

Regards croisés sur l'accordéon classique : un état des lieux de l'enseignement et du répertoire en France et en Russie.

Thèse de doctorat de l'Université Paris-Saclay
préparée à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne
Volume I : Thèse
NNT : 2018SACLE049

École doctorale n° 578 Sciences de l'homme et de la société (SHS)
Spécialité de doctorat : Arts plastiques, musicologie
Laboratoire : SLAM

Thèse présentée et soutenue à Évry, le 18 décembre 2018, par

Marie-Julie Caumel

Composition du Jury :

Pierre SABY

Professeur des Universités, Université Lumière-Lyon-II

Président

Jean-Pierre BARTOLI

Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne

Rapporteur

Yvan NOMMICK

Professeur des Universités, Université Paul-Valéry-Montpellier

Rapporteur

Violaine ANGER

Maître de conférences/HDR, Université d'Évry-Val-d'Essonne

Examineur

André LISCHKE

Maître de conférences/HDR, Université d'Évry-Val-d'Essonne Directeur de thèse

Regards croisés sur l'accordéon classique :
Un état des lieux de l'enseignement et du répertoire
en France et en Russie.



Université Paris-Saclay/Université d'Évry Val-d'Essonne

ED n°578 Sciences de l'homme et de la société (SHS)

Synergies Langues Arts Musique (SLAM)

**REGARDS CROISÉS SUR L'ACCORDÉON CLASSIQUE :
UN ÉTAT DES LIEUX DE L'ENSEIGNEMENT ET
DU RÉPERTOIRE EN FRANCE ET EN RUSSIE.**

Volume I : Thèse

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2018 à l'UEVE

Pour l'obtention du titre de Docteur en musicologie

Par

Marie-Julie CAUMEL

Sous la direction d'André LISCHKE,

Maître de conférences/HDR à l'Université d'Évry Val-d'Essonne

AVANT-PROPOS

Écrire une thèse sur l'accordéon russe me tenait à cœur depuis longtemps. Pianiste de formation, je suis venue tardivement à cet instrument mais je côtoyais des accordéonistes depuis de nombreuses années déjà. J'ai appréhendé petit à petit la richesse de son répertoire et découvert mes premières œuvres de musique savante à l'occasion de divers concours d'accordéon. Avant même de débiter l'apprentissage de cet instrument, j'étais stupéfaite par sa puissance, le son si particulier de ses lames et par toutes les possibilités qui pouvaient s'offrir au musicien avec ce type d'instrument. Moi qui ne connaissais jusqu'alors que les cassettes de virtuoses du musette que mes grands-parents écoutaient.

Au fur et à mesure de mes expériences, j'ai découvert que le monde de l'accordéon était un milieu assez fermé en France. En effet, si l'accordéon fait aujourd'hui partie intégrante du paysage des conservatoires, il continue d'évoluer principalement au sein de ses propres écoles avec ses propres concours, ses propres orchestres et, en dehors de ses adeptes, il est souvent victime d'une image toujours désuète, quand il n'est pas dénigré.

Au cours de mon doctorat, j'ai donc cherché à retracer l'évolution de l'accordéon et comprendre pourquoi cet instrument paraissait aussi isolé. Je souhaitais également observer son intégration d'un point de vue institutionnel et faire découvrir ou redécouvrir une facette de son répertoire, celle des œuvres savantes, qui me semblaient méconnues du plus grand nombre.

De surcroît, j'ai décidé d'étendre mes recherches à la Russie suite à mon premier séjour dans ce pays en août 2010, dans le cadre du festival « Les trompettes d'argent de la Volga » à Syzran, auquel nous avons participé avec l'Orchestre national d'accordéons. Au cours de ce voyage, j'ai eu l'opportunité de jouer avec des musiciens russes et d'appréhender leur culture, notamment leur vision différente de l'accordéon. Il ne s'agissait pas d'établir, dans notre propos, une comparaison à proprement parler mais d'étudier une autre histoire de l'accordéon.

Par ailleurs, en parallèle de mes études de musicologie, j'ai obtenu un Diplôme universitaire en langue et culture russes mais, du fait du manque d'uniformisation pour la transcription de l'alphabet cyrillique vers l'alphabet latin, j'ai parfois rencontré des problèmes lors de mes recherches, en particulier pour les noms propres. Dans cette thèse, j'ai donc choisi de noter l'écriture cyrillique pour chaque mot d'origine slave et d'en proposer ma propre traduction.

Cette thèse représente l'aboutissement de cinq années d'un travail aussi fructueux sur le plan universitaire que sur le plan personnel et je tiens à le dédier à toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, joué un rôle dans ma vie de musicienne.

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser ici mes plus sincères remerciements à toutes les personnes sans qui cette thèse n'aurait pu voir le jour :

Aux membres de mon jury – Pierre Saby, Jean-Pierre Bartoli, Yvan Nommick et Violaine Anger – pour avoir accepté de faire partie de ce jury et pour toutes leurs remarques qui me seront d'une grande aide dans l'amélioration de mon travail et dans la poursuite de ma carrière ;

À mon directeur de thèse, André Lischke, pour la confiance qu'il m'a accordée dès notre première rencontre, sa disponibilité et son enseignement riche, qui m'a guidée tout au long de ces années ;

À tous les compositeurs, pédagogues, concertistes et facteurs que j'ai eu la chance de rencontrer, pour le temps qu'ils m'ont accordé et pour m'avoir livré ces témoignages d'une valeur inestimable pour l'avancée de mes recherches : Alain Abbott, Yves Apparailly, Thierry Bouchet, Patrick Busseuil, Pierre-Adrien Charpy, Philippe Coquemont, Christian Dachez, Richard Dubugnon, Thierry Duchêne, Domi Emorine, Guy Olivier Ferla, Richard Galliano, Frédéric Guérouet, Philippe Imbert, Vincent Lhermet, Jeannot Perret, François Rossé, André Serre-Milan, Élodie Soulard et Patrice Sciortino ;

À toutes les personnes qui m'ont offert de précieux documents pour l'élaboration de mon travail : Karine Lhomme, Joël Louveau, Jacques Prez et Jean-Michel Pringuet ;

À mon directeur de mémoire, le regretté Gérard Streletski, qui m'a transmis sa passion de la recherche et son goût pour la langue française ;

À mes deux professeurs d'accordéon, Mélanie Brégant et Marc Aurine, qui m'ont communiqué leur amour pour notre bel instrument et m'ont donné envie de réaliser cette thèse ;

À tous mes relecteurs – Annie, Basile, Benoît, Bulle, Claire, Clément, Delphine, Éric, Joëlle, Mark et Yann – pour leurs corrections attentives et pertinentes ;

À tous mes amis, aux côtés desquels j'ai grandi et vécu tant de belles aventures, avec une mention particulière pour les Parisiens, qui m'ont hébergée maintes fois lors de mes séjours dans la capitale ;

À mon conjoint, Gwenolé, qui m'a supportée et épaulée jusqu'au bout ;

À ma mère, Marie-Claude, qui a toujours cru en moi et sur qui j'ai toujours pu compter ;

À mon père, Alain, qui m'a transmis son goût pour la musique.

INTRODUCTION

L'Accordéon est-il un instrument de musique ? Tel était le titre de la première thèse¹ française sur l'instrument, soutenue en 1947 à Paris par Pierre Monichon, devenu l'un des plus grands historiens de l'accordéon au XX^e siècle.

Si la réponse à cette question est aujourd'hui indiscutable, ce ne fut pas le cas durant de nombreuses décennies, tant nombre de journalistes et critiques musicaux ne croyaient pas en ce « joujou² ». En effet, dans l'histoire de la musique française, l'accordéon a connu une destinée singulière. Tour à tour adulé puis dénigré, l'instrument n'a laissé personne indifférent mais ses qualités musicales ont tardé à convaincre, car toutes ses facettes sont longtemps restées mal connues du plus grand nombre. La définition du terme « accordéon » dans de nombreux ouvrages a d'ailleurs souvent donné lieu à un véritable réquisitoire contre l'instrument plutôt qu'à une réelle description.

Inventé en Autriche en 1829, l'accordéon s'est d'abord imposé en France dans les salons bourgeois, avant de connaître un essor fulgurant dans les rues et les lieux de danse. Devenu un symbole de divertissement dès le début du siècle suivant, l'instrument a longtemps été écarté de la musique dite savante mais, grâce au dynamisme et à l'investissement de plusieurs générations d'accordéonistes, il a su peu à peu convaincre ses détracteurs et pousser les portes des institutions qui lui tournaient le dos.

En Russie, l'accordéon ne semble pas avoir autant souffert de cette dichotomie populaire/savant. En effet, bien qu'il ait également occupé une place centrale dans le paysage musical traditionnel, il a intégré plus rapidement qu'en France le monde de la

¹ Nous reprenons ici le terme employé par Pierre Monichon dans son ouvrage sur l'accordéon daté de 1985. La thèse de l'auteur n'a pas été soutenue dans une université mais à l'École César Franck – une école de musique fondée à Paris le 2 janvier 1935 et fermée aujourd'hui – devant les professeurs et compositeurs Guy de Lioncourt (Caen, 1^{er} décembre 1885-Paris, 24 décembre 1961), René Alix (Sotteville-lès-Rouen, 14 septembre 1907-Paris, 30 décembre 1966) et Yves Margat (? , 1896-?, 11 novembre 1971).

² JOUFFROY (Achille de), *Dictionnaire des inventions et découvertes anciennes et modernes, dans les sciences, les arts et l'industrie*, Tome second, Paris : J.-P. Migne, 1853, p. 576.

musique classique³. Dès 1926 et 1927, des classes ont respectivement été ouvertes dans les conservatoires de Moscou et de Leningrad et la littérature originale pour l'instrument a connu un essor plus précoce que dans notre pays.

À la fin des années soixante, l'école russe a trouvé un fort écho en France, qui s'est notamment traduit par l'engouement des accordéonistes pour le « bayan », nom de l'instrument de concert en Russie. Pour répondre à cette ferveur, l'usine française Cavagnolo décida d'investir dans la fabrication d'un nouveau modèle à la fin des années soixante-dix, baptisé le « Laura », mais les accordéonistes français préférant se tourner à l'époque vers les instruments de la firme russe Jupiter, la maison Cavagnolo cessa la production du « Laura » après la construction de douze modèles seulement.

Au cours de notre entretien avec la concertiste française Élodie Soulard, elle-même formée par des pédagogues des deux écoles, nous sommes revenues sur les principales différences de fabrication entre les modèles russes et français (et italiens), qu'elle explique ainsi :

« Globalement, je pense qu'il y a deux choses importantes qui expliquent cette différence. Tout d'abord, les anches sont faites à la main alors qu'en Italie, elles sont faites en série par des machines. (Il y a environ huit cents anches sur un accordéon de taille standard). [...] Suivant qu'elles soient pour la main gauche ou pour la main droite, pour des sons en tirant ou en poussant, pour les aigus, les médiums ou les graves, la forme de l'anche est particulièrement soignée, ce qui donne une couleur absolument unique à l'instrument. D'un maître à l'autre, ce sont des réalisations complètement différentes. Ensuite, la deuxième différence réside dans le fait que les anches soient clouées sur une seule plaque en métal. Sur les accordéons italiens, elles sont disposées sur des plaques en métal séparées, qui sont cirées sur un sommier. Sur les sommiers Jupiter, il n'y a qu'une seule plaque en métal qui permet de faire vibrer les anches entre elles par sympathie⁴. »

Si notre propos traite principalement de l'accordéon français, nous avons tout de même choisi d'étendre partiellement notre objet d'étude à la Russie car nous

³ Nous utiliserons régulièrement le terme « classique » dans son sens large, c'est-à-dire pour désigner toute la musique écrite occidentale et non la stricte période musicale de la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme un synonyme de « savante », car nombre d'accordéonistes et de compositeurs que nous avons rencontrés l'utilisaient également dans ce sens.

⁴ SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

souhaitions présenter quelques acteurs de l'évolution de l'accordéon dans ce pays. La confrontation de deux grandes écoles et de deux visions différentes de l'instrument nous semblait pertinente pour une meilleure compréhension de son histoire. De surcroît, aucune recherche française ne traite en particulier de l'histoire du bayan, à l'exception du mémoire de Sylvaine Audrouing, consacré au compositeur russe Vladislav Zolotariov et soutenu en 1994 à l'Université de Rennes 2.

De nombreux enregistrements sonores témoignent aujourd'hui de la popularité de l'accordéon en France mais il a fallu attendre les années quatre-vingt pour voir apparaître les premiers véritables ouvrages scientifiques sur le sujet. En 1986, Pierre Gervasoni relevait d'ailleurs ce manque en ouverture de son ouvrage intitulé *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle* :

« Considérant aujourd'hui qu'aucune parution n'est venue répondre aux interrogations des interprètes et des compositeurs concernant l'accordéon, instrument de concert [...] »⁵.

Autobiographies, portraits de musiciens célèbres, œuvres de spécialistes et/ou d'amoureux de l'accordéon, il existe aujourd'hui de nombreuses « histoires » de l'accordéon qui ont contribué à une meilleure compréhension et une plus grande visibilité de l'instrument. Toutefois, nombre d'entre elles traitent principalement du caractère populaire de l'accordéon ou abordent seulement une période de son histoire. En outre, celle-ci étant encore récente, certaines dates clés n'apparaissent pas ou ne concordent pas toujours dans les différents ouvrages que nous avons lus.

D'un point de vue universitaire, outre les travaux de Pierre Monichon, seules trois autres thèses portant sur l'accordéon ont été soutenues dans une université française et seule une d'entre elles est consacrée au répertoire savant de l'instrument. Il s'agit de la thèse du concertiste et pédagogue Vincent Lhermet, soutenue à Paris en 2016 ; or celle-ci ne traite que des œuvres composées depuis 1990.

⁵ GERVASONI (Pierre), *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, Paris : éd. Mazo, 1986, p. 5.

Une vingtaine de maîtrises et de mémoires de musicologie ont également eu pour objet d'étude l'accordéon. Cependant, quatorze d'entre eux ont été rédigés il y a plus de vingt ans et nous verrons que ces deux dernières décennies ont été déterminantes dans l'évolution de l'instrument.

Ainsi, il nous a semblé essentiel de réaliser dans notre thèse une première partie retraçant l'évolution de l'accordéon dans son ensemble, afin de comprendre comment il est sorti de son isolement en prouvant sa légitimité et d'identifier les acteurs de cette évolution.

Nous aborderons ensuite l'intégration de l'accordéon dans les conservatoires de France métropolitaine tant celle-ci a été le fruit d'une longue bataille. Pour cela, nous avons réalisé une base de données de tous les conservatoires proposant un cursus en accordéon classique pour la rentrée 2016-2017. Une étude similaire avait précédemment été réalisée par Caroline Philippe en 2011 mais son travail ne comprenait qu'une représentation partielle des institutions, puisqu'il n'intégrait que les conservatoires à rayonnement régional (CRR) et départemental (CRD). Nous avons choisi d'étendre notre recherche à tous les types d'établissements, c'est-à-dire aux conservatoires à rayonnement communal (CRC) et intercommunal (CRI), ceux-ci représentant près de 70 % des institutions que nous avons recensées. De plus, nous avons choisi de mettre en lumière un accordéoniste dont l'investissement dans l'intégration institutionnelle de l'instrument reste souvent méconnu d'un grand nombre d'accordéonistes. Il s'agit du Roubaisien Jules Prez, qui fut le titulaire de la première classe d'accordéon dans un conservatoire français et qui n'a fait l'objet d'aucune recherche à ce jour.

Dans un troisième chapitre, nous traiterons de l'évolution du répertoire savant pour accordéon en France et en Russie. Si plusieurs études ont été consacrées aux œuvres contemporaines pour l'instrument, aucune ne présente une étude statistique globale sur le sujet, c'est-à-dire de l'éclosion des premières pièces originales jusqu'à nos jours. En effet, les travaux existants débutent généralement à la fin des années quatre-vingt. Certes, la majeure partie du répertoire a été composée depuis la fin du

XX^e siècle ; il nous semblait toutefois inévitable, là encore, de prendre en compte les premiers créateurs qui ont donné une impulsion à cet essor. Pour répondre à cette problématique, nous avons recensé toutes les compositrices et tous les compositeurs français et russes ayant composé au moins une œuvre pour ou avec accordéon et réalisé un catalogue d'œuvres.

Enfin, dans une dernière partie analytique, nous avons choisi de présenter une brève étude de plusieurs pièces pour accordéon solo, afin de montrer l'évolution de l'écriture accordéonistique, principalement dans le rôle dévolu au clavier main gauche. Si nous avons bien évidemment retenu des œuvres phares de la littérature, nous avons également choisi de traiter de compositions plus méconnues – voire oubliées – du répertoire.

Pour appuyer notre travail dans son ensemble, nous avons collecté près d'une vingtaine de témoignages de compositeurs, concertistes, pédagogues et facteurs sous trois formes différentes : questionnaires, échanges téléphoniques et entretiens. Nous avons cherché à rencontrer des personnalités issues de différents parcours et générations, dans le but d'observer l'évolution de la perception de l'instrument et de son histoire.

Ainsi, notre travail présente une originalité dans les aspects suivants : une recherche axée sur la France et la Russie ; des chiffres précis sur l'intégration actuelle de l'accordéon dans les conservatoires de France métropolitaine, appuyés par un catalogue de près de deux cent cinquante établissements ; une étude statistique sur l'évolution du répertoire savant depuis la composition des premières pièces originales pour l'instrument jusqu'à aujourd'hui, en France et en Russie, avec un catalogue de plus de mille trois cents œuvres ; et enfin, une série de témoignages de plusieurs acteurs et témoins de l'histoire de l'accordéon.

Dans le *Dictionnaire de la musique* paru chez Larousse en 2001, sous la direction de Marc Vignal, on peut lire ces quelques mots au chapitre « accordéon » :

« Depuis 1991, une standardisation internationale est effectuée afin de définir les normes de l'accordéon du XXI^e siècle⁶. »

Si l'accordéon du XXI^e siècle ne peut se définir sans ses deux siècles d'évolution, cette remarque souligne l'aspect récent de cet instrument, dont l'histoire est toujours en cours d'écriture.

⁶ VIGNAL (Marc), *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, septembre 2001, p. 5.

PREMIÈRE PARTIE

Histoire d'une légitimation :

De l'instrument-jouet à l'accordéon de concert

I. Évolution de la définition du terme « accordéon »

Dès son invention en Autriche en 1829, l'instrument nommé « *accordion* » s'exporte très rapidement à travers toute l'Europe, mais « le mot [...] n'étant pas encore très répandu, on écou[l]e les premiers modèles sous des noms divers¹ ». C'est pourquoi le terme « accordéon » est officiellement employé par les fabricants rapidement après 1835, « pour éviter les confusions qui ne manquaient pas de se produire² ».

Très vite, ce nouvel instrument fait parler de lui ; l'écrivain français François-René de Châteaubriand lui faisant d'ailleurs référence, dès 1833, dans ses *Mémoires d'outre-tombe* :

« Le maître de poste de Schlau 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 monde³. »

Au regard de l'évolution de la définition du terme « accordéon » dans différents ouvrages et revues de l'époque, l'histoire de l'instrument apparaît incomplète, tant elle n'atteste pas des avancées probantes dans sa facture et de sa progression manifeste dans le monde musical. Certes, de son émergence dans les salons bourgeois au XIX^e siècle à son apparition dans les bistrots parisiens à l'orée du siècle suivant, l'instrument évolue dans des cercles restreints, mais son épopée est mal connue. En effet, dès le départ, aussi bien dans les encyclopédies et dictionnaires en tous genres que dans les articles de presse, l'accordéon est souvent déprécié, car peu de gens croient véritablement en l'avenir de cet instrument. Son évocation est souvent synonyme de moqueries, voire de dénigrement. Peu d'éloges ressortent de ces archives, notamment de celles de professionnels de la musique, pour beaucoup anciens étudiants du Conservatoire de Paris. Bien sûr, l'*accordion* de Cyrill Demian est loin de ressembler à l'instrument tel qu'on le connaît aujourd'hui. Cependant, grâce

¹ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, Lausanne : Van de Velde/Payot, coll. « Instruments de Musique », 1985, p. 34.

² *Ibid.*

³ CHÂTEAUBRIAND (François René de), *Mémoires d'outre-tombe*, nouvelle édition avec une introduction, des notes et des appendices par Edmond Biré, Tome 6, Paris : Garnier Frères Éditeurs, 1899-1900, p. 360.

aux améliorations de sa facture et à l'émergence progressive de brillants interprètes, l'accordéon va parvenir à convaincre ses détracteurs et à susciter un intérêt meilleur. Avec le temps.

1. Au XIX^e siècle

Dès son apparition en France en 1830, la sonorité de l'accordéon ne laisse personne indifférent et chacun s'essaie à une définition. La facture encore naissante de l'instrument entraîne rapidement des réticences – voire des railleries – et il est plus fréquemment comparé à un vulgaire jouet qu'à un véritable instrument de musique. C'est ce que nous allons constater dans les quelques exemples de descriptions ou de simples évocations de l'accordéon ci-après.

Dans une chronique intitulée « Le Musicien », parue dans le numéro du 21 novembre 1841 de la revue hebdomadaire *La France musicale*¹, le critique musical Castil-Blaze² pose le décor, en faisant référence à la sonorité de l'accordéon sur un ton virulent :

« Une sonate d'accordéon peut tuer un malheureux atteint de névralgie ; cette arme est aussi dangereuse qu'un pistolet³. »

En 1853, le marquis Achille de Jouffroy d'Abbans⁴ publie le second tome de son *Dictionnaire des inventions et découvertes anciennes et modernes, dans les sciences, les arts et l'industrie*. Dans son article sur l'orgue expressif, il mentionne aussi brièvement l'accordéon en des termes assez évocateurs du point de vue de l'époque :

« Cet instrument ou plutôt ce joujou, que l'on nomma *accordéon*, eut une vogue prodigieuse, et tout indigne qu'il était, il osa pénétrer jusque dans le sanctuaire, où le mauvais goût souffrit qu'il mêlât sa voix aigre à la majesté des chants divins⁵. »

¹ *La France musicale* est une revue hebdomadaire fondée en 1837 à Paris par Jules Maurel et les frères Jacques-Victor Escudier, dit Léon Escudier (Castelnaudary, 17 septembre 1821-Paris, 22 juin 1881), et Marie-Pierre-Pascal-Yves Escudier (Castelnaudary, 29 juin 1809-Paris, 7 avril 1880), tous deux critiques et éditeurs musicaux.

² Castil-Blaze est le pseudonyme de François-Henri-Joseph Blaze (Cavaillon, 1^{er} décembre 1784-Paris, 11 décembre 1857).

³ CASTIL-BLAZE, « Le musicien », in : *La France musicale*, n° 47, 4^e année, Paris, dimanche 21 novembre 1841, p. 3.

⁴ Achille François Éléonore de Jouffroy d'Abbans (Écully-lès-Lyon, 20 janvier 1785-Turin [Italie], 1^{er} décembre 1859). À l'exception de la France et de la Russie, nous spécifierons le pays de naissance et/ou de décès de la personne citée, uniquement lorsqu'ils différeront de sa nationalité ou que celle-ci ne sera pas précisée.

⁵ JOUFFROY (Achille de), *Dictionnaire des inventions et découvertes anciennes et modernes, dans les sciences, les arts et l'industrie*, Tome second, Paris : J.-P. Migne, 1853, p. 576.

L'auteur semble ici faire référence aux airs de musique classique, qui se font alors entendre dans les salons bourgeois de la capitale, sous les doigts de quelques accordéonistes précurseurs. Le passé employé dans cette phrase ne témoigne pas de l'engouement pourtant certain d'une partie de la population pour « ce joujou » de l'époque.

Deux ans plus tard, l'ingénieur Henri Tresca⁶ en propose une vision identique dans son ouvrage sur la *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*. Selon lui, « [l]es accordéons doivent être considérés plutôt comme jouets que comme instruments sérieux⁷ ». Certes, l'accordéon n'est pas référencé ici dans la catégorie « Instruments de musique » mais dans celle des expositions de l'Empire d'Autriche, or il est précisé en première page que l'ouvrage contient « [l]'énumération des objets sur lesquels doit se porter principalement l'attention des visiteurs⁸ ». L'accordéon semble donc toutefois susciter un quelconque intérêt...

Cette même année, le parolier et éditeur de musique Charles Soullier⁹ met quant à lui en avant les progrès organologiques accomplis depuis l'éclosion de l'accordéon en France, dans son *Nouveau dictionnaire de musique illustrée* :

« L'accordéon nous est venu d'Allemagne depuis une vingtaine d'années ; il a développé à Paris toute une nouvelle branche d'industrie instrumentale. D'abord bornée à cette sorte de jouets d'enfants, perfectionnés par Mlle Reisner, cette industrie progressa insensiblement et créa une nouvelle famille d'orgues expressives. De grands perfectionnements et d'importantes améliorations y ont été apportés depuis. [...] Mais de ce nombre il en est de si bien perfectionnés qu'une main exercée peut vraiment en tirer quelque parti¹⁰. »

⁶ Diplômé de l'École polytechnique, Henri-Édouard Tresca (Dunkerque, 12 octobre 1814-Paris, 21 juin 1885) opte pour une carrière d'ingénieur civil, avant d'être nommé professeur au Conservatoire national des Arts et Métiers en 1852. Son nom figure parmi les soixante-douze inscrits sur le premier étage de la Tour Eiffel.

⁷ TRESCA (Henri) éd., *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris : Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1855, p. 109.

⁸ *Ibid.* p. 1.

⁹ Charles Soullier (Avignon, 16 avril 1797-Paris, 1878).

¹⁰ SOULLIER (Charles), *Nouveau dictionnaire de musique illustrée*, Paris : Chez E. Bazault, 1855, p. 7-8.

Dans un numéro du bimensuel parisien *L'Art du dix-neuvième siècle* daté de 1858, Alexandre Martin¹¹, membre honoraire de la Société du progrès artistique et fabricant d'orgues expressifs à Paris, poursuit sur la lancée de Charles Soullier, en signant un article sur « L'orgue expressif et ses inventeurs », dans la rubrique « L'Art de la facture ». Il revient notamment sur sa première rencontre avec l'accordéon :

« Dès que nous l'entendîmes la première fois, il y a de cela près de trente ans, ce fut pour nous une révélation. Nous nous crûmes bercé par un écho lointain du grand orgue, d'un orchestre de voix mystérieuses et inconnues, et comme par un vague souvenir de toutes les harmonies qui nous avaient impressionné déjà.

« En attendant que l'accordéon devînt l'orgue expressif actuel, il alla annoncer à tous les peuples l'ère nouvelle qui allait s'ouvrir pour l'art ; il fit la conquête du monde entier en éveillant partout la fibre musicale¹². »

Alexandre Martin présage certes une facture plus aboutie dans son article, mais il met tout de même en avant l'évolution déjà évidente de l'instrument, confirmée dans le *Dictionnaire des dictionnaires : Lettres, Sciences, Arts-Encyclopédie universelle* paru en 1862, selon lequel « [c]et instrument, originaire d'Allemagne [*sic*], se perfectionne tous les jours¹³ ». Une définition du mot « accordéoniste » figure même à la suite de cette notice. Peut-être pour la première fois ? L'auteur ajoute toutefois que « [l'accordéon] est spécialement à l'usage des chanteurs ambulants¹⁴ ». D'un point de vue général, la reconnaissance de l'avancée organologique de l'instrument est en marche. Nonobstant, cette citation montre aussi la méconnaissance de l'auteur puisqu'à cette époque, l'accordéon s'émancipe toujours principalement auprès de la bourgeoisie, mais il semblerait que l'instrument commencerait à sortir de son noble carquois pour rejoindre les rues.

¹¹ Il s'agit de Louis-Pierre-Alexandre Martin (Sourdun, 25 octobre 1811-Paris, ?), dit « Martin de Provins », inventeur de l'orgue expressif à percussion.

¹² MARTIN (Alexandre), « L'orgue expressif et ses inventeurs », in : LABOURIEU (Théodore) éd., *L'Art du dix-neuvième siècle*, 3^e année, Paris, 1858, p. 162.

¹³ GUÉRIN (Paul) éd., *Dictionnaire des dictionnaires : Lettres, Sciences, Arts-Encyclopédie universelle*, Tome I, Paris : Librairie des Imprimeries Réunies, 1862, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*

En 1865, dans son *Nouveau dictionnaire universel*, l'éditeur Maurice La Châtre¹⁵ consacre un paragraphe sur l'accordéon, dans lequel il fait référence à ce statut noble de l'instrument. En effet, l'auteur explique comment celui-ci présentait au départ « plus de défauts que de perfections¹⁶ », mais que « [n]éanmoins sa forme élégante, ses belles touches de nacre, le bois odoriférant qui recouvrait sa caisse le firent rechercher par les amateurs de jolis meubles¹⁷ ». L'accordéon est donc apparenté à une œuvre d'art, mais l'auteur met ensuite l'accent sur les progrès de sa facture, bien qu'il finisse par conclure que « [l]e son de l'accordéon peut être agréable, mais il est monotone. [...] L'accordéon est le piano du pauvre¹⁸ ». Une expression qui n'en finira pas de lui coller à la peau...

Quarante après l'apparition de l'instrument, ses possibilités musicales semblent enfin convaincre quelques réticents et son industrie est en constante progression, mais ses détracteurs sont encore nombreux dans les années 1870, en témoigne la sévère note du critique musical Alexis Azevedo, dans le *Dictionnaire musico-humoristique par le Docteur Aldo, membre de la Fourchette harmonique¹⁹ et de plusieurs autres sociétés savantes* :

« Un soufflet qui serait peut-être fort agréable s'il voulait bien n'exécuter que des pauses²⁰. »

Cette vision semble être partagée par le compositeur et critique musical Ernest Reyer²¹ qui, dans ses « Souvenirs d'Allemagne » extraits des *Notes de musique*

¹⁵ Éditeur engagé et condamné plusieurs fois pour ses publications, Maurice La Châtre (Issoudun, 14 octobre 1814-Paris, 9 mars 1900) est notamment le premier à traduire en français *Le Capital* de Karl Marx en 1872.

¹⁶ LA CHÂTRE (Maurice), *Nouveau dictionnaire universel*, Tome premier, Paris : Docks de la librairie, 1865, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ La Fourchette harmonique est une société musicale, littéraire et gastronomique, créée à Paris dans les années 1860, sous l'impulsion des musicologues Antoine-Ernest Roquet (Nantes, 23 janvier 1827-?, 26 mai 1894), connu sous le pseudonyme de « Ernest Thoinan », et Albert de Lasalle (Le Mans, 16 août 1833-Paris, 24 avril 1886). Elle compte trois autres membres fondateurs : les critiques musicaux Alexis Azevedo (Bordeaux, 15 mars 1813-Paris, 21 décembre 1875), publié parfois sous le pseudonyme de « Dr Aldo », Arthur Pougin (Châteauroux, 6 août 1834-Paris, 8 août 1921) et François de Villars (Île Bourbon [ancien nom de l'Île de la Réunion de 1649 à 1793], 26 janvier 1825-?).

²⁰ AZEVEDO (Alexis), *Dictionnaire musico-humoristique par le Docteur Aldo, membre de la Fourchette harmonique et de plusieurs autres sociétés savantes*, Paris : E. Gérard et C^{ie}, 1870, p. 6.

datées de 1875, évoque l'accordéon comme une calamité, toutefois plus honorable, selon lui, que les pots-pourris allemands qu'il n'a « jamais fort goûté[s]²² » :

« Nous avons l'orgue de barbarie, les virtuoses de l'accordéon, les chanteurs de rue et bien d'autres calamités encore ; mais au moins nous ne laissons pas le pot-pourri acquérir droit de cité chez nous [...] »²³.

Enfin, à l'égard de la définition du mot « accordéon » parue dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de l'Institut de France en 1878, on semble malheureusement être revenu au point de départ :

« Le son de l'accordéon a peu de volume. Les accordéons sont plutôt des jouets que des instruments de musique²⁴. »

Ainsi, malgré la conséquente évolution de la facture de l'instrument tout au long du XIX^e siècle, qui aboutit à l'apparition du modèle chromatique en 1897, rares sont donc ceux qui considèrent l'accordéon comme un véritable instrument de musique, perçu au mieux comme une œuvre d'art et au pire, comme un simple jouet dénué d'intérêt. Cependant, la persévérance des facteurs et des interprètes va lui permettre de trouver peu à peu sa place au siècle suivant. Un peu tardivement.

²¹ Ernest Reyer est l'abrégé de Louis Étienne Ernest Rey (Marseille, 1^{er} décembre 1823-Le Lavandou, 15 janvier 1909).

²² REYER (Ernest), *Notes de musique*, Paris : Charpentier et Cie, 1875, p. 110.

²³ *Ibid.* p. 110-111.

²⁴ Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome premier, Paris : Institut de France, 1878, p. 17.

2. Au XX^e siècle

Au l'orée du XX^e siècle, l'accordéon a quitté les salons bourgeois et ses airs d'opéras pour investir la rue et les lieux de danse. Le modèle chromatique a fait son apparition et les bals musette envahissent petit à petit les bistrots parisiens. L'accordéon est devenu le roi de la danse et, bien qu'il ne soit toujours pas accepté par le « vrai musicien¹ », il n'est plus marginalisé et côtoie même d'autres instruments. D'ailleurs, comme le soulignera Jacques Mendel² en 1956, dans son « Plaidoyer pour l'accordéon » :

« On reproche à cet instrument d'animer le bal musette, mais cet orchestre musette est aussi composé d'un violon, d'une clarinette, d'un piano, d'une contrebasse et, quelquefois, d'un saxo. Pourquoi, dans ce cas, jeter le seul discrédit sur l'accordéon ?³ »

En ce début de siècle, l'accordéon flirte donc avec d'autres instruments, mais il continue de diviser les foules. Dans un ouvrage intitulé *Accordéons*, l'écrivain lorrain Roger Wadier⁴ revient justement sur la définition de ce mot dans le *Nouveau Larousse Illustré* du début du siècle :

« Au mot “ accordéon ”, on pouvait lire dans le “ Nouveau Larousse Illustré ” d'avant 1914 : “ Cet instrument, à la sonorité tremblotante, d'ailleurs assez désagréable à l'oreille d'un vrai musicien... ” et il ajoutait plus loin : “ L'accordéon est un instrument de fantaisie qui ne se marie avec aucun autre, et auquel on ne saurait trouver un emploi vraiment artistique ”⁵. »

Cette complicité ne semble donc pas du goût de tout le monde et, une fois de plus, la description de l'auteur confirme la méconnaissance des critiques à propos du développement de l'accordéon, qui est encore considéré comme un simple objet de

¹ *Nouveau Larousse Illustré*, cité in : WADIER (Roger), *Accordéons*, Sarreguemines : éd. Pierron, septembre 1994, p. 113.

² Jacques Mendel (? , 1894 [ca]- ?, 1973).

³ MENDEL (Jacques), « Plaidoyer pour l'accordéon », in : *Musica*, n° 29, août 1956, p. 36.

⁴ Roger Wadier est né le 25 octobre 1936 à Neufchâteau.

⁵ WADIER (Roger), *Accordéons*, op. cit. p. 113-114.

« fantaisie ». Néanmoins, à peine cinq ans plus tard, il est décrit comme un « [i]nstrument de musique » dans le *Larousse classique illustré*. C'est une première victoire pour l'instrument, qui va désormais entrer de manière plus ou moins pérenne dans le monde de la musique, même s'il ne fait pas encore l'unanimité...

En 1925, le musicographe Albert Lavignac⁷ publie, en collaboration avec le musicologue Lionel de La Laurencie⁸, une *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, dans lequel on peut justement lire la définition suivante :

« Les sons produits sont peu intenses ; le timbre en est nasillard. Aussi, cet instrument est-il peu employé, au moins en France [...]. En tout cas, l'accordéon ne sert que pour accompagner des chants ou des danses populaires⁹. »

L'auteur considère ici que l'instrument est « peu employé » en France or, dans l'entre-deux guerres, il a conquis les foules, toujours plus nombreuses à se déplacer pour danser aux rythmes des valse musettes. Cependant, il témoigne d'un cloisonnement évident dont l'accordéon va peiner à se défaire au cours de ce siècle, celui d'un instrument populaire dont le seul usage est de divertir les gens. Cette vision est réaffirmée l'année suivante, dans le *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet¹⁰, paru à titre posthume :

« Selon l'importance de l'A., qui n'est souvent qu'un jouet ou un article de bazar, le nombre de soupapes varie de 5 à 40. [...] Utilisé surtout en Allemagne et en Italie, dans les bals villageois et les divertissements populaires, l'A. n'est apte à aucun service artistique¹¹. »

⁶ AUGÉ (Claude) éd., *Larousse classique illustré : Nouveau dictionnaire encyclopédique*, Paris : Librairie Larousse, 1919, p. 9.

⁷ Pianiste de formation, Albert Lavignac (Paris, 21 janvier 1846-Paris, 28 mai 1916) enseigne au Conservatoire de Paris de 1871 à 1915. D'abord répétiteur, il est ensuite nommé professeur de solfège, puis d'harmonie.

⁸ En 1917, Lionel de La Laurencie (Nantes, 24 juillet 1861-Paris, 21 novembre 1933) participe à la fondation de la *Société française de musicologie* et de son organe associé : la *Revue de musicologie*.

⁹ LAVIGNAC (Albert), LA LAURENCIE (Lionel de), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris : Librairie Delagrave, 2^e partie, vol. 1, 1925, p. 494.

¹⁰ Michel Brenet est le pseudonyme de la musicologue Marie Bobillier (Lunéville, 12 avril 1858-Paris, 4 novembre 1918).

¹¹ BRENET (Michel), *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris : Librairie Armand Colin, 1926, p. 8.

Près d'un siècle après son apparition, l'accordéon semble donc toujours accomplir un simple dessein récréatif. Un pas avant, deux pas arrière... Pourtant, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'accordéon chromatique est en pleine expansion en France dans les années vingt. Les Italiens l'ont apporté à Paris et de grandes usines ont ouvert leurs portes, à l'instar de la fabrique Maugein à Tulle ou de l'usine Cavagnolo à Villeurbanne, mais le son « nasillard » de l'accordéon mérite encore d'être affiné :

« Quant à la sonorité, si elle a évidemment gagné en puissance, elle n'en est pas, pour autant, plus harmonieuse : l'accordage laissant presque toujours à désirer, le timbre blesse par sa crudité, et les sons sont aussi aigres qu'un mauvais petit vin de Moselle !¹² »

Un cap va tout de même être franchi au sortir de la Seconde Guerre mondiale, car la popularité notoire de l'accordéon est indiscutable, comme en témoigne cette définition du musicologue François Michel¹³, publiée dans son *Encyclopédie de la musique* de 1958 :

« L'accordéon est l'instrument populaire par excellence ; son apparente richesse (le système d'accords quasi-préfabriqués) s'allie à une grande simplicité de manipulation. Ajoutons que la sonorité particulière de cet instrument l'a exclus [*sic*] de la musique classique et en a fait le roi du bal-musette¹⁴. »

En dehors des musiques traditionnelles, les airs d'opéras et autres transcriptions semblent avoir totalement disparu du répertoire de l'accordéon, tant leurs mentions se font rares. Pourtant, de talentueux musiciens tentent, à cette époque, de démocratiser l'interprétation d'œuvres classiques, mais les premières compositions originales pour l'instrument voient à peine le jour. Cet article révèle donc le caractère intimiste et peu répandu de ces concerts et l'accordéon doit désormais convaincre un plus large public pour rejoindre les rangs des instruments classiques. Nonobstant, il faut reconnaître que les décennies suivantes seront plus favorables à l'expansion de l'accordéon

¹² DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, Lille : La Voix du Nord, 4^e trimestre 2000, p. 40.

¹³ François Michel (Digne-les-Bains, 15 août 1916-Paris, 23 août 2004).

¹⁴ MICHEL (François) éd., *Encyclopédie de la musique*, Tome premier, Paris : éd. Fasquelle, 2^e trimestre 1958, p. 245.

classique. C'est ainsi qu'à la fin des années quatre-vingt, on commence peu à peu à répertorier les différents modèles d'instruments :

« Instrument à vent portatif à anches libres [...] comportant généralement, à la main droite, un clavier “chant” et, à la main gauche, une série de boutons servant à jouer des accords [...]. Cette répartition tend néanmoins à disparaître sur des instruments récents de la famille de l'accordéon, comme l'harmonéon, ou accordéon de concert, l'organéon et le clavilamme [sic]¹⁵. »

Plusieurs événements vont en effet aboutir à une reconnaissance définitive de l'accordéon vers la fin du XX^e siècle, notamment la création du Diplôme d'état (DE) et du Certificat d'aptitude (CA) dans les années quatre-vingt et l'ouverture attendue d'une classe au Conservatoire national supérieur de musique et de danse (CNSMD) de Paris en 2002. Ainsi, dans la nouvelle édition du *Dictionnaire de la musique* parue chez Larousse en 2005, il est donné une définition bien plus complète de l'instrument, notamment à propos de l'accordéon « concertant » :

« Le système des basses chromatiques est utilisé dans le répertoire concertant. [...] Les possibilités polyphoniques des deux claviers permettent d'exécuter des pièces complexes à plusieurs voix, d'écriture tonale ou non. Grâce à l'utilisation de registres, la tessiture de l'accordéon est égale à celle d'un piano de concert. Le développement de modes de jeux inédits [...] en fait un instrument de plus en plus apprécié des compositeurs¹⁶. »

Néanmoins, si l'on se réfère à un ouvrage plus généraliste, comme par exemple le *Dictionnaire historique de la langue française* de 2012, on constate que le caractère populaire de l'accordéon domine toujours dans l'imagerie collective :

« [L]e mot [accordéon] est signalé en français avant 1848 (v. 1835 ?) [sic] dans les *Mémoires d'outre-tombe*, peu de temps après l'invention de l'instrument par Damian [sic] en Allemagne [...]. En France, il est au centre de la musique de danse et notamment du “musette”, surtout dans la première moitié du XX^e siècle. [...] Le dérivé

¹⁵ PILLING (Julian), « Accordéon », révisé par Alain Pâris, in : ARNOLD (Denis) éd., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome I, traduction de l'anglais par Marie-Stella Pâris et adaptation française d'Alain Pâris, Paris : Robert Laffont, 1988, p. 5.

¹⁶ VIGNAL (Marc) éd., *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, septembre 2001, p. 5.

accordéoniste n. n'est enregistré (P. Larousse) qu'en 1866, à l'époque où l'instrument s'est répandu¹⁷. »

Ainsi, la progression de la définition du terme « accordéon » ne reflète pas sa réelle évolution dans le paysage musical français. Certes, au fil des décennies, d'un simple jouet, il est devenu un instrument de musique à part entière, mais on retiendra que sa progression vers un répertoire classique semble avoir pris racine dans des cercles restreints, en témoigne le peu d'évocation de ce phénomène dans les articles présentés dans cette introduction. Toutefois, il est vrai qu'il s'est épanoui dans des milieux plutôt fermés, des salons bourgeois aux bistrots parisiens, puis des sociétés d'accordéonistes aux premières écoles officielles, pour n'atteindre enfin les conservatoires que dans la seconde moitié du XX^e siècle.

En février 1972, dans un article du *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, Pierre Monichon¹⁸ distingue trois grandes périodes dans l'histoire de l'accordéon : l'accordéon-« jouet » (1829-1900), l'accordéon-« populaire » (1900-1950) et l'accordéon de « concert » (depuis 1950). Selon le musicologue :

« Ces trois périodes, naturellement, se chevauchent. Elles ne définissent pas des “ cassures ” brutales dans l'évolution de l'instrument ou le remplacement d'un système par un autre. Elles marquent seulement des orientations, des aspirations nouvelles selon les exigences du moment ou l'idéal de chacun¹⁹. »

C'est sur ces mutations que nous allons revenir dans le chapitre suivant.

¹⁷ REY (Alain) éd., *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome premier, Paris : Le Robert, avril 2012, p. 19.

¹⁸ Fervent défenseur de l'accordéon, Pierre Monichon (Lyon, 24 octobre 1925- ?, 1^{er} septembre 2006) consacre sa vie à cet instrument, dont il est devenu l'un des plus grands historiens. Auteur de plusieurs ouvrages sur le sujet, il est également à l'initiative de la création d'une classe d'harmonéon au CNR d'Aubervilliers en 1973.

¹⁹ MONICHON (Pierre), « De l'accordion à l'accordéon de concert », in : *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, n° 59, *op. cit.*, p. 5.

