x		x	

Camarero, Camarero	<i>Luz Azul*</i>	1997	ES	22	x				
Ishii, Maki	<i>Tango Prism*</i>	1987	JP	22	x				
Kusjakov, Anatoli	<i>Images of the Passing Time</i>	1999	RU	22	x	x	x		
Londonov, Piotr	<i>Scherzo-toccata</i>	1981	RU	22		x	x	x	
Gubaidulina, Sofia	<i>Et Exspecto</i>	1985	RU	21	x		x	x	x
Kusjakov, Anatoli	<i>Autumnal sceneries</i>	1989	RU	21	x		x		x
Ganzer, Jürgen	<i>Passacaille</i>	1994	DE	20	x	x	x	x	x
Gurbindo, Fermin	<i>Fantasia para acordeon*</i>	1985	ES	20	x	x	x		
Jokinen, Erkki	<i>Alone</i>	1979	FI	20	x	x	x	x	x
Lindberg, Magnus	<i>Jeux d'anches</i>	1990	FI	20	x	x	x	x	
Mossenmark, Stafan	<i>Woodspirit*</i>	1989	SE	20	x	x	x	x	

Figure 180 – Les 22 œuvres les plus jouées dans les concours internationaux

Les résultats présentés ici sont assez différents de ceux obtenus dans la partie précédente, au sujet de l'enseignement supérieur. En effet, parmi les 14 œuvres obtenues précédemment, on ne retrouve que 8 œuvres³⁷⁶ dans ce tableau qui, lui, en recense 22. Les trois premières œuvres qu'étaient *De Profundis* de Gubaidulina, la *Sequenza XIII* de Berio et *Jeux d'anches* de Magnus Lindberg apparaissent dans un ordre bien différent : Berio passe de la 2^e à la 11^e place, mais surtout, Lindberg n'apparaît ici à qu'en 21^e position, raison pour laquelle nous avons décidé d'étendre cette liste à 22 œuvres au lieu de 14, pour une meilleure comparaison.

Parmi ces œuvres, on en retrouve logiquement 8 qui ont été les morceaux imposés du concours, telles que les œuvres de Camarero, Ganzer, Gurbindo, Ishii, Katzer, Mossenmark et Schmidt³⁷⁷, dont certaines n'ont pas été rejouées dans d'autres concours que ceux pour lesquels elles ont été imposées (*Luz Azul* de Camarero, *Tango Prism* d'Ishii, *Toccata* de Katzer).

On s'aperçoit que la grande majorité des œuvres n'est pas récente puisque 68% des pièces de cette liste datent d'avant 1990, dont les 6 premières pièces, ce qui est le signe d'un faible renouvellement général du répertoire.

³⁷⁶ Rappel de la liste des 14 œuvres les plus jouées dans l'enseignement supérieur européen : Sofia Gubaidulina, *De Profundis* ; Luciano Berio, *Sequenza XIII* ; Magnus Lindberg, *Jeux d'anches* ; Sofia Gubaidulina, *Et Exspecto* ; Arne Nordheim, *Flashing* ; Yuji Takahashi, *Le Double de Paganini* ; Kalevi Aho, *Sonate n° 2* ; Jürgen Ganzer, *Phantaisie 84* ; Sofia Gubaidulina, *In croce* ; Toshio Hosokawa, *Sen V* ; Mauricio Kagel, *Episoden, Figuren* ; Stafan Mossenmark, *Woodspirit* ; Ole Schmidt, *Toccata n° 1* ; Jukka Tiensuu, *Fantango*.

³⁷⁷ Ces œuvres sont marquées d'une étoile dans la liste.

Si le but d'un concours peut être légèrement différent de celui d'un examen, puisqu'il s'agit avant tout de s'imposer techniquement et physiquement devant un jury, cela peut expliquer une certaine prégnance des grands classiques du répertoire russe³⁷⁸, qui exposent une virtuosité ouverte, digitale et démonstrative, comme en témoigne la répartition des œuvres par pays :

Pays	Nombre d'œuvres originales	%
Russie	419	28,64%
Allemagne	168	11,48%
Danemark	159	10,87%
Espagne	111	7,59%
Finlande	109	7,45%
Norvège	77	5,26%
Ukraine	73	4,99%
Pologne	69	4,72%
Japon	56	3,83%
République Tchèque	54	3,69%
Italie	43	2,94%
Suède	28	1,91%
France	20	1,37%
Serbie	20	1,37%
Croatie	12	0,82%
Hongrie	11	0,75%
Lituanie	8	0,55%
Philippines	7	0,48%
Slovénie	5	0,34%
Autriche	2	0,14%
Canada	2	0,14%
Suisse	2	0,14%
Slovaquie	2	0,14%
Etats-Unis	2	0,14%
Corée du Sud	1	0,07%
Kazakhstan	1	0,07%
Pays-Bas	1	0,07%

³⁷⁸ Nous n'avons pas recensé d'œuvre de compositeurs russes de la nouvelle génération.

Royaume-Uni	1	0,07%
Total	1463	100,00%

Figure 181 – Les œuvres les plus diffusées par pays

On remarque que les œuvres russes et ukrainiennes représentent un tiers du total (34%), suivies par l'Allemagne, représentée notamment par les œuvres de Ganzer, le Danemark (avec des œuvres de Lorentzen et de Schmidt) et la Finlande. Dans ce dernier cas, on peut penser à une approche très souvent virtuose des œuvres finlandaises, ce qui expliquerait leur présence dans les concours, ce que confirmait Matti Rantanen :

« Les Finlandais essaient de trouver un équilibre entre, disons, la virtuosité de l'école sociétiquie et l'approche académique du Danemark. Au fil du temps, j'ai été amené à comprendre différents types de musiques. Dans les années 1970, j'étais probablement plus académique que l'Académie Sibelius elle-même. »³⁷⁹

Dans ces deux études, on remarque clairement la persistance d'écoles nationales, dont les principes esthétiques sont influencés par la géopolitique européenne et l'histoire personnelle des acteurs de l'accordéon, qui transmettent une certaine tradition d'un répertoire, même si l'on constate une porosité de plus en plus grande entre les différents centres et qu'il est parfois difficile de définir des catégories, tant les interactions entre les écoles sont parfois importantes. Même si l'on perçoit deux grands courants de pensée qui s'opposent, les œuvres de Sofia Gubaidulina semblent occuper une place toute particulière dans le répertoire et constituer une sorte de trait d'union entre les accordéonistes.

3.5 Sofia Gubaidulina, point d'entente entre les écoles

En effet, on a remarqué la présence récurrente, dans les deux cas, des deux œuvres solo *De Profundis* et *Et Exspecto* ainsi qu'*In croce* pour accordéon et violoncelle dans les examens de Master. Alors que la répartition des œuvres se trouve modifiée entre la première étude et cette dernière, on remarque que *De Profundis* demeure largement, dans tous les cas, à la première place. Outre le fait que cette pièce fasse partie des « classiques » du répertoire,

³⁷⁹ Texte original : “*The Finns at least are trying to strike a balance between, say, the virtuosity of the Soviet school and the academic approach of Denmark. “Over the years I have come to understand all sorts of music. In the 1970s I was still if anything more academic than the Sibelius Academy itself”.* Entretien avec Matti Rantanen à Helsinki le 6 mars 2013.

que beaucoup de gens la connaissent et la jouent par une certaine habitude, Sofia Gubaidulina est probablement l'une des compositeur-trice-s majeur-e-s à la fin du XX^e siècle, de la même manière que Berio plus tard avec sa *Sequenza*, à avoir fait beaucoup pour l'intégration de l'instrument dans les milieux classiques, comme nous l'avons déjà mentionné en citant les propos de Geir Draugsvoll.

Devant les réticences de certaines écoles traditionnelles à aborder les répertoires les plus avant-gardistes en privilégiant une certaine virtuosité de genre que leur permet assez facilement l'accordéon, devant le refus de toute référence à la musique du passé qu'ont pu véhiculer certaines écoles de composition, l'œuvre pour accordéon de Sofia Gubaidulina constitue, selon le concertiste slovène Klemen Leben, un « point d'entente entre deux conceptions opposées de l'instrument »³⁸⁰. On peut tout d'abord penser à un trait d'union politique, puisque les Russes peuvent voir en Gubaidulina la représentation d'une certaine fierté nationale et les Européens y voient le symbole d'une artiste qui s'est affranchie du réalisme soviétique en fréquentant l'avant-garde artistique de Berlin. Mais ce point d'entente peut être pensé sur un plan esthétique, étant donné que l'écriture pour accordéon de Gubaidulina combine à la fois des éléments postmodernes, en intégrant la consonance par l'utilisation d'accords parfaits successifs, à la manière d'un choral...



Figure 182 – Sofia Gubaidulina, *De Profundis*, ed. Schmülling, *fac-simile*, p. 10

...aux procédés de l'écriture contemporaine avec l'utilisation des modes de jeux tels que les clusters, présentés ici dans une écriture non mesurée :

³⁸⁰ Conversation avec Klemen Leben à Paris, en juin 2015.

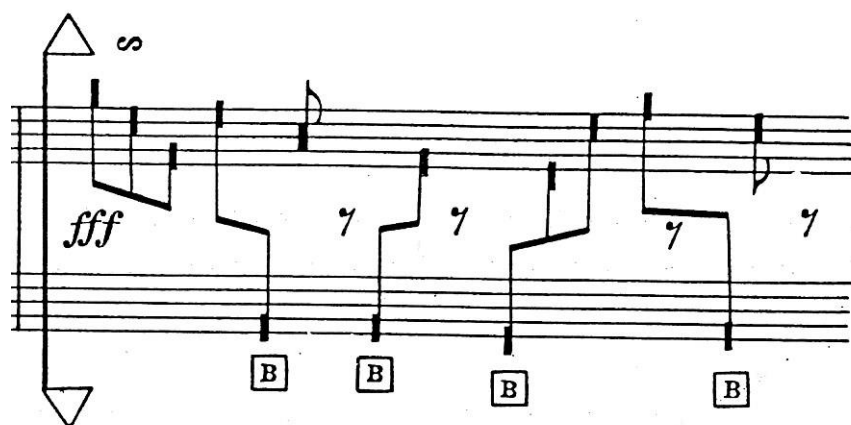


Figure 183 – Sofia Gubaidulina, *De Profundis*, ed. Schmülling, *fac-simile*, p. 9

Conclusion

Avec cette recherche, nous avons pu constater que l'accordéon était aujourd'hui doté d'un riche répertoire, aussi large sur le plan quantitatif (plus de 9 100 œuvres) que qualitatif, puisque cet instrument intervient dans des œuvres représentatives d'une multitude d'esthétiques et de langages musicaux, ce qui nous semble tout à fait prometteur pour l'avenir de l'instrument. Devant l'engouement qui entoure l'accordéon aujourd'hui, grâce notamment au travail actif d'interprètes qui ont fortement encouragé la création de classes, devant l'augmentation conséquente du nombre de concerts qui incluent l'accordéon, on peut dire que cet instrument s'intègre toujours plus à un monde musical de plus en plus ouvert.

Les compositeurs sont peu à peu parvenus à déconstruire les principes traditionnels de l'image de l'accordéon pour créer une nouvelle identité sonore qui a permis à l'instrument d'occuper une place de choix dans l'orchestration contemporaine : par la recherche de nouveaux modes de jeu, de subtiles associations sonores avec d'autres timbres ainsi qu'un travail sur les contrastes, le disjoint et une virtuosité poussée à l'extrême, ils ont réussi à emporter l'accordéon au-delà de lui-même.

Si nous ne pouvons qu'être optimistes quant au développement exceptionnel du répertoire de ces vingt-cinq dernières années ainsi qu'au potentiel de fusion de l'instrument dans les orchestrations révélé par ces œuvres, cette recherche a mis en lumière de nombreux déséquilibres dans la diffusion du répertoire. En premier lieu, nous avons constaté à quel point il existait un intervalle de temps de plusieurs années entre la création d'une œuvre et son appropriation par plusieurs interprètes et que les échanges de répertoires d'une zone géographique à l'autre avaient beaucoup de mal à se faire et ce, malgré la rapidité des moyens de communication modernes. Nous avons également évoqué le manque d'uniformisation des instruments, témoignages de conceptions esthétiques différentes qu'il faut mettre en lien avec une « morphologie » du répertoire propre à chaque pays, certaines zones étant plus portées historiquement sur l'accordéon en solo et d'autres sur les œuvres d'ensemble. Mais nous avons surtout constaté une dualité esthétique dans la conception du répertoire en identifiant deux grands courants et leurs ramifications : d'un côté les écoles d'avant-garde, dans l'héritage allemand et scandinave, davantage portées sur la stimulation du répertoire contemporain, mais probablement minoritaires et d'un autre, des écoles plus traditionnelles, davantage portées sur un répertoire de compositeurs-instrumentistes qui occupent une très grande place, notamment dans les concours internationaux, témoignage parfois d'une certaine méfiance vis-à-vis du répertoire contemporain.

Ces réticences vis-à-vis de la musique contemporaine, à laquelle il faudrait probablement préférer l'acceptation de « musique de notre temps », nous semblent provenir

davantage des interprètes que du public parce que ces premiers demeurent attachés à une certaine popularité historique qu’a connue l’accordéon au fil du temps. Que ce soit l’instrument favori de la bourgeoisie parisienne dans les années 1830, le roi des fêtes populaires de l’après-guerre, ou encore l’instrument attaché à l’image du Tour de France, ces réticences sont le témoignage d’une peur de se détacher de la fonction première pour laquelle l’accordéon a été créé, une fonction harmonique dans un contexte tonal, ce qui peut d’ailleurs expliquer en partie les crispations autour du système des basses standard dont nous avons parlé plus haut. Dès lors, accepter une nouvelle identité sonore de l’instrument proposée par les compositeurs reviendrait à renoncer à ses racines, à son histoire en quelque sorte.

Mais les institutions musicales, les interprètes et le public évoluent avec leur temps. Ainsi, même si l’on pourrait supposer que les programmations des festivals spécialisés dans le répertoire contemporain ne soient consacrées qu’à des œuvres écrites de la musique de notre temps, on peut percevoir une grande mutation dans les concerts depuis quelques années, concerts qui intègrent d’autres esthétiques musicales issues des traditions orales. En effet, de par la pluralité stylistique qui caractérise l’accordéon en général, on peut comprendre le fait que cet instrument s’intègre parfaitement à ces nouvelles pratiques, que ce soit pour des concerts d’improvisation³⁸¹ ou de jazz³⁸², de musiques traditionnelles³⁸³ et klezmer³⁸⁴, ou encore de tango³⁸⁵.

En parallèle, on assiste à une réintégration de la transcription dans les programmations, alors même que le fait de jouer une œuvre sur un instrumentarium différent que celui pour lequel elle avait été pensée faisait encore bondir certains il y a quelques années. Les accordéonistes étant des habitués des transcriptions, on ne peut être ni surpris de voir le duo

³⁸¹ Concert d’improvisation au Festival de Besançon avec Pascal Contet en 2004 et 2007 : <http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres07/ven1800.php> et <http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres04/#contetchevilloncorneloup> (liens vérifiés le 04.09.2015).

³⁸² Concert de jazz avec Jean-Louis Martinier au Festival Klangspuren de Schwaz (Autriche) Source : <http://www.klangspuren.at/footermenu/archiv/klangspuren-festival-1994-2009/1999/> (lien vérifié le 19.08.2015).

³⁸³ Concert de musiques traditionnelles basques avec le récital de Philippe Ezcurra, avec le chanteur Beñat Achiary, au Festival GMEM Marseille en 2012. Source : http://www.gmem.org/index.php?option=com_content&view=article&id=556&Itemid=13597 (lien vérifié le 18.08.2015).

³⁸⁴ Concert de musique Klezmer à la Biennale de Venise en 2003 : <http://www.cdmrovereto.it/chisiamo/organizzazione/elemento/1425-thomas-sinigaglia> (lien vérifié le 5.09.2015).

³⁸⁵ Concert au Festival Ebruitez-vous en 2008 à l’occasion d’une mise en regard avec le *Tango Alleman* (1978) de Mauricio Kagel. http://www.rhizome.asso.fr/fichiers_pdf/dossier_presse_ev_2008.pdf (lien vérifié le 5.09.2015).

accordéon et alto de Teodoro Anzellotti et Christophe Desjardins interpréter le *Lachrymae op. 76a* de Benjamin Britten au côté d'œuvres de Wilhelm Friedemann Bach, Marco Stroppa, Stefano Gervasoni et Luciano Berio³⁸⁶, ni de constater que certains compositeurs intègrent l'accordéon dans leur transcriptions d'œuvres classiques, que ce soit Salvatore Sciarrino qui transforme les *Sonates* de Scarlatti en une œuvre concertante pour accordéon et orchestre dans *Storie di altre storie* (2005), Manuel Hidalgo qui orchestre le dernier mouvement de la *Sonate pour piano op. 106* de Beethoven (*Introduction and fugue* pour accordéon et orchestre, 2004), Bernard Cavanna avec *10 Lieder de Schubert* dans une version pour Soprano, accordéon, violon et violoncelle, ou encore le très connu *Schubert's Winterreise* de Hans Zender (d'après *Le Voyage d'Hiver* de Schubert) où l'accordéon est intégré à l'orchestre (1994).

Dans la même optique que la politique de diffusion mise en place par Musique Nouvelle en Liberté en France depuis sa création en 1991³⁸⁷, qui vise à soutenir la programmation et/ou la création d'œuvres nouvelles à condition qu'elles soient intégrées à des œuvres plus classiques, on voit certains interprètes proposer des programmes qui mettent en regard musiques populaires et musiques nouvelles ou répertoire baroque et création contemporaine : citons par exemple le projet *Early and late*³⁸⁸ de l'ensemble Gáman (accordéon, violon et flûte à bec) fondé par l'accordéoniste danois Andreas Borregaard qui mêle des arrangements de musiques traditionnelles du Groenland, du Danemark et des Îles Féroé à des créations spécialement créées pour cet ensemble³⁸⁹ ou encore *Anarchic harmonies*, de Stefan Hussong (accordéon) et Michael Svoboda (trombone), qui met en regard John Cage avec Frescobaldi³⁹⁰. Ces mises en regard ont l'avantage d'inciter à un certain décloisonnement des publics, puisque la musique contemporaine n'est plus réservée qu'aux festivals spécialisés, et les publics habitués des programmations généralistes sont sensibilisés peu à peu aux langages musicaux de notre époque, à condition que les programmeurs jouent le jeu en variant les esthétiques et les compositeurs d'une saison à l'autre : le Printemps des Arts de Monte Carlo³⁹¹, dirigé par le compositeur Marc Monnet, a ainsi commandé, à l'occasion du 30^e anniversaire du Festival en 2014, de courtes pièces à 13 compositeurs, présentées au début des concerts. Citons par exemple le trio *Swirl* (2014) pour accordéon, saxophone et violoncelle

³⁸⁶ Programme donné au festival Musiques Nouvelles en Liberté à Paris 2006. Source : http://www.mnl-paris.com/web/evenements/paris_de_la_musique/edition_2008/ (lien vérifié le 19.08.2015).

³⁸⁷ Fondée par Marcel Landowski et Benoît Duteurtre, sous l'égide de la ville de Paris. <http://www.mnl-paris.com/web/association/> (lien vérifié le 20.08.2015).

³⁸⁸ <http://www.dacapo-records.dk/en/recording-early-and-late--gaman.aspx> (lien vérifié le 20.08.2015).

³⁸⁹ Œuvres de Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Sunleif Rasmussen et Rune Glerup.

³⁹⁰ http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=53875 (lien vérifié le 30.08.2015).

³⁹¹ <http://www.printempsdesarts.mc> (lien vérifié le 20.08.2015).

de Franck Bedrossian, donné à la Salle Garnier de Monte Carlo au début du concert, en introduction à la *Symphonie n° 101* de Haydn³⁹² : un contraste des plus saisissants.

Ces interactions entre les styles musicaux, les arts et les esthétiques évoquent l'idée de « *crossover* », très à la mode et parfois prononcée de façon péjorative, mais caractéristique d'une nouvelle façon de penser l'art.

Dans ce rapport des interprètes à une certaine popularité, il nous a semblé utile d'apporter quelques éclairages quant à l'« effet Piazzolla », qui inonde le monde de la musique et que nous avons rencontré très fréquemment dans les programmes étudiés.

L'engouement des accordéonistes pour la musique d'Astor Piazzolla, ainsi que la demande de certains organisateurs de concerts d'insérer des œuvres rythmées de ce compositeur argentin, peuvent être pensés dans cette même perspective de popularité de l'instrument. Piazzolla, qui pour certains, a beaucoup aidé l'accordéon à se faire une place dans le monde de la musique, offre en effet la possibilité aux accordéonistes d'intégrer des programmations de musique généralistes tout en conservant une certaine popularité de l'instrument ainsi qu'un rapport quasi « physique » avec l'auditoire qui, emporté par le rythme, applaudit souvent à n'en plus finir avant même d'attendre la fin des pièces.

Mais l'association, désormais très ancrée dans l'inconscient collectif, de la musique de Piazzolla à l'accordéon, demeure un malentendu, car Piazzolla n'a quasiment pas écrit pour notre instrument à l'exception de la version du *Ballet tango* pour 4 accordéons. Ainsi, jouées à l'accordéon, toutes ses autres œuvres sont des transcriptions car le bandonéon, instrument original, et l'accordéon, ne sont pas les mêmes instruments, même s'ils appartiennent à la même famille d'instruments à soufflet fonctionnant sur le principe de l'anche libre.

En partant de ces constatations, on se rend compte que l'« effet Piazzolla », survenu autour des années 2000, une dizaine d'années après la mort du musicien argentin, a créé un système de fausse association, dans l'imaginaire du grand public, et encouragé par certains accordéonistes, du tango à l'accordéon.

Si certains accordéonistes ont parfois tendance à s'engouffrer dans ce répertoire sans trop s'interroger sur l'interprétation de ce style de musique, ni sur la façon d'arranger les œuvres³⁹³, il faut être attentif à ne pas réduire l'accordéon au seul tango, mais envisager l'instrument dans une perspective bien plus large qui peut inclure le répertoire contemporain.

Ainsi, comme certains compositeurs nous le montrent avec humour à travers les références aux répertoires de danse, il ne faut pas chercher à refuser cet héritage populaire

³⁹² Concert donné le 10 avril 2014.

³⁹³ On regrette très souvent la réalisation limitée à la main droite de l'accordéon des parties de bandonéon, alors que l'utilisation des deux claviers permettrait un meilleur rendu.

mais plutôt accepter l'accordéon comme un instrument pluriel ou « caméléon » qui demeurera de toute façon dans l'inconscient collectif comme « l'instrument des joies et des peines » pour paraphraser le titre d'un album de Matti Rantanen³⁹⁴.

Cette réintégration du populaire est désormais possible parce que les compositeurs sont justement parvenus à renouveler de façon durable l'identité sonore de l'accordéon, de telle sorte que les nouvelles générations de compositeurs ne remettent plus en question la légitimité de l'instrument.

Devant ce répertoire immense et d'une richesse insoupçonnée, l'enjeu actuel ne peut plus se limiter à la seule création d'œuvres nouvelles de façon aveugle : il appartient donc aux interprètes de participer activement à la diffusion des œuvres déjà existantes, en les programmant dans leurs concerts ou en les présentant à leurs élèves.

Ainsi, par la production de deux outils à destination des compositeurs et des interprètes, *Accordion Higher Level Education in Europe* (2014) et *Ricordo al futuro* (2016), nous espérons que cette recherche encouragera de plus en plus d'interprètes à découvrir l'étendue du répertoire contemporain de l'accordéon.

³⁹⁴ Rantanen, Matti, *Ilon ja surun soitin* (http://pointculture.be/album/matti-rantanen-suomalainen-harmonikka-ilon-ja-surun-soitin_153002/ lien vérifié le 30.10.2015).

Annexes

Annexe 1 : Concerts

2012	<i>Vents de Finlande</i>	Festival « Les Rencontres contemporaines » Lyon, le 29/09/2012
	Béatrice Berne, clarinette Vincent Lhermet, accordéon Tapio Nevanlinna, <i>Foto</i> (1987) Matti Murto, <i>Deux Visions du Kalevala</i> (2012) – <i>création mondiale</i> Jarmo Sermilä, <i>Mechanical Partnership</i> (1994) Jukka Tiensuu, <i>Plus I</i> (1992) Harri Vuori, <i>Suden Hetki</i> (2000) Arrangements de chants populaires finlandais	
2012	<i>Fusion</i>	Festival « Musiques Démesurées » Clermont-Ferrand, le 11/11/2012
	Brian Archinal, percussions Béatrice Berne, clarinette Vincent Lhermet, accordéon Arthur Daraine, <i>Long Island Iced Tea</i> (2012) – <i>création mondiale</i> Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> (1993) Jean-Claude Gengembre, <i>Fragments épars d'un monde imaginaire</i> (2012) – <i>création mondiale</i> François Narboni, <i>Outre-là</i> (2014) – <i>création mondiale</i>	
2013	<i>Carte blanche à la Cité de la Musique</i>	Amphithéâtre de la Cité de la Musique Paris, le 17/03/2013
	Vincent Lhermet, accordéon Bruno Mantovani, <i>8'20" chrono</i> (2007) Ere Lievonen, <i>Marcia Macabra</i> (2006)	
2013	<i>Concert portrait « Henrik Ajax »</i>	Cité internationale des Arts Paris, le 23/04/2013
	Ensemble Henrik Ajax, direction Henrik Ajax, <i>Phantasien</i> (2012)	

2013	<i>Orchestre d'Auvergne</i>	Clermont-Ferrand, le 15/05/2013
	Vincent Lhermet, accordéon Mathieu Romano, direction Orchestre d'Auvergne	
	Benjamin Ellin, <i>Blaze</i> (2012)	
2013	<i>Carte blanche : trios avec accordéon</i>	Amphithéâtre de la Cité de la Musique Paris, le 14/06/2013
	Cécile Kubik, violon Vincent Lhermet, accordéon François Robin, violoncelle	
	Bernard Cavanna, <i>Trio n° 1</i> (1995) Bernard Cavanna, <i>Trio n° 2</i> (2004) Wolfgang Rihm, <i>Am Horizont</i> (1991) Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> (1998) Philippe Hersant, <i>Apparitions</i> (2006)	
2013	<i>Concert portrait « Philippe Hersant »</i>	Festival de musique classique d'Uzerche Uzerche, le 16/08/2013
	Virgil Boutellis-Taft, violon Vincent Lhermet, accordéon Vassilena Serafimova, percussions Dmitri Silvian, violoncelle	
	Philippe Hersant, <i>Apparitions</i> (2006) Philippe Hersant, <i>Strophes</i> (2011) Martin Iddon, <i>Syke</i> (2012) – <i>création mondiale</i>	
2013	<i>Ensemble Court-Circuit</i>	Théâtre de Gennevilliers Gennevilliers, le 6/12/2013
	Jean Deroyer, direction Ensemble Court-circuit	
	Tomas Bordalejo, <i>Zapping II</i> (2013) – <i>création mondiale</i> Bernard Cavanna, <i>Concerto pour violon</i> (1999)	

2014 *Festival « Le Printemps des Arts de Monte Carlo »*
Auditorium Rainier III, Salle Garnier
Monaco, les 28/03, 05/04 et 10/04/2014

Nathanaël Gouin, piano
Askar Ishangaliyev, violoncelle
Carmen Lefrançois, saxophone
Vincent Lhermet, accordéon
Constance Ronzatti, violon

Martin Matalon, *Loop and Epilogue* (2014) – *création mondiale*
Franck Bedrossian, *Swirl* (2014) – *création mondiale*
Frédéric Durieux, *Poursuivre* (2014) – *création mondiale*
Bruno Mantovani, *8'20" chrono* (2007)
Vinko Globokar, *Dialog über Luft* (1994)
Harri Vuori, *Suden Hetki* (2000)

2014 *Stretching the accordion*

CNSM de Paris/GSMD London
Paris et Londres, le 30/05 et le 01/06/2014
Avec le soutien du Fonds Diaphonique

Flavien Boy, direction
Mathieu Accar, piano
Iroe Yasui, saxophone
Vincent Lhermet, accordéon
Constance Ronzatti, violon
Petteris Sokolovskis, violoncelle
Fanny Vicens, accordéon (œuvres de R. Saunders et F. Caron-Daras)

Philippe Leroux, *De l'Épaisseur* (1998)
Bernard Cavanna, *Trio n° 1* (1995)
Oliver Leith, <> (2014) – *création mondiale*

2014 *Rameau, hier et aujourd'hui*

Opéra National de Lille
Lille, le 15/10/2014

Vincent Lhermet, accordéon

Tomas Bordalejo, *En Rappel* (2014) – *création mondiale*
Philippe Hersant, *Tarentelle* (2014) – *création mondiale*
Martin Iddon, *D'un sang qu'elle poursuit...* (2014) – *création mondiale*
Florent Motsch, *Rappels* (2014) – *création mondiale*
Mikel Urquiza, *Esquisses d'échecs : ouverture française* (2014) – *création mondiale*
Jean-Philippe Rameau, *10 œuvres pour clavecin*

2014	<i>Maudits les innocents</i>	Opéra National de Paris Paris-Bastille, le 13/12/2014
	Ensemble instrumental du CNSMD de Paris	
	Mikel Urquiza, <i>Maudits les Innocents - acte I</i> (2014) – <i>création mondiale</i> Julian Lebke, <i>Maudits les Innocents - acte II</i> (2014) – <i>création mondiale</i> Didier Rotella, <i>Maudits les Innocents - acte III</i> (2014) – <i>création mondiale</i> Francisco Alvarado, <i>Maudits les Innocents - acte IV</i> (2014) – <i>création mondiale</i>	
2015	<i>Concert portrait « Outi Tarkiainen »</i>	Festival de Musique d'Uzerche Uzerche, le 17/08/2015
	Vincent Lhermet, accordéon	
	Outi Tarkiainen, ... <i>ja alkoivat laulaa</i> (2015) – <i>création mondiale</i>	
2015	<i>Prix de composition</i>	Conservatoire de Paris Paris, le 24/09/2015
	Orchestre des Lauréats du Conservatoire Laurent Cuniot, direction	
	Francisco Alvarado, <i>and matters was (not) perfectly conserved</i> (2015) – <i>création mondiale</i>	
2015	<i>Les Accrochages de Gérard Caussé</i>	Salle Gaveau Paris, le 26/10/2015
	Gérard Caussé, alto Armelle Kourdoian, soprano Vincent Lhermet, accordéon Michel Portal, clarinette basse	
	Tomas Bordalejo, <i>IOTA</i> (2015) – <i>création mondiale</i>	
2016	<i>Bureau 470</i>	Conservatoire de Gennevilliers Gennevilliers, le 13/02/2016
	Laurène Durantel, contrebasse Vincent Lhermet, accordéon Noëmi Schindler, violon Claire Talibart, percussions	
	Tomas Bordalejo, <i>Bureau 470</i> (2015) – <i>création mondiale</i>	

2016

Récital de fin de doctorat

Conservatoire de Paris – Espace Maurice Fleuret
Paris, le 08/03/2016

Vincent Lhermet, accordéon
Askar Ishangaliyev, violoncelle
Eun-Joo Lee, violon
Flore Merlin, piano
Vladimir Percevic, alto

Outi Tarkiainen, *...ja alkoivat laulaa* (2015)
Bruno Mantovani, *8'20" chrono* (2007)
Martin Matalon, *Loop and epilogue* (2014) – *création française*
Marc Monnet, *Premier regard – extraits* (2001)
Gérard Pesson, *Peigner le vif* (2007)
Florent Motsch, *Rappels* (2014)
Bernard Cavanna, *Trio n° 1 avec accordéon* (1995)

Annexe 2 : Enregistrements

2014

Correspondances

Collection Jeunes solistes du Conservatoire de Paris
Avec le soutien de la Fondation Meyer

Noémie Bialobroda, alto
Noam Bierstone, percussions
Cécile Kubik, violon
Vincent Lhermet, accordéon
François Robin, violoncelle

Bruno Mantovani, *8'20" chrono* (2007) – *premier enregistrement au disque*
Georg Friedrich Haas, *Sayaka* (2006)
Annette Schlünz, *Journal n° 2* (2006)
Jouni Kaipainen, *Gena op. 31* (1987) – *premier enregistrement au disque*
Gérard Pesson, *Peigner le vif* (2007) – *premier enregistrement au disque*
Philippe Leroux, *De l'Épaisseur* (1998) – *premier enregistrement au disque*

2015

Rameau, hier et aujourd'hui

Label Klarthe
Avec le soutien de MFA, du FCM et
de la Fondation d'entreprise Banque Populaire

Vincent Lhermet, accordéon

Tomas Bordalejo, *En Rappel* (2014) – *premier enregistrement au disque*
Mikel Urquiza, *Esquisses d'échecs : ouverture française* (2014) – *premier enregistrement au disque*
Philippe Hersant, *Tarentelle* (2014) – *premier enregistrement au disque*
Florent Motsch, *Rappels* (2014) – *premier enregistrement au disque*
Martin Iddon, *D'un sang qu'elle poursuit...* (2014) – *premier enregistrement au disque*
Jean-Philippe Rameau, *11 œuvres pour clavecin*

Annexe 3 : Conférences

29/02/2013	Paris	Journées Doctorales du Conservatoire de Paris/Université de Paris-Sorbonne
	France	<i>La connaissance du répertoire contemporain, une nécessité pour un accordéoniste au XXI^e siècle</i>
20/04/2013	Lyon	EPARM Congress - Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon
	France	<i>From Knowledge to Performance: Studies on the Accordion Contemporary Music Repertoire in Europe</i>
07/03/2014	Copenhague	Det Danske Musikkonservatorium
	Danemark	<i>Accordion Repertoire and Higher Level Education in Europe</i>
20/03/2014	Paris	Journées de la Recherche au Conservatoire de Paris
	France	<i>L'institutionnalisation et la diffusion du répertoire de l'accordéon dans l'enseignement supérieur européen</i>
08/04/2014	Paris	Journées Doctorales du Conservatoire de Paris/Université de Paris-Sorbonne
	France	<i>Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe (1990-2013)</i>
11/05/2014	Ljubljana	Konservatorij za glasbo & balet Ljubljana
	Slovénie	<i>Accordion Repertoire and Higher Level Education in Europe</i>
10/04/2015	Mons	Conservatoire Royal de Mons
	Belgique	<i>Le développement de l'enseignement supérieur de l'accordéon en Europe (1950-2014)</i>
23/04/2015	Graz	Kunstuniversität Graz (KUG)
	Autriche	<i>Accordion Higher Level Education in Europe</i>

Annexe 4 : Publications

2013 *European cooperation*

Article en anglais publié au sein de l'ouvrage *Modern Perspectives*, 2012, sous l'impulsion de Claudio Jacomucci.

http://www.modernaccordionperspectives.com/Writings/Voci/2014/11/26_European_Cooperation,_by_Vincent_Lhermet.html

2014 *Accordion Higher Level Education in Europe*

Le répertoire de l'enseignement supérieur de l'accordéon en Europe, publié en novembre 2014 sur le site du Conservatoire de Paris, peut être consulté au lien suivant :

http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Recherche/pdf/VLhermet-AccordionhigherleveleducationinEurope14.pdf

2016 *Base de données Ricordo al futuro*

La base de données *Ricordo al futuro*, réalisée en collaboration avec Fanny Vicens, publiée en avril 2016, au lien suivant : ricordoalfuturo.huma-num.fr.

Annexe 5 : Questionnaire

L'enseignement supérieur de l'accordéon en Europe : études et répertoire

Pays : _____

Nom de l'institution (dans la langue du pays):

ETUDES

Année d'ouverture de la classe d'accordéon : _____

Nombre d'étudiants:

La classe d'accordéon est-elle limitée à un nombre maximal d'élèves ? oui ☐ non ☐

Si oui, combien d'élèves maximum ? _____

Combien d'élèves compte actuellement la classe d'accordéon de votre institution ?

Professeur(s)

Qui étai(en)t le(s) professeur(s) lors de l'ouverture de la classe ?