II. Histoire d'une légitimité

1. 1830-1900 : Des salons bourgeois aux bistrots parisiens

Le 6 mai 1829, l'Autrichien d'origine arménienne Cyrill Demian (1772-1847), facteur d'orgues et de pianos à Vienne, dépose un brevet avec ses fils Carlo et Guido pour un nouvel instrument, l'*accordion* (cf. figure n° 1), qui « ne pèse [alors] que quelques centaines de grammes et ne mesure pas plus de 18 [centimètres] sur 7 !¹ » Dans le brevet d'origine, cet accordéon diatonique – c'est-à-dire qui émet une note différente selon que l'on tire ou que l'on pousse le soufflet – est présenté ainsi :

« Il consiste essentiellement en une petite boîte sur laquelle sont fixées des lames métalliques, ainsi qu'un soufflet, et ceci, de façon à le manier facilement, et par là, être souhaité par des voyageurs ou des personnes visitant le pays. Peuvent y être interprétées des marches, des chansons, même par un ignorant en musique, après un court apprentissage, de la façon la plus agréable, après l'arrangement de l'instrument, en accords de 3, 4, 5, 8 tons². »



Figure n° 1³ : *Accordion* de Cyrill Demian, 1829 (copie de J. Leroux).

Dès l'année suivante, l'accordéon est introduit en France et la première méthode, signée par le fabricant Pichenot, est éditée à Paris en 1831, année de vente des premiers modèles dans la capitale. Les facteurs parisiens s'intéressent très rapidement à ce nouvel instrument, car « [c]ette sorte de jouet [est] le point de départ de milliers

¹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, op. cit. p. 14.

² DEMIAN (Cyrill), cité in : MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, op. cit. p. 32.

³ Crédit photo : Pierre Monichon, in : MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, op. cit. p. 37.

de prototypes et d'une industrie considérable⁴ », et des améliorations remarquables vont lui être apportées tout au long du siècle :

« Les premiers accordéons comportaient un clavier unique, à 5 touches d'abord, pour aller jusqu'à 30 touches de 1830 à 1850. Dès le milieu du XIX^e siècle apparaît un second clavier, dit " d'accompagnement ", de 2, puis 4, puis 8, puis 16 boutons, et qui d'un seul coup passera à 150 boutons, juste avant 1899. Après 1900, le premier clavier reprend son évolution et passe de une à deux puis trois rangées. De l'association des deux claviers bien distincts, l'un pour la mélodie, l'autre pour l'harmonie et le rythme, devait naître l'accordéon traditionnel⁵. »

L'accordéon diatonique intègre rapidement les salons de la bourgeoisie du fait de sa fabrication luxueuse (cf. figure n° 2) : bois précieux (palissandre, acajou, ébène, etc.), nacre, ivoire, galuchat⁶, etc. En effet, dans un premier temps, les facteurs redoublent d'originalité et de savoir-faire, à tel point que l'accordéon devient plus un véritable objet d'art qu'un instrument de musique accompli. « [S]a forme élégante, ses belles touches de nacre, le bois odoriférant qui [recouvre] sa caisse le [font] rechercher par les amateurs de jolis meubles⁷ ». Il paraîtrait même que le roi Louis-Philippe en aurait lui-même possédé un⁸ !

⁴ MONICHON (Pierre), in : FAUQUET (Joël-Marie) éd., *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, août 2003, p. 8.

⁵ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, *op. cit.* p. 6.

⁶ Le galuchat est un cuir fabriqué à base de peau de poisson cartilagineux (raie ou requin), dont l'emploi en décoration apparaît en France au XVIII^e siècle avec le maître-gainier parisien Jean-Claude Galluchat (? , 1698 [ca]- ? , 8 mars 1774).

⁷ LA CHÂTRE (Maurice), *Nouveau dictionnaire universel*, Tome premier, *op. cit.* p. 52.

⁸ Dans son ouvrage cité précédemment, Pierre Monichon fait référence à des écrits de Pichenot, dans lequel le fabricant parisien rapporterait que le roi Louis-Philippe aurait choisi l'un de ses modèles lors de l'Exposition de 1834. Par le terme « Exposition », l'auteur fait sans doute référence à la huitième édition de l'Exposition des produits de l'industrie française, une manifestation publique créée en 1798 à Paris, organisée cette année-là sur la place de la Concorde et dont la onzième et dernière édition eut lieu en 1849.



Figure n° 2⁹ : Accordéon bisonore romantique, 1845, fonds Vichy.

L'accordéon romantique – c'est ainsi que sont nommés les modèles d'entre 1830 et 1850 – n'est toutefois pas un simple objet d'art et, bien qu'il soit devenu par la suite un symbole de la musique populaire, il est utilisé dès le départ pour interpréter des extraits d'œuvres classiques, principalement des airs d'opéras :

« Faites une visite à M. Reisner, galerie Colbert, n° 5 ; il vous exécutera sur ce petit instrument des airs de Mozart, de Weber, de Rossini, de Meyer-Beer, d'Auber et d'Hérold¹⁰. »

Malgré la fulgurance de sa diffusion, l'accordéon connaît des débuts difficiles en France, du fait de sa facture encore trop récente et de la multiplication des fabrications de mauvaise qualité, comme en témoigne cet extrait de l'hebdomadaire *Le Ménestrel*¹¹, paru le dimanche 4 janvier 1835 :

« Cet instrument, qui commence à se répandre d'une manière prodigieuse, est encore loin de répondre aux espérances des connaisseurs, et cela, faute de perfectionnement. D'ineptes marchands brocanteurs, n'ayant aucune notion musicale, inondent Paris de leurs accordéons, et le public non connaisseur s' imagine que le mérite de cet instrument est immuable et qu'il n'est susceptible d'aucune différence de qualité. C'est une grande erreur. Entre deux accordéons, il peut y avoir, toutes proportions gardées, autant de différence qu'entre un orgue de barbarie et un orgue

⁹ Crédit photo : Jacky Chevrier, in : COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, Jugeals-Nazareth : éd. Mines de Rien, octobre 2008, p. 4.

¹⁰ ANONYME, « Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 27, 2^e année, dimanche 1^{er} juin 1834.

¹¹ Fondée par Joseph-Hippolyte L'Henry, *Le Ménestrel* est une revue musicale hebdomadaire, éditée à Paris entre 1833 et 1940.

d'église. C'est dans le talent du fabricant seul que vous trouverez le problème de cette supériorité relative. Mais il faut dire aussi que les bons fabricants sont rares¹². »

Fort heureusement, de véritables artisans-musiciens s'intéressent de près à ce nouveau venu et les avancées organologiques de l'accordéon ne tardent pas à lui conférer une authentique valeur instrumentale. Une des premières concertistes à contribuer à sa diffusion est Louise Reisner (cf. figure n° 3), la fille du fabricant d'accordéons cité précédemment :

« Cet instrument, connu presque partout, obtient surtout une grande vogue dans la capitale depuis que Mlle Reisner l'a fait entendre au théâtre à des représentations extraordinaires, et dans plusieurs grands concerts publics tels que ceux de Musard¹³, du Jardin Turc, du Conservatoire, de l'Hôtel-de-Ville, etc. Il est impossible de ne pas éprouver un vif désir de savoir se servir d'un Accordéon, une fois qu'on a entendu cette jeune et habile artiste, dont le père est de plus l'inventeur d'une méthode si simple et si facile, qu'avec son aide une personne nullement musicienne peut très aisément, en quelques jours, savoir jouer de cet instrument¹⁴. »

Selon le critique musical Pierre Gervasoni¹⁵, la première audition publique de Louise Reisner – et probablement la première mention d'un concert d'accordéon en France – serait intervenue le 10 avril 1836 à l'Hôtel de ville de Paris. Au cours de ce récital, elle aurait notamment interprété l'une de ses œuvres, *Thème varié très brillant*, sans doute la première pièce originale pour accordéon.

¹² ANONYME, « De l'Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 58 (n° 6, 2^e année), Paris : dimanche 4 janvier 1835, cité in : KRÜMM (Philippe), *L'accordéon : Quelle histoire !*, Paris : Parigramme, octobre 2012, p. 23.

¹³ Ce nom fait référence à Philippe Musard (? , 1792- ?, 30 mars 1859), compositeur et chef d'orchestre français, célèbre notamment pour avoir dirigé les bals de l'Opéra à Paris.

¹⁴ LOVY (Jules), « Annonces », in : *Le Ménestrel*, n° 166 (n° 10, 4^e année), dimanche 5 février 1837.

¹⁵ Critique musical pour le quotidien *Le Monde* depuis 1996, Pierre Gervasoni (? , 1959) connaît bien l'accordéon puisqu'il a lui-même étudié l'instrument durant de nombreuses années, notamment auprès de Marcel Azzola.



Figure n° 3¹⁶ : Copie d'une peinture de Louise Reisner avec son accordéon.

Ainsi, malgré le nombre de ses détracteurs, l'accordéon trouve peu à peu un auditoire. En quelques décennies, plusieurs brevets sont déposés et de nombreuses inventions voient le jour, comme la création du premier accordéon avec registres en 1846 par Alexandre Père et Fils¹⁷, facteurs installés à Paris, ou celle d'un nouveau modèle avec des touches-piano par Philippe-Joseph Bouton en 1852.

L'accordéon poursuit donc sa conquête du public grâce à de talentueux musiciens et s'introduit peu à peu en province, comme en témoigne cet article signé M. B., extrait de *L'Argus méridional*, hebdomadaire littéraire et artistique de Montpellier :

« Nous avons été favorisés, ces jours derniers, d'une rare bonne fortune, nous voulons parler des deux soirées dans lesquelles s'est fait entendre M. Chartain sur l'accordéon. À voir sur l'affiche le nom d'un pareil instrument on se croit presque appelé à une déception. La surprise est d'autant plus grande lorsqu'on tombe sur un véritable artiste tirant d'une *chose* qui paraît au premier abord impossible un parti extraordinaire. M. Chartain joue de l'accordéon en musicien consommé ; ses chants sont doux et pleins de sentiment, et il triomphe de la difficulté avec un bonheur inouï [*sic*]. Dire que M. Chartain a joué trois airs variés pour violon de Mayseder, Beriot et

¹⁶ Crédit illustration : DR, *in* : SANNA (Katya), Il ramo d'oro : Arte e Cultura di tutto il mondo [en ligne]. 7 octobre 2013. Disponible sur : <<https://ilramodoro-katyasanna.blogspot.fr/2013/10/louise-reisner.html>> (consulté le 26 janvier 2018).

¹⁷ Il s'agit de Jacob Alexandre (Paris, 1804-Paris, 11 juin 1876) et d'Édouard Alexandre (Paris, 1824-Paris, 9 mars 1888).

Dancla¹⁸ et les a joués au point de donner une véritable illusion et faire douter si ce n'est pas un violon qui produit ces doubles notes, ces sons harmoniques et ces trilles si bien finis, c'est le plus bel éloge que nous puissions faire¹⁹. »

Au début de l'année 1870, le commerce de l'accordéon serait tel que les fabriques parisiennes emploieraient des milliers d'artisans :

« Mon oncle et mon grand-père habitaient dans le quartier de la Bastille, où beaucoup de menuisiers étaient installés. Ils ont retrouvé dans des archives plein de noms de petits artisans, qui travaillaient pour les fabricants d'accordéons. Certains faisaient la carrosserie, d'autres les caisses en bois ou les décorations, etc. À cette époque, ce sont les Français qui ont vendu le plus grand nombre d'accordéons – je me réfère ici un peu à Pierre Monichon – [...]»²⁰.

Cependant, la guerre franco-allemande²¹ qui éclate cette année-là va bousculer pour un temps l'industrie de l'accordéon en France, qui va devoir faire face à une nouvelle concurrence :

« En 1871, les Allemands ont gagné la guerre et nous avons eu une dette de cinq milliards. Eux n'avaient pas fabriqué d'accordéons romantiques ou très peu, donc ils se sont réveillés. Ils ont copié sur nous [...] et ont sorti beaucoup d'instruments, mais très bon marché. [...] Dans les années 1880, les Allemands ont donc fait des accordéons bon marché et ont envahi la France avec leurs instruments²². »

Pour rivaliser avec la production allemande, les artisans français vont alors chercher une nouvelle main d'œuvre dans les prisons, notamment dans les établissements pour femmes de Melun et de la Roquette²³ pour les étapes minutieuses, mais « [e]n contrepartie, une loi les empêch[e] de mettre le nom du fabricant sur l'instrument,

¹⁸ L'auteur fait ici référence aux compositeurs et violonistes autrichien Joseph Mayseder (Vienne, 26 octobre 1789-Vienne, 21 novembre 1863), belge Charles-Auguste de Bériot (Louvain, 20 février 1802-Bruxelles, 8 avril 1870) et français Jean Baptiste Charles Dancla (Bagnères-de-Bigorre, 19 décembre 1817-Tunis [Tunisie], 10 octobre 1907).

¹⁹ M. B., « Théâtre », in : *L'Argus méridional*, n° 122, 3^e année, dimanche 27 mai 1860.

²⁰ AURINE (Marc), PERRET (Jeannot) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

²¹ Aussi nommée « guerre franco-prussienne », ce conflit oppose la France de Napoléon III au royaume de Prusse et à ses alliés allemands mené par le chancelier Bismarck, entre le 19 juillet 1870, date de déclaration de guerre de la France à la Prusse, et le 28 janvier 1871, date de signature de l'armistice entre les deux nations.

²² AURINE (Marc), PERRET (Jeannot) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

²³ Les prisons de la Roquette, situées dans le XI^e arrondissement de la capitale, sont créées en 1830 et seront ouvertes jusqu'en 1974. La Petite Roquette deviendra un établissement pénitentiaire pour femmes à partir de 1935.

c'est pourquoi on trouve énormément d'accordéons sans marque²⁴ », à cette époque. L'accordéon français connaît alors un regain et, à la fin des années soixante-dix, son commerce est en pleine expansion dans la capitale, n'en déplaise à certains :

« On n'apprendra peut-être pas sans quelque surprise que l'industrie parisienne lance chaque année dans la circulation (Dieu le lui pardonne !) pour près de treize cent vingt mille francs d'accordéons, ce qui permettrait de supposer un nombre d'aveugles véritablement effrayant !²⁵ »

En 1885, François Dedenis²⁶ ouvre le premier atelier de réparation et de fabrication d'accordéons en province, à Brive-la-Gaillarde. Le Corrèzien est même « récompensé de son initiative par un diplôme d'honneur à l'Exposition universelle de 1900²⁷ » et « acquiert officiellement le titre de fabricant d'accordéon en 1901²⁸ ». « [V]ingt ans plus tard, il produira, dans ledit atelier devenu usine, plus de cinq mille instruments par an !²⁹ »



Figure n° 4³⁰ : Accordéon diatonique François Dedenis, 1910, fonds Maugein. En quatre-vingts ans, la facture de l'accordéon a considérablement évolué. Le présent modèle est doté de trois rangées à la main droite et d'un clavier huit basses à gauche.

En dépit d'importantes avancées organologiques, l'accordéon doit toujours essuyer de nombreuses critiques et va trouver de nouveaux détracteurs auprès des musiciens

²⁴ AURINE (Marc), PERRET (Jeannot) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

²⁵ ANONYME, *Le Journal de musique*, Tome [2], Paris, 2 juin 1877-25 mai 1878, p. 4.

²⁶ Menuisier-ébéniste de formation, François Dedenis (Faux-la-Montagne, 1866-?, 7 février 1933) ouvre, en parallèle de son activité, un atelier de réparation et de confection d'accordéons diatoniques. Devant le succès grandissant de son entreprise, il inaugure une usine entièrement dédiée à l'accordéon le 4 septembre 1913. Elle disparaîtra malheureusement en 1933, en même temps que son fondateur.

²⁷ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, op. cit. p. 23.

²⁸ COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, op. cit. p. 11.

²⁹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, op. cit. p. 23.

³⁰ Crédit photo : Jacky Chevrier, in : COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, op. cit. p. 10.

installés à Paris, en particulier des Auvergnats, propriétaires de nombreux bistrots et guinguettes³¹ de la capitale. « [I]ninstallés d'abord dans les V^e, XI^e et XII^e arrondissements, avant de coloniser les XVII^e, XVIII^e et XX^e³² », les « bougnats³³ » craignent que la propagation de l'accordéon nuise à leur instrument de prédilection : la cabrette³⁴.

« Accourez à notre secours. Aidez-nous à chasser les accordéons qui écrasent notre pays. Mort à ces armoires de nationalité étrangère, bonnes tout au plus à faire danser les ours, mais absolument indignes de délier les jambes de nos charmantes Cantaliennes [...] »³⁵.

Fort heureusement, cette querelle entre la cabrette et l'accordéon n'est que de courte durée et prend fin suite à la rencontre entre le cabrettaire auvergnat Antonin Bouscatel³⁶ et l'accordéoniste Charles Péguri³⁷, fils d'un immigré italien, qui épousera même quelques années plus tard la fille de celui que l'on nomme « Bousca ». De leur rencontre naît le genre musette, influence des musiques traditionnelles auvergnate et italienne, que Laurent Faugeras décrit ainsi dans son livre *Accordéons : De la Java au Jazz* :

³¹ Dans son livre *Chauffé Marcel !*, paru aux éditions l'Archipel en 2006, Marcel Azzola revient sur l'origine du mot « guinguette » en ces termes :

« D'après les spécialistes, la guinguette tirerait son origine du nom de ce “ méchant petit vin vert ” élevé dans la région parisienne et appelé “ guinguet ”. Il avait la réputation d'être tellement aigre qu'on le disait capable de “ faire danser les chèvres ”. [...] Du produit que l'on y consommait sans trop de modération, le nom de guinguette a fini par désigner le lieu même du débit. »

³² AZZOLA (Marcel), *Chauffé Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 11/83 (format numérique).

³³ Selon « les maîtres de l'argot », d'après les mémoires de Marcel Azzola, le terme « bougnat » proviendrait de la déformation de l'expression « Charbon y a ! » en « Char bounya », les Auvergnats insistant à tel point sur la première syllabe que le mot employé serait devenu incompréhensible.

³⁴ La cabrette, aussi appelée la musette – à ne pas confondre avec LE musette – « est une petite cornemuse à air que l'on pulse dans une outre en cuir dotée de deux tuyaux percés de trous. L'air est fourni par des soufflets disposés sous le bras du musicien. »

AZZOLA (Marcel), cité in : AZZOLA (Marcel), *Chauffé Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 7/83 (format numérique).

³⁵ GERBAL (Marcelin), célèbre cabrettaire de Maurs (Cantal), cité in : MEYNIEL (Antonin), *Auvergne et Auvergnats*, Paris : Ficker, 1909, p. 86.

³⁶ Né le 9 mars 1867 dans le Cantal, Antonin Bouscatel est le plus célèbre cabrettaire français. Décédé en 1946 à Paris, il demeure l'un des musiciens auvergnats exilés dans la capitale les plus emblématiques du tournant du XX^e siècle.

³⁷ Fils de Félix Péguri (?, 1832-Nogent-sur-Marne, 1906), facteur italien d'accordéons, Charles Péguri (Marseille, 30 octobre 1879- ?, 1930) est un accordéoniste pionnier dans l'enregistrement de disques. Son premier 78 tours paraît dès 1907.

« Les accordéonistes italiens [...] apporteront leur sens de la mélodie et du chant tout en s'inspirant du jeu des cabrettes : cette façon de développer un morceau autour d'une note tonique et de l'agrémenter de sortes de trilles incessants par ce jeu qu'on appelle le " piccotage " »³⁸. »

Cette nouvelle vague musicale occupera le devant des scènes parisiennes durant plusieurs décennies, avec comme chef de file l'accordéoniste Émile Vacher³⁹ :

« À la fin du XIX^e [siècle], à [Paris], sous les doigts de [Charles] Peguri et d'[Émile] Vacher, le principe de l'anche libre affirme son pouvoir expressif et donne naissance à un nouveau style de [musique] populaire qui va s'étendre dans le monde entier : le " musette ". Ces qualités vont convaincre de nombreux musiciens que l'[accordéon] peut devenir l'interprète de la musique Classique et les expériences vont se multiplier pour présenter un modèle rationnel⁴⁰. »

Après avoir conquis un public de mélomanes, l'accordéon va écrire un nouveau chapitre de son histoire. Il « quitte [donc] les salons [à la fin du XIX^e siècle] et se retrouve dans la rue, avant d'intégrer les lieux où l'on danse⁴¹ ». De plus, un tournant majeur est pris en cette fin de siècle avec l'apparition du modèle chromatique en Italie (cf. figure n° 5). Mis au point par Mattia Beraldi et Raimondo Piatanesi⁴², employés dans l'usine de Paolo Soprani⁴³ (cf. figure n° 6) à Castelfidardo, cet « harmonica » – tel qu'il est nommé au départ, mais il sera vite rebaptisé « accordéon chromatique » – est breveté le 5 mars 1897.

³⁸ FAUGERAS (Laurent), *Accordéons : De la Java au Jazz*, Boulogne-Billancourt : Du May, 2008, p. 42.

³⁹ Émile Vacher (Tours, 7 mai 1883-Paris, 14 avril 1969) est l'un des premiers accordéonistes à acquérir une grande notoriété et contribue à la popularisation du modèle diatonique en France.

⁴⁰ MONICHON (Pierre), in : FAUQUET (Joël-Marie) éd., *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, op. cit. p. 8.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Raimondo Piatanesi (Castelfidardo [Italie], 17 mai 1877-Castelfidardo, 17 janvier 1964).

⁴³ Selon la légende, Paolo Soprani (? , 1844-Castelfidardo, 20 février 1918) se serait consacré à la facture de l'accordéon suite à la visite d'un pèlerin autrichien en 1863 dans la ferme familiale. En échange d'un toit et de nourriture, l'homme aurait offert à la famille Soprani un petit accordéon diatonique, copie de l'*accordion* de Cyrill Demian. Fasciné par l'objet, Paolo Soprani aurait ensuite passé tout son temps à comprendre les mécanismes de cet instrument, avant d'ouvrir sa propre manufacture à Castelfidardo en 1872.



Figure n° 5⁴⁴ : Un des premiers modèles chromatiques de la maison

Soprani, avec trois rangées à la main droite et un clavier gauche

considérablement développé, présentant désormais quarante-huit basses.

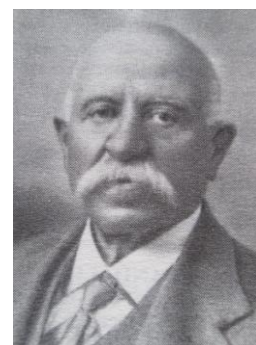


Figure n° 6⁴⁵ :

Paolo Soprani.

L'instrument de Paolo Soprani est véritablement révolutionnaire car il présente un clavier main droite à trois rangées (cf. figure n° 7) – le modèle actuel – sur lesquelles on peut dorénavant jouer les douze notes de la gamme chromatique (d'où le nom d'accordéon chromatique, par opposition au modèle diatonique), tout en supprimant le « tirer-pousser » d'alors. De plus, la disposition particulière de ces touches permet au musicien de transposer aisément une mélodie dans n'importe quelle tonalité de son choix.

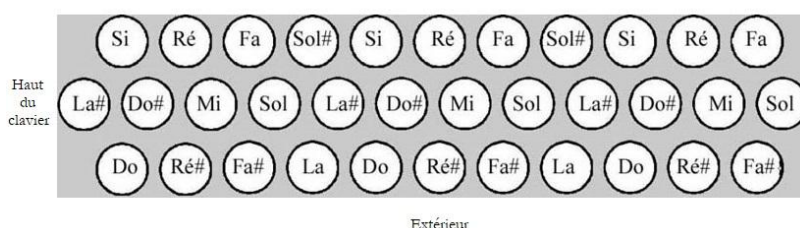


Figure n° 7⁴⁶ : Système italien à trois rangées chromatiques (clavier main droite).

Quant au clavier main gauche, il est « une version considérablement améliorée des recherches antérieures⁴⁷ », car il offre désormais la possibilité, avec seulement

⁴⁴ Crédit photo : Pierre Monichon, in : MONICHON (Pierre), *L'Accordéon, op. cit.*, p. 109.

⁴⁵ Crédit illustration : DR, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, Moscou : Interpraks, 1994, p. 490.

⁴⁶ Crédit schéma : DR, in : [s.n.], *Les accordéons.com : Le site de découverte de l'accordéon [en ligne]*. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/clavier-chant-accordeon/>> (consulté le 26 janvier 2018). Annotations personnelles.

douze sons chromatiques, de jouer des accords parfaits majeurs et mineurs, et de septième de dominante, fondement du système communément appelé aujourd'hui « à basses standards » ou « à basses composées » (cf. figure ci-dessous).

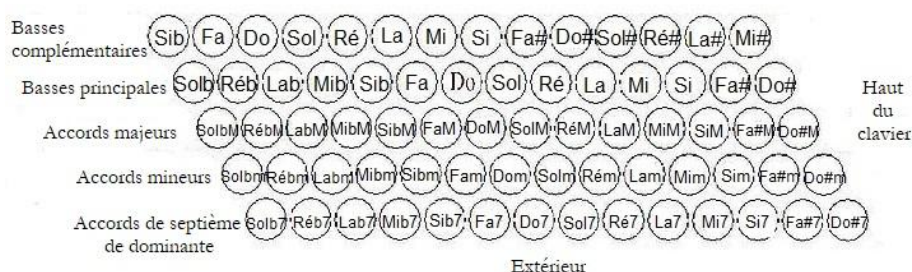


Figure n° 8⁴⁸ : Système italien de basses composées (clavier main gauche).

Ces innovations entraînent un profond bouleversement dans le monde de l'accordéon car, « [s]i pour la musique de danse on tend à rester sur ses positions, ceux qu'attire la musique "classique" n'hésitent pas dans leur choix : l'accordéon "chromatique" est irremplaçable⁴⁹ ».

« [E]n France, avant 1905, il n'exist[e] pas encore dix de ces instruments⁵⁰ » car, il faut attendre 1919 pour que la manufacture des frères Jean, Antoine et Robert Maugein (cf. figure n° 11), la première marque française, ouvre ses portes à Tulle. Son premier modèle d'accordéon chromatique est présenté en 1924. Il est à noter également la présence en France de la fabrique italienne Cavagnolo⁵¹ à partir de 1923. Implantée d'abord à Villeurbanne, puis à Beynost, elle revendique également le *made in France*⁵².

⁴⁷ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, op. cit. p. 99.

⁴⁸ Crédit schéma : DR, in : [s.n.], Les accordéons.com : Le site de découverte de l'accordéon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/clavier-accompagnement-accordeon/>> (consulté le 26 janvier 2018). Annotations personnelles.

⁴⁹ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, op. cit. p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ La marque Cavagnolo est créée en 1904 à Vercelli, par le fabricant italien Domenico Cavagnolo (Vercelli, 1884-?, 1937), qui décide de s'exiler en France suite à l'arrivée au pouvoir de Mussolini et aux difficultés économiques que rencontre son pays depuis la fin de la Première Guerre mondiale.

⁵² Les maisons Maugein et Cavagnolo sont aujourd'hui les deux seules manufactures françaises d'accordéons toujours en activité.

En comparant les deux modèles d'accordéons ci-après (cf. figures n^{os} 9 et 10), on peut aisément constater les importantes avancées organologiques survenues en seulement quelques années, principalement dans la tessiture du clavier droit et dans le développement de la main gauche.



Figure n° 9 (à gauche) : Accordéon Maugein 1919 (*ca*), fonds Maugein 2001, cliché L. Lamy. Modèle diatonique présentant trois rangées à droite et un clavier gauche huit basses.

Figure n° 10 (à droite) : Accordéon Maugein, chroma 348, 1928 (*ca*), donation Gleyzon 2016, cliché K. Lhomme. Modèle chromatique avec toujours trois rangées à droite et quatre à gauche : deux pour les basses (vingt-quatre au total) et deux pour les accords (majeurs et mineurs).



Figure n° 11⁵³ : Les frères Jean, Antoine et Robert Maugein en 1957, aux côtés de l'accordéoniste André Thivet⁵⁴.

⁵³ Crédit photo : Service Communication Ville de Tulle, *in* : COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, *op. cit.* p. 14.

« Jusqu’aux années 1900, l’accordéon n’était admis ni dans les brasseries ni dans les bals publics, à l’exception des bouges de La Villette ou de la Bastille⁵⁵ » mais, à l’aube du XX^e siècle, une période faste s’ouvre enfin pour cet instrument longtemps dénigré. Après avoir conquis les salons bourgeois, il va tourner une nouvelle page en devenant le roi de la musique traditionnelle et faire danser les foules pendant plus d’un siècle. Il va lui falloir cependant plusieurs décennies pour retrouver le chemin de l’opéra et s’imposer dans le monde de la musique classique.

⁵⁴ Célèbre accordéoniste de variétés, André Thivet (Paris, 23 novembre 1909-Mauriac, 25 septembre 1989) sillonne toute au long de sa vie les routes de France pour animer des bals avec son orchestre. Fondateur de sa propre maison de disques, « Vedette », il est l’auteur de plus de trois cents titres pour l’accordéon.

⁵⁵ AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, *op. cit.* section 36/83 (format numérique).

2. 1900-1960 : La consécration de l'accordéon traditionnel et les débuts de l'accordéon classique

Au début du XX^e siècle, l'accordéon chromatique envahit donc la capitale et quelques pionniers se lancent dans l'interprétation d'œuvres classiques à l'accordéon :

« Deux francs-tireurs tentent de lui faire intégrer la sphère classique. L'un, Narcisse l'Aveugle – surnommé « *le concertiste du coin des rues* » –, en jouant sur le trottoir des transcriptions de grandes pièces pour orgue. L'autre, Giovanni Gagliardi, en défendant un modèle polyphonique de son invention auprès de personnalités musicales de renom. Peine perdue¹. »

Pierre Gervasoni livre un constat un peu défaitiste dans les colonnes du *Monde* en 2003. Certes, il faudra attendre encore quelques années avant que ces précurseurs ne parviennent à séduire un plus large public, mais le mouvement est lancé à la fin des années 1900 et prend racine auprès des accordéonistes qui souhaitent que leur piano à bretelles soit reconnu comme un instrument classique à part entière. Dans un entretien avec l'historien et collectionneur Jeannot Perret, nous revenons justement sur ces balbutiements de l'accordéon de concert :

« C'était une période assez timide mais il y avait quand même des frappadings qui voulaient déjà jouer de la musique classique et qui en jouaient, comme Paul Saive² par exemple ou Giovanni Gagliardi³. »

Un nom se distingue donc à plusieurs reprises quant à la paternité de ces récitals d'un nouveau genre, c'est celui du jeune accordéoniste italien Giovanni Gagliardi⁴, qui aurait donné son premier concert de musique classique en 1909 dans un cinéma de la rue de Lyon, dans le douzième arrondissement de Paris⁵. Deux ans plus tard, paraît son *Manuel de l'accordéoniste*, qui est, selon Thierry Bouchet, concertiste et professeur au

¹ GERVASONI (Pierre), « Ne tirez pas sur l'accordéoniste » in : *Le Monde*, 30 décembre 2003.

² Accordéoniste et pédagogue français né en 1897, Paul Saive fut notamment le professeur de Jo Privat.

³ AURINE (Marc), PERRET (Jeannot) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

⁴ Giovanni Gagliardi (Castelvetro Piacentino, 14 février 1882-Castelvetro Piacentino, 26 septembre 1964).

⁵ Nous nous référons ici aux recherches de Pierre Monichon, parues dans l'ouvrage suivant : MONICHON (Pierre), *L'Accordéon, op. cit.* p. 103.

CRR de Grenoble et à l'ENM de Mâcon, « un premier pas dans l'“ élévation artistique ” de l'accordéon. Louis Péguri⁶ présentait d'ailleurs Gagliardi comme le “ premier apôtre ” de l'accordéon⁷ ».

Comme un retour aux prémices de l'accordéon romantique, beaucoup de transcriptions d'œuvres classiques, et principalement des airs et ouvertures d'opéras, figurent au programme de ces premiers récitals : *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini, *Poète et paysan* de Franz von Suppé, *Le Vol du bourdon* de Nikolai Rimski-Korsakov, etc. Cependant, « [c]es morceaux d'orchestre, choisis pour leur notoriété et leur puissance plus que pour leur “ compatibilité ” avec l'accordéon ne p[euvent] qu'être interprétés de façon incomplète⁸ ». Ils ouvrent toutefois la voie à une nouvelle génération d'instrumentistes, « des musiciens “ tout terrain ” capables d'aborder tous les styles⁹ ».

Nonobstant, la mainmise de l'accordéon traditionnel se poursuit, notamment avec le développement dans les bals-musettes de la java, qui « [va] devenir le fleuron de la danse populaire française d'avant la guerre de 1914 jusqu'après celle de 1939¹⁰ », et il connaît un véritable essor dans l'entre-deux guerres :

« Si pendant les quatre années de la Première Guerre mondiale les salles de spectacles furent fermées, les échanges commerciaux paralysés, après l'armistice, en France comme ailleurs, dans la joie de la paix retrouvée, les lieux de plaisir rouvrent leurs portes. La danse reprend ses droits et l'accordéon, oubliant pour un temps ses prétentions “ classiques ”, devient le roi des bals et de la musique légère¹¹. »

Outre les adeptes du répertoire musette, l'accordéon séduit peu à peu un nouveau public, en côtoyant les guitaristes manouches de l'époque et notamment le plus

⁶ Frère de Charles Péguri, Louis Péguri (Paris, 13 juillet 1894-Clichy-la-Garenne, 19 mai 1972) œuvre beaucoup à la promotion de l'accordéon classique et crée notamment *La Revue de l'accordéon* en 1935. Il est l'un des fondateurs de l'Union nationale des accordéonistes français (UNAF) et des « Mousquetaires de l'accordéon ».

⁷ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 13 juillet 2016.

⁸ FAUGERAS (Laurent), *Accordéons : De la Java au Jazz*, op. cit. p. 64.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 11/83 (format numérique).

¹¹ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, op. cit. p. 110.

célèbre d'entre eux : Django Reinhardt. Avec les pionniers Gus Viseur¹², Tony Murena¹³, puis Jo Privat¹⁴, l'accordéon swing connaît des débuts prometteurs dans la capitale, comme en témoigne cette citation de Charles Delaunay, cofondateur du magazine *Jazz Hot* en 1935, d'abord réticent face à ce nouvel instrument :

« Il me semble redécouvrir, dans les exécutions de Viseur, une musique intime, délicate, nullement comparable à celle que l'on pourrait attendre d'un accordéon. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas l'accordéon, soit, mais à moins d'être de mauvaise foi, on ne peut que reconnaître à ses exécutions un charme et une délicatesse rares...¹⁵ »

À partir des années trente, l'accordéon goûte aussi à une nouvelle popularité dans le septième art, car de nombreux réalisateurs de l'époque font appel à des accordéonistes : Joe Francis à Léon Raiter¹⁶, pour *Léon tout court* (1932) ; Marc Allégret à Émile Carrara¹⁷, pour *Zouzzou* (1934) ; Julien Duvivier à V. Marceau¹⁸, pour *La Belle*

¹² Seul accordéoniste membre du Hot Club de France, Gustave-Joseph Viseur, dit « Gus » Viseur (Lessines [Belgique], 15 mai 1915-Paris, 25 août 1974), se produit, entre autres, aux côtés du guitariste Django Reinhardt (Liberchies [Belgique], 23 janvier 1910-Samois-sur-Seine, 16 mai 1953) et du violoniste Stéphane Grappelli (Paris, 26 janvier 1908-Paris, 1^{er} décembre 1997). Sa carrière prend ensuite un tournant international et il est notamment invité à jouer avec les plus grands jazzmen américains de l'époque.

¹³ Prodige dès l'enfance, Antonio Murena, dit « Tony » Murena (Borgo Val di Taro [Italie], 24 janvier 1916-Le Vésinet, 29 janvier 1971) commence les bals à l'âge de neuf ans, avant de se tourner vers le jazz. Comme Gus Viseur, il connaît un véritable succès en France et à l'étranger. Une anecdote raconte qu'il aurait été contacté, pendant la guerre, par le jazzman américain Glenn Miller (Clarinda, 1^{er} mars 1904-?, 15 décembre 1944) pour rejoindre son orchestre, mais la mort prématurée du tromboniste aurait empêché la réalisation de ce projet.

¹⁴ Georges Privat, dit « Jo » Privat (Paris, 15 avril 1919-Savigny-le-Temple, 3 avril 1996), est le pilier du « Balajo » de 1936 à 1973, l'un des plus célèbres temples parisiens du musette situé au 9, rue de Lappe. Accordéoniste swing, il réalise de nombreux enregistrements avec des musiciens manouches, et notamment Django Reinhardt.

¹⁵ Citation de Charles Delaunay (Paris, 18 janvier 1911-Chantilly, 16 février 1988), extraite d'un numéro daté de 1939 de la revue *Jazz Hot*, in : AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 24/83 (format numérique).

¹⁶ En 1926, Léon Raiter (Bucarest [Roumanie], 1893-Paris, 5 juin 1978) est le premier accordéoniste à jouer à la radio, probablement sur les ondes de Radio Tour Eiffel, première station de radio française et premier poste de Radiodiffusion d'État, qui émet de 1921 à 1940. Il exécute alors l'un de ses titres les plus célèbres, *Les roses blanches*, une chanson interprétée par Berthe Francine Ernestine Faquet (Lambézellec, 7 février 1885-Marseille, 24 mai 1941), connue sous le nom de scène de Berthe Sylva, dont il a composé la musique sur des paroles de Charles-Louis Pothier (Bordeaux, 18 avril 1881-Noyers-sur-Serein, 3 novembre 1962).

¹⁷ Accordéoniste français d'origine italienne, Émile Carrara (Paris, 2 août 1915-?, 11 mars 1973) est notamment le compositeur du célèbre standard du musette *Mon amant de Saint-Jean*, sur des paroles de Léon Agel (Paris, 19 décembre 1910-?), pseudonyme de Léon André Angelliaume.

Équipe (1936), etc. Selon l'accordéoniste Roland Dewaele, même les grands acteurs de l'époque « n'hésitent pas à se mettre dans la peau d'un " cordillonneux " pour s'attirer la sympathie du public¹⁹ ».

Un vent populaire souffle sur la France de l'entre-deux guerres et l'accordéon traditionnel est omniprésent. Dans un article intitulé « Du Piano à l'Accordéon », paru dans *Le Ménestrel* du vendredi 14 février 1936, le musicologue français Armand Machabey²⁰ traduit cet engouement pour la musique populaire par un phénomène de mode :

« On accuse généralement le sport, le cinéma, l'éducation moderne d'avoir détourné les jeunes générations des études musicales ; ce n'est vrai qu'en partie. À voir les choses de près, il y a plutôt un déplacement du centre de gravité vers les formes et les instruments populaires ; on compte moins de violonistes, mais plus de saxophonistes ; moins de pianistes et plus d'accordéonistes. Ainsi jadis vit-on le luth évincé par le clavecin, puis celui-ci par le piano qui cède aujourd'hui le pas au roi du bal-musette. [...] Entendra-t-on l'accordéon gémir sous les doigts des grands banquiers, des médecins célèbres, des dernières héritières des croisés ? Peut-être²¹. »

Plus loin, l'auteur illustre également pourquoi, selon lui, l'accordéon peine à se faire une place dans le monde de la musique classique :

« Dans les classes moyennes et cultivées, le cercle familial n'a pas encore admis l'accordéon ; on écoute avec indulgence, au besoin, les phrases sanglotées de ses tangos, mais si l'on se décide à apprendre la musique, c'est au moyen du violon, du violoncelle, du piano ; l'instrument de Mac-Orlan²² demeure, en raison du prestige inquiétant dont il jouit dans les cabarets de matelots et les *musettes* mal famés, suspect

¹⁸ V. Marceau (Liévin, 29 décembre 1902-Gournay-sur-Marne, 22 octobre 1990), de son vrai nom Marceau Verschueren, connaît une grande popularité dans le nord de la France, avant de conquérir la capitale. Il enregistre son premier disque en 1927 avec le célèbre guitariste Django Reinhardt.

¹⁹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, op. cit. p. 60.

²⁰ Armand Machabey (Pont-de-Roide, 7 mai 1886-Paris, 31 août 1966) est un spécialiste de la musique du Moyen-Âge, en particulier de Guillaume de Machaut.

²¹ MACHABEY (Armand), « Du Piano à l'Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 5207 (n° 7, 98^e année), vendredi 14 février 1936, p. 2.

²² L'auteur fait référence ici à l'écrivain français Pierre Mac Orlan (Péronne, 26 février 1882-Saint-Cyr-sur-Morin, 27 juin 1970), de son vrai nom Pierre Dumarchey, qui a « contribué à donner à l'instrument ses lettres de noblesse », selon Marcel Azzola.

AZZOLA (Marcel), cité in : AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 7/83 (format numérique).

aux yeux des gens “ comme il faut ” ; la barbarie de ses basses, au surplus, le rend impropre à l’enseignement classique²³. »

Il finit par conclure sur l’évolution de la société de l’époque, qui cherche davantage à se distraire, selon lui, qu’à écouter de la musique savante :

« On comprendra l’énergie de rayonnement de cet art populaire en comparant, d’une part, l’entrain des danseurs, l’attention égayée des buveurs de café-crème à l’audition d’un orchestre musette – et, de l’autre, la morne réception d’un discours radiodiffusé qui, entre deux tours de disque, décrit “ la Vie et l’Œuvre ” de tel musicien célèbre ; avouons-le sans fausse honte : de ces deux “ éducateurs ”, l’accordéon est de beaucoup le plus efficace ; nous l’avons dit ailleurs : l’adhésion incessante et sympathique du public à la musique des rues, surabondante, renouvelée à une cadence qui laisse à peine aux musiciens le temps de l’interpréter, est le seul garant que nous ayons aujourd’hui de la survivance d’un art sonore dont la qualité ne peut plus se définir selon les canons habituels et que la mécanique tend à fossiliser²⁴. »

Néanmoins, le mouvement en faveur de l’accordéon classique ne s’éteint pas et poursuit même son extension à partir des années trente et quarante, notamment grâce au développement des basses chromatiques. Outre le système « à basses standards », que nous avons évoqué précédemment, le clavier main gauche est pourvu de trois rangées supplémentaires, dites « basses chromatiques rapportées », qui permettent de jouer toutes les notes de la gamme chromatique, comme sur le clavier main droite. Par la suite, les basses rapportées, peu ergonomiques, seront abandonnées au profit d’un nouveau système, le « déclencheur », sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Cette nouvelle révolution ouvre un nouvel éventail de possibilités pour les instrumentistes et « celui qui s’est vraiment attaqué au classique²⁵ » selon Jeannot Perret, c’est Freddy Balta²⁶. Il serait d’ailleurs, d’après Thierry Bouchet, « le

²³ MACHABEY (Armand), « Du Piano à l’Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 5207, *op. cit.* p. 3.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ AURINE (Marc), PERRET (Jeannot) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

²⁶ Précurseur dans l’interprétation d’un nouveau répertoire à l’accordéon, Ferdinand Balta, dit « Freddy » Balta (Paris, 21 décembre 1919-Auxerre, 8 janvier 2002), contribue largement à la promotion de l’instrument classique en France, mais il est aussi l’accompagnateur de nombreux chanteurs dans les années cinquante (Guy Béart, Yves Montand, Juliette Gréco, etc.).

premier accordéoniste à avoir enregistré un disque classique²⁷ », un « 78 tours en 1947 consacré à Jean-Sébastien Bach, sur un accordéon *Fratelli-Crosio* à basses chromatiques rapportées²⁸ ». Freddy Balta aurait également enregistré deux autres disques cette année-là, l'un en hommage à Mozart et l'autre à un compositeur français contemporain : Louis Vierne²⁹.

Pour Max Bonnay, les années 1930-1940 sont effectivement un point de départ « avec des interprètes de grand talent jouant sur les premiers instruments à basses chromatiques³⁰ » et dont « la figure emblématique [...] [est] certainement en France Médard Ferrero³¹ ». Selon Marcel Azzola, « [o]n peut considérer qu'[il est] à l'origine de l'accordéon concertant³² ».

Durant l'entre-deux guerres, de nombreuses associations de professeurs et/ou de musiciens voient le jour et vont favoriser peu à peu la promotion et la diffusion de l'accordéon de concert. En voici quelques exemples :

- la Confédération internationale des accordéonistes (CIA) créée en 1935 à Paris, suite à une collaboration entre la France, la Suisse et l'Allemagne ;
- l'Accordéon club de France (ACF) et l'École d'accordéon Hohner³³, fondés en 1936 ;
- l'Union nationale des accordéonistes de France (UNAF) instaurée en 1948 ;

²⁷ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 13 juillet 2016.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Organiste titulaire des grandes orgues de Notre-Dame-de-Paris de 1900 à sa mort, Louis Victor Jules Vierne (Poitiers, 8 octobre 1870-Paris, 2 juin 1937) étudie d'abord l'instrument au Conservatoire de Paris auprès de César Franck, puis de Charles-Marie Widor, avant d'enseigner à son tour dans cet établissement, puis à la Schola Cantorum. En tant que compositeur, il laisse un catalogue important pour son instrument, mais son œuvre comprend aussi des pièces vocales, de la musique de chambre, des compositions pour orchestre, etc.