Combien y-a-t-il de professeurs d'accordéon en 2013 ? _____

Nom(s)

Pédagogie/Didactique de l'accordéon

Votre institution propose-t-elle un enseignement de la didactique de l'accordéon ? oui ☐ ☐
non

Si oui, qui en est le professeur actuellement ? _____

Durée des études : _____ Niveau : 1^e ou 2^e cycle _____

Cursus

Quels sont les diplômes délivrés par votre institution ?

⇒ Diplômes inclus dans le Système LMD :

Licence ☐ Nombre d'années d'études : _____ ans

Master ☐ Nombre d'années d'études : _____ ans

Doctorat ☐ Nombre d'années d'études : _____ ans

⇒ Diplômes hors système LMD :
 Diplôme de fin d'études supérieures ☐ Nombre d'années d'études : _____ ans
 Postgraduate diploma ☐ Nombre d'années d'études : _____ ans
 Autre ☐ nom ? _____ Nombre d'années d'études : _____ ans

LE REPERTOIRE DES ACCORDEONISTES EN EUROPE DANS LEURS PROGRAMMES DE MASTER (OU EQUIVALENT)

Critères de constitution du programme de Master ou Diplôme de fin d'études supérieures pour les institutions hors système LMD :

- ⇒ Durée du programme : env. _____ min
- ⇒ Musique de chambre oui/non : _____
- ⇒ Autres critères de constitution du programme :

Détail des programmes de Master depuis 2006

Pouvez-vous nous communiquer les informations relatives à tous les examens de Master dans votre institution sur la période 2006-2013 avec les informations suivantes :

Nom de l'accordéoniste (**facultatif**): _____
 Date de l'examen : ____/____/20__

Programme complet (compositeur, nom des œuvres) :

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____
6. _____
7. _____
8. _____

Merci !

Annexe 6 : Festivals de musique contemporaine

Liste non exhaustive de Festivals de musique contemporaine.

Pays	Ville	Nom du Festival	Date de création	Fréquence
Allemagne	Berlin	Inventionen	1982	biennale/mai
Allemagne	Berlin	Maerzmusik	2002	annuelle/mars
Allemagne	Cologne	Acht Brücken Musik für Köln	2011	triennale
Allemagne	Donaueschingen	Donaueschinger musiktage	1921	annuelle/octobre
Allemagne	Dresde	Tonlagen	1987	annuelle/octobre
Allemagne	Freden	Fredener musiktage	1991	annuelle/août
Allemagne	Halle	Hallischemusiktage	1955	annuelle/novembre
Allemagne	Kassel	Neue Musik in der Kirche	?	annuelle/juin
Allemagne	Luneburg	Festival Neue Musik	1975	annuelle/octobre
Allemagne	Luneburg	Studienwoche für Zeitgenössische Musik	1979	annuelle/octobre
Allemagne	Munich	A*devant garde	1991	biennale/juin
Allemagne	Stuttgart	Eclat	1980	annuelle/février
Allemagne	Weimar	Tage Neuer Musik	1988	annuelle/novembre
Allemagne	Witten	Wittener Tage für Neue Kammermusik	1969	annuelle/avril
Allemagne	Wuppertal	Bergische biennale	1995	biennale/juin
Autriche	Graz	Steirischer Herbst	1998	annuelle/sept. à oct.
Autriche	Graz	V:nm festival	1999	biennale/avril
Autriche	Krems	Niederösterreichisches Donaufestival	2005	annuelle/avril
Autriche	Lockenhaus	Kammermusikfest	?	annuelle/juillet
Autriche	Ottensheim	Festival der Regionen	1993	biennale/juin à juillet
Autriche	Salzburg	Aspekte	2002	Annuelle
Autriche	Schwaz	Klangspuren	1994	annuelle/septembre
Autriche	Vienne	Wien modern	1988	annuelle/octobre à nov
Autriche	Viktring	Musikforum viktring-klagenfurt	1987	annuelle/juillet
Autriche	Wels	Music unlimited	1987	annuelle/novembre
Belgique	Bruxelles	Ars musica	1989	annuelle/mars
Belgique	Ohain	L'espace du son	1984	annuelle/octobre

Croatie	Zagheb	Music Biennale	1961	biennale/avril
Danemark	Copenhague	Klang festival	2009	annuelle/mai
Danemark	Ringsted	Susaa festival	?	annuelle/août à sept.
Espagne	Barcelone	Avui musica	?	annuelle/avril à juin
Espagne	San Sébastian	Quincena Musical de San Sebastián y el Ciclo de Música Contemporánea Musikagileak	1939	annuelle/octobre
Espagne	Madrid	Festival de Musica de Alicante	1985	annuelle/septembre
Espagne	Madrid	Temporada musikadhoy	1996	annuelle/janvier à juin
Estonie	Tallinn	Estonian music days	1979	annuelle/avril
Estonie	Tallinn	Nyyd	1991	triennale/octobre
Estonie	Tartu	Contemporary music festival	?	annuelle/janvier
Finlande	Helsinki	Musica Nova	1981	biennale/février à mars
Finlande	Helsinki	Summer sound (avanti!)	1986	annuelle/juin à juillet
Finlande	Tampere	Tampere Biennale	1986	biennale/mars à avril
Finlande	Viitasaari	Time of Music	1982	annuelle/juin
France	Châlon-sur-Saône	Kontakt sonore	?	annuelle/avril
France	Lyon	GRAME - Musiques en scène	1992	biennale/mars
France	Paris	Paris de la Musique (MNL)	1994	triennale/octobre
France	Paris	Présences (Radio France)	1991	annuelle/février à mars
France	Paris	Manifeste (IRCAM)	1998	annuelle/juin à juillet
France	Saint-Denis	Densités 93	2001	annuelle/mars à juin
France	Vandoeuvre-les-Nancy	Musique action	1984	annuelle/mai
France	Alfortville	La Muse en Circuit - Extensions	2000	annuelle/mai à juin
France	Besançon	Musiques Libres	2001	annuelle/oct. à nov.
France	Blagnac	Novelum	1998	annuelle/nov. à déc.
France	Charenton	Musiques de notre temps	2004	annuelle/mars à avril
France	Clermont-Ferrand	Musiques démesurées	1999	annuelle/novembre
France	Crest	Futura 13	musique acousmatique pas d'acoustique	annuelle/août
France	Dijon	Why note/Ici l'onde	1996	annuelle/janvier à juin
France	Le Havre	Pied nu	2006	annuelle/mars à avril
France	Le monastier sur gazeille	Rencontres contemporaines	1995	annuelle/mars à nov.

France	Marseille	GMEM - Les Musiques	1987	annuelle/mai
France	Nice	CIRM – Manca	1978	annuelle/novembre
France	Perpignan	Festival aujourd'hui musiques	1992	annuelle/novembre
France	Rennes	Ebuitez-vous	2002	annuelle/septembre
France	Strasbourg	Festival Musica	1983	annuelle/sept. à oct.
Hongrie	Budapest	Music of our time	?	annuelle/sept. à oct.
Islande	Reykjavik	Dark music days (IMIC)	1980	annuelle/février
Italie	Milan	Milano musica	1990	annuelle/
Italie	Naples	Dissonanzen	1993	annuelle/septembre
Italie	Padoue	Computer art festival	1983	annuelle/
Italie	Parme	Traiettorie	1998	annuelle/sept. à oct.
Italie	Rome	Nuovi spazi musicali	1978	annuelle/octobre
Italie	Rome	Controtempo (Villa Medici)	2010	annuelle/janvier
Italie	Trieste	Trieste prima	1987	annuelle/novembre
Italie	Venise	Biennale de Venise	1930	biennale/octobre
Lituanie	Kaunas	Is arti	1997	annuelle/novembre
Lituanie	Vilnius	Gaida	1991	annuelle/octobre
Luxembourg	Luxembourg	Rainy days	2005	annuelle/nov à dec
Norvège	Bergen	Borealis Festival	1987	annuelle/mars
Norvège	Harstad	Ilos contemporary music festival	?	annuelle/février
Norvège	Oslo	Ultima	1991	annuelle/sept. à oct.
Pays-Bas	S'Hertogenbosch	November music	2009	annuelle/novembre
Pays-Bas	Utrecht	Gaudeamus music week	1945	annuelle/septembre
Pologne	Cracovie	Audio art festival	1993	annuelle/sept. à nov.
Pologne	Varsovie	Warsaw autumn international festival	1956	annuelle/septembre
Pologne	Wroclaw	Musica polonica nova	1962	annuelle/
Portugal	Paredes	Musica viva	?	annuelle/septembre
République Tchèque	Ostrava	Ostrava biennale of new music	2001	biennale/août à sept.
République Tchèque	Prague	Trideni plus	?	annuelle/novembre
Royaume-Uni	Canterbury	Sounds new	1997	annuelle/mai
Royaume-Uni	Huddersfield	Contemporary music festival	1978	annuelle/novembre
Royaume-Uni	Londres	LFCCM	2002	annuelle/mai
Royaume-Uni	Oxford	Oxford contemporary music	?	annuelle/octobre à juin
Royaume-Uni	Wales/Gwynedd	Bangor new music festival	2000	annuelle/mars

Slovaquie	Bratislava	Melos ethos	1991	annuelle/novembre
Slovénie	Ljubljana	Slowind	1999	annuelle/octobre
Suède	Göteborg	Goteborg art sounds	1999	annuelle/mai
Suisse	Genève	Archipel	1999	annuelle/mars à avril
Suisse	Rümlingen	Festival Rümlingen	2002	annuelle/août à sept.
Suisse	Zurich	Tage für Neue Musik	1986	annuelle/novembre
Allemagne	Darmstadt	Festival für Neue Musik*	1946	biennale/juillet
Allemagne	Munich	Neue Musik Akademie*	?	annuelle/août

* : Académie de musique contemporaine

Annexe 7 : Ensembles de musique contemporaine

Liste non exhaustive d'ensembles de musique contemporaine européens :

Nom	Ville	Pays	Date de création	Site
Ensemble Aachen	Aachen	Allemagne	2003	http://neuemusikensembleac.de/
Echo ensemble für neue Musik	Berlin	Allemagne	1997	http://www.hfm-berlin.de/veranstaltungen/ensembles/echo-ensemble-fuer-neue-musik/
Ensemble ARTett Berlin	Berlin	Allemagne	?	?
Ensemble Mosaik	Berlin	Allemagne	1997	http://www.ensemble-mosaik.de/
Ensemble Neophon	Berlin	Allemagne	2011	http://www.neophon.eu/
Ensemble Zafraan	Berlin	Allemagne	2008	http://www.zafraan-ensemble.com/
Kammerensemble Neue Musik Berlin	Berlin	Allemagne	1988	http://www.kammerensemble.de/
Mehrklangorkester Berlin	Berlin	Allemagne	?	?
Ensemble New Babylon	Breme	Allemagne	?	http://www.ensemblenewbabylon.com/
E-mex ensemble	Cologne	Allemagne	1999	http://www.e-mex-ensemble.de/
Ensemble garage	Cologne	Allemagne	2009	http://beta.ensemble-garage.de/
Handwerk	Cologne	Allemagne	2011	http://ensemble-handwerk.eu/
Musikfabrik	Cologne	Allemagne	1990	http://www.musikfabrik.eu
Ensemble Notabu	Düsseldorf	Allemagne	1983	http://www.notabu-ensemble.de/ensemble.html
Ensemble Interzone perceptible	Essen	Allemagne	2000	http://www.i-p-music.com/index.php?id=2
Ensemble interface	Francfort	Allemagne	2009	http://www.ensembleinterface.com/de/ueber_uns/
Ensemble Modern	Francfort	Allemagne	1980	https://www.ensemble-modern.com/
Ensemble Aventure	Freiburg	Allemagne	1986	http://www.ensemble-aventure.de/ensemble.php
Ensemble Recherche	Freiburg	Allemagne	1985	http://ensemble-recherche.de/start/
Ensemble surplus	Freiburg	Allemagne	1992	http://www.ensemble-surplus.de/en/node/6
Decoder	Hamburg	Allemagne	?	http://decoder-ensemble.de/ensemble/
Das neue Ensemble	Hanovre	Allemagne	1993	http://dasneueensemble.de/

Tema	Karlsruhe	Allemagne	?	http://www.ensemble-tema.com/
Impronta	Mannheim	Allemagne	?	http://www.ensemble-impronta.com
Ensemble Kontraste	Nürnberg	Allemagne	?	http://www.ensemblekontraste.de/
Oh ton ensemble	Oldenburg	Allemagne	1990	http://ohton-ensemble.de/fr/ensemble/musiker/
Ensemble Grenzpunkt	Saar	Allemagne	2005	http://www.jonathankaell.com/beispiel-seite/grenzpunkt/
Ensemble Courage	?	Allemagne	1997	http://www.ensemble-courage.de/de/index.htm
Windkraft - Kapelle für Neue Musik	?	Autriche	1999	http://www.windkraftmusic.com/
Alea	Graz	Autriche	1998	http://www.alea.at/
Ensemble für Neue Musik Graz	Graz	Autriche	1995	http://www.csc-kug.at/musikvermittlung/klassik/ensemble-fuer-neue-musik.html
Ensemble für Neue Musik Innsbruck	Innsbruck	Autriche	1984	http://www.tenm.at/
Oesterreichisches Ensemble Für Neue Musik	Salzburg	Autriche	1975	http://www.oenm.at/
Ensemble 20. jahrhundert	Vienne	Autriche	1971	http://exxj.net/
Ensemble Reconsil Wien	Vienne	Autriche	2002	http://www.ensemblereconsil.com/
Ensemble Wiener Collage	Vienne	Autriche	1987	http://ewc.at/de/home/
Klangforum Wien	Vienne	Autriche	1985	www.klangforum.at
Ensemble acrobat	?	Autriche	?	http://www.ensemble-acrobat.com/Ensemble_Acrobat_-_Homepage/Home.html
Ensemble Ictus	Bruxelles	Belgique	1994	http://www.ictus.be/
Ensemble Musique Nouvelle	Mons	Belgique	1962	http://www.musiquesnouvelles.com/
Barcelona216	Barcelone	Espagne	1985	http://www.bcn216.com/
Crossing lines	Barcelone	Espagne	?	http://crossinglinesensemble.com/crossinglines/news.html
Kuraia	Bilbao	Espagne	1997	http://www.ensemblekuraia.es
Ciklus	Pays-Basque	Espagne	2010	http://www.ciklusensemble.com/
Sinkro	Pays-Basque	Espagne	1985	http://espaciosinkro.com/
Xare	Pays-Basque	Espagne	?	

Krater	San Sébastien	Espagne	2008	http://www.kraterensemble.org/
Espai sonor	Valence	Espagne	2003	http://www.ensemblespaisonor.com/
Mixtur	?	Espagne	?	
Nou ensemble	?	Espagne	?	http://www.nouensemble.com/
Plural	?	Espagne	?	http://www.pluralensemble.com/
Taller sonoro	?	Espagne	2000	http://www.tallersonoro.com/
Vertixe sonora	?	Espagne	2010	http://vertixesonora.net/
Ensemble ambrosius	Helsinki	Finlande	1995	http://www.ensembleambrosius.com/
Uusinta	Helsinki	Finlande	1998	http://uusintaensemble.fi/
Lemanic modern ensemble	Annemasse	France	?	http://www.lemanic-modern-ensemble.net/
MG21	Argenteuil	France	2008	https://ensemblemg21.wordpress.com/lensemble/
L'instant donné	Bagnolet	France	2002	http://www.instantdonne.net/
Ensemble Proxima				
Centaury	Bordeaux	France	2004	http://www.proximacentauri.fr/
Sillages	Brest	France	1992	http://www.ensemblesillages.com/
Delta	Cambes	France	1986	http://www.deltaensemble.org/DELTA/
2E2M	Champigny-sur-Marne	France	1972	http://www.ensemble2e2m.com/
Kairos	Clermont-Ferrand	France	?	http://www.beatrice-berne.com/#!ensemble-ka/cd0y
Court-circuit	Clichy-la-Garenne	France	1991	http://www.court-circuit.fr/
Nomos	Evry	France	2005	http://www.ensemble-nomos.fr/
Zellig	Le Kremlin-Bicêtre	France	1999	http://www.zellig.fr/
Offrandes	Le Mans	France	2010	http://ensembleoffrandes.com/
Ensemble orchestral contemporain	Lyon	France	1992	http://www.eoc.fr/
Les temps modernes	Lyon	France	1993	http://www.ensemble-lestempmodernes.com/index.php?lang=fr
C-barré	Marseille	France	2006	http://www.cbarre.fr/C_Barre/Ensemble_C_Barre.html
Telemaque	Marseille	France	1994	http://www.ensemble-telemaque.com/
Aleph	Mercurey	France	1983	http://www.ensemblealeph.com/
Dedalus	Montpellier	France	1996	http://dedalusensemble.blogspot.fr/

Cairn	Montreuil	France	1997	http://ensemble-cairn.com/?langue=fr
Laborintus	Montreuil	France	1993	http://www.laborintus.com/fr/
tm+	Nanterre	France	1977	www.tmplus.org/web/tm-plus/
Skene	Nantes	France	1998	http://www.ensembleskene.com/Ensemble_Skene/Bienvenue.html
Utopik	Nantes	France	2004	http://www.ensembleutopik.fr/
Ensemble orchestral stringendo	Orly	France	?	http://www.jean-thorel.com/stringendo.html#
Alternance	Paris	France	1983	http://www.ensemble-alternance.com/
Arcema	Paris	France	1993	pas de site
Ensemble Calliopée	Paris	France	1999	http://www.ensemblecalliopee.com/
Intercontemporain	Paris	France	1976	www.ensembleinter.com
L'itinéraire	Paris	France	1973	http://litineraire.fr/wp/
Multilaterale	Paris	France	2005	http://www.multilaterale.org/
Musique oblique	Paris	France	?	http://www.oblique.org/
Soundinitiative	Paris	France	2011	http://soundinitiative.fr/
Voque	Paris	France	?	?
Ars Nova	Poitiers	France	1963	http://www.arsnova-ensemble.com/
Rhizome	Rennes	France	2002	http://rhizome.asso.fr/lensemble-rhizome/
Densités	Saint-Denis	France	?	?
Hiatus	Saint-Sylvain sous Toulx	France	?	http://ryoanji.free.fr/?v=hiatus&lang=fr
Accroche note	Strasbourg	France	?	http://www.accrochenote.com/
Atrium	Strasbourg	France	1993	http://www.latitude-atrium.fr/index.php?page=concerts
Hanatsu miroir	Strasbourg	France	2008	http://www.hanatsumiroir.fr/
L'imaginaire	Strasbourg	France		http://www.limaginaire.org/
Linea	Strasbourg	France	1998	http://www.ensemble-linea.com/
Polychronies	Toulon	France	1998	http://polychronies.com/
Le Balcon	Vincennes	France	2008	http://lebalcon.com/
Concorde Contemporary Music Ensemble	?	Irlande	1976	http://www.concorde.ie/
Crash ensemble	?	Irlande	1997	http://www.crashensemble.com/
Dynamis ensemble	Milan	Italie	1999	http://www.dynamisensemble.it/
Ensemble l'Arsenale	Treviso	Italie	2005	http://www.larsenale.com/

Ensemble altera veritas	Riga	Lettonie	?	?
BIT20 Ensemble	Bergen	Norvège	1989	http://eng.bit20.no/
Ensemble Ernst	Oslo	Norvège	1997	http://plus3db.net/artists/ensemble_ernst/
Aksiom ensemble	?	Norvège	2010	http://aksiomensemble.no/people/musicians/
Ensemble Poing	?	Norvège	?	?
Asko Ensemble	Amsterdam	Pays-Bas	1965	http://www.askoschoenberg.nl/index.php?changelanguage=1;
New european ensemble	La Hague	Pays-Bas	2008	http://www.neweuropeanensemble.com/
Ensemble d'Accord (dir. Bernard van Beurden)	?	Pays-Bas	?	?
Schreck Ensemble	?	Pays-Bas	1989	http://www.schreck.nl/
Xenakis Ensemble	?	Pays-Bas	1980	http://www.nieuwe-muziek.nl/english/xenakis.htm
Hyperion ensemble	Bucarest	Roumanie	1976	http://hyperspectral.99k.org/Hyperion/Welcome.html
Red Note ensemble	Ecosse	Royaume Uni	2009	http://www.rednoteensemble.com/
Radius Ensemble	Londres	Royaume Uni	2007	http://radiusmusic.org/
Continuum ensemble	?	Royaume- Uni	1994	http://thecontinuumensemble.co.uk/about.html
Endymion	?	Royaume- Uni	1979	http://www.endymion.org.uk/
Ensemble Plus- Minus	?	Royaume- Uni	2003	http://www.plusminusensemble.com/
Ensemble Žena s blchou	no info	Slovaquie	?	http://www.zenasblchou.szm.com/
Ensemble Mimitabu	Gothenburg	Suède	?	http://mimitabu.se/
Sonanza	?	Suède	?	http://www.sonanza.com/
neuverband	Basel	Suisse	2012	http://www.neuverband.ch/
Ensemble Boswil	Boswil	Suisse	?	http://www.kuenstlerhausboswil.ch/ort-der-musik/ensemble-boswil
Ensemble Contrechants	Genève	Suisse	1980	http://www.hfm-berlin.de/veranstaltungen/ensembles/echo-ensemble-fuer-neue-musik/

Nouvel ensemble contemporain	La Chaux- de-Fond	Suisse	1994	http://www.lenec.ch/
Collegium Novuum Zurich	Zurich	Suisse	1993	http://www.cnz.ch/de/
Ensemble für neue musik Zurich	Zurich	Suisse	1985	http://www.ensemble.ch/
Ensemble Nikel	?	Suisse	2007	http://ensemblenikel.com/?page_id=123
Ensemble 13	pas d'information disponible			
Ensemble aujourd'hui et demain	pas d'information disponible			
Ensemble della Magna Grecia	pas d'information disponible			
Ensemble Eequatuor	pas d'information disponible			
Ensemble Ephémère	pas d'information disponible			
Ensemble Kontrapunkte	pas d'information disponible			
Ensemble Kreative	pas d'information disponible			
Ensemble Musique Vivante	pas d'information disponible			
Ensemble Nazzareno Re	pas d'information disponible			
Ensemble Oggimusica	pas d'information disponible			
Ensemble Présences Contemporaines	pas d'information disponible			
Ensemble Quantensprung	pas d'information disponible			
Ensemble Remix	pas d'information disponible			
Ensemble Slowing	pas d'information disponible			
Ensemble That	pas d'information disponible			
Ensemble Varianti	pas d'information disponible			
Ensemble Viribus Unitis	pas d'information disponible			
Ensemble Z- Kontinuum	pas d'information disponible			
Norsk Trekkspillensemble	pas d'information disponible			

Oxford New Music Ensemble	pas d'information disponible
------------------------------	------------------------------

Annexe 8 : Entretiens avec des interprètes

**Entretien avec Max Bonnay, concertiste, professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Paris, le 24 mai 2013**

Vous enseignez au Conservatoire de Paris depuis 2002, date de l'ouverture de la classe d'accordéon. Comment expliquez-vous que cette ouverture n'ait pas eu lieu plus tôt ?

Il y a certainement plusieurs facteurs responsables.

Il faut se souvenir des années 1987/1988, la Direction de la Musique avait organisé des réunions de travail au Ministère de la Culture, pour formater les stages de préparation au CA, et prendre contact avec les principales associations d'accordéonistes.

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, nous n'étions pas unis pour défendre un projet, un type d'accordéon standard...les réunions n'ont pas abouti. Cette attitude a déstabilisé les inspecteurs de la Musique qui ont perdu confiance en notre évolution.

Plus tard, les résultats des DE et CA ont mis en lumière le type « d'accordéon à déclencheur », et l'évolution indiscutable de plusieurs générations d'accordéonistes.

Le temps pour les différentes classes d'accordéon de travailler, d'évoluer, de rayonner : les années 2000 étaient arrivées.

Voyez-vous une évolution de la place de l'accordéon en France depuis l'ouverture de la classe au CNSM ?

Il y a une certaine reconnaissance de la part des musiciens, qui ont l'occasion de travailler avec nous.

Parler de l'accordéon n'est pas forcément si positif, jouer et le côtoyer en musique l'est plus. L'évolution du répertoire, de la facture instrumentale, de compositeurs nous dédiant des œuvres sont autant de facteurs positifs et d'informations pour nos collègues.

Comment envisagez-vous le futur de l'accordéon ?

Je pense à une évolution plurielle, conforme à l'éclectisme de l'instrument, véritable caméléon musical, très à l'aise en musique de chambre ou en petit ensemble.

Notre futur passe aussi par l'évolution de l'organologie, il nous faudrait parfaire le potentiel sonore de l'accordéon qui n'est pas encore satisfaisant à mon goût.

La pureté du son et l'accordage ont beaucoup évolué, mais la projection reste insuffisante, elle nous pénalise trop souvent. Je pense à la pièce de Gustavo Beytelmann (*Max y Claude* pour saxophone baryton et accordéon) : les problèmes de balance sont bien là, de près, et encore plus de loin !

Nos facteurs d'instruments, trop occupés à survivre, n'ont pas les moyens financiers d'investir dans la recherche acoustique et cela s'entend !

Entretien avec Pascal Contet, concertiste, professeur à l'Académie supérieure de musique de Strasbourg et formateur à l'enseignement du second cycle supérieur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
Paris, le 1^{er} juin 2013

Comment se sont passées vos premières collaborations avec les compositeurs en France ?

À la sortie de mes études à Graz, mon professeur Mogens Ellegaard m'a fortement encouragé à entreprendre un travail de collaboration avec les compositeurs de l'Hexagone car il pensait fortement, au vu des compositeurs qui sont de passage ou qui vivent en France, qu'un travail similaire de stimulation du répertoire qu'il avait accompli en Scandinavie pouvait être réalisé dans notre pays.

À l'époque, tout en faisant des allers-retours entre Copenhague, Berne, Paris et Graz, j'étais déjà en contact régulier avec le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC). Des compositeurs comme Jean-Pierre Drouet, Joëlle Léandre, Claude Ballif, Pascal Dusapin ou Bruno Giner avaient très vite répondu à l'appel ou me conseillaient : Pascal Dusapin m'avait aiguillé vers l'ensemble Accroche Note à Strasbourg, puis de là, vers Jacques Rebotier qui m'a mené à la création de son *Requiem* en 1993.

Après avoir rencontré Anne Nodé-Langlois à la Sacem, c'est vers Marianne Lyon, qui avait son bureau quelques portes plus loin, que j'ai été guidé. Directrice du CDMC, Marianne Lyon m'a accueilli avec enthousiasme : « Pascal, je suis ravie, c'est la bonne porte, et cela fait très longtemps que j'attends qu'un accordéoniste vienne nous voir. On a essayé mais cela n'a jamais donné de suite. Êtes-vous prêt ? Ce sera peut-être long et fastidieux ».

Après de longues heures à écouter, après m'être rendu à de nombreux concerts et à me familiariser avec ce qui allait devenir très vite « ma nouvelle famille musicale », nous avons donc pris la liste des compositeurs inscrits au catalogue du CDMC et avons établi une liste de personnes que nous pourrions contacter. Je m'étais donné cinq ans pour parvenir à en faire quelque chose. Nous étions alors en 1991-1992 et si rien ne bougeait pour diverses raisons, je repartirais voir ailleurs, c'était mon crédo.

Il n'y avait pas de courriel à l'époque, et le CDMC a dû envoyer quelques 200-250 lettres. Je ne serais jamais assez reconnaissant de cette admirable institution qui m'a aidé à synthétiser l'envie et surtout à réaliser cette utopie d'un répertoire « à la française ».

Je côtoyais régulièrement des compositeurs tels que Philippe Hurel, Philippe Manoury, Pascal Dusapin, Marc Monnet, Michael Levinas qui faisaient partie du listing et me disaient « oui, pourquoi pas », mais je sentais qu'il allait falloir attendre, car l'accordéon n'était peut-être pas la priorité du moment. Marc Monnet a écrit en 2001, Philippe Hurel en 2010 : cela faisait 18 ans d'attente.

Ce qui est intéressant, c'est que beaucoup de compositeurs ont un lien très fort à l'accordéon et qu'ils n'ont jamais osé le dire : Gérard Grisey a été le premier, Thierry Escaich, Pascal Dusapin (qui confessait que le premier instrument qu'on lui avait offert était un accordéon). Luciano Berio, que j'avais interviewé en 1996, m'avait dit qu'il avait fait partie en tant que violoniste ou pianiste d'un orchestre d'accordéon, et qu'il avait fait des tournées.

Le soutien du CDMC a donc été important, car à cette époque il fallait un soutien institutionnel. Aujourd'hui, c'est différent, donc le terrain est beaucoup plus assuré. Et l'accordéon a beaucoup évolué dans toute l'Europe.

Vous êtes-vous heurté à quelques réticences de la part de certains compositeurs ?

Je me suis heurté évidemment à certains refus de compositeurs qui ne comprenaient ni ma démarche, ni l'intérêt de l'instrument que je défendais. Certains restaient enfermés dans leurs préjugés sans savoir qu'ailleurs en Europe et dans le monde, l'accordéon avait énormément évolué. D'autres restaient aussi sur le souvenir d'un accordéon grinçant, désaccordé, de mauvaise facture voire peut-être de mauvais goût musical ?

Je pense notamment à Jean Françaix qui était absolument contre cet instrument et le détestait. Alors que je terminais mon mémoire sur son œuvre récente, je le fréquentais souvent, allais au concert de la Fondation Singer-Polignac dont il était à l'époque le président et j'ai réussi à le convaincre que l'accordéon pouvait être un bel et magnifique instrument de concert. J'ai d'ailleurs conservé l'enregistrement (réalisé avec son accord) où il me conseillait de m'asseoir et m'annonçait : « Pascal, je compte vous écrire un Concerto, êtes-vous d'accord ? ». Cinq heures plus tard, le hasard faisait que la radio suisse romande m'appelait pour un projet, je leur soumettais celui-ci qui se déroula le 18 novembre 1994 à l'Auditorium Stravinsky nouvellement inauguré. Un grand moment et un pur bonheur !

Cela dit, je dois quand même avouer que la plupart des compositeurs étaient accueillants et enthousiastes, comme par exemple Bernard Cavanna que j'ai rencontré en septembre 1992 au Festival Musica de Strasbourg, Bernard me confia qu'il allait mettre trois bandonéons dans son prochain projet qui serait une Messe, et je lui ai répondu insolemment sans réfléchir : « c'est dommage pour le bandonéon et les bandonéonistes car en fait c'est trois accordéons que vous allez mettre. Vous verrez, c'est plus puissant ! ». Il a ri et m'a rétorqué : « ah mais oui pourquoi pas, surtout qu'il y aura aussi en miroir un orgue liturgique ! ». L'histoire de notre complicité a commencé ainsi, de la *Messe un jour ordinaire* est venu le *Trio n° 1 avec accordéon*, créé à Brest en 1995, mais également quelques participations avec des gens comme le rappeur Djiz.

Je me souviens aussi d'une répétition avec les membres de notre Trio Aller-retour, Noëmi Schindler et Christophe Roy, lorsque Bernard nous a posé sur le pupitre le premier *Lieder*, *Gretchen am Spinnrade* de Franz Schubert, arrangé par ses soins. C'étaient les prémices des fameux *Lieders de Schubert versus Cavanna* qui sont maintenant joués partout en Europe.

Y-a-t-il une œuvre qui vous ait fait connaître, à l'image peut-être du Symphonic Fantasy and Allegro d'Ole Schmidt pour Ellegaard ?

Clair-obscur de Jean-Pierre Drouet est la première pièce qui m'ait vraiment boosté. C'était une grande peur car c'était au Festival Musica. Lors d'une discussion avec Mogens Ellegaard, je lui avais justement demandé comment on s'y prenait avec un compositeur, puisque Drouet voulait écrire pour moi.

Il m'a dit « surtout tu leur dis d'abord tout ce qu'ils ne doivent pas faire. Après ce qu'ils peuvent faire, tu ne leur en donnes pas trop car sinon ce sera toujours des choses injouables. »

Je trouvais très intéressant ce qu'il disait sur la main gauche à savoir qu'elle « est aveugle, qu'il faut qu'ils raccourcissent un peu l'angle », et surtout « ne pas leur parler du clavier main gauche comme celui de la main droite. »

Par exemple, j'ai eu des difficultés dans la pièce de Ballif, à la main gauche, car il avait écrit des écarts trop importants. Nous les avons donc modifiés avec son accord.

Percevez-vous une évolution dans la considération de l'accordéon depuis 1990 ?

Ah oui, je dirais que c'est un développement permanent mais ce n'est pas non plus quelque chose qui s'envole brusquement.

Je suis d'accord que les choses ne circulent pas assez, mais il faut espérer que ça change. Par exemple, Mogens a donné très vite *Flashing* d'Arne Nordheim à Geir [Draugsvoll] et James [Crabb] en 1987. Comme [*De Profundis*] de Gubaidulina, c'est parti très vite dans les concerts.

Je trouve d'ailleurs intéressant de montrer le parcours de l'accordéon : les apports de l'ère soviétique ne doivent pas être occultés, car c'est aussi notre histoire. C'est plutôt intéressant au niveau musicologique, même si il y a aujourd'hui de nouveaux compositeurs russes, par exemple Kourtlanski, Filanovski, qui sont catégoriques, en opposition à Zubitski ou Semjonov.

Un de mes grands plaisirs a été de jouer la *Sonate n° 2* de Zolotarev : à cette époque, j'étais attiré par ça. Après, c'est comme les peintures, l'oreille et l'œil évoluent.

Il me semble que lorsqu'un compositeur écrit pour une école ou des interprètes, cela influence d'une certaine manière l'écriture. C'est pour cela que je trouve que c'est important que les éditeurs marquent les informations sur la création.

Entretien avec Geir Draugsvoll, Concertiste, professeur à l'Académie Royale de Musique de Copenhague
Copenhague, le 8 mars 2014
(Entretien en anglais)

Non publié

Entretien avec Veli Kujala, concertiste, professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki (Finlande)
Helsinki, le 8 mars 2013
(Entretien en finnois)

Non publié

Entretien avec Matti Rantanen, concertiste, professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki
Helsinki, le 6 mars 2013
(Entretien en finnois)

Non publié

Annexe 9 : Entretiens avec des compositeurs

Entretien avec Philippe Hersant, compositeur français
Paris, le 17 janvier 2013

Quelles ont été les circonstances de votre première rencontre avec l'accordéon ?

Au Conservatoire, j'avais rencontré le compositeur et accordéoniste Alain Abbott dans les classes de composition et, de façon un peu suiviste, j'avoue que je ne m'étais pas du tout passionné pour l'instrument. Je continuais un peu bêtement à associer l'accordéon au musette. Je ne sais plus à quelle occasion je l'ai vu présenter l'accordéon. Je me souviens tout de même avoir été frappé par les possibilités de l'instrument, notamment dans l'aigu. Mais après cela, j'ai complètement oublié l'accordéon jusqu'au début des années 2000, tout en entendant de plus en plus, car il est vrai que depuis 1970, l'accordéon a fini par prendre une place de plus en plus importante.

En 2004-2005, j'ai rencontré Frédéric Guérouet à Cordes-sur-ciel, au festival d'Yves Petit de Voize, et il m'a demandé d'écrire pour lui. Il jouait les *Bagatelles* de Dvorak, et je trouvais que ça sonnait beaucoup mieux à l'accordéon qu'à l'harmonium, car beaucoup plus fin. Je lui ai dit « oui volontiers, mais je n'ai absolument pas le temps, j'écris en ce moment un opéra (*le Moine noir*, d'après une nouvelle de Tchekhov), je suis très en retard, c'est un énorme boulot donc je ne peux vraiment rien vous promettre ». Peu de temps après, j'assiste à la projection d'un film sur Dutilleux, dans lequel Simon Rattle répétait *Correspondances* avec l'Orchestre de Berlin. À un moment, on voyait Dutilleux, obsédé par une seule chose : il disait qu'il n'entendait pas assez l'accordéon. Moi-même, j'étais en train de chercher un instrument pour caractériser le personnage du moine noir, une couleur instrumentale, et je ne trouvais pas. Et brusquement, il y a eu comme un déclic et je me suis dit « l'accordéon, ça pourrait être une bonne idée ». Donc, j'ai tout de suite appelé Frédéric Guérouet : « finalement je crois que je vais vraiment me mettre à l'accordéon, parce que j'ai l'intuition que c'est peut-être l'instrument qu'il me faut. »

Le moine noir c'est un fantôme, une hallucination - mais c'est un rôle chanté, il a trois longues scènes dans l'opéra. Par trois fois, il apparaît au personnage principal, Andreï – un philosophe qui souffre des nerfs et d'une forme étrange de mégalomanie. Par trois fois, il y a dialogue entre Andreï et ce mirage. Mais comment faire chanter un mirage ? Ce n'est pas évident. Je ne voulais pas du tout trafiquer la voix ou avoir recours à l'électronique, car j'avais peur qu'à la longue, ça ne devienne lassant. Donc je me suis dit : « il faut que ce soit l'environnement sonore dans lequel il chante qui soit très particulier et non pas sa voix elle-même ». Il m'est apparu, notamment par ses effets d'aigus, que l'accordéon était tout à fait adapté, et j'ai repensé à ce qu'Abbott m'avait dit - ainsi qu'à d'autres œuvres d'accordéon que j'avais entendues récemment, dont le *Trio* de Cavanna et, plus particulièrement, son dernier mouvement. J'ai eu l'impression que c'était vraiment cet instrument-là qu'il me fallait. Donc, dans l'opéra, l'accordéon personnifie le moine : dès qu'il y a le moine, il y a l'accordéon.

Il donne une sorte d'étrangeté aux apparitions de ce personnage. Il est lui-même un personnage important de l'opéra.

En outre, l'accordéon est le seul instrument (avec peut-être la cornemuse !) qui peut évoquer un poumon. Andreï, comme Tchekhov, est tuberculeux et il meurt d'étouffement. Toute la fin est confiée à l'accordéon, car aucun instrument ne pouvait mieux évoquer la mort d'Andreï. Cette fin est très proche de la fin d'*Apparitions*, mon trio pour accordéon, violon et violoncelle. Le titre lui-même fait allusion à mon opéra, dont j'ai repris certains éléments et certaines couleurs. Par exemple, la fin du 2^e mouvement (les trilles dans l'aigu) correspond à la première apparition du moine et sa désintégration. Ce sont des sons étranges, presque électroniques.

C'est ça qui est intéressant : finalement, avec les instruments de facture classique, on peut obtenir quelque chose de plus fin, de plus étrange qu'avec l'électronique.

Mais il y a bien des aspects de l'accordéon que je ne connais pas encore. J'aimerais, dans une prochaine pièce, sortir un peu de ce que j'ai déjà utilisé dans l'opéra, dans *Apparitions*, ou dans *Strophe* ; utiliser, par exemple, ces effets de passage d'un clavier à l'autre et me diriger vers une écriture plus virtuose (un peu comme la pièce de Bruno Mantovani).

Vous avez donc travaillé avec Frédéric Guérouet. Comment vous a-t-il présenté l'accordéon ?

J'ai dû aller le voir trois ou quatre fois pour des séances de deux ou trois heures. Je lui ai demandé de me faire entendre des tas de choses. J'ignorais tout ou presque de l'instrument, ses possibilités de registres, son étendue qui est immense, les accords que l'on peut lui confier (sur ce plan, il bat largement le piano !) Je lui ai aussi demandé de me montrer toutes sortes d'effets. Certains ne m'intéressaient pas trop – mais il m'a fait une démonstration complète, à partir de partitions qu'il avait jouées, à partir d'exemples concrets. Je suis revenu le voir plusieurs fois, en lui apportant des brouillons de mon opéra, afin de vérifier si le résultat sonore correspondait à mon attente.

Aviez-vous en amont construit un imaginaire autour de l'instrument, des choses qui vous intéressaient déjà avant d'y aller ?

Il y a des choses que j'avais imaginées avant même qu'il ne m'en parle, notamment ces effets de suraigus et l'extrême grave, et la juxtaposition des deux, ou bien les effets de sons que l'on bloque brusquement, un effet très spécifique à cet instrument. Frédéric m'a beaucoup aidé à indiquer les registrations en insistant sur l'importance qu'il y avait à le faire. Il a, du reste, donné le même conseil à Dutilleux.

Votre conception de l'accordéon a-t-elle changé depuis votre premier contact avec celui-ci ?

Comme je l'ai dit, les pièces que j'ai écrites pour l'accordéon, *Apparitions*, *Strophe*, sont comme des satellites du *Moine noir*. J'aimerais changer complètement de registre et de type d'écriture en écrivant une tarentelle inspirée de ces danses d'exorcisme que l'on joue en Italie du Sud, en Calabre, en Campanie et surtout dans les Pouilles.

Quand vous pensez l'accordéon dans un orchestre, quelles alliances sonores vous intéressent tout particulièrement ?

Dans le *Moine Noir*, je l'utilise beaucoup avec les harmoniques de cordes, avec lesquelles il se marie fort bien. Quand il apparaît pour la première fois, il joue des trilles dans le suraigu, accompagné des 4 flûtes et d'un tapis d'harmoniques. La basse chante dans l'extrême grave seule, face à cette sorte de nuages d'électrons. Le chanteur doit sembler flotter dans le vide, un peu comme le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch (1878-1935), une toile à peu près contemporaine de la nouvelle de Tchekhov. Ce tableau – un des premiers tableaux complètement abstraits de l'histoire de la peinture – est assez étrange. Le carré noir, comme le moine noir, semble flotter sur une matière blanche lumineuse, presque surnaturelle. Dans mon idée, la première apparition du moine devait donner une impression un peu similaire.

C'est un peu strident, inquiétant, je crois que cela fonctionne bien. Par la suite, lors des autres apparitions du moine, l'accordéon se mêle, bien sûr, à d'autres instruments.

Ce qui est commun à certains passages du *Moine noir* et d'*Apparitions*, c'est le contraste entre l'extrême aigu et l'extrême grave. L'accordéon se prête bien à cela, il semble qu'il y ait comme un vide sidéral entre ces deux registres.

Dans mon opéra, j'ai veillé à ne pas trop charger l'orchestration lorsque l'accordéon jouait – peut-être ai-je été un peu trop prudent... Finalement, l'instrument reste plutôt dans un contexte de musique de chambre. J'avais remarqué que l'instrument pouvait sonner très fort lorsqu'on était près de lui, mais ne pas « projeter » autant que prévu lorsqu'il était dans la fosse d'orchestre.

Quelle est à votre sens la place qu'occupe l'accordéon aujourd'hui dans le monde musical.

Il a acquis une place de premier plan, au cours de ces trente ou quarante dernières années. Tout le monde, ou presque, écrit maintenant pour accordéon. Sofia Goubaïdouline a été une des premières. On disait : « c'est parce qu'elle est russe, c'est un instrument populaire là-bas ». Mais maintenant, c'est tout à fait naturel un peu partout dans le monde. Il est presque omniprésent dans les œuvres lyriques pour petit ensemble, où il se substitue souvent au piano. C'est logique, il offre de multiples possibilités d'harmonies, de couleurs, de registres, son étendue est aussi grande que celle du piano il est facilement transportable. Il s'est complètement débarrassé de l'image « ringarde » qu'on lui collait, et c'est tant mieux !

Entretien avec Bruno Mantovani, compositeur, chef d'orchestre, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.
Paris, le 3 décembre 2012

Quelle a été votre première rencontre avec l'instrument ?

C'est assez compliqué. Il y avait une classe d'accordéon quand j'étais petit à Perpignan, mais je suis passé à côté de ça. Pour moi, l'accordéon, c'était les dimanches après-midi avec André Verchuren à la télévision, donc j'avais une espèce d'a priori très simple. Je suis rentré au Conservatoire, j'ai entendu quelques pièces de camarades avec accordéon, et j'ai eu une sorte de rejet. Le déclencheur absolu, ça a été un jour dans le métro, en voyant un accordéoniste jouant des transcriptions d'orgue de Bach. Je l'entendais de loin, et je me suis dit « ce n'est pas vrai, c'est incroyable ». Et en fait ce qu'il y a de drôle, c'est que mon acceptation du potentiel de l'accordéon dans la musique contemporaine ne vient pas de la musique contemporaine elle-même, mais de quelqu'un qui jouait des transcriptions qui révélaient un Bach extraordinaire, parce qu'il y a à la fois la sonorité de l'orgue, mais il y a aussi la possibilité de faire des nuances. Et pour moi, cela a été la vraie rencontre avec l'accordéon. Il y avait une évidence qu'un jour je travaillerais pour cet instrument. Mais ça ne s'est pas fait dans les salles de concert. Et puis, il y a eu la rencontre avec Pascal Contet.

Comment avez-vous abordé l'écriture de votre première pièce ?

C'est Pascal Contet qui m'a demandé cette pièce : 8'20" *chrono*. J'avais écrit une pièce pour piano (*Quatre études pour piano*) dont la dernière étude s'appelle « pour les mains alternées ». Le principe, simple, c'était de répéter une note avec les deux mains, et puis d'avoir des périodicités (1 note = 1 période). Quand Pascal m'a proposé d'écrire une pièce pour accordéon, je me suis dit : c'est un truc que je n'ai fait que dans une pièce, et, avant même de voir Pascal, je me suis dit que ce côté stéréo, ça doit être plus facile à faire à l'accordéon qu'au piano. Ce côté un peu nostalgique de l'accordéon dès qu'il est lyrique, finalement ça ne me déplaît pas. Cela a été l'élément principal quand j'ai choisi l'accordéon dans *Akhmatova*. J'aime aussi ce côté très tendu qu'il peut y avoir dans l'aigu : on a toujours l'impression qu'il y a trop de souffle par rapport à ce qui vibre dans l'accordéon, c'est ça qui est formidable.

Quels aspects de cet instrument vous intéressent plus particulièrement ?

D'abord certains modes de jeu. J'écris assez peu de sons stables donc il y a tout ce qui concerne le trémolo, le trille etc., et il y a les dynamiques : je trouve que le tiré/poussé de l'accordéon est expressif au possible et cela m'intéresse énormément. L'autre aspect qui m'intéresse, c'est la virtuosité, car j'aime la potentialité de choses qui vont très vite, et c'est vrai que le déplacement est assez aisé, du fait qu'il y ait plusieurs touches pour la même note, c'est quelque chose de très pratique dans l'écriture. On peut penser aussi à la possibilité d'écrire des choses très rapides mais qui ne sont pas conjointes. À l'accordéon, il y a quand même des possibilités de doigtés qui font que l'on peut écrire des choses très rapides et discontinues. Je ne vois pas d'autre instrument que l'accordéon qui puisse se permettre de faire ça. Pour moi, une des identités de l'accordéon, c'est le sens du disjoint, du rapide. Le troisième aspect qui m'intéresse, c'est sa capacité de fusion ou non avec d'autres instruments, ce qui était très prégnant dans ma *Cantate n° 4*. On pourrait presque le comparer (tout en l'opposant totalement) à la harpe – c'est la raison pour laquelle il n'y a pas de harpe dans *Akhmatova* d'ailleurs. Ce ne sont pas a priori des instruments solistes, comme un violon ou un violoncelle sont solistes naturellement, mais dans l'orchestration ou dans la doublure, on va arriver à des

choses formidables. En même temps, la différence est évidente : à la harpe, c'est l'attaque qui compte – la résonnance n'a pas grand intérêt – et à l'accordéon, au contraire, c'est le son entretenu qui importe. Donc c'est ça qui m'intéressait dans ce troisième point, c'est sa capacité de mariage ou non avec les autres instruments.

Peut-on parler de combinaison de l'accordéon...avec lui-même ?

Absolument, entre les deux claviers. C'est pour cela que dans 8'20" *chrono*, il y a un moment où le même accord est repris des deux côtés, avec des fois des variations pour que l'on n'entende pas tout le temps a-b-a-b-a-b... car cela serait un peu ennuyeux.

En fait la bonne surprise, c'est que la différence de puissance entre le clavier droit et le clavier gauche est quand même minime.

L'accordéon, instrument de musique contemporaine : quelle est sa place dans le monde musical d'aujourd'hui ?

Dire qu'il occupe une place croissante est une évidence. D'abord, chez les compositeurs, je pense que l'instrument est devenu un instrument noble. Je ne vois plus personne dire « que vient faire l'accordéon là-dedans ? ». Il faudrait savoir à partir de quelles œuvres l'accordéon a commencé à être accepté. Bien sûr Berio. Il y a quand même des choses qui font qu'un instrument devient noble : ce sont les œuvres elles-mêmes.

Pour répondre à la question sur la place qu'occupe l'accordéon, d'abord il s'agit d'une vraie place légitime, et je dirais que les compositeurs qui n'ont jamais écrit pour accordéon deviendront de plus en plus rares. Mais votre rareté ou votre singularité c'est aussi votre atout. Que des compositeurs écrivent pour piano, c'est normal. Pour accordéon, ça reste une chose étonnante. Par exemple, quand on a fait la *Cantate n° 4*, avant d'avoir entendu la pièce, plein de gens m'ont dit « ah mais c'est intéressant l'accordéon », ou encore « mais pourquoi l'accordéon ? ». On ne m'a jamais dit « mais pourquoi le piano ? ». L'accordéon, c'est toujours « pourquoi l'accordéon ? ». La réponse a été très simple, par rapport à l'orgue etc... J'avais une sorte de continuo violoncelle/orgue positif qui s'est transformé en violoncelle/accordéon. Je voulais que ce soit une cantate transportable.

C'est aussi le seul instrument vraiment polyphonique transportable parce que la harpe, le piano, c'est compliqué. On peut jouer de l'accordéon dans des salles qui ne sont pas du tout prévues pour alors que le piano c'est toujours très délicat.

Comment utilisez-vous l'accordéon dans Postludium et Akhmatova ?

Dans *Akhmatova*, l'accordéon est très important. En ce qui concerne l'orchestre, je sortais d'un gros projet que j'avais fait à l'Opéra Bastille qui est un ballet – *Siddharta* – et dans lequel il y a une guitare électrique, et un orchestre très brillant et très virtuose avec de nombreuses percussions. Je me disais qu'il fallait choisir l'effectif orchestral qui soit le contraire. Dans *Akhmatova*, il y a cinq cors, quatre trombones, plus un tuba (des choses assez graves), il n'y a pas de harpe, donc d'instruments trop scintillants, il y a des percussions mais moins que dans *Siddharta*. Et puis je me suis dit « il n'y a pas de harpe, mais je vais quand même mettre un accordéon parce qu'en plus il y a la couleur locale russe, soviétique en l'occurrence ». Donc, « si l'on joue sur une couleur locale, il faut que ce soit celle-ci ».

Le choix de l'accordéon est donc cohérent avec tout un choix orchestral de base qui est cette texture très soyeuse, très sombre. J'avais cinq clarinettes (dont deux basses) dans *Akhmatova*, ce qui fait que si je voulais faire un orgue, j'avais ou les cinq clarinettes ou les cinq trombones, ou les cinq cors, ou l'accordéon. J'avais donc deux orgues potentiels, ce qui était important

dans un opéra qui présente une forme de recueillement. La deuxième chose est que l'accordéon n'est pas un instrument neutre pour notre oreille, à partir du moment où il est là – c'est un peu comme la guitare électrique dans *Siddharta* –, on va avoir une réaction.

Par exemple, au tout début, dans la deuxième scène dans la maison, Akhmatova discute avec son mari, les gens vont se coucher, et leur sommeil va être interrompu par l'arrivée du KGB. Dans cette scène de sommeil, l'accordéon est seul. Il y a un dîner avec une discussion entre des élèves de la même université que le fils d'Akhmatova sur la liberté, etc... Et comme il y avait cette texture presque nocturne, l'accordéon avec des unissons et des doublures. Il y a par exemple des trémolos de chaque corde *sul tasto*, donc très boisés, qui viennent masquer les attaques de l'accordéon. Des pizzicati sur la basse, et puis des choses en vibrato *sul tasto* qui viennent colorer la sonorité de l'accordéon. À un moment, l'accordéon se fige, et arrive une cadence de violon qui va faire la transition avec la scène d'après.

Dans la scène d'après – avant l'arrivée de la police où Akhmatova est avec sa confidente –, après un gros tutti d'orchestre bien dense, il ne reste plus que l'accordéon absolument tout seul. Là, j'avais voulu faire une sonorité d'orgue assez étrange : j'ai fait des accords de 5 sons qui sont tous doublés par les 5 clarinettes. L'idée, c'est que tu as des notes isolées (1, 2, 3, 4, 5) et il y avait un cor anglais qui faisait la ligne elle-même et qui disparaissait comme si l'on chantait. Après le joli solo d'accordéon, la police arrive.

Donc l'accordéon avait aussi un rôle narratif et dramaturgique : comme c'est un instrument qui est atypique à l'orchestre, même s'il se fond avec tout et n'importe quoi, à partir du moment où il apparaît, il faut que cela ait un sens théâtral, et pas uniquement un sens musical. Donc c'est aussi comme ça que je l'ai traité. Il s'agissait de deux cas évidents. Il s'agissait de montrer que l'arrivée de cet instrument surprenant accentuait une action.

Parlez-nous de l'utilisation de l'accordéon dans la Cantate n° 4.

J'avais un chœur, il fallait que je choisisse quelque chose en rapport avec Bach, puisque c'était un texte qui était utilisé dans un motet de Bach. Ce qui était le mieux, c'était de mettre un continuo avec un accordéon à la place d'un orgue positif et le violoncelle. Une fois cette chose faite, je me suis dit « c'est très facile de faire des crescendos pour le chœur et l'accordéon qui entre à l'intérieur puis le violoncelle ». Mais c'est tellement attendu que je ne vais pas le faire tout de suite. Alors, « qu'est-ce qui peut réunir le violoncelle et l'accordéon ? » : c'est le trémolo (stereo ou bellow-shake pour l'accordéon et trémolo de l'archet).

Ce qui fonctionne très bien, je trouve, c'est comme on ne sait pas qui est soliste et qui est accompagnateur, l'idée c'est qu'il y ait des espèces d'ombres harmoniques dans lesquelles le violoncelle joue une note que l'accordéon reprend. La première partie est un peu tétanisante pour l'accordéoniste, ça n'arrête pas.

Ensuite vient l'identité du trille, puis le même tremolo arrive en bellow-shake dans le grave : on a l'impression qu'on renouvelle complètement la musique, sauf que non, le changement de registre à l'accordéon fait que l'inertie du grave donne wa-wa-wa au lieu de takatakata, et que la couleur fait qu'on a une autre musique tout en ayant une parenté. Sur une texture comme celle-là, on a envie d'avoir un violoncelle qui est hyper volubile. La réponse potentielle c'est ce qui se passe à la mesure 102, c'est-à-dire que le bellow-shake c'est le violoncelle et que le côté volubile c'est l'accordéon. C'est là où l'on se dit que l'accordéon en soliste fonctionne extrêmement bien, c'est totalement une entité en soi.

Et ce que j'attendais, c'est la stéréo entre l'accordéon et le violoncelle. Comme c'est la première idée que j'ai eue, je n'aime pas commencer les œuvres par la première idée parce que j'ai l'impression que tout le monde va comprendre d'avance ce que je voulais faire. C'est comme pour *Gruppen* de Stockhausen, on a trois orchestres, et on s'attend bien qu'à un moment il nous fasse entendre un ping-pong entre les trois, ce qu'il fait juste à la fin, sinon cela serait trop facile.

Jusqu'à ce que l'accordéon s'arrête, c'est le chœur qui fait « wa-wa-wa-wa », parce que je l'ai divisé en deux, et où l'accordéon redevient soliste parce que c'est le chœur qui fait l'accordéon.

**Entretien avec Annette Schlünz, compositrice allemande
Paris, le 3 mars 2013**

Comment en êtes-vous venue à écrire pour accordéon et quels aspects de l'accordéon vous intéressent particulièrement ?

J'ai connu cet instrument très tôt, à l'école de musique lorsque j'étais enfant, mais il était pour moi un peu étranger par rapport à la musique que j'écrivais. En même temps, je le trouvais fascinant : quand j'étais petite, on ne connaissait pas le répertoire de l'accordéon. Les accordéonistes jouaient surtout des arrangements et un peu de pièces pédagogiques, peut-être contemporaines, mais pas trop.

Je ne me rappelle plus à quelle époque je l'ai vraiment découvert. Cela est probablement venu avec Christine Paté qui m'avait demandé de créer une œuvre avec électronique. J'avais d'abord écrit un *Duo* avec cithare en 2003, puis un *Trio* en 2005 sans électronique, et comme il s'agissait d'un trio, je trouvais l'idée intéressante d'avoir un instrument qui s'étire d'un côté et de l'autre et qui ne se joue pas tout droit. Quand on prend un son de violoncelle, c'est un son qui part de devant, alors que l'accordéon est pour moi cet instrument à deux côtés, de plus avec des tessitures énormes.

Christine Paté joue d'un accordéon à boutons, mais les accordéons que j'avais côtoyés auparavant avaient des touches. Margit Kern joue sur des touches (la pièce solo *Journal n°2* en 2006/07 a été écrite pour elle), Claudia Buder joue sur des boutons, donc c'est très variable. Dans le *Trio*, j'avais l'idée que le son se poursuit d'un côté, vers l'instrument qui joue à la droite et de l'autre côté, avec l'instrument qui est à gauche. Et cela m'a servi de point de départ pour la pièce avec électronique. L'accordéon est au centre et remplit l'espace en partant de ce point central.

Ce qui me fascine toujours, c'est que c'est un instrument qui se joue complètement à l'aveugle, le regard est vers les gens, vers le public, et la machine est devant. Le musicien ne regarde pas ce qu'il fait et cela se ressent dans le jeu. Cela devient un tout.

Quand vous avez composé avec d'autres instruments (les alliances de son) qu'avez-vous cherché ?

La clarinette a un son assez proche. De toute façon, je cherche toujours des alliances entre des timbres, même quand les instruments sont très loin les uns des autres. J'essaie toujours de trouver des choses en commun : comment je peux jouer du violoncelle sur un accordéon ou un accordéon sur un violoncelle, comment je peux développer un son etc... Avec l'électronique, on essaie de décomposer les sons, donc on essaie d'ajouter des parties étrangères au son.

Comment le duo « Another happy prince » (2003) est-il né ? C'est l'accordéoniste qui est venu vous voir ?

Non, l'œuvre est venue d'une commande d'un festival de musique contemporaine à Munich, *Klangaktionen*, qui n'existe malheureusement plus. Le directeur artistique, qui a aujourd'hui presque 90 ans, a beaucoup travaillé avec Cage, et avait toujours essayé de trouver des pièces un peu à part, de ne pas suivre le "mainstream" de la musique contemporaine et de chercher les compositeurs qui sont en dehors des grands festivals. Il travaillait pas mal avec Georg Glasl qui est professeur de cithare (l'instrument populaire bavarois) au Conservatoire de Munich. Et ils m'ont proposé d'écrire une pièce pour cithare et accordéon.

Je venais tout juste d'assister à un concert avec Pascal Contet à Strasbourg : ce qui m'a intrigué quand il jouait – car il s'agissait d'un concert de musique improvisée –, ce n'étaient pas tant les pièces avec clarinette et contrebasse du programme, mais c'est qu'il produisait beaucoup de bruits sur l'accordéon, devant et derrière. Il utilisait beaucoup de gestes dans son jeu et réalisait des glissades avec ses mains sur le corps de son instrument. Et puis, j'ai appris qu'il n'y avait que son instrument qui avait cette possibilité-là. Mais ensuite j'ai exploré l'accordéon dans toutes ses possibilités bruitistes.

Avec l'accordéon, j'étais intéressée par le côté visuel provoqué par les mouvements digitaux depuis la zone médium vers les autres registres du clavier. Ce Duo se joue autour d'une vidéo qui montre une bobine poussée par un pied. Elle bascule d'un côté à l'autre comme les sons de l'accordéon et comme les sons entre ces deux instruments.

Dans votre jeunesse, considériez-vous l'accordéon comme un instrument sans noblesse ?

Non, pas du tout. J'avais une amie qui en jouait. Elle écrivait de la musique et elle défendait toujours la création contemporaine. Donc je n'ai jamais eu de mauvaise impression de l'instrument, qui était un instrument intéressant. Mais souvent c'est comme ça, quand tu n'as pas l'occasion d'écrire pour un musicien –car on a l'habitude de travailler avec des personnes– et les choses s'enchaînent ainsi. Il y avait Christine Paté pour un projet à Hanovre (le Trio *In den flüssen* en 2005 pour clarinette, accordéon, violoncelle) et le projet pour le GRAME (*High tide* en 2005 pour clarinette, accordéon, contrebasse et électronique). Margit Kern aussi, puis ses élèves... Mais c'est souvent comme ça, quand les gens aiment ce que tu fais pour l'instrument, ils ont envie de nouvelles pièces.

Lorsque vous avez écrit cette pièce en 2003, avez-vous demandé à Pascal Contet de faire une présentation de l'accordéon ?

Non, en fait, j'ai tout mémorisé ce que j'avais entendu au concert, j'avais noté ce qui me plaisait dans son jeu. Comme il s'agissait d'un jeu improvisé, c'était plutôt quelque chose que je prenais de son travail d'improvisateur.

Plus tard j'ai travaillé en profondeur avec Margit Kern pour le solo *Journal n°2 (Schneeland)* : la composition de cette pièce m'a occupé pendant deux ans....

Quelle place l'accordéon occupe-t-il selon vous dans le monde de la musique contemporaine ?

Je pense qu'il occupe toujours une place un peu à part, car il n'intègre pas les formations très classiques. Il y a pas mal d'ensembles de cordes, vents, piano et percussions, mais en même temps dans l'ensemble de Claudia Buder à Weimar, l'accordéon a une place fixe et donc il y a un répertoire qui se crée. Il y a aussi Christine Paté avec son ensemble « accordéon, clarinette et plus », donc elle invite d'autres musiciens et il y a aussi la création d'un répertoire. Il y a aussi la guitare qui est un instrument un peu à part et qui est rentré dans certains ensembles. Tout cela amène d'autres couleurs dans l'ensemble.

Quelles couleurs justement ?

Peut-être une couleur que l'on n'a pas l'habitude d'entendre. Je pense à l'ensemble « Accroche Notes » pour lequel j'ai écrit en 1992 un trio avec la voix : c'était une couleur à part, parce que j'ai essayé de la rapprocher le plus possible au son de la clarinette et de la percussion.

Je pense que l'accordéon va continuer à se propager, dès lors qu'un répertoire existe maintenant.

Annexes externes

- *European Higher Level Education in Europe* (document pdf – 76 pages) ;
- Base de données en ligne *Ricordo al futuro* ;
- *Le répertoire des accordéonistes dans l'enseignement supérieur européen, les concours internationaux et les festivals de musique contemporaine* (document papier - 402 pages) ;
- CD *Correspondances*, 2014, Collection Jeunes solistes, CNSMDP
- CD *Rameau, hier et aujourd'hui*, 2015, Klarthe/Harmonia Mundi

Bibliographie

Ouvrages généraux

- Auteurs divers, 2008, Franck Bedrossian De l'excès du son, Champigny sur marne, A la ligne.
- ADLER Samuel, 1982, *The study of orchestration*, New-York, W.W. Norton.
- BARDOT Jean-Marc, 2003, *Philippe Hersant, Le filtre du souvenir (Entretiens avec Jean-Marc Bardot)*, Paris, Cig'Art Editions.
- BERLIOZ Hector, s.d, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Henry Lemoine.
- BOSSEUR Jean-Yves, 2005, *Du son au signe*, Paris, Éditions Alternatives.
- BRETON André, 1924, *Manifeste du surréalisme*, s.l, Gallimard.
- CHARLES Daniel, 2001, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, Puf.
- COHEN-LEVINAS Danielle, 1999, *La création après la musique contemporaine – Entretiens*, Paris, L'Harmattan.
- DALBAVIE Marc-André, 2005, *Le son en tous sens*, Paris, Gérard Billaudot.
- DARBON Nicolas, 2007, *Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité*, Notre-Dame de Bliquetuit, Millénaire III Editions.
- DARBON Nicolas, 2008, *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité*, s.l, Millénaire III.
- DENUT Éric, 2001, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions – entretiens*, Paris, L'Harmattan.
- DONIN Nicolas, FENEYROU Laurent, 2013, *Théories de la composition musicale au XX^e siècle volume 2*, Lyon, Symétries.
- DUSAPIN Pascal, 2009, *Une musique en train de se faire*, s.l., La Librairie du XXI^e siècle, Seuil.
- FORSYTH Cécile, 1982, *Orchestration*, New-York, Dover publications.
- GEVAERT, F.A, 1885, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine.
- GINER Bruno, 2000, *Musique contemporaine, le second vingtième siècle*, Paris, Editions Durand.
- GIRARD Johan, 2010, *Répétitions, L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Press Sorbonne Nouvelle.
- HUBER Klaus, 2012, *Au nom des opprimés – écrits et entretiens*, Genève, éditions contrechamps.
- HUMBERTCLAUDE Éric, 2008, *Empreintes – Regards sur la création musicale contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- KOECHLIN Charles, 1954, *Traité d'orchestration. 1. Etude des instruments équilibre des sonorités*, Paris, M. Eschig.

- KOECHLIN Charles, 1955, *Traité d'orchestration. 2. Ecriture des divers groupes (cordes, voix, cuivres, bois, combinaisons des groupes)*, Paris, M. Eschig.
- KOECHLIN Charles, 1956, *Traité d'orchestration. 3. Orchestration proprement dite (études de la sonorité ; écriture avec réalisation de la basse continue ; orchestration des mélodies, des accompagnements, des basses)*, Paris, M. Eschig.
- KOECHLIN Charles, 1959, *Traité d'orchestration. 4. Suite du précédent (orchestration avec les voix, divers suppléments, diverses formations d'orchestre ; couleurs de l'orchestre ; caractère des instruments)*, Paris, M. Eschig.
- KRAMER Lawrence, 1995, *Classical music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, University of California Press.
- LEROUX Philippe, 2009, *Musique, une aire de jeux*, s.l., éditions MF.
- MANOURY Philippe, 2012, *La musique du temps réel*, Paris, Editions MF.
- ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, 2004, Paris, PUF.
- PISTON Walter, 1978, *Orchestration*, London, Victor Gollancz Ltd.
- PROUST Marcel, 1913, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, s.l.
- RIMSKY-KORSAKOV Nikolay, 1922, *Principles of orchestration*, New-York, Dover.
- SINGLY Françoise de, *L'Enquête et ses méthodes, le questionnaire 3^{ème} édition*, 2012, Paris, éditions Armand Colin.
- SOLOMOS Makis, 2013, *De la musique au son, l'émergence du son dans la musique des XX^e – XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- VAN CAMPENHOUDT Luc, QUIVY Raymond, *Manuel de recherche en sciences sociales 4^{ème} édition*, 2012, Paris, Editions Dunod.
- WIDOR CH-M, 1925, *Technique de l'orchestre moderne*, Paris, Henry Lemoine.

Ouvrages sur l'accordéon

- BUCHMANN Bettina, 2010, *The Techniques of Accordion Playing*, s.l., Bärenreiter.
- GERVASONI Pierre, 1986, *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, Paris, Editions Mazo.
- HIRZBERGEROVA Julie, 2002, *Zeitgenössische Kammermusik mit Akkordeon (Repertoirestudie), diplomarbeit*, Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- KELLERER-PIRKLBAUER Hubert, 1999, *Kompositionen für Akkordeon österreichischer Komponisten – Untersuchung zum Informationsbedarf der Komponistinnen über die Charakteristika dieses Instruments*, Diplomarbeit, Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.
- KIEFER Andrea, 2010, *An accordion guide for composers*, Sibelius-Akatemia, DVD
- KUJALA Veli, 2004, *Konserttiharmonikan perusteita säveltäjille*, Sibelius-Akatemia, kirjallinen työ.
- KUJALA Veli, 2010, *Konserttiharmonikan soinnilliset ja soittotekniset ominaisuudet*, Helsinki, Sibelius-Akatemia.

- KYMÄLÄINEN Helka, 1994, *Harmonikka taidemusiikissa*, Helsinki, Sibelius-Akatemia.
- LESKELÄ Elina, 1991, *Harmonikansoiton opiskelu Puolassa*, kirjallinen työ, Helsinki, Sibelius-Akatemia.
- LHERMET Vincent, 2012, *Tiedostava esittäminen*, Helsinki, Sibelius-Akatemia.
- LHERMET Vincent, 2014, *Accordion Higher Level Education in Europe*, Paris, CNSMDP.
- MONICHON Pierre, JUAN, Alexandre, 2012, *L'Accordéon*, s.l., Editions Cyrill Demian.
- MOURTON Yvan, 2008, *L'accordéon et l'orchestre*, Master II Recherche Arts Spécialité Musique, Bordeaux, Université Bordeaux III.
- PHILIPPE Caroline, 2011, *L'accordéon de concert en France et en Europe (1985-2011): Evolution, reconnaissance et esthétique*, Saint-Etienne, Université Jean Monnet.
- PICCHIO Paolo, 2004, *La fisarmonica da concerto ed il suo repertorio*, Edizioni Brillarelli, Osimo Stazione.
- VALENTE José, 2014, *Acordeao de concerto em Portugal*, Instituto polytécnico de Castelo Branco, Ava Musical editions.
- VÄYRYNEN Mika, 1991, *Taideharmonikka Suomessa 1975 - 1990*, kirjallinen työ, Helsinki, Sibelius-Akatemia.

Articles

- AHOLA Anu, "Quarte-tone miracle man, Sampo Hääpämäki", *Finnish Music Quarterly* 3/2009, p 8-13.
- BARAN Klaudiusz, "The position of the accordion in Polish musical culture « yesterday and today »", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 36-39.
- BERNADAC, Marie-Laure, BRENEZ, Nicole, GARRIGUES, Antoine, LAGEIRA, Jacinto, NEVEUX, Olivier « AVANT-GARDE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/avant-garde/>
- CONTET Pascal, "Choosing the accordion in 2013", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 13-18.
- DENUT, Eric, « La musique savante est une musique actuelle, Entretien avec Bruno Mantovani », *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?*, 2001, s.l. L'Harmattan, pp. 45-52.
- ELLEGAARD Mogens, "Something about transcriptions", *Accordion News Bulletin*/2, Été 1992, pp. 46-53.
- ELLEGAARD Mogens, "Safari in the anatomy of the accordion", *Accordion News Bulletin* 4/Décembre 1993, pp 30-35.
- FERREIRA Paulo Jorge, "Connection between accordion and the real music scene", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 47-49.
- HALTLI Frode, "The accordionist in the 21st century", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 7-9.

- HELISTÖ Paavo, "Matti Rantanen, apostle of the finnish accordion", *Finnish Music Quarterly*, 2/1989, pp. 32-35.
- JACOMUCCI Claudio, "Developing awareness, improving the cultural condition", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 28-31.
- KUJALA Veli, "Quarter tone accordion", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 19 -21.
- KUUSISAARI Harri, "Art music for the accordion-Mika Väyrynen", *Finnish Music Quarterly*, 3/2003, p. 40-43.
- LINDGREN Minna, "The loneliness of the Long-Distance Accordion Player, Marjut Tynkkynen", *Finnish Music Quarterly*, 4/1991, p 28-31.
- LHERMET Vincent, "European cooperation", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 10-11.
- PIOVESAN Luca, "One possible way for the accordion", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 40-41.
- RANTANEN Matti, "Harmonikan aseman ja hanuristin roolin kartoistusta 1940-luvulta nykypäivään", *Suomen harmonikkainstituutin vuosikirja*, 1/1981, Suomen harmonikkainstituutti, 1982, pp. 95-108.
- RANTANEN Matti, "Katsaus uuteen suomalaiseen musiikkiin harmonikalle", *Suomen harmonikkainstituutin vuosikirja*, 1/1981, Ikaalinen, 1982, pp. 4-20.
- RANTANEN Matti, "Discovering the accordion", *Finnish Music Quarterly*, 4/1991, pp. 32-41.
- SCHARFF KJØLLER Rasmus, MOGENSEN, Bjarke, "Mythos accordion duo Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 53-57.
- STEREV Krassimir, "The instrument that does not age", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, ISBN : 9788895534305, pp. 73-74.
- SVIACKEVICIUS Raimondas, "Lithuanian accordion developments", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 68-71.
- TCHIRKOV Sergei, "Discovering traditions: integrating the contemporary accordion education into the world of New Music", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 32-35.
- WESSMAN Harri, "Discovering the accordion", *Finnish Music Quarterly*, 4/1991, pp. 38-39.
- XIAOQING Cao, "Classical Accordion in China", Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, 2013, Grafica Metellicana, pp. 43-46.