³⁰ BONNAY (Max), « L'accordéon s'apprend comme les autres instruments », in: *La Lettre du musicien*, « L'Accordéon, une boîte à trésors », dossier spécial, n° 330, été 2006, p. 27.

³¹ *Ibid.*

³² AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 17/83 (format numérique).

³³ En 1936, l'École d'accordéon Hohner ouvre ses portes sous la direction de Médard Ferrero. Dans un numéro d'*Accordéon Magazine*, il est précisé que « cette école [fonctionne] suivant une méthode inusitée en France et tout à fait moderne. L'enseignement [est] donné aux élèves individuellement, bien que plusieurs élèves travaillent à la fois. Cette méthode permet, paraît-il, des résultats surprenants ». Pour cinquante francs par mois, les élèves bénéficient d'une heure de cours individuel d'instrument et d'une leçon d'instruction musicale complète (solfège, harmonie, etc.) par semaine.

- l'Association des professeurs Hohner (APH) fondée en 1954.

De plus, sous l'impulsion de Max Francy³⁴, fondateur de l'ACF, la Confédération nationale des accordéonistes français (CNAF) est créée, afin de regrouper les plus grandes associations françaises d'accordéonistes, c'est-à-dire l'ACF, l'APH et l'UNAF. Membre de la Confédération internationale des accordéonistes, cette organisation a pour but de préparer chaque année, au mois de mai, un concours national, dans le but de sélectionner les accordéonistes qui représenteront la France lors de la Coupe mondiale.

Par ailleurs, Max Francy fonde la revue *Accordéon magazine*, dont le premier numéro paraît en novembre 1936. Organe de diffusion de l'Association internationale des accordéonistes (AIA), le principal but de ce périodique « consiste à faire reconnaître l'accordéon comme un instrument musical normal, au même titre que le piano, le violon, etc³⁵. » À partir de cette année-là, de nouveaux concours, associations et autres manifestations naissent dans toute la France, sous les auspices de l'AIA :

- le concours international d'accordéon à Paris en 1936. Sous le patronage officiel du journal *Le Petit Parisien*³⁶, il intervient sur trois jours au Moulin de la Galette. Les participants peuvent se présenter dans six catégories distinctes : juniors de moins de dix ans, juniors de dix à treize ans, amateurs, professionnels, orchestres musette et diatoniques ;
- le concours international de Roubaix les 15 et 16 août 1936 ;
- le concours international d'accordéon pour juniors le 3 décembre 1936, qui connaît une bonne affluence pour sa première édition puisqu'il est recensé au total cinquante-quatre concurrents dans les trois catégories représentées (jusqu'à dix ans, de dix à treize ans, de treize à seize ans). Les participants doivent interpréter un morceau de leur choix, n'excédant pas cinq minutes ;
- le concours international de Saint-Raphaël en 1937 ;

³⁴ Auteur de nombreux arrangements de musique classique pour accordéon, Max Francy (Conflans, 1907- ?) est également le président-fondateur du Comité central de direction de l'Association internationale des accordéonistes (AIA). Un prix d'accordéon porte aujourd'hui son nom.

³⁵ Cette citation est extraite du premier numéro de la revue *Accordéon Magazine*.

³⁶ Fondé par le député radical Louis Andrieux (Trévoux, 23 juillet 1840-Paris, 27 août 1931), *Le Petit Parisien* est l'un des plus importants quotidiens sous la Troisième République. Il paraît du 15 octobre 1876 au 17 août 1944.

- le premier congrès international de l'Accordéon le 23 janvier 1937 ;
- le concours international d'accordéon de Laval le 6 juin 1937 ;
- le concours-festival d'accordéon de Redon le 27 juin 1937, à l'occasion des fêtes historiques de la ville ;
- le concours international d'accordéon de Douai le 25 juillet 1937 ;
- la première Coupe de France des accordéonistes le 23 septembre 1937. Sous le patronage officiel de l'AIA et la présidence d'honneur de Léo Lagrange, ministre des Loisirs, elle est organisée par le Comité du trente-cinquième Concours Lépine, « en vue de favoriser le développement de l'accordéon ». Elle est réservée aux lauréats classés Premiers Prix des catégories « virtuoses » et « professionnels » des concours parrainés par l'AIA. Les concurrents doivent interpréter deux morceaux de leur choix ;
- la création de la licence d'accordéoniste professionnel en janvier 1938 :
 - « Cette licence sera d'une grande aide pour l'obtention de la musique chez les éditeurs, ainsi que pour l'achat d'instruments.
 - « Tout sociétaire régulièrement inscrit et à jour de ses cotisations peut se procurer cette licence, à la condition toutefois qu'il joue régulièrement soit dans un établissement, soit dans des concerts, bals, soirées.
 - « Le coût de la licence est de 3 francs³⁷. »

Le 11 juin 1938, la première Coupe mondiale de l'accordéon³⁸ est organisée par la Confédération internationale des accordéonistes, réunissant des instrumentistes du monde entier. Ce sera ensuite au tour de la Confédération mondiale de l'accordéon (CMA) d'organiser également chaque année un concours, le Trophée mondial³⁹, à partir de 1951. En outre, les interprètes français s'illustreront régulièrement au fil des éditions, comme en témoignent les tableaux récapitulatifs ci-dessous, présentant le nombre de victoires par pays.

³⁷ Extraits de la revue *Accordéon magazine*.

³⁸ La soixante-et-onzième édition de la Coupe mondiale de l'accordéon est intervenue du 24 au 30 septembre 2018 à Kaunas (Lituanie).

³⁹ La soixante-huitième édition du Trophée mondial de l'accordéon aura lieu du 10 au 16 novembre 2018 à Victoria (Canada).

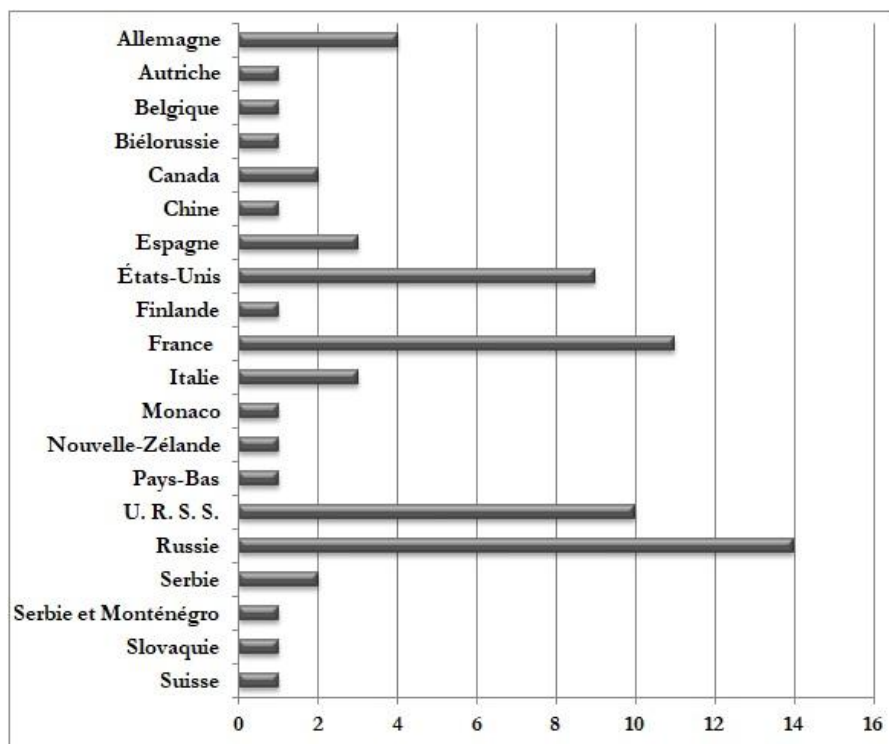


Figure n° 12 : Nombre de victoires par pays vainqueurs de la Coupe mondiale depuis 1938.

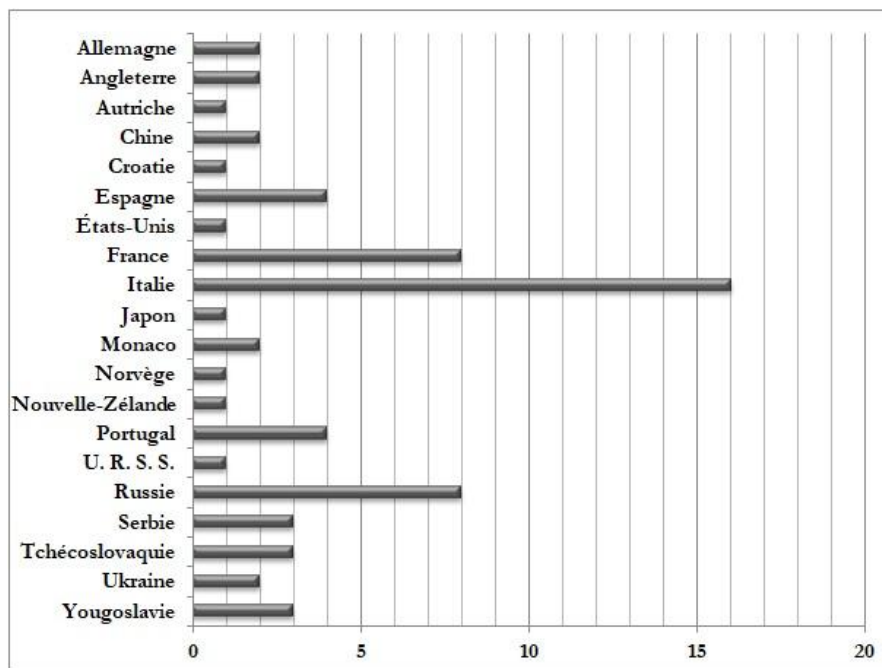


Figure n° 13 : Nombre de victoires par pays vainqueurs du Trophée mondial depuis 1951.

Les résultats présentés ci-dessus attestent bien de l'excellence du niveau des instrumentistes français sur la scène internationale. En effet, avec neuf victoires au Trophée mondial et onze en Coupe mondiale, la France arrive respectivement en

deuxième et troisième position des pays les plus récompensés. Par ailleurs, outre l'Italie (pour le Trophée mondial) et les États-Unis (pour la Coupe mondiale), l'URSS – et la Russie par la suite – domine assez largement ces concours internationaux. Cette hégémonie peut s'expliquer, selon l'accordéoniste Vincent Lhermet, par « une prégnance de la musique russe et ukrainienne⁴⁰ » dans les programmes de ces concours. Par exemple, entre 2006 et 2013 – mais ces données reflètent sans doute un éventail plus large – elle était présente à « 51% pour la Coupe Mondiale et 61% pour le Trophée Mondial⁴¹ ».

Les tableaux présentés dans les pages suivantes indiquent les noms des vainqueurs français et soviétiques (puis russes) de la Coupe mondiale de 1938 à 2017 et du Trophée mondial de 1951 à aujourd'hui.

⁴⁰ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, thèse en vue de l'obtention du Doctorat de musique-recherche et pratique au CNSMDP/Paris-Sorbonne, sous la direction de Laurent Cugny et Bruno Mantovani, Paris : 9 mars 2016, p. 241.

⁴¹ *Ibid.* p. 241.

Liste des vainqueurs français, soviétiques et russes de la Coupe mondiale
d'accordéon dans la catégorie Sénior, depuis sa création en 1938.

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
1938	Paris [France]	Freddy Balta	
1948 ⁴²	Lausanne [Suisse]	Yvette Horner ⁴³	
1949	Spa [Belgique]	Gilbert Roussel	
1951	Paris	Maurice Vittenet ⁴⁴	
1968	Leicester [Angleterre]		Iouri Vostrelov ⁴⁵
1969	New-York [États-Unis]		Valeri Petrov ⁴⁶
1971	Bruges [Belgique]		Alexandre Skliarov ⁴⁷
1973	Vichy [France]		Sergueï Slepokourov ⁴⁸
1974	Stockholm [Suède]		Anatoli Kouznetsov ⁴⁹
1975	Helsinki [Finlande]		Vladimir Zoubitski ⁵⁰

⁴² La Coupe mondiale est interrompue en 1939, suite au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, et ne sera rééditée qu'à partir de 1947.

⁴³ Née à Tarbes le 22 septembre 1922, Yvette Horner est l'une des plus célèbres accordéonistes françaises. Première femme lauréate de la Coupe mondiale, elle a donné plusieurs milliers de concerts et enregistré plus de trois cents disques (plus de trente millions de ventes au total !). Elle s'est éteinte le 11 juin 2018, à Courbevoie.

⁴⁴ Maurice Vittenet (Saint-Dizier, 16 avril 1928- ?, 1988).

⁴⁵ Iouri Vostrelov – en russe Юрий Вострелов (Omsk, 11 juin 1947-Moscou, 10 mars 2015) – débute l'apprentissage de l'instrument au Collège de musique de sa ville natale et poursuit ensuite sa formation à l'Institut Gnnessin, dans la classe de Sergueï Kolobkov.

⁴⁶ Valeri Petrov – en russe Валерий Петров (Nikolaïev [Ukraine], 11 juin 1946) – étudie le bayan au Collège de musique de Krasnodar, avant d'intégrer l'Institut Gnnessin, dans la classe d'Anatoli Sourkov.

⁴⁷ Alexandre Skliarov – en russe Александр Скляров (Borissoglebsk, 16 juillet 1949) – se perfectionne à l'Institut Gnnessin, notamment auprès de Sergueï Kolobkov et de A. Loubennikov. Depuis 1973, il enseigne à l'Institut des arts d'État de Voronej, où il a reçu le titre de professeur en 1992.

⁴⁸ Sergueï Slepokourov – en russe Сергей Слепокуров (Moscou, 23 septembre 1950) – commence l'apprentissage du bayan à l'Institut de musique de Moscou, avant d'intégrer la classe de Boris Egorov à l'Institut Gnnessin.

⁴⁹ Anatoli Kouznetsov – en russe Анатолий Кузнецов (Leningrad, 2 mars 1950-Leningrad, 25 juin 1992) – étudie le bayan à Saint-Petersbourg, d'abord au Collège de musique, puis au conservatoire de la ville, auprès de Petr Govorouchko.

⁵⁰ Vladimir Zoubitski – en russe Владимир Зубицкий (Goloskovo [Ukraine], 2 mars 1953) – suit notamment l'enseignement de Vladimir Besfamilnov (Saratov, 29 août 1931-Kiev, 14 mai 2017) au Conservatoire de Kiev.

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
1976	Washington [États-Unis]		Viktor Filtchev ⁵¹
1977	Eindhoven [Pays-Bas]	Frédéric Guérouet ⁵²	
1978	Łódź [Pologne]		Viktor Karpi ⁵³
1979	Cannes [France]	Max Bonnay ⁵⁴	
1981	Kansas City [États-Unis]	Alain Musichini	
1982	Hambourg [Allemagne]		Mikhail Zatsepine ⁵⁵
1983	Linz [Autriche]	Jean-Luc Manca ⁵⁶	
1985 ⁵⁷	Paris	Jean-Marc Marroni ⁵⁸	
1986	Białystok [Pologne]		Iouri Fedorov ⁵⁹
1992	Trossingen [Allemagne]	Frédéric Deschamps ⁶⁰	

⁵¹ Né le 15 février 1948 à Kouïbychev, Viktor Filtchev – en russe Виктор Фильчев – débute le bayan dans le Collège de musique de sa ville natale, avant de poursuivre son apprentissage à l’Institut d’art d’Oufa, dans la classe de Viatcheslav Beliakov.

⁵² Dès l’âge de six ans, Frédéric Guérouet commence l’accordéon avec son père, puis il suit les cours de Médard Ferrero et plus tard de Joe Rossi. En septembre 1975, il décide de se perfectionner auprès du pédagogue ukrainien Vladimir Besfamilnov au Conservatoire de musique de Kiev. Il enseigne l’accordéon au CRR d’Aubervilliers-La Courneuve depuis 1990, ainsi qu’au Pôle d’enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis-Île-de-France depuis 2009.

⁵³ Viktor Karpi – en russe Виктор Карпий (Nova Kakhovka [Ukraine], 30 mars 1953) – apprend le bayan au Collège de musique de Voronej, avant d’intégrer la classe d’Alexandre Timochenko à l’Institut d’art de la même ville.

⁵⁴ Max Bonnay débute l’accordéon à l’âge de six ans avec André Thépez à Chambéry, avant de parfaire son apprentissage auprès d’Elsbeth Moser à la Musikhochschule d’Hanovre et de Friedrich Lips à l’Institut Gnossin de Moscou, dont il sort diplômé respectivement en 1978 et en 1980. Il dirige la classe du CNSMDP depuis sa création et enseigne également au Pôle supérieur Paris Boulogne-Billancourt.

⁵⁵ En russe : Михаил Зацепин. Nous n’avons pas trouvé plus d’informations sur ce bayaniste.

⁵⁶ Jean-Luc Manca étudie l’accordéon auprès d’André Thépez à Chambéry et de Friedrich Lips à l’Institut Gnossin. Titulaire du CA, il partage sa vie entre sa carrière de concertiste et de professeur au CRR de Grenoble.

⁵⁷ Aucun concurrent soviétique ne se présenta lors de cette édition.

⁵⁸ Titulaire du DE et du CA et lauréat de plusieurs concours internationaux, Jean-Marc Marroni (Avignon, 1964) enseigne aujourd’hui au CRD d’Aix-en-Provence.

⁵⁹ Après des débuts dans l’école de musique de Khmelitski, Iouri Fedorov – en russe Юрий Федоров (Volotchisk [Ukraine], 9 novembre 1957) – entre au Conservatoire de Kiev, où il suit les cours de Nikolai Davidov.

⁶⁰ Pédagogue de grande renommée, la carrière de Frédéric Deschamps prend son envol en 1992, lorsqu’il remporte successivement la Coupe mondiale, le Trophée mondial et le Concours international d’accordéon de

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
1995	Avesta [Suède]		Vitali Dmitriev ⁶¹
1997	Reinach [Suisse]		Alexandre Gataouline ⁶²
1998	Nijmegen [Pays-Bas]		Konstantin Ichtenko ⁶³
1999	Trossingen	Jérôme Richard ⁶⁴	
2000	Kragujevac [Serbie]		Dmitri Khramkov ⁶⁵
2001	Londres [Angleterre]		Aïdar Gaïnouline ⁶⁶
2002	Copenhague [Danemark]		Alexandre Poïelouïev ⁶⁷
2003	Štúrovo [Slovaquie] Esztergom [Hongrie]		Nikolaï Sivtchouk ⁶⁸
2004	Pontarlier [France]		Alexandre Selivanov ⁶⁹
2006	Asker [Norvège]		Vladimir Tchernykh ⁷⁰
2013	Victoria [Canada]		Alexandre Kolomytsev ⁷¹

Kligenthal. Titulaire du DE obtenu cette même année, il occupe actuellement le poste de président de la Confédération mondiale de l'accordéon.

⁶¹ Né à Leningrad le 13 septembre 1977, Vitali Dmitriev – en russe Виталий Дмитриев – intègre le Collège de musique de Saint-Pétersbourg, avant de poursuivre son apprentissage au conservatoire de la ville, dans la classe de Petr Govorouchko.

⁶² Né le 23 juin 1975 à Salavat, Alexandre Gataouline – en russe Александр Гатаулин – est actuellement professeur assistant à l'Institut Gnessim de Moscou, où il a lui-même étudié aux côtés de Friedrich Lips.

⁶³ Konstantin Ichtenko – en russe Константин Иценко (? , 1990 [ca]) – étudie le bayan au conservatoire de Saint-Pétersbourg, avant d'intégrer la classe de Friedrich Lips, à l'Institut Gnessim.

⁶⁴ Vainqueur de plusieurs grands rendez-vous internationaux, Jérôme Richard (Cholet, 29 juin 1980) se consacre aujourd'hui à la musique de bals avec sa formation, qu'il a créée en 2002.

⁶⁵ Avec le bayaniste Sergueï Voïtenko, Dmitri Khramkov – en russe Дмитрий Храмков – a fondé un duo populaire en Russie : « Bayan Mix » [Баян Микс].

⁶⁶ Aïdar Gaïnouline – en russe Айдар Гайнуллин (Moscou, 12 janvier 1981) – a également suivi l'enseignement de Friedrich Lips, à l'Institut Gnessim.

⁶⁷ Alexandre Poïelouïev – en russe Александр Поелуев (Rostov-sur-le-Don, 12 janvier 1981) – étudie l'accordéon au Collège d'art de Rostov-sur-le-Don, puis à l'Institut de musique de Moscou, avant de se perfectionner à l'Institut Gnessim, notamment auprès de Viatcheslav Semionov.

⁶⁸ Né à Sourgout en 1981, Nikolaï Sivtchouk – en russe Николай Сивчук – débute l'apprentissage du bayan dans le Collège de musique de sa ville natale, avant de rejoindre la classe de Viatcheslav Semionov à l'Institut Gnessim.

⁶⁹ Né à Kazan en 1979, Alexandre Selivanov – en russe Александр Селиванов – est aujourd'hui professeur assistant à l'Institut Gnessim de Moscou, où il a lui-même suivi l'enseignement de Viatcheslav Semionov.

⁷⁰ En russe : Владимир Черных. Nous n'avons pas plus de renseignements sur ce bayaniste.

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
2014	Salzbourg [Autriche]		Vitali Kondratenko ⁷²
2015	Turku [Finlande]		Lev Lavrov ⁷³
2016	Rostov-sur-le-Don [Russie]		Alexandre Komelkov ⁷⁴
2017	Osimo [Italie]		Vladimir Stoupnikov ⁷⁵

Liste des vainqueurs français, soviétiques et russes du Trophée mondial
d'accordéon dans la catégorie Senior classique, depuis sa création en 1951.

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
1951	Londres	Louis Corchia	
1981	Castelfidardo [Italie]	Franck Angelis ⁷⁶	
1985	Caldas da Rainha [Portugal]		Vladimir T'chougounov ⁷⁷
1987	Andorra [Andorre]	Paul Giancatarina	
1989	Terni [Italie]	Christine Rossi ⁷⁸	
1992	Recanati [Italie]	Frédéric Deschamps	

⁷¹ En russe : Александр Коломыцев. Nous n'avons pas trouvé plus d'informations sur ce concertiste.

⁷² En 2007, Vitali Kondratenko – en russe Виталий Кондратенко (Oktiabr'ski, 16 janvier 1990) – intègre la classe de Viatcheslav Semionov à l'Institut Gnessim.

⁷³ Né en 1991, Lev Lavrov – en russe Лев Лавров – débute le bayan au Collège de musique de Voronej avec Elena Tchilikina, avant de se perfectionner lui aussi auprès de Viatcheslav Semionov, à l'Institut Gnessim.

⁷⁴ Avant de remporter la Coupe mondiale, Alexandre Komelkov – en russe Александр Комельков (Vologda, 5 avril 1996) – a étudié le bayan au Collège régional de musique de sa ville natale.

⁷⁵ Vladimir Stoupnikov – en russe Владимир Ступников (Oufa, 31 août 1996) – poursuit son apprentissage de l'instrument auprès d'Alexandre Dmitriev, au conservatoire de Saint-Pétersbourg.

⁷⁶ Les compositions pour accordéon de Franck Angelis (Melun, 1962) sont jouées dans le monde entier. Professeur d'accordéon au CRD de Gennevilliers, il est régulièrement invité en tant que jury pour des concours internationaux.

⁷⁷ Vladimir T'chougounov – en russe Владимир Чугунов (Moscou, 24 janvier 1967) – débute le bayan au Collège de musique d'Elektrostal, avant d'intégrer la classe de Friedrich Lips à l'Institut Gnessim.

⁷⁸ Monégasque de naissance, Christine Rossi étudie l'accordéon auprès de Christiane Bonnay, puis au Centre national et international de musique et d'accordéon (CNIMA) à Saint-Sauves-d'Auvergne, cofondé en 1995 par Jacques Mornet et Nathalie Boucheix. Christine Rossi enseigne actuellement à l'École municipale de musique Paul Michelot, à Roquebrune-Cap-Martin.

Année	Ville [Pays]	France	URSS/Russie
1994	Alassio [Italie]	Myriam Lafargue ⁷⁹	
1997	Escaldes-Engordany [Andorre]		Roman Jbanov ⁸⁰
1999	Ourense [Espagne]	Jérôme Richard	
2005	La Bourboule [France]		Sergueï Ossokine ⁸¹
2006	Kragujevac	Vincent Lhermet ⁸²	
2007	Samara [Russie]		Ildar Salakhov ⁸³
2008	Sarajevo [Bosnie-Herzégovine]	Dimitri Bouclier ⁸⁴	
2012	Spokane [États-Unis]		Iossif Pourits ⁸⁵
2013	Samara		Alexandre Kolomytsev
2015	Martigny [Suisse]		Vladimir Stoupnikov
2016	Algarve [Portugal]		Vitali Kondratenko
2017	Onet-le-Château [France]		Nikita Vlasov ⁸⁶

⁷⁹ Outre ses activités de concertiste, Myriam Lafargue est professeur d'accordéon au CRR de Bordeaux.

⁸⁰ Roman Jbanov – en russe Роман Жбанов (Pervomaïsk [Ukraine], 6 juin 1976) – débute l'accordéon avec sa mère à l'âge de six ans, avant d'entrer au conservatoire supérieur de Novossibirsk en 1988. Lauréat de nombreux concours en Russie, il poursuit sa formation au CNIMA de Jacques Mornet à partir de 1997, année où il remporte le Trophée mondial à Andorre.

⁸¹ Né le 6 octobre 1981 à Kolomna, Sergueï Ossokine – en russe Сергей ОсоКИН – entre au Collège régional, puis à l'Institut de musique de Moscou, avant de se perfectionner à l'Institut Gnessim, aux côtés de Friedrich Lips.

⁸² Ancien élève de Jacques Mornet et d'Olivier Urbano, Vincent Lhermet (? , 1987) se perfectionne à l'Académie Sibelius d'Helsinki, auprès de Matti Rantanen. Il enseigne actuellement à l'École supérieure musique et danse Nord de France, ainsi qu'au CRR de Boulogne-Billancourt/Pôle supérieur Paris-Boulogne-Billancourt. En parallèle de ses activités de professeur et de concertiste, Vincent Lhermet a préparé une thèse sur *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990*, qu'il a soutenue le 9 mars 2016.

⁸³ En russe : Ильядар Салахов. Nous n'avons pas trouvé plus d'informations sur ce bayaniste.

⁸⁴ Ancien élève de Jacques Mornet, Dimitri Bouclier (? , 1989) se consacre au répertoire classique pour accordéon, qu'il interprète dans le monde entier. Titulaire d'un Master de pédagogie obtenu à la Haute école de musique de Lausanne, il enseigne aujourd'hui à l'Union accordéoniste mixte (UAM) de Genève.

⁸⁵ Iossif Pourits – en russe Иосиф Пуритц (Kharkov [Ukraine], 15 décembre 1940-Moscou, 16 décembre 1996) – s'inscrit à l'École de musique de sa ville natale, avant de poursuivre sa formation à l'Institut Gnessim, aux côtés de Nikolai Tchaïkine et d'Anatoli Sourkov.

⁸⁶ En russe : НИКИТА ВЛАСОВ. Nous n'avons pas plus de renseignements sur ce concertiste.

Même si ces rassemblements ne font aujourd'hui pas l'unanimité auprès des accordéonistes eux-mêmes, ils n'en contribuèrent pas moins, selon Roland Dewaele, « à encourager l'art populaire et permirent à bon nombre d'exécutants de se situer et, souvent, d'entamer une carrière⁸⁷ ». Rappelons ici que, lors de la création de ces concours, l'accordéon n'était toujours pas admis dans les conservatoires ; ils ont donc été l'occasion pour les participants de se mesurer à d'autres musiciens et de se faire connaître d'un plus large public.

Outre le développement de ces manifestations, la volonté d'ouverture du répertoire des accordéonistes donne une nouvelle orientation à la facture de l'instrument. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, les « basses standards » ne permettent pas à l'instrumentiste de s'épanouir pleinement dans tous types de répertoires, notamment dans l'interprétation d'œuvres classiques, et le système « à basses chromatiques rapportées » n'est pas ergonomique, du fait de la cohabitation des deux systèmes sur le clavier main gauche. En 1947, les essais organologiques aboutissent donc à la création, par la maison Cavagnolo, du « déclencheur », un mécanisme de bascule qui permet de convertir le clavier « basses standards » en clavier « basses chromatiques » (cf. figure ci-dessous).

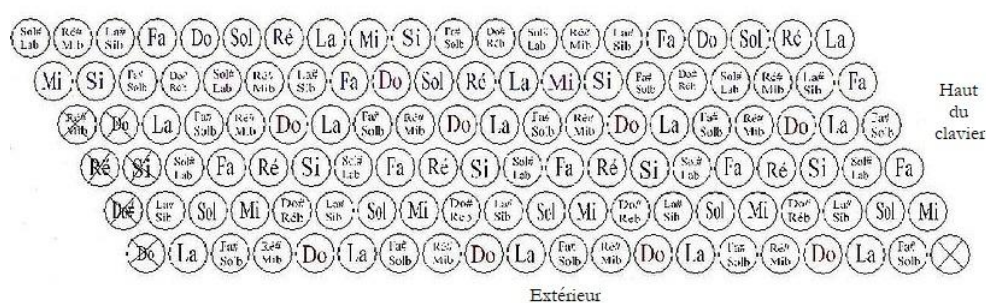


Figure n° 14⁸⁸ : Système français (et italien) de basses chromatiques (clavier main gauche).

⁸⁷ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, op. cit. p. 67.

⁸⁸ Crédit schéma : DR, in : [s.n.], Les accordéons.com : Le site de découverte de l'accordéon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/clavier-accompagnement-accordeon/>> (consulté le 26 janvier 2018). Annotations personnelles.

L'année suivante, le musicologue Pierre Monichon propose, quant à lui, un nouvel instrument – « l'harmonéon » – dont il déposera le brevet quatre ans plus tard. L'idée novatrice de ce modèle réside dans la suppression du système d'accords préparés (basses standards), dans le but d'alléger le poids du clavier main gauche pour obtenir une acoustique plus homogène entre les deux claviers (main droite et main gauche). Cette idée selon laquelle le système « à basses standards » nuit considérablement au développement de l'instrument, Pierre Monichon l'a exprimée dans la conclusion de la thèse qu'il a soutenue à Paris en 1947 :

« On ne pourra jamais admettre dans les écoles officielles un instrument assujetti à des accords réalisés mécaniquement, et l'accordéon ne sera véritablement équilibré et parfait que lorsque ses deux claviers seront identiques⁸⁹. »

Conçu avec des boutons de taille identique des deux côtés, le premier prototype de l'harmonéon est confectionné en 1948 à Paris par Giovanni Segalla, le beau-frère du luthier italien Bortolo Busato⁹⁰ installé à Paris.

⁸⁹ MONICHON (Pierre), cité *in* : [s.n.], Les accordéons.com : Le site de découverte de l'accordéon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/renaissance-accordeon/>> (consulté le 27 janvier 2018).

⁹⁰ Bortolo Busato (Chiuppano, 18 janvier 1902-Champigny-sur-Marne, 4 juillet 1960) arrive en France en 1925 et ouvre son premier atelier de lutherie en 1931, dans le XI^e arrondissement de la capitale. Spécialisé dans la fabrique de guitares, il diversifie par la suite son entreprise dans la confection et la sous-traitance d'autres instruments. Pierre Monichon rencontre Bortolo Busato dans les années quarante, alors qu'il enseigne l'accordéon à ses filles, Anita et Bruna.

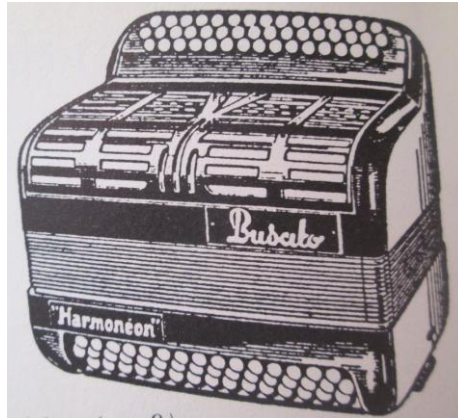


Figure n° 15⁹¹ : Schéma de l'harmonéon de Pierre Monichon.

Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle impulsion en faveur de l'accordéon classique va donc venir d'une génération d'instrumentistes nés au début du siècle, qui va œuvrer pour son intégration dans les conservatoires. À la différence de leurs aînés, le plus souvent autodidactes, ils perfectionnent pour la plupart leurs connaissances dans les conservatoires, en suivant des cours de formation musicale, voire d'autres instruments. En 1948, les accordéonistes Louis Péguri, Médard Ferrero⁹², Adolphe Deprince⁹³ et V. Marceau, fondateurs de l'UNAF, forment les « Mousquetaires de l'accordéon ». En solo ou en quatuor, ils se produisent notamment dans des brasseries et interprètent des œuvres savantes – des ouvertures d'opéras dans la continuité de leurs prédécesseurs, mais aussi de nouvelles transcriptions – dans le but de faire reconnaître l'accordéon comme un instrument classique, au même titre que le violon ou le piano. Ils cherchent également à « [f]aire sortir l'accordéon du registre de basse musette dans lequel le cantonn[ent] les maisons

⁹¹ Crédit schéma : Denise Rebmman, *in* : MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, *op. cit.* p. 126.

⁹² Président de l'UNAF de 1951 à 1953, Médard Ferrero (Marseille, 8 avril 1906- ?, 19 novembre 1972) est un des pères de l'accordéon moderne. Il est notamment l'auteur d'une *Méthode d'accordéon chromatique* en quatre volumes, toujours considérée comme une référence de nos jours.

⁹³ Comme son ami V. Marceau, Adolphe Deprince (Malines [Belgique], 1901-Montreuil-sous-Bois, 1995) grandit dans le nord de la France où il acquiert une grande notoriété, avant de poursuivre sa carrière professionnelle à Paris, entre les brasseries, les bals, le cinéma, etc. Il succède à Médard Ferrero à la direction de l'UNAF de 1954 à 1957.

de disques pour des raisons financières⁹⁴ ». En effet, à cette époque, les valse, polkas et autres titres musette sont plus vendeurs que les airs d'opéras...



Figure n° 16⁹⁵ :

Adolphe Deprince.



Figure n° 17⁹⁶ : Médard Ferrero.



Figure n° 18⁹⁷ : Louis Péguri.



Figure n° 19⁹⁸ : V. Marceau et

son orchestre en 1927, à la

Brasserie des variétés de Lille.

À la fin des années quarante, la Radiodiffusion française (RDF) propose une émission hebdomadaire consacrée à l'accordéon, intitulée « Du Bouge au Conservatoire », durant laquelle Louis Péguri et Jean Mag, entre autres, interviennent pour revendiquer la création de classes dans les conservatoires. En 1950, paraît

⁹⁴ AZZOLA (Marcel), *Chauffé Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 11/83 (format numérique).

⁹⁵ Crédit photo : Collection Roland Dewaele, in : DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 45.

⁹⁶ Crédit photo : DR, in : [s.n.], *Musique de Film 1928/1945* [en ligne]. 16 juillet 2016. Disponible sur : <<http://musique-de-films.blogspot.fr/2015/10/medard-ferrero.html>> (consulté le 27 janvier 2018).

⁹⁷ Crédit photo : DR, in : Discogs, Louis Péguri [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<https://www.discogs.com/fr/artist/840758-Louis-P%C3%A9guri>> (consulté le 27 janvier 2018).

⁹⁸ Crédit photo : Collection Roland Dewaele, in : DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 43.

d'ailleurs *Du Bouge... au Conservatoire : roman de l'accordéon et de l'art musical populaire*⁹⁹, un livre – quasiment introuvable aujourd'hui – qu'ils ont coécrit et qui est à l'origine de cette émission. Cet ouvrage, véritable plaidoirie en faveur de l'accordéon, est certainement la première publication française sur le sujet.

Le mot « bouge » désigne ici un lieu de bal mal fréquenté. Dans ses mémoires, parues sous le titre *Chauffe Marcel !*, l'accordéoniste Marcel Azzola¹⁰⁰ reprend une citation extraite des mémoires de l'écrivain français Maxime Du Camp¹⁰¹, dans laquelle il dépeint ces lieux de l'époque en ces termes :

« Les danseurs y sont nombreux, et le moindre geste des danseuses consiste à lever la jambe plus haute que la tête. [...] Les airs, choisis à dessein, sont très rythmés et d'une violence excessive. [...] C'est de la folie furieuse, de la cadence et du son. Les hommes qui fréquentent cette maison sont des escarpes, des scionneurs, des assassins et des meurtriers¹⁰². »

Dans son autobiographie, Marcel Azzola fait également référence à l'émission « Du Bouge au Conservatoire », à propos de laquelle il se souvient que :

« Marceau, Deprince, Louis Péguri, Médard Ferrero et moi-même y jouions toutes sortes de morceaux que commentaient dans la foulée nos exégètes de service, Carco¹⁰³, Mac Orlan et Mag. On m'avait confié plus particulièrement l'exécution des “extraits” classiques. J'étais alors “le petit jeune qui promet”, chaperonné par des aînés bienveillants¹⁰⁴. »

⁹⁹ MAG (Jean) et PÉGURI (Louis), *Du Bouge... au Conservatoire : roman de l'accordéon et de l'art musical populaire*, Paris : World Press, 1950, 190 p.

¹⁰⁰ Musicien éclectique, Marcel Azzola (Paris, 10 juillet 1927-Poissy, 21 janvier 2019) découvre les œuvres classiques avec Attilio Bonhommi et se perfectionne ensuite auprès de Médard Ferrero, qui l'initie véritablement à ce répertoire : Rossini, Albéniz, Bach, Debussy, etc. Accompagnateur de plusieurs chanteurs, tels que Jacques Brel, Yves Montand ou encore Juliette Gréco, il mène également une grande carrière dans le jazz. En 2006, il reçoit une Victoire de la musique d'honneur pour l'ensemble de sa carrière.

¹⁰¹ Grand ami de Gustave Flaubert et d'autres écrivains de l'époque, Maxime Du Camp (Paris, 8 février 1822-Baden-Baden [Allemagne], 8 février 1894) est aussi l'auteur de nombreux ouvrages (romans, recueils de poésie, nouvelles, etc.). Il collabore à la *Revue de Paris*, puis à la célèbre *Revue des Deux Mondes*, avant de quitter, pour un temps, le monde littéraire. Élu à l'Académie française le 26 février 1880, son œuvre est un peu oubliée à sa mort, tombée dans l'ombre de celle de son ami Flaubert.

¹⁰² DU CAMP (Maxime), cité in : AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 8/83 (format numérique).

¹⁰³ L'auteur fait ici référence à François Carcopino-Tusoli (Nouméa, 3 juillet 1886-Paris, 26 mai 1958), plus connu sous le pseudonyme de Francis Carco, écrivain, poète et parolier français.

¹⁰⁴ AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marcel ! : Mémoires*, op. cit. section 7/83 (format numérique).

L'action des quatre « Mousquetaires » est poursuivie par la génération suivante, avec comme chefs de file Marcel Azzola donc, mais aussi Joe Rossi¹⁰⁵, Joss Baselli¹⁰⁶ et André Astier¹⁰⁷, qui contribueront au développement de l'UNAF et fonderont l'Académie de l'accordéon à Paris dans les années soixante-dix, « avec comme objectif, à terme, de faire rentrer l'accordéon au conservatoire¹⁰⁸ ».



Figure n° 20¹⁰⁹ : André Astier.



Figure n° 21¹¹⁰ : Joe Rossi.

¹⁰⁵ Joe Rossi (Aubervilliers, 1922- ?, juillet 1994) étudie l'accordéon auprès de Médard Ferrero, avant de devenir l'accompagnateur de Barbara, Georges Moustaki et d'autres chanteurs de l'époque. Pédagogue renommé, il sera le dernier professeur de l'Académie d'accordéon de Paris, où il comptera notamment parmi ses élèves Richard Galliano, qui lui dédiera son *Opale concerto* à titre posthume.

¹⁰⁶ De son vrai nom Giuseppe Basile (Somain, 19 septembre 1926- ?, 5 septembre 1982), Joss Baselli coécrit une *Première Méthode d'accordéon* pour accordéon basses composées en deux volumes avec André Astier. Il partage sa vie entre l'enseignement et la scène, où il accompagne, entre autres, Patachou, Serge Reggiani, Barbara, etc.

¹⁰⁷ Outre ses nombreuses compositions pour accordéon, principalement pour basses composées, André Astier (Montluçon, 19 janvier 1923-Muhlbach-sur-Munster, 1^{er} juin 1994) coécrit un *Manuel d'initiation Accordéon Basses Chromatiques* avec Max Bonnay. Selon l'accordéoniste Myriam Bonnin, cet « [h]omme de convictions [...] a généreusement consacré la majeure partie de sa vie artistique à œuvrer pour le développement et une évolution de qualité de l'accordéon, et pour sa reconnaissance par les instances officielles ».

BONNIN (Myriam), cité in : AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 47/83 (format numérique).

¹⁰⁸ *Ibid.* section 39/83 (format numérique).

¹⁰⁹ Crédit photo : DR, in : Les amis de l'accordéon-Esch-sur-Alzette, Société Municipale Les amis de l'accordéon-Esch-sur-Alzette [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.accordeon-esch.lu/index.php/fr/menu-monde-accordeon-fr/44-kat-monde-accordeon-fr/kat-biographies-accordeonistes-fr/52-article-astier-fr>> (consulté le 27 janvier 2018).

¹¹⁰ Crédit photo : DR, in : L'Internationale Let's Twist, Collection Kangourou [en ligne]. 14 février 2015. Disponible sur : <<http://collectionkangourou.blogspot.fr/2015/02/>> (consulté le 27 janvier 2018).



Figure n° 22¹¹¹ : Joss Baselli.



Figure n° 23¹¹² : Marcel Azzola.

Cependant, malgré l'engagement des ces instrumentistes, l'accordéon traditionnel est encore à son apogée après la Seconde Guerre mondiale, bien que le déclin de celui-ci soit proche avec l'apparition des instruments électriques et l'arrivée d'un nouveau phénomène musical : le yéyé. Une période difficile s'ouvre alors pour les défenseurs de l'accordéon classique et les musiciens swing. Les bals fleurissent partout en France ; l'industrie du disque est en pleine expansion et, pour les labels, le profit ne peut donc provenir que du musette :

« Dans ces bals parquets, on jouait les classiques et les succès du moment, le plus vite possible, en entassant le plus grand nombre de danseurs possible sur les plus petits parquets possible avec le moins de personnel possible. Plus question de swing, de jazz ou de classique, encore moins de solfège, de chorus ou d'improvisations. [...] »

« Dès que nous allions vers ce que nous aimions, c'est-à-dire la musique et les improvisations, le label de service sortait le carton rouge. [...] »

« Une vague de mauvais flonflons a donc déferlé sur la France, et un malheur n'arrivant jamais seul, elle a été doublée d'une vague déferlante de yé-yé, au point que l'accordéon a fini par devenir synonyme de soupe musicale bas de gamme, tout juste capable de faire danser des couples de retraités cacochymes. [...] »

« Fuyant l'accordéon comme la peste, le jazz s'en est retourné dans ses caves, le classique dans ses chapelles et le meilleur des accordéonistes s'en alla attendre la fin de l'orage à l'ombre des chanteurs et des compositeurs de qualité¹¹³. »

¹¹¹ Crédit photo : Archives La Voix du Nord, in : DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 56.

¹¹² Crédit photo : DR, in : [s.n.], Notre Cinéma [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.notrecinema.com/communaute/stars/stars.php3?staridx=138830>> (consulté le 27 janvier 2018).

¹¹³ AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 39/83 (format numérique).

En 1956, un événement vient même couronner cet engouement : le célèbre musicien de variétés André Verchuren¹¹⁴ tient la tête d’affiche de la mythique salle parisienne de l’Olympia. Une revanche pour ce piano à bretelles, présagée quelques années plus tôt par l’accordéoniste Jean Médinger¹¹⁵ :

« Depuis la valse et la java qui te faisaient “ roi du musette ”, tu es grimpé sur les planches du music-hall et tu as donné ici et là tes morceaux de virtuosité et tes acrobaties musicales. Maintenant, en “ beau Monsieur ” tu es convié aux soirées données dans les salons où, il y a quelques années, on te considérait un peu avec mépris comme la fille qui a mal tourné ou le garçon qui a fait des bêtises. Où l’on ne t’aurait pas toléré, on te réclame. Bravo, accordéon : c’est ta revanche. [...] »

« Et vois-tu, je crois que tu auras gagné la bataille contre ceux qui te dénigrent lorsque nous verrons aux portes d’une grande salle de concert : Ce soir, Récital d’accordéon par X., Y ou Z. Pourquoi ? Lesdites salles ouvertes seulement aux concerts symphoniques ont bien accepté d’y recevoir la Chanson populaire ou réaliste, et c’est très bien ainsi, car l’Art sous toutes ses formes doit être encouragé.