Catalogues d'œuvres

Auteurs divers, 2000, *Repertoireverzeichnis, Literatur für Kammermusik mit Akkordeon*, s.l., Bundesakademie für musikalische Jugendbildung.

Auteurs divers, 2013, *Répertoire des Conservatoires et des Ecoles de Musique en France*, édition 2012-2013, s.l. La Lettre du Musicien

ALBERDI Iñaki, LLANOS, Ricordo, 2003, *Accordion for composers*, s.l., published by the authors.

CONTET Pascal, GEISER Jean-Marie, GUEROUET Frédéric, PASDELOUP Xavier, 1999, *10 ans avec l'accordéon*, Paris, Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse.

HERMOSA Gorka, 2003, *El repertorio en el estado espanol*, s.l., Edicion Hauspoz.

IN'T VELD Astrid, 1990, *RIM Repertoire Lists, Vol. 8, Accordion*, Repertoire Informatiecentrum Muziek, Utrecht.

JACOMUCCI Claudio, 2014, *Modern Accordion Perspectives 2*, Critical selection of accordion works, edited by Claudio Jacomucci, Loreto, Edizioni Tecnostampa.

JACOMUCCI Claudio, 2013, *Modern Accordion Perspectives 1*, edited by Claudio Jacomucci, Loreto, Grafica Metallicana.

KJELLSTRÖM Birgit, s.d., *Dragspel*, s.l., Sohlmans Förlag.

MACEROLLO Joseph, 1980, *Accordion Resource Manual*, s.l., The Avondale Press.

MAURER Walter, 1990, *Akkordeon-Bibliographie*, s.l., Hohner.

Enregistrements d'œuvres

ADES Thomas, *Powder her face*, EMI classics, 1996/2001.

AHO Kalevi, *Quintet – Trio – Sonata*, Bis, 2012.

ALBERDI Iñaki, *Musica de camara actual*, Verso, 2004.

ALBERDI Iñaki, AIZPIOLEA Iñigo, *coleccion juvenes intérpretes nº 8*, Juventus Musicales de España.

ANZELLOTTI Teodoro, *Hungarian diary*, Winter & Winter, 2014.

ANZELLOTTI, Teodoro, *Push-Pull*, Hat Hut, 1999.

ANZELLOTTI, Teodoro/Ensemble Recherche, *Wolfgang Rihm, Trios 1969-1994*, Kairos, 2000.

ANZELLOTTI, Teodoro/WDR Sinfonieorchester, *Manuel Hidalgo*, Winter & Winter, 2005.

ANZELLOTTI, Teodoro/Arditi Quartet, *Wolfgang Rihm, Fetzen*, Winter & Winter, 2011.

ANZELLOTTI, Teodoro/Arditi Quartet, *Matthias Pintscher, Figura I – V*, Winter & Winter, 2004.

ANZELLOTTi, Teodoro, Salvatore Sciarrino, *Il giornale della necropoli*
<https://www.youtube.com/watch?v=Dn9Tn3lCvOo> (lien vérifié le 2.2.2015).

ANZELLOTTI, Teodoro, Rolf Riehm, *Restoring the death of Orpheus*
https://www.youtube.com/watch?v=fe_zUNYCAjw (lien vérifié le 2.2.2015).

APERGHIS Georges, *Tingel tangel/jactations*, CCAM, 2003.

BONNAY Max, *Des Ténèbres à la lumière*.

BORREGAARD Andreas, *Conversation of the Muses*, Gateway Music, 2009.

BORREGAARD Andreas, *Early and Late*, Dacapo records, 2013.

BREGANT Mélanie, *Facétie*, Triton, 2012.

BREGANT Mélanie, *Jeux d'anches*, CNSMDP, 2009.

BRUIN Gertie, *Dutch touch*, GB001, 2007.

CAMPO, Régis, *Laterna Magica*, Musicube, 2014.

CASTAÑO Angel-Luis, *Spanish music for solo accordion*, Verso, 2006.

CAVANNA Bernard, *Raphaël reviens !*, Nocturne, 2006.

CAVANNA Bernard, *Messe un jour ordinaire*, Radio France, 1998.

CAVANNA Bernard, *Karl Koop Konzert*, Aeon, 2010.

CONTET Pascal, PIKETTY Marianne, *Night's dream*, Maguelone, 2008.

CUSSAC Pierre, *Januibe Tejera, Tremble*, <https://soundcloud.com/jtejera/tremble-edition-pierre> (lien vérifié le 2.2.2015).

DIMETRIK Wolfgang, HUBERT Anton, *Titty Twister*, Gramola, 2010.

DRAUGSVOL, Geir, *Classical Accordion*, Simax, 1994.

DRAUGSVOLL, Geir, Jorgensen, Ib, ..., *and the lotos rose, quietly, quietly...*, Dacapo records, 2002.

DRAUGSVOLL Geir, *Works for classical accordion*, Dacapo records, 1996.

ELLEGAARD Mogens, *Jeux à trois*, 1994.

ERKOREKA Gabriel, *Afrika – Kantak – Jukal – Akorda*, Stradivarius, 2008.

FARMEN Øivind, *Norwegian safari*, URORA, 2010.

FAUKSTAD Jon, *Classic accordion*, Norway Music, 2013.

FAUKSTAD Jon, *Accordion chamber*, JPS records, 2007.

FONTYN Jacqueline, *Orchestral Works volume II – Aulos Musikado*, 2006.

FROUNBERG Ivar, *Other Echoes Inhabit the Garden*, Dacapo Records, 1996.

FURUNDARENA Aitor, *Lagin*, 1995.

GLERUP Rune, *Dust encapsulated*, Dacapo Records, 2012.

GUEROUET Frédéric, *joue Albeniz...*, RDC Records.

HALTLI Frode, *Arne Nordheim Complete Accordion Works*, Simax classics, 2012.

HALTLI Frode/Vertavo String Quartet, *Looking on darkness*, ECM, 2002.

HERSANT Philippe, *Musiques à un, deux ou trois*, Triton, 2007.

HOLLIGER Heinz, *Beiseit*, ECM Records, 1995.

HUSSONG Stefan, *High way for one*, Thorofon, 2000.

HUSSONG Stefan, *Whose song*, Thorofon, 1992.

HUSSONG Stefan, BERGER Julius, *Bach – Hölszky*, Wergo, 2005.

HUSSONG Stefan, BERGER Julius, *Cage & Hosokawa*, Wergo, 1997.

HUSSONG Stefan, BERGER Julius/Minguet Quartett, *Isang Yun, Concertino – Duo, - Intermezzo – Pezzo fantasioso*, Wergo, 2009.

HUSSONG Stefan, SVOBODA Mike, *Anarchic harmonies*, Wergo, 2002.

JACOMUCCI Claudio, *Road runner*, EMA Vinci, 2002.

JACOMUCCI Claudio, LANDA Anna, *Acco Land*, Musica & Poesia, 1994.

KASSL Marko, Black Pencil, *Buffoni*, classic clips, 2014.

KASSL Marko, BREDOHL Tobias, *Heimat*, classic clips, 2008.

KASSL Marko, PEHLIVANLI Esra, *Duo Mares*, classic clips, 2010.

KASSL Marko, PEHLIVANLI Esra, *Tinilarin zenginligi*, Cagsav Musik, 2012.

KATZER Georg, Kammermusi mit Akkordeon, Kreuzberg records, 1996.

KDM Trio, *Clair-obscur*, CNSMDP, 2010.

KDM Trio, *The Mosellan Psycho*/François Narboni, 2014.

KOPPEL Anders, *Double Concertos*, Dacapo Records, 2008.

KYLLÖNEN Timo-Juhani, *Elegia – Trio n. 1 – Trilogy – String Quartet n. 1*, Finlandia, 1990.

LHERMET Vincent, *Live at Gaudeamus Interpreters Competition* 2011.

LHERMET Vincent, *Correspondances*, CNSMDP, 2014.

LHERMET Vincent, *Folies Musicales de France*, YLE, Concert live, 2012.

LHERMET Vincent, *Festival Musiques Démesurées* concert live 2010.

LHERMET Vincent, *Festival Musiques Démesurées* concert live 2011.

LHERMET Vincent, *Festival Musiques Démesurées* concert live 2012.

LHERMET Vincent/Ensemble Court-Circuit, Tomas Bordalejo, *Zapping II*, live recording 2013.

LHERMET Vincent, *Rameau, hier et aujourd'hui*, Klarthe, 2015.

LHERMET Vincent, *Génération Jeunes Interprètes*, France Musique, 2015.

LHERMET Vincent, ROBIN François, *La convergence des Alizés*, CNSMDP, 2013.

LHERMET Vincent, VICENS Fanny, *Stretching the accordion*, CNSMDP, 2014.

LUOMA Mikko, *Virtuoso accordion*, Bridge, 2007.

MANTOVANI Bruno, *Postludium*, enregistrement live France Musique, 2010.

MANTOVANI Bruno, *Cantate n. 4*, Enregistrement live France Musique, 2012.

MOGENSEN Bjarke, Danish National Chamber Orchestra, *Accordion concertos*, Dacapo records, 2012.

ØRVAD Adam, *Wing Span*, Danacord, 2012.

PESSON Gérard, *Aggravations et final*, Aeon, 2009.

PIOVESAN Luca, *Sul tastò*, Blowout records, 2013.

PLUS ENSEMBLE ? *Jukka Tiensuu*, Alba records, 2008.

RANTANEN Matti, *Jeux d'anches*, Finlandia, 1991.

RANTANEN Matti, *Zolo*, Alba, 2003.

RANTANEN Matti, *Missa brevis*, Sibarecords, 2012.

RANTANEN Matti, *Täällä Pohjantähden alla*, Suomen Harmonikkainstituutti, 2008.

ROFELT Kasper, *The song I'll never sing – works for accordion*, Dacapo records, 2012.

ROJKO Uroš, *Chamber Music*, col legno, 1999.

ROSING-SHOW Niels, *Winds and Percussion*, Dacapo records, 2003.

SALLINEN Aulis, *Barabbas Dialogues op. 84*, cpo, 2005.

SALLINEN Aulis, *Chamber Musics III, IV, V*, cpo, 2006.

SAUNDERS Rebecca, *Choler – Crimson – Miniata*, Kairos, 2008.

SVIACKEVIČIUS Raimondas, *A farewell to arms*, Karthause-Schmülling.

TIENSUU Jukka, *Jukka Tiensuun sävellyskonsertti*, Live Sibelius-Academy, 2011.

TÜÜR Erkki-Sven, *Symphony n. 5 – Prophecy*, Ondine, 2014.

VALPOLA Heikki, *Firemaking – Tulenteko*, Sibelius-Akatemia, 1993.

VÄYRYNEN Mika, *A flight beyond the time*, Naxos, 2001.

VÄYRYNEN Mika, *Misterium*, Suomen Harmonikkainstituutti, 2009.

VICENS Fanny, *Franck Bedrossian, Bossa Nova* <https://soundcloud.com/soyuz21/franck-bedrossian-bossa-nova-for-accordion-solo-2008> (lien vérifié le 2.2.2015).

VICENS Fanny, *Franck Bedrossian, Inersonic* <https://vimeo.com/105080844> (lien vérifié le 2.2.2015).

VICENS Fanny, Bernhard Lang, *Schrift III* <https://soundcloud.com/fanny-vicens/bernhard-lang-1957-schrift-3> (lien vérifié le 2.2.2015).

L'Accordéon d'aujourd'hui d'Helsinki à Paris, Musique en duo à l'accordéon, CNSMDP, 2007.

L'Accordéon d'aujourd'hui d'Helsinki à Paris, Musique finlandaise à l'accordéon, CNSMDP, 2007.

Entretiens

Interprètes

BONNAY Max, le 24 mai 2013 à Paris (France)

CONTET Pascal, le 1^{er} juin 2013 à Paris (France)

DRAUGSVOLL Geir, le 8 mars 2014 à Copenhague (Danemark)

KUJALA Veli, le 8 mars 2013 à Helsinki (Finlande)

KYMÄLÄINEN Helka, le 8 mars 2013 à Helsinki (Finlande)

RANTANEN Matti, le 6 mars 2013 à Helsinki (Finlande)

SCHULZ Georg, le 20 avril 2013 à Lyon (France)

Compositeurs

HERSANT Philippe, le 17 janvier 2013 à Paris (France)

LEROUX Philippe, le 19 février 2013 à Paris (France)

MANTOVANI Bruno, le 3 décembre 2012 à Paris (France)

PESSON Gérard, le 20 mars 2013 à Paris (France)

SCHLÜNZ Annette, le 3 mars 2013 à Paris (France)

TIENSUU Jukka, le 6 mars 2013 à Helsinki (Finlande)

Partitions³⁹⁵

Accordéon solo

AAQUIST Svend, *Saga Night*, Samfundet, 1995.

AHO Kalevi, *Sonate n. 2 Black birds*, Modus, 1997.

ATHINODOROU Christina, *Virgules*, inédit, 2009.

BALLIF Claude, *Solfeggetto op. 36 n. 17*, Durand, 1996.

BEDROSSIAN Franck, *Bossa Nova*, Billaudot, 2014.

BERGE Håkon, *Girlander*, inédit, 1991.

BERIO Luciano, *Sequenza XIII*, Universal Editions, 1996.

BEYER Stefan, *notoriously pyratish*, inédit, 2007.

BILLONE Pierluigi, *Mani.Stereos*, inédit, 2008.

BORDALEJO Tomas, *En rappel*, Klarthe, 2015.

BOUSCH François, *Vâyu*, inédit, 2005.

BRANDMÜLLER Theo, *Clownerie*, Breitkopf, 1990.

CAMARERO César, *Luz Azul*, Acco-Music, 2005.

³⁹⁵ Toutes les dates indiquées correspondent aux dates d'édition inscrites sur les partitions

CAMPO Regis, *Laterna Magica*, Henry Lemoine, 2013.

CAVANNA Bernard, *L'album, Gigue de la Duchesse*, EME, 2004.

CHARLES Soler, Agustin, *Lux*, Rivera, 2000.

COLOMBO-TACCANI Giorgio, *Aria di sortita*, Suvini Zerboni, 2001.

DE OLAVIDE Gonçalo, *Vol (e)*, inédit, 2004.

DEL PUERTO Davide, *Fantasia para acordeon*, Acco-Music, 2007.

DE VIENNE Bernard, *Accore*, Aug. Zurfluf, 2001.

DE VIENNE Bernard, *En miniature*, François Dhalman, 2010.

DONATONI Franco, *Feria IV*, Ricordi Milan, 1997.

DROUET Jean-Pierre, *Boire*, inédit, 1999.

ERKOREKA Gabriel, *Cuatro diferencias*, Oxford University Press, 2000.

FENELON Philippe, *Die Nacht*, Durand, 1997.

GAUDIBERT Eric, *Deux pas dans le gris*, Papillon, 1999.

GERENABARRENA Zuriñe F, *Izpi*, Hauspoz, 2000.

GERVASONI Stefano, *Album di figurine doppie*, Suvini Zerboni, 2014.

GINER Bruno, *Fisarmonica per uno*, inédit, 1997.

GLOBOKAR Vinko, *Dialog über Luft*, Ricordi, 1994.

GUBAIDULINA Sofia, *De Profundis*, Sikorski, 1990.

GUSTAFSSON Kaj-Erik, *Missa Breve*, Modus, 2005.

HAAPAMÄKI Sampo, *Power*, Music Finland, 2001.

HAAPANEN Perttu, *Akk'ha*, Uusinta, 2004.

HERSANT Philippe, *Tarentelle*, Durand, 2014.

HÖLSZKY Adriana, *High way for one*, Bretikopf & Härtel, 2003.

HÖLSZKY Adriana, *Miserere*, Breitkopf & Härtel, 1993.

HUBER Klaus, *Winterseeds*, Ricordi, 1994.

IDDON Martin, *D'un sang qu'elle poursuit...*, Composers Edition, 2014.

INGOLFSSON Atli, *Radioflakes*, inédit, 2004.

KAGEL Mauricio, *Episoden, Figuren*, Peters, 1995.

KANTELINEN Tuomas, *Slow movements in a medium tempo*, Music Finland, 2000.

KÄSER Mischa, *Welcome to the photogallery of Mr. Cartier-Bresson*, inédit, 1998.

KATZER Georg, *A la recherche de la chanson perdue*, Nova Vita, 2012.

KATZER Georg, *Sechs Bagatellen*, Nova Vita, 2005.

KATZER Georg, *La scuola dell'ascolto*, inédit, 2013.

KILPIÖ Lauri, *Narrative Topography I*, Music Finland, 2008.

KOCH Jesper, *Jabberwocky*, Kontrapunkt, 1998.

KORPIJAAKKO Paavo, *Ultra*, SHI, 2010.

KORTEKANGAS Olli, *Gatecrasher*, Fennica Gehrman, 2002.

KOSTIAINEN Pekka, *Kaksi preludia ja fuugaa harmonikalle*, Sulasol, 2003.

LAUZURIKA Antonio, *Trama de aire y de sombras*, inédit, 2001.

LAZKANO Ramon, *Aztarnak*, Le Chant du Monde, 2000.

LEBIC Lojze, *Rej*, Edicije Drustva Slovenskih Skladateljev, 1999.

LINDBERG Magnus, *Jeux d'anches*, Wihelm Hansen, 1990.

LINJAMA Jyrki, *Consolation (omaggio a Rilke)*, Sulasol, 2002.

LOHSE Martin, *Passing Mobile III*, inédit, 2011.

LOHSE Martin, *Momenti mobile VIII*, inédit, 2010.

LORENTZEN Bent, *Tears*, inédit, 1992.

LORENTZEN Bent, *Circus*, Samfundet, 2002.

LUNDQUIST Torbjörn, *Métamorphoses*, Hohner, 1966.

LYYTIKÄINEN Pasi, *Vuo*, Fennica Gehrman, 2005.

MANTOVANI Bruno, *8'20" chrono*, Henry Lemoine, 2007.

MARTINEZ Sofia, *Lluvia*, inédit, 2000.

MEIJERING Chiel, *Zig-zag*, Novam, 1998.

MOTSCH Florent, *Rappels*, Klarthe, 2015

NAON Luis, *Cuando (si siempre estoy llegando)*, Babel scores, 2014.

NEVANLINNA Tapio, *Hug*, Music Finland, 2002.

NISULA Mikko, *Sonate n° 1 Fantasies*, Modus, 2012.

NISULA Mikko, *Sonate n° 2 "Emanations" op. 22*, Music Finland, 2006.

NØRGÅRD Per, *Anatomic Safari*, Wilhelm Hansen, 1980.

NUORVALA Juhani, *Prelude and Toccata*, Music Finland, 1999.

OBST Michael, *Reflections*, Breitkopf & Härtel, 1999.

OEHRING Helmut, *Gestopfte LEERE*, Verlag Neue Musik, 1993.

PAUSET Brice, *Wiegenlieder*, Henry Lemoine, 2007.

PINTSCHER Matthias, *Figura III*, Bärenreiter, 2000.

PLAGGE Wolfgang, *Fractals op. 142*, inédit, 2006.

PLAGGE Wolfgang, *Facsimiles op. 66*, inédit, 1992.

RÄISÄNEN Tomi, *Peilisali*, TROY, 2002.

REBOTIER Jacques, *Brève n° 24*, inédit.

REBOTIER Jacques, *Brève n° 25*, inédit.

RIEHM Rolf, *Scheherazade*, Ricordi, 1991.

ROFELT Kasper, *Concert Studies*, Editions S, 2008.

ROFELT Kasper, *Shadow pieces*, Editions S, 2007.

ROJKO Uroš *Elegia*, Verlag neue Musik, 2001.

ROJKO Uroš *Whose song*, Ricordi, 2010.

SANCHEZ-VERDU José M., *Arquitecturas del silencio*, Breitkopf, 2006.

SCHAATHUN Asbjørn, *Lament*, Wilhelm Hansen, 2000.

SCHLÜNZ Annette, *Journal n° 2 « Schneeland »*, Ricordi, 2007.

SCHLÜNZ Annette, *Journal n° 6 « Kranische »*, Ricordi, 2011.

SCHNEBEL Dieter, *Medusa*, Schott, 1997.

SCHWEITZER Benjamin, *Hidden tracks*, Schott, 2010.

SCIARRINO Salvatore, *Vagabonde blu*, Ricordi, 1998.

SMOLKA Martin, *Lamento metodico*, Breitkopf & Härtel, 2007.

SØRENSEN Bent, *Looking on darkness*, Wilhelm Hanse, 2002.

TARKIAINEN Outi, *...ja alkoivat laulaa*, Modus Musiikki, 2015.

TEJERA Januibe, *Tremble*, inédit, 2013.

TIENSUU Jukka, *Erz*, Music Finland, 2007.

TIENSUU Jukka, *Zolo*, Music Finland, 2002.

TORRES Jesus, *Itzal*, Triton, 2002.

TORRES Jesus, *Cadencias*, Triton, 2013.

TUOMELA Tapio, *Virvatulia*, Music Finland, 1996.

URQUIZA Mikel, *Esquisse d'échecs : Tour Blanche*, inédit, 2013.

URQUIZA Mikel, *Esquisses d'échecs : Ouverture française*, Klarthe, 2015.

VIRTAPERKO Olli, *Försoning ?*, Music Finland, 2006.

VIRTAPERKO Olli, *Pirun keuhkot*, Music Finland, 2005.

VUORI Harri, *Suden hetki*, Love, 2004.

WEISSBERG Daniel, *Stillstand*, inédit, 1998.

WHITTALL Matthew, *Being the pine tree*, Music Finland, 2007.

Accordéon avec électronique ou amplifié

EDLER-COPES Aurelio, *Cantiga*, inédit, 2006.

JODLOWSKI Pierre, *Something out of Apocalypse*, Pierre Jodlowski, 2013.

LORIEUX Grégoire, *Description du blanc*, inédit, 2011.

MONNET Marc, *Premier regard*, Cerise Music, 2001.

PERALES Carlos D., *Entrada/Pavana*, inédit, 2013.

STEEN-ANDERSEN Simon, *Next to Beside Besides #3*, inédit, 2005.

Musique de chambre

Accordéon & violon

METTRAUX Laurent, *Emergences M. 652*, inédit, 2006.

HÖLSZKY Adriana, *Wolke und Mond*, Breitkopf & Härtel, 2003.

Accordéon & alto

AJAX Henrik, *Vertigo*, inédit, 2011.

KORTESHAJRU Jaakko, *Leikkisiä väittelyitä*, inédit, 2009.

PESSON Gérard, *Peigner le vif*, Henry Lemoine, 2007.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 4*, Universal Editions, 2004.

SERMILÄ Jarmo, *Kolmio*, Music Finland, 2002.

STROPPIA Marco, *Nous sommes l'air, pas la terre...*, Ricordi Milano, 2004.

Accordéon & violoncelle

DUBUGNON Richard, *Lament & Furiant op. 48*, inédit, 2009.

ERKOREKA Gabriel, *Kin*, Oxford University Press, 2003.

HERSANT Philippe, *Strophes*, inédit, 2011.

HÖLSZKY Adriana, *Wolke und Mond*, Breitkopf & Härtel, 1999.

KUUSISTO Ilkka, *Hymnit*, Tactus 1999.

PAULET Vincent, *Instants/Litanies*, Rubin, 2013.

PENARD Olivier, *Charade*, inédit, 2011.

PINTSCHER Mathias, *Dernier espace avec introspecteur*, Bärenreiter, 1995.

RÄISÄNEN Tomi, *Grus*, TROY, 2008.

ROFELT Kasper, *Lysfald*, Editions S, 2008.

ROFELT Kasper, *Nightsong, version I*, Editions S, 2008.

Accordéon & clarinette

- BERGE Håkon, *Jakten*, inédit, 2000.
MUNDRY Isabel, *Spiegel bilder*, Breitkopf & Härtel, 2002.
MURTO Matti, *Kaksi kalevalaista näkyä*, Modus, 2012.
SERMILÄ Jarmo, *Mechanical partnership*, Music Finland, 1995.
TIENSUU Jukka, *Plus I*, Music Finland, 1992.
TRIBUCKY Adrien, *Après Narodnaïa*, Babel scores, 2013.
VELDHUIS Jacob Ter, *Night & Day*, Donemus, 2000.

Accordéon & piano

- ERKOREKA Gabriel, *Soinua*, Oxford University Press, 2001.
FARMAKIS Christos, *Static spheres*, inédit, 2010.
ROJKO Uroš, *Bagatellen*, Verlag Neue Musik, 1996.
TORRES Jesus, *Accentus*, Tritó, 2011.

Accordéon & percussions

- DROUET, Jean-Pierre, *Clair-obscur*, Billaudot, 1997.
HAAS, Georg-Friedrich, *Sayaka*, Universal Edition, 2006.
LORIEUX, Grégoire, *Couleurs portées II [a] rouge*, inédit, 2010.
NARBONI François, *The Mosellan Psycho* (acc+2 perc), inédit, 2009.
ROCHE Colin, *Le volet en jalousie*, Jobert, 2010.

2 accordéons & 3 accordéons

- HAKOLA Kimmo, *Arara*, Warner/Chappell Music Finland, 1996.
NUORVALA Juhani, *What's a Nice Chord Like You Doing in a Piece Like This?*, Edition Love, 1996.
RECHBERGER Herman, *Minirendez-vous*, Music Finland, 1990.
ROFELT Kasper, *Charybdis*, Editions S, 2010.
TIENSUU Jukka, *Aion*, Music Finland, 1996.

Autres duos avec accordéon

- BLONDEAU Thierry, *Qui joue quoi ?* (sax), inédit, 2012.
DEL PUERTO David, *Sobre la noche* (S), Triton, 2003.
EDLER-COPES *Rumores de limite I* (gtr), inédit, 2008.
ESCAICH Thierry, *Ground I* (euph), inédit, 1997.
LEINONEN Minna, *Shom* (V), Music Finland, 2009.
RÄISÄNEN Tomi, *Gatekeepers* (sheng), TROY, 2003.
RÄISÄNEN Tomi, *Inside a mechanical clock* (db), TROY, 2008.

Accordéon, violon, violoncelle

- BORDALEJO Tomas, *Surveiller et punir*, inédit, 2012.
CAVANNA Bernard, *Trio avec accordéon n. 1*, EME, 1996.
CAVANNA Bernard, *Trio avec accordéon n. 2*, EME, 2004.
DURIEUX Frédéric, *Pour suivre*, inédit, 2014.
HERSANT Philippe, *Apparitions*, Durand, 2007.
LEROUX Philippe, *De l'Épaisseur*, Billaudot, 1999.
RIHM Wolfgang, *Am Horizont – Stille Szene*, Universal Editions, 1993.

Accordéon, clarinette, violoncelle

- FAGERLUND Sebastian, *Breathe*, Music Finland, 2006.
KATZER Georg, *Oktopus*, Nova vita, 2007.
SCHLÜNZ Annette, *In den Flüssen*, Boosey & Hawkes, 2005.

Autres trios avec accordéon

- ALLA Thierry, *Desde lo hondo*, inédit, 2002.
APERGHIS Georges, *Tingel-tangel*, Durand, 1990.
ATTAHIR Benjamin, *Spleen à l'aéroport de Roissy-Charles-de-Gaulle* (acc, hp, perc), inédit, 2015.
BEDROSSIAN Swirl (acc, sax, vlc), inédit, 2014.

GLERUP Rune, *Objets/décalages* (acc, rec, vl), Editions S, 2007.

MATALON Martin, *Loop & epilogue* (acc, pno, vlc), Billaudot, 2014.

Autres quatuors avec accordéon

KRÜGER Thomas Nathan, *anlagern, ablegen* (acc, gtr, vl, vlc), inédit, 2012.

KRÜGER Thomas Nathan, *Streichelquartett* (acc, gtr, vl, vlc), inédit, 2011.

TIENSUU Jukka, *Egregore* (acc, kant, gtr, pno), Music Finland, 2011.

TRIBUCKY Adrien, *In-Quarto* (acc, pno, vl, vlc), Babel scores, 2014.

Accordéon & quatuor à cordes

LORIEUX Grégoire, *Description du blanc*, inédit, 2011.

PINTSCHER Matthias, *Figura I*, Bärenreiter, 1998.

RÄIHÄLÄ Osmo-Tapio, *De-Cadenza*, Uusinta, 2005.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 3*, Universal Editions, 2004.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 5*, Universal Editions, 2004.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 6*, Universal Editions, 2004.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 7*, Universal Editions, 2004.

RIHM Wolfgang, *Fetzen 8*, Universal Editions, 2004.

Orchestre et ensemble

Opéra

ADES Thomas, *Powder her face*, Faber music, 1995.

APERGHIS Georges, *Les Boulingrins*, inédit, 2009.

HERSANT Philippe, *Le Moine Noir*, Durand, 2006.

MANTOVANI Bruno, *Akhmatova*, Henry Lemoine, 2010.

PESSON Gérard, *Forever valley*, Henry Lemoine, 2000.

Ensemble/Orchestre

- BEIL Michael, *Aus fünf*, inédit, 2001.
BORDALEJO Tomas, *Zapping II*, inédit, 2013.
EDLER-COPES Aurelio, *Como el aire*, inédit, 2006.
FARMAKIS Christos, *Helix lucorum*, inédit, 2011.
FONTYN Jacqueline, *L'Étanée*, POM, 2006.
LORIEUX Grégoire, *Boucle de ta chaleur*, inédit, 2003.
MUNDRY Isabel, *Traces des Moments*, Breitkopf & Härtel, 2000.
SALLINEN Aulis, *Barabbas dialogues op. 84*, Novello, 2003.
MANTOVANI Bruno, *Postludium*, Henry Lemoine, 2010.
URQUIZA Mikel, *Zintzil*, inédit, 2012.

Œuvres concertantes

- CAVANNA Bernard, *Karl Koop Konzert*, inédit, 2007.
ELLIN Benjamin, *Blaze*, inédit, 2012.
FONTYN Jacqueline, *Vent d'est*, inédit, 1995.
FRANÇAIX Jean, *Concerto*, Schott, 1993.
HÄÄPÄMÄKI Sampo, *Velinikka*, Music Finland, 2008.
HIDALGO Manuel, *Introduktion und Fuge*, Breitkopf & Härtel, 2004.
HIDALGO Manuel, *Nuut*, Breitkopf & Härtel, 1992.
HIDALGO Manuel, *Gran Nada*, Breitkopf & Härtel, 1999.
LAZKANO Ramon, *Itaun*, Le Chant du Monde, 2003.
MANTOVANI Bruno, *Cantate n° 4*, Henry Lemoine, 2012.
PESSON Gérard, *Wunderblock (Nebenstück II)*, Henry Lemoine, 2005.
RIEHM Rolf, *Restoring the Death of Orpheus*, Ricordi, 2002.
SALLINEN Aulis, *Chamber Music V*, Novello, 2000.
SCIARRINO Salvatore, *Il giornale della necropoli*, Ricordi, 2000.
TIENSUU Jukka, *Spiriti*, Music Finland, 2005.
TORRES Jesus, *Concierto para acordeón*, Triton, 2010.
VIRTAPERKO Olli, *Calvinon viisi sanaa*, Music Finland, 2010.

Brochures de Festivals/Concerts/Concours

Festival Musiques Démesurées – Clermont-Ferrand

brochure du festival 2012
brochure du festival 2012
brochure du festival 2012
brochure du festival 2011
brochure du festival 2010
brochure du festival 2009
brochure du festival 2006
brochure du festival 2003

Festival Musiques en Scène – Lyon

brochure musiques en scène 2012, p 72
brochure musiques en scène 2013, p 78
brochure musiques en scène 2013, p 78
brochure musiques en scène 2010
brochure musiques en scène 2008
brochure musiques en scène 2006
brochure musiques en scène 1998 - p 32
brochure musiques en scène 1998 - p 31
brochure musiques en scène 1997 - p 32
brochure musiques en scène 1994 - p 12

Concours international d'Arrasate-Hiria

Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2006, Brochure du concours international d'Arrasate 2006, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2007, Brochure du concours international d'Arrasate 2007, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2009, Brochure du concours international d'Arrasate 2009, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2010, Brochure du concours international d'Arrasate 2010, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2011, Brochure du concours international d'Arrasate 2011, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2012, Brochure du concours international d'Arrasate 2012, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasateko Akordeoi Lehiaketak 2013, Brochure du concours international d'Arrasate 2013, archives de Hauspoz, 56 p.
Arrasate-Hiria XIV International Competition 2006-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.
Arrasate-Hiria XV International Competition 2007, Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.
Arrasate-Hiria XVI International Competition 2008-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.
Arrasate-Hiria XVII International Competition 2009-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.
Arrasate-Hiria XVIII International Competition 2010-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.

Arrasate-Hiria XIX International Competition 2011-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.

Arrasate-Hiria XX International Competition 2012-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.

Arrasate-Hiria XXI International Competition 2013-Bases, règlement du concours, archives de Hauspoz, 16 p.

Concours International de Klingenthal

Ausschreibung 44. Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal 2007, archive personnelle, 31p.

Ausschreibung 45. Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal 2008, archive personnelle, 31p.

Ausschreibung 46. Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal 2009, archive personnelle, 31p.

Klingenthal Akkordeon Wettbewerb 2008, Teilnehmerliste Kategorie IV

Klingenthal Akkordeon Wettbewerb 2010, Teilnehmerliste Kategorie IV

Klingenthal Akkordeon Wettbewerb 2011, Teilnehmerliste Kategorie IV

Klingenthal Akkordeon Wettbewerb 2012, Teilnehmerliste Kategorie IV

Concours International de Castelfidardo

36° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2011, archive personnelle, 15p.

37° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2012, archive personnelle, 24p.

38° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2013, archive personnelle, 20p.

Programme des candidats de la catégorie Premio du 31° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, 2006, archive personnelle, Italie.

Programme des candidats de la catégorie Premio di 34° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2009, archives du concours international de Castelfidardo, Italie.

Programme des candidats de la catégorie Premio di 36° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2011, archives du concours international de Castelfidardo, Italie.

Programme des candidats de la catégorie Premio di 37° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2012, archives du concours international de Castelfidardo, Italie.

Programme des candidats de la catégorie Premio di 38° Premio e Concorso internazionale per solisti complessi di fisarmonica, Regolamento 2013, archives du concours international de Castelfidardo, Italie.

Trophée Mondial

Trophée Mondial 2006, programme des participants, catégorie Sénior Classique - archive personnelle

Trophée Mondial 2010, programme des participants, catégorie Sénior Classique - archive personnelle

Trophée Mondial 2011, programme des participants, catégorie Sénior Classique - archive personnelle

Trophée Mondial 2013, programme des participants, catégorie Sénior Classique - archive personnelle

Sites internet

Catalogues en ligne

ROSINSKA Elzbieta, Catalogue des œuvres polonaises <http://kpma.amuz.gda.pl> (15.10.2015).

International Association of Music Information Centres www.iamic.net/members-web-sites/ (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Australie www.australianmusiccentre.com.au/ (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Autriche www.musicaustria.at/en (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Belgique (CeBeDem) www.cebedem.be/fr le 15.10.2015).

MIC Belgique (Flanders Music Center) www.flandersmusic.be (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Canada www.musiccentre.ca/ (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Chypre www.cymic.org.cy/ (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Croatie www.mic.hr (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Danemark www.snyk.dk/node/53 (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Estonie www.emic.ee (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Etats-Unis www.library.newmusicusa.org/library/search.aspx (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Finlande www.fimic.fi (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC France www.cdmc.asso.fr (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Grèce www.musicportal.gr/home/?lang=en (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Hongrie www.info.bmc.hu (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Irlande www.cmc.ie (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Islande www.mic.is (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Israël www.imi.org.il/Search.aspx (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Italie www.cidim.it/cidim/ (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Lettonie www.lmic.lv (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Lituanie www.mic.lt (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Luxembourg www.lgnm.lu (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Norvège www.listento.no (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Nouvelle Zélande www.sounz.org.nz (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Pologne www.polmic.pl (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Portugal www.mic.pt (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC République Tchèque www.musicbase.cz (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Slovaquie www.hc.sk (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Slovénie www.dss.si/shop.html (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Suède www.mic.se (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC Suisse www.musinfo.ch (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC UK Ecosse www.scottishmusiccentre.com (lien vérifié le 15.10.2015).