« Un jour, ce sera ton tour. Espère, Accordéon ! Tu grimpes et très bientôt tu recevras la consécration des efforts faits par tous les musiciens qui ont cru en toi !¹¹⁶ »

Cet événement prouve certes la popularité de l’accordéon musette à l’époque, mais les défenseurs d’un autre répertoire, à l’instar des partisans de l’harmonéon de Pierre Monichon, vont poursuivre leur quête de reconnaissance et jouer un rôle important dans le rayonnement de l’accordéon classique.

En 1952, Monique Lecoq-Taupin¹¹⁷ interprète l’ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart, à l’occasion du premier récital mondial sur harmonéon. Aux côtés de Charles Taupin¹¹⁸, son époux, elle forme un duo – « Les Deux Crosio » – de 1949 à

¹¹⁴ En plus de soixante-dix ans de carrière, André Verchuren (Neuilly-sous-Clermont, 28 décembre 1920-Chantilly, 10 juillet 2013) est sans doute devenu l’un des accordéonistes français les plus populaires. Il a notamment vendu plus de soixante-dix millions d’exemplaires de ses disques.

¹¹⁵ Jean Médinger (? , 1908- ?, 1983).

¹¹⁶ MÉDINGER (Jean), « L’Accordéon », in : *Revue officielle du spectacle : Revue officielle corporative des artistes et artisans du spectacle*, n° 26, juin 1949, p. 21.

En janvier 1951, pour sa quarante-et-unième édition, la *Revue officielle du spectacle* change de nom et devient la *Revue officielle des spectacles et de l’accordéon*, suite à un accord du comité de direction avec l’Union nationale des accordéonistes de France. Elle prend ainsi la suite du périodique *Le Magazine de l’Accordéon*, qui cesse de paraître en juin 1950 suite à des difficultés financières.

¹¹⁷ Monique Lecoq-Taupin (Paris, 13 juillet 1934) est une ancienne élève de Pierre Monichon.

¹¹⁸ Charles Taupin (Drancy, 10 octobre 1931) a également suivi l’enseignement du créateur de l’harmonéon.

1962, dans le but de promouvoir l'exécution d'œuvres classiques à l'accordéon. Ils interpréteront, entre autres, la *Symphonie n° 40 en sol mineur*, KV 550 de Mozart et l'ouverture de l'opéra *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber.

Figure n° 24¹¹⁹ : Charles et
Monique Taupin.



En 1957, Alain Abbott¹²⁰, autre figure majeure de l'histoire de l'accordéon en France, entre au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il intègre notamment la classe de composition d'Olivier Messiaen. Il est probablement le premier accordéoniste à suivre un cursus aussi complet dans cet établissement d'envergure et ses premiers pas dans l'institution se révèlent difficiles :

« Si vous étiez accordéoniste, vous n'étiez pas un musicien des rues mais ce n'était pas sérieux. Vous ne pouviez pas être le meilleur en solfège, vous ne pouviez pas connaître Bach, etc. Je l'ai bien senti. [...] À l'époque, je sentais quand même – je vais peut-être employer un mot un peu fort – un petit peu de condescendance parce que tous mes “ amis ”, entre guillemets, étaient pianistes, organistes, violonistes, etc. Je me souviens d'ailleurs que lorsque j'ai donné le récital, j'ai joué entre autres une petite pièce à quatre voix de Gabriel Fauré, *Dolly*, et j'avais demandé à une camarade de classe de m'accompagner au piano. Elle a d'abord accepté et puis, peu de temps

¹¹⁹ Crédit photo : Charles Taupin, *in* : COQUEMONT (Philippe), *L'accordéon français (harmonéon)* [en ligne]. 2014. Disponible sur : <<http://lharmonieon.over-blog.com/2016/08/1-harmonieon.html>> (consulté le 27 janvier 2018).

¹²⁰ Né à Lille en 1938, Alain Abbott contribue largement au développement du répertoire classique pour accordéon au travers de ses interprétations d'abord et de ses collaborations avec de nombreux compositeurs, mais aussi grâce à son important catalogue pour l'instrument. Ce dernier comprend beaucoup de pièces pour soliste, mais également plusieurs œuvres d'ensemble, dont quatre concertos. Il crée, avec Pierre Monichon, l'Union pour la promotion de l'accordéon de concert (UPAC) en 1970.

après, elle s'est désistée. Bref, c'est vrai que faire de l'accordéon à l'époque, ce n'était pas facile¹²¹. »

Deux ans plus tard, précisément le samedi 7 mars 1959 à vingt-et-une heures, à l'occasion du premier récital sur harmonénon au CNSMD de Paris, Alain Abbott interprète des œuvres de Jean-Sébastien Bach (*Invention à 2 voix en fa majeur*, BWV 779 ; *Invention à 2 voix en sol majeur*, BWV 781 ; « Sinfonia », extraite de la *Partita n° 2 en do mineur*, BWV 826 ; « Fugue n° 1 », tirée de *L'art de la fugue*, BWV 1080 ; *Toccata et fugue en ré mineur*, BWV 565 ; *Fantaisie chromatique* (sans la fugue), BWV 903 ; *Fantaisie et fugue en sol mineur*, BWV 542), Gabriel Fauré (*Dolly*, op. 56), César Franck (*Choral n° 3 en la mineur*, FWV 40) et Dmitri Chostakovitch (*Concertino en la mineur*, opus 94). Il est accompagné au piano par Jacqueline Médinger.



Figure n° 25¹²² : Alain Abbott et son harmonénon en 1975, lors d'un récital à Toronto.

L'accordéon est une nouvelle fois mis à l'honneur cette année-là avec l'audition de Christian Di Maccio¹²³ à la salle Pleyel, où il donne une interprétation saluée du *Vol du bourdon* de Nikolai Rimski-Korsakov, uniquement avec la main gauche ! Le jeune concertiste a d'ailleurs enregistré quelques-unes de ses transcriptions l'année précédente : « Le Petit Âne blanc », 2^e extrait des *Histoires* de Jacques Ibert ; *Allegro*

¹²¹ ABBOTT (Alain) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 11 décembre 2015.

¹²² Crédit photo : Alain Abbott.

¹²³ Concertiste de renom, Christian Di Maccio (Alger [Algérie], 1941- ?, 1993) enseigne un temps à la Schola Cantorum à Paris, où il crée la classe d'accordéon en 1970, avant de poursuivre sa carrière de musicien – et de compositeur – outre-Atlantique.

barbaro, Sz. 49 de Béla Bartók ; « Les Anges » et « Jésus accepte la souffrance », pièces n^{os} 6 et 7 extraites de *La Nativité du Seigneur* d'Olivier Messiaen.

Enfin, selon le musicologue Francis Pinguet, ce serait peu de temps après que :

« En France[,] l'accordéon [ferait] son entrée officielle dans le Grand Monde de la Grande Musique le 4 février 1962 à la Salle Pleyel[,] lorsque Gilbert Roussel [créerait] le *Concerto pour accordéon et orchestre* de Jean Wiéner [*sic*]¹²⁴. »

Créé sous la direction d'André Girard¹²⁵, le concerto de Jean Wiener¹²⁶ est le premier du genre en France, outre le concerto de Jean Lutèce¹²⁷ de 1958, qui aurait été créé par Marcel Azzola, mais dont nous n'avons retrouvé aucune trace.

L'odyssée de l'accordéon se poursuit avec la fondation du Centre fédéral et pédagogique de l'accordéon de France¹²⁸ (CFPAF) le 31 juillet 1963, par l'accordéoniste Louis Lunazzi.

Le 15 décembre de cette même année¹²⁹, un accordéoniste est invité dans l'émission télévisée « Les Grands Interprètes » de Bernard Gavoty¹³⁰ pour présenter son instrument. Il s'agit de Freddy Balta, qui :

¹²⁴ PINGUET (Francis), « Un monde musical métissé », in : *La Revue Musicale*, triple numéro 365-366-367, Paris : éd. Richard Masse, 1984, p. 104.

¹²⁵ Diplômé du CNSM de Paris en 1944, André Girard (Paris, 30 mars 1913-Le Vésinet, 20 octobre 1987) est nommé chef permanent de l'orchestre de chambre de l'ORTF de 1964 à 1974. Il a créé près de trois cents œuvres, principalement françaises.

¹²⁶ Jean Wiener (Paris, 19 mars 1896-Paris, 8 juin 1982) est un pianiste et compositeur français, principalement connu pour ses musiques de films. Outre son concerto pour accordéon et orchestre, il coécrit avec Marcel Azzola une œuvre pour accordéon soliste en 1968 : *Jeunesse*.

¹²⁷ Outre ce possible concerto, le compositeur Jean Lutèce (? 1909- ? 9 mai 1992) est l'auteur d'une pièce pour deux accordéons : *La Troïka fantastique* (1966).

¹²⁸ Louis Lunazzi (Trèves [Allemagne], 26 août 1901-Cosne-sur-Loire, 7 octobre 1989) assure la présidence de ce centre jusqu'en 1982. Il est succédé par Guy Vivier, qui renomme l'association Centre fédéral et pédagogique de l'orgue et de l'accordéon de France (CFPOAF) en octobre 1984. L'association est finalement dissoute le 24 février 2010.

¹²⁹ Toutes les sources que nous avons consultées ne concordent pas sur l'année de diffusion de cette émission. Selon Roland Dewaele, par exemple, elle serait intervenue le mardi 15 décembre 1960 mais il semblerait, selon nos informations, qu'elle eut bien lieu en 1963.

¹³⁰ Organiste de formation au Conservatoire de Paris, Bernard Gavoty (Paris, 2 avril 1908-Paris, 24 octobre 1981) est nommé titulaire de l'orgue de l'église Saint-Louis-des-Invalides à Paris en 1942. Auteur de nombreux ouvrages dans la collection « Les grands interprètes » dans les années cinquante, il est également connu pour ses critiques musicales dans le quotidien *Le Figaro*, sous le pseudonyme de « Clarendon ».

« À cette occasion, [...] interpr[ète] en direct avec son accordéon Hohner-Morino à basses chromatiques rapportées *Transports de joie* d'Olivier Messiaen, *Un Noël* de Louis-Claude Daquin et la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach¹³¹. »

Cette invitation semble susciter un certain engouement auprès du public de l'époque, puisque Bernard Gavoty précise qu'il a reçu, avant la diffusion de l'émission, de nombreux témoignages de sympathie. À une exception près...

« Il y a bien peu d'émissions des Grands Interprètes qui, autant que celle-ci, avant même d'être diffusée, aient suscité autant d'intérêt et [...] de sympathie. Depuis trois ou quatre jours, ce sont des avalanches de lettres et de coups de téléphone [...], émanant de personnes heureuses de penser que deux instruments populaires comme l'harmonica et l'accordéon vont recevoir leurs lettres de noblesse publiques, grâce au talent de Freddy Balta et de Claude Garden¹³². Toutes des lettres sympathiques, à l'exception d'une, [...] très désagréable, qui m'a été envoyée par un monsieur qui me menace de tous les supplices, si j'ai l'audace d'offenser son tympan¹³³. »

La remarquable intervention de Freddy Balta donne un nouveau souffle aux accordéonistes. Bernard Gavoty reconnaît lui-même, à propos de l'interprétation de l'œuvre de Bach, « qu'il y a la possibilité de faire des effets tout aussi nets, et quelques fois plus nets d'ailleurs, [...] sur un accordéon comme [celui de Freddy Balta] que sur un orgue comme [celui dont il joue dans l'émission]¹³⁴ », avant de conclure toutefois :

« [Qu']il n'est pas question une seconde de prouver qu'à l'accordéon, on peut jouer la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach d'une manière cent fois plus belle, plus somptueuse et plus riche qu'au grand orgue de Notre-Dame ou de Saint-Sulpice – ce serait complètement absurde – mais qu'on peut faire quelque chose d'artistique sur un instrument qui, au fond, n'est peut-être pas fait pour recevoir une telle œuvre¹³⁵. »

¹³¹ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 13 juillet 2016.

¹³² Claude Garden (Verneuil-sur-Avre, 27 février 1937-Paris, 9 décembre 2004) est un célèbre harmoniciste français.

¹³³ Notre transcription de Bernard Gavoty, d'après une vidéo, *in* : Yvesmusette, Freddy Balta 1962 document [en ligne]. 20 avril 2017. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2Vd08KbqI_8&t=393s> (consulté le 27 janvier 2018).

¹³⁴ Notre transcription de Bernard Gavoty, d'après une vidéo, *in* : Yvesmusette, Freddy Balta *Toccata en ré mineur* [en ligne]. 2 janvier 2011. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=hn8ta0R6wus>> (consulté le 27 janvier 2018).

¹³⁵ Notre transcription de Bernard Gavoty, d'après une vidéo, *in* : Yvesmusette, Freddy Balta 1962 document [en ligne]. 20 avril 2017. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2Vd08KbqI_8&t=393s> (consulté le 27 janvier 2018).

Cette intervention restera cependant lettre morte :

« On se dit ce soir-là, le succès ayant été total, que l'accordéon est définitivement sorti du purgatoire. Hélas, il faut bien vite déchanter : le ministère de la Culture d'alors ne réagit pas, et il ne lui sera pas donné de seconde chance pour prouver sa lucidité. La démonstration de Freddy Balta restera en effet sans lendemain [...] ¹³⁶ ».

Nonobstant, il faut aussi reconnaître, comme le souligne Roland Dewaele, « que très peu d'accordéonistes [...] [sont] à ce moment capables d'en faire autant, le bagage musical du susdit étant impressionnant [...] ¹³⁷ ». Selon Freddy Balta lui-même, il y a beaucoup d'accordéonistes en France, mais seulement « quelques-uns qui [se] mettent ¹³⁸ » à la musique classique.

Peu de temps après, l'accordéon est une nouvelle fois mis à l'honneur lorsqu'Alain Abbott remporte le Prix Halphen ¹³⁹ en 1968, avec une œuvre pour accordéon de concert, piano et percussions, qu'il interprète aux côtés de Francis Brana et de Michel Béroff ¹⁴⁰. Pour le compositeur, ce concours est « l'occasion de présenter une œuvre pour accordéon au conservatoire ¹⁴¹ ». Cette même année, il obtient également un deuxième second Prix de Rome pour sa cantate *Folie et mort d'Ophélie*, pour soprano, baryton et orchestre.

Ces événements, bien que ponctuels, ouvrent une nouvelle ère pour l'accordéon classique, qui va se concrétiser à partir de la décennie 1970. La publication de textes officiels en faveur de sa reconnaissance et le développement d'un répertoire original pour l'instrument vont marquer un grand tournant dans son histoire, tout comme la présence nouvelle de nombreux accordéonistes étrangers sur la scène internationale,

¹³⁶ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 82.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Notre transcription de Freddy Balta, d'après une vidéo, in : Yvesmusette, Freddy Balta 1962 document [en ligne]. 20 avril 2017. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2Vd08KbqI_8&t=393s> (consulté le 27 janvier 2018).

¹³⁹ Du nom du compositeur français Fernand Gustave Halphen (Paris, 18 février 1872-mort pour la France le 16 mai 1917), ce prix est créé à sa mort, suite à son legs d'une somme très importante au CNSMD de Paris pour aider les jeunes compositeurs.

¹⁴⁰ Pianiste français de renommée internationale, Michel Béroff est né le 9 mai 1950 à Épinal. Il est sorti diplômé du CNSMDP en 1966, où il a suivi l'enseignement de Pierre Sancan.

¹⁴¹ ABBOTT (Alain) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 11 décembre 2015.

notamment des musiciens venus d'URSS. Dans son ouvrage intitulé *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, le journaliste Pierre Gervasoni insiste justement sur ce point :

« [D]ans le courant des années soixante-dix, les représentants français à la Coupe Mondiale d'accordéon [découvrent] l'accordéon soviétique. Impressionnés par une technique alors très différente de la leur et par une littérature servant à merveille les qualités de puissance de l'accordéon et la virtuosité de l'interprète les accordéonistes français se [tournent] vers cet idéal qui [transpose] finalement dans un répertoire original le culte de la technique qu'ils [affichaient] jusque-là par les transcriptions¹⁴². »

¹⁴² GERVASONI (Pierre), *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, Paris : éd. Mazo, 1986, p. 95.

3. Retour sur l'école soviétique

Dans les années soixante, malgré une timide apparition de l'accordéon dans les conservatoires français¹, l'instrument souffre toujours d'une mauvaise image dans ces institutions, comme en témoigne le compositeur Patrick Busseuil, professeur d'accordéon à l'ENM de Romans-sur-Isère :

« L'image de l'instrument était vraiment très mauvaise. [...] Quand j'ai suivi ces cours d'écriture au conservatoire de Lyon, le professeur d'harmonie était un monsieur de la vieille école et, dans sa classe, certains mots étaient interdits, comme le mot jazz par exemple, et alors, le mot accordéon était strictement interdit. Il ne fallait pas prononcer ces mots en cours, au risque d'être mis à la porte. C'était à ce point-là. L'accordéon était tabou au conservatoire. J'ai appris le trombone, je suis allé à la contrebasse à cordes pour découvrir un autre instrument, mais je n'ai jamais dit que je faisais de l'accordéon parallèlement. Cela aurait fait rigoler tout le monde, autant les professeurs que les autres étudiants². »

Forte d'un combat mené depuis plusieurs années par leurs aînés, une nouvelle génération de concertistes voit le jour en France. Cependant, la majorité des conservatoires ne disposant toujours pas de classes d'accordéon, ces jeunes artistes choisissent de s'exiler pour approfondir leur technique de l'instrument et plusieurs d'entre eux, comme Frédéric Guérouet, Jean-Luc Manca, Max et Christiane Bonnay³, partent étudier en URSS. Nous allons donc revenir brièvement sur cette école pour comprendre son évolution.

¹ Nous développerons ce sujet dans le chapitre suivant, consacré à l'enseignement de l'accordéon.

² BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016.

³ Comme son frère Max, Christiane Bonnay débute l'accordéon à l'âge de six ans auprès d'André Thépez, avant de se perfectionner à la Musikhochschule d'Hanovre, dans la classe d'Elsbeth Moser et à l'Institut Gnëssin, où elle suit les cours de Friedrich Lips. Titulaire du CA, elle enseigne à l'Académie Rainier III de Monaco depuis 1981, où elle préside l'Association pour la promotion et le développement de l'accordéon et du bandonéon (APDAB), créée en 1995.



Figure n° 26⁴ : Frédéric Guérouet (à gauche),
Vladimir Besfamilnov (au centre) et
Vladimir Zoubitski (à droite).

En Russie, on distingue trois types d'instruments : le garmon [гармонь], notre instrument diatonique, utilisé dans le folklore ; l'akkordeon [аккордеон], notre accordéon chromatique « à basses standards » et à touches piano chez les Russes ; et le bayan [баян], notre accordéon chromatique avec déclencheur, c'est-à-dire possédant les deux systèmes de basses (standards et chromatiques). L'origine du terme « bayan » pourrait provenir du mot « boyan », nom du chantre dans *Le Dit de l'ost d'Igor*⁵, un poème épique d'un auteur anonyme russe datant de la fin du XII^e siècle.

Selon Pierre Monichon, l'*accordéon* de Demian aurait pénétré dans l'Empire russe « vers 1840 par les ports de Saint-Pétersbourg, Riga, Odessa⁶ », mais d'après les recherches du musicologue russe Alfred Mirek⁷, parues dans son livre *Accordéon : Passé et présent*⁸, il serait arrivé dès le début des années 1830 – comme en France – d'abord à Saint-Pétersbourg et à Toula, une ville située à environ deux cents kilomètres au sud de Moscou (cf. figure n° 27), qui fut longtemps l'un des principaux centres de développement du bayan. Parmi les premiers fabricants, on peut citer : Timofeï Vorontsov⁹, Ivan Gryzlov¹⁰ ou encore Maxime Kolesnikov¹¹.

⁴ Crédit photo : Frédéric Guérouet, in : GUÉROUET (Frédéric), Frédéric Guérouet : Accordéoniste-violoncelliste-compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.frederic-guerouet.com/mentions-legales,007.html>> (consulté le 27 janvier 2018).

⁵ En russe : Слово о полку Игореве.

⁶ MONICHON (Pierre), *L'Accordéon, op. cit.* p. 34.

⁷ Alfred Mirek – en russe Альфред Мирек (Tachkent [Ouzbékistan], 21 novembre 1922-Moscou, 28 juin 2009) – est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'accordéon, dont il est devenu l'un des plus grands historiens dans son pays.

⁸ MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, Moscou : Interpraks, 1994, 534 p. En russe.

⁹ En russe : Тимофей Воронцов (? , 1787- Toula, 1854).

¹⁰ En russe : Иван Грызлов (? , 1805 [ca]- ?, 1875).



Figure n° 27¹² : Position géographique de l'oblast de Toula (en rouge) sur une carte de la Russie.

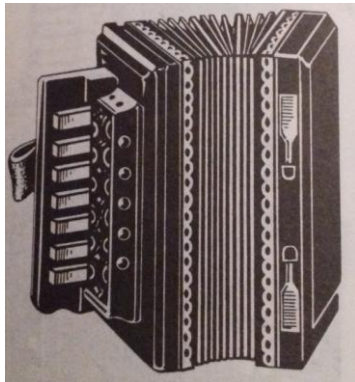
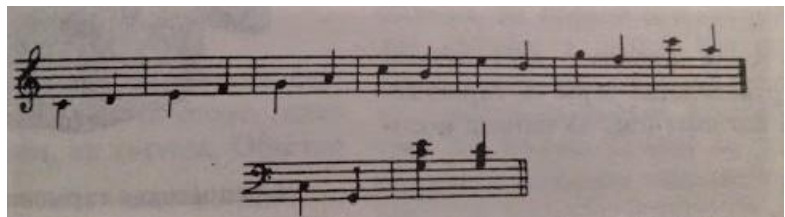


Figure n° 28¹³ : Schéma d'un garmon à sept touches à droite et deux à gauche, fabriqué à Toula dans les années 1830.

Figure n° 29¹⁴ : Étendue des deux claviers (diatoniques) du garmon ci-dessus.



En France, la production reste au départ centralisée sur Paris mais, en Russie, on retrouve rapidement plusieurs fabriques d'accordéons diatoniques dans tout le pays, qui conçoivent des modèles de plus en plus perfectionnés : à Saratov (années 1860, cf. figure n° 30), à Smolensk (années 1870, cf. figure n° 31), à Vologda (années 1880), etc.

¹¹ En russe : Максим Колесников (? , 1810 [ca]- ? , 1875).

¹² Crédit image : DR, in : Academic, Oblast de Toula [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/1253026>> (consulté le 27 janvier 2018).

¹³ Crédit illustration : DR, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent, op. cit.* p. 57.

¹⁴ *Ibid.*

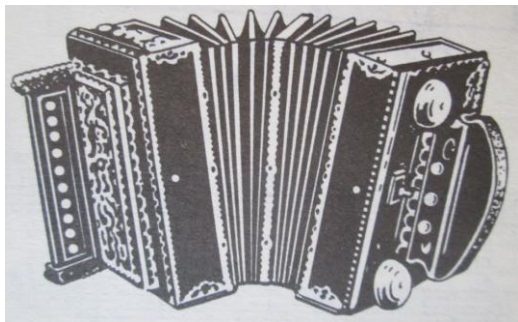
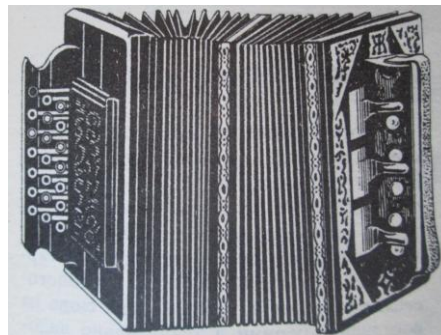


Figure n° 30¹⁵ (à gauche) : Schéma d'un garmon conçu à Saratov. Les claviers se développent petit à petit ; le présent modèle comporte dix touches à droite et trois à gauche.

Figure n° 31¹⁶ (à droite) : Schéma d'un garmon réalisé à Smolensk. On constate une nette évolution par rapport au modèle précédent, puisque celui-ci dispose désormais de trois rangées de boutons sur le clavier droit.



L'automne 1878 voit naître une grande avancée dans la facture de l'instrument, celle de la création d'un clavier droit chromatique – à touches piano (cf. figure n° 32) – par le fabricant Leonti Tchoulkov¹⁷ installé à Toula, sur une commande de l'accordéoniste Nikolaï Beloborodov¹⁸, qui donnera son nom à ce nouveau modèle. Il est l'auteur de la première méthode pour accordéon en Russie¹⁹, parue en 1880 à Moscou chez N. M. Koulikov, et le fondateur du premier orchestre d'accordéons en 1885-86 (cf. figure n° 33). Le 22 février 1897, l'ensemble donnera son premier concert public à Toula.

¹⁵ Crédit illustration : DR, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, op. cit. p. 61.

¹⁶ *Ibid.* p. 75.

¹⁷ En russe : Леонтий Чулков (Toula, 1846-Toula, 1918).

¹⁸ En russe : Николай Белободоров (Toula, 15 février 1928-Toula, 28 décembre 1912).

¹⁹ Sa méthode est éditée sous le titre « École d'accordéon chromatique selon le système de N. I. Belobodorov » [Школа для хроматической гармоник по системе Н. И. Белоборова].

Figure n° 32²⁰ : Garmon appartenant à
Nikolai Belobodorov et fabriqué par
Nikolai Tchoulkov, 1878, fonds du Musée
mémorial N. I. Belobodorov à Toula.



Figure n° 33²¹ : Nikolai Belobodorov (au centre) et son orchestre.

Bien que l'accordéon soit un symbole de la tradition populaire en Russie, il suscite rapidement un intérêt chez des artistes de renom. En 1883, Piotr Ilitch Tchaïkovski est notamment le premier compositeur à intégrer l'accordéon dans un effectif orchestral. Il utilise en effet quatre accordéons dans le troisième mouvement de sa *Suite pour orchestre n° 2 en do majeur, opus 53*. Il est précisé sur la partition que « [l']emploi de ces instruments n'est pas indispensable pour l'exécution du morceau, mais [que] l'auteur suppose que leur sonorité est bien propre à en augmenter l'effet ».

Au début du XX^e siècle, le bayan fait son apparition en Russie. Plusieurs maîtres russes contribuent au perfectionnement de cet instrument, dont il est difficile de

²⁰ Crédit photo : DR, in : Википедия, Белобородов, Николай Иванович [en ligne]. 28 novembre 2017. Disponible sur : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Белобородов,_Николай_Иванович> (consulté le 27 janvier 2018).

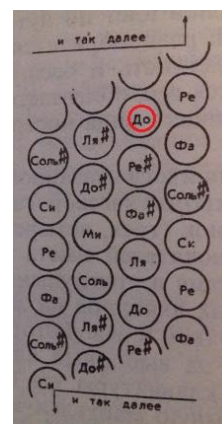
²¹ Crédit photo : DR, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent, op. cit.* p. 345.

déterminer la paternité exacte. Dans tous les cas, il semblerait que le modèle de l'artisan pétersbourgeois Piotr Sterligov²² marque un tournant dans la facture de l'instrument, avec la création du premier clavier chromatique à boutons à la main droite. Destiné au musicien Iakov Orlanski-Titarenko²³ (cf. figure n° 34), il est présenté en septembre 1907, après deux années de travail. Le mot « bayan », employé par le fabricant Sterligov pour désigner son instrument, est ensuite rapidement popularisé, même s'il ne semble pas être le premier à l'employer.



Figure n° 34²⁴ : Orlanski-Titarenko et son bayan, à l'automne 1907.

Figure n° 35²⁵ : Schéma présentant la disposition du clavier main droite du bayan ci-dessus. Le *do* (entouré en rouge) est situé sur la troisième rangée, à l'inverse du système italien (et français), où il est disposé sur la première.



En 1914, la première méthode pour l'apprentissage du bayan, signée D. A. Pivovarov²⁶, est éditée chez Adler à Rostov-sur-le-Don et sera suivie d'une rapide intégration de l'instrument dans les institutions musicales. En effet, dès 1926

²² En russe : Пётр Стерлигов (Sochkino, 1^{er} octobre 1872-Moscou, 24 janvier 1959).

²³ En russe : Яков Орланский-Титаренко (Saint-Pétersbourg, 21 août 1877-Leningrad, 28 décembre 1941).

²⁴ Crédit illustration : DR, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent, op. cit.* p.112.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ ПИВОВАРОВ (Д. А.), Полная практическая и теоретическая школа-самоучитель для хроматической гармонии в 37, 43 и 49 клавиш с 36, 42 и 48 басами. По нотно-цифровой системе с приложением пьес и наглядной таблицы с рисунками грифа. Изд. Адлера, Ростов-на-Дону, б.о.г. [1914], – 21 с., 1 л. табл.

et 1927, le bayan entre respectivement dans les conservatoires supérieurs de Moscou et de Leningrad.

Par ailleurs, le premier département dédié aux instruments folkloriques en Russie est inauguré en 1948 à l'Institut Gnessin²⁷, une prestigieuse école de musique moscovite, qui fera la réputation des accordéonistes russes dans le monde entier. C'est d'ailleurs dans cet établissement que de jeunes concertistes français viendront poursuivre leur apprentissage de l'instrument.

Toutefois, bien que l'instrument ne semble pas autant souffrir de la dichotomie musique savante/musique populaire comme en France, le répertoire va aussi se développer en Russie grâce à la volonté de plusieurs bayanistes de renom, avec comme chef de file le concertiste et pédagogue Friedrich Lips²⁸, qui vont œuvrer au développement de la littérature pour accordéon en collaborant avec de nombreux compositeurs de l'époque. Ce répertoire, plus prolifique que le nôtre à l'époque, est exporté en France à partir des années soixante, notamment suite à la « déstalinisation » opérée par le dirigeant d'alors Nikita Khrouchtchev, le pays connaissant ainsi une nouvelle ouverture, notamment dans le domaine artistique. Les échanges entre musiciens russes et français s'intensifient à partir des années soixante-dix et les œuvres des compositeurs soviétiques remportent un franc succès auprès du public français. En effet, comme le souligne Patrick Busseuil, « à cause de problèmes sociopolitiques dans l'évolution de la Russie, une grande partie de leur musique a été basée jusque tardivement sur le folklore²⁹ ». Ainsi, « dans leur répertoire pour le bayan, beaucoup de pièces ont rapidement été plus abordables pour les oreilles que la musique française de ces mêmes années³⁰ ». Selon François Billard et Didier Roussin, ce phénomène peut être expliqué ainsi :

²⁷ L'Institut Gnessin est l'abréviation, communément utilisée en France, du nom de l'établissement suivant : Académie russe de musique Gnessin [Российская академия музыки имени Гнесиных].

²⁸ Né à Emanjelisk le 18 novembre 1948, Friedrich Lips – en russe Фридрих Липс – est aussi l'auteur de deux ouvrages pour l'apprentissage du bayan, traduits en anglais sous les titres suivants : *The Art of Bayan Playing* et *The Art of the Bayan Transcription*. Nous reviendrons sur son parcours dans la deuxième partie de notre thèse.

²⁹ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016.

³⁰ *Ibid.*

« [L]’accordéon russe est le seul instrument autour duquel s’est développé une écriture spécifique, incorporant l’essence même de la musique traditionnelle à la musique classique issue des grands compositeurs du XIX^e siècle, tels Borodine, Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Stravinski, Prokofiev, etc. [...] L’accordéon bayan (ou bajan) est justement le mélange de la “ sophistication ” de la musique classique de l’époque, riche de nouvelles harmonies, et de la profondeur et de l’expression du chant traditionnel³¹. »

De plus, les bayanistes russes apportent aussi avec eux une grande nouveauté, un clavier main droite avec soixante-quatre notes, alors que nos instruments d’alors n’en possèdent que cinquante-six. Ces huit notes supplémentaires ont un impact fort sur les possibilités de jeu des instrumentistes et la maison Cavagnolo décide donc de sortir son propre modèle – le « Laura » – mais celui-ci ne remporte pas le succès escompté auprès des musiciens français, séduits davantage par le spécimen russe. Seuls douze exemplaires du « Laura » seront finalement produits...



Figure n° 36³² : Bayan « Jupiter Lux », modèle récent de la fabrique Jupiter³³.

Dans les années soixante-dix, les Soviétiques apparaissent donc comme des précurseurs et leur école va avoir une certaine influence sur la nôtre, plus ou moins bénéfique selon les avis. En tout cas, elle semble avoir encouragé le public français à s’intéresser à l’accordéon. Un nouveau pas vers la reconnaissance institutionnelle est

³¹ BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier), *Histoires de l’Accordéon*, Paris : CLIMATS-INA, collection « Musicales », octobre 1991, p. 185.

³² Crédit photo : Jupiter, *in* : Юпитер, О компании « Юпитер » [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.bayanjupiter.ru/modelsru/jupiterlux.html>> (consulté le 27 janvier 2018).

³³ Créée à Moscou en 1994, la maison Jupiter – en russe Юпитер – est l’une des plus célèbres fabriques de bayans.

donc en marche, mais la transition ne peut se faire en un jour. En outre, Francis Pinguet interroge Alain Abbott sur la situation de l'accordéon de concert en janvier 1973. Le musicien dresse alors un bilan encore peu concluant sur la place de cet instrument dans le paysage musical français, avant de revenir sur ses propos quelques dix ans plus tard, dans une postface adressée au journaliste :

« J'aimerais [...] signaler la parution depuis cette époque de nombreuses partitions pour accordéon chez des éditeurs de renom : Billaudot, Salabert, EFM, SEMI, etc... [sic] C'est un signe que les choses ont évolué, que des instrumentistes de valeur sont apparus. Depuis quelques années, de jeunes accordéonistes ont acquis une maîtrise indéniable ; je pense à des gens comme Frédéric Guérouet, Claude Ramponi, Max Bonnay, Jean Pacalet³⁴, Serge Clamens [...].

« D'autre part, si en 1973 je n'avais pu citer de virtuoses compositeurs, il en est autrement aujourd'hui. [...]

« En conclusion, la situation de l'Accordéon dit " sérieux " n'est pas mauvaise. L'instrument est pris de plus en plus au sérieux grâce, notamment, aux instrumentistes que j'ai cités plus haut, grâce aussi – j'ai la faiblesse de le croire – au travail que j'accomplis dans une ombre relative depuis un quart de siècle³⁵. »

La décennie soixante-dix annonce donc de profonds bouleversements dans l'histoire de l'accordéon.

³⁴ Après des études musicales au conservatoire de Chambéry, Jean Pacalet (Chambéry, 10 mars 1951-Berlin [Allemagne], 7 juillet 2011) s'installe en 1980 à Moscou, où il poursuit son apprentissage de l'accordéon à l'Institut Gnnessin, avant d'embrasser une grande carrière de soliste. Installé en Allemagne depuis 1996, il était aussi l'auteur de nombreuses compositions pour l'accordéon.

³⁵ ABBOTT (Alain), cité in : PINGUET (Francis), « Un monde musical métissé », in : *La Revue Musicale*, triple numéro 365-366-367, Paris : éd. Richard Masse, 1984, p. [?].

4. 1970-2000 : Vers une reconnaissance officielle

Outre l'enseignement soviétique, d'autres écoles européennes exercent une influence en France à partir des années soixante et contribuent à la diffusion d'un répertoire original pour l'accordéon. Ces nouvelles œuvres deviennent rapidement incontournables et c'est à cette époque que la notion d'école apparaît selon Max Bonnay :

« Dans les années 60-70, des interprètes et pédagogues réputés tels que Mogens Ellegard¹ [sic] (professeur à l'Académie royale de Copenhague), Joseph Macerollo² (professeur à l'université de Toronto), Hugo Noth³ (professeur à Trossingen), Lech Puchnowski⁴ (professeur au Conservatoire Chopin de Varsovie) suscitent un important répertoire de qualité qu'ils interprètent merveilleusement et transmettent à leurs élèves. Leur exemple influencera d'une certaine manière une nouvelle génération d'artistes. En outre, ils forment leurs élèves à comprendre et défendre leur répertoire respectif : la notion d'école apparaît alors clairement⁵. »

Sous l'impulsion d'Alain Abbott, suivi plus tard par d'autres accordéonistes tels que Frédéric Guérouet, Max Bonnay ou encore Pascal Contet, qui collaborent avec de nombreux compositeurs, le répertoire pour accordéon se développe considérablement en France à partir des années soixante-dix. De cette nouvelle impulsion va également découler l'intégration de l'instrument dans les conservatoires, qui n'est toujours pas généralisée en ce début de décennie. La persévérance des défenseurs de l'accordéon semble enfin porter ses fruits en 1974, lorsque le ministère des Affaires culturelles

¹ Le concertiste danois Mogens Ellegaard (Copenhague, 4 mars 1935-?, 1995) est un pionnier dans le développement du répertoire classique pour l'instrument. Commanditaire et créateur de nombreuses pièces originales pour accordéon, il a fondé la classe d'accordéon à l'Académie royale danoise de musique à Copenhague en 1970.

² Accordéoniste canadien, Joseph Macerollo (Guelph, 1^{er} octobre 1944) enseigne au Conservatoire royal de musique de Toronto de 1969 à 1985, où il collabore à l'ouverture de la première classe pour accordéon basses chromatiques. En 1975, il organise le premier symposium international de l'accordéon à basses chromatiques et l'année suivante, il fonde la Classical Accordion Society of Canada Inc., qu'il dirige depuis.

³ Concertiste et pédagogue allemand, Hugo Noth (Fribourg [Suisse], 1943) est le premier professeur d'accordéon à la Staatliche Hochschule für Musik de Trossingen, où il est nommé en 1972.

⁴ Włodzimierz Lech Puchnowski (Varsovie, 28 février 1932-Varsovie, 15 octobre 2014) est le père de l'accordéon classique en Pologne. Pédagogue de grande renommée, notamment à l'Académie de musique Frédéric Chopin de Varsovie où il a enseigné pendant plus de vingt ans, il est aussi le fondateur de l'Association des accordéonistes polonais et du Quintette d'accordéons de Varsovie.

⁵ BONNAY (Max), « L'accordéon s'apprend comme les autres instruments », in : *La Lettre du musicien*, op. cit. p. 27.

admet officiellement l'accordéon de concert dans les conservatoires français. Reste encore à convaincre les directeurs d'institutions...

L'accordéon n'est dorénavant plus une référence seulement dans la musique traditionnelle, il est aussi reconnu comme un instrument classique à part entière, même si les textes de lois ou autres distinctions officielles ne contribuent pas encore à pérenniser ce nouveau statut. Une longue bataille s'ouvre alors pour les représentants de l'école française et :

« Dans les années 77 à 86, une douzaine de commissions de travail [sont] créées à la Direction de la Musique au Ministère de la Culture pour la conception et la création des premiers DE et CA⁶. »

En parallèle de ces rencontres, les accordéonistes français se regroupent autour de lieux importants, notamment dans le X^e arrondissement de Paris, qui est, selon le pédagogue et compositeur Guy Olivier Ferla⁷, « un lieu incontournable pour tous les accordéonistes, qui se croisent très fréquemment à l'Académie d'accordéon ou chez les fabricants Fratelli Crosio et Cavagnolo⁸ ». Pour Marcel Azzola aussi, la boutique Cavagnolo située rue du Faubourg Saint-Martin « représent[e] bien plus qu'un point de vente, c'[est] le lieu de rendez-vous du monde de l'accordéon, des musiciens et des compositeurs⁹ ».

De plus, les écoles d'accordéons, à l'image de l'UNAF, tentent de combler l'absence d'enseignement de l'accordéon dans les établissements publics en proposant des sessions de travail à leurs élèves, sous l'égide de grands maîtres de l'époque :

« Dès 1981, [...] l'UNAF organis[e] des stages permettant aux étudiants de travailler avec des artistes de renom, nationaux ou internationaux, comme Semyonov¹⁰ [sic] ou Friedrich Lips. Les domaines musicaux concernés [vont] de la

⁶ BRÉGANT (Mélanie), *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, mémoire en vue de l'obtention du Certificat d'aptitude d'accordéon, Lyon, 10 mai 2011, p. 22.

⁷ Ancien élève de Joe Rossi et d'Alain Abbott, Guy Olivier Ferla (? , 1964) est à l'origine de la création des classes d'accordéon aux CRR de Perpignan en 1989 et de Toulouse en 1996.

⁸ FERLA (Guy Olivier) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 6 décembre 2015.

⁹ AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 47/83 (format numérique).

¹⁰ L'auteur fait ici référence au grand pédagogue et concertiste russe Viatcheslav Semionov, sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant.

variété au classique en passant par le jazz ou la musique contemporaine. Francis Lebecq, président de l'UNAF de 1973 à 1994, [choisira] “ l’efficacité de la sève et non celle du typhon ”. C’est grâce aux efforts conjugués d’Astier, de Baselli, de Rossi, d’Azzola et à l’opiniâtreté des directeurs successifs, que l’accordéon [pourra] entrer au Conservatoire¹¹. »

Les événements s’accélérent ensuite dans les années quatre-vingt. Le 2 février 1983, paraît le décret n° 83.85, suivi d’un arrêté le 28 août 1984 pour la session 1986-1987 relative au concours de Diplôme d’état de professeur de musique. L’accordéon figure pour la première fois parmi les disciplines reconnues et vingt-neuf candidats obtiendront leur DE en 1987 à la Roche-sur-Yon (Vendée).

L’année suivante marque la création de la première session pour l’obtention du Certificat d’aptitude d’accordéon. Quinze candidats sur quarante sont reçus cette année-là, deux dans la section bandonéon et treize dans celle consacrée à l’accordéon de concert. Parmi ces nouveaux diplômés, on peut citer entre autres : Max et Christiane Bonnay, Jean-Luc Manca, Jean-Marc Marroni mais aussi Myriam Bonnin¹², Yannick Ponzin¹³, Guy Olivier Ferla, etc. Frédéric Guérouet et Richard Galliano¹⁴, figures emblématiques du renouveau de l’accordéon en France, comptent parmi les membres du jury.

Dans les années quatre-vingt-dix, les accordéonistes sont ensuite autorisés à se présenter dans les Centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM) et en 1998, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

¹¹ BONNIN (Myriam), citée in : AZZOLA (Marcel), *Chauffé Marvel ! : Mémoires*, op. cit. section 47/83 (format numérique).

¹² Aujourd’hui professeur au CRD de la vallée de Chevreuse, Myriam Bonnin a suivi, entre autres, des cours auprès d’André Astier, de Marcel Azzola et de Joe Rossi. En parallèle de son activité de pédagogue, elle se produit régulièrement en soliste ou en musique et de chambre, sollicitée aussi par des ensembles ou orchestres, tels que l’Ensemble intercontemporain, l’Ensemble Court-Circuit, l’Orchestre philharmonique de Radio France, etc.

¹³ Yannick Ponzin enseigne actuellement l’accordéon au CRR de Perpignan.

¹⁴ Richard Galliano (Cannes, 12 décembre 1950) débute l’accordéon dès l’âge de quatre ans avec son père, Lucien Galliano, décédé le 29 juillet 2018. Il rencontre Claude Nougaro en 1975, dont il sera l’accompagnateur jusqu’en 1983, et Astor Piazzolla en 1980, qui lui conseille de créer un nouveau style : le New Musette. Musicien éclectique, Richard Galliano a enregistré de nombreux disques et il est notamment le premier accordéoniste à signer chez Deutsche Grammophon pour son disque consacré à l’œuvre de Jean-Sébastien Bach.

(SACEM) crée un prix de l'accordéon, dont la concertiste Domi Emorine¹⁵ sera la première lauréate.

Pour de nombreux musiciens, la création de ces diplômes est une étape primordiale dans la reconnaissance de l'instrument, en particulier parce qu'ils lui apportent une plus grande visibilité, comme le souligne Max Bonnay :

« [Ces] diplômes [...] ont été des outils précieux pour faire évoluer la situation. [Ils] ont permis à d'excellents instrumentistes-pédagogues d'informer et de former les musiciens. Quelque [sic] vingt ans après, il faut saluer un beau résultat¹⁶. »

À l'aube de l'an 2000, il ne manque plus que l'ouverture d'une classe au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris car, malgré ces avancées, il subsiste des lacunes quant au perfectionnement des jeunes instrumentistes. Dans un article intitulé « L'accordéon pourrait recevoir bientôt ses lettres d'accréditation au Conservatoire », paru dans *Le Monde* du 28 avril 2000, Pierre Gervasoni pressent justement cette création tant attendue :

« [...] [S]i le répertoire s'est indéniablement étoffé (notamment avec des œuvres de Georges Aperghis, Bernard Cavanna et Philippe Leroux) sous l'impulsion de talentueux accordéonistes (Max Bonnay, Myriam Bonnin, Pascal Contet, Frédéric Davério, Frédéric Guérouet), l'évolution pédagogique n'a pas totalement répondu aux attentes des parties concernées¹⁷. »

Plus loin, le journaliste souligne d'ailleurs le retard de la France dans ce domaine, face à ses voisins européens :

« Pour le perfectionnement, la frustration demeure. Alors que le Canada, le Danemark, l'Allemagne, la Norvège, les Pays-Bas et la Finlande accueillent

¹⁵ Jeune prodige de l'accordéon auprès de Maurice Larcange, Domi Emorine (Paray-le-Monial, 9 juin 1975) remporte, pour la première fois, la Coupe mondiale de l'accordéon à l'âge de quinze ans. Elle poursuit ensuite son apprentissage auprès de Jacques Mornet au CNIMA, où elle rencontre le bayaniste Roman Jbanov, avec lequel elle fondera le duo « Paris-Moscou ». Outre ses activités scéniques, elle anime de nombreuses master-classes en France et à l'étranger.

¹⁶ BONNAY (Max), « L'accordéon s'apprend comme les autres instruments », in : *La Lettre du musicien*, op. cit. p. 27.

¹⁷ GERVASONI (Pierre), « L'accordéon pourrait recevoir bientôt ses lettres d'accréditation au Conservatoire », in : *Le Monde*, 28 avril 2000.

l'accordéon – depuis les années 70 – dans un conservatoire national supérieur, la France ne s'y résout toujours pas¹⁸. »

Placée sous la direction de Max Bonnay, cette classe voit finalement le jour en septembre 2002¹⁹ mais, au lieu de rassembler les défenseurs de l'accordéon, cet événement déclenche une polémique entre deux clans, les harmonéonistes d'un côté et les accordéonistes de l'autre, illustrée par cette lettre ouverte de Pierre Monichon parue en octobre 2002 dans la revue *Accordéons et accordéonistes* :

« Depuis de nombreuses années, nous demandions la création d'une classe d'accordéon de concert au CNSM de Paris par les voies hiérarchiques des Affaires Culturelles. [...] Alors qu'historiquement, l'accordéon cherchait à se débarrasser de ses défauts primaires pour accéder à la consécration des instruments "classiques", Max Bonnay entend imposer l'accordéon traditionnel avec son répertoire populaire et, le cas échéant, le transformer en un instrument de concert pour un système "à déclencheur" qu'il reconnaît plus loin n'être qu'un pis aller-retour ? Alors, ce n'est pas sérieux ! Quel intérêt y a-t-il à former des musiciens de "variétés" en passant par le CNSM ? Ces derniers n'ont pas attendu les diplômes de conservatoire pour se lancer dans le métier [...] Max Bonnay (le professeur nommé au CNSM) se plaint : "Les jeunes souffrent du manque d'ouverture et de concurrence au niveau des modèles de concert." Alors pourquoi avoir ignoré les autres modèles et être resté si discret sur le mouvement de l'École de Paris qui, depuis 1950, a essaimé en France et à l'étranger avec pour représentant le Grand Prix de Rome Alain Abbott ? La guerre des systèmes doit être à l'ordre du jour pour extraire l'instrument de cette situation. [...] La nomination de Maurice Fleuret²⁰ en 1981 – qui, sous prétexte de rendre la musique démocratique, étouffa le travail de ses prédécesseurs et amorça la lente décadence que nous constatons – est à dénoncer. À partir de cette date, les accordéonistes M. Azzola, P. Gervasoni, M. Bonnay et A. Astier, représentés par Francis Lebecq (que nous avons fréquenté dès 1940), ont profité d'une opportunité politique pour imposer une philosophie toute personnelle²¹. »

Dans une lettre ouverte, Max Bonnay lui répond en ces termes :

¹⁸ GERVASONI (Pierre), « L'accordéon pourrait recevoir bientôt ses lettres d'accréditation au Conservatoire », *in* : *Le Monde*, 28 avril 2000.

¹⁹ Notons ici qu'à l'heure actuelle, aucune classe n'a encore été créée au CNSMD de Lyon.

²⁰ Compositeur et critique musical français, Maurice Fleuret (La Talaudière, 22 juin 1932-Paris, 21 mars 1990) fut directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1981 à 1986.

²¹ MONICHON (Pierre), cité *in* : BRÉGANT (Mélanie), *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, *op. cit.* p. 24-25.

« [...] Je m'occupe peu des systèmes de clavier. Seul l'artiste derrière l'instrument m'intéresse vraiment. Dans cet esprit, le CNSM n'est pas là pour la promotion d'un système particulier. Le concours d'entrée est ouvert à tout type d'instruments, sans exception. J'admire beaucoup les artistes comme Sivuca²², Stephan [sɪz] Hussong²³, Tibor Racz²⁴, Touri [sɪz] Dranga²⁵, John Torcello²⁶ ou Ivan Koval²⁷ (je nomme exprès des musiciens jouant sur des accordéons touches piano avec ou sans basses chromatiques). Monsieur Monichon les aurait certainement excommuniés depuis longtemps. Ces accordéonistes me fascinent car ils m'ont fait comprendre que le véritable talent ne reconnaît aucun système. Ils existent, font vivre et aimer cet instrument dans toute sa diversité. Monsieur Monichon ne semble pas avoir compris qu'à ce niveau de l'évolution de l'accordéon, nous n'avons rien à imposer ou à défendre, si ce n'est la qualité musicale et artistique. Donc je tiens à dire que je ne ferme la porte à aucun système (harmonéon compris). Il se trouve qu'en ce moment, l'écrasante majorité des accordéonistes pratiquent le modèle à déclencheur. C'est un fait. [...]»²⁸

Suite à cette ouverture controversée, un arrêté relatif au concours pour l'obtention du DE de professeur de musique paraît le 16 juin 2003, dans lequel il est précisé que « concernant les épreuves de la discipline accordéon ou de concert, le programme doit montrer les capacités du candidat à maîtriser les trois claviers », c'est-à-dire le clavier droit chromatique et les deux systèmes de la main gauche (standards et chromatiques).

Puis, suite à l'arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au Diplôme national supérieur professionnel de musicien (DNSPM)²⁹, l'accordéon – au même titre que d'autres

²² L'auteur fait ici référence au musicien et compositeur brésilien Severino Dias de Oliveira (Itabaiana, 26 mai 1930-João Pessoa, 14 décembre 2006), plus connu sous le nom de Sivuca.

²³ Pédagogue et concertiste allemand, Stefan Hussong (Köllerbach, 2 novembre 1962) étudie l'accordéon notamment auprès d'Hugo Noth à la Hochschule für Musik de Trossingen et de Joseph Macerollo à l'Université de Toronto. Il enseigne actuellement à la Musikhochschule de Würzburg.

²⁴ Tibor Racz (Dunajská Streda [Slovaquie], 7 avril 1953) enseigne l'accordéon au conservatoire de Bratislava depuis 1978.

²⁵ Né le 5 janvier 1947 à Bouka [Ouzbékistan], Iouri Dranga – en russe Юрий Дранга – est un concertiste russe de renommée internationale. Il est aussi l'auteur de plusieurs pièces pour accordéon soliste.

²⁶ John Torcello est un accordéoniste américain, ancien étudiant de l'Université de Toronto.

²⁷ Pédagogue d'origine tchèque, Ivan Koval enseigne à la Hochschule für Musik de Weimar depuis 1993.

²⁸ BONNAY (Max), cité in : BRÉGANT (Mélanie), *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, op. cit. p. 25.

²⁹ Legifrance, Arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au diplôme national supérieur professionnel de musicien et fixant les conditions d'habilitation des établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme [en ligne]. 28 janvier 2018. Disponible sur : <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000018089418>> (consulté le 30 janvier 2018).

instruments – prendra un nouvel essor, grâce à la création de nouveaux pôles supérieurs d'enseignement artistique, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

Outre la reconnaissance institutionnelle des enseignants, il n'existe pas non plus de préparation au métier de facteur d'accordéon avant le début du XXI^e siècle. Il faut en effet attendre 2001 pour qu'une formation soit dispensée à l'Institut technologique européen des métiers de la musique (Itemm) créé en 1988 au Mans, sous l'impulsion du Parlement Européen :

« Le Certificat d'Aptitude Professionnelle (CAP) d'assistant technique en instruments de musique option accordéon permet de présenter par la suite le Brevet des Métiers d'Art (BMA) de technicien en facture instrumentale option accordéon. Ces deux diplômes de l'enseignement technologique sont délivrés par le ministère de l'Éducation Nationale depuis le 29 novembre 2001. Cette formation est assurée depuis sa création par l'artisan réparateur Thierry Bénétoix³⁰, chargé d'en constituer le contenu³¹. »

Cette formation devance de peu l'arrivée de nouveaux textes de lois officiels qui vont concrétiser l'apprentissage de la facture de l'accordéon. Le 27 octobre 2004, paraît un nouvel arrêté « portant définition et fixant les conditions de délivrance du certificat d'aptitude professionnelle “ assistant technique en instruments de musique à quatre options : accordéon, guitare, instruments à vent et piano ”³² ». Il est suivi d'un nouvel acte, daté du 8 avril 2009, traitant cette fois-ci de la création du « diplôme des métiers d'art “ facture instrumentale ” options accordéon, guitare, instruments à vent et piano³³ ».

³⁰ Thierry Bénétoix est l'auteur d'un ouvrage très complet sur la facture de l'instrument, dont voici la référence : BÉNÉTOUX (Thierry), *Comprendre et réparer votre accordéon*, Paris : Manego, septembre 2001, 243 p.

³¹ PHILIPPE (Caroline), *L'accordéon en France et en Europe (1985-2011) : Évolutions, reconnaissance et esthétiques*, mémoire en vue de l'obtention du Master 1 de musicologie, sous la direction d'Alban Ramaut, Université Jean Monnet : Saint-Étienne : 2011, p. 28.

³² Legifrance, JORF n° 263 du 11 novembre 2004 page 19 096 texte n° 12, Arrêté du 27 octobre 2004 portant définition et fixant les conditions de délivrance du certificat d'aptitude professionnelle « assistant technique en instruments de musique à quatre options : accordéon, guitare, instruments à vent et piano » [en ligne]. 27 octobre 2004. Disponible sur : <<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2004/10/27/MENE0402429A/jo>> (consulté le 30 janvier 2018).

³³ Legifrance, JORF n° 0107 du 8 mai 2009 page 7 806 texte n° 20, Arrêté du 8 avril 2009 portant définition et fixant les conditions de délivrance du diplôme des métiers d'art « facture instrumentale » options accordéon, guitare, instruments à vent et piano [en ligne]. 8 avril 2009. Disponible sur :

Quant à la notoriété de l'accordéon auprès d'un plus large public, elle est concrétisée avec la reconnaissance de plusieurs accordéonistes aux Victoires de la musique. En 1995, Marcel Azzola obtient la Victoire de la musique pour le meilleur album jazz avec *L'Accordéoniste*, nommé ainsi en hommage à Édith Piaf. Dans cette même catégorie, Richard Galliano est consacré à son tour en 1996 et 1997, avec ses albums *New-York Tango* – aux côtés de Biréli Lagrène (guitare), Al Foster (batterie) et George Mraz (contrebasse) – et *Blow Up* – en duo avec le clarinetiste et saxophoniste Michel Portal. En 2006, Daniel Mille³⁴ reçoit la Victoire de la musique comme meilleur artiste instrumental jazz. L'année suivante, c'est au tour de Pascal Contet d'être reconnu dans la même catégorie pour son album *NU*, en trio avec Bruno Chevillon à la contrebasse et François Corneloup au saxophone. Enfin – et c'est une première pour l'accordéon – Pascal Contet est nommé en 2012 aux Victoires de la musique classique dans les catégories « soliste instrumental de l'année » et « enregistrement de l'année ». Richard Galliano sera à nouveau récompensé, quelques années plus tard, avec le prix du meilleur compositeur de l'année 2014, également aux Victoires de la musique classique.

Ainsi, après des années d'insistance, l'accordéon a finalement trouvé une légitimité aux yeux des professionnels de la musique, aussi bien des compositeurs que des directeurs de conservatoires et des instrumentistes de tous horizons. Au début du XXI^e siècle, l'enseignement de l'accordéon dans les conservatoires est rapidement généralisé et Pierre Gervasoni précise dans le monde du 28 avril 2000 :

<<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020591971&dateTexte=&categorieLien=id>> (consulté le 30 janvier 2018).

³⁴ Daniel Mille (Grenoble, 1958) s'oriente rapidement vers le jazz et son premier album, *Sur les quais*, remporte le Django d'or du meilleur premier album jazz en 1993. Musicien éclectique, il collabore aussi à des projets de divers horizons. Il accompagne les chanteurs Jacques Higelin, Maurane ou encore Salif Keïta et Nina Hagen ; il collabore avec Jean-Louis Trintignant et compose la musique pour des pièces de Louis Aragon et Guillaume Apollinaire, etc.

« [Qu’u]ne quinzaine d’écoles nationales de musique et une demi-douzaine de conservatoires nationaux de région (un poste vient d’être créé à Dijon) offrent [...] des conditions optimales d’apprentissage³⁵. »

Alors, où en est l’enseignement de l’accordéon classique aujourd’hui ? À quelle époque, les portes des conservatoires ont-elles été ouvertes à l’instrument ? C’est à ces questions que nous allons répondre dans le chapitre suivant.

³⁵ GERVASONI (Pierre), « L’accordéon pourrait recevoir bientôt ses lettres d’accréditation au Conservatoire », *in* : *Le Monde*, 28 avril 2000.

DEUXIÈME PARTIE

**L'enseignement de l'accordéon classique
dans les conservatoires de France et de Russie**

I. Évolution de l'enseignement en France : une intégration progressive de l'accordéon dans les conservatoires

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, l'intégration de l'accordéon dans les conservatoires français a été le fruit d'une longue plaidoirie de plusieurs générations d'accordéonistes, qui ont souhaité faire reconnaître leur instrument à l'égal du violon ou du piano. La frénésie d'entre-deux-guerres – et d'après – autour de l'instrument virtuose du musette a longtemps imputé à l'accordéon une image d'instrument non-adapté à la musique classique, dont il n'est pas sans responsabilité selon Roland Dewaele :

« Plus l'accordéon [s'est grisé] de son succès [...], plus il [s'est écarté] du droit chemin qui aurait pu – qui aurait dû, compte tenu de ses qualités intrinsèques – lui ouvrir les portes du Conservatoire¹. »

Quoi qu'il en soit, la détermination des amoureux du biniou a ouvert la voie à cette reconnaissance attendue, avec en point d'orgue la création des DE et CA d'accordéon en 1987 et 1988 qui a accéléré son intégration dans les conservatoires, même si certaines classes existaient déjà avant leur apparition. Outre l'arrivée de ces concours, les avancées dans la facture de l'instrument ont aussi joué un rôle considérable dans le développement de l'enseignement car, d'une part, il était difficile de se procurer un modèle classique quelques décennies auparavant et, d'autre part, ces instruments n'étaient pas adaptés aux enfants, notamment du fait de leurs tailles et surtout de leurs poids, comme le souligne Patrick Busseuil :

« Il faut bien voir que, dans les années soixante-dix, pour avoir un instrument de concert, un accordéon classique tout bêtement, il fallait compter deux ou trois ans. C'est vous dire ! Quelqu'un m'a aidé pour avoir un instrument en un mois ou deux, [...], justement parce que j'étais compositeur, sinon c'était une attente interminable. On ne pouvait donc même pas avoir d'élèves parce qu'il n'y avait qu'un seul type

¹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 41.

d'instruments, assez gros, et c'était tout. Donc, il y a eu toute une bagarre [...] pour avoir des instruments adaptés à l'enseignement avec des enfants². »

Un autre frein inhérent à cette reconnaissance a sans doute été la multiplicité des modèles d'accordéons et des techniques individuelles, comme en a témoigné la querelle entre accordéonistes et harmonéonistes qui a éclaté en préambule de l'ouverture de la classe au CNSMD de Paris. La question des différences entre les systèmes utilisés et les méthodes d'apprentissage avait toutefois déjà été soulevée depuis des décennies par plusieurs instrumentistes, dont Roland Dewaele :

« Le gâchis se mesure d'abord au fossé, sans cesse grandissant, entre les systèmes : au contraire du pianiste ou du violoniste, l'accordéoniste serait bien incapable de se servir d'un instrument étranger à son pays... et quelquefois même à sa ville ! La faute en incombe à ces doigtés qui diffèrent selon qu'ils sont français, italien ou belge. [...]. La technique, qui pâtit évidemment de cette diversité, reste primitive. Combien d'accordéonistes d'alors se servent uniquement de trois doigts ? L'auriculaire de la main droite n'est que très rarement sollicité. Quant au pouce, il reste rivé au clavier, quand on ne va pas jusqu'à évider quelque peu le rebord de ce dernier afin de faciliter son déplacement dans la rigole ainsi créée ! Il faudra attendre encore longtemps avant que l'on ne s'aperçoive de l'utilité d'avoir... cinq doigts !³ ».

Fort heureusement, l'accordéon a finalement su faire fi de ces embûches et a réussi à atteindre son objectif, celui d'intégrer petit à petit les conservatoires français. À partir des années quarante, outre le développement d'écoles privées, comme l'ouverture du Conservatoire d'accordéon de Paris par Raymond Gazave en 1945, l'enseignement de l'accordéon se met en place progressivement dans des écoles publiques. En 1948, « une classe d'accordéons [*sic*] est créée à l'École Nationale de Musique de Tulle, [qui deviendra] en 2007, le Conservatoire à Rayonnement Départemental⁴ ».

Dans le cas précis des conservatoires, toutes nos recherches sur le sujet s'accordent sur le fait qu'il faut attendre 1963 pour voir la création de la première classe d'accordéon à Roubaix. Certes, on parle alors d'accordéon symphonique, mais les

² BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016.

³ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 41-42.

⁴ COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, op. cit. p. 77.

variations dans la fabrication entre les différents modèles de l'époque résident principalement dans des considérations esthétiques propres à leurs inventeurs – inversion des basses à la main gauche, retrait des basses composées, taille des claviers, etc. – et convergent toutes, selon nous, vers un but commun, celui d'adapter l'accordéon à un plus large répertoire, afin qu'il soit notamment reconnu comme un instrument capable d'interpréter des œuvres de musique savante.

Si l'on se réfère au dossier spécial sur l'accordéon paru dans *La Lettre du musicien* de mars 2017⁵, la première classe d'accordéon dans un conservatoire français aurait vu le jour en 1985 à Paris. Or, d'après nos recherches, elle serait donc apparue deux décennies plus tôt dans le nord de la France, mais nous avons constaté que cet événement majeur dans l'histoire de notre instrument reste méconnu. Est-ce parce que le professeur titulaire de cette classe était l'inventeur d'un nouveau système ? Parce que cette ouverture est intervenue en dehors de la capitale ? Nous ne saurions répondre à cette question. Toutefois, nous pouvons nous demander pourquoi l'inauguration de cette classe a-t-elle eu lieu à Roubaix et non à Paris, qui était alors le centre névralgique de l'accordéon en France ? Au cours de ce chapitre, nous allons donc revenir sur cet événement historique et présenter un état des lieux de l'enseignement de l'accordéon dans les conservatoires de France métropolitaine pour la rentrée 2016-2017, avant d'aborder l'école russe et ses principaux maîtres, qui ont su imposer avant nous l'accordéon dans le paysage institutionnel.

⁵ JALLOT (Françoise), « L'Accordéon », dossier thématique in : *La Lettre du musicien*, n°490, 32^e année, mars 2017, première quinzaine, p. 25-47.

1. Le Nord : Une région propice au développement des écoles de musique

Selon Roland Dewaele, la ville de Roubaix aurait été « de tout temps¹ » un vivier du piano à bretelles. Au départ, l'accordéon semble être un instrument prisé des marins qui, lorsqu'ils partent en mer, « emmènent à leur bord ces modèles aux lames d'acier prétendument inoxydables² ». Puis, dès la fin du XIX^e siècle, deux phénomènes semblent pérenniser cette implantation favorable de l'accordéon dans le nord de la France. D'une part, les lieux où l'on danse au son de l'accordéon, que l'on nomme « estaminet » dans ce coin du pays, attirent les foules, notamment les cultivateurs qui, le dimanche après-midi, « quand [ils] avai[ent] soigné les bêtes et que les grands travaux des champs autorisaient enfin quelque répit, [...] fréquentai[ent] les cafés et les estaminets, nombreux à l'époque³ ». D'autre part, selon Jeannot Perret, « la popularité de l'accordéon en France est venue grâce aux mineurs polonais, émigrés dans le [N]ord [...], qui jouaient de la dizaine⁴ », nom donné à leur accordéon diatonique, très apprécié en Pologne.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu précédemment, des concours nationaux fleurissent un peu partout dès le début du XX^e siècle, notamment dans le nord de la France :

« [S]'il fallait à tout prix fournir une preuve du formidable engouement que suscite alors l'instrument dans notre région, c'est sans doute du côté des concours d'accordéon qu'il conviendrait d'abord de la chercher⁵. »

Influencés par les Belges voisins qui, selon Roland Dewaele, « se sont toujours montrés aux avant-postes du combat accordéonistique⁶ » et pourraient être à l'origine du premier concours international d'accordéon en 1904 à Mons, les Nordistes organisent donc, dès les années trente, des concours à Roubaix, Avion, Liévin, etc.

¹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 55.

² *Ibid.* p. 23.

³ *Ibid.* p. 20.

⁴ AURINE (Marc), PERRET (Jeannot), et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013.

⁵ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 61.

⁶ *Ibid.* p. 61.

Puis, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, on cherche non pas à créer, mais à « officialiser⁷ » les écoles d'accordéon. Là encore, le nord de la France bénéficie d'une grande influence, cette fois-ci de la firme allemande Hohner. Créée par Matthias Hohner⁸, elle ouvre ses portes en 1857 dans la ville de Trossingen, qui accueille aujourd'hui un établissement d'enseignement supérieur très réputé. Spécialisée dans la fabrication d'harmonicas, la maison Hohner entreprend la production, à partir de 1903, d'accordéons diatoniques, puis de modèles chromatiques dès 1910. Pour développer son marché français dans les années cinquante, l'établissement propose un « partenariat » aux professeurs installés dans le nord de la France, qui va jouer un rôle considérable dans le développement d'une véritable communauté d'accordéonistes et dans l'essor des écoles d'accordéon dans la région :

« Dans toutes les villes du Nord-Pas-de-Calais, des accordéonistes [vont profiter] de l'occasion [...] et [ouvrir] aussitôt des centres d'étude de l'instrument. Les inscriptions d'élèves [seront] massives. [...] »

« L'accordéoniste, si souvent livré à lui-même jusque-là, [va faire] désormais partie d'une grande famille. Il a subitement l'impression d'être écouté, entendu, de pouvoir faire valoir ses thèses⁹. »

Nonobstant, l'accordéon ne parvient pourtant toujours pas à franchir les portes du conservatoire à la fin des années cinquante. C'était sans compter sur la détermination d'une autre figure emblématique du nord de la France, le Roubaisien Jules Prez, qui va œuvrer de son côté à la reconnaissance de l'instrument et réussir là où d'autres précurseurs ont échoué.

⁷ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 80.

⁸ Matthias Hohner (Trossingen, 12 décembre 1833- ?, 11 décembre 1902).

⁹ DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'Accordéon !*, op. cit. p. 80.

2. Jules Prez : l'inventeur, le pédagogue, le concertiste

Dans l'histoire de l'accordéon, il est des noms parfois méconnus. C'est le cas du roubaisien Jules Prez, qui a pourtant œuvré toute sa vie à la reconnaissance de cet instrument en France. S'il est connu comme le professeur titulaire de la première classe dédiée à l'accordéon dans un conservatoire français, il n'en était pas moins un concertiste et un habile inventeur.

Lorsque Jules Prez naît le 10 juillet 1914 à Leers-Nord, un petit village de la frontière belge, l'instrument est donc très présent dans cette région conquise par le succès de la musique de danse, mais la famille Prez va avoir pour ambition d'y faire aussi rayonner l'accordéon classique. En 1922, ses parents – Jean-Louis Prez¹ et Sophie Aline Catel² – décident de reprendre un café, où son père fonde une société d'accordéonistes. C'est dans cet environnement que le jeune Jules prend goût à l'instrument, dont il débute l'apprentissage avec son père. En 1925, la famille déménage à Tourcoing, où Jules Prez s'inscrit au conservatoire, dans les classes de solfège (1926) et de hautbois (1928), l'accordéon n'étant toujours pas admis – et loin de l'être ! – dans ces institutions.

Les Prez, père et fils, décident dans ces années-là de se pencher sur la conception d'un nouveau modèle d'instrument – baptisé plus tard accordéon symphonique ou « clavilame » – car, selon eux, le système des basses standards ne permet pas à l'instrument de s'épanouir pleinement dans tous types de répertoires, notamment dans l'interprétation de grandes œuvres classiques. Au cours des années vingt et trente, plusieurs prototypes voient le jour en collaboration avec le fabricant italien Scandalli³. Les deux premiers modèles, conçus avec les graves en bas sur le clavier main gauche, sont munis d'un système permettant de transformer les basses fondamentales en

¹ Jean-Louis Prez (Leers, 26 juillet 1891- ?, 7 janvier 1966).

² Sophie Aline Catel (?, 9 février 1892- ?, 8 juillet 1969).

³ Silvio Scandalli (Camerano, 1889-Camerano, 17 juillet 1977), fondateur de la marque, débute la production d'accordéons en 1900 et ouvre sa première boutique à Camerano en 1915. Toujours en activité, l'entreprise est aujourd'hui installée à Castelfidardo.

basses chromatiques. Sur le premier instrument, les boutons sont placés droit, comme il est d'usage à l'époque dans le nord de la France, du fait de la proximité avec la Belgique, où cette fabrication est courante.



Figure n° 14 : Premier modèle Scandalli avec les boutons droits, 1929.

Cette disposition manque toutefois d'ergonomie, selon Jules Prez, qui commande dès lors un deuxième instrument avec des touches en diagonale, inspiré du clavier gauche système italien, et le perfectionne avec une quatrième rangée de basses fondamentales, répétition de la première. Là encore, le prototype ne convainc pas le jeune musicien, qui décide d'abandonner complètement les basses standards pour le modèle suivant.



Figure n° 25 : Accordéon Scandalli ayant appartenu à Jules Prez, 1933 (*ca*), collection privée. Accordéon sans accords pré-composés. Le clavier gauche est un clavier mélodique, graves en bas, avec le *do* sur la troisième rangée. Le pas (distance entre les orifices des boutons) est de 16,5 millimètres, ce qui est plus grand que le pas généralement pratiqué (14,5 millimètres) et correspond probablement à une recherche d'ergonomie de la part de Jules Prez.

⁴ Crédit photo : Jacques Prez.

⁵ *Ibid.* : DR.



Figure n° 3⁶ : Jules Prez avec le troisième accordéon de la maison Scandalli.

Encouragé par les nouvelles possibilités qui s'offrent à lui avec ce nouveau prototype, Jules Prez aborde la littérature classique et commence à « [s]'attaquer aux musiciens de valeurs, pour les convaincre des possibilités de [s]on instrument ». Suite à une invitation de la Radio de Lille au cours de laquelle il présente son accordéon au grand public, Jules Prez commence à se faire (re)connaître. Il reçoit plusieurs distinctions, comme le Grand Prix du Roi Léopold III en Belgique (1938) et le Grand Prix d'Honneur de la Fédération du Nord (1939), et acquiert peu à peu une grande notoriété. Au cours de cette décennie, Jules Prez poursuit aussi brillamment ses études au conservatoire de Roubaix et obtient deux premiers prix (solfège et hautbois) en 1935.

Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale ne suspend pas complètement l'entreprise de Jules Prez. En 1942, il présente son instrument au directeur du conservatoire de Roubaix d'alors, le Grand Prix de Rome Francis Bousquet⁷, et lui interprète – avec son accordéon symphonique – la première sonate pour piano en *fa* mineur de Beethoven. Conquis par le talent de ce jeune musicien, il lui promet d'organiser deux récitals à Paris l'année suivante. Malheureusement, son décès le 22 décembre mettra un terme à ce projet...

En 1946, Jules Prez collabore avec Henrico Sabatini – un artisan installé à Charleroi – à la fabrication d'un nouveau prototype.

⁶ Crédit photo : Jacques Prez.

⁷ Diplômé du Conservatoire de Paris dans les classes d'harmonie (1909) et de contrepoint (1910), Charles-Francis Bousquet (Marseille, 9 septembre 1890-Roubaix, 22 décembre 1942) obtient le Grand Prix de Rome en composition en 1923, avec sa cantate *Beatrix*. Outre ses activités de compositeur, il dirigera le conservatoire de Roubaix à partir de 1926, jusqu'à sa mort.

Cet instrument est :

« Construit entièrement à la main, en partie avec des matériaux de récupération, les matériaux neufs faisant défaut en cette période de fin de guerre.

« La caisse n'a que [22 centimètres] de large pour un 4 voix, possède des volets aux 2 Claviers, ce qui permet de faire ressortir un clavier plus que l'autre. La main gauche a une particularité[,] elle est entièrement chromatique, 2 claviers décalés d'une Octave, ce qui permet la tenue d'une pédale, une très grande étendue [...]»⁸.

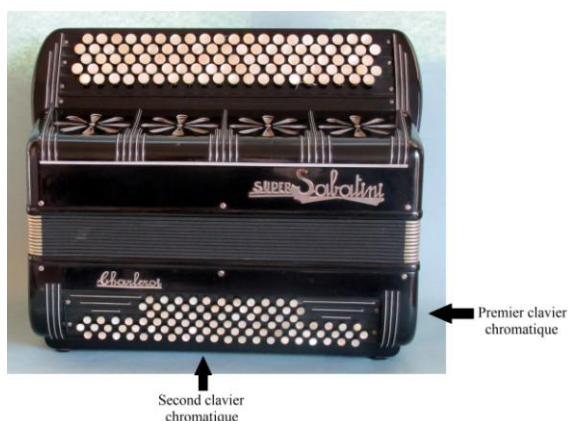


Figure n° 4⁹ : Accordéon *Sabatini*, 1946,
donation Jules Prez, 1991, cliché L. Lamy,
« collection Pôle Accordéons, Ville de Tulle ».

Dix ans plus tard, il décide d'apporter encore quelques modifications à ce modèle et travaille cette fois-ci avec le fabricant roubaisien Waeteerloos, sur proposition de ce dernier. Le musicien ressort définitivement conquis de ce nouveau partenariat :

« Ce fut pour moi, un résultat surprenant à tout point de vue, souplesse, sonorité, sensibilité, maniabilité, silence, il offre des possibilités supérieures à tout autre instrument possédé par moi jusqu'à ce jour, et à mon avis, aucune raison ne peut plus empêcher un instrument de ce genre d'occuper une place au conservatoire¹⁰. »

Avec ce nouvel instrument, Jules Prez va peu à peu convaincre les réticents et obtient même le soutien de personnalités musicales, à l'instar du compositeur Alfred Desenclos¹¹.

⁸ Extrait d'une lettre de Jules Prez adressée au Maire adjoint de Tulle, suite au don de son accordéon Sabatini de 1946 au musée de la ville.

⁹ Annotations personnelles.

¹⁰ PREZ (Jules), *Ma vie et l'accordéon*, [s.d.], texte dactylographié inédit.

¹¹ Pianiste de formation, Alfred Desenclos (Le Portel, 7 février 1912-Paris, 3 mars 1971) obtient le Grand Prix de Rome en composition en 1942, pour sa cantate *Pygmalion délivré*.



Figure n° 5¹² : Accordéon *Wacteerloos*, 1956.

Jules Prez déposera un brevet le 13 février 1965 pour un « accordéon perfectionné présentant une étendue musicale plus complète que les accordéons classiques¹³ et permettant l'exécution intégrale de toute œuvre classique¹⁴ », qu'il décrira ainsi :

« L'accordéon, objet de l'invention, est essentiellement caractérisé en ce qu'il comporte deux claviers disposés de façon symétrique¹⁵, l'un pour la main droite, l'autre pour la main gauche, le clavier de gauche ayant une étendue de plusieurs octaves assurant la continuité du clavier de droite, ce qui permet d'obtenir une étendue sonore très élevée comparable à celle d'un piano. [...]

« Le clavier [main droite] est un clavier classique d'accordéon constitué par des notes simples et il comporte, dans cet exemple 68 touches soit une étendue de quatre octaves de musique et de registration normale.

« Le clavier de gauche [...] ne comporte également que des notes simples et il est constitué de 73 touches, soit une étendue d'un peu plus de quatre octaves disposées selon quatre rangs [...].

« Les notes les plus graves sont vers le bas du clavier [...].

« Le choix de cette disposition des notes graves permet d'assurer la continuité normale des notes des deux claviers de façon à avoir une succession de notes comparables à celles d'un piano¹⁶. »

¹² Crédit photo : Jacques Prez.

¹³ Par le terme « classiques », Jules Prez fait ici référence aux accordéons traditionnels et non de concert.

¹⁴ PREZ (Jules), « Brevet d'invention n°1.433.499 », demandé le 13 février 1965 et délivré par arrêté du 21 février 1966, p. 1.

¹⁵ On ne peut pas parler en réalité de symétrie exacte car, sur le clavier main droite, le *do* est situé sur la première rangée, alors qu'on le retrouve sur la troisième à la main gauche.

¹⁶ PREZ (Jules), « Brevet d'invention n°1.433.499 », *op. cit.* p. 1.

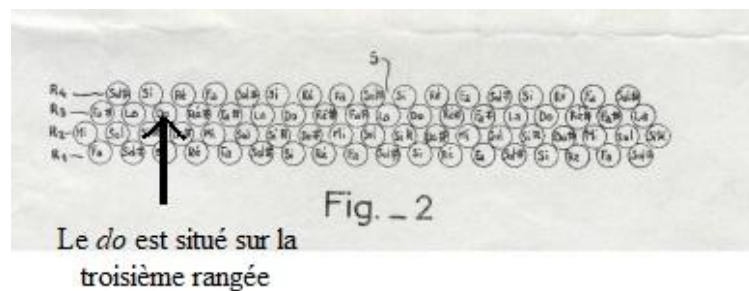
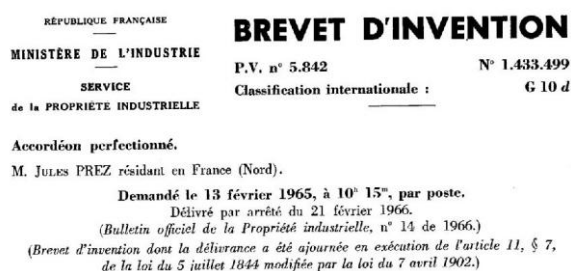


Figure n° 6¹⁷ : Copie d'un schéma extrait du brevet d'invention de Jules Prez, présentant la disposition du clavier main gauche.

Figure n° 7 : Copie de l'en-tête du brevet d'invention déposé par Jules Prez.



Au début des années soixante, Jules Prez enregistre un disque chez Ossian, avec au programme la *Marche turque* de Mozart, l'*Impromptu hongrois*¹⁸ de Schubert et une sonate de Kuhlau, qu'il interprète « dans leur version pianistique originale¹⁹ ».



Figure n° 9²⁰ : Jules Prez dédicant son disque.

Figure n° 8 : Recto de la pochette du disque.

¹⁷ PREZ (Jules), « Brevet d'invention n° 1.433.499 », *op. cit.* p. 3 (annotation personnelle).

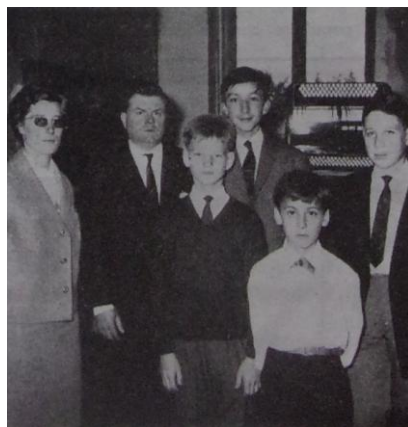
¹⁸ Comme il est indiqué sur la pochette du disque, l'appellation « Impromptu hongrois », dont la paternité ne revient pas au compositeur, désigne le *Moment musical n° 3 en fa mineur (opus 94)*.

¹⁹ ANONYME, « Préface », in : PREZ (Jules), *Jules PREZ et son Clavilame* [disque vinyle 33 tours], Paris : Ossian, 1 disque vinyle.

²⁰ Crédit photo : Pierre Monichon, in : MONICHON (Pierre), *Accordéon-musique*, 1965, p. 5.

La qualité de ce disque est reconnue dans le monde musical et, à cette occasion, il est récompensé par la médaille des Amis de Roubaix. Au lendemain de la remise de ce prix, André Thiriet²¹, alors directeur du conservatoire de Roubaix, propose à Jules Prez de créer une classe dans son établissement. C'est ainsi que le 15 septembre 1963, la première classe d'accordéon dans un conservatoire français voit le jour.

Figure n° 10²² : Jules Prez et ses élèves du conservatoire de Roubaix, récompensés au premier concours de fin d'année.



Au premier concours de fin d'année, cinq mentions à l'unanimité sont attribuées à Patrick Jasinski, Jean-Marie Vermeeren, Dominique Frachey, Jean-Michel Wiewora et Yvonne Engels, devant un jury composé de Madame Guérin (professeur au conservatoire de Roubaix) et de Messieurs Thiriet (directeur de l'établissement), Debruyne (administrateur), Monichon (professeur d'harmonéon), Hespel (délégué des Beaux-Arts) et Alglave (enseignant au conservatoire de Valenciennes). Au programme des œuvres imposées, on trouve deux études de Carl Czerny, un menuet de Jean-Sébastien Bach et une sonatine de Muzio Clementi.

²¹ André Thiriet (? , 1906- ?, 1976).

²² Crédit photo : Pierre Monichon, *in* : MONICHON (Pierre), *Accordion-musique*, 1964.



Figures n^{os} 11 et 12²³ : Jules Prez et ses élèves du conservatoire de Roubaix, à la fin des années soixante.

Lorsque Jules Prez prend la direction de la classe d'accordéon au conservatoire de Roubaix, il existe encore peu de méthodes et de partitions originales pour l'instrument. Il puise alors dans la littérature pour piano et l'adapte à l'accordéon, mais il s'appuie également sur des exercices de sa composition et sur sa propre méthode, dans laquelle il prêche l'utilisation des cinq doigts de la main droite.



Figure n^o 13²⁴ : Accordéon d'étude Crucianelli-Piermaria système Jules Prez, collection privée. Petit accordéon avec deux claviers mélodiques utilisés dans les années soixante par les élèves du conservatoire de Roubaix. En effet, Jules Prez était aussi soucieux que la facture de l'instrument soit adaptée pour les débutants.

Outre la pratique instrumentale, Jules Prez met aussi un point d'honneur à l'apprentissage assidu de la formation musicale : solfège, lectures chantées, dictées musicales, etc.

Quant au répertoire abordé, il propose un éventail varié à ses élèves, depuis l'époque baroque, avec des œuvres de Jean-Sébastien Bach, à la littérature soviétique avec le compositeur Aram Khatchatourian par exemple, et bien sûr le répertoire

²³ Crédits photo : Archives de la mairie de Roubaix.

²⁴ Crédit photo : DR.

original pour l'instrument, avec des compositeurs français et étrangers : Tony Aubin²⁵, Marcel Landowski²⁶, Jean-Michel Damase²⁷, Pierre-Max Dubois²⁸, Ole Schmidt²⁹, etc.



Figure n° 14³⁰ : Jules Prez accompagnant
au piano l'un de ses élèves,
Jean-Michel Pringuet, en 1968.
(Archive : Jean-Michel Pringuet)

En effet, Jules Prez est sensible au développement d'œuvres originales pour l'accordéon. En parallèle de ses activités pédagogiques – il donne aussi des cours particuliers – il se produit en concert et contribue à la diffusion de ce répertoire. Le dimanche 31 janvier 1965, il tient notamment le rôle de soliste au conservatoire de Roubaix, dans le *Concerto pour accordéon et orchestre* de Jean Wiener. Accompagné par l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire, placé sous la direction

²⁵ Tony Aubin (Paris, 8 décembre 1907-Paris, 21 septembre 1981) étudie la composition au Conservatoire de Paris, auprès de Philippe Gaubert et de Paul Dukas, et obtient le Grand Prix de Rome en 1930, avec sa cantate *Actéon*. Bien des décennies plus tard, il composera une pièce pour accordéon solo, *Innocente irlandaise* (1973), probablement la seule pièce dédiée à cet instrument dans toute son œuvre.

²⁶ En 1973, Marcel Landowski (Pont-l'Abbé, 18 février 1915-Paris, 23 décembre 1999) entreprend l'écriture d'une œuvre pour accordéon : *Le Triomphe du Petit Poucet*. Ce sera sa seule composition pour l'instrument soliste, mais il l'inclura par la suite dans son opéra *Galina*, daté de 1996.

²⁷ Diplômé du CNSM de Paris dans les classes de piano d'Armand Ferté et de composition d'Henri Busser, Jean-Michel Damase (Bordeaux, 27 janvier 1928-Paris, 21 avril 2013) partage sa vie entre ses activités de concertiste et de compositeur. Il obtient en 1947 le Grand Prix de Rome avec son œuvre *Et la Belle se réveille*. L'année 1973 voit également chez Jean-Michel Damase la composition de son unique œuvre pour accordéon : *Mazurka cassée*.

²⁸ Élève de Darius Milhaud au CNSM de Paris, Pierre-Max Dubois (Graulhet, 1^{er} mars 1930-Rocquencourt, 29 août 1995) est lauréat du Grand Prix de Rome en composition en 1955, avec *Le rire de Gargantua*. En 1971, il compose *Trois biberons*, sa première pièce pour accordéon, écrite spécifiquement pour le système Jules Prez et dédiée à Jean-Marie Vermeeren, l'un de ses premiers élèves au conservatoire de Roubaix. Son catalogue comprend plusieurs œuvres pour l'instrument seul, ainsi qu'un concerto pour accordéon et orchestre à cordes, composé en 1973, et une pièce pour orchestre avec accordéon, *Sérieux s'abstenir*, datée de 1983.

²⁹ Parmi les œuvres majeures de la littérature pour accordéon, dont Jules Prez proposait l'étude à ses élèves, il faut citer la *Symphonic Fantasy and Allegro, opus 20* (1958) du compositeur et chef d'orchestre danois Ole Schmidt (Copenhague, 14 juillet 1928-Marcia, 6 mars 2010).

³⁰ Crédit photo : DR.

d'André Thiriet, son interprétation est remarquée par les critiques de l'époque, peu habitués à entendre l'accordéon dans ce type de registres :

« Toute la gamme des sensations réunies, les mille couleurs de la palette orchestrale dans un seul instrument jointe à la profusion des autres couleurs de tous les pupitres accompagnateurs...

« C'est suprêmement beau, splendide, envoûtant. Ce n'est plus un accordéon qui ouvre et ferme ses vannes de refrains populaires ; ce sont bel et bien les grandes orgues portatives avec leurs magnifiques registres de cantiques à la ferveur, à la magnificence³¹ ».

Titulaire de la classe d'accordéon au conservatoire de Roubaix jusqu'à son départ à la retraite le 10 juillet 1982, Jules Prez prôna donc un enseignement complet à ses élèves et laissa son empreinte sur toute une nouvelle génération d'instrumentistes, mais son influence ne s'arrête pas là. En effet, grâce à ses nombreuses réflexions sur la facture de l'accordéon et ses talents reconnus d'interprète, il contribua activement à l'évolution organologique de l'instrument et à la promotion de son répertoire classique, sans jamais renier ses racines populaires, comme en témoignent les quelques mots ci-dessous extraits de la préface de son enregistrement, probablement signée de la main d'Alfred Desenclos, alors directeur artistique de la maison de disques Ossian :

« Les nombreux accordéonistes qui aiment la musique classique ne manqueront pas d'être séduits par cette réalisation. Qu'ils prennent modèle sur Jules PREZ : Ils y trouveront de grandes joies artistiques, et cela les aidera beaucoup pour l'exécution de la musique de danse, laquelle tend à être de plus en plus complexe dans sa texture harmonique³². »

Le système conçu par Jules Prez n'est cependant plus usité de nos jours. Sa disparition tient peut-être à la difficulté d'apprentissage de cet instrument, principalement due à la disposition différente des deux claviers. En effet, le *do* de la main droite est placé sur la première rangée, alors qu'il est situé sur la troisième à la main gauche. Par ailleurs, Jules Prez est resté toute sa vie à Roubaix, quand d'autres

³¹ D. L., *L'Avenir du Tournaisis*, in : MONICHON (Pierre), *Accordion-musique*, 1965, p. 5.

³² ANONYME, « Préface », in : PREZ (Jules), *Jules PREZ et son Clavilame* [disque vinyle 33 tours], Paris : Ossian, 1 disque vinyle.

nordistes de l'époque, tels V. Marceau et Adolphe Deprince, ont choisi de gagner la capitale, où ils se sont faits un nom et ont acquis un véritable succès.