MIC UK Pays de Galles www.tyccerdd.org/music-library/ (lien vérifié le 15.10.2015).

Ensembles de musique contemporaine

Aksiomensemble <http://aksiomensemble.no/people/musicians/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Alea Ensemble <http://www.alea.at/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Asko Schoenberg Ensemble <http://www.askoschoenberg.nl/index.php?changelanguage=1;>
(lien vérifié le 20.01.2014)

Ciklus Ensemble <http://www.ciklusensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Collegium Novum Zürich <http://www.cnz.ch/de/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Concorde Ensemble <http://www.concorde.ie/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Crashensemble <http://www.crashensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Crossing Line Ensemble <http://crossinglinesensemble.com/crossinglines/news.html> (lien
vérifié le 20.01.2014)

Das Neue Ensemble <http://dasneueensemble.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Decoder Ensemble <http://decoder-ensemble.de/ensemble/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Dynamisensemble <http://www.dynamisensemble.it/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Echo Ensemble für Neue Musik <http://www.hfm-berlin.de/veranstaltungen/ensembles/echoensemble-fuer-neue-musik/> (lien vérifié le
20.01.2014)

Echo Ensemble für neue Musik <http://www.hfm-berlin.de/veranstaltungen/ensembles/echoensemble-fuer-neue-musik/> (lien vérifié le 20.01.2014)

E-Mex Ensemble <http://www.e-mex-ensemble.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble 2E2M <http://www.ensemble2e2m.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Accroche Note <http://www.accrochenote.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Acrobat [http://www.ensemble-acrobat.com/Ensemble_Acrobat_-
_Homepage/Home.html](http://www.ensemble-acrobat.com/Ensemble_Acrobat_-_Homepage/Home.html) (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Aleph <http://www.ensemblealeph.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Alternance <http://www.ensemble-alternance.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Ambrosius <http://www.ensembleambrosius.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Ars Nova <http://www.arsnova-ensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Aventure <http://www.ensemble-aventure.de/ensemble.php> (lien vérifié le
20.01.2014)

Ensemble Boswil <http://www.kuenstlerhausboswil.ch/ort-der-musik/ensemble-boswil> (lien
vérifié le 20.01.2014)

Ensemble C Barré http://www.cbarre.fr/C_Barre/Ensemble_C_Barre.html (lien vérifié le
20.01.2014)

Ensemble Cairn <http://ensemble-cairn.com/?langue=fr> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Calliopée <http://www.ensemblecalliopee.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Conseil <http://www.ensemblereconseil.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Courage <http://www.ensemble-courage.de/de/index.htm> (lien vérifié le
20.01.2014)

Ensemble Court-circuit <http://www.court-circuit.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Dedalus <http://dedalusensemble.blogspot.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Delta <http://www.deltaensemble.org/DELTA/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Endymion <http://www.endymion.org.uk/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Ernst http://plus3db.net/artists/ensemble_ernst/ (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble für Neue Musik KUG <http://www.csc-kug.at/musikvermittlung/klassik/ensemble-fuer-neue-musik.html> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble für neue Musik Zürich <http://www.ensemble.ch/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Garage <http://beta.ensemble-garage.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Handwerk <http://ensemble-handwerk.eu/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Ictus <http://www.ictus.be/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Impronta <http://www.ensemble-impronta.com> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Intercontemporain www.ensembleinter.com (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Interface http://www.ensembleinterface.com/de/ueber_uns/ (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Kairos <http://www.beatrice-berne.com/#!ensemble-ka/cd0y> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Kontraste <http://www.ensemblekontraste.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Kuraia <http://www.ensemblekuraia.es> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble L'Atrium <http://www.latitude-atrium.fr/index.php?page=concerts> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble L'Imaginaire <http://www.limaginaire.org/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble L'Instant Donné <http://www.instantdonne.net/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Laborintus <http://www.laborintus.com/fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Les Temps Modernes <http://www.ensemble-lestempsmodernes.com/index.php?lang=fr> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Linea <http://www.ensemble-linea.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble MG21 <https://ensemblemg21.wordpress.com/lensemble/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Minitabu <http://mimitabu.se/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Modern <https://www.ensemble-modern.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Mosaik <http://www.ensemble-mosaik.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Multilatérale <http://www.multilaterale.org/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Musique Oblique <http://www.oblique.org/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Musiques Nouvelles <http://www.musiquesnouvelles.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Neophon <http://www.neophon.eu/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Neuverband <http://www.neuverband.ch/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Nikel http://ensemblenikel.com/?page_id=123 (lien vérifié le 20.01.2013)
 Ensemble Nomos <http://www.ensemble-nomos.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Offrandes <http://ensembleoffrandes.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble orchestral contemporain <http://www.eoc.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble orchestral stringendo <http://www.jean-thorel.com/stringendo.html#> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Proxima Centauri <http://www.proximacentauri.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Recherche <http://ensemble-recherche.de/start/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Rhizome <http://rhizome.asso.fr/lensemble-rhizome/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Ryoanji <http://ryoanji.free.fr/?v=hiatus&lang=fr> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Sillages <http://www.ensemblesillages.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Skene http://www.ensembleskene.com/Ensemble_Skene/Bienvenue.html (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Sonanza <http://www.sonanza.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Surplus <http://www.ensemble-surplus.de/en/node/6> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Taller Sonoro <http://www.tallersonoro.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Télémaque <http://www.ensemble-telemaque.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Ensemble Tema <http://www.ensemble-tema.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble TM+ www.tmplus.org/web/tm-plus/ (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Utopik <http://www.ensembleutopik.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Wiener Collage <http://ewc.at/de/home/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble XX. Jahrhundert <http://exxj.net/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Zellig <http://www.zellig.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ensemble Zenasblchou <http://www.zenasblchou.szm.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Espacio Sinkro Ensemble <http://espaciosinkro.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Espaisonor Ensemble <http://www.ensemblspaisonor.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Hanatsu Miroir <http://www.hanatsumiroir.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Inter Zone Perceptible <http://www.i-p-music.com/index.php?id=2> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Klangforum Wien www.klangforum.at (lien vérifié le 20.01.2014)
 KNM Berlin Ensemble <http://www.kammerensemble.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 L'Arsenale Ensemble <http://www.larsenale.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 L'Itinéraire <http://litineraire.fr/wp/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Le Balcon <http://lebalcon.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Lemanic Modern Ensemble <http://www.lemanic-modern-ensemble.net/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Musikfabrik Ensemble <http://www.musikfabrik.eu> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Neue Musik Ensemble Aachen <http://neuemusikensembleac.de/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 New Babylon Ensemble <http://www.ensemblenewbabylon.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 New European Ensemble <http://www.neweuropeanensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Notabu Ensemble <http://www.notabu-ensemble.de/ensemble.html> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Nou Ensemble <http://www.nouensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Nouvel nsemble contemporain <http://www.lenec.ch/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 OENM Ensemble <http://www.oenm.at/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Ohton Ensemble <http://ohton-ensemble.de/fr/ensemble/musiker/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Pluralensemble <http://www.pluralensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Plus Minus Ensemble <http://www.plusminusensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Polychronies <http://polychronies.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Red Note Ensemble <http://www.rednoteensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Schreck Ensemble <http://www.schreck.nl/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Soundinitiative <http://soundinitiative.fr/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 The Continuum Ensemble <http://thecontinuumensemble.co.uk/about.html> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Tiroler Ensemble für Neue Musik <http://www.tenm.at/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Uusinta Ensemble <http://uusintaensemble.fi/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Vertixe Sonora Ensemble <http://vertixesonora.net/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Windkraft Kapelle für Neue Musik <http://www.windkraftmusic.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)
 Zafraan Ensemble <http://www.zafraan-ensemble.com/> (lien vérifié le 20.01.2014)

Festivals de musique contemporaine

Liste des Festivals de musique contemporaine (CDMC)

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/adresses/festivals> (lien vérifié le 02.02.2013)

Inventionen-Berlin <http://www.inventionen.de> (lien vérifié le 02.02.2013)

Maerzmusik-Berlin <http://www.berlinerfestspiele.de> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Acht Brücken Musik für Köln- Cologne <http://www.achtbruecken.de> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Donaueschinger musiktage- Donaueschingen <http://www.swr.de/donaueschingen> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Tonlagen- Dresde <http://www.hellerau.org/hellerau/geschichte/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Fredener musiktage-Freden <http://www.fredener-musiktage.de/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Hallischemusiktage- Halle http://www.lvdh.homepage.t-online.de/hmt_50jahre.html (lien vérifié le 02.02.2013)
 Festival Neue Musik- Lüneburg <http://www.neue-musik-lueneburg.de/index2.php> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Studienwoche für Zeitgenössische Musik- Lüneburg <http://www.neue-musik-lueneburg.de> (lien vérifié le 02.02.2013)
 A*devant garde-Munich <http://www.adevantgarde.de/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Eclat- Stuttgart <http://www.eclat.org/background.html> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Tage Neuer Musik- Weimar <http://www.neue-musik-thueringen.de/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Wittener Tage für Neue Kammermusik- Witten <http://www.kulturforum-witten.de/kulturbuero/veranstaltungen/wittener-tage-fuer-neue-kammermusik.html> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Bergische biennale- Wuppertal http://www.miz.org/news_4273.html (lien vérifié le 02.02.2013)
 Steirischer Herbst- Graz <http://www.steirischerherbst.at/2014/deutsch/festival/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 V:n:m festival- Graz <http://vnm.mur.at/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Niederösterreichisches Donaufestival- Krems <http://www.donaufestival.at/festival/archive> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Kammermusikfest- Lockenhaus <http://www.kammermusikfest.at/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Festival der Regionen- Ottensheim <http://www.fdr.at> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Aspekte- Salzburg <http://www.aspekte-salzburg.at> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Klangspuren- Schwaz <http://www.klangspuren.at> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Wien modern- Vienne <http://www.wienmodern.at> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Musikforum viktring-klagenfurt http://www.musikforum.at/front_content.php (lien vérifié le 02.02.2013)
 Music unlimited- Wels <http://www.musicunlimited.at/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Ars musica- Bruxelles <http://www.arsmusica.be/Ars/a-propos-2/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 L'espace du son-Ohain <http://www.musiques-recherches.be> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Music Biennale- Zagreb <http://www.mbz.hr/eng> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Klang festival- Copenhagen <http://klang.dk/en/about-the-festival/2013/history/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Susaa festival- Ringsted www.susaafestival.dk (lien vérifié le 02.02.2013)
 Quincena Musical de San Sebastián y el Ciclo de Música Contemporánea Musikagileak-San Sebastian <http://www.musikagileak.com/french/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Festival de Musica de Alicante- Madrid <http://festivalmusicaalicante.mcu.es> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Temporada musikadhoy- Madrid http://www.musicadhoy.com/temporadas_anteriores.php (lien vérifié le 02.02.2013)
 Estonian music days- Tallinn <http://www.emic.ee/estonian-music-days-a-history> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Nyid- Tallinn <http://www.concert.ee/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Musica Nova- Helsinki <http://www.reseau-varese.com/Musica-Nova-Helsinki,66> (lien vérifié le 02.02.2013)

Summer sound (avanti!)- Helsinki <http://kadmusarts.com/festivals/842.html> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Tampere Biennale- Tampere
<http://www.tamperemusicfestivals.fi/biennale/lang/fi/historia/esiintyjat/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Time of Music- Viitasaari <http://www.musiikinaika.org> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Kontakt sonore-Châlon-sur-Saône <http://kontaktsonores.com/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 GRAME - Musiques en scène- Lyon www.grame.fr/biennale-musiques-en-scene (lien vérifié le 02.02.2013)
 Paris de la Musique (MNL)-Paris http://www.mnl-paris.com/web/evenements/paris_de_la_musique/edition_2008/ (lien vérifié le 02.02.2013)
 Manifeste (IRCAM)-Paris <http://www.ircam.fr/38.html?&L=0> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Densités 93-Saint-Denis <http://www.densite93.fr/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Musique action-Vandoeuvre-les-Nancy <http://centremalraux.com/redirect.php?unevar=1> (lien vérifié le 02.02.2013)
 La Muse en Circuit – Extensions-Alfortville <http://www.alamuse.com/article/la-muse/presentation>
 Musiques Libres-Besançon http://www.aspro-impro.fr/wordpress/?page_id=2 (lien vérifié le 02.02.2013)
 Novelum- Blagnac <http://www.studio-eole.com/index.php?post/Festival-Novelum> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Musiques de notre temps- Charenton www.musiquesdenotretemps.org (lien vérifié le 02.02.2013)
 Musiques démesurées-Clermont-Ferrand www.musiquesdemesurees.net (lien vérifié le 02.02.2013)
 Why note/Ici l'onde-Dijon www.whynote.com (lien vérifié le 02.02.2013)
 Pied nu-Le Havre <http://piednu.fr/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Rencontres contemporaines-Le monastier sur gazeille <http://www.rencontres-contemporaines.com/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 GMEM - Les Musiques-Marseille
http://www.gmem.org/index.php?option=com_content&view=article&id=618&Itemid=317 (lien vérifié le 02.02.2013)
 CIRM – Manca-Nice <http://www.cirm-manca.org/le-cirm2.htm> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Festival aujourd'hui musiques-Perpignan www.aujourdhuimusiques.com (lien vérifié le 02.02.2013)
 Ebuitez-vous-Rennes <http://www.rhizome.asso.fr> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Festival Musica Strasbourg <http://www.festivalmusica.org> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Dark music days (IMIC)-Reykjavik <http://darkmusicdays.is/performers/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Milano musica-Milan <http://www.milanomusica.org> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Dissonanzen-Naples <http://www.dissonanzen.it> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Computer art festival-Padoue <http://www.interensemble.it/ENG/events/caf.html> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Nuovi spazi musicali-Rome <http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Controtempo (Villa Medici)-Rome
<http://www.institutfrancais.com/fr/actualite/C3%A9s/festival-controtempo-rome> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Trieste prima-Trieste <http://www.chromas.it/1987.html> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Biennale de Venise <http://www.labiennale.org/it/musica> (lien vérifié le 02.02.2013)
 Is arti-Kaunas <http://www.isarti.lt/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Gaida-Vilnius <http://www.vilniusfestivals.lt/EN/about-the-festival-4/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Rainy days- Luxembourg <http://www.rainydays.lu> (lien vérifié le 02.02.2013)

Borealis Festival- Bergen www.borealisfestival.no (lien vérifié le 02.02.2013)

Ultima Oslo <http://ultima.no/en/> (lien vérifié le 02.02.2013)

November music-S'Hertogenbosch <http://www.novembermusic.net/?pageId=179> (lien vérifié le 02.02.2013)

Gaudeamus music week- Utrecht
http://www.muzykweek.nl/organisatie/Gaudeamus_Prize_2015.php (lien vérifié le 02.02.2013)

Audio art festival- Cracovie <http://www.audio.art.pl/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Warsaw autumn international festival- Varsovie <http://warszawska-jesien.art.pl/en/wj2012/about> (lien vérifié le 02.02.2013)

Musica polonica nova- Wroklaw <http://www.musicapolonicanova.pl/en/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Musica viva- Parede <http://misomusic.com/index.php/pt> (lien vérifié le 02.02.2013)

Ostrava biennale of new music Ostrava <http://www.newmusicostrava.cz/en/archive> (lien vérifié le 02.02.2013)

Sounds new- Canterbury <http://soundsnew.org.uk/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Contemporary music festival-Huddersfield <http://www.hcmf.co.uk/> (lien vérifié le 02.02.2013)

LFCCM Londres <http://www.lfccm.com/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Oxford contemporary music-Oxford <http://www.ocmevents.org/ocm/about/about.html> (lien vérifié le 02.02.2013)

Bangor new music festival-Wales/Gwynedd <http://www.bnmf.co.uk> (lien vérifié le 02.02.2013)

Melos ethos-Bratislava <http://www.hc.sk/data/melos-ethos> (lien vérifié le 02.02.2013)

Slowind-Ljubljana <http://www.slowind.org> (lien vérifié le 02.02.2013)

Goteborg art sounds-Göteborg <http://www.gas-festival.com/about-gas> (lien vérifié le 02.02.2013)

Archipel- Genève <http://www.archipel.org/global/index.html> (lien vérifié le 02.02.2013)

Festival Rümlingen <http://www.neue-musik-ruemlingen.ch/> (lien vérifié le 02.02.2013)

Tage für Neue Musik-Zürich <https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv.html> (lien vérifié le 02.02.2013)

Programmation des festivals de musique contemporaine

Festival Inventionen Berlin (liens vérifiés le 02.02.2013)

http://www.inventionen.de/Inventionen_10/index.html

http://www.inventionen.de/Inventionen_08/index.html

http://www.inventionen.de/2006/index_06.html

http://www.inventionen.de/2005/index_05.html

<http://www.inventionen.de/inventionen04/index.html>

<http://www.inventionen.de/2002/Inventionen-2002.html>

<http://www.inventionen.de/2000/index%202000.html>

<http://www.inventionen.de/1998/index.html>

<http://www.inventionen.de/1996/index%201996.html>

<http://www.inventionen.de/1994/index%201994.html>

<http://www.inventionen.de/1992/index%201992.html>
<http://www.inventionen.de/1991/index%201991.html>
<http://www.inventionen.de/1990/index%201990.html>
<http://www.inventionen.de/1989/index%201989.html>
<http://www.inventionen.de/1986/index%201986.html>
<http://www.inventionen.de/1985/index%201985.html>
<http://www.inventionen.de/1984/index%201984.html>
<http://www.inventionen.de/1983/index%201983.html>
http://www.inventionen.de/1982/index_1982.html

Festival Donaueschingen (liens vérifiés le 02.04.2013)

<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2013/03-ensemblekonzert-i-/id=11579122/did=11575574/nid=11579122/13wade/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2011/06-ensemblekonzert-ii-/id=8023658/did=8065310/nid=8023658/13hiumz/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2005/freitag-14-/id=2136710/did=3330708/nid=2136710/ovjrbs/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2004/abschlusskonzert-/id=2136752/did=3558576/nid=2136752/10u22kw/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/2003/abschlusskonzert-/id=2136788/did=3330130/nid=2136788/7sp48r/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1999/konzert-/id=2136914/did=3548668/nid=2136914/1l5afs2/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1999/bestaende-relikte-blickwinkel-/id=2136914/did=3548664/nid=2136914/o80dy1/index.html>
<http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1995-/id=2136956/did=3459976/nid=2136956/2dzjc1/index.html>

Festival Hallische Musiktage (lien vérifié le 06.04.2013)

http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2012.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2010.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2008.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2006.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2005.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2004.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2003.html
http://www.lvdk.homepage.t-online.de/hmt_2002.html

Festival Maerzmusik Berlin (liens vérifiés le 03.02.2013)

http://www.berlinerfestspiele.de/media/2013/maerzmusik_10/download_14/mm13_flyer.pdf
http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv_mm/archiv_mm12/mm12_programm/mm12_programmliste.php
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2011_1/maerzmusik_7/download/mm11_programmbroschuere.pdf
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/maerzmusik_3/downloads_61/mm10_programmmflyer.pdf
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2009/maerzmusik_2/downloads_51/mm_09_programm.pdf
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2008/maerzmusik_1/downloads_39/mm_08_programm.pdf
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/de/2007/maerzmusik/downloads_31/mm_07_programm.pdf

http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2006/festivals_2/maerzmusik/downloads_20/mm_06_programm.pdf
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2005/festivals_1/maerzmusik_1/downloads_9/mm_05_programm.pdf
<http://archiv.berlinerfestspiele.de/maerzmusik/frames.html>
<http://archiv.berlinerfestspiele.de/maerzmusik/maerzmusik2003/frames.html>
<http://archiv.berlinerfestspiele.de/maerzmusik/maerzmusik2002/frames.html>

Festival Eclat Stuttgart (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.eclat.org/Archiv2013.html>
<http://www.eclat.org/id-2012.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2011.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2010.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2009.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2008.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2007.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2006.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2005.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2004.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2003.html>
<http://www.eclat.org/eclat-2002.html>

Festival Aspekte Salzburg (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.aspekte-salzburg.at/lastfestival.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2010.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2008.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2006.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2005.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2004.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2003.html>
<http://www.aspekte-salzburg.at/pr2002.html>

Festival Graz V:NM festival (lien vérifié le 02.03.2013)

<http://vnm.mur.at/>

Festival Biennale Zagreb (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2013/umjetnici/6>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2011/umjetnici/6>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2009/program/#2009-04-23>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2009/program/#2009-04-23>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2009/program/#2009-04-23>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2007/#2007-04-27>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2007/#2007-04-27>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2005/#2005-04-21>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2005/#2005-04-21>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2003/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/2001/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1999/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1997/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1995/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1993/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1991/#1991-04-12>

<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1989/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1987/#1987-04-17>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1985/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1983/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1981/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1979/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1977/>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1975/#1975-05-18>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1973/#1973-05-20>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1971/#1971-05-20>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1969/#1969-05-18>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1967/#1967-05-12>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1965/#1965-05-23>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1963/#1963-05-16>
<http://www.mbz.hr/eng/arhiv/1961/#1961-05-24>

Festival Madrid Temporada musikadhoy (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.musicadhoy.com/concierto.php?id=110>

<http://www.musicadhoy.com/concierto.php?id=222>

Estonian Music Days Tallinn (liens vérifiés le 02.07.2013)

<http://helilooja.ee/eng/emp/varasemad-festivalid/estonian-music-days-2013/>

<http://helilooja.ee/eng/emp/estonian-music-days-2012/>

<http://helilooja.ee/eng/emp/varasemad-festivalid/estonian-music-days-2011/>

<http://helilooja.ee/eng/emp/6/>

<http://helilooja.ee/eng/emp/5/>

Festival Tampere Biennale (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.tamperemusicfestivals.fi/biennale/lang/fi/historia/esiintyjat/>

Festival La Muse en circuit (liens vérifiés le 02.05.2013)

<http://www.alamuse.com/article/1869>

<http://www.alamuse.com/article/1802>

<http://www.alamuse.com/article/1441>

Festival Besançon – Musiques Libres (liens vérifiés le 02.10.2013)

<http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres07/ven2030.php>

<http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres07/ven1800.php>

<http://www.aspro->

[impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres04/#contetchevilloncorneloup](http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres04/#contetchevilloncorneloup)

<http://www.aspro-impro.fr/archives/musiqueslibres/musiqueslibres02/dimanche.htm>

Festival Novellum Blagnac (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.studio-eole.com/index.php?post/Embacles>

<http://www.studio-eole.com/index.php?post/Novelum-2009-Photos>

Festival Charenton (lien vérifié le 02.02.2013)

www.musiquesdenotretemps.org

Festival Pieds Nus Le Havre (lien vérifié le 02.02.2013)

<http://piednu.fr/>

Festival Rencontres contemporaines (lien vérifié le 02.02.2013)
<http://www.rencontres-contemporaines.com/>

Lyon, Grame Biennale Musique en scène (liens vérifiés le 02.02.2013)
<http://archive.grame.fr/Biennale/MES2002/index3.html>
<http://archive.grame.fr/Biennale/MES2002/index3.html>
<http://archive.grame.fr/Biennale/2000/18032000.html>

GMEM Festival Les Musiques Marseille (liens vérifiés le 02.02.2013)
<http://www.gmem.org/images/Festival/PDF/programme2012.pdf>
<http://www.gmem.org/images/Festival/PDF/programme2008.pdf>
<http://www.gmem.org/images/PDF/Festival/programme2007.pdf>

Festival CIRM Nice (liens vérifiés le 02.04.2013)
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=260>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=218>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=226>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=114>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=118>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=113>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=116>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=115>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=117>
<http://www.cirm-manca.org/fiche-oeuvre.php?oe=53>

Festival MNL Paris (liens vérifiés le 02.01.2013)
http://www.mnl-paris.com/web/evenements/paris_de_la_musique/edition_2008/

Festival Présences Radio France (liens vérifiés le 02.02.2013)
<http://sites.radiofrance.fr/chaines/formations/presences/#>

Festival Manifeste IRCAM Paris (lien vérifié le 02.02.2013)
<http://manifeste2013.ircam.fr/event/atelier-dinterpretation-du-repertoire-electroacoustique/>
<http://manifeste2012.ircam.fr/1053.html?event=1108>
<http://agora2008.ircam.fr/335.html?event=661>
<http://agora2008.ircam.fr/336.html?event=668>
<http://agora2008.ircam.fr/336.html?event=663>
http://agora2006.ircam.fr/agoreso_jourparjour.html?date=20060601&event=406
http://agora2003.ircam.fr/rubrique3500.html?id_rubrique=4
http://agora2003.ircam.fr/rubrique3500.html?id_rubrique=4

Festival Aujourd'hui Musiques Perpignan (lien vérifié le 02.02.2013)
<http://www.aujourdhuimusiques.com/#page-cavana>

Festival Ebruitez-vous Rennes (liens vérifiés le 02.02.2013)
http://www.rhizome.asso.fr/fichiers_pdf/dossier_presse_ev_2008.pdf

Festival Musica Strasbourg (liens vérifiés le 02.02.2013)
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/1437>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/112>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/49>

<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/461>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/203>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/404>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/725>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/783>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/795>
<http://www.festivalmusica.org/oeuvres/voir/92>
<http://www.festivalmusica.org/manifestation/voir/943>

Festival Vandoeuvre les Nancy (liens vérifiés le 02.02.2013)

http://musiqueaction.com/Musique_Action_2013/A_qui_avec_Gabriel.html
http://musiqueaction.com/Musique_Action_2013/Impro_a_la_table_3.html

Festival Slowind Ljubljana (liens vérifiés le 02.02.2013)

http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=115:15-festival-slowind&catid=54:aktualno&Itemid=&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=115:15-festival-slowind&catid=54:aktualno&Itemid=&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=115:15-festival-slowind&catid=54:aktualno&Itemid=&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=114%3Afestival-slowind-2012&catid=50%3Aarhiv-festivalov&Itemid=103&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=109&Itemid=120&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=98&Itemid=119&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=79&Itemid=118&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=77&Itemid=96&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=76&Itemid=97&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=98&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=74&Itemid=99&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=73&Itemid=100&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=101&lang=en

http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=102&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=70&Itemid=95&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=94&lang=en
http://www.slowind.org/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=93&lang=en

Festival Bratislava Melos Etos (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.hc.sk/en/melos-etos/>
<http://www.hc.sk/en/melos-etos/archiv-2011/skladatelja-diela-interpreti/?vp-page=5>
<http://www.hc.sk/en/melos-etos/archiv-2009/program/>
<http://www.hc.sk/en/melos-etos/archiv-2007/program/?did=410>
<http://www.hc.sk/en/melos-etos/archiv-2005/program/>
<http://www.hc.sk/en/melos-etos/archiv-2003/program/>
<http://www.hc.sk/melos-etos/program/#program11081700>
<http://www.hc.sk/melos-etos/archiv-1999/program/>
<http://www.hc.sk/melos-etos/archiv-1997/program/>
<http://www.hc.sk/melos-etos/archiv-1995/program/>
<http://www.hc.sk/melos-etos/archiv-1993/program/>
<http://www.hc.sk/melos-etos/archiv-1991/program/>

Festival Ostrava Music Days (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/participants>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2011/participants>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2009/program>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2009/program>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2007/>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2005/program>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2003/program>
<http://www.newmusicostrava.cz/en/ostrava-days-festival/2001/>

Göteborg Art Sound Festival (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.gas-festival.com/2005>
<http://www.gas-festival.com/2006>
<http://www.gas-festival.com/2007>
<http://www.gas-festival.com/2008>
<http://www.gas-festival.com/2009>
<http://www.gas-festival.com/2010>
<http://www.gas-festival.com/2011>
<http://www.gas-festival.com/2012>
<http://www.gas-festival.com>

Huddersfield Music Festival (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.hcmf.co.uk/event/show/375>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/374>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/355>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/313>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/294>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/286>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/277>

<http://www.hcmf.co.uk/event/show/203>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/197>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/141>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/101>
<http://www.hcmf.co.uk/event/show/39>

Luxembourg Rainy Days (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.rainydays.lu/2011/index.php?id=2611>
<http://www.rainydays.lu/2009/item.php?id=sa05-20h>
<http://www.rainydays.lu/2008/item.php?id=fr28>
<http://www.rainydays.lu/2005/en/index.html>

Pays-Bas November music fest (liens vérifiés le 02.02.2013)

http://www.novembermusic.net/Files/pdf/brochure_nm2013_eng.pdf
http://www.novembermusic.net/Files/pdf/programmaboekje2012_engels.pdf
<http://www.novembermusic.net/Files/pdf/zomerflyer2011eng.pdf>
http://www.novembermusic.net/Files/pdf/brochure_november_music_english-2.pdf
http://www.novembermusic.net/Files/pdf/programmaboekje_definitief.pdf

Varsaw Autumn Festival (liens vérifiés le 02.02.2013)

http://warszawska-jesien.art.pl/10/#/program/koncerty/18_09/1586570858/
http://warszawska-jesien.art.pl/09/#/program/koncerty/22_09/2073528844/
http://warszawska-jesien.art.pl/09/#/program/koncerty/21_09/614039804/

Musica Polonica Nova (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.musicapolonicanova.pl/2012/program/>
<http://www.musicapolonicanova.pl/2010/program/>

Venise Biennale (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.labiennale.org/it/musica/archivio/festival-57/calendario.html?back=true>
<http://www.labiennale.org/it/musica/archivio/festival-56/programma/>
<http://www.labiennale.org/it/musica/archivio/festival-55/programma/swr.html?back=true>
<http://www.labiennale.org/it/musica/archivio/festival-54/programma-54/phoenix.html?back=true>
<http://www.labiennale.org/it/musica/archivio/festival/programma/fenice1.html?back=true>
http://www.labiennale.org/doc_files/Musica%202008%20progr.pdf
http://www.labiennale.org/doc_files/1974%20al%202007%20ok.pdf
http://www.labiennale.org/doc_files/80292.pdf

Naples Dissonanzen (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/37>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/36>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/33>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/17>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/19>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/20>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/22>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/25>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/24>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/35>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/26>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/27>

<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/34>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/28>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/29>
<http://www.dissonanzen.it/index.php/festival/dettaglio/30>

Nuovi spazi musicali – Rome (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.adagentile.it/festival.htm>
http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/festival_05.html
http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/festival_04.html
http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/festival_03.html
http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/festival_02.html
http://web.tiscalinet.it/nuovispazimusicali/festival_01.html

Trieste Prima (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.chromas.it/2012.html>
<http://www.chromas.it/2011.html>
<http://www.chromas.it/2010.html>
<http://www.chromas.it/2009.html>
<http://www.chromas.it/2008.html>
<http://www.chromas.it/2007.html>
<http://www.chromas.it/2006.html>
<http://www.chromas.it/2005.html>
<http://www.chromas.it/2004.html>
<http://www.chromas.it/2003.html>
<http://www.chromas.it/2002.html>
<http://www.chromas.it/2001.html>
<http://www.chromas.it/2000.html>
<http://www.chromas.it/1999.html>
<http://www.chromas.it/1998.html>
<http://www.chromas.it/1997.html>
<http://www.chromas.it/1996.html>
<http://www.chromas.it/1995.html>
<http://www.chromas.it/1994.html>
<http://www.chromas.it/1993.html>
<http://www.chromas.it/1992.html>
<http://www.chromas.it/1991.html>
<http://www.chromas.it/1990.html>
<http://www.chromas.it/1989.html>
<http://www.chromas.it/1988.html>
<http://www.chromas.it/1987.html>

Parma Traiettorie (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.traiettorie.it/2013/BrochureT23.pdf>
http://www.traiettorie.it/2012/Media/Brochure_Traiettorie_2012.pdf
http://www.traiettorie.it/2011/Media/Brochure_Traiettorie_2011.pdf
http://www.traiettorie.it/2010/home_files/Programma%20Generale%20%28low%20res%29.pdf
<http://www.traiettorie.it/2009/OsterreichischesEnsemble.html>
<http://www.traiettorie.it/2008/MusikFabrik.html>
<http://www.traiettorie.it/2007/Amati.html>
http://www.traiettorie.it/eventi/2006/07_10.html

http://www.traiettorie.it/eventi/2005/01_10.html
<http://www.traiettorie.it/2004/Traiettorie2004.html>
<http://www.traiettorie.it/2003/Traiettorie2003.html>
<http://www.traiettorie.it/2002/Traiettorie2002.html>
http://www.traiettorie.it/ens_r/131001.html
http://www.traiettorie.it/ens_r/15-9.html
http://www.traiettorie.it/ens_r/traiettorie99.html
http://www.traiettorie.it/ens_r/t98.html

Archipel Genève (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://www.archipel.org/global/past/2013/index.php?m=01&i=e2932-0>
<http://www.archipel.org/global/past/2012/index.php?m=01&i=e2148-0>
<http://www.archipel.org/global/past/2011/index.php?m=01&i=e2204-6>
<http://www.archipel.org/global/past/2010/index.php?top=2&sub=9&id=e25>
<http://www.archipel.org/global/past/2009/index.php?top=2&sub=8&id=e23>
<http://www.archipel.org/global/past/2008/index.php?top=2&sub=9&item=4&main=0413-4>
<http://www.archipel.org/global/past/2007/index.php?top=1&sub=7&item=2&main=0331-2>
http://www.archipel.org/archive/site06/site_fcs06/programme/2_avril.htm
http://www.archipel.org/archive/site05/programme_05/frameset_programme.htm
<http://www.archipel.org/archive/pro04.html>
<http://www.archipel.org/archive/pro03.html>
<http://www.archipel.org/archive/pro02.html>
<http://www.archipel.org/archive/pro01.html>
<http://www.archipel.org/archive/pro00.html>
<http://www.archipel.org/archive/pro99.html>

Festival Rümlingen (liens vérifiés le 02.02.2013)

<http://2013.neue-musik-ruemlingen.ch/programmgestaltung.html>
<http://2012.neue-musik-ruemlingen.ch/programmuebersicht.html>
<http://2011.neue-musik-ruemlingen.ch/programmgestaltung.html>
<http://2010.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2009.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2008.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2007.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2006.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2005.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmgest/programgestaltung.html>
<http://2004.neue-musik-ruemlingen.ch/www/programmuber/progammubersicht.html>
<http://2003.neue-musik-ruemlingen.ch/www/events.html>
<http://2002.neue-musik-ruemlingen.ch/www/events.html>

Festival Zurich (liens vérifiés le 02.02.2013)

<https://www.stadt-zuerich.ch/content/dam/stzh/kultur/Deutsch/Veranstaltungsreihen/Tage%20fuer%20neue%20Musik/Publikationen%20und%20Broschueren/tfnm12-online.pdf>
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/news.html>
https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/programm_2009.html
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/Prog.html>
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/2007.html>
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/2006.html>
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/2005.html>
<https://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/veranstaltungen/tfnm/archiv/2004.html>

Concours internationaux

Fédération internationale des concours internationaux

<http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Home> (lien vérifié le 01.12.2013)

<http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/Federation> (lien vérifié le 01.12.13)

Coupe Mondiale

http://www.accordions.com/cia/cia_his.htm (lien vérifié le 14.08.13)

http://www.coupemondiale.org/2013/ca_report_c_snc.html (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/2012/it_report_c_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/2011/cn_report_c_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/2010/cr_report_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/2009/nz_report_coupe.htm (lien vérifié le 04.04.2014)

http://www.coupemondiale.org/2008/sc_report_competitors_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/us_report_competitors_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

http://www.coupemondiale.org/no_report_competitors_snc.htm (lien vérifié le 04.05.2014)

Trophée Mondial

http://www.accordions.com/cma/2006/graphics/2006_reglementduconcours.pdf (lien vérifié le 03.06.2013)

http://www.accordions.com/cma/2008/results/senior_classical.pdf4 (lien vérifié le 03.06.13)

http://www.accordions.com/cma/2008/graphics/2008_Program_FR.pdf (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2009/results/Senior%20Classic%20Rnd%202%20&%203final-1.pdf> (lien vérifié le 03.06.2013)

http://www.accordions.com/cma/2009/graphics/2009_program_fr.pdf (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2010/results/Senior%20Classic%20FINAL.pdf> (lien vérifié le 03.06.2013)

http://www.accordions.com/cma/2010/graphics/2010_Program_of_categories_FR.pdf (lien vérifié le 03.06.2013)

http://www.accordions.com/cma/2011/graphics/cateegories_fr.pdf (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2011/results/Senior%20Classical%20Round%203.pdf> (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2012/graphics/Programme%20des%20categories%20fr%202012.pdf> (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2013/graphics/2012sc.pdf> (lien vérifié le 03.06.2013)