3. État des lieux de l'intégration de l'accordéon dans les conservatoires régionaux¹

Après l'ouverture de la classe d'accordéon au conservatoire de Roubaix, d'autres établissements vont progressivement intégrer l'instrument, sous l'impulsion d'accordéonistes engagés et parfois de directeurs conquis par ses qualités musicales. En voici quelques exemples :

- en 1968, au CNR (actuel CRR) d'Aubervilliers-La Courneuve, par Pierre Monichon et Charles Taupin ;
- en 1970, au CRC du XX^e arrondissement de Paris et du Bourget, par Charles Taupin ;
- en 1976, au CNR (actuel CRR) de Paris, par Charles Taupin ;
- en 1979, au CRR de Bordeaux, par Yves Apparailly² ;
- en 1989, au CRR de Perpignan, par Guy Olivier Ferla ;
- En 1994, au CRR de Rennes, par Philippe Coquemont³, à la demande de Jean-Marie Maes, directeur de l'établissement ;
- en 1996, au CRR de Toulouse, par Guy Olivier Ferla ;
- en 2003, au CRR de Bayonne, par Philippe de Ezcurra⁴ ;

¹ Outre les pôles supérieurs, nous avons répertorié les conservatoires français en quatre catégories : les conservatoires à rayonnement régional (CRR), départemental (CRD), communal (CRC) et intercommunal (CRI).

² Chef d'orchestre et musicien français, Yves Apparailly (La Rochelle, 24 novembre 1936) rejoint l'École normale de musique de Paris au début des années soixante-dix, pour se perfectionner auprès d'Alain Abbott. Il participe à la création de plusieurs œuvres avec accordéon, comme le ballet *L'Ombre* de Michel Fusté-Lambezat et l'opéra *Clown's affairs* d'Alain Abbott, ainsi qu'à l'élaboration des premiers DE et CA d'accordéon. Il sera notamment membre du jury pour la première session du DE en 1987 à la Roche-sur-Yon, où il créera d'ailleurs une classe dans le conservatoire de la ville. Yves Apparailly est aussi l'auteur de nombreuses pièces pour accordéon, parmi lesquelles plusieurs œuvres pour instrument seul, ainsi qu'un *Concerto Baroque* pour accordéon solo et orchestre à cordes, composé en 1980.

³ Philippe Coquemont commence l'apprentissage de l'accordéon à Sens, auprès de Michelle Leclerc, avec un modèle traditionnel à basses standards. En 1983, il entre dans la classe de Charles Taupin au CNR de Paris, où il débute l'harmonéon. Outre ses activités de pédagogue, il compose plusieurs pièces pour accordéon, du répertoire solo à la musique de chambre, ainsi que des œuvres pour orchestre.

⁴ Après des débuts avec Roger Luciaga, Philippe de Ezcurra (? , 1974) poursuit ses études au CRR de Bayonne et étudie parallèlement l'accordéon de concert auprès de Myriam Bonnin, au CRD d'Orsay. Titulaire du DE (2002) et du CA (2007), il enseigne au CRR de Bayonne depuis 2003.

- en 2003 également, au CRR de Toulon, par Cécilia Négro⁵ ;
- en 2011, à l'École de musique et de danse du Penthièvre (incluse dans le CRI de Lamballe), par Solène Normant⁶.

Ainsi, l'enseignement de l'accordéon classique dans les conservatoires est en constante progression depuis les années soixante et ce sur tout le territoire.

Pourtant, il y a encore peu de temps :

« Dans une enquête réalisée en 1993, le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture plaçait cette discipline instrumentale en avant-dernière position parmi les instruments enseignés dans les CNR et ENM, après le basson et avant le tuba⁷. »

3.1. Bilan pour la rentrée 2016-2017

Afin de déterminer la place actuelle de l'accordéon classique dans ces établissements, nous avons réalisé une base de données recensant tous les conservatoires de France métropolitaine au sein desquels un cursus en accordéon classique était proposé pour la rentrée 2016-2017. Nous avons également indiqué ceux qui proposaient un accompagnement jusqu'au troisième cycle spécialisé aboutissant à l'obtention du Diplôme d'études musicales (DEM), afin d'observer si l'instrument était enseigné au-delà de la pratique amateur. Pour plus de clarté, nous avons choisi de présenter nos résultats sous la forme de cartes géographiques ci-après.

⁵ Cécilia Négro débute l'accordéon au CRD des Alpes-de-Haute-Provence avec son père, Dino Négro (Pessineto [Italie], 12 avril 1934), président de l'Académie d'accordéon des Alpes de Haute-Provence, qu'il a fondée en 1959. Diplômée de la Musikhochschule de Trossingen en 1989, dans la classe d'Hugo Noth, elle enseigne au CRD des Alpes de Haute-Provence depuis 1994 et a donc également été titulaire au CRR de Toulon Provence Méditerranée de 2003 à 2008. En parallèle de ses activités de pédagogue, elle mène une carrière de concertiste, qui l'a conduite à la création de nombreuses œuvres originales pour l'accordéon.

⁶ Titulaire d'une licence de musicologie et du DE de professeur d'accordéon, Solène Normant est lauréate de nombreux concours internationaux, auxquels elle a participé durant ses études au CNIMA. Elle est aujourd'hui toujours titulaire de la classe d'accordéon à l'École de musique et de danses du Penthièvre.

⁷ Cité de la musique-Centre de ressources Musique et danse-l'accordéon-citescopie-notes de documentation, 1997, p. 3.

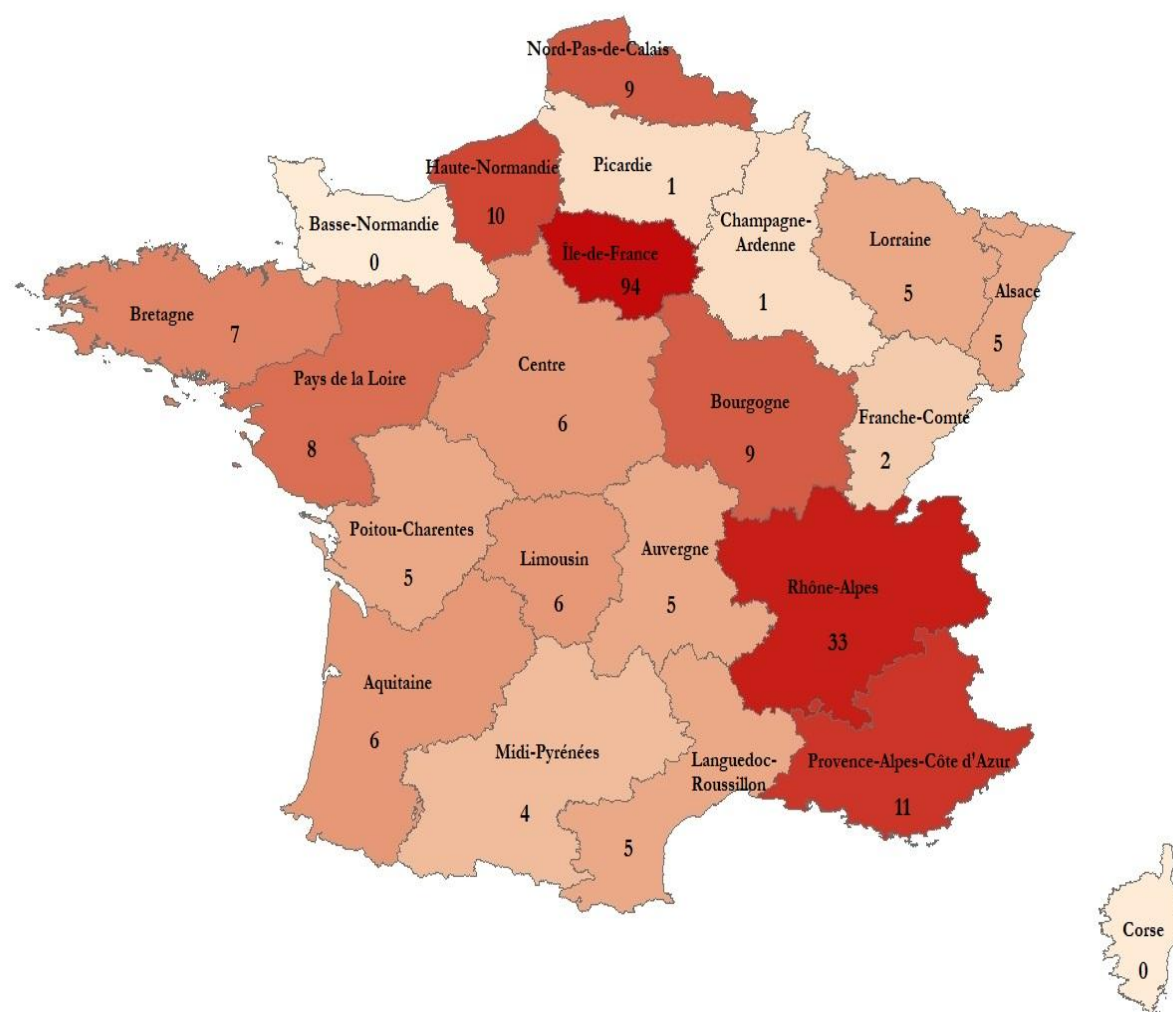


Figure n° 15 : Nombre de conservatoires (hors supérieurs) dans chaque région de France métropolitaine, dans lesquels est enseigné l'accordéon classique.

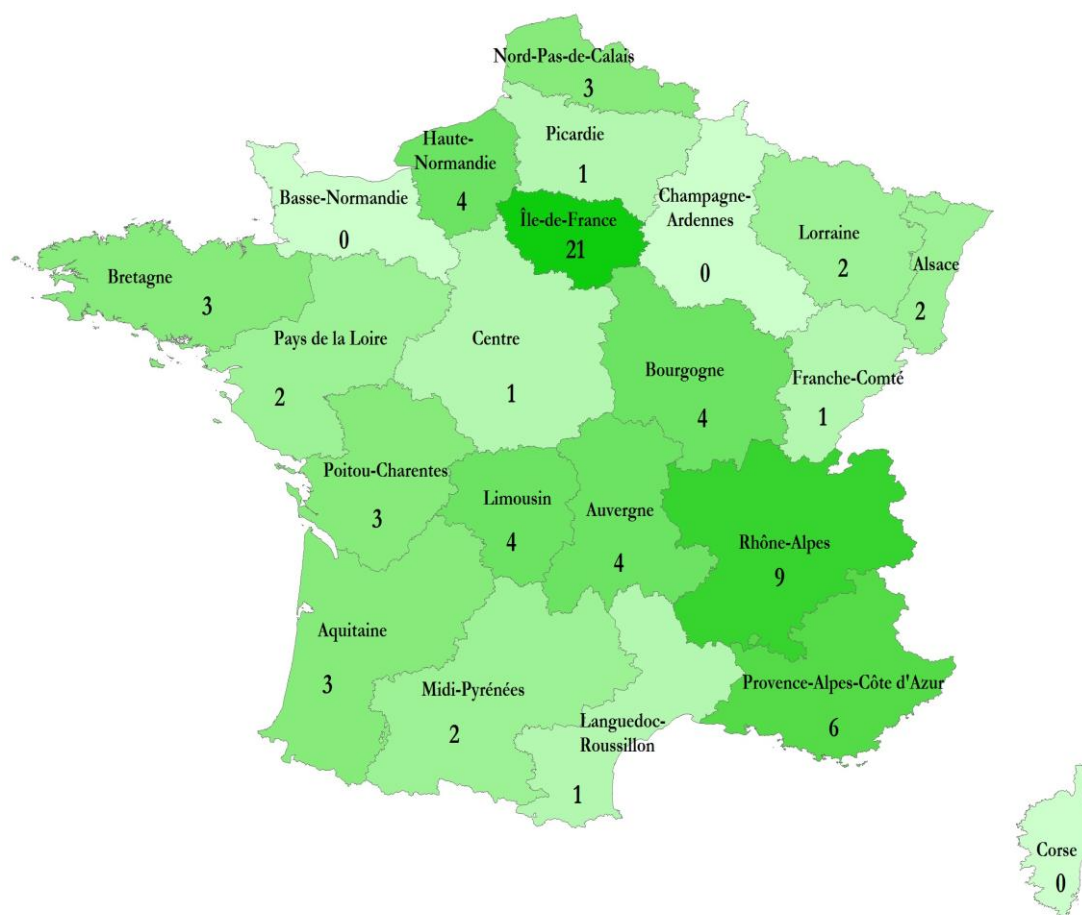


Figure n° 16 : Nombre de conservatoires (hors supérieurs) dans chaque région de France métropolitaine, proposant un enseignement de l'accordéon classique jusqu'au DEM.

D'après nos recherches, deux cent trente-deux conservatoires français – vingt-quatre CRR, quarante-six CRD, cent onze CRC et cinquante-et-un CRI – proposaient un cursus en accordéon chromatique classique lors de la rentrée 2016-2017. Nonobstant, il est à noter que seulement soixante-seize d'entre eux, soit **32,76 %**, permettaient un apprentissage jusqu'au troisième cycle spécialisé, préparant notamment à l'entrée dans les établissements d'enseignement supérieur, ce qui révèle un manque dans l'offre de formation pour les élèves. D'un point de vue géographique, l'instrument était alors enseigné dans soixante-neuf départements sur quatre-vingt-seize⁸, soit **71,88 %**, un pourcentage élevé pour un instrument encore boudé dans les années quatre-vingt-dix, mais qui indique tout de même une absence dans de nombreux départements et préfectures dont voici la liste : l'Aisne (Laon), l'Allier (Moulins), les Hautes-Alpes (Gap), les Ardennes (Charleville-Mézières), l'Aube (Troyes), le Calvados (Caen), la Charente (Angoulême), la Corse-du-Sud (Ajaccio), la Haute-Corse (Bastia), le Doubs (Besançon), le Gers (Auch), l'Indre-et-Loire (Tours), les Landes (Mont-de-Marsan), le Loir-et-Cher (Blois), le Lot (Cahors), la Lozère (Mende), la Manche (Saint-Lô), la Marne (Châlons-en-Champagne), la Meurthe-et-Moselle (Nancy), la Meuse (Bar-le-Duc), la Nièvre (Nevers), l'Oise (Beauvais), l'Orne (Alençon), les Hautes-Pyrénées (Tarbes), la Haute-Saône (Vesoul), le Tarn (Albi) et le Tarn-et-Garonne (Montauban).

Au regard des chiffres obtenus, nous pouvons de fait constater l'absence de classes d'accordéon dans deux régions de France métropolitaine : la Corse et la Basse-Normandie. De plus, en Champagne-Ardenne, seul un établissement de la Haute-Marne – le CRI de Saint-Dizier – a ouvert ses portes à l'instrument, mais uniquement jusqu'au troisième cycle amateur diplômant, qui aboutit à l'obtention du Certificat d'études musicales (CEM). Il en est de même pour la Picardie avec le seul CRR d'Amiens dans la Somme, où la formation est cette fois-ci proposée jusqu'au DEM.

⁸ Pour connaître la liste détaillée des conservatoires, nous vous invitons à consulter notre catalogue (volume II, annexe 1).

En dehors de l'Île-de-France, qui regroupe à elle seule **quatre-vingt-quatorze** conservatoires, dont vingt-et-un jusqu'au troisième cycle spécialisé, c'est dans la région Rhône-Alpes que le nombre de classes d'accordéon est le plus élevé avec **trente-trois** établissements, pour seulement neuf DEM.

Viennent ensuite :

- la région PACA, avec **onze** conservatoires (six DEM) ;
- la Haute-Normandie avec **dix** conservatoires (quatre DEM) ;
- la Bourgogne (quatre DEM) et le Nord-Pas-de-Calais (trois DEM) avec **neuf** conservatoires ;
- les Pays de la Loire avec **huit** conservatoires (deux DEM) ;
- la Bretagne (trois DEM) avec **sept** conservatoires ;
- l'Aquitaine (trois DEM), la région Centre (un DEM) et le Limousin (quatre DEM) avec **six** conservatoires ;
- l'Alsace (deux DEM), l'Auvergne (quatre DEM), la Lorraine (deux DEM), le Languedoc-Roussillon (un DEM) et le Poitou-Charentes (trois DEM) avec **cinq** conservatoires ;
- la région Midi-Pyrénées (deux DEM) avec **quatre** conservatoires ;
- la Franche-Comté avec **deux** conservatoires (un DEM) ;
- la Champagne-Ardenne et la Picardie (un DEM) avec **un** seul conservatoire.

Avec **40,52 %** des classes dans la région parisienne, l'enseignement de l'accordéon est donc très centralisé en France. Toutefois, si l'on rapporte ces chiffres avec la population estimée dans chaque région⁹, les nouvelles données obtenues apportent une lecture tout à fait différente de cette répartition.

⁹ Selon les chiffres de l'INSEE, *in* : INSEE, Populations légales 2012 [en ligne]. 27 décembre 2014. Disponible sur : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2119686>> (consulté le 2 février 2018).

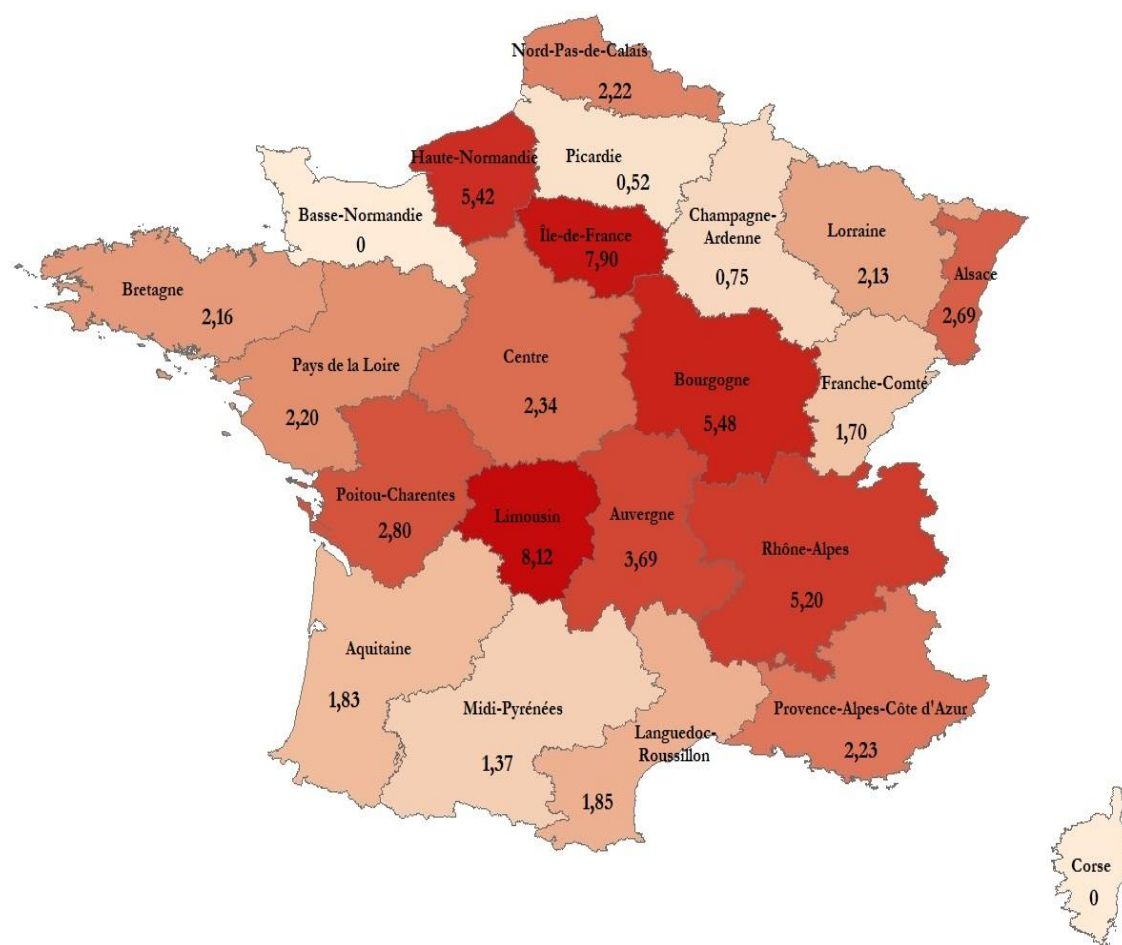


Figure n° 17 : Nombre de conservatoires (hors supérieurs) pour un million d'habitants, dans chaque région de France métropolitaine.

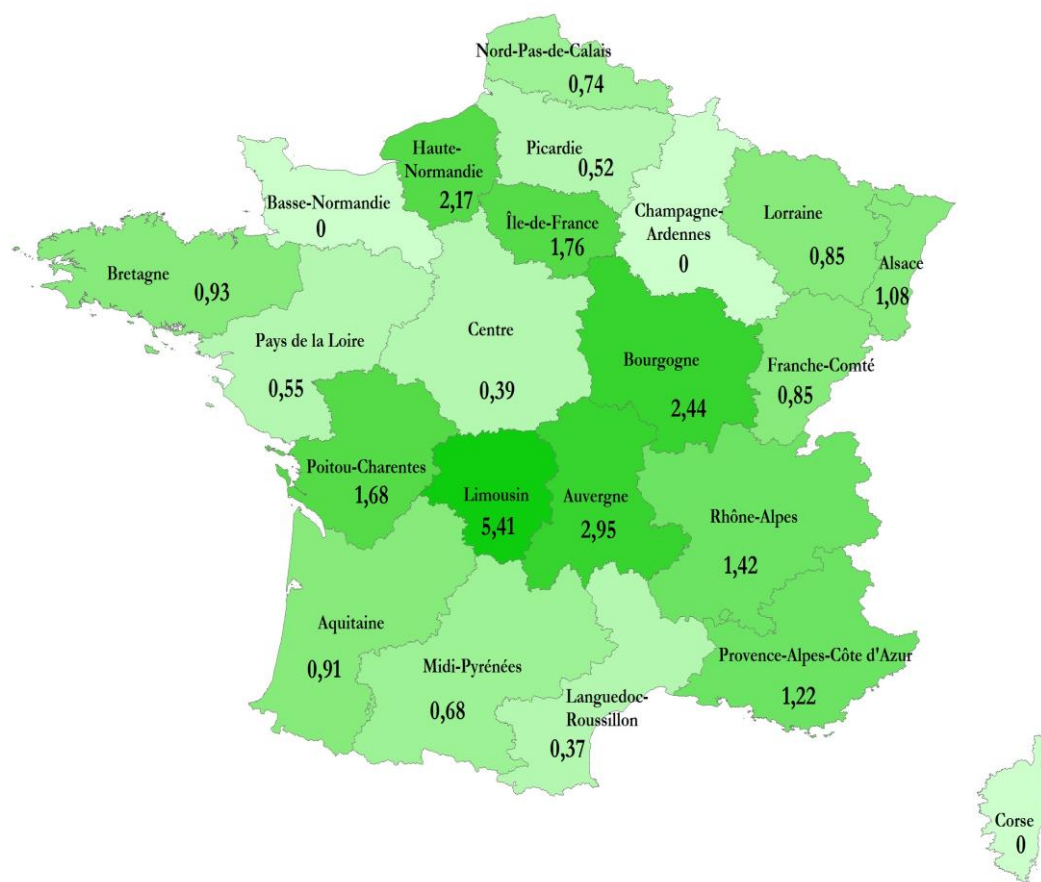


Figure n° 18 : Nombre de troisièmes cycles spécialisés proposés pour un million d'habitants, dans chaque région de France métropolitaine.

Au regard de ces nouvelles statistiques, il apparaît donc que la région **Limousin** propose une plus grande offre de lieux d'enseignement de l'instrument avec plus de huit conservatoires (8,12) pour un million d'habitants, contre 7,90 pour l'Île-de-France ; 5,48 pour la Bourgogne ; 5,42 pour la Haute-Normandie ; 5,20 pour la région Rhône-Alpes ; 3,69 pour l'Auvergne ; 2,8 pour le Poitou-Charentes ; 2,69 pour l'Alsace ; 2,34 pour le Centre ; 2,23 pour la région PACA ; 2,22 pour le Nord-Pas-de-Calais ; 2,2 pour les Pays de la Loire ; 2,16 pour la Bretagne ; 2,13 pour la Lorraine ; 1,85 pour le Languedoc-Roussillon ; 1,83 pour l'Aquitaine ; 1,7 pour la Franche-Comté ; 1,37 pour la région Midi-Pyrénées ; et moins de un pour la Champagne-Ardenne (0,75) et la Picardie (0,52).

De plus, si l'on compare le nombre de DEM par rapport à la population estimée, les trois régions les plus peuplées de France – l'Île-de-France et les régions Rhône-Alpes et Provence-Alpes-Côte d'Azur – n'arrivent respectivement qu'en cinquième, septième et huitième positions. En revanche, la ceinture des régions Limousin, Auvergne et Bourgogne occupent le haut du tableau.

Il n'est pas surprenant de constater le développement important de l'enseignement de l'accordéon dans la région Limousin puisqu'elle est le berceau de cet instrument depuis la fin du XIX^e siècle, d'abord avec la création de la fabrique Dedenis – sans doute la première usine provinciale – à Brive-la-Gaillarde en 1885 et, bien sûr, l'ouverture de la manufacture Maugein en 1919 à Tulle. De plus, « [d]epuis 1987, la ville de Tulle adopte une politique d'acquisition autour de l'Accordéon¹⁰ », qui a abouti à la création du Pôle national de l'accordéon en 1994. Celui-ci possède aujourd'hui la plus grande collection de France. De surcroît, l'accordéon est aussi devenu un fleuron de la musique traditionnelle en Auvergne depuis « l'abandon » de la musette, un instrument phare du folklore auvergnat jusqu'au début du siècle dernier.

Par ailleurs, il est intéressant de souligner que dans vingt-huit des soixante-neuf départements obtenus, soit **40,58 %**, il n'existe pas de classe dans les préfectures. En

¹⁰ COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, op. cit. p. 77.

voici la liste : Nice (06), Foix (09), Carcassonne (11), Bourges (18), Saint-Brieuc (22), Périgueux (24), Valence (26), Chartres (28), Quimper (29), Nîmes (30), Montpellier (34), Lons-le-Saunier (39), Nantes (44), Orléans (45), Agen (47), Angers (49), Chaumont (52), Laval (53), Vannes (56), Pau (64), Colmar (68), Le Mans (72), Chambéry (73), Versailles (78), Niort (79), Toulon (83), Poitiers (86) et Créteil (94).

Parmi elles, on dénombre tout de même sept villes de plus de cent mille habitants¹¹ – Nice (5e), Nantes (6e), Montpellier (8e), Nîmes (18e), Angers (19e), Le Mans (21e) et Orléans (33e) – ce qui démontre peut-être une meilleure implantation de l'accordéon dans les petites agglomérations que dans les grandes villes, qui offrent cependant une formation plus professionnalisante au regard de la répartition des DEM. En effet, le cursus en troisième cycle spécialisé est accessible dans 100 % des CRR et 97,87 % des CRD, contre seulement 3,64 % des CRC et 3,92 % des CRI.

3.2. Évolution depuis 2010

Afin d'observer l'évolution du nombre d'ouverture de classes depuis le début de cette décennie, nous avons comparé nos données obtenues avec celles présentées par Caroline Philippe en 2011, dans son mémoire de *Master 1* intitulé *L'accordéon en France et en Europe (1985-2011) : évolutions, reconnaissance et esthétiques*¹², dans lequel elle a recensé tous les CRR et CRD proposant un enseignement de l'accordéon chromatique pour l'année scolaire 2010-2011. Au total, Caroline Philippe a dénombré quarante-quatre CRD et vingt-deux CRR – contre respectivement quarante-sept et vingt-trois de notre côté – dont quatre antennes du CRR de Paris – comptabilisées comme CRC dans nos propres statistiques. En comparant plus précisément nos données respectives, nous avons tout de même constaté quelques changements significatifs depuis 2010. D'une part, plusieurs établissements inclus dans sa liste de CRD ont aujourd'hui fusionné :

¹¹ Selon les chiffres de l'INSEE, in : INSEE, Tableaux de l'Économie Française-Édition 2016 [en ligne]. 1^{er} mars 2016. Disponible sur : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906659?sommaire=1906743>> (consulté le 2 février 2018).

¹² PHILIPPE (Caroline), *L'accordéon en France et en Europe (1985-2011) : Évolutions, reconnaissance et esthétiques*, mémoire en vue de l'obtention du *Master 1* de musicologie, sous la direction d'Alban Ramaut, Université Jean Monnet, Saint-Étienne : 2011, 174 p.

ceux de Bergerac et de Chancelade sont aujourd'hui regroupés dans le CRD de Dordogne ; ceux de Lillebonne et de Port-Jérôme dans celui de Caux-Vallée de Seine – en outre, la classe d'accordéon de Port-Jérôme semble avoir fermée ses portes depuis – et Mont-de-Marsan et Morcenx dans celui du conservatoire des Landes, dans lequel seul l'accordéon diatonique est désormais enseigné au sein des départements de musiques actuelles et traditionnelles. De plus, Caroline Philippe a comptabilisé les conservatoires de Brest et d'Avignon dans les CRD, or ils ont aujourd'hui le statut de CRR.

Ainsi, contrairement à ce que présentaient les chiffres au départ, nous avons recensé au total neuf nouvelles classes dans les CRD des villes suivantes : Auxerre, Boulogne-sur-Mer, Brive, Châtelleraut, Évry, Mantes-la-Jolie, Rive-de-Gier, Thiers et dans la communauté d'agglomération du Val d'Yerres. Quant aux CRR, nous avons dénombré cinq ouvertures de classes dans les villes suivantes : Amiens, Annecy, Boulogne-Billancourt, Chalon-sur-Saône et Strasbourg (sans compter les conservatoires de Brest et du Grand Avignon, dont le nouveau statut a été évoqué précédemment). Enfin, concernant le CRR de Toulon, désormais appelé Toulon Provence Méditerranée, l'accordéon n'est plus enseigné dans la ville même de Toulon mais dans les communes d'Hyères, de La Garde et de La-Seyne-sur-Mer.

3.3. Répartition des classes par rapport au nouveau découpage régional

Nous avons choisi de réaliser nos statistiques sur la base des découpages régionaux d'avant 2016 pour obtenir une lecture plus précise de la répartition des conservatoires. Toutefois, à titre indicatif et afin de respecter le découpage actuel, nous avons réalisé la même étude que précédemment avec les nouvelles régions de France métropolitaine. Nous avons dès lors observé une plus grande homogénéité entre les différents territoires. En effet, hormis la Corse, la majorité des régions comptent désormais entre six et onze conservatoires. En dehors de l'Île-de-France, pour laquelle les données restent inchangées, les régions Auvergne-Rhône-Alpes et Nouvelle-Aquitaine regroupent respectivement trente-huit et dix-sept conservatoires. Nous

avons observé une évolution identique en ce qui concerne les troisièmes cycles spécialisés, c'est-à-dire entre un et six dans la majorité des cas, avec toujours une prédominance des régions Auvergne-Rhône-Alpes (treize DEM) et Nouvelle-Aquitaine (dix DEM).

En revanche, en termes de densité de population, du fait de l'écart désormais important du nombre d'habitants selon les territoires, l'Île-de-France reprend la tête du classement pour le nombre de conservatoires pour un million d'habitants, suivie des régions Auvergne-Rhône-Alpes et Bourgogne-Franche-Comté.

Il est à noter toutefois que cette dernière, pourtant la troisième région la moins peuplée de France, devant la Corse et le Centre-Val-de-Loire, possède aujourd'hui le meilleur taux de DEM.

Associé au Poitou-Charentes et à l'Aquitaine au sein de la région Nouvelle-Aquitaine, le Limousin rétrograde désormais à la troisième place pour le nombre de conservatoires et de DEM par million d'habitants. Quant aux Hauts-de-France, pourtant la troisième région la plus peuplée du pays, ils n'atteignent que les sixième et septième positions en termes respectivement de nombres de DEM et de classes d'accordéon. Cependant, le nord du pays ne fait pas figure d'exception puisque, avec la nouvelle réforme, plus de 50% des territoires ne proposent même pas un troisième cycle spécialisé pour un million d'habitants.

Tableau récapitulatif des résultats obtenus pour les nouvelles régions
de France métropolitaine.

Région	Nombre de classes d'accordéon	Pourcentage de classes d'accordéon	Nombre de DEM	Densité conservatoire /population ¹³	Densité DEM/ population ¹⁴
Auvergne-Rhône-Alpes	38	61,29	13	4,79	1,64
Bourgogne-Franche-Comté	11	36,67	5	3,90	1,77
Bretagne	7	23,33	3	2,11	0,91
Centre-Val de Loire	6	30	1	2,32	0,39
Corse	0	0	0	0	0
Grand Est	11	23,40	4	1,98	0,72
Hauts-de-France	10	23,81	4	1,66	0,66
Île-de-France	94	50,81	21	7,74	1,73
Normandie	10	31,25	4	2,99	1,20
Nouvelle-Aquitaine	17	50	10	2,86	1,68
Occitanie	9	30	3	1,54	0,51
Provence-Alpes-Côte d'Azur	11	34,78	6	2,19	1,19
Pays de la Loire	8	29,73	2	2,14	0,53

¹³ Les chiffres de cette colonne indiquent le nombre de conservatoires pour un million d'habitants.

¹⁴ Les chiffres indiqués présentent le nombre de DEM pour un million d'habitants.

3.4. Conclusion

Si le nombre de classes d'accordéon semble en constante augmentation sur le territoire français depuis cinquante ans, les chiffres obtenus paraissent nettement moins encourageants au regard du nombre total de conservatoires dans notre pays. En effet, l'enseignement de l'accordéon classique n'est finalement accessible que dans deux cent trente-deux des cinq cent soixante-quatorze établissements que compte la France métropolitaine¹⁵, soit seulement **40,42 %**.

De surcroît, dans près de 60 % des cas, l'accordéon n'est même pas présent dans un tiers des conservatoires. Cinq régions possèdent toutefois un taux de classes d'accordéon supérieur ou égal à 50 % de leur nombre total d'établissements : l'Auvergne, la Haute-Normandie, l'Île-de-France, le Limousin et la région Rhône-Alpes.

Enfin, l'accordéon reste majoritairement plus implanté dans les grandes villes que dans les communautés de communes, puisqu'il est présent dans 57,14 % des CRR, 44,76 % des CRD, 38,19 % des CRC et 36,69 % des CRI.

¹⁵ Selon les chiffres de *La Lettre du Musicien*, in : La Lettre du Musicien, Répertoire des conservatoires et écoles de musique [en ligne]. 2013. Disponible sur : <<http://repertoireconservatoires.fr/>> (consulté le 20 avril 2018).

Tableau récapitulatif du nombre de classes d'accordéons par région.

Région	Nombre total de conservatoires	Pourcentage de classes d'accordéon
Alsace	18	27,78
Aquitaine	13	46,15
Auvergne	10	50
Basse-Normandie	14	0
Bourgogne	20	45
Bretagne	30	23,33
Centre	20	30
Champagne-Ardenne	11	9,09
Corse	2	0
Franche-Comté	10	20
Haute-Normandie	18	55,56
Île-de-France	185	50,81
Languedoc-Roussillon	16	31,25
Limousin	9	66,67
Lorraine	18	27,78
Midi-Pyrénées	14	28,57
Nord-Pas-de-Calais	31	29,03
Pays de la Loire	23	34,78
Picardie	11	9,09
Poitou-Charentes	12	41,67
Provence-Alpes-Côte d'Azur	37	29,73
Rhône-Alpes	52	63,46

4. Le CNSMD de Paris et les pôles supérieurs

Outre dans les conservatoires régionaux, dont nous venons de présenter un état des lieux, sept classes d'accordéon ont été ouvertes dans des pôles d'enseignement supérieur français¹, depuis le début du siècle :

- au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP) en 2002, dirigée par Max Bonnay et Anthony Millet² ;
- au Pôle supérieur Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB) en 2008, conduite par Max Bonnay et Vincent Lhermet ;
- au Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis-Île-de-France (Pôle sup' 93), où enseigne Frédéric Guérouet depuis la création de la classe en 2009 ;
- à l'École supérieure de musique (ESM) Bourgogne Franche-Comté en 2009 également, dirigée par Fanny Vicens³ et Olivier Urbano⁴ ;
- à l'Académie supérieure de musique de la Haute école des arts du Rhin (HEAR) en 2011, pilotée par Pascal Contet⁵ et Marie-Andrée Joerger⁶ ;

¹ L'accordéon est également présent dans un huitième pôle supérieur, Le Pont Supérieur – Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne Pays de la Loire installé à Nantes – mais celui-ci propose uniquement un cursus en accordéon diatonique.

² Lauréat de l'une des toutes premières promotions d'accordéonistes du CNSMDP, Anthony Millet (? , 1981) est aussi professeur titulaire aux conservatoires de Montreuil et de Vitry-sur-Seine.

³ Pianiste et accordéoniste française (Perpignan, 1987), Fanny Vicens se forme entre 2003 et 2014 à l'Université Paris-Sorbonne, au CNSMDP (classe de Max Bonnay) et dans les Musikhochschulen de Trossingen et de Lucerne (Suisse). Concertiste de renommée internationale, elle est la créatrice de nombreuses pièces pour accordéon. En parallèle de ses activités, elle a collaboré avec Vincent Lhermet à la création de la base de données *Ricordo al Futuro*, qui recense toutes les œuvres de musique savante pour ou avec accordéon depuis 1922.

⁴ Olivier Urbano (? , 1972) commence à étudier l'accordéon musette, avant de se tourner vers le rock (guitare et chant). Il débute finalement un cursus classique en 1990 au sein de la faculté de musicologie et du conservatoire de Montpellier et obtient par la suite le Certificat d'aptitude à l'enseignement de l'accordéon. Olivier Urbano est également professeur au CRR de Dijon.

⁵ Après des débuts dans le privé, Pascal Contet (Compiègne, 26 août 1963) se perfectionne à Fribourg (Suisse), à la Musikhochschule de Hanovre avec Elsbeth Moser, au Conservatoire royal de Copenhague et à l'Akademie der Künste de Graz avec Mogens Ellegaard. Il enseigne également l'accordéon au CRR de Strasbourg.

⁶ Marie-Andrée Joerger étudie l'accordéon auprès de Teodoro Anzellotti à la Musikhochschule de Fribourg, puis se spécialise en musique contemporaine à la Musikhochschule de Bâle (Suisse). Elle est professeur au CRR de Strasbourg et à la HEAR depuis 2014.

- à l'École supérieure musique et danse Nord de France (ESMD) en 2013, dirigée par Vincent Lhermet et, jusqu'à cette année, Casilda Rodriguez⁷ ;
- au Pôle supérieur musique et danse Bordeaux Aquitaine (PESMD) en 2014, où enseignent actuellement Philippe de Ezcurra et Bruno Maurice⁸.

Certes, nous sommes encore un peu loin des seize écoles que compte l'Allemagne, mais la quasi-totalité de nos classes ont moins de dix ans, alors que la moitié de celles ouvertes chez notre voisin outre-Rhin ont été créées avant 1990. À l'heure actuelle, nous n'avons donc pas assez de recul pour juger de la pérennité de cette situation, mais l'augmentation rapide de classes dans ces établissements témoignent bien d'une volonté accrue de proposer un enseignement supérieur en France.

4.1. Zoom sur le CNSMDP

4.1.1. Retour sur la création de la classe

Pour revenir sur la première acceptation de l'accordéon dans un pôle supérieur, nous avons interrogé la concertiste Mélanie Brégant, lauréate de la première promotion d'accordéonistes au CNSMD de Paris et professeur à l'ENM de Villeurbanne.

À propos de l'ouverture de la classe en 2002, elle se souvient :

« [Qu'il] y a eu énormément de bruits de couloirs[...]. On se demandait si c'était officieux ou officiel, mais l'information a été très largement diffusée car le monde de l'accordéon classique est assez petit⁹. »

L'ouverture de cette classe a donc eu une grande résonance dans le monde accordéonistique, car elle a marqué une étape pour les instrumentistes professionnels et en devenir. En effet, elle a offert la possibilité aux nouvelles générations de poursuivre leur apprentissage au-delà du troisième cycle spécialisé proposé dans les conservatoires

⁷ Casilda Rodriguez est décédée en juillet 2018. Titulaire du CA, elle enseignait également l'accordéon aux CRD de Calais et d'Arras.

⁸ Bruno Maurice débute l'accordéon à l'âge de six ans. Suite à l'obtention de son CAPES à la faculté de musicologie de Tours, il se perfectionne pendant trois ans auprès de Vladimir Besfamilnov, à l'Académie de musique Tchaïkovski de Kiev. Il enseigne également au CRR de Bordeaux.

⁹ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

régionaux, un passage désormais presque obligé pour quiconque souhaite embrasser une carrière de musicien professionnel et/ou enseigner dans un conservatoire.

Max Bonnay, professeur au CNSMDP, définit le rôle de cet établissement en ces termes :

« Le rôle du CNSMD de Paris est de proposer un cursus d'études supérieures. Cela implique un approfondissement de la technique instrumentale, l'étude et l'interprétation de styles différents dans un répertoire assez large (transcription d'époques différentes, répertoire contemporain de diverses écoles, pratique de la musique de chambre et de la musique d'ensemble)¹⁰. »

Outre un enseignement plus approfondi, l'ouverture de cette classe a permis également aux accordéonistes de sortir d'un certain isolement, comme le souligne Thierry Bouchet :

« [L]a création d'une classe d'accordéon au CNSMD de Paris permet aux étudiants de bénéficier d'un enseignement instrumental de très haute qualité mais aussi de bénéficier de tous les apports qu'offre un tel établissement : côtoyer et jouer avec d'autres instrumentistes, pratiquer la musique de chambre, suivre les cours d'écriture, d'analyse, d'orchestration, profiter de la vie artistique du CNSMD, etc¹¹. »

Au cours de son cursus en écriture au CNSMD de Lyon, Thierry Bouchet a d'ailleurs composé un concerto de chambre pour accordéon, notamment dans le but de faire découvrir son instrument. Une première dans cet établissement qui ne compte toujours pas de classe d'accordéon :

« J'ai toujours conservé une pratique de l'accordéon lors de mes études d'écriture, d'analyse et d'orchestration au CNSMD de Lyon ; j'ai alors souhaité concilier l'enseignement que je recevais avec mon activité d'instrumentiste. De plus, cela me permettait de jouer avec d'autres musiciens du CNSMD et de montrer les possibilités de mon instrument. J'ai composé un concerto de chambre pour accordéon, quintette à vent et quintette à cordes d'une durée de quinze minutes environ, à partir de principes d'écriture utilisés par György Ligeti (notamment les complexités polyrythmiques et polymétriques). Au début, mes professeurs d'écriture étaient

¹⁰ BONNAY (Max), « L'accordéon s'apprend comme les autres instruments », in : *La Lettre du musicien*, op. cit. p. 28.

¹¹ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015 et questionnaire du 13 juillet 2016.

réservés mais ils ont finalement adhéré au projet et m'ont aidé dans ce travail. Après la présentation à l'examen, le concerto de chambre a été choisi par le directeur du CNSMD, Gilbert Amy, pour être joué lors de la saison publique. Il s'agissait d'un concert en hommage au compositeur Gérard Grisey (qui fut accordéoniste) donné salle Varèse en novembre 1999, avec l'atelier du XX^e siècle du CNSMD. Je pense qu'il s'agissait de la première intervention concertante de l'accordéon dans un effectif instrumental présentée au CNSMD de Lyon¹². »

Quant à la nomination du premier professeur titulaire, plusieurs accordéonistes ont été cités : Max Bonnay, Pascal Contet, Bruno Maurice, Myriam Bonnin, et Frédéric Guérouet. Et c'est finalement Max Bonnay, qui fut retenu.

Pour le concours d'entrée, les candidats devaient préparer un programme d'une durée moyenne de vingt minutes, qui sera interprété en deux tours et devra comprendre deux œuvres composées par des figures emblématiques du renouveau de l'accordéon en France, trois des quatre « Mousquetaires de l'accordéon » :

« Il y avait deux morceaux imposés (un pour chaque tour) : *Divertissement baroque* d'André Astier et Joss Baselli et *Système A* d'André Astier et Marcel Azzola. Ces deux pièces pour basses standards avaient été choisies pour montrer la double possibilité de l'accordéon de concert (basses standards et chromatiques)¹³. »

À la fin de cette première session, seuls deux étudiants seront retenus pour intégrer le prestigieux établissement, Mélanie Brégant et Laurent Colombo, car :

« Le poste créé était un mi-temps (comme aujourd'hui), qui devait se mettre en place sur trois années (six étudiants au bout de trois ans). Depuis, c'est resté un mi-temps (six étudiants) et il y a toujours une ou deux places par an¹⁴. »

Lorsque nous demandons à Mélanie Brégant si, à cette époque, l'accordéon a été bien accueilli par les autres élèves du conservatoire, elle nous répond en ces termes :

« Oui et non. J'ai fait des rencontres humaines incroyables mais l'accordéon ne faisait pas l'unanimité car les gens avaient des préjugés sur l'instrument. En tout cas, il n'a laissé personne indifférent¹⁵. »

¹² BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015 et questionnaire du 13 juillet 2016.