<http://www.accordions.com/cma/2013/rules-fr.htm> (lien vérifié le 02.05.2014)

Klingenthal

<http://www.accordion-competition.de/diegeschichtedes.html> (lien vérifié le 14.08.2013)

<http://www.accordion-competition.de/2005/Resources/ausschr2006.pdf> (lien vérifié le 02.05.2014)

http://www.accordion-competition.de/en/Resources/47IAWK_Ausschreibung_2010d.pdf (lien vérifié le 02.05.2014)

http://www.accordion-competition.de/Resources/48IAWK_Ausschreibung_2011.pdf (lien vérifié le 02.05.2014)

http://www.accordion-competition.de/Resources/49IAWK_Ausschreibung2012.pdf (lien vérifié le 02.05.2014)

http://www.accordion-competition.de/Resources/50IAWK_Ausschreibung_2013_DE_EN-FR-RU-ES.pdf (lien vérifié le 02.05.2014)
<http://www.accordion-competition.de/Resources/Teilnehmerliste%20Kategorie%20IV%202007.doc.pdf> (lien vérifié le 02.05.2014)
http://www.accordion-competition.de/Resources/Teilnehmer_KategorieIV.pdf (lien vérifié le 02.05.2014)
<http://www.accordion-competition.de/Resources/Kategorie%204.pdf> (lien vérifié le 02.05.2013)
<http://www.accordions.com/index/squ/archives/0905/09klingenthal4.pdf> (lien vérifié le 02.05.2013)
http://www.accordion-competition.de/Resources/ergebnisse2010_kat4_alle.pdf (lien vérifié le 02.05.2013)
<http://www.accordion-competition.de/Resources/Kategorie4AP.pdf> (lien vérifié le 02.05.2013)
http://www.accordion-competition.de/Resources/Kat%20IV_2012.pdf (lien vérifié le 02.05.2013)
http://www.accordion-competition.de/Resources/Kat%20IV_2013.pdf (lien vérifié le 02.05.2013)

Sites d'éditeurs

Aug Zurfluh www.editions-aug-zurfluh.fr (lien vérifié le 05.09.2013)
 Babel Scores www.babelscores.com (lien vérifié le 16.12.2013)
 Boosey www.boosey.com (lien vérifié le 10.08.2013)
 Dhalmann www.dhalmann.fr (lien vérifié le 06.09.2013)
 Donemus Amsterdam www.donemus.nl/webshop.html (lien vérifié le 12.10.2013)
 DTKV www.dtkv.org (lien vérifié le 16.09.2013)
 Editions Delatour www.editions-delatour.com (21.04.2013)
 Editions musicales Transatlantiques
www.alphonseleduc.com/Catalogue2012_TRANSATLANTIQUES.pdf (lien vérifié le 21.04.2013)
 Editions S www.edition-s.dk/music/ole-schmidt/karnak (lien vérifié le 04.09.2013)
 Jetelina www.jetelina.de (lien vérifié le 06.07.2013)
 Karlsruhe Bibliothek <http://www.blb-karlsruhe.de> (lien vérifié le 08.06.2013)
 Médiathèque du Conservatoire de Paris <http://mediatheque.cnsmdp.fr> (lien vérifié le 04.04.2014)
 Music for Accordion www.musicforaccordion.com (lien vérifié le 04.09.2013)
 Peters www.editionpeters.com (lien vérifié le 18.07.2013)
 Preissler Verlag www.preissler-verlag.de (lien vérifié le 18.07.2013)
 Ricordi www.ricordi.de (lien vérifié le 13.08.2013)
 Schirmer www.schirmer.com (lien vérifié le 08.09.2013)
 Schott Editions www.schott-musik.de (lien vérifié le 13.10.2013)
 Wilhelm Hansen www.en.ewh.dk (lien vérifié le 06.07.2013)
 Wunn www.edition-wunn.de (lien vérifié le 10.08.2013)

Sites d'interprètes accordéonistes

ALBERDI, Iñaki www.ialberdi.com (lien vérifié le 10.05.2013)
ALGORA, Esteban www.estebanalgora.es (lien vérifié le 25.06.2013)
ANDREOGLOU, Panagiotis www.panagiotisandreoglou.com (lien vérifié le 28.05.2013)
ANZELLOTTI, Teodoro www.anzellotti.de (lien vérifié le 06.05.2013)
BERGER-BREKKE, Live www.livebergerbrekke.com (lien vérifié le 10.06.2013)
BONNAY, Max www.max-bonnay.com (lien vérifié le 21.04.2013)
BRUIN, Gertie www.gertiebruin.nl (lien vérifié le 15.12.2013)
BUDER, Claudia www.claudiabuder.com (lien vérifié le 28.05.2013)
CASTANO, Angel Luis www.alcastano.com (lien vérifié le 14.06.2013)
CHASSOT, Viviane www.viviane-chassot.ch (lien vérifié le 18.06.2013)
CONTET, Pascal www.pascalcontet.com (lien vérifié le 20.06.2013)
DRAUGSVOLL, Geir www.draugsvoll.dk (lien vérifié le 10.06.2013)
HALTLI, Frode www.frodehaltli.com (lien vérifié le 12.06.2013)
HUSSONG, Stefan www.stefan-hussong.de (lien vérifié le 18.06.2013)
JUHART, Luka www.lukajuhart.com (lien vérifié le 09.05.2013)
KANDIC, Marija www.marija-kandic.blogspot.fr (lien vérifié le 26.06.2013)
KASSL, Marko www.marko-kassl.de (lien vérifié le 09.06.2013)
KATINA, Peter <http://www.peterkatina.sk> (lien vérifié le 01.01.2015)
KERN, Margit www.margitkern.de (lien vérifié le 09.06.2013)
KUJALA, Veli www.velikujala.com (lien vérifié le 20.04.2013)
LENKO, Boris www.borislenco.com (lien vérifié le 07.07.2013)
LHERMET, Vincent www.vincentlhermet.fr (lien vérifié le 14.04.2013)
LIPS, Friedrich http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_urauffuehrungen (lien vérifié le 05.05.2014)
MOGENSEN, Bjarke www.bjarkemogensen.com (lien vérifié le 21.05.2013)
MURRAY, Owen www.owenmurray.net (lien vérifié le 10.06.2013)
OELER, Harald www.1a-live-music.de.m4k.de (lien vérifié le 10.06.2013)
PAROVEL, Primoz www.primozparovel.com (lien vérifié le 24.06.2013)
PATE, Christine www.klariac.com (lien vérifié le 11.11.2013)
ROJAC, Corrado www.corradorojac.com (lien vérifié le 18.06.2013)
SIGNORINI, Massimo www.massimosignorini.it (lien vérifié le 18.06.2013)
STEIMEL, Olivia www.oliviasteimel.com (lien vérifié le 11.06.2013)
STEIMEL-MUEKSCH, Duo www.duo-steimel-muecksch.com (lien vérifié le 08.11.2013)
STOCK, Susanne www.susannestock.de (lien vérifié le 31.05.2013)
TCHIRKOV, Sergei www.tchirkov.eu (lien vérifié le 11.06.2013)
TELLERIA, Ander www.andertelleria.com (lien vérifié le 09.06.2013)
VÄYRYNEN, Mika www.accordions.com/mika/premieres.htm (lien vérifié le 14.04.2013)
VENGLEVSKI, Stas www.stasv.com (lien vérifié le 25.06.2013)
VICENS, Fanny www.fannyvicens.com (lien vérifié le 25.06.2013)
ZÖLLNER, Eva www.eva-zoellner.de (lien vérifié le 25.06.2013)

Sites de/au sujet de compositeurs

AAQUIST, Svend www.edition-s.dk/music/svend-aaquist (lien vérifié le 02.04.2013)
ABECASSIS, Eryck www.eryckabecassis.com (lien vérifié le 20.01.2013)

ABLINGER, Peter www.ablinger.mur.at (lien vérifié le 28.01.2013)
 ADAMEK, Ondrej www.ondrejadamemek.com (lien vérifié le 04.02.2013)
 ADES, Thomas www.thomasades.com (lien vérifié le 10.03.2013)
 AGOPOV, Vladimir
www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?openform&comp=Agopov,%20Vladimir (lien vérifié le 20.02.2013)
 AHO, Kalevi www.fimic.fi/fimic/aho+kalevi (lien vérifié le 18.01.2013)
 AJAX, Henrik www.henrikajax.com (lien vérifié le 28.01.2013)
 ALAKOTILA, Timo www.timoalakotila.net (lien vérifié le 12.04.2013)
 ALLA, Thierry www.thierry-alla.com (lien vérifié le 19.05.2013)
 ALTAN, Sinem www.sinemaltan.com (lien vérifié le 02.06.2013)
 ALVEAR, Maria de <http://www.mariadealvear.com> (lien vérifié le 31.01.2013)
 ANDERSEN, Bo www.edition-s.dk/composer/bo-andersen (lien vérifié le 24.05.2013)
 ANTONIONI, Franco <http://www.francescoantonioni.com/eng/works.html> (lien vérifié le 31.05.2013)
 APERGHIS, Georges www.aperghis.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 ATHINODOROU, Christina www.athinodorou.com (lien vérifié le 16.03.2013)
 BAGES, Joan www.joanbages.com (lien vérifié le 16.04.2013)
 BALLIF, Claude www.brahms.ircam.fr/claude-ballif (lien vérifié le 18.01.2013)
 BALTAKAS, Vyintas www.baltakas.net (lien vérifié le 24.04.2013)
 BARRET, Richard www.richardbarrettmusic.com (lien vérifié le 17.05.2013)
 BARTLING, Stefan www.stefanbartling.com (lien vérifié le 23.03.2013)
 BASHMAKOV, Leonid www.fimic.fi/fimic/bashmakov+leonid (lien vérifié le 20.02.2013)
 BAUER, Matthias www.bauerbass.wordpress.com/compositions/ (lien vérifié le 02.06.2013)
 BAZANT, Jaromir <http://www.musica.cz/skladatele/bazant-jaromir.html> (lien vérifié le 31.01.2013)
 BEDROSSIAN, Franck www.brahms.ircam.fr/franck-bedrossian (lien vérifié le 17.01.2013)
 BEIL, Michael www.michaelbeil.de (lien vérifié le 02.05.2013)
 BEINKE, Eckart <http://www.eckartbeinke.de/works.html> (lien vérifié le 31.05.2013)
 BERINSKY, Sergei www.classical.ru/e/BerinskySergey/ (lien vérifié le 31.01.2013)
 BERIO, Luciano www.lucianoberio.org (lien vérifié le 07.04.2013)
 BEUGER, Antoine http://www.timescraper.de/_antoine-beuger/catalogue.html (lien vérifié le 31.05.2013)
 BEYTELMANN, Gustavo www.gustavobeytelmann.com (lien vérifié le 21.04.2013)
 BILLONA, Pierluigi www.pierluigibillone.com (lien vérifié le 16.04.2013)
 BIRKENKÖTER, Jörg www.hfk-bremen.de/en/profiles/n/j%C3%B6rg-birkenk%C3%B6tter (lien vérifié le 23.01.2013)
 BISTON, Raphaele www.myspace.com/raphaelebiston (lien vérifié le 14.04.2013)
 BLONDEAU, Thierry www.brahms.ircam.fr/thierry-blondeau (lien vérifié le 15.02.2013)
 BLUMANTHALER, Volker www.volker-blumenthaler.de (lien vérifié le 07.05.2013)
 BONGARTZ, Markus <http://www.markus-bongartz.de/index.php/werke-engl.html> (lien vérifié le 31.01.2013)
 BORREL, Stéphane www.myspace.com/stephaneborrel (lien vérifié le 14.02.2013)
 BORZIK, Lukas <http://www.lukasborzik.com> (lien vérifié le 20.06.2014)
 BOSSEUR, Jean-Yves www.jeanyvesbosseur.fr (lien vérifié le 18.02.2013)
 BOUSCH, François www.francois-bousch.net (lien vérifié le 06.05.2013)
 BOZANIC, Zoran <http://www.classical-composers.org/comp/bozanic> (lien vérifié le 31.05.2013)
 CAMARERO, Cesar www.cesarcamarero.com (lien vérifié le 23.03.2013)
 CHIZY, Edith Canat de www.edithcanatdechizy.com (lien vérifié le 01.04.2013)
 CARREÑO, Juan Pablo www.juanpablocarreno.com (lien vérifié le 21.04.2013)
 CASTAREDE, Jacques www.jacquescasterede.com (lien vérifié le 14.05.2013)

CATTANEO, Aureliano www.aurelianocattaneo.com (lien vérifié le 20.02.2013)
 CAVANNA, Bernard www.bernardcavanna.com (lien vérifié le 07.04.2013)
 CERHA, Friedrich <http://www.friedrich-cerha.com> (lien vérifié le 01.09.2014)
 CHARLES, Agusti www.agusticharles.com/Inicio.html (lien vérifié le 17.05.2013)
 CHARPY, Pierre-Adrien www.pierreadriencharpy.com (lien vérifié le 15.04.2013)
 CHEN, Xiayong www.sikorski.de/289/de/chen_xiaoyong.html (lien vérifié le 14.04.2013)
 CHIN, Unsuk www.brahms.ircam.fr/unsuk-chin (lien vérifié le 02.02.2013)
 CHUNG, Il-Ryung <http://www.ilryunchung.com/eng/profile.html> (lien vérifié le 30.04.2013)
 CIBULKA, Franz Peter <http://www.artofcibulka.com> (lien vérifié le 31.05.2013)
 CLAREN, Sebastian www.sebastianclaren.wordpress.com (lien vérifié le 19.01.2013)
 COMBIER, Jérôme www.brahms.ircam.fr/jerome-combier (lien vérifié le 10.02.2013)
 CONSTTANT, Marius www.durand-salabert-eschig.com/formcat/catalogues/constant_marius.pdf (lien vérifié le 18.02.2013)
 CORBETT, Sidney www.sidneycorbett.de (lien vérifié le 19.04.2013)
 D'ANGIOLINI, Giuliano www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/angiolini_giuliano_1960 (lien vérifié le 14.04.2013)
 DACHEZ, Christian www.dachez-compositeur.com (lien vérifié le 29.03.2013)
 DAZZI, Gualtiero www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/dazzi_gualtiero (lien vérifié le 07.04.2013)
 DEL PUERTO, David www.daviddelpuerto.com (lien vérifié le 21.01.2013)
 DENISOV, Edison www.brahms.ircam.fr/edison-denisov (lien vérifié le 18.01.2013)
 DEVREESE, Frédéric <http://www.fdevreese.be/works.asp> (lien vérifié le 31.05.2013)
 DILLON, James www.brahms.ircam.fr/james-dillon (lien vérifié le 18.01.2013)
 DOMENICONI, Carlo www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/ (lien vérifié le 16.04.2013)
 DONATONI, Franco www.brahms.ircam.fr/franco-donatoni (lien vérifié le 01.03.2013)
 DUBUGNON, Richard www.richarddubugnon.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 DUPIN, Marc-Olivier www.cdmc.asso.fr/en/compositeurs/biographies/dupin_marc_olivier (lien vérifié le 06.05.2013)
 DUTILLEUX, Henri www.brahms.ircam.fr/henri-dutilleux (lien vérifié le 23.03.2013)
 EDLER-COPES, Aurelio www.edler-copes.com (lien vérifié le 14.04.2013)
 EINARSSON, Einar Torfi www.einartorfieinarsson.com (lien vérifié le 29.04.2013)
 ELLIN, Benjamin www.benjaminellin.com (lien vérifié le 30.03.2013)
 EÖTVÖS, Peter www.eotvospeter.com (lien vérifié le 16.03.2013)
 ERKOREKA, Gabriel www.erkoreka.com (lien vérifié le 10.02.2013)
 ESCAICH, Thierry www.escaich.org (lien vérifié le 23.02.2013)
 ESCUDERO, Francisco www.eresbil.com/web/escudero/presentacion.aspx (lien vérifié le 18.01.2013)
 FAGERLUND, Sebastian www.fimic.fi/fimic/fagerlund+sebastian (lien vérifié le 18.02.2013)
 FAGERUDD, Marcus www.fimic.fi/fimic/fagerudd+markus (lien vérifié le 18.01.2013)
 FAGIN, Lucas www.brahms.ircam.fr/lucas-fagin#work_by_date (lien vérifié le 06.05.2013)
 FARMAKIS, Christos www.christosfarmakis.com (lien vérifié le 12.05.2013)
 FEDELE, Ivan www.brahms.ircam.fr/ivan-fedele (lien vérifié le 18.01.2013)
 FELD, Jindřich http://mouvementjanacek.free.fr/notice_compositeur.php?id=18 (lien vérifié le 31.01.2013)
 FENELON, Philippe www.philippefenelon.net (lien vérifié le 26.01.2013)
 FILANOVSKY Boris <http://www.filanovsky.ru/en/bio.html> (lien vérifié le 02.02.2014)
 FINNISY, Michael www.michaelfinnissy.info (lien vérifié le 19.05.2013)
 FINZI, Graciane www.graciane-finzi.com (lien vérifié le 31.05.2013)
 FOL, Alexandra www.alexandrafol.blog.com (lien vérifié le 31.05.2013)

FOLEY, Daniel www.pathcom.com/~fandoley/ (lien vérifié le 24.01.2013)
 FRANCAIX, Jean www.jeanfrancaix.org (lien vérifié le 01.04.2013)
 FRANZSON, Davíð Brynjar www.franzson.com (lien vérifié le 20.01.2013)
 FROUNBERG, Ivar www.ivar.frounberg.dk (lien vérifié le 02.05.2013)
 FUENTES, Arturo www.arturofuentes.com (lien vérifié le 15.04.2014)
 FURRER, Beat www.universaledition.com/Beat-Furrer (lien vérifié le 31.01.2013)
 GAGNEUX, Renaud www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/biographies/gagneux_renaud (lien vérifié le 18.01.2013)
 GAIGNE, Pascal www.pascalgaigne.com/ (lien vérifié le 18.05.2013)
 GARDNER, Alexandra www.alexandragardner.net (lien vérifié le 16.05.2013)
 GASSER, Ulrich www.ulrichgasser.ch (lien vérifié le 24.01.2013)
 GENTILUCCI, Marta www.brahms.ircam.fr/marta-gentilucci (lien vérifié le 25.01.2013)
 GERENABARRENA, Zurine www.zfgerenabarrena.com (lien vérifié le 16.04.2013)
 GERVASONI, Stefano www.stefanogervasoni.com (lien vérifié le 02.02.2013)
 GHEORGHIU, Matei www.mateigheorghiu.com (lien vérifié le 13.04.2013)
 GINER, Bruno www.brahms.ircam.fr/bruno-giner (lien vérifié le 22.01.2013)
 GIROLIN, Roberto <http://www.robertogirolin.eu/works.htm> (lien vérifié le 31.01.2013)
 GLOBOKAR, Vinko www.brahms.ircam.fr/vinko-globokar (lien vérifié le 30.04.2013)
 GOLDMANN, Friedrich www.fgoldmann.wordpress.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 GÖRITZ, Daniel www.daniel-goeritz.de/Compositions.html (lien vérifié le 02.06.2013)
 GORIJ, Ali www.aligorji.de (lien vérifié le 29.03.2013)
 GORTON, David <http://www.davidgortonmusic.com/work-list.html> (lien vérifié le 31.05.2013)
 GUINJOAN, Joan www.joanguinjoan.com (lien vérifié le 20.03.2013)
 HAAPAMÄKI, Sampo www.sampohaapamaki.com (lien vérifié le 26.03.2013)
 HAAPANEN, Perttu www.perttuhaapanen.fi (lien vérifié le 18.01.2013)
 HAAS, Georg-Friedrich www.universaledition.com/Georg-Friedrich-Haas/composers-and-works/composer/278 (lien vérifié le 19.03.2013)
 HADDAD, Saed www.saedhaddad.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 HARADA, Keiko www.keikoharada-music.jimdo.com (lien vérifié le 01.05.2013)
 HARRISON, Bryn www.brynharrison.com (lien vérifié le 07.04.2013)
 HARTIKAINEN, Jarkko www.fimic.fi/fimic/hartikainen+jarkko (lien vérifié le 13.04.2013)
 HEINEN, Paavo www.fimic.fi/fimic/heininen+paavo (lien vérifié le 19.03.2013)
 HEINTZ, Joachim <http://joachimheintz.de> (lien vérifié le 31.01.2013)
 HELLSTENIUS, Henrik www.hellstenius.no (lien vérifié le 01.05.2013)
 HERSANT, Philippe www.philippehersant.com (lien vérifié le 01.02.2013)
 HESPOS, Hanz-Joachim www.hespos.info (lien vérifié le 08.04.2013)
 HEYN, Volker www.volker-heyne-music.de (lien vérifié le 18.01.2013)
 HILARIO, Alan www.composers21.com/compdocs/hilariaoa.htm (lien vérifié le 31.01.2013)
 HINDEMITH, Paul www.hindemith.info (lien vérifié le 24.03.2013)
 HIPPE, Stefan <http://www.stefanhippe.de/> (lien vérifié le 31.03.2013)
 HOCHÉ, Hubert www.hubert-hoche.com (lien vérifié le 30.04.2013)
 HOLLIGER, Heinz www.brahms.ircam.fr/heinz-holliger (lien vérifié le 28.03.2013)
 HOLMEN, Jesper www.edition-s.dk/composer/jesper-holmen (lien vérifié le 01.02.2013)
 HONKANEN, Stefan www.fimic.fi/fimic/honkanen+osmo (lien vérifié le 18.01.2013)
 HORN, Günter <http://www.guenterhorn.de/kompositionen/> (lien vérifié le 05.09.2014)
 HOSOKAWA, Toshio www.brahms.ircam.fr/toshio-hosokawa (lien vérifié le 29.03.2013)
 HOUGH, Matthew www.matthewhough.com (lien vérifié le 31.05.2013)
 HUBER, Klaus www.klaushuber.com (lien vérifié le 24.01.2013)
 HÜLCKER, Neele www.neelehuelcker.de (lien vérifié le 03.06.2013)
 HUREL, Philippe www.philippe-hurel.fr (lien vérifié le 19.01.2013)
 HYNINEN, Maija www.maijahyninen.com (lien vérifié le 28.03.2013)

HYVÄRINEN, Asko www.fimic.fi/fimic/hyvarinen+asko (lien vérifié le 12.04.2013)
 IANNOTTA, Clara www.claraianotta.com (lien vérifié le 06.05.2013)
 IBARRONDO, Felix www.felixibarrondo.fr (lien vérifié le 16.04.2013)
 IRANYI, Gabriel <http://www.gabrieliranyi.de/start.html> (lien vérifié le 31.10.2013)
 ISAKSSON, Madeleine <http://madeleineisaksson.com/fr> (lien vérifié le 31.01.2013)
 ISHII, Maki www.ishii.de/maki/ (lien vérifié le 23.03.2013)
 ISOMÄKI, Pauliina www.fimic.fi/fimic/isomaki+pauliina (lien vérifié le 21.01.2013)
 JACOBI, Wolfgang www.wolfgang-jacobi.de (lien vérifié le 12.04.2013)
 JAKUBOWSKI, Pascale www.pascalejakubowski.com (lien vérifié le 03.02.2013)
 JALAV, Lasse www.fimic.fi/fimic/jalava+lasse (lien vérifié le 04.04.2013)
 JALAVA, Petri www.fimic.fi/fimic/jalava+perti (lien vérifié le 04.04.2013)
 JALKANEN, Pekka www.fimic.fi/fimic/jalkanen+pekka (lien vérifié le 04.04.2013)
 JARRELL, Michael www.michaeljarrell.com (lien vérifié le 20.01.2013)
 JAZYLBKOVA, Jamillia <http://www.jazylbekova.de> (lien vérifié le 30.04.2013)
 JODLOWSKI, Pierre www.pierrejodlowski.fr (lien vérifié le 21.04.2013)
 JOELEHT, Lauri www.emic.ee/lauri-joeleht (lien vérifié le 29.04.2013)
 JOKINEN, Erkki www.fimic.fi/fimic/jokinen+erkki (lien vérifié le 20.02.2013)
 JORGENSEN, Klaus Ib www.edition-s.dk/.../klaus-ib-jorgensen (lien vérifié le 03.02.2013)
 KAGEL, Mauricio brahms.ircam.fr/composers/composer/1786/ (lien vérifié le 23.03.2013)
 KAIPAINEN, Jouni brahms.ircam.fr/composers/composer/1789/ (lien vérifié le 18.01.2013)
 KALLIONPÄÄ, Maria www.fimic.fi/fimic/kallionpaa+maria (lien vérifié le 04.04.2013)
 KANTELINEN, Tuomas (lien vérifié le 07.05.2013)
 KELLER, Hermann
www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100005§ion=works (lien vérifié le 03.06.2013)
 KERSCHBAUMER, Hannes <http://www.hanneskerschbaumer.eu> (lien vérifié le 30.04.2013)
 KHALIFE, Bachar www.bacharkhalife.com/ (lien vérifié le 06.05.2013)
 KILPIÖ, Lauri www.fimic.fi/fimic/kilpio+lauri (lien vérifié le 03.04.2013)
 KLAMI, Markku www.markkuklami.com (lien vérifié le 01.04.2013)
 KLAVERDAL, Stefan www.stefanklaverdal.com (lien vérifié le 31.05.2013)
 KLEIN, Juliane
www.editionjulianeklein.de/composers.php?composer_id=100006§ion=works (lien vérifié le 06.06.2013)
 KLEIN, Lothar www.lotharklein.org (lien vérifié le 19.03.2013)
 KLEMOLA, Sami www.fimic.fi/fimic/klemola+sami (lien vérifié le 21.01.2013)
 KOBLINZ, Babette www.babettekoblenz.com (lien vérifié le 16.03.2013)
 KOCH, Jesper www.edition-s.dk/composer/jesper-koch (lien vérifié le 23.03.2013)
 KOCH, Sven-Ingo www.sven-ingo-koch.de (lien vérifié le 26.01.2013)
 KOMPAA, Ville www.villekompaa.com (lien vérifié le 02.05.2013)
 KOPPEL, Anders www.myspace.com/anderskoppel (lien vérifié le 22.01.2013)
 KORTAKANGAS, Olli www.fimic.fi/fimic/kortekangas+olli (lien vérifié le 29.03.2013)
 KOSKELIN, Olli www.fimic.fi/fimic/koskelin+olli (lien vérifié le 29.04.2013)
 KOSTIAINEN, Pekka www.fimic.fi/fimic/kostiainen+pekka (lien vérifié le 11.04.2013)
 KÖSZEDHY, Peter www.koeszeghy.net (lien vérifié le 29.04.2013)
 KOURLIANSKI, Dmitri www.kourl.ru (lien vérifié le 14.04.2013)
 KRENEK, Hans www.krennek.at (lien vérifié le 28.01.2013)
 KROELL, Georg www.georg-kroell.de (lien vérifié le 11.05.2013)
 KUEHN, Claus www.claus-kuehn.de (lien vérifié le 30.04.2013)
 KUSJAKOV, Anatolij <http://accordeonworld.weebly.com/kusyakov.html> (lien vérifié le 30.04.2013)
 KUJALA, Veli www.velikujala.com (lien vérifié le 12.04.2013)
 KUUSISTO, Ilkka www.fimic.fi/fimic/kuusisto+ilkka (lien vérifié le 31.03.2013)

KYLLÖNEN, Timo-Juhani www.fimic.fi/fimic/kyllonen+timo-juhani (lien vérifié le 26.03.2013)

LAM, Bun-Chin www.bunchinglam.com (lien vérifié le 06.05.2013)

LANG, Bernhard www.members.chello.at/bernhard.lang (lien vérifié le 30.03.2013)

LANZA, Mauro brahms.ircam.fr/mauro-lanza#work_by_date (lien vérifié le 13.04.2013)

LAZKANO, Ramon www.lazkano.info (lien vérifié le 18.01.2013)

LEDOUX, Gabriel www.gabriel-ledoux.com (lien vérifié le 04.04.2013)

LEINON, Minna www.fimic.fi/fimic/leinonen+minna (lien vérifié le 23.02.2013)

LEJAVA, Marian
<http://old.hc.sk/src/osobnost.php?lg=en&oid=48&show=diela&dielo=11800#to11800> (lien vérifié le 31.01.2013)

LEROUX, Philippe www.lerouxcomposition.com (lien vérifié le 26.03.2013)

LEVY, Fabien www.fabienlevy.net (lien vérifié le 18.01.2013)

LIEVONEN, Ere <http://www.erelievonen.eu> (lien vérifié le 16.06.2013)

LINDBERG, Magnus brahms.ircam.fr/magnus-lindberg (lien vérifié le 18.01.2013)

LINDBORG, Per Magnus www.permagnus.net (lien vérifié le 05.05.2013)

LINDE, Hans-Martin www.hansmartinlinde.ch (lien vérifié le 01.05.2013)

LINJAMA, Erkki www.fimic.fi/fimic/linjama+jyrki (lien vérifié le 18.01.2013)

LINKOLA, Jukka www.fimic.fi/fimic/linkola+jukka (lien vérifié le 12.04.2013)

LINTINEN, Kirmo www.fimic.fi/fimic/lintinen+kirmo (lien vérifié le 24.03.2013)

LIVORSI, Paola www.fimic.fi/fimic/livorsi+paola (lien vérifié le 24.03.2013)

LOHSE, Martin www.martinlohse.com (lien vérifié le 29.03.2013)

LOPEZ, Jimmy www.fimic.fi/fimic/lopez+jimmy (lien vérifié le 12.04.2013)

LOPEZ LOPEZ, José Manuel www.josemanuel-lopezlopez.com (lien vérifié le 18.04.2013)

LORENTZEN, Bent www.edition-s.dk/.../bent-lorentzen (lien vérifié le 31.01.2013)

LORIEUX, Grégoire www.gregoirelorieux.net (lien vérifié le 26.01.2013)

LOUIE, Alexina www.alexinalouie.ca (lien vérifié le 19.05.2013)

LUC, Maria-Eugenia www.mariaeugenialuc.com (lien vérifié le 19.05.2013)

KISTERS, LUDger www.ludgerkisters.de (lien vérifié le 03.06.2013)

LYYTIKÄINEN, Pasi www.fimic.fi/fimic/lyytikainen+pasi (lien vérifié le 24.03.2013)

MACHAJDIK, Peter <http://petermachajdik.weebly.com/listofworks.html> (lien vérifié le 31.03.2013)

MACHUEL, Thierry www.thierrymachuel.com (lien vérifié le 06.02.2013)

MAHNKOPF, Klaus-Stefen www.claussteffenmahnkopf.de (lien vérifié le 11.05.2013)

MAIERHOF, Michael www.composers21.com/compdocs/maierhom.htm (lien vérifié le 13.04.2013)

MALANCIOIU, Gabriel www.gabrielmalancioiu.org (lien vérifié le 02.05.2013)

MANTOVANI, Bruno www.brunomantovani.com (lien vérifié le 18.01.2013)

MARKEAS, Alexandros brahms.ircam.fr/composers/composer/2184/ (lien vérifié le 15.04.2013)

MARONIDIS, Dimitris www.maronidis.net (lien vérifié le 31.05.2013)

MARTHINSEN, Niels www.nielsmarthinsen.dk/marthinsen_dk/Vrker.html (lien vérifié le 25.05.2013)

MARTIN, Nicholas www.nicholasmartincomposer.com (lien vérifié le 24.05.2013)

MASSON, Gunnar Karel www.gkarel.weebly.com/list-of-works.html (lien vérifié le 31.05.2013)

MATALON, Martin www.martinmatalon.com (lien vérifié le 06.05.2013)

MATEJ, Daniel
<http://old.hc.sk/src/osobnost.php?lg=sk&oid=40&show=diela&dielo=5161#to5161> (lien vérifié le 31.03.2013)

MATSUDAIRA, Yori-Aki www.komp.jp/yoriaki_e.html (lien vérifié le 20.04.2013)

MAYO, Kevin www.kevinmayo.co.uk (lien vérifié le 19.05.2013)

MC LEOD, John http://www.johnmcleod.uk.com/?page_id=35 (lien vérifié le 30.04.2013)

MEIJERING, Chiel www.hubiware.nl/chielworks2.html (lien vérifié le 01.04.2013)

METTRAUX, Laurent www.laurentmettraux.com (lien vérifié le 24.01.2013)

MOCHIZUKI, Misato www.misato-mochizuki.com (lien vérifié le 23.03.2013)

MONNET, Marc brahms.ircam.fr/composers/composer/2324/#work_by_date (lien vérifié le 14.04.13)

MONRAD, Anders www.andersmonrad.dk (lien vérifié le 24.05.2013)

MORO, Héctor www.moromusik.com (lien vérifié le 11.02.2013)

MORYTO, Stanislaw www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=85&lang=pl (lien vérifié le 31.05.2013)

MOSER, Roland www.musinfo.ch/index.php?content=maske_personen&pers_id=37 (lien vérifié le 30.03.2013)

MOSSENMARK, Stafan (lien vérifié le 24.05.2013)

MOTZ, Wolfgang www.wolfgang-motz.info (lien vérifié le 31.01.2013)

MUNDRY, Isabel brahms.ircam.fr/isabel-mundry (lien vérifié le 18.01.2013)

MURASHKIN, Benjamin De www.demurashkin.com (lien vérifié le 31.05.2013)

NAON, Luis www.luis-naon.com (lien vérifié le 06.05.2013)

NARBONI, François www.francois-narboni.com (lien vérifié le 18.01.2013)

NELSON, Jalalu Kalvert www.jalalukalvertnelson.com (lien vérifié le 11.05.2013)

NEUWIRTH, Olga www.olganeuwirth.com (lien vérifié le 18.01.2013)

NEVANLINNA ? Tapio www.fimic.fi/fimic/nevanlinna+tapio (lien vérifié le 25.03.2013)

NICOLAOU, Vassos www.sites.google.com/site/vassosnicolaou (lien vérifié le 20.04.2013)

NIEDER, Fabio www.composers21.com/compdocs/niederf.htm (lien vérifié le 24.04.2013)

NISHIKZE, Makiko http://www.makiko-nishikaze.de/worklist_e.htm (lien vérifié le 31.01.2013)

NISULA ? Mikko www.fimic.fi/fimic/nisula (lien vérifié le 02.01.2013)

NOMURA, Mokoto <http://www.makotonomura.net> (lien vérifié le 31.01.2013)

NONNWEILER, Jörg www.jnonnweiler.de (lien vérifié le 22.04.2013)

NORDHEIM, Arne www.arnenordheim.com (lien vérifié le 20.01.2013)

NORDSTROEM, Hans-Henrik www.nordstroem.dk (lien vérifié le 26.05.2013)

NUORVALA, Juhani www.fimic.fi/fimic/nuorvala+juhani (lien vérifié le 16.03.2013)

OBST, Michael brahms.ircam.fr/michael-obst (lien vérifié le 18.01.2013)

ODEH-TAMINI, Samir www.i-n-t-o.de/en/komp-samir-odeh-tamimi.html (lien vérifié le 25.01.2013)

OEHRING, Helmut www.helmutoehring.de (lien vérifié le 22.01.2013)

OTTONEN, Esa Steen www.edition-s.dk/music/steen-pade (lien vérifié le 02.04.2013)

PAGH-PAAN, Youngi www.pagh-paan.com (lien vérifié le 18.01.2013)

PAULET, Vincent www.vincentpaulet.com (lien vérifié le 10.02.2013)

PAUSET, Brice brahms.ircam.fr/composers/composer/2525/ (lien vérifié le 18.01.2013)

PECOU, Thierry www.thierrypecou.fr (lien vérifié le 04.02.2013)

PELZEZL, Michael www.michaelpelzel.ch (lien vérifié le 28.01.2013)

PENARD, Olivier www.olivierpenard.com (lien vérifié le 20.01.2013)

PESSON, Gérard brahms.ircam.fr/gerard-pesson (lien vérifié le 04.04.2013)

PINNOCK, Naomi <http://www.naomipinnock.co.uk> (lien vérifié le 10.9.2014)

PINTSCHER, Matthias www.matthiaspintscher.com (lien vérifié le 05.02.2013)

PLATZ, Robert HP www.rhpp.de (lien vérifié le 11.05.2013)

POHJANNORO, Hannu www.fimic.fi/fimic/pohjannoro (lien vérifié le 25.03.2013)

POHJOLA, Seppo www.fimic.fi/fimic/pohjola+seppo (lien vérifié le 29.03.2013)

POSADAS, Alberto brahms.ircam.fr/alberto-posadas (lien vérifié le 27.01.2013)

PULKKIS, Uljas www.fimic.fi/fimic/pulkkis+uljas (lien vérifié le 25.03.2013)

PUUMALA, Veli-Matti www.fimic.fi/fimic/puumala+veli-matti (lien vérifié le 25.03.2013)

RAAPPANA, Sakari www.fimic.fi/fimic/raappana+sakari (lien vérifié le 29.03.2013)
 RAASAKKA, Ville www.villeraasakka.wordpress.com/works (lien vérifié le 25.03.2013)
 RÄIHÄLÄ, Osmo-Tapio www.raihala.com (lien vérifié le 25.03.2013)
 RÄISÄNEN, Tomi www.tomiraisanen.com/ (lien vérifié le 02.02.2013)
 RATKJE, Maija www.ratkje.no (lien vérifié le 18.01.2013)
 RAUTAVAARA, Einojuhani www.fimic.fi/fimic/rautavaara+einojuhani (lien vérifié le 02.02.2013)
 REBOTIER, Jacques www.breves-rebotier.blogspot.de (lien vérifié le 07.04.2013)
 RECHBERGER, Herman
www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOLF?openform&comp=Rechberger,%20Herman (lien vérifié le 23.03.2013)
 REPECKAITE, Justine www.justinarepeckaite.eu (lien vérifié le 31.10.2013)
 RIEHM, Rolf www.rolf-riehm.de (lien vérifié le 18.01.2013)
 RIHM, Wolfgang brahms.ircam.fr/wolfgang-rihm (lien vérifié le 18.01.2013)
 RIVAS, Sebastian www.sebastian.rivas.free.fr (lien vérifié le 03.02.2013)
 RIZO-SALOM, Luis Fernando brahms.ircam.fr/luis-fernando-rizo-salom#work_by_date (lien vérifié le 14.04.2013)
 ROCHE, Colin www.colinroche.com (lien vérifié le 06.05.2013)
 ROFELT, Kasper www.kasperrofelt.dk (lien vérifié le 26.01.2013)
 ROJAC, Corrado <http://www.corradorojac.com> (lien vérifié le 18.06.2013)
 ROJKO, Uroš www.home.arcor.de/uross.rojko/english/e_rojko.html (lien vérifié le 18.01.2013)
 ROMPPANEN, Ari www.fimic.fi/fimic/romppanen+ari (lien vérifié le 23.03.2013)
 RONCHETTI, Luis www.luciaronchetti.com (lien vérifié le 12.05.2013)
 RONNES, Robert www.robertronnes.com (lien vérifié le 05.05.2013)
 ROSATO, Paolo www.paolorosato.it (lien vérifié le 13.04.2013)
 ROSING-SCHOW, Niels
www.chesternovello.com/default.aspx?TabId=2431&State_2905=3&ComposerID_2905=1328&CategoryID_2905=0 (lien vérifié le 25.04.2013)
 ROSSE, François www.francois.rosse2.pagesperso-orange.fr (lien vérifié le 30.03.2013)
 ROTH, Michel www.michelroth.ch (lien vérifié le 18.02.2013)
 RUTTKAMP, Timo www.timoruttkamp.de (lien vérifié le 15.04.2013)
 RYABOV, Vladimir www.vladimir-ryabov.ru (lien vérifié le 10.05.2013)
 RYDMAN, Kari www.fimic.fi/fimic/rydman+kari (lien vérifié le 29.03.2013)
 SAKATA, Naoki www.naokisakata.com (lien vérifié le 27.03.2013)
 SALLINEN, Aulis
www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1356 (lien vérifié le 18.01.2013)
 SALMENHAARA, Erkki www.fimic.fi/fimic/salmenhaara+erkki (lien vérifié le 23.03.2013)
 SANCHEZ-VERDU, José Maria www.sanchez-verdu.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 SANZ, Josep www.josepsanz.cat (lien vérifié le 04.04.2013)
 SAVIKANGAS, Max www.fimic.fi/fimic/savikangas+max (lien vérifié le 29.03.2013)
 SCHAATHUN, Asbjorn www.schaathun.org/en/works (lien vérifié le 02.04.2013)
 SCHIPHORST, Iris ter www.iris-ter-schiphorst.de (lien vérifié le 30.04.2013)
 SCHMIDT, Niklas www.nicklas-schmidt.com (lien vérifié le 25.05.2013)
 SCHNEIDER, Joachim www.joachim-fw-schneider.de/index.php/en/ (lien vérifié le 29.03.2013)
 SCHNEIDER, Urs Peter www.musinfo.ch/index.php?content=maske_personen&pers_id=46 (lien vérifié le 13.05.2013)
 SCHNELLER, Oliver www.oliverschneller.net (lien vérifié le 20.04.2013)
 SCHWARTZ, Paul www.paulschwartz.com/home.php (lien vérifié le 26.05.2013)
 SCHWEHR, Cornelius www.cornelius-schwehr.de (lien vérifié le 02.02.2013)

SCHWEIGER, Stepha K <http://www.stepha.net/de/index.php> (lien vérifié le 31.03.2013)

SCHWEITZER, Benjamin www.benjamin-schweitzer.de (lien vérifié le 07.06.2013)

SCHWOON, Kilian www.kilianschwoon.de (lien vérifié le 21.01.2013)

SCIORTINO, Patrice www.cdmc.asso.fr/fr/compositeurs/.../sciortino_patrice (lien vérifié le 18.02.2013)

SEGERSTAM, Leif www.fimic.fi/fimic/segerstam+leif (lien vérifié le 29.03.2013)

SEITHER, Charlotte www.charlotteseither.de (lien vérifié le 04.04.2013)

SENDEROVAS, Anatolijus www.mic.lt/en/classical/persons/works/senderovas (lien vérifié le 24.05.2013)

SENK, Nina www.ninasenk.net (lien vérifié le 07.04.2013)

SERRE-MILAN, André www.andreserre-milan.com (lien vérifié le 01.04.2013)

SKEMPTON, Howard www.skempton.info/4681 (lien vérifié le 22.04.2013)

SMITH, Catlin <http://www.catlinsmith.com> (lien vérifié le 31.05.2013)

SMOLKA, Martin www.martinsmolka.com (lien vérifié le 04.02.2013)

SOLBIATI, Alessandro brahms.ircam.fr/composers/composer/3021/ (lien vérifié le 27.01.2013)

SOLER I SARDA, Josep www.bnc.cat/Fons-i-col-leccions/Cerca-Fons-i-col-leccions/Soler-i-Sarda-Josep (lien vérifié le 16.05.2013)

SØRENSEN, Bent brahms.ircam.fr/bent-srensen (lien vérifié le 18.01.2013)

STAEBLER, Manfred www.gerhard-staebler.de (lien vérifié le 18.01.2013)

STAHNKE, Manfred www.manfred-stahnke.de/ (lien vérifié le 02.04.2013)

STALHEIM, Jostein
<http://ask.bibsys.no/ask/action/result?cmd=&kilde=biblio&treffPrSide=50&fid=forfatter&term=Stalheim%2C+Jostein> (lien vérifié le 30.04.2013)

STAUB, Volker <http://www.volkerstaub.de/> (lien vérifié le 31.05.2013)

STAUD, Johannes-Maria www.universaledition.com/Johannes-Maria-Staud/komponisten-und-werke/komponist/2231 (lien vérifié le 16.04.2013)

STEN-ANDERSEN, Simon www.simonsteenandersen.dk (lien vérifié le 19.01.2013)

STIEBLER, Ernstalbrecht www.composers21.com/compdocs/stieblee.htm (lien vérifié le 13.05.2013)

STROE, Aurel www.aurel-stroe.de (lien vérifié le 07.04.2013)

STROPPA, Marco www.marco-stroppa.com (lien vérifié le 24.03.2013)

SUAREZ-CIFUENTES, Marco www.marcosuarezcifuentes.files.wordpress.com (lien vérifié le 31.03.2013)

SUILAMO, Harri www.fimic.fi/fimic/suilamo+harri (lien vérifié le 10.03.2013)

SYVINKI, Asko
www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/WLWOR?openform&comp=Syvinki,%20Esko (lien vérifié le 12.04.2013)

SZEGHY, Iris www.szeghy.ch (lien vérifié le 02.04.2013)

TABAKOVA, Dobrinka www.dobrinka.com (lien vérifié le 01.06.2013)

TACCANI, Giorgio Colombo www.colombotaccani.it (lien vérifié le 07.05.2013)

TAKAHASHI, Yuji www.suigy.com/yuji/ (lien vérifié le 28.03.2013)

TALVITIE, Riikka www.fimic.fi/fimic/talvitie+riikka (lien vérifié le 25.03.2013)

TCHEMBERDJI, Katia www.tchemberdji.com/ (lien vérifié le 03.06.2013)

TCHEREPNIN, Alexander http://www.tcherepnin.com/alex/comps_alex.htm (lien vérifié le 31.05.2013)

TEDDE, Giorgio www.tedde.net (lien vérifié le 12.05.2013)

TER VELDHUIS, Jacob www.jacobtv.net (lien vérifié le 02.04.2013)

THEMESSL, Sebastian www.sebastian-themessl.com (lien vérifié le 31.01.2013)

THEWES, Bernd www.bernd-thewes.net (lien vérifié le 30.04.2013)

THILLOY, Pierre www.pierrethilloy.com (lien vérifié le 06.05.2013)

THORNE, Simon www.myspace.com/cantonopera (lien vérifié le 28.01.2013)

TIENSUU, Jukka www.fimic.fi/fimic/tiensuu+jukka (lien vérifié le 18.01.2013)
 TOIVIO, Lauri www.fimic.fi/fimic/toivio+lauri (lien vérifié le 29.03.2013)
 TORA, Jose-Luis www.joseluistora.wordpress.com (lien vérifié le 28.01.2013)
 TORRES, Jesus www.jesustorres.org (lien vérifié le 18.01.2013)
 TRAPANI, Christopher www.christophertrapani.com (lien vérifié le 16.01.2013)
 TRBOJEVIC, Jovanka www.fimic.fi/fimic/trbojevic+jovanka (lien vérifié le 26.03.2013)
 TRISTANO, Francesco www.francescotristano.com (lien vérifié le 06.05.2013)
 TUCHOWSKI, Andrzej
www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=410&view=czlowiek&litera=23&Itemid=5&lang=pl (lien vérifié le 19.05.2013)
 TUOMELA, Tapio www.fimic.fi/fimic/tuomela+tapio (lien vérifié le 03.02.2013)
 TÛÛR, Erik-Sven www.erkkisven.com (lien vérifié le 18.01.2013)
www.webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2430/Curven (lien vérifié le 21.01.2013)
 VANONI, Gabriele www.gabrielevanoni.com (lien vérifié le 27.03.2013)
 VASSENA, Nadir brahms.ircam.fr/composers/composer/3265/#work_by_date (lien vérifié le 02.04.2013)
 VENIADIS, Eleftherios www.veniadis.com (lien vérifié le 19.04.2013)
 VERUNELLI, Francesca www.francescaverunelli.net (lien vérifié le 06.05.2013)
 VILAGI, Adam www.fimic.fi/fimic/vilagi+adam (lien vérifié le 22.03.2013)
 VIRTAPERKO, Olli www.fimic.fi/fimic/virtaperko+olli (lien vérifié le 03.02.2013)
 VOKKOLAINEN, Ville www.vokkolainen.wordpress.com (lien vérifié le 07.05.2013)
 VUORI, Harri www.fimic.fi/fimic/vuori+harri (lien vérifié le 18.01.2013)
 WEEKS, James www.jamesweeks.org (lien vérifié le 27.06.2013)
 WEISSBERG, Daniel
www.musinfo.ch/index.php?content=maske_werke&pers_id=54&name=Weissberg&vorna me=Daniel (lien vérifié le 14.04.2013)
 WENNAKOSKI, Lotta www.fimic.fi/fimic/wennakoski+lotta (lien vérifié le 19.03.2013)
 WERNER, Jean-Jacques www.jeanjacques-werner.com (lien vérifié le 19.05.2013)
 WERNER, Sven-Erik www.edition-s.dk/music/sven-erik-werner (lien vérifié le 02.04.2013)
 WESSMAN, Harri www.fimic.fi/fimic/wessman+harri (lien vérifié le 03.02.2013)
 WETZEL, Karin www.karin-wetzel.de (lien vérifié le 15.04.2013)
 WHITTALL, Matthew www.fimic.fi/fimic/whittall+matthew (lien vérifié le 18.01.2013)
 WIDMANN, Jörg www.joergwidmann.com (lien vérifié le 18.01.2013)
 WINTHER-CHRISTENSEN, Christian www.edition-s.dk/composer/christian-winter-christensen (lien vérifié le 25.05.2013)
 WOOLRICH, John www.johnwoolrich.com (lien vérifié le 07.05.2013)
 WORSAAE, Nicolai <http://www.nicolaiworsaae.dk/nicolaiworsaae.dk/About.html> (lien vérifié le 31.01.2013)
 WANG, Ying www.yingwang.de (lien vérifié le 30.04.2013)
 YUN, Isang www.yun-gesellschaft.de (lien vérifié le 23.01.2013)
 ZABEL, Frank www.frank-zabel.de (lien vérifié le 09.04.2013)
 ZAPF, Helmut www.helmutzapf.com (lien vérifié le 27.03.2013)
 ZIMMERMANN, Bernd-Alois www.schott-music.com/shop/resources/643382.pdf (lien vérifié le 30.03.2013)
 ZIMMERMANN, Walter home.snafu.de/walterz/ (lien vérifié le 16.05.2013)
 ZINKE, Nicolai www.nikolaizinke.com (lien vérifié le 02.06.2013)
 ŽIVKOVIC, Mirjana www.mirjanaz.com (lien vérifié le 24.04.2013)
 ZOLOTARYOV, Ladislav www.membres.multimania.fr/zolotarew/index.htm (lien vérifié le 10.06.2013)
 ZUBITSKY, Vladimir <http://www.zubitsky.wz.cz/spisok.htm> (lien vérifié le 31.05.2013)

Index

A

Abbott, Alain, 14, 47, 164, 187, 188, 228, 284
Aho, Kalevi, 62, 86, 93, 226, 227, 240, 246
 Concerto pour violoncelle, 160
 Sonate n° 2, 93, 152, 153, 158
Aimable, 9
Aizpiorea, Iñigo, 237
Ajax, Henrik, 258
 Vertigo, 125, 307
Alberdi, Iñaki, 5, 15, 190, 201, 228
Algora, Esteban, 201
Almeida, António Victorino, 160
Angélis, Franck, 239, 240
Anzellotti, Teodoro, 5, 29, 30, 53, 60, 61, 63, 254
Aperghis, Georges, 53
Aragon, Louis, 80
Athinodorou, Christina, 69, 153
 Virgules, 69, 153, 303
Azzola, Marcel, 5, 7, 47

B

Bach, Jean-Sébastien, 60, 240, 287, 289, 300
Bach, Wilhelm Friedemann, 254
Bagdonas, Valentinas
 Two lithuanian folk songs, 160
Ballif, Claude, 189, 280, 281
 Dracoula, 189
Balta, Freddy, 242
Baran, Klaudiusz, 5, 231, 232
Bargielski, Zbigniew, 53
Barret, Richard, 25
 Cell - resistance & vision part 3, 25
Bedrossian, Franck, 25, 26, 77, 80, 95, 100, 123,
 131, 153, 154, 161, 255, 260, 295, 302

Bossa Nova, 25, 77, 95, 153, 154, 161, 302, 303
 Innersonic, 154
 Swirl, 26, 100, 123, 131, 154, 254, 260, 309
Beethoven, Ludwig van, 217, 254
Bentzon, Niels-Viggo, 183
 In the Zoo, 183
Berberian, Cathy, 32
Berg, Alban, 13, 135
 Wozzeck, 13, 135
Berge, Håkon, 125
 Jakten, 125, 308
Berio, Luciano, 13, 23, 27, 32, 33, 53, 161, 162,
 166, 168, 187, 226, 240, 245, 246, 249, 254,
 280, 288
 Sequenza XIII chanson, 23, 32, 33, 162, 168,
 226, 240, 245, 246, 249, 303
Berlioz, Hector, 5, 105
Besfamilnov, Vladimir, 222
Beyer, Stefan, 69, 83, 160
 Notoriously pyratish, 69, 83, 160
Billone, Pierluigi, 82, 88, 96, 98
 Mani Stereos, 82, 88, 96
Blaha, Milan, 30
Blondeau, Thierry, 127
 Qui joue quoi, 127, 309
Bonnay, Christiane, 222
Bonnay, Max, 4, 5, 34, 46, 207, 222, 279
Bordalejo, Tomas, 5, 25, 70, 73, 81, 82, 136, 259,
 260, 261, 263, 301
 En Rappel, 25, 70, 73, 81, 82, 260, 263
 Zapping II, 136, 259, 301, 311
Borregaard, Andreas, 5, 254
Bosch, Jérôme, 164
Boulez, Pierre, 50, 55
Bousch, François, 25, 63, 70, 71, 73, 74, 156, 162,
 163

Vâyu, 25, 63, 70, 71, 73, 74, 156, 163, 303

Bozanic, Zoran, 239

Brandmüller, Theo, 80, 156

Clownerie, 80, 156, 303

Britten, Benjamin, 254

Lachrymae op. 76a, 254

Buchmann, Bettina, 15

Buder, Claudia, 5, 29, 291, 292

Buñuel, Luis, 161

Busseuil, Patrick, 14, 228

C

Cage, John, 53, 254, 291, 300

Calvino, Italo, 13

Camarero, Cesar, 87, 90, 108, 114, 201, 237, 246

Luz Azul, 87, 90, 108, 114, 201, 237, 246, 303

Campo, Régis, 25, 184

Laterna magica, 25

Carron-Daras, Florent, 48

Castaño, Angel-Luis, 5, 29, 201

Castellengo, Michèle, 96

Cavanna, Bernard, 5, 30, 48, 67, 119, 121, 127, 133, 164, 167, 168, 225, 254, 259, 260, 262, 281, 284

Karl Koop Konzert, 167, 300, 311

Messe un jour ordinaire, 281, 300

Trio n° 1 avec accordéon, 30, 67, 262, 281

Trio n° 2 avec accordéon, 118, 126

Cendo, Raphaël, 25

Chaïkin, Nikolaï, 144

Charles, Agustin, 80, 96

Lux, 80, 96, 304

Cilenšek, Johann, 239

Constant, Marius, 55

Contet, Pascal, 5, 29, 30, 53, 60, 77, 92, 154, 166, 168, 208, 253, 280, 287, 292

Cuniot, Laurent, 55, 261

D

Dali, Salvatore, 161

Daverio, Frédéric, 53

De Olavide, Gonzalo, 66, 84

Vol(e), 66, 84, 184, 237

De Pablo, Luis, 237

Dekkers, Miny, 49

Del Puerto, David, 91

Fantasia para acordeon, 91, 237, 246, 304

Del Rosario, Conrado, 240

Demian, Cyrill, 10, 297

Desjardins, Christophe, 30, 254

Dickmeis, Daniel, 164

Pneuma, 164

Dobler, Fritz, 238, 239

Dogru, Selim, 164

Devil's diary, 164

Domeniconi, Carlo, 164

El trino del Diablo, 164

Donatoni, Franco, 83

Feria IV, 83, 304

Draugsvoll, Geir, 5, 14, 47, 199, 215, 217, 231, 236, 249, 282, 283

Drouet, Jean-Pierre, 25, 53, 68, 72, 74, 127, 155, 158, 159, 258, 280, 281

Boire, 25, 155, 159, 304

Clair-obscur, 68, 72, 74, 127, 158, 258, 281, 301, 308

Dusapin, Pascal, 166, 219, 280

Duteurtr, Benoît, 254

E

Edler-Copes, Aurelio, 136, 137, 150, 151

Cantiga, 306

Como el aire, 136, 137, 151, 311

Ellegaard, Mogens, 12, 13, 14, 27, 28, 30, 36, 45, 182, 183, 199, 215, 216, 219, 280, 281

Ellin, Benjamin, 144, 259

Blaze, 144, 259, 311

Erkoreka, Gabriel, 67, 125

Kin, 125, 307

Soinua, 67, 126, 308

Escaich, Thierry, 14, 25, 166, 280

Ground I, 25, 309

F

Fagerlund, Sebastian, 118, 121, 122, 124, 125, 128, 164

Breathe, 118, 121, 122, 124, 125, 128, 164, 309

Farmen, Øivind, 5, 40

Faukstad, Jon, 45

Feld, Jindřich, 239, 240

Filanovski, Boris, 54, 208, 217, 282

Filonenko, Alexandra, 217

Fontyn, Jacqueline, 48, 146

Vent d'Est, 48, 146

Fournage-Voizard, Marie-Hélène, 23

Françaix, Jean, 60, 281

Concerto pour accordéon, 144

Furrer, Beat, 23, 55, 335

G

Ganzer, Jürgen, 226, 239, 240, 245, 246, 248

Gazzeloni, Severino, 32

Gerenabarrena, Zurine

Izpi, 68, 108, 153, 238, 304

Gerenabarrena, Zuriñe, 68, 108, 153, 238

Gervasoni, Pierre, 11, 12, 15, 27, 36, 214

Gervasoni, Stefano, 4, 53, 254

Gevaert, François Auguste, 105

Giner, Bruno, 24, 25, 155, 280

Girolin, Roberto, 164

Verso Iconico n° 2 Luzifers Trauma, 164

Glerup, Rune, 124, 254

Objets/Décalages, 124

Globokar, Vinko, 25, 53, 74, 92, 155, 156, 160, 164, 260

Dialog über Luft, 25, 74, 92, 155, 156, 160, 164, 260, 304

Masse, Macht und Individuum, 53

Grange, Anne, 32

Grisey, Gérard, 14, 24, 166, 189, 280

Gubaidulina, Sofia, 27, 53, 149, 181, 182, 188, 208, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 238, 240, 245, 246, 248, 249, 250, 282

De Profundis, 181, 188, 217, 226, 240, 245, 246, 248, 249, 250, 282, 304

Et Exspecto, 217, 226, 227, 240, 246, 248

Kadenza, 238

Gudmundsen-Holmgreen, Pelle, 254

Guérouet, Frédéric, 5, 222, 284, 285

Guinjoan, Joan, 228

Gurbindo, Fermin, 246

Fantasia para acordeon, 237

H

Haapamäki, Sampo, 31, 89, 90, 143, 189, 227

Power, 89, 90, 189, 227, 304

Velinikka, 31, 143, 311

Haas, Georg-Friedrich, 5, 23, 24, 116, 117, 263, 335

Sayaka, 24, 116, 117, 263, 308

Haltli, Frode, 5, 29, 30, 31, 97

Halvorsen, Bjorn, 49

Hämeenniemi, Eero, 36, 55

Hamouy, Christian, 53

Harada, Keiko, 216, 218, 238

Bone +, 218, 238

Helasvuo, Pekka, 36

Hermann, Hugo

Sieben neue Spielmusiken, 11, 13, 219

Herrmann, Hugo, 11, 13, 219

Hersant, Philippe, 5, 25, 65, 104, 116, 123, 150, 157, 164, 165, 166, 225, 259, 260, 263, 284, 295
Apparitions, 116, 123, 165, 166, 259, 284, 285, 286, 309

Le Moine Noir, 150, 157, 164, 284, 310

Strophes, 25, 259, 307
Tarentelle, 65, 157, 164, 260, 263, 304
 Hidalgo, Manuel, 146, 150, 254, 299
 Gran Nada, 146, 150, 311
 Introduktion und Fuge, 146, 311
 Nuut, 146, 150, 311
 Hindemith, Paul
 Kammermusik n° 1, 11, 13, 219
 Hindemith, Paul, 11, 13, 219
 Hollos, Maté, 239
 Holmboe, Vagn
 Sonate n° 1, 199
 Hölszky, Adriana, 84, 93, 115, 300
 High way for one, 84, 93, 115, 300, 304
 Horák, Ladislav, 43, 49
 Horner, Yvette, 9, 242
 Hosokawa, Toshio, 226, 238, 240, 246, 300
 Huber, Klaus, 53, 80, 88, 93, 101, 106, 118, 191
 Black Paint, 191
 Winterseeds, 80, 88, 93, 101, 106, 304
 Hurel, Philippe, 55, 280
 Hussong, Stefan, 6, 31, 34, 93, 176, 216, 217, 254

I

Iddon, Martin, 5, 24, 87, 88, 114, 115, 185, 259,
 260, 263
 Syke, 24, 259
 Ingólfsson, Atli, 63, 64, 71, 81, 85, 86, 87, 98, 101,
 113
 Radioflakes, 63, 64, 71, 81, 85, 86, 87, 98, 100,
 101, 113, 304
 Ishii, Maki, 237, 238, 246

J

Jacobi, Wolfgang, 239
 Jacomucci, Claudio, 6, 12, 15, 30, 168, 183, 207,
 232, 241, 265, 297, 298, 299
 Jokinen, Erkki, 36, 238, 239, 246
 Alone, 238, 239, 246

Juan, Alexandre, 10, 11, 47, 333

K

Kagel, Mauricio, 27, 61, 83, 153, 154, 155, 226,
 246, 253
 Episoden, Figuren, 83, 153, 246, 304
 Kaipainen, Jouni, 5, 36, 55, 237, 263
 Gena op. 31, 237, 263
 Kalaniemi, Maria, 11
 Kaltenecker, Martin, 94
 Karassikov, Vadim, 54
 Kassl, Marko, 6, 29, 30
 Katzer, Georg, 79, 97, 110, 169, 237, 239, 245, 246
 À la recherche de la chanson perdue, 97, 110,
 166
 Toccata, 237, 239
 Kern, Margit, 6, 29, 30, 291, 292
 Kiefer, Andrea, 6, 15
 Kilpiö, Lauri, 85, 90, 111, 112
 Narrative Topography I, 85, 90, 111, 112, 304
 Kinnunen, Timo, 187
 Kjaer, Vilfrid, 27
 Kleemola, Sami, 26
 Klein, Lothar, 239
 Koch, Jesper, 94, 114, 238
 Jabberwocky, 94, 114, 238, 304
 Korpijaakko, Paavo, 90, 91
 Sonata Ultra, 90, 91, 304
 Kortekangas, Olli, 55, 89, 174
 Gatecrasher, 89, 159, 174, 305
 Kourliandski, Dmitri, 208
 Krebs, Joachim, 240
 Kujala, Veli, 5, 11, 15, 29, 31, 32, 152, 187, 188,
 189, 190, 191, 199, 200, 283
 Kusjakov, Anatoli, 177, 198, 220, 245, 246
 Sonate n° 4, 177
 Kuusisto, Ilkka, 90, 118
 Hymnit, 90, 307
 Kymäläinen, Helka, 5, 11, 15, 203, 204

L

Landa, Anna, 30
 Landowski, Marcel, 254
 Lang, Bernard, 33, 154, 302
 Schrift 2, 33
 Schrift 3, 33, 154
 Lazkano, Ramon, 109, 110, 111, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 184, 201, 228, 238
 Aztarnak, 110, 111, 138, 184, 201, 238, 305
 Itaun, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 311
 Leben, Klemen, 6, 31, 249
 Lebic, Lojze, 66, 67, 158
 Rej, 66, 67, 158, 305
 Leith, Oliver, 48, 260
 Leroux, Philippe, 5, 24, 30, 48, 98, 99, 116, 120, 121, 129, 133, 134, 135, 225, 259, 260, 263
 De l'Épaisseur, 24, 30, 98, 99, 116, 120, 121, 129, 133, 134, 135, 259, 260, 263, 309
 Lhermet, Vincent, 2, 6, 27, 36, 38, 42, 199, 210, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265
 Lievonen, Ere, 65, 66, 67, 78, 92, 164, 258
 Marcia Macabra, 65, 66, 67, 79, 92, 164, 258
 Ligeti, Györgi
 Musica Ricercata, 237
 Lindberg, Magnus, 23, 24, 27, 36, 53, 55, 62, 65, 84, 93, 96, 161, 162, 166, 187, 226, 227, 238, 240, 246
 Jeux d'anches, 238, 240, 246
 Lips, Friedrich, 29, 183
 Liszt, Franz, 38, 40, 91, 206, 207
 Llanos, Ricardo, 15
 Lohse, Martin, 114
 Passing Mobile III, 114, 305
 Londonov, Piotr, 239, 246
 Lorentzen, Bent, 108, 109, 238, 245, 248
 Tears, 108, 109, 238, 245, 305
 Lorieux, Grégoire, 77, 78, 81, 95
 Description du blanc, 78, 81, 95, 306, 310
 Lundquist, Torbjörn, 183
 Métamorphoses, 183, 305

Luoma, Mikko, 6, 199
 Lyytikäinen, Pasi, 78
 Vuo, 78, 305

M

Mac Millan, Keith, 26
 Macerollo, Joseph, 15, 26, 28, 183
 Mantovani, Bruno, 4, 5, 7, 25, 32, 60, 65, 90, 106, 107, 108, 113, 118, 127, 129, 136, 147, 148, 149, 168, 227, 258, 260, 262, 263, 285, 287, 297
 8'20" chrono, 25, 65, 90, 106, 107, 113, 227, 258, 260, 262, 263, 287, 288, 305
 Akhmatova, 147, 148, 149, 168, 287, 288, 289, 310
 Cantate n° 4, 118, 127, 129, 287, 288, 289, 311
 Postludium, 136, 147, 148, 288, 301, 311
 Martinez, Sofia, 96, 238
 Lluvia, 96, 238, 305
 Matalon, Martin, 5, 25, 34, 128, 260, 262
 Loop & Epilogue, 25, 128
 Trame X, 34
 Trames, 34
 Mefano, Paul, 55
 Miki, Mie, 6, 176, 216
 Millet, Anthony, 30
 Mogensen, Bjarke, 6, 190
 Mompou, Federico, 228
 Monichon, Pierre, 10, 11, 47, 187
 Monnet, Marc, 5, 157, 161, 254, 262, 280, 297
 Premier regard, 157, 161, 262, 306
 Monteverdi, Claudio, 118
 Orfeo, 118
 Mossenmark, Staffan, 226, 237, 246
 Woodspirit, 226, 237, 246
 Mundry, Isabel, 117
 Spiegel Bilder, 117
 Traces des Moments, 117, 311

N

- Narboni, François, 5, 25, 117, 132, 258, 301
Deliverance, 25
The Mosellan Psycho, 117, 132, 301, 308
- Nevanlinna, Tapio, 96, 113, 258
Hug, 96, 113, 305
- Newski, Sergei, 54
- Niklas Wilson, Peter, 61, 63
- Nordheim, Arne, 13, 14, 53, 226, 227, 240, 245, 246, 282, 300
- Nørgård, Per, 63, 81, 188, 189
Anatomic Safari, 63, 81, 188, 189, 305
- Noth, Hugo, 12, 28, 190
- Nuorvala, Juhani, 89, 159
Prelude and Toccata, 89, 159, 305

O

- Oehring, Helmut, 86
Gestofte LEERE, 86
- Olsen, Poul Røvsing, 199, 238, 240
Without a title op. 72, 199

P

- Paulet, Vincent, 48, 116, 128, 130, 131, 132
Instants/Litanie, 116, 128, 130, 131, 132, 307
- Pauset, Brice, 62, 91, 118, 166, 167
Wiegenlieder, 118, 166, 167, 305
- Pesson, Gérard, 4, 5, 30, 33, 35, 72, 94, 96, 97, 102, 106, 131, 133, 134, 146, 157, 167, 168, 185, 262, 263
Forever Valley, 157
Inventaire et variations, 33
Nebenstück II - Wunderblock, 94, 146, 167, 168, 311
Peigner le vif, 30, 72, 94, 96, 97, 131, 133, 134, 185, 262, 263, 307
- Piazzolla, Astor, 255
Ballet tango, 255
- Pierre, Francis, 32

- Pigini, Massimo, 4, 6, 173, 179, 180, 186, 189
- Pintscher, Matthias, 115, 131, 240, 299
Figura I, 115, 131, 240, 299, 305, 310
Figura III, 115, 240, 305
- Piovesan, Luca, 6, 29
- Plagge, Wolfgang, 242
- Pohjola, Pekka, 152
Bayan, 152
- Poirier, Alain, 41
- Posadas, Alberto, 201
Snefru, 201
- Precz, Bogdan, 240
- Pröckl, Harald, 29
- Proust, Marcel, 169
- Puchnowski, Lech, 183

R

- Räihälä, Osmo-Tapio, 125, 126, 130, 152
- Räisänen, Tomi, 116, 130
Grus, 116, 307
Inside a Mechanical Clock, 130
- Rameau, Jean-Philippe, 185, 260, 263, 294, 301
- Rantanen, Matti, 5, 7, 27, 28, 29, 36, 45, 50, 62, 87, 89, 93, 150, 160, 183, 199, 208, 215, 230, 248, 256, 283, 298
- Rasmussen, Suleif, 254
- Rautavaara, Einojuhani, 36
- Ravet, Hyacinthe, 211
- Rebotier, Jacques, 25, 80, 156, 280
Brève, 25, 80, 156, 305
Brève n° 24, 25, 305
Brève n° 25, 80, 305
- Reisner, Louise, 10
- Rihm, Wolfgang, 23, 25, 119, 123, 128, 130, 132, 259, 295, 299
Am Horizont, 25, 119, 128, 130, 259, 309
Fetzen, 128, 132, 299, 307, 310
- Rimski-Korsakov, Nikolai, 105
- Robin, Yann, 25
- Rofelt, Kasper, 108, 109, 130

Concert Studies, 108
Nightsong I, 130
Shadow Pieces, 108, 109
Rojac, Corrado, 6, 29
Rojko, Uroš, 31, 64, 92, 108, 122
Bagatelles, 122, 284
Whose song, 31, 64, 93, 108, 300, 306
Rosing-Schow, Niels, 47
Rosinska, Elzbieta, 16
Roy, Christophe, 30, 281
Rüden, Jytte von, 6, 195
Runtchak, Volodimir, 220, 245

S

Saariaho, Kaija, 36, 55
Sallinen, Aulis, 25, 144, 145, 146
Barabbas Variations, 25, 144, 145
Salonen, Esa-Pekka, 36, 55
Sanchez-Verdu, José-Maria, 70, 80, 115, 116
Arquitecturas del Silencio, 70
Sardà, Alex, 228
Saunders, Rebecca, 48, 260
Scarlatti, Domenico, 60, 254
Schaathun, Asbjørn, 86, 112
Lament, 86, 112, 168, 306, 307
Schaeffer, Pierre, 95
Schindler, Noëmi, 30, 261, 281
Schlünz, Annette, 5, 34, 69, 77, 96, 127, 154, 263, 291
Journal n° 2 Schneeland, 33, 69, 77, 96, 263, 292, 306
Journal n° 6 Kranische, 33, 306
Schmidt, Ole, 12, 89, 239, 240, 246, 281
Symphonic Fantasy and Allegro, 12, 281
Toccata n° 1, 182
Toccatas, 89, 239
Schubert, Franz, 254, 281
Schulz, Georg, 5, 30, 227, 228
Sciarrino, Salvatore, 61, 63, 70, 73, 80, 94, 96, 101, 108, 146, 163, 185, 254, 299