¹³ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

¹⁴ *Ibid.*

Ce phénomène n'est pas surprenant puisque, avant la création de ces classes, la musique d'ensemble se faisait principalement entre accordéonistes. Le développement de la musique de chambre va donc avoir un rôle important dans l'intégration de l'accordéon dans des œuvres de musique savante et dans son acceptation par les autres instrumentistes. Nous reviendrons sur ce point dans notre chapitre consacré à l'évolution du répertoire.

4.1.2. Le répertoire imposé aux concours du CNSMDP

Dans cette sous-partie, nous avons choisi de nous attarder sur les œuvres originales pour accordéon solo imposées (ou proposées) lors des concours d'entrée au CNSMDP, ainsi que pour les examens de fin d'année. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à tous les programmes, mais nous avons tout de même pu recenser quarante-trois œuvres de vingt-neuf compositeurs de douze nationalités différentes, dont la liste est présentée ci-après.

¹⁵ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

Liste d'œuvres imposés aux concours du CNSMDP entre 2002 et 2017.

Titre	Année de composition	Compositeur	Date(s) et lieu(x) de naissance (et de décès)	Nationalité
<i>Sequenza XIII</i>	1995	Luciano Berio	Oneglia, 24 octobre 1925- Rome, 27 mai 2003	Italien
<i>Arboris 1</i>	?	Patrick Busseuil	Dijon, 1956	Français
<i>Arboris 2</i>	?			
<i>Laetitia Parc</i>	1982			
<i>Songs along the fjord</i>	2003			
<i>Lost Coast Memories</i> n° 6	2004			
<i>L'Ange bleu</i>	1991	Marius Constant	Bucarest, 7 février 1925- Paris, 15 mai 2004	Français
<i>Konzertstück</i>	1974	Jindrich Feld	Prague, 19 février 1925- Prague, 8 juillet 2007	Tchèque
<i>Toccata burletta</i>	1976	Petr Fiala	Pehlřimov, 25 mars 1943	Tchèque
<i>Phantasie 84</i>	1984	Jürgen Ganzer	Potsdam, 6 août 1950	Allemand
<i>Passacaglia</i>	1994			
<i>De profundis</i>	1978	Sofia Goubaidouline	Tchistopol, 24 octobre 1931	Russe
<i>Sen V</i>	1992	Toshio Hosokawa	Hiroshima, 23 octobre 1955	Japonais
<i>Slow Motion</i>	2002			
<i>Partita</i>	1986	Svein Hundsnes	Haugesund, 22 janvier 1951	Norvégien
<i>Sérénade</i>	1966	Wolfgang Jacobi	Bergen auf Rügen, 25 octobre 1894-Munich, 15 décembre 1972	Allemand
<i>Alone</i>	1979	Erkki Jokinen	?, 1941	Finnois
<i>Tokkata, opus 27</i>	1975	Alexandre Jourbine	Tachkent, 7 août 1945	Russe
<i>Toccata</i>	1972	Georg Katzer	Habelschwerdt [actuelle Bystrzyca Kłodzka], 10 janvier 1935	Allemand
<i>Arabesques</i>	1975	Leif Kayser	Copenhague, 13 juin 1919- ?, 15 juin 2001	Danois
<i>Sonate n° 2</i>	1976	Anatoli Koussiakov	Chouia, 7 juin 1945- ?, 11 juillet 2007	Russe
<i>Fugue et burlesque</i>	1981			
<i>Partita</i>	1990			

Titre	Année de composition	Compositeur	Dates et lieux de naissance et de décès	Nationalité
<i>Sonate n° 4</i>	1991	Anatoli Koussiakov	Chouia, 7 juin 1945- ?, 11 juillet 2007	Russe
<i>Images of the passing time</i>	1999			
<i>Aztarnak</i>	2000	Ramon Lazkano	San Sebastián, 26 juin 1968	Espagnol
<i>Scherzo-Tokkata</i>	1981	Petr Londonov	Bessonovska, 30 avril 1928- ?, 1981	Russe
<i>Tears</i>	1992	Bent Lorentzen	Stenvad, 11 février 1935	Danois
<i>Partita piccola</i>	1963	Torbjörn Lundquist	Stockholm, 30 septembre 1920- Grillby, 1 ^{er} juillet 2000	Suédois
<i>Partita</i>	1998	Matti Murto	Tampere, 12 juillet 1947	Finois
<i>Flashing</i>	1985	Arne Nordheim	Larvik, 20 juin 1931- Oslo, 5 juin 2010	Norvégien
<i>Introduction et Toccata</i>	1952	Per Nørgård	Gentofte, 13 juillet 1932	Danois
<i>Anatomic Safari</i>	1967			
<i>Manualiter</i>	1977	Krzysztof Olczak	Łódź, 26 mai 1956	Polonais
<i>Without a title, opus 72</i>	1972	Poul Røvsing Olsen	Copenhague, 4 novembre 1922-Copenhague, 2 juillet 1982	Danois
<i>Twelve in four</i>	1994	Bogdan Precz	Mysłowice, 27 mai 1960- Madrid, 24 juillet 1996	Polonais
<i>Capriccio VII</i>	?	Bronisław Kazimierz Przybylski	Łódź, 11 décembre 1941- Łódź, 4 avril 2011	Polonais
<i>Toccata n° 2, opus 28</i>	1963	Ole Schmidt	Copenhague, 14 juillet 1928- Marcillac, 6 mars 2010	Danois
<i>Kalina Kasnaia</i>	1976	Viatcheslav Semionov	Troubchevsk, 29 mars 1946	Russe
<i>Don-Rhapsodie n° 2</i>	1990			
<i>Caprice n° 2</i>	2002			
<i>Caprice n° 3 « Aurore boréale »</i>	2006			
<i>Like a water-buffalo</i>	1985	Yuji Takahashi	Tokyo, 21 septembre 1938	Japonais

À l'étude de ce tableau, nous pouvons constater que les pièces françaises – au même titre que les danoises – arrivent en deuxième position avec seulement six occurrences, soit **13,95 %**, contre le double pour le répertoire russe. De plus, cinq œuvres françaises appartiennent au catalogue de Patrick Busseuil ; il semblerait donc que les compositeurs français soient peu représentés dans les récitals de fin d'année. Du côté russe, c'est Anatoli Koussiakov¹⁶ qui arrive en tête avec un total de cinq pièces également. En revanche, si l'on observe non pas le nombre d'œuvres mais la fréquence avec laquelle on les retrouve dans la liste des morceaux imposés, la France retombe en quatrième position – comme le Japon – avec six œuvres, derrière l'Allemagne (9), le Danemark (12) et encore la Russie (15).

Enfin, si l'on observe les dates de composition des œuvres que nous avons recensées, au moins **53,49 %** d'entre elles datent d'avant 1990 ; ce qui témoigne peut-être d'un vieillissement du répertoire abordé.

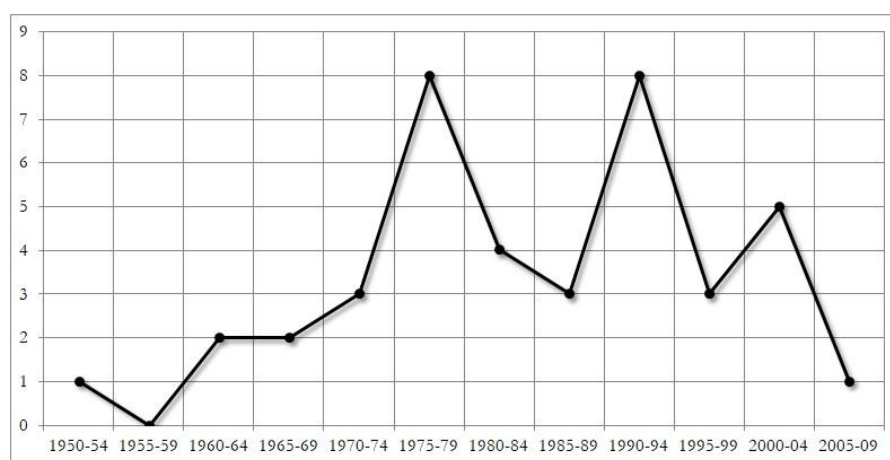


Figure n° 19 : Nombre d'œuvres recensées par période de composition.

Toutefois, en nous appuyant sur les récentes statistiques proposées par Vincent Lhermet dans sa thèse de musicologie¹⁷, réalisées à partir de l'analyse des

¹⁶ Anatoli Koussiakov – en russe Анатолий Кусяков – compte parmi les compositeurs russes les plus prolifiques dans le catalogue pour bayan. Il est notamment l'auteur de sept sonates pour l'instrument, dont la première date de 1975.

¹⁷ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, thèse en vue de l'obtention du Doctorat de musique-recherche et pratique au CNSMDP/Paris-Sorbonne, sous la direction de Laurent Cugny et Bruno Mantovani, Paris : 9 mars 2016, 361 p.

programmes de récitals de fin de Master d'étudiants de plusieurs conservatoires supérieurs européens, nous avons obtenu une lecture plus éclairée de nos données. En ce qui concerne la sous-représentation d'œuvres françaises dans les prestations d'étudiants du CNSMDP, ce constat ne semble pas étonnant puisque l'établissement parisien n'arrive qu'en onzième position dans son classement des conservatoires qui soutiennent la musique nationale, avec seulement **31 %** de pièces françaises dans les récitals de fin de Master. Un chiffre toutefois en adéquation avec la moyenne européenne de 30,48 %. Quant à la forte présence d'œuvres russes et ukrainiennes, celle-ci se confirme avec un taux de **27 %**, un chiffre cette fois-ci bien plus élevé que la moyenne européenne de 18,61 %. Toutefois, le CNSMDP ne fait pas figure d'exception car les répertoires russes et ukrainiens représentent à eux seuls 18,05 % du nombre total d'œuvres recensées par Vincent Lhermet (contre seulement 3,7 % pour le répertoire français).

Enfin, concernant le nombre d'œuvres composées après 1990, il atteint 76 %, un chiffre en opposition avec nos observations précédentes. Dès lors, si les œuvres imposées paraissent peu renouvelées, les étudiants semblent tout de même amenés à aborder des pièces plus récentes du répertoire.

Ainsi, le CNSMD de Paris se distingue sur le plan européen par son soutien à la musique originale, qui représente 62 % des œuvres interprétées dans les récitals de Master – contre une moyenne européenne de 51,56 % – et par son attrait pour le répertoire contemporain, grâce à une large majorité d'œuvres composées dans les trente dernières années (76 % contre 53,56 % sur le plan européen). Cependant, la part d'œuvres françaises pose question et il serait intéressant de reproduire cette analyse sur le répertoire de musique de chambre pour voir si seules les pièces pour accordéon solo semblent boudées. Toutefois, si les compositions françaises apparaissent peu dans la liste des morceaux imposées ou choisies pour les récitals, elles seraient étudiées dans les examens de déchiffrage, comme en témoigne Mélanie Brégant :

« En déchiffrage, nous avons souvent des œuvres de compositeurs français qui venaient aux jurys : Bernard Cavanna, Graciane Finzi, Thierry Escaich, Jean-Michel Ferran, etc¹⁸. »

L'ouverture de la classe d'accordéon au Conservatoire supérieur de Paris a donc été un vecteur essentiel de la diffusion du répertoire original et contemporain pour l'accordéon soliste. Cette prégnance des musiques russes et ukrainiennes provient sans doute du fait que nombre d'accordéonistes français, dont certains sont en poste aujourd'hui dans des pôles supérieurs, sont partis étudier en URSS dans les années quatre-vingt, quand la formation supérieure faisait défaut en France, comme le souligne Vincent Lhermet :

« 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 Besfamilnov à Kiev, ce qui explique la forte présence du répertoire des compositeurs-instrumentistes et la musique russe dans ces programmes¹⁹. »

Nous allons donc revenir succinctement sur les principaux acteurs de l'école soviétique dans la partie suivante.

¹⁸ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

¹⁹ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, *op. cit.* p. 222.

II. L'enseignement du bayan dans les établissements d'état en Russie et en Ukraine

Ancienne élève de Max Bonnay au CNSMD de Paris, la concertiste française Élodie Soulard connaît bien l'école russe puisqu'elle s'est aussi perfectionnée aux côtés du bayaniste Yuri Shishkin¹. Pour elle, les deux écoles sont différentes :

« J'ai reçu un enseignement à la soviétique où le professeur est en fait ton coach. On ne connaît pas cela en France. Il vient t'embêter sur chaque note mais il va aussi s'intéresser personnellement à toi, à tes relations, à tes amis, à ton alimentation, à ton rythme de vie, à ce que tu lis, etc. Du coup, il y a eu un très riche échange culturel². »

Au cours de notre entretien, elle est revenue plus précisément sur ce qui l'a marquée dans l'enseignement qu'elle a reçu du pédagogue russe :

« J'ai été attiré par l'école russe mais plutôt par leur façon d'aborder l'instrument, de le faire sonner, de transcrire et puis, ce qui m'a aussi beaucoup marqué, c'est cette culture du Beau. Ils apprennent aux étudiants à aimer le Beau, ce qui nous pousse à beaucoup travailler, enfin à ne pas se contenter de compromis, à aller au bout des choses, très loin dans la musicalité, ce que je n'ai pas trop connu en France³. »

Aux vues de la taille importante du territoire de la Russie et d'une accessibilité plus difficile des données, il nous a été impossible de réaliser le même recensement pour les établissements russes que pour les conservatoires français. Nonobstant, nous avons choisi de présenter quelques lieux majeurs de l'enseignement du bayan, en nous appuyant notamment sur l'ouvrage très complet du musicologue russe Alfred Mirek, *Accordéon : Passé et présent*⁴. Comme lui, nous avons choisi d'étendre notre présentation à l'Ukraine, car les deux écoles semblent aller de pair, du fait de l'importance de certains bayanistes et compositeurs ukrainiens en Russie, et inversement.

¹ Concertiste de grande renommée et lauréat de nombreux concours internationaux, Iouri Chichkine – en russe Юрий ШИШКИН (Azov, 24 août 1963) – a étudié le bayan au Collège d'art de Rostov-sur-le-Don, avant de se perfectionner à l'Institut Gnnessin, auprès de Viatcheslav Semionov.

² SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

³ *Ibid.*

⁴ MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, Moscou : Interpraks, 1994, 534 p. En russe.

1. Les pédagogues

Dans son livre cité précédemment, Alfred Mirek recense tous les grands bayanistes soviétiques connus jusqu'en 1994, ce qui nous a permis de relever quelques écoles et professeurs qui ont marqué l'histoire du bayan.

Agrémentée de nos propres recherches pour actualiser le travail d'Alfred Mirek, nous avons créée une base de données recensant quatre cent douze bayanistes. Malheureusement, pour 31,07 % d'entre eux, nous n'avons pas pu retracer leur filiation, mais nous avons tout de même comptabilisé plus de deux cents professeurs. Nous avons ainsi choisi de présenter dans ce chapitre les pédagogues les plus sollicités, c'est-à-dire ceux dont le nom était cité à plus de dix reprises.



1.1. Nikolai Tchaikine (1915-2000)²

Diplômé du conservatoire de Kiev en 1940, dans les classes de composition et de piano, Nikolai Tchaikine enseigne par la suite le bayan à l'Institut Gnnessin de 1951 à 1963, puis au Conservatoire d'état de Gorki³ – actuelle Nijni-Novgorod – de 1964 à 1972 et enfin, à l'Académie nationale de musique de Biélorussie⁴ à Minsk de 1973 à 1978. En parallèle de son activité de pédagogue, Nikolai Tchaikine compose de nombreuses œuvres pour bayan solo. Il est notamment l'auteur de la première sonate russe pour cet instrument, composée en 1944, mais il écrira également deux concertos pour bayan et orchestre symphonique en 1951 et 1972.

Figure n° 20¹ :
Nikolai Tchaikine.

¹ Crédit photo : GoldAccordion.com, *in* : GoldAccordion.com, Чайкин Николай Яковлевич [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://www.goldaccordion.com/composers/283-chajkin-nikolaj-yakovlevich.html>> (consulté le 16 février 2018).

² En russe : Николай Чайкин (Kharkov, 2 [15] février 1915-Moscou, 17 février 2000).

À la suite de la parution d'un oukase du tsar Pierre I^{er}, le 29 décembre 1699, les Russes adoptent le calendrier julien, qui restera en vigueur jusqu'au 1^{er} [14] février 1918. Dans notre propos, nous avons donc effectué un travail de concordance entre les calendriers julien et grégorien (sauf quand il nous a été impossible de distinguer les deux dates) et choisi d'indiquer la date julienne en première occurrence, puis la date grégorienne entre crochets, puisque nous admettons en France, par exemple, la Révolution d'Octobre, et non de Novembre 1917.

³ En russe : Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки.

⁴ En russe : Белорусская государственная академия музыки.

1.2. Mark Guelis (1903-1976)⁵

Ancien élève du compositeur et pédagogue russe Vladislav Zolotariov⁶ à l'Institut de musique et d'art dramatique de Kiev, Mark Guelis prend la tête, en 1938, du premier département dédié aux instruments folkloriques en URSS, créé au conservatoire de Kiev⁷. Il occupera le poste de directeur jusqu'à sa mort.



Figure n° 21⁸ : Mark Guelis.

1.3. Vladimir Rojkov (1905-1976)⁹

À partir de 1923, Vladimir Rojkov travaille comme compositeur, puis comme accordéoniste au Théâtre Meierhold de Moscou. Il enseigne ensuite le bayan à l'Institut d'état de musique de la capitale¹⁰ de 1930 à 1939, avant de se consacrer à sa carrière d'instrumentiste. Selon Alfred Mirek, Vladimir Rojkov serait l'auteur de la première pièce de concert pour bayan, une œuvre datant de 1928, dont nous n'avons pas retrouvé le titre.

⁵ En russe : Марк Геліс (Krementchouk, 13 [26] juillet 1903-Kiev, 10 avril 1976).

⁶ Ancien élève en composition de Rodion Chtchedrine et de Tikhon Khrennikov, Vladislav Zolotariov – en russe Владислав Золотарёв (De-Kastri, 13 septembre 1942-Moscou, 13 mai 1975) – a composé près d'une vingtaine d'œuvres pour bayan, uniquement des pièces soli ou des œuvres avec orchestre, dans lesquelles l'instrument tient le rôle de soliste. Nombre de ses partitions sont aujourd'hui reconnues comme des « classiques » du répertoire pour accordéon.

⁷ En russe : Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского.

⁸ Crédit photo : esu.com.ua, in : DAVIDOV (M. A.), Encyclopedia of modern Ukraine : ГЕЛІС Марк Мусійовичhttp [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://esu.com.ua/search_articles.php?id=28989> (consulté le 16 février 2018).

⁹ En russe : Владимир Рожков (Moscou, 22 juin 1905-Moscou, 1^{er} août 1976).

¹⁰ En russe : Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке [autrefois Московский областной инструкторско-педагогический техникум имени Октябрьской революции].



1.4. Alexeï Oneguine (1920-1989)¹²

Malgré son évidente importance dans l'enseignement du bayan en Russie, nous n'avons récolté que peu de données sur Alexeï Oneguine, qui enseigna le bayan à l'Institut Gnessim de Moscou à partir de 1950 et publia

Figure n° 22¹¹ : Alexeï Oneguine. une méthode d'apprentissage pour l'instrument en 1957¹³.

1.5. Viatcheslav Semionov (1946-)¹⁴

Viatcheslav Semionov débute l'apprentissage du bayan au Collège d'art de Rostov-sur-le-Don, avant d'intégrer l'Institut Gnessim, dans la classe d'Anatoli Sourkov¹⁵. Diplômé de l'établissement en 1969, Viatcheslav Semionov y enseigne à son tour l'instrument à partir de 1988. Reconnu comme l'un des plus grands pédagogues russes, il est également un compositeur prolifique, auteur de plus d'une vingtaine d'œuvres phares du répertoire pour accordéon solo, mais aussi d'une rhapsodie pour bayan et orchestre – Брамсиана [*Brahmsiana*] – en 1997 et d'un concerto pour bayan, orchestre de chambre et percussions – Фрески [*Fresques*] – en 2004.



Figure n° 23¹⁶ :

Viatcheslav Semionov.

¹¹ Тараканов [Борис], Нотный архив : Евсеевич, Онегин Алексей [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitori/a_-onegin/#composers=5496!page=1!str=> (consulté le 16 février 2018).

¹² En russe : Алексей Онегин (Krasnoïarsk, 22 avril 1920-Moscou, 8 février 1989).

¹³ En russe : « Школы игры на баяне ».

¹⁴ En russe : Вячеслав Семёнов (Troubtchevsk, 29 mars 1946).

¹⁵ Avant d'enseigner à son tour dans cet établissement, Anatoli Sourkov – en russe Анатолий Сурков (Moscou, 6 janvier 1919-Moscou, 12 août 1983) – a étudié le bayan à l'Institut Gnessim, auprès de Semen Velikov et de Nikolai Tchaïkine.

¹⁶ Crédit photo : Alfred Mirek, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, op. cit. p. 280.

1.6. Friedrich Lips (1948-)



Figure n° 24¹⁷ :

Friedrich Lips.

Friedrich Lips entre au conservatoire de Magnitogorsk avant de faire ses classes à l'Institut Gnnessin, auprès de Sergueï Kolobkov¹⁸. Depuis 2004, il dirige le département bayans et accordéons dans cet établissement où il enseigne depuis 1971. Pédagogue de renommée internationale, comme son contemporain Viatcheslav Semionov, il collabore aussi avec de nombreux compositeurs – principalement russes – à partir des années soixante-dix, à la création d'un répertoire original pour le bayan, dont il est le créateur de près de quatre-vingts œuvres.

À l'image de Max Bonnay, Frédéric Guérouet ou encore Pascal Contet qui ont véritablement fait évoluer l'image de l'accordéon en France, Viatcheslav Semionov et Friedrich Lips se sont véritablement imposés comme des précurseurs du bayan en Russie et ont joué un rôle considérable dans l'évolution de l'instrument, comme en témoigne Élodie Soulard :

« Je connais moins Lips mais la vision que j'ai un peu des choses, c'est qu'il a énormément œuvré dans la création. De lui-même, il est allé voir beaucoup de compositeurs qui ne connaissaient pas l'accordéon et qui étaient très importants à l'époque, tels que Goubaidoulina, Denisov, Podgaïts, etc. Je pense que les élèves étrangers qui venaient chez lui sont surtout venus chercher cela : ces nouvelles compositions, ce désir de rencontrer des compositeurs et de leur faire écrire pour l'instrument. En revanche, Semionov, c'est plus le côté pédagogique qui le caractérise. Quand il a été nommé professeur à Rostov, il s'est rendu compte qu'il ne connaissait pas assez bien l'accordéon ; il ne savait pas trop comment il allait l'enseigner. Il a donc assisté à des cours de grandes classes de maîtres pianistes, violonistes pour analyser comment ils faisaient sonner leur instrument, quelle était leur technique, etc. Il a cherché comment appliquer ces méthodes sur l'accordéon donc pour moi, Semionov est vraiment un chercheur, et aussi sur sa facture ; c'est lui qui a fabriqué son propre instrument. Il a soixante-dix ans mais il a toujours plein d'idées sur

¹⁷ Crédit photo : Alfred Mirek, in : MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, op. cit. p. 248.

¹⁸ Sergueï Kolobkov – en russe Сергей Колобков (Korsakovo, 4 octobre 1927- ?, 2007) – a lui aussi étudié le bayan à l'Institut Gnnessin, dans la classe de Viktor Gorokhov.

l'avenir de l'accordéon.... Il est très sensible aux défauts de l'instrument et cherche continuellement des solutions pour qu'il sonne mieux. Et puis, c'est le champion de la transcription, je pense que personne ne connaît mieux que lui les secrets de l'accordéon¹⁹. »

Depuis quelques années, de nouvelles figures emblématiques se distinguent en Russie, à l'image du concertiste Yuri Shishkin, ancien élève de Viatcheslav Semionov à l'Institut Gnnessin et actuellement professeur au conservatoire de Rostov-sur-le-Don. Toutefois, l'influence de Friedrich Lips et de Viatcheslav Semionov semble toujours profondément enracinée dans la mémoire russe et l'on peut se demander qui seront les nouveaux chefs de file de l'école russe.

¹⁹ SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

2. Les lieux d'enseignement

Nous avons recensé soixante-douze établissements¹ dans lesquels est enseigné le bayan aujourd'hui, répartis ainsi selon les districts fédéraux :

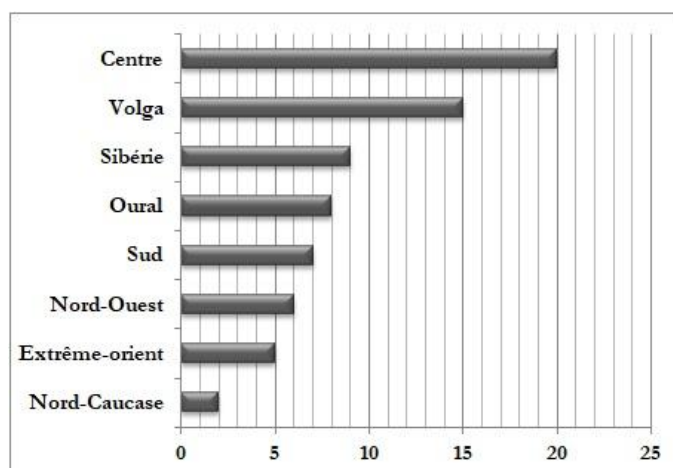


Figure n° 25 : Nombre d'établissements d'État recensés dans chaque district fédéral de Russie, dans lesquels est enseigné le bayan.



Figure n° 26² : Carte représentant la répartition des huit districts fédéraux de Russie.

¹ Pour connaître la liste détaillée des établissements, nous vous invitons à consulter notre catalogue (volume II, annexe 2).

² Crédit photo : DR, *in* : Wikipedia, Districts fédéraux de Russie [en ligne]. 21 octobre 2017. Disponible sur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Districts_f%C3%A9d%C3%A9raux_de_Russie> (consulté le 1^{er} février 2018).

Ce nombre ne peut témoigner de l'omniprésence de l'accordéon en Russie puisque, selon le concertiste russe Semion Shmelkov³, l'instrument est enseigné dans tous les conservatoires de Russie, « excepté au conservatoire d'État de Moscou⁴ ». Toutefois, nous pouvons remarquer que, comme en France, l'enseignement semble très centralisé autour de la capitale, mais ce phénomène coïncide dans ce cas avec la répartition de la population, plus concentrée dans la région occidentale du pays.

À l'étude de notre base de données sur les bayanistes russes et ukrainiens, nous avons donc constaté que 50,20 % d'entre eux ont étudié à Moscou, dont plus de la moitié à l'Institut Gnessin. La réputation de cet établissement moscovite, fondé le 15 février 1895 par les sœurs Evguenia⁵ et Elena Gnessina⁶, deux anciennes élèves du conservatoire de Moscou, en a fait une référence mondiale dans l'enseignement du bayan et il accueille aujourd'hui de nombreux étudiants étrangers. Depuis la création du département dédié aux instruments folkloriques en 1948, la classe de bayan et d'accordéon y occupe une place très importante. Elle ne compte pas moins de quinze professeurs et assistants à l'heure actuelle : Friedrich Lips, Viatcheslav Semionov Viatcheslav Beliakov⁷, Vitali Gounine⁸, Boris Egorov⁹, Mikhail Imkhanitski¹⁰,

³ Né en 1985 à Kemerovo, Semion Shmelkov – en russe Семён Шмельков – étudie le bayan au conservatoire de Novossibirsk, avant de rejoindre la classe de Friedrich Lips à l'Institut Gnessin, où il enseigne désormais.

⁴ BOUCHET (Thierry) et SHMELKOV (Semion), « L'Accordéon dans le monde », in : BOUCHET (Thierry) éd., *Soufflet-Bulletin d'information des accordéonistes*, n°1, AMC : Mâcon, 2010, p. 21.

⁵ En russe : Евгения Гнесина (Rostov-sur-le-Don, 1871-Moscou, 6 avril 1940).

⁶ En russe : Елена Гнесина (Rostov-sur-le-Don, 18 [31] mai 1874-Moscou, 4 avril 1967).

⁷ Né le 2 mars 1939 à Moscou, Viatcheslav Beliakov – en russe Вячеслав Беляков – entre à l'Institut Gnessin en 1959, où il suit notamment l'enseignement de A. Soukhanov et de Nikolai Tchaïkine. En 1968, il devient à son tour professeur dans cet établissement et obtiendra le grade de professeur quinze ans plus tard.

⁸ Né le 27 juillet 1962, Vitali Gounine – en russe Виталий Гунин – devient l'assistant de Boris Egorov à l'Institut Gnessin en 1998, après des études au Conservatoire de Leningrad. Il enseignera le bayan dans divers établissements, avant d'être nommé professeur à l'Institut Gnessin en 2017.

⁹ Boris Egorov – en russe Борис Егоров – est né le 28 janvier 1937 à Leningrad. Après des études de bayan à l'Institut d'État de musique de Moscou, notamment auprès de Vassili Kossarev, il commence à travailler à l'Institut Gnessin en 1962. Le grade de professeur lui sera conféré trente ans plus tard.

¹⁰ Né le 23 juillet 1946 à Kharkov, Mikhail Imkhanitski – en russe Михаил Имханицкий – débute l'apprentissage du bayan à l'Institut d'art de sa ville natale, avant de rejoindre la classe de Leonid Gorenko à l'Université des arts de Kharkov, puis celle d'Oleg Agarkov à l'Institut Gnessin, où il a été nommé professeur en 1990. Mikhail Imkhanitski mène également une carrière de compositeur et a, en outre, écrit deux pièces pour bayan au début des années quatre-vingt : une sonate (1981) et un concertino pour bayan et orchestre (1982).

Iouri Sidorov¹¹, Igor Syroïekine¹², Mikhail Bourlakov¹³, Vassili Vassiliev¹⁴, Maria Vlasova¹⁵, Oleg Gaponov¹⁶, Alexandre Gataoulline¹⁷, Alexandre Selivanov¹⁸ et Semion Shmelkov.

Outre Moscou, de nombreux bayanistes russes recensés dans notre base de données ont intégré les conservatoires de quatre autres grandes villes russes : 8,37 % d'entre eux ont étudié à Saint-Pétersbourg, 7,64 % à Nijni-Novgorod, 6,20 % à Toula et 4,73 % à Rostov-sur-le-Don.

Enfin, comme nous l'avons évoqué en introduction de cette partie, l'Ukraine est également un haut-lieu de l'enseignement du bayan, notamment le Conservatoire de Kiev, dans lequel ont étudié 13,10 % des instrumentistes que nous avons recensés.

¹¹ Iouri Sidorov – en russe Юрий Сидоров – est né le 18 avril 1958 à Marks, où il commence le bayan, avant de se perfectionner dans la classe de Boris Egorov à l'Institut Gnëssin. Professeur dans cet établissement depuis 1988, il a obtenu le grade de professeur en 2010.

¹² Né en 1962, Igor Syroïekine – en russe Игорь Сыроежкин – étudie le bayan à l'Institut Gnëssin, d'abord auprès de Viktor Kouzovlev, puis de Viatcheslav Beliakov. Il enseigne dans l'établissement moscovite depuis 1988.

¹³ Mikhail Bourlakov – en russe Михаил Бурлаков – naît en 1978 à Kouznetsk, où il suit ses premiers cours d'instrument. En 2002, il entre à l'Institut Gnëssin et intègre la classe de Friedrich Lips, dont il devient l'assistant deux ans plus tard.

¹⁴ Né en 1975, Vassili Vassiliev – en russe Василий Васильев – suit l'apprentissage de Friedrich Lips à partir de 1999 et commence à enseigner le bayan à l'Institut Gnëssin en 2004, où il sera ensuite nommé doyen de la faculté des instruments folkloriques (2011).

¹⁵ Accordéoniste de formation, Maria Vlasova – en russe Мария Власова – est née à Vladimir, où elle débute l'apprentissage du bayan. De 1999 à 2004, elle intègre la classe de Friedrich Lips à l'Institut Gnëssin, où elle enseignera à son tour à partir de 2015.

¹⁶ Né en 1950 à Kendelen, Oleg Gaponov – en russe Гапонов Олег – enseigne le bayan à l'Institut Gnëssin depuis 2001, après avoir étudié l'instrument au conservatoire d'État de Nijni-Novgorod. Depuis 1997, il dirige le Collège régional de musique A. N. Scriabine de Moscou.

¹⁷ Pour plus de renseignements sur Alexandre Gataoulline, se reporter à la page 38 (note de bas de page n°61).

¹⁸ Pour plus d'informations sur Alexandre Selivanov, se référer à la page 38 (note de bas de page n°68).

III. Paroles de professeurs et d'anciens étudiants français

Pour conclure cette partie, nous avons choisi de reprendre quelques citations extraites de nos entretiens avec des professeurs et d'anciens étudiants afin de comprendre un peu plus la pédagogie française, car celle-ci se démarque aussi par la cohabitation de plusieurs systèmes et écoles, ce qui a suscité, comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente, des querelles au sein même des accordéonistes au moment de l'ouverture de la classe d'accordéons au CNSMDP. La reconnaissance tardive de l'instrument a donc peut-être été dommageable pour la construction de l'école française qui, par manque d'institutions, s'est scindée en différentes écoles, chacun suivant sa propre voie. D'ailleurs, selon Frédéric Guérouet, « [l']accordéon a trop souffert de ces chapelles dans les années soixante-dix¹ », mais les tensions semblent aujourd'hui apaisées.

Dans chaque lieu d'enseignement, l'apprentissage semble évoluer en fonction de la sensibilité des professeurs – et des projets en cours dans l'établissement – ainsi que de la volonté des élèves, comme en témoigne Philippe Coquemont, professeur au CRR de Rennes :

« Il n'y a pas de restriction par rapport aux styles à aucun niveau. Bien que j'aie publié une “ Méthode d'accordéon ” aux éditions Joël Louveau il y a quelques années (ouvrage épuisé mais qui a eu un certain succès), je “ fabrique ” du “ matériel ” au coup par coup, selon les besoins de mes élèves. J'ai par exemple dans mon disque dur quelques transcriptions de chansons de Zaz à côté de menuets de Bach ou encore des gavottes bretonnes pour le premier cycle. Mais la *Sonatina brevis* de Fiala sera aussi présentée par l'une de mes élèves à son examen de fin de cycle 1 ! [...] »

« Je n'ai pas d'exclusive. Cela dépend du niveau, de la personnalité de l'élève ou du projet sur lequel on travaille à tel moment. L'année prochaine sera à forte dominante jazz du fait de la venue de Ludovic Beier². »

¹ GUÉROUET (Frédéric) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 9 juin 2017.

² COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016.

Il est évident que les attendus et les attentes ne sont pas tout à fait les mêmes dans les pôles supérieurs, où l'accent est bien entendu mis sur la technique et le répertoire savant car, comme Vincent Lhermet l'a relevé au cours de notre entretien, les étudiants sont amenés à devenir de futurs concertistes :

« Vincent Lhermet ne se sert pas de méthodes particulières pour travailler la technique de l'instrument ; il préfère s'appuyer sur des partitions en fonction des besoins de ses élèves. Quant aux musiques abordées, il est primordial pour lui de former les jeunes accordéonistes à un répertoire de concert pour qu'ils puissent ensuite se faire une place dans le monde musical. Au programme donc, des adaptations du répertoire baroque, des transcriptions de tous répertoires (Ligeti, Messiaen, etc.) et bien sûr, du répertoire contemporain pour accordéon, en faisant une grande part aux œuvres françaises³. »

On retrouve toutefois cette idée de diversité dans la synthèse de Vincent Lhermet, une qualité aussi très présente dans l'enseignement de Max Bonnay, comme en témoigne Thierry Bouchet qui a étudié auprès de lui au conservatoire du XII^e arrondissement de Paris :

« Max Bonnay me laissait une grande autonomie dans le choix du répertoire que je choisisais très souvent moi-même. J'ai surtout étudié des œuvres originales pour accordéon notamment les extraits de *Musica Ricercata* de György Ligeti, la *Sequenza* de Luciano Berio, la sonate⁴ de Sofia Goubaidouline, les scènes de cabaret de Marius Constant, le concerto⁵ de Patrice Sciortino, etc⁶. »

Des propos que partage également Élodie Soulard :

« Une des nombreuses grandes qualités de Max Bonnay, c'est qu'il est extrêmement ouvert sur tous types d'œuvres que l'on peut aborder avec l'accordéon, que ce soit au niveau de la transcription ou des œuvres originales de toutes les écoles connues. J'ai travaillé de tout, même avant mon entrée au CNSMD, j'avais abordé avec lui des œuvres de tous les horizons, de tous les styles possibles et imaginables :

³ LHERMET (Vincent) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu d'entretien du 8 décembre 2015.

⁴ Thierry Bouchet fait ici référence à *Et exspecto*, une œuvre composée par Sofia Goubaidouline en 1985, dédiée à Friedrich Lips et créée la même année par le concertiste.

⁵ Il s'agit de *Transformes*, un concerto pour accordéon solo, percussion solo et orchestre à cordes, composé par Patrice Sciortino en 1990 et créé le 17 mars 1991 à la salle Gaveau à Paris, par Pascal Contet et l'Orchestre philharmonique de la RATP.

⁶ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015.

des œuvres françaises – beaucoup de Busseuil – des œuvres russes – Koussiakov, Semionov, Timochenko et des compositeurs un peu moins connus aussi – des pièces finlandaises, allemandes, japonaises. Je n’ai manqué de rien, j’ai vraiment touché un peu à tout⁷. »

Cette autonomie et cette diversité dans l’apprentissage contribueraient à la richesse de l’école française, contrairement à un enseignement peut-être plus systématique en Russie, comme le souligne Élodie Soulard :

« Max n’a jamais cherché à nous imposer une seule technique, un seul répertoire, il a privilégié la richesse. Ce qui n’est pas le cas en Russie, où il y a un modèle unique hérité de l’enseignement soviétique. De Moscou à Vladivostok, les étudiants jouent grosso modo tous les mêmes pièces et de la même façon. Globalement, il y a un niveau général très fort dans toute la Russie alors que chez nous, il y a eu des hauts et des bas, suivant les endroits, les Conservatoires. Après, il y a de la richesse partout⁸. »

Néanmoins, il existe une meilleure perméabilité entre les répertoires pédagogiques et de concert en Russie, notamment du fait de la présence de nombreuses suites pour enfants, des pièces adaptées à l’apprentissage des plus jeunes tout en présentant les qualités d’œuvres de concert :

« Enfermer un élève dans un ouvrage, c’est difficile et non-nécessaire. Il faut chercher dans le répertoire ou les transcriptions une source d’évolution, pour ne pas détruire la motivation de départ. Le lien entre la pédagogie et le concert est de plus en plus distendu en France, ce qui n’est pas aussi flagrant dans le répertoire russe, plus proche de tous les publics, plus imagé, plus poétique donc plus pédagogique (notamment avec l’omniprésence des suites enfantines)⁹. »

Si de nombreuses méthodes d’apprentissage existent aujourd’hui, le répertoire pédagogique hors niveaux supérieurs semble donc faire défaut en France. Cela provient-il d’un réel manque ou d’une mauvaise diffusion des œuvres ? Quoi qu’il en soit, tel est le constat que nous ont livré plusieurs professeurs, comme Mélanie Brégant, qui met en avant le travail de Patrick Busseuil à ce sujet :

⁷ SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

⁸ *Ibid.*

⁹ COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016.

« En ce qui concerne le répertoire pédagogique, il manque du matériel car les compositeurs ont peur de s’y attaquer ou alors les œuvres sont trop difficiles. Mais Patrick Busseuil vient de sortir un ouvrage pédagogique en six recueils, *Les Jardins d’Handéoline*, qui vont du début du premier cycle à la fin du troisième¹⁰. »

En effet, Patrick Busseuil, professeur au CRD de Romans-sur-Isère depuis trente-sept ans, vient de produire un immense travail pédagogique pour combler ce manque et dont il explique la démarche dans la préface du premier recueil :

« Ce que j’évoque dans cette préface, c’est que pour les étudiants, il existe plein de pièces très bien à droite à gauche, comme par exemple celles d’un compositeur suédois, Lundquist, mais il y en a d’autres. Bref, ces pièces sont super mais la plupart des compositeurs de cette époque-là – je parle des années soixante-dix/quatre-vingt – ce sont des gens qui ont écrit des pièces pour enfants pour des adultes, c’est-à-dire pour des concertistes qui jouent souvent sur un gros instrument – avec de la registration, des notes bien graves et bien aigues – alors qu’en fait, les instruments pour enfants ne correspondent pas du tout. Ils manquent de notes graves et aigues, ils n’ont pas de registre, etc. On se heurte donc à beaucoup de problèmes pour transformer les pièces. Ensuite, il existe une seconde difficulté, c’est que beaucoup de pièces soi-disant écrites pour accordéon sonnent finalement mieux au piano¹¹. »

Quant au répertoire de concert, qu’en est-il aujourd’hui ?

Selon Vincent Lhermet :

« [C]ontrairement aux idées reçues, la France n’est pas en retard. Certes, l’accordéon n’est entré qu’en 2002 au CNSMDP mais cette ouverture tardive n’a pas empêché les compositeurs français d’intégrer depuis longtemps l’accordéon dans des ensembles et de créer un répertoire original pour cet instrument¹². »

Dans le chapitre suivant, nous allons donc revenir sur l’évolution du répertoire savant pour accordéon, en France et en Russie, afin de dresser un bilan sur la création et la production d’œuvres originales pour l’instrument. Nous ne ferons pas de différences entre les systèmes existants, du fait de l’adaptation possible des pièces étudiées à tous types d’instruments à basses chromatiques.

¹⁰ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

¹¹ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 29 septembre 2016.

¹² LHERMET (Vincent) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 8 décembre 2015.

TROISIÈME PARTIE

Évolution des répertoires français et russe pour accordéon classique

Introduction

En France, l'engouement des compositeurs pour l'accordéon semble assez récent mais, selon Alain Abbott, il pourrait plutôt s'agir d'un manque de visibilité :

« [A]vant [...], je collectionnais des tas d'œuvres pour accordéon – je ne vais pas dire de concert mais sans basses composées – et dans les années quatre-vingt, il me semble, j'avais récolté énormément de choses, ce qui veut dire que les compositeurs se penchaient vraiment sur la question. Ceci dit, il faut quand même avouer – et c'est terrible – que ces partitions restent dans un domaine réservé. À notre époque, si vous n'êtes pas une vedette du show-business ou si vous ne passez pas sans arrêt à la télévision, vous n'existez pas¹. »

Pour comprendre l'évolution de la littérature originale pour accordéon classique, nous avons donc réalisé une base de données recensant toutes les compositrices et tous les compositeurs français et russes ayant composé au moins une œuvre pour ou avec accordéon. Par la suite, nous avons catalogué l'ensemble des compositions pour instrument seul mais, dans le but d'étudier l'évolution de l'écriture dans le temps, nous avons uniquement retenu dans nos statistiques les œuvres pour lesquelles nous avons pu retrouver les dates de composition. En dehors du répertoire solo, nous avons recherché la première pièce pour accordéon et autre(s) instrument(s) de chaque compositeur – si tel était le cas – afin d'observer quelle « association » était privilégiée lors d'une première création. Le travail de catalogage étant extrêmement chronophage, nous n'avons pas pu recenser toutes les œuvres de musique de chambre, mais nous nous sommes intéressée à l'intégration de l'accordéon dans un effectif instrumental de plus de dix instruments. Nous avons arrêté le chiffre onze car il nous semblait marquer une différence évidente entre musique de chambre et musique d'ensemble. Nous nous sommes d'ailleurs appuyée sur la définition de l'expression « musique de chambre » que Denis Arnold propose dans le *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, et

¹ ABBOTT (Alain) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 11 décembre 2015.

dans laquelle il explique que « [l]a musique de chambre implique un nombre d'instruments allant de deux à dix² ».

À partir de toutes ces données, nous avons établi des statistiques, dont les résultats seront présentés dans cette partie, dans le but d'observer les différentes phases de composition en France et en Russie, puis d'analyser l'évolution du processus d'écriture. Pour les mêmes raisons que dans notre précédente partie, nous avons choisi d'intégrer les compositeurs ukrainiens et leurs œuvres à nos bases de données sur la Russie.

En France, l'essor du répertoire pour accordéon a véritablement pris forme dans les années soixante-dix, grâce au travail de quelques concertistes français qui ont cherché à développer le répertoire de l'instrument et participé à la création de nombreuses œuvres, en collaboration avec plusieurs compositeurs. Ce fut notamment le cas d'Alain Abbott, puis de Frédéric Guérouet, de Max Bonnay, de Pascal Contet et d'autres encore. Du côté de la Russie, les statistiques évoluent différemment puisque les compositeurs se sont intéressés à l'accordéon plus tôt que leurs homologues français ; une différence qui se traduit logiquement par une évolution hétérogène du répertoire dans les deux pays.

² ARNOLD (Denis), « Musique de chambre », in : ARNOLD (Denis) éd., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome II, Paris : Robert Laffont, 1988, p. 191.

I. Les compositeurs

1. En France

À l'heure actuelle, au moins deux-cent quatre-vingt-quatre compositeurs français – deux cent soixante hommes et vingt-quatre femmes – sont les auteurs d'au moins une pièce pour ou avec accordéon classique. Parmi eux, on dénombre quinze lauréats du Prix de Rome en composition musicale : Tony Aubin (*Actéon*, 1930, Premier Grand Prix), Yvonne Desportes (*Le Pardon*, 1932, Premier Grand Prix), Henri Dutilleux (*L'Anneau du Roi*, 1938, Premier Grand Prix), Jean-Michel Damase (*Et la Belle se réveilla*, 1947, Premier Grand Prix), Serge Lancen (*Bettina*, 1950, Second Grand Prix), Charles Chaynes (*Et l'homme vit se rouvrir les portes*, 1951, Premier Grand Prix), Jacques Castérède (*La Boîte de Pandore*, 1953, Premier Grand Prix), Pierre-Max Dubois (*Le rire de Gargantua*, 1955, Premier Grand Prix), Pierre Gabaye (*Le mariage forcé*, 1956, Second Grand Prix), Alain Margoni (*Dans les Jardins d'Armide*, 1959, Premier Grand Prix), Gilles Boizard (*Cantate du Printemps*, 1960, Premier Grand Prix), Christian Manen (*La Loreley*, 1961, Premier Grand Prix), Michel Decoust (*Les Hommes sur la terre*, 1963, Second Grand Prix), Michel Merlet (1966, Second Grand Prix) et Alain Abbott (*Folie et mort d'Ophélie*, 1968, Second Grand Prix).

Certes, aucune des œuvres récompensées ci-dessus ne comprend en son effectif un accordéon, et deux tiers des compositeurs susnommés ne composeront qu'une seule œuvre pour l'instrument. Toutefois, avant la disparition du Prix de Rome, l'accordéon vient tout juste de franchir les portes du conservatoire et on peut constater qu'il intéresse déjà des compositeurs qui ont généralement suivi une formation classique dans ce type d'établissements, d'autant que seuls deux d'entre eux – Alain Abbott (né en 1938¹) et Tony Aubin (1907-1981) – sont accordéonistes eux-mêmes. Henri Dutilleux (1916-2013), Alain Margoni (né en 1934) et Michel Decoust (né en

¹ Afin de situer dans le temps les compositeurs dont nous parlerons dans ce chapitre, nous donnerons directement dans le corps de texte leurs années de naissance (et de décès, si tel est le cas). Nous n'indiquerons pas les dates complètes, afin de ne pas alourdir notre propos, mais nous invitons le lecteur à se référer à notre catalogue pour plus de précisions.

1936) attendront les années deux mille pour se pencher sur l'instrument mais, dans le cas de tous les autres, leurs premières pièces pour accordéon ont été composées entre 1955 – le premier fut Jacques Castérède (1926-2014) avec *La folle nuit de n'importe où* – et 1977, soit dans les « débuts » de la composition pour accordéon de concert.

Parmi les deux-cent quatre-vingt-quatre compositeurs français recensés, on remarque une faible proportion d'accordéonistes, seulement 16,55 %, mais ils totalisent à eux seuls près d'un tiers des compositions.

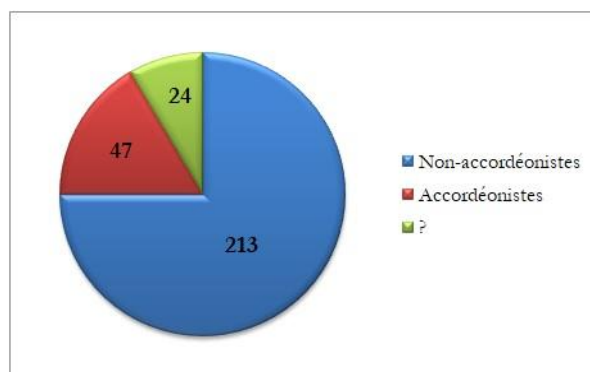
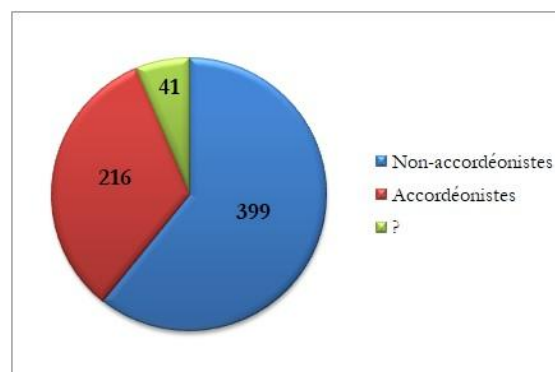


Figure n° 1 (à gauche) : Nombre de compositeurs français accordéonistes ou non.

Figure n° 2 (à droite) : Nombre d'œuvres françaises composées par des compositeurs accordéonistes ou non.



Nous nous sommes également intéressée aux types de partitions, c'est-à-dire si les compositeurs accordéonistes s'étaient plutôt consacrés à l'écriture d'œuvres pour instrument seul ou non, et inversement. Dès lors, il apparaît que ces derniers s'orientent majoritairement vers le répertoire solo, alors que les compositeurs non-initiés à l'instrument privilégient plutôt la musique de chambre ou d'ensemble. En effet, plus de 95 % des compositeurs accordéonistes ont écrit une pièce solo, contre seulement 45,54 % pour les non-accordéonistes. En revanche, seuls 40,43 % des accordéonistes ont composé des œuvres pour accordéon et autre(s) instrument(s), contre 83,10 % pour les autres.

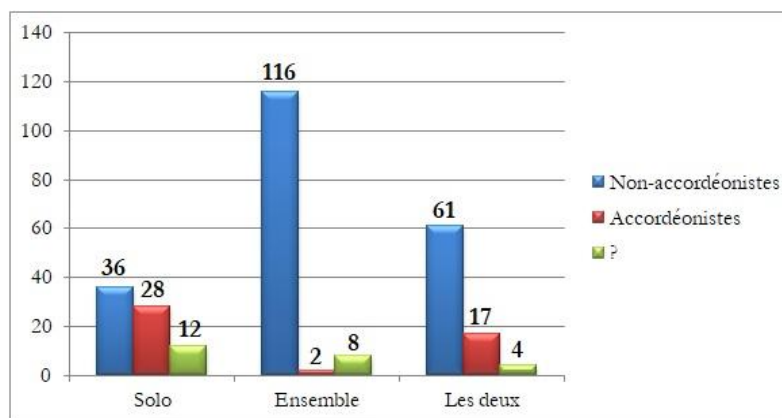


Figure n° 3 : Nombre de compositeurs accordéonistes, non-accordéonistes et inconnus par catégorie.

Si l'on réalise les mêmes statistiques avec l'ensemble des compositeurs, on constate une nouvelle fois que, des trois catégories (que nous avons nommées « solo », « ensemble » ou « les deux »), c'est le répertoire d'ensemble qui apparaît privilégié.

De plus, parmi les compositeurs qui ont appréhendé à la fois l'écriture pour accordéon solo et la musique de chambre/d'ensemble, ils sont une majorité à avoir débuté par le second répertoire. Ce constat témoigne une nouvelle fois d'une certaine frilosité à aborder la composition pour instrument seul.

Par ailleurs, si l'on se réfère désormais à l'âge des compositeurs, on constate que les compositeurs nés dans les décennies cinquante et soixante sont les plus nombreux ; un phénomène qui pourrait probablement être expliqué par une approche sociologique de l'instrument. En effet, on peut supposer que ces compositeurs ont grandi à une époque où l'accordéon n'était pas encore tombé en désuétude et où l'instrument était encore régulièrement intégré dans le cercle familial, comme le souligne Thierry Duchêne, facteur d'accordéons pour l'usine Cavagnolo :

« [...] [P]ourquoi l'accordéon a-t-il connu cet essor ? Comme le téléphone portable a connu son essor avec nos nouvelles générations de mêmes, c'est-à-dire qu'il est devenu un phénomène de mode. Quand on voulait s'amuser, on était obligé de passer par l'accordéon. Alors, toute la famille ne jouait pas de l'accordéon mais il n'était pas rare d'en trouver plusieurs dans une même famille [...]² ».

² DUCHÊNE (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 29 novembre 2013.

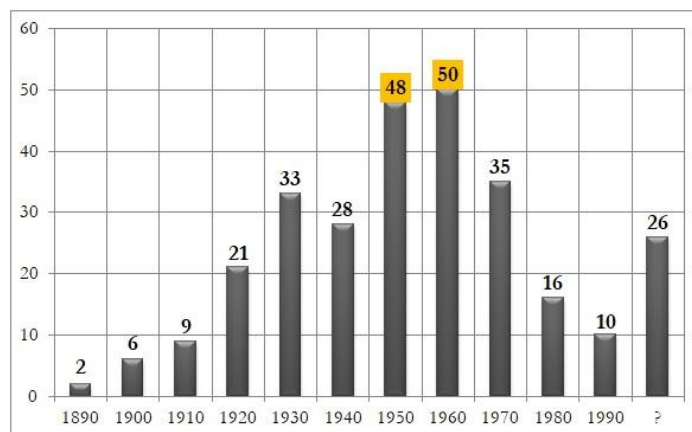


Figure n° 4 : Nombre de compositeurs nés au cours de chaque décennie.

Enfin, quant au nombre d'œuvres écrites par compositeur, plus de 60 % d'entre eux n'ont conçu qu'une seule pièce pour l'instrument dans tout leur catalogue, un constat majoritaire chez les non-accordéonistes :

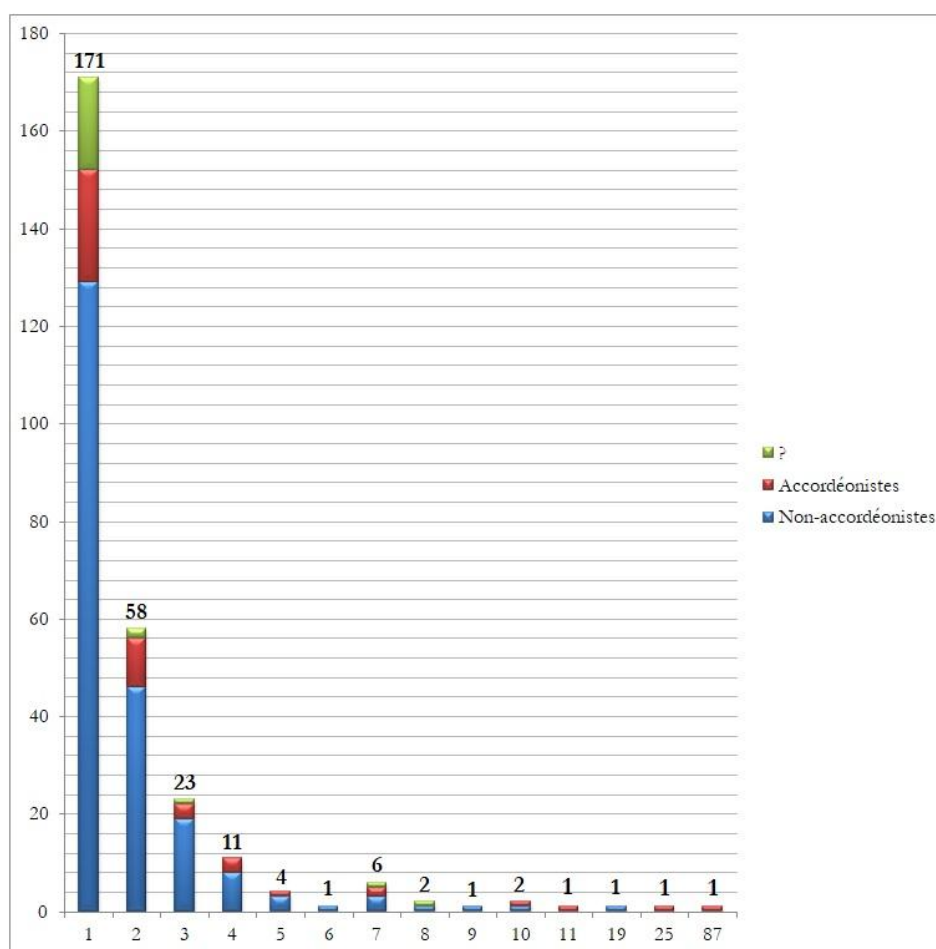


Figure n° 5 : Proportions d'accordéonistes ou non, en fonction du nombre d'œuvres composées.

Toutefois, il est à noter que sur les trente-et-un compositeurs dont le catalogue pour accordéon comprend plus de trois œuvres, plus de la moitié d'entre eux ne sont pas accordéonistes. Il s'agit de Désiré Dondeyne (1921-2015), Patrice Sciortino (né en 1922), Pierre-Max Dubois (1930-1995), Jean Sichler (né en 1933), Vinko Globokar (né en 1934), Jean-Jacques Werner (1935-2017), Roger Tessier (né en 1939), François Rossé (né en 1945), Jacques Rebotier et Jean-Yves Bosseur (nés en 1947), Bernard Cavanna (né en 1951), Denis Levaillant (né en 1952), Thierry Machuel (né en 1962), Zad Moultağa (né en 1967), Régis Campo (né en 1968), Pierre-Adrien Charpy (né en 1972), Sebastian Rivas (né en 1975), Grégoire Lorieux (né en 1976) et Clara Olivares (née en 1993). Nous savons que d'autres compositeurs, à l'instar de Richard Dubugnon (né en 1968), ont également écrit plus de trois partitions pour accordéon, mais nous nous en tenons ici aux œuvres que nous avons recensées, selon les critères expliqués en introduction.

2. En Russie

Nous avons recensé au total deux cent dix-neuf compositeurs russes et ukrainiens¹, auteurs d'au moins une œuvre pour ou avec accordéon (ou bayan, selon la terminologie russe). Ici encore, les compositeurs non-accordéonistes sont majoritaires, bien que les accordéonistes soient tout de même représentés à hauteur de 43,38 %. Toutefois, contrairement à leurs homologues français, ils sont cette fois les auteurs de près de deux tiers des œuvres (63,16 %).

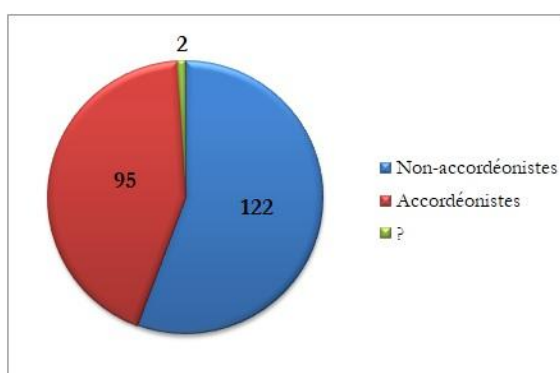
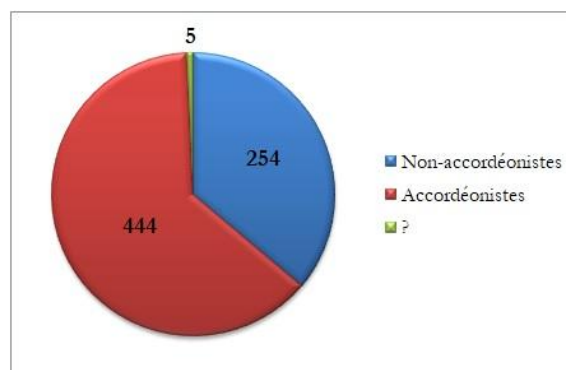


Figure n° 6 (à gauche) : Nombre de compositeurs russes accordéonistes ou non.

Figure n° 7 (à droite) : Nombre d'œuvres issues de compositeurs russes accordéonistes ou non.



On retrouve en Russie et en Ukraine un schéma similaire à la France, c'est-à-dire que les compositeurs accordéonistes se consacrent majoritairement à l'écriture d'œuvres pour instrument seul, mais les compositeurs non-accordéonistes sont cette fois-ci eux-mêmes très nombreux à se diriger vers cette littérature.

¹ Ce chiffre comprend cent quatre-vingt-quatre compositeurs russes et trente-cinq compositeurs ukrainiens.

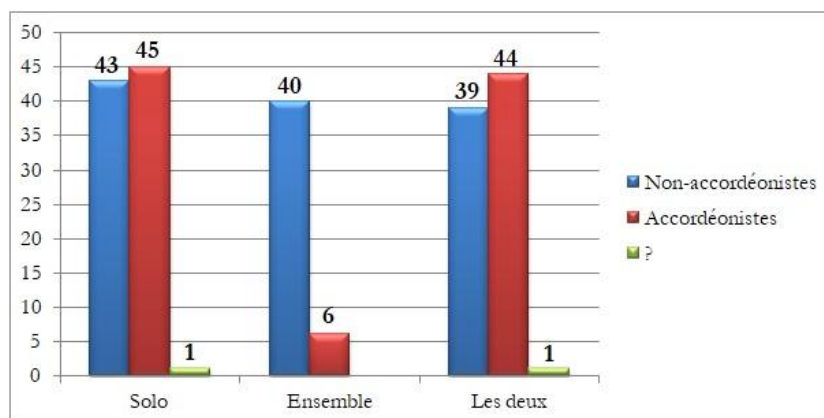


Figure n° 8 : Nombre de compositeurs accordéonistes, non-accordéonistes et inconnus par catégorie.

C'est donc sans surprise que le nombre total d'œuvres pour accordéon solo est bien supérieur chez les compositeurs russes et, contrairement à leurs homologues français, ceux qui se sont illustrés dans les deux catégories ont majoritairement débuté la composition pour accordéon par l'écriture d'une œuvre solo.

Quant à l'âge des compositeurs, plus d'un quart d'entre eux sont nés dans les années quarante, soit un âge moyen supérieur à celui des compositeurs français.

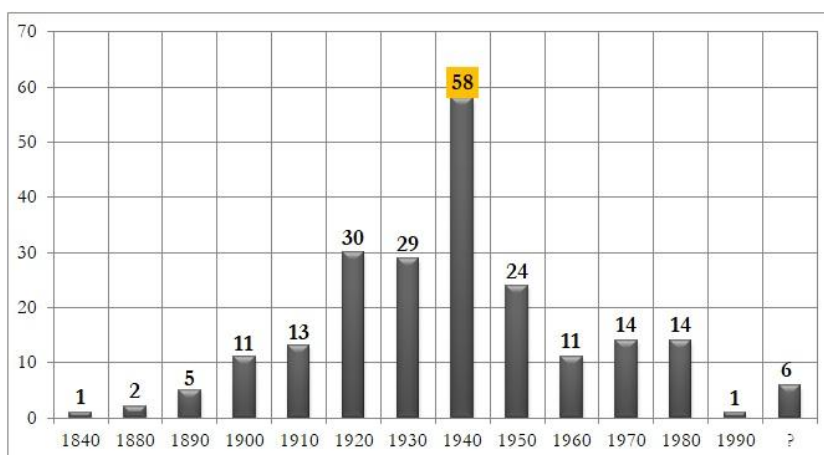


Figure n° 9 : Nombre de compositeurs nés au cours de chaque décennie.

Enfin, en ce qui concerne le nombre d'œuvres par compositeur, 47,03 % d'entre eux ne se sont intéressés qu'une fois à l'instrument, dont parmi eux une majorité de non-accordéonistes, mais dans une proportion plus faible qu'en France (62,14 % contre 75 %).

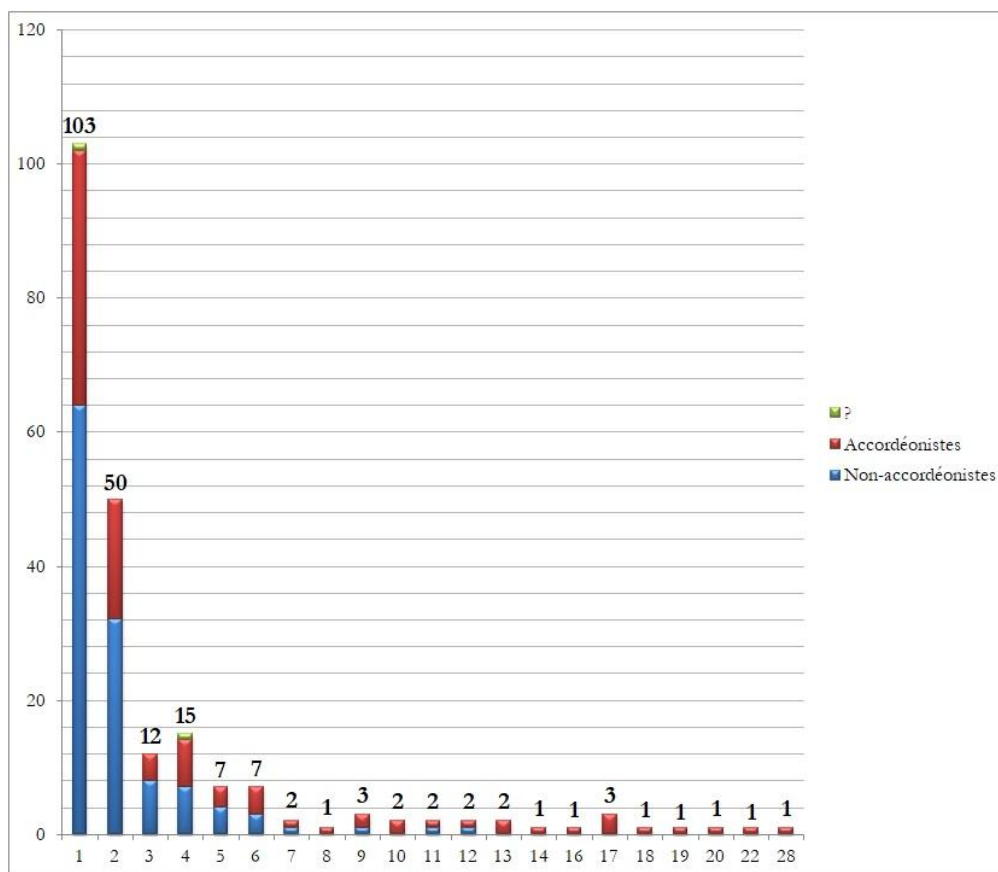


Figure n° 10 : Proportions d'accordéonistes ou non, en fonction du nombre d'œuvres composées.

Cette tendance se confirme chez les compositeurs dont le catalogue comprend plus de trois œuvres pour accordéon. Parmi ces cinquante-trois compositeurs, ils sont près de deux tiers à être accordéonistes et seuls sept non-accordéonistes ont écrit plus de cinq œuvres pour accordéon. Il s'agit de Nikolaï Rakov (1908-1990)², Sofia Goubaidouline (née en 1931)³, Anatoli Gaïdenko (né en 1937)⁴,

² Nikolaï Rakov – en russe Николай РАКОВ (Kalouga, 14 mars 1908- ?, 1990) – se tourne lui aussi exclusivement vers la composition d'œuvres pour bayan solo. Au début des années soixante, il compose plusieurs danses (valse, polka, marche, etc.), avant d'écrire sa première suite en 1966.

³ Les œuvres de Sofia Goubaidouline – en russe София Губайдулина (Tchistopol, 24 octobre 1931) – font partie des grands classiques de la littérature russe pour bayan. Probablement la compositrice russe la plus jouée au monde dans le paysage accordéonistique, sa première œuvre – connue sous le titre *De profundis* – date de 1978.

⁴ Anatoli Gaïdenko – en russe Анатолий Гайденко – est né le 24 décembre 1937 à Korochevo. Il appréhende la composition pour bayan en 1974, d'abord avec le genre du concerto, avant de se consacrer au répertoire pour instrument seul à partir de 1986.

Alexandre Jourbine (né en 1945)⁵, Sergueï Berinski (1946-1998)⁶, Efrem Podgaïts (né en 1949)⁷ et Mikhaïl Bronner (né en 1952)⁸.

⁵ Le catalogue pour bayan d'Alexandre Jourbine – en russe Александр Журбин (Tachkent, 7 août 1945) – comprend uniquement des œuvres pour instrument seul, bien qu'il ne soit pas lui-même bayaniste. Âgé d'à peine plus de vingt ans, il compose sa première pièce – Хорал и Аллерго [*Choral et Allegro*] – en 1967.

⁶ En 1990, Sergueï Berinski – en russe Сергей Беринский (Căușeni [Moldavie], 14 avril 1946-Moscou, 12 mars 1998) – compose ses deux premières œuvres pour bayan : *Il dolce dolore*, pour violoncelle et bayan, et Так говорил Заратустра [*Ainsi parlait Zarathoustra*], pour instrument seul. Bien que le compositeur se soit intéressé tardivement au bayan, son catalogue est plutôt prolifique avec une production moyenne de près d'une œuvre par an.

⁷ Efrem Podgaïts – en russe Ефрем Подгайтс (?, 6 octobre 1949) – débute la composition pour bayan en 1986, avec une œuvre pour instrument seul, intitulée Соната-партита [*Sonate-partita*]. Il intégrera par la suite le bayan dans un effectif avec d'autres instruments, depuis le duo avec violoncelle – *Pieta* (1988) – jusqu'à ses trois concertos – deux pour bayan et orchestre de chambre, composés en 2000 et 2006, et un pour bayan et orchestre symphonique intitulé *Lips-concerto*, en 2001.

⁸ Mikhaïl Bronner – en russe Михаил Броннер (Moscou, 25 février 1952) – se tourne lui aussi un peu tardivement vers la composition pour bayan. Sa première œuvre pour l'instrument, Сад Снов [*Le Jardin des rêves*], est un duo avec violoncelle, composé en 1997.

Graphiques récapitulatifs présentant les différences de statistiques entre la France et la Russie.

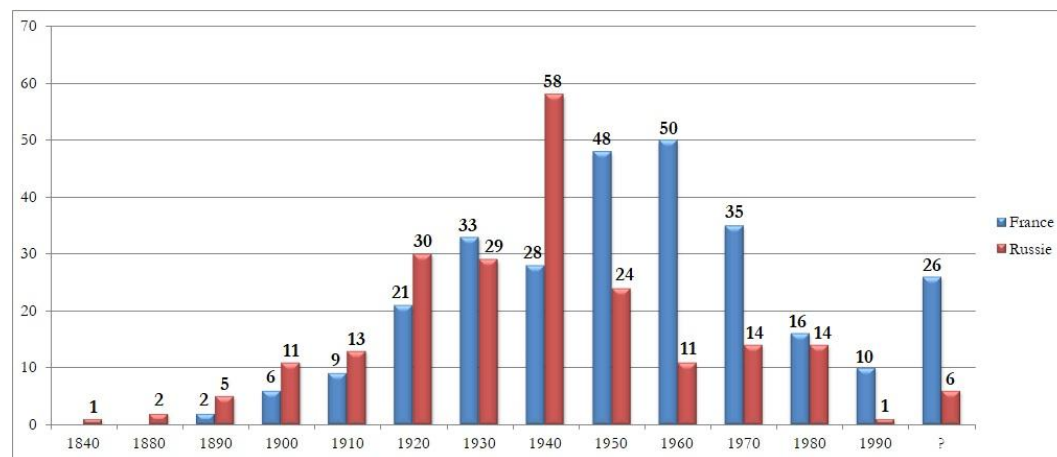


Figure n° 11 : Nombre de naissances de compositeurs français et russes pour chaque décennie.

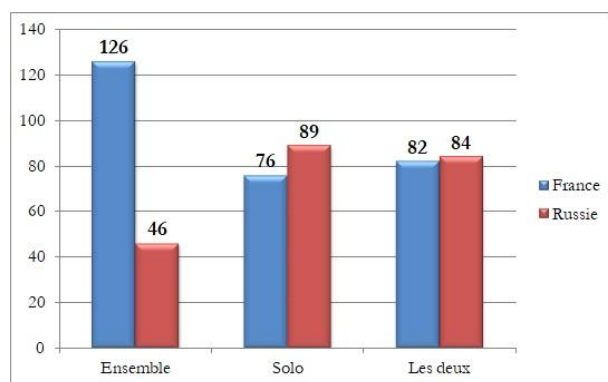


Figure n° 13 : Nombre de compositeurs français et russes par catégorie de composition.

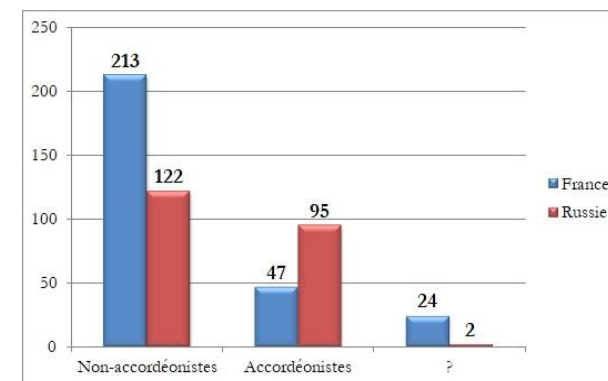


Figure n° 12 : Nombre de compositeurs accordéonistes ou non par pays.

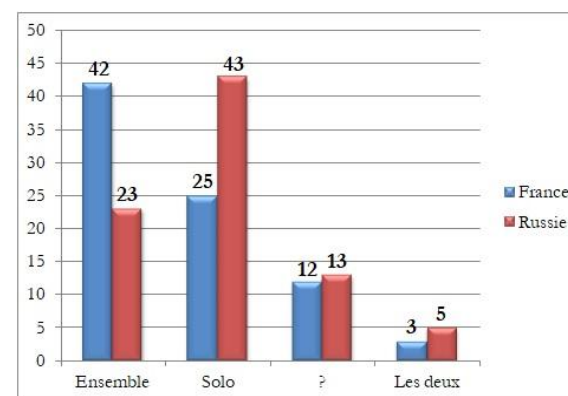


Figure n° 14 : Détail du nombre de compositeurs dans la catégorie « les deux ».

II. Le répertoire pour accordéon solo

1. Statistiques générales

En France, nous avons recensé cent vingt-sept compositeurs pour deux cent quatre-vingt-seize œuvres¹ pour accordéon solo, composées entre 1953 et 2018. Nous avons obtenu un nombre similaire de compositeurs pour la Russie avec cent trente occurrences, mais pour un nombre total de pièces bien plus important – quatre cent cinquante-et-une œuvres – comme nous l'avions déjà observé précédemment. Toutefois, cet écart remarquable n'est pas représentatif de l'état actuel de la composition, comme en témoigne le graphique global ci-dessous :

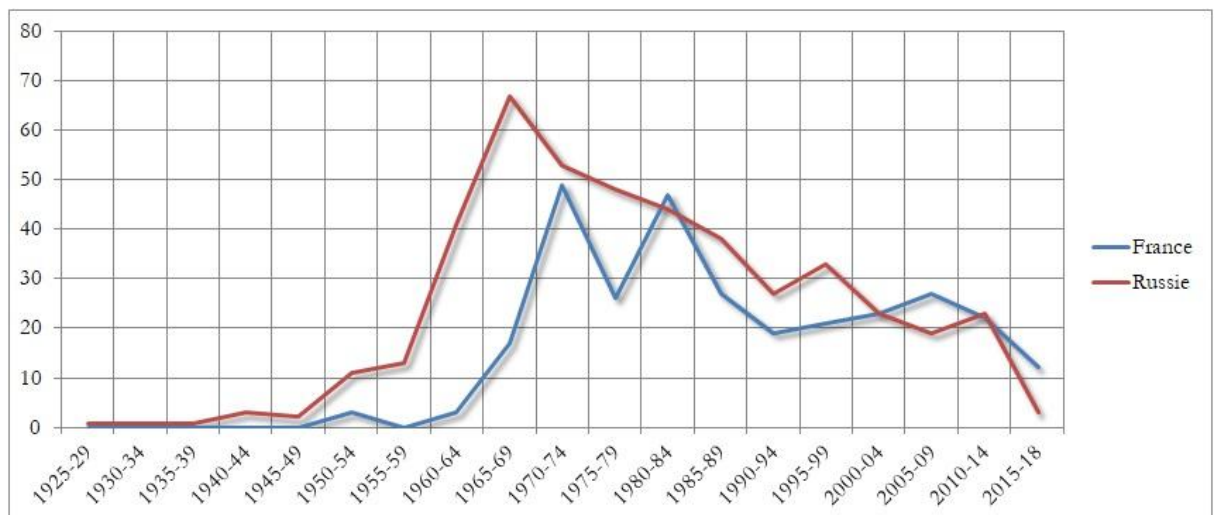


Figure n° 15 : Graphique présentant l'évolution du nombre d'œuvres françaises et russes composées pour accordéon solo, par période de cinq ans.

En effet, à l'observation de ce graphique, nous pouvons remarquer que la composition pour accordéon solo a connu un véritable essor en Russie au début des années soixante, soit dix ans avant la France, et que la production est globalement plus importante aux confins de l'Europe. Nonobstant, si l'on regarde les chiffres de plus près, en quatre-vingt-dix ans de composition (1928-2018), la Russie obtient une

¹ En réalité, le chiffre exact est deux cent quatre-vingt-quinze œuvres mais, pour réaliser nos statistiques, nous avons choisi de comptabiliser deux fois la pièce *Jennessé* (1968), puisqu'elle a été écrite par deux compositeurs : Marcel Azzola et Jean Wiener.

moyenne de 23,74 œuvres composées par tranche de cinq ans, soit environ cinq par an, et la France suit de peu avec un taux de 21,14 œuvres composées par tranche de cinq ans, soit 4,55 œuvres par an en moyenne, mais sur seulement soixante-cinq ans de composition (1953-2018).

Ce qui explique donc ces chiffres similaires, c'est une moyenne annuelle en constante baisse en Russie depuis les années soixante-dix. Certes, la France n'a jamais généré plus de dix œuvres par an de moyenne ; toutefois, elle obtient un taux de production supérieur à la Russie depuis les années deux mille.

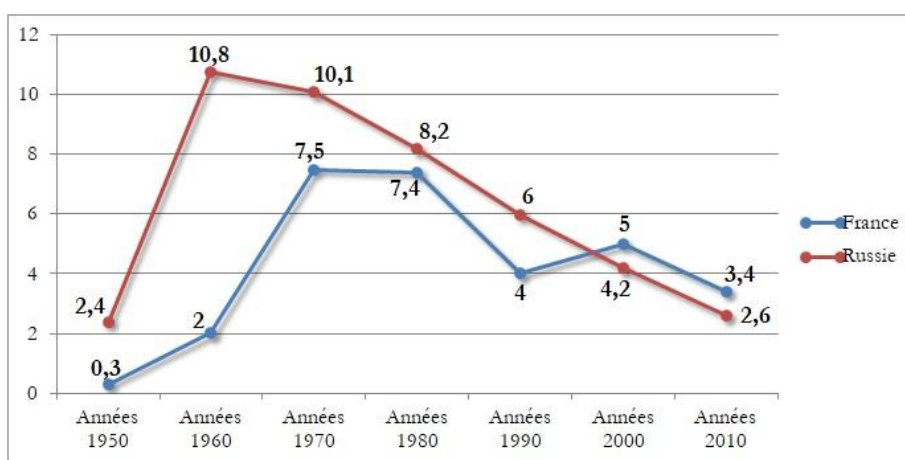


Figure n° 16 : Moyenne annuelle du nombre de compositions françaises et russes par décennie.

En France, quelques années auront tout de même vu l'éclosion de dix œuvres ou plus : 1972 (14), **1973 (21)**, 1977 (10), 1982 (12), 1983 (14) et 2008 (10). L'année la plus prolifique fut donc 1973, avec la création de vingt-et-une œuvres de quatorze compositeurs différents, soit tout de même plus de 7 % de la production totale. C'est aussi l'année où le plus grand nombre de compositeurs (sur une seule année) se seront intéressés à l'accordéon. En Russie, c'est en 1968 que le plus grand nombre d'œuvres sera créé sur une seule année – vingt-et-une au total – année aussi d'intérêt du plus grand nombre de compositeurs (treize).

Liste des œuvres françaises et russes, datées respectivement de 1973 et 1968.

France		Russie	
Compositeur	Œuvre(s)	Compositeur	Œuvre(s)
Abbott Alain	<i>2 Mouvements perpétuels</i>	Bonakov Vladimir	<i>Cantate-poème</i>
	<i>3 Études de concert</i>	Bouchouiev Fedor	<i>Études pour bayan</i>
	<i>4 Miniatures</i>	Bytchkov Vladimir	<i>Suite n° 1</i>
	<i>6 Illustrations</i>	Iachkevitch Ivan	<i>10 études polyrythmiques</i>
	<i>6 Miniatures</i>		<i>Polka ukrainienne</i>
	<i>Jeu de secondes</i>	Iniakine Nikolai	<i>Cycle de pièces « Images joyeuses » (livre 2)</i>
	<i>Musique de scène pour la tondue</i>	Londonov Petr	<i>30 pièces polyphoniques</i>
Aubin Tony	<i>Innocente irlandaise</i>		<i>10 pièces enfantines</i>
Boizard Gilles	<i>Accordéondes</i>		<i>2 Arabesques</i>
Castérède Jacques	<i>Par quatre chemins</i>		<i>Sonatine n° 1</i>
Damase Jean-Michel	<i>Mazurka cassée</i>	Miaskov Konstantin	<i>Toccata n° 2</i>
Desportes Yvonne	<i>Chanson balladée</i>	Mordoukhovitch Alexandre	<i>Airs de l'Oural</i>
Dondeyne Désiré	<i>Suite brève</i>	Rizol Nikolai	<i>Polka humoristique ukrainienne</i>
Dubois Pierre-Max	<i>Berceuse turquoise-Scherzo indigo</i>	Romanov Iouri	<i>Toccata pour bayan</i>
	<i>À la tuilerie, six pièces enfantines pour accordéon de concert</i>		<i>Troïka</i>
Holstein Jean-Paul	<i>Passacaille</i>	Tchaïkine Nikolai	<i>Passacaille</i>
Landowski Marcel	<i>Le Triomphe du Petit Poucet</i>	Tikhonov Boris	<i>À la récréation</i>
Raffar Léo	<i>Anne fait la ronde-Danse du prince et de Cendrillon</i>		<i>Mélodie</i>
Riveyro Manuel	<i>Pièces pour accordéon de concert</i>	Zolotariov Vladislav	<i>Méditation sur les fresques du monastère de Ferapont</i>
Rullier Michel	<i>Jolie gamme-Le Pompier n'aime pas la fumée</i>		<i>Partita n° 1</i>
Vergnault Michel	<i>Fleurs</i>		<i>Suite pour enfants n° 1</i>

Graphiques récapitulatifs présentant le nombre d'œuvres pour accordéon solo par année de composition, en France et en Russie.

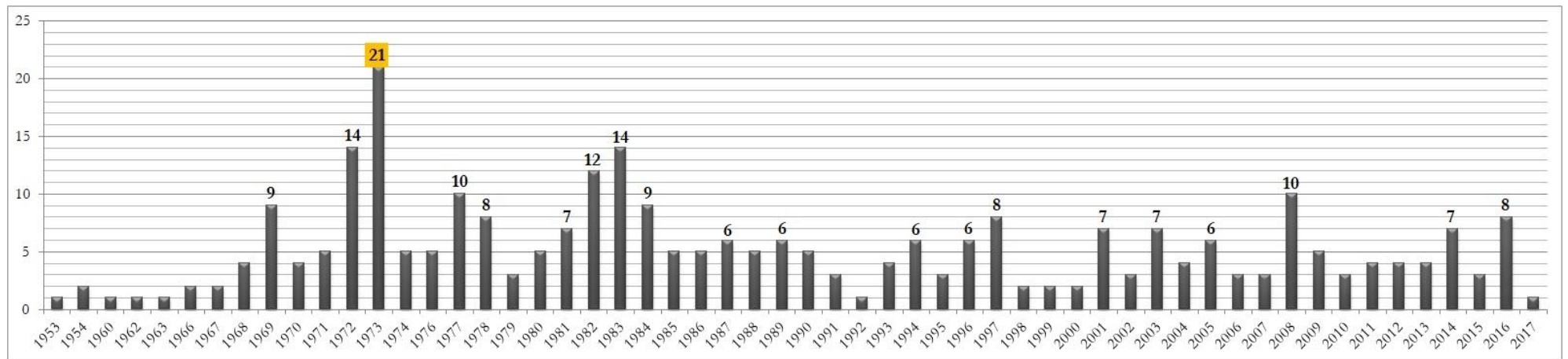


Figure n° 17 : Nombres d'œuvres françaises pour accordéon solo par année de composition.

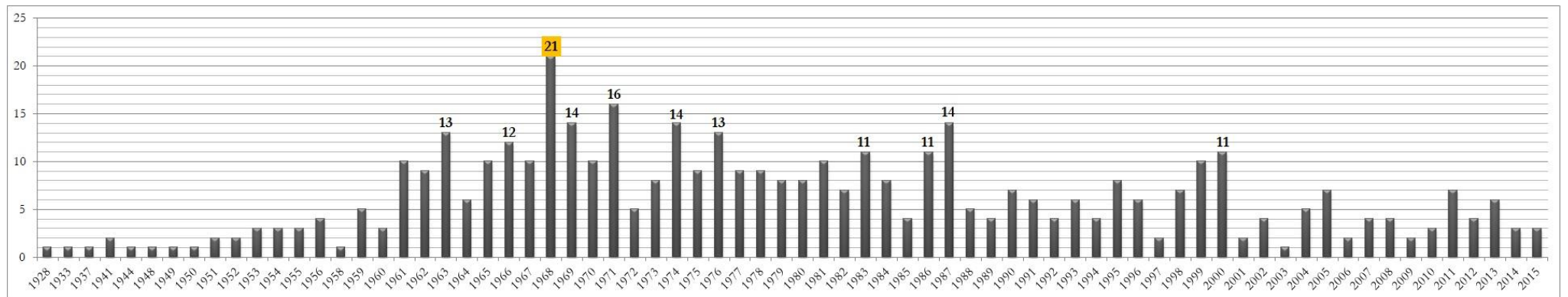


Figure n° 18 : Nombres d'œuvres russes pour accordéon solo par année de composition

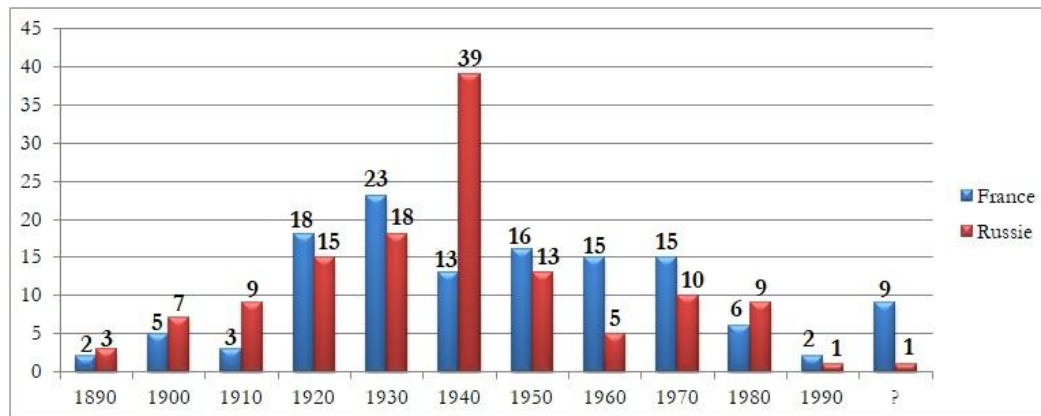


Figure n° 19 (à gauche) : Nombre de compositeurs français et russes nés au cours de chaque décennie.

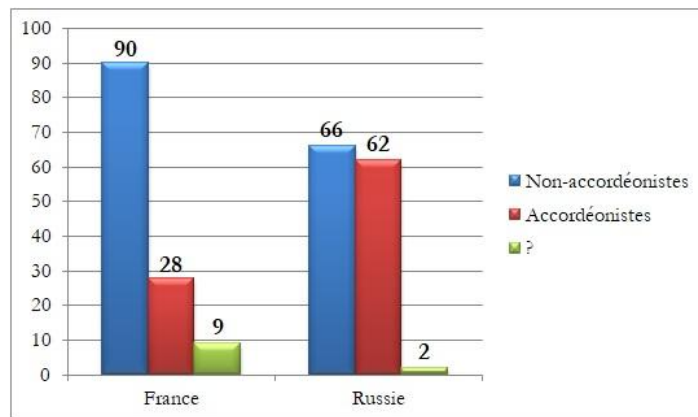


Figure n° 20 : Nombre de compositeurs accordéonistes ou non par pays.