Il giornale della necropoli, 94, 146, 299, 311
Vagabonde blu, 63, 70, 73, 80, 163, 306
Semjonov, Viatcheslav, 240, 282
Sermilä, Jarmo, 123, 258
Kolmio, 123, 307
Sindeli, Angela, 6, 43
Singly, Françoise de, 19, 211
Smolka, Martin, 60, 168
Lamento metodico, 306
Sojar-Voglar, Črt, 31
Tango Marakleano, 31
Sørensen, Bent, 31, 75, 76, 97
Looking on darkness, 31, 75, 76, 97, 300, 306
Sotty, Jean-Etienne, 6, 190
Spiridigliozzi, Mauricio, 6, 42
Steen-Andersen, Simon, 67, 71, 79, 80
Next To Besides Besides#3, 67, 71, 79, 80
Stereov, Krassimir, 6, 56, 190, 191, 200
Stopa, Grzegorz, 6, 207, 225
Strasnoy, Oscar, 228
Stroppa, Marco, 30, 128, 131, 254
Nous sommes l'air, pas la terre..., 30, 128, 131, 307
Svoboda, Mike, 254

T

Takahashi, Yuji, 226, 246
Takashi, Huji, 237
Tchaïkovski, Piotr Ilich, 11, 13, 135
Suite orchestrale n° 2 en ut majeur op. 53, 135
Tchekhov, Anton, 165, 284, 285
Tchirkov, Sergei, 198, 208, 209
Tejera, Januibe, 77, 78, 99, 100, 108, 109, 300
Tremble, 77, 78, 99, 100, 108, 109, 300, 306
Tiensuu, Jukka, 5, 23, 36, 53, 55, 66, 76, 77, 89, 132, 133, 145, 173, 186, 226, 227, 246, 258, 301
Egeregore, 76, 132, 133, 310
Spiriti, 66, 145, 311
Zolo, 77, 89, 150, 173, 302, 306

Torres, Jesus, 83, 84, 87, 90, 112, 114, 115, 186,
201, 228
Cadencias, 90, 112, 114, 115, 201, 228, 306
Itzal, 83, 84, 87, 186, 201, 306
Trojan, Pavel, 30, 240
Trojan, Vaclav, 30, 240
Tuomela, Tapio, 86, 150
Virvatulia, 86, 306

U

Urquiza, Mikel, 5, 86, 111, 260, 261, 263
Esquisses d'échecs
ouverture française, 260, 263

V

Verchuren, André, 9, 287
Vicens, Fanny, 5, 13, 190, 260, 265
Virtaperko, Olli, 86, 87, 89, 92, 164

Pirun Keuhkot, 86, 87, 89, 164
Vittenet, Maurice, 242
Vukasinovic, Sdrjan, 190
Vuori, Harri, 62, 82, 86, 90, 113, 227, 258, 260
Suden Hetki, 86, 90, 113, 227, 258, 260

W

Whittall, Matthew, 24, 32, 101
Being the pine tree, 24, 32, 101, 306
Widmann, Jörg, 23
Widor, Charles-Marie, 105

Z

Zender, Hans, 254
Winterreise, 254
Zöllner, Eva, 6, 29
Zolotarev, Ladislav, 177, 198, 220, 240, 245, 282

Table des illustrations

Figure 1 – Nombre d’œuvres recensées entre 1922 et 2013	22
Figure 2 – Proportion d’œuvres écrites avant et après 1990	22
Figure 3 – Nombre de créations par interprètes	29
Figure 4 – Quelques exemples de combinaisons particulières.....	30
Figure 5 – Nombre de créations de classes par décennie	39
Figure 6 – Importance de la capitale dans l’ouverture des classes.....	40
Figure 7 – Nombre de classes par pays	42
Figure 8 – Ouvertures de classes et zones géographiques européennes.....	44
Figure 9 – Ouvertures de classes en Europe du Sud	45
Figure 10 – Ouvertures de classes en Europe de l’Ouest	46
Figure 11 – Nombre de festivals de musique contemporaine par pays.....	51
Figure 12 – Proportion des festivals ouverts avant et après 1990	52
Figure 13 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 283-285	63
Figure 14 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 293	64
Figure 15 – Exemples de modes de jeux affectant le timbre.....	67
Figure 16 – Zuriñe Gerenabarrena, <i>Izpi</i> , ed. Hauspoz, <i>fac-simile</i> , mes. 64	68
Figure 17 – Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> , ed. Billaudot, <i>fac-simile</i> , mes. 5	68
Figure 18 – Exemples de modes de jeux bruitistes	74
Figure 19 – Bent Sørensen, <i>Looking on darkness</i> , ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, mes. 116.....	75
Figure 20 – Bent Sørensen, <i>Looking on darkness</i> , ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, mes. 132-133.....	76
Figure 21 – Jukka Tiensuu, <i>Eggregore</i> , ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mes. 5-8.....	76
Figure 22 – Annette Schlünz, <i>Journal n° 2</i> , ed. Ricordi, exemple ressaisi, mes. 44-46	77
Figure 23 – Januibe Tejera, <i>Tremble</i> , ed. Babel scores, exemple ressaisi, mes. 168	78
Figure 24 – Grégoire Lorieux, <i>Description du blanc</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 21-22	78
Figure 25 – Accordéon préparé chez Simon Steen-Andersen (NTBB#3)	79
Figure 26 – Salvatore Sciarrino, <i>Vagabonde blu</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , mes. 30.....	80
Figure 27 – Tomas Bordalejo, <i>En Rappel</i> , ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 82.....	82
Figure 28 – Pierluigi Billone, <i>Mani Stereos</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , dernière mesure	82
Figure 29 – Franco Donatoni, <i>Feria IV</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , p. 2	83
Figure 30 – Jesus Torres, <i>Itzal</i> , ed. Tritó, <i>fac-simile</i> , mes. 106.....	83
Figure 31 – Jesus Torres, <i>Itzal</i> , ed. Tritó, exemple ressaisi, mes. 125	84
Figure 32 – Gonzalo De Olavide, <i>Vol(e)</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 14	84
Figure 33 – Lauri Kilpiö, <i>Narrative Topography I</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 310.....	85
Figure 34 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 1, 2, 9.....	85
Figure 35 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 12, 15.....	86
Figure 36 – Harri Vuori, <i>Suden Hetki</i> , ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 11-12	86
Figure 37 – Jesus Torres, <i>Itzal</i> , ed. Tritó, <i>fac-simile</i> , mes. 103.....	87
Figure 38 – Martin Iddon, <i>D’un sang qu’elle poursuit...</i> , Composers Edition, <i>fac-simile</i> , début	88
Figure 39 – Pierluigi Billone, <i>Mani Stereos</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , p. 2	88
Figure 40 – Sampo Haapamäki, <i>Power</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 10	89
Figure 41 – Bruno Mantovani, <i>8’20" chrono</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 139-142.....	90
Figure 42 – Harri Vuori, <i>Suden Hetki</i> , ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 1-2	90
Figure 43 – Paavo Korpijaakko, <i>Ultra</i> , mvt. 3, ed. SHI, exemple ressaisi, mes. 83	91

Figure 44 – Olli Virtaperko, <i>Pirun keuhkot</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 40-41	92
Figure 45 – Vinko Globokar, <i>Dialog über Luft</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , mes. 4.....	92
Figure 46 – Kalevi Aho, <i>Sonate n° 2</i> , mvt. 5, ed. Modus, exemple ressaisi, mes. 38-39	93
Figure 47 – Jesper Koch, <i>Jabberwocky</i> , ed. Kontrapunkt, exemple ressaisi, mes. 2	94
Figure 48 – Sofia Martinez, <i>Lluvia</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 87-88 et 117	96
Figure 49 – Gérard Pesson, <i>Peigner le vif</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 193 97	
Figure 50 – Georg Katzer, <i>A la recherche de la chanson perdue</i> , ed. Nova Vita, <i>fac-simile</i> , mes. 26.....	97
Figure 51 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 1-2	98
Figure 52 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 78-79 ..	99
Figure 53 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 92	99
Figure 54 – Januibe Tejera, <i>Tremble</i> , Babel score, <i>fac-simile</i> , mes. 72 et 89-90.....	100
Figure 55 – Franck Bedrossian, <i>Swirl</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 1-2.....	100
Figure 56 – Atli Ingólfsson, <i>Radioflakes</i> , ed. IMIC, <i>fac-simile</i> , mes. 385.....	101
Figure 57 – Évolution de la proportion des œuvres de musique de chambre en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans <i>Ricordo al futuro</i>	103
Figure 58 – Les combinaisons en musique de chambre les plus récurrentes	103
Figure 59 – Évolution de la proportion des œuvres d'ensemble et d'orchestre en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans <i>Ricordo al futuro</i>	104
Figure 60 – Évolution de la proportion des œuvres pour orchestre d'accordéon en Europe depuis 1922 par rapport à l'ensemble des œuvres répertoriées dans <i>Ricordo al futuro</i>	105
Figure 61 – Bruno Mantovani, <i>8'20" chrono</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 37	107
Figure 62 – Bruno Mantovani, <i>8'20" chrono</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 10	107
Figure 63 – Bruno Mantovani, <i>8'20" chrono</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 116	107
Figure 64 – Exemples de l'utilisation de la stéréophonie	109
Figure 65 – Ramon Lazkano, <i>Aztarnak</i> , Le Chant du Monde, exemple ressaisi, p. 7	110
Figure 66 – Georg Katzer, <i>À la recherche de la chanson perdue</i> , ed. Nova Vita, <i>fac-simile</i> , mes. 105-107	110
Figure 67 – Ramon Lazkano, <i>Aztarnak</i> , Le Chant du Monde, <i>fac-simile</i> , extrait p. 8.....	111
Figure 68 – Mikel Urquiza, <i>Esquisses d'échecs : ouverture française</i> , ed. Klarthe, exemple ressaisi, mes. 17	111
Figure 69 - Lauri Kilpiö, <i>Narrative Topography I</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 71	112
Figure 70 – Lauri Kilpiö, <i>Narrative Topography I</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 123	112
Figure 71 – Tapio Nevanlinna, <i>Hug</i> , ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mes. 1 et 4.....	113
Figure 72 – Harri Vuori, <i>Suden Hetki</i> , ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 3 ...	113
Figure 73 – Cesar Camarero, <i>Luz Azul</i> , ed. Acco-music, <i>fac-simile</i> , p. 7	114
Figure 74 – Martin Lohse, <i>Passing Mobile III</i> , ed. S, exemple ressaisi, mes. 16	114
Figure 75 – Martin Iddon, <i>D'un sang qu'elle poursuit</i> , ed. Composers Edition, <i>fac-simile</i> , p. 1	115
Figure 76 – Adriana Hölszky, <i>High way for one</i> , ed. Breitkopf, <i>fac-simile</i> , mes. 105	115
Figure 77 – Jose-Maria Sanchez-Verdu, <i>Arquitecturas del silencio</i> , ed. Breitkopf, <i>fac-simile</i> , mes. 4-6	116
Figure 78 – Georg-Friedrich Haas, <i>Sayaka</i> , ed. Universal, <i>fac-simile</i> , mes. 74.....	117
Figure 79 – François Narboni, <i>The Mosellan Psycho</i> , inédit, exemple ressaisi, mes. 1.....	117

Figure 80 – Bruno Mantovani, <i>Cantate n° 4</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, extrait des mes. 161-162	118
Figure 81 – Bernard Cavanna, <i>Trio n° 2</i> , mvt. 1, ed. de l'Agité, <i>fac-simile</i> , mes. 26	119
Figure 82 – Bernard Cavanna, <i>Trio n° 1</i> , mvt. 4, ed. de l'Agité, <i>fac-simile</i> , mes. 10	119
Figure 83 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 17	120
Figure 84 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, <i>fac-simile</i> , mes. 1	121
Figure 85 – Sebastian Fagerlund, <i>Breathe</i> , I ed. Peters, exemple ressaisi, mes. 45	122
Figure 86 – Uroš Rojko, <i>Bagatelles</i> , III, ed. Verlag Neue Musik, exemple ressaisi, mes. 1	122
Figure 87 – Franck Bedrossian, <i>Swirl</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 43-44	123
Figure 88 – Rune Glerup, <i>Objets/Décalages</i> , ed. S, exemple ressaisi, mes. 33	124
Figure 89 – Sebastian Fagerlund, <i>Breathe</i> , mvt. 1, ed. Peters, exemple ressaisi, mes. 52 ...	124
Figure 90 – Osmo-Tapio Räihälä, <i>De-Cadenza</i> , ed. Uusinta, exemple ressaisi, mes. 28	125
Figure 91 – Osmo-Tapio Räihälä, <i>De-Cadenza</i> , ed. Uusinta, exemple ressaisi, mes. 1-4 ...	126
Figure 92 – Bernard Cavanna, <i>Trio n° 2</i> , mvt. 2, ed. de l'Agité, exemple ressaisi, mes. 44	127
Figure 93 – Martin Matalon, <i>Loop & Epilogue</i> , ed. Billaudot, <i>fac-simile</i> , mes. 11	128
Figure 94 – Bruno Mantovani, <i>Cantate n° 4</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, extraits des mes. 176-177	129
Figure 95 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 50-52	129
Figure 96 – Wolfgang Rihm, <i>Am Horizont</i> , ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 16	130
Figure 97 – Vincent Paulet, <i>Instants/Litanies</i> , ed. Rubin, <i>fac-simile</i> , mes. 26-28	131
Figure 98 – Gérard Pesson, <i>Peigner le vif</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 35	131
Figure 99 – Wolfgang Rihm, <i>Fetzen 5</i> , ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 32	132
Figure 100 – Jukka Tiensuu, <i>Egregore</i> , ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mes. 67	133
Figure 101 – Gérard Pesson, <i>Peigner le vif</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 98	134
Figure 102 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 22-23	134
Figure 103 – Philippe Leroux, <i>De l'Épaisseur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, mes. 69 ...	135
Figure 104 – Aurelio Edler-Copes, <i>Como el aire</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 63	137
Figure 105 – Ramon Lazkano, <i>Itaun</i> , mvt. 1, ed. Le Chant du Monde, <i>fac-simile</i> , mes. 1..	139
Figure 106 – Ramon Lazkano, <i>Itaun</i> , mvt. 1, ed. Le Chant du Monde, <i>fac-simile</i> , mes. 43	140
Figure 107 – Ramon Lazkano, <i>Itaun</i> , mvt. 1, ed. Le Chant du Monde, <i>fac-simile</i> , mes. 9..	141
Figure 108 – Ramon Lazkano, <i>Itaun I</i> , ed. Le Chant du Monde, <i>fac-simile</i> , fragments des mesures 30 à 33	142
Figure 109 – Sampo Haapamäki, <i>Velinikka</i> , ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , extrait mes. 1-4	143
Figure 110 – Sampo Haapamäki, <i>Velinikka</i> , ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mes. 8	143
Figure 111 – Aulis Sallinen, <i>Barrabas Variations</i> , ed. Novello, exemple ressaisi, mes. 389	144
Figure 112 – Jukka Tiensuu, <i>Spiriti</i> , 3 ^e mvt, ed. Music Finland, <i>fac-simile</i> , mes. 19-20 et 21--25	145
Figure 113 – Aulis Sallinen, <i>Barrabas Variations</i> , ed. Novello, exemple ressaisi, mes. 229	146
Figure 114 – Bruno Mantovani, <i>Akhmatova</i> , ed. Henry Lemoine, <i>fac-simile</i> , mes. 612-614	148
Figure 115 – Bruno Mantovani, <i>Postludium</i> , ed. Henry Lemoine, <i>fac-simile</i> , mes. 129-130	148
Figure 116 – Bruno Mantovani, <i>Akhmatova</i> , ed. Henry Lemoine, <i>fac-simile</i> , mes. 2179-2183	149
Figure 117 – Aurelio Edler-Copes, <i>Como el aire</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 79	151
Figure 118 – Osmo-Tapio Räihälä, <i>De-Cadenza</i> , ed. Uusinta, exemple ressaisi, mes. 141-166	152

Figure 119 – Kalevi Aho, <i>Sonate n° 2</i> , ed. Modus Musiikki, <i>fac-simile</i> , 1 ^e mvt. mes. 1.....	153
Figure 120 – Mauricio Kagel, <i>Episoden, Figuren</i> , ed. Peter, <i>fac-simile</i> , extrait de la mes. 308	153
Figure 121 – Notation du son « tremblé » chez Franck Bedrossian.....	154
Figure 122 – Vinko Globokar, <i>Dialog über Luft</i> , ed. Ricordi, exemple ressaisi, p. 9.....	156
Figure 123 – Exemple de retriplés	157
Figure 124 – Jean-Pierre Drouet, <i>Clair-obscur</i> , ed. Billaudot, exemple ressaisi, p. 5 lettre I	158
Figure 125 – Kalevi Aho, <i>Sonate n° 2</i> , ed. Modus Musiikki, exemple ressaisi, mvt. 3 mes. 1-3	158
Figure 126 – Juhani Nuorvala, <i>Prelude and Toccata</i> , ed. Music Finland, exemple ressaisi, mes. 101-102.....	159
Figure 127 – Vinko Globokar, <i>Dialog über Luft</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , p. 5	160
Figure 128 – Franck Bedrossian, <i>Bossa Nova</i> , ed. Billaudot, <i>fac-simile</i> , mes. 1	161
Figure 129 – Luciano Berio, <i>Sequenza XIII</i> , ed. Universal, exemple ressaisi, p. 2.....	162
Figure 130 – Magnus Lindberg, <i>Jeux d’anches</i> , ed. Wilhelm Hansen, exemple ressaisi, p. 3	162
Figure 131 – François Bousch, <i>Vâyü</i> , 2005, inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 238	163
Figure 132 – Salvatore Sciarrino, <i>Vagabonde blu</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , mes. 8.....	163
Figure 133 – Salvatore Sciarrino, <i>Vagabonde blu</i> , ed. Ricordi, <i>fac-simile</i> , mes. 7.....	163
Figure 134 – Philippe Hersant, <i>Apparitions</i> , mvt. 3, ed. Durand, exemple ressaisi, mes. 178-179.....	165
Figure 135 – Philippe Hersant, <i>Apparitions</i> , mvt. 3, ed. Durand, exemple ressaisi, mes. 197-198.....	166
Figure 136 – Gérard Pesson, <i>Wunderblock (Nebenstück II)</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 141, accordéon et harmonium seulement	168
Figure 137 – Luciano Berio, <i>Sequenza XIII</i> , ed. Universal, exemple ressaisi, mes. 1	168
Figure 138 – Georg Katzer, <i>A la recherche de la chanson perdue</i> , ed. Nova Vita, <i>fac-simile</i> , mes. 55-58	169
Figure 139 – Systèmes respectivement italien, russe et finlandais (de gauche à droite).....	173
Figure 140 – Olli Kortekangas, <i>Gatecrasher</i> , ed. Fennica Gehrman, exemple ressaisi, mes. 21	174
Figure 141 – Basses stradella ou basses standard	175
Figure 142 – Basses chromatiques : systèmes italien (C system) et russe (B system).....	175
Figure 143 – Système en quintes.....	176
Figure 144 – Système basseti et Stradella.....	176
Figure 145 – Anatoli Kusjakov, <i>Sonate n° 4</i> , mvt. 2, ed. Schmülling, exemple ressaisi, p. 15	177
Figure 146 – Ambitus du registre 2 pieds pour les accordéons au système 8-8-2 (clavier italien)	178
Figure 147 – Ambitus du système 8-4-2 (clavier italien).....	178
Figure 148 – Pourcentages des ventes d’accordéons Sirius et Nova suivant les systèmes de registration main gauche chez Pignini.....	180
Figure 149 – Torbjörn Lundquist, <i>Métamorphoses</i> , ed. Hohner, exemple ressaisi, p. 14....	183
Figure 150 – Transcription des <i>Métamorphoses</i> de Lundquist par Mogens Ellegaard	183
Figure 151 – Gonzalo de Olavide, <i>Vol(e)</i> , inédit, <i>fac-simile</i> , mes. 4	184
Figure 152 – Mélodie pouvant être placée à la main gauche pour les dernières mesures de la pièce solo de Martin Iddon, <i>D’un sang qu’elle poursuit...</i> , Composers Edition, <i>fac-simile</i> , 2014.....	185
Figure 153 – Inversion des mains proposée pour <i>Peigner le vif</i> de Gérard Pesson, ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 196-200.....	185

Figure 154 – Per Nørgård, <i>Anatomic Safari</i> , 7 <i>Vertigo</i> , ed. Henry Lemoine, exemple ressaisi, mes. 1.....	189
Figure 155 – Tessitures de l'accordéon microtonal de Veli Kujala.....	190
Figure 156 – Nombre d'œuvres recensées par pays (1990-2013).....	192
Figure 157 – Rapport nombre d'habitants/nombre d'œuvres.....	194
Figure 158 – Ouvertures de classes avant 1990 : une tradition du répertoire.....	195
Figure 159 – Proportion des œuvres d'ensemble et solo dans chaque pays.....	197
Figure 160 – Durées moyennes de récitals de fin de Master les plus courtes.....	206
Figure 161 – Durées moyennes des récitals de fin de Master les plus longues.....	206
Figure 162 – Importance de la musique de chambre dans les récitals de fin de Master.....	207
Figure 163 – Part de répertoire original savant suivant les écoles.....	211
Figure 164 – Importance de la musique nationale suivant les écoles.....	213
Figure 165 – Importance de la musique japonaise suivant les écoles.....	215
Figure 166 – L'Avant-garde : un fort renouvellement du répertoire.....	218
Figure 167 – L'Avant-garde : équilibre entre tradition et renouveau du répertoire.....	219
Figure 168 – L'Avant-garde : peu de renouvellement du répertoire.....	220
Figure 169 – La tradition russe : une tradition intacte.....	221
Figure 170 – La tradition russe : peu de renouvellement du répertoire.....	221
Figure 171 – La tradition russe : des liens avec la création musicale contemporaine.....	222
Figure 172 – La diffusion des œuvres selon les pays.....	224
Figure 173 – Les 14 œuvres les plus jouées dans l'enseignement supérieur.....	226
Figure 174 – Rapport du nombre d'étudiants dans l'enseignement supérieur européen par rapport au nombre d'habitants du pays.....	230
Figure 175 – Liste non exhaustive de concours internationaux en accordéon.....	233
Figure 176 – La fréquentation de cinq concours internationaux entre 2006 et 2013.....	243
Figure 177 – Origine géographique des concurrents du concours d'Arrasate-Hiria.....	244
Figure 178 – Origine géographique des candidats du concours de Klingenthal.....	244
Figure 179 – Origine géographique des candidats de la Coupe mondiale.....	244
Figure 180 – Les 22 œuvres les plus jouées dans les concours internationaux.....	246
Figure 181 – Les œuvres les plus diffusées par pays.....	248
Figure 182 – Sofia Gubaidulina, <i>De Profundis</i> , ed. Schmülling, <i>fac-simile</i> , p. 10.....	249
Figure 183 – Sofia Gubaidulina, <i>De Profundis</i> , ed. Schmülling, <i>fac-simile</i> , p. 9.....	250

Table des matières

SOMMAIRE	3
REMERCIEMENTS	4
INTRODUCTION.....	8
DEFINITION DU SUJET	10
MISE EN PLACE D'UN CORPUS : <i>RICORDO AL FUTURO</i>	12
<i>Limitation au répertoire savant</i>	<i>13</i>
<i>Catalogues préexistants.....</i>	<i>15</i>
<i>Informations présentées et sources</i>	<i>16</i>
DELIMITATION DU CORPUS : BORNES CHRONOLOGIQUES ET GEOGRAPHIQUES.....	17
QUESTION DE RECHERCHE, METHODE ET PLAN.....	18
PREMIERE PARTIE : DEVELOPPEMENT ET TRANSMISSION D'UN REPERTOIRE	20
1.1 UN REPERTOIRE A L'ETENDUE INSOUPEÇONNEE	21
1.1.1 <i>Une croissance spectaculaire</i>	<i>21</i>
1.1.2 <i>La pluralité de la création musicale.....</i>	<i>23</i>
1.2 LES INTERPRETES A L'ORIGINE DE LA CREATION D'UN REPERTOIRE	26
1.2.1 <i>Introduction.....</i>	<i>26</i>
1.2.2 <i>Une nouvelle époque.....</i>	<i>27</i>
1.2.3 <i>Des interprètes particulièrement actifs.....</i>	<i>28</i>
1.2.4 <i>De nouvelles combinaisons</i>	<i>29</i>
1.2.5 <i>Collaborations entre interprètes et compositeurs.....</i>	<i>31</i>
1.2.6 <i>L'accordéon dans les cycles des compositeurs</i>	<i>33</i>
1.3 LE DEVELOPPEMENT DE L'OFFRE D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR.....	34
1.3.1 <i>Introduction.....</i>	<i>34</i>
1.3.2 <i>Méthodologie.....</i>	<i>37</i>
1.3.3 <i>De nombreuses créations de classes</i>	<i>38</i>
1.3.4 <i>La capitale, premier lieu de légitimation.....</i>	<i>39</i>
1.3.5 <i>Ouvertures de classes et géopolitique européenne.....</i>	<i>41</i>
1.3.5.1 <i>Introduction</i>	<i>41</i>
1.3.5.2 <i>Anciens pays du bloc de l'Est</i>	<i>44</i>
1.3.5.3 <i>Europe du Nord.....</i>	<i>45</i>
1.3.5.4 <i>Europe du Sud.....</i>	<i>45</i>
1.3.5.5 <i>Europe de l'Ouest</i>	<i>46</i>

1.3.6 L'intégration par le répertoire contemporain	47
1.3.7 Fermetures de classes	49
1.4 L'AUGMENTATION DU NOMBRE DE CONCERTS SPECIALISES	49
1.4.1 Un soutien institutionnel important	49
1.4.2 Les festivals de musique de notre temps.....	51
1.4.2.1 Un nombre important de festivals	51
1.4.2.2 La présence de l'accordéon dans les festivals	52
1.4.3 Les ensembles de musique spécialisés	55
1.4.3.1 Un nombre important d'ensembles en Europe	55
1.4.3.2 L'accordéon dans les ensembles européens	56
DEUXIEME PARTIE : A LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE IDENTITE SONORE.....	58
2.1 INTRODUCTION	59
2.1.1 Constitution d'un sous-corpus	59
2.1.2 Se positionner face au cliché	60
2.2 LE DETOURNEMENT DE L'IDENTITE SONORE DE L'ACCORDEON	62
2.2.1 À la recherche de nouveaux modes de jeux	62
2.2.1.1 Modes de jeux affectant le timbre.....	64
2.2.1.2 Modes de jeux bruitistes	68
2.2.1.3 Une microtonalité relative	74
2.2.1.4 Autres modes de jeux	77
2.2.1.5 Utilisation des sons parasites.....	81
2.2.2 Un goût pour les contrastes	82
2.2.3 Une virtuosité poussée à l'extrême	89
2.2.4 Les stratégies de l'évitement.....	95
2.2.5 The breath of a machine	98
2.3 LE NOUVEL INSTRUMENT DE L'ORCHESTRATION CONTEMPORAINE.....	102
2.3.1 Du solo à l'ensemble	102
2.3.2 Pourquoi un tel engouement ?.....	105
2.3.3 Deux instruments reliés par un soufflet.....	106
2.3.3.1 La stéréophonie, ou la spatialisation entre les claviers.....	106
2.3.3.2 Les échanges de clavier	109
2.3.3.3 Combinaisons sonores	112
2.3.4 Les associations sonores en musique de chambre	116
2.3.4.1 Un instrument harmonique	116
2.3.4.2 La constitution d'un son d'ensemble	120
2.3.4.4 Le témoignage d'une émancipation.....	123
2.3.4.4 Des sonorités qui fusionnent	127

2.3.5 <i>L'accordéon et/dans l'orchestre</i>	135
2.3.5.1 L'accordéon dans la pâte orchestrale	136
2.3.5.2 L'accordéon soliste.....	144
2.3.5.3 Faire ressortir l'accordéon dans l'orchestre.....	149
2.4 UNE POPULARITE DETOURNEE	152
2.4.1. <i>Une grande place à l'improvisation</i>	152
2.4.2 <i>L'omniprésence des références populaires</i>	156
2.4.2.1 L'instrument des célébrations populaires	157
2.4.2.2 L'instrument national par excellence	159
2.4.2.3 Le détournement de l'accordéon populaire	161
2.4.2.4 « Les poumons du diable ».....	164
2.4.3 « À la recherche de la chanson perdue ».....	166
TROISIEME PARTIE : LA DIFFUSION DU REPERTOIRE OU LES OPPOSITIONS D'ECOLES	171
3.1 UN INSTRUMENT A L'ORGANOLOGIE MULTIFORME	172
3.1.1 <i>Les accordéons</i>	172
3.1.1.1 Des claviers multiples.....	172
3.1.1.2 Les problèmes liés à la registration main gauche	177
3.1.1.3 L'économie de l'accordéon et les pratiques des interprètes	179
3.1.1.4 Le bayan est un accordéon	180
3.1.2 <i>Organologie et transcription</i>	182
3.1.2.1 La transcription des « classiques » de l'accordéon	182
3.1.2.2 La transcription aujourd'hui.....	183
3.1.3 <i>Vers une spécialisation des instruments ?</i>	186
3.1.3.1 Un accordéon sans basses standard ?.....	187
3.1.3.2 Les accordéons microtonaux	188
3.2 UNE « MORPHOLOGIE » DU REPERTOIRE DIFFERENTE SELON LES PAYS	191
3.2.1 <i>Inégalité du nombre d'œuvres</i>	191
3.2.2 <i>L'influence des ouvertures de classes sur le nombre d'œuvres</i>	194
3.2.3 <i>Plusieurs façons de penser le répertoire</i>	196
3.2.3.1 Introduction	196
3.2.3.2 La tradition russe de l'accordéon soliste : l'Est	198
3.2.3.3 Le contemporain en solo : le Nord	199
3.2.3.4 L'instrument d'ensemble : l'Ouest.....	200
3.2.3.5 Une synthèse des tendances : le Sud	201
3.3 UNE DUALITE ESTHETIQUE DANS L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR	202
3.3.1 <i>Introduction</i>	202
3.3.2 <i>Les avantages pédagogiques du répertoire contemporain</i>	203
3.3.3 <i>Méthodologie</i>	204

3.3.4 Une absence d'uniformisation des critères	205
3.3.4.1 Durée des récitals	205
3.3.4.2 Musique soliste/musique de chambre	206
3.3.4.3 Orientations esthétiques du répertoire solo	207
3.3.5 De la nécessité d'analyser les données avec précaution	209
3.3.6 Le répertoire contemporain largement favorisé	211
3.3.6.1 Répertoire original savant	211
3.3.6.2 Un soutien inégal à la musique nationale	212
3.3.6.3 L'influence de l'enseignant dans le choix du répertoire	214
3.3.7 Deux grandes tendances esthétiques et leurs ramifications	216
3.3.7.1 L'avant-garde	216
3.3.7.2 La tradition russe	220
3.3.7.3 Conclusion	223
3.3.8 La diffusion des œuvres	223
3.3.8.1 Considérations générales statistiques	223
3.3.8.2 La diffusion d'œuvres nouvelles est un long processus	225
3.3.8.3 Les étudiants, vecteurs de la diffusion des œuvres	228
3.4 LES CONCOURS INTERNATIONAUX OU L'EXPRESSION D'UN MONDE ANCIEN	232
3.4.1 L'accordéon dans les concours internationaux officiels	232
3.4.2 Etude de 5 concours	234
3.4.3 Trois types de concours	236
3.4.3.1 Une exception : Arrasate	236
3.4.3.2 Un relatif soutien	238
3.4.3.3 Le renoncement	241
3.4.4 La fréquentation des concours	243
3.4.5 La diffusion des œuvres	245
3.5 SOFIA GUBAIDULINA, POINT D'ENTENTE ENTRE LES ECOLES	248
CONCLUSION	251
ANNEXES	257
ANNEXE 1 : CONCERTS	258
ANNEXE 2 : ENREGISTREMENTS	263
ANNEXE 3 : CONFERENCES	264
ANNEXE 4 : PUBLICATIONS	265
ANNEXE 5 : QUESTIONNAIRE	266
ANNEXE 6 : FESTIVALS DE MUSIQUE CONTEMPORAINE	268
ANNEXE 7 : ENSEMBLES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE	272
ANNEXE 8 : ENTRETIENS AVEC DES INTERPRETES	279

ANNEXE 9 : ENTRETIENS AVEC DES COMPOSITEURS	284
ANNEXES EXTERNES	294
BIBLIOGRAPHIE	295
OUVRAGES GENERAUX.....	295
OUVRAGES SUR L'ACCORDEON	296
ARTICLES	297
CATALOGUES D'ŒUVRES	298
ENREGISTREMENTS D'ŒUVRES	299
ENTRETIENS.....	302
<i>Interprètes.....</i>	<i>302</i>
<i>Compositeurs</i>	<i>303</i>
PARTITIONS	303
<i>Accordéon solo.....</i>	<i>303</i>
<i>Accordéon avec électronique ou amplifié</i>	<i>306</i>
<i>Musique de chambre.....</i>	<i>307</i>
Accordéon & violon.....	307
Accordéon & alto	307
Accordéon & violoncelle	307
Accordéon & clarinette	308
Accordéon & piano	308
Accordéon & percussions.....	308
2 accordéons & 3 accordéons	308
Autres duos avec accordéon.....	309
Accordéon, violon, violoncelle	309
Accordéon, clarinette, violoncelle	309
Autres trios avec accordéon	309
Autres quatuors avec accordéon	310
Accordéon & quatuor à cordes	310
<i>Orchestre et ensemble</i>	<i>310</i>
Opéra	310
Ensemble/Orchestre	311
<i>Œuvres concertantes.....</i>	<i>311</i>
BROCHURES DE FESTIVALS/CONCERTS/CONCOURS	312
SITES INTERNET	314
<i>Catalogues en ligne.....</i>	<i>314</i>
<i>Ensembles de musique contemporaine.....</i>	<i>315</i>
<i>Festivals de musique contemporaine</i>	<i>317</i>

<i>Programmation des festivals de musique contemporaine.....</i>	<i>320</i>
<i>Concours internationaux.....</i>	<i>330</i>
<i>Sites d'éditeurs.....</i>	<i>331</i>
<i>Sites d'interprètes accordéonistes.....</i>	<i>332</i>
<i>Sites de/au sujet de compositeurs.....</i>	<i>332</i>
INDEX.....	342
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	350
TABLE DES MATIERES	355

Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore

Résumé

Instrument privilégié des compositeurs d'aujourd'hui, l'accordéon est désormais doté d'un vaste répertoire de musique savante : que ce soit en solo, en musique de chambre, dans l'ensemble ou l'orchestre, la profusion des œuvres est le témoignage d'une intégration de plus en plus grande de cet instrument à la création musicale et l'orchestration contemporaine.

Cette recherche explore le développement de la création musicale contemporaine pour l'accordéon en Europe depuis 1990 : la constitution d'un corpus de plus de 9100 œuvres – Ricordo al futuro – est le point de départ d'une étude sociologique sur les raisons qui ont motivé ce développement, un regard sur la définition d'une nouvelle identité sonore de l'instrument et une analyse des différentes conceptions esthétiques du répertoire des accordéonistes en Europe.

Par la création d'outils à destination des interprètes et des compositeurs, cette recherche se donne pour objectif d'encourager la diffusion d'œuvres récentes auprès de tous les publics.

Mots-clés : accordéon ; répertoire contemporain ; répertoire savant ; musique contemporaine ; musiques nouvelles ; création musicale ; diffusion ; sociologie ; identité sonore ; modes de jeu ; Ricordo al futuro ; associations sonores.

Accordion contemporary repertoire in Europe since 1990: the assertion of a new sonic identity

Summary

Cherished by many composers today, the contemporary accordion possesses a vast body of art music. Whether it be solo, chamber, ensemble or orchestral repertoire, the sheer abundance of works with accordion rightfully reflects a growing integration of the instrument within musical creation and contemporary orchestration.

This project explores the development of European contemporary music composed for the accordion since 1990, seen through the making of Ricordo al futuro, a vast corpus consisting of more than 9100 works. This database has been used as a starting point for an investigation into the coining of a new sonic identity, a sociological study on the reasons which have triggered this development and a meticulous analysis of the diverging aesthetic conceptions of accordion repertoire in Europe.

By creating tools destined for both performers and composers, this research project aims to help circulate this new and extremely rich repertoire to as many audiences as possible.

Keywords: accordion ; contemporary repertoire ; art music repertoire ; new music ; musical creation ; dissemination ; sociology ; sonic identity ; extended techniques ; Ricordo al futuro ; sonic associations.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 – Concepts et langages (n° 433)

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique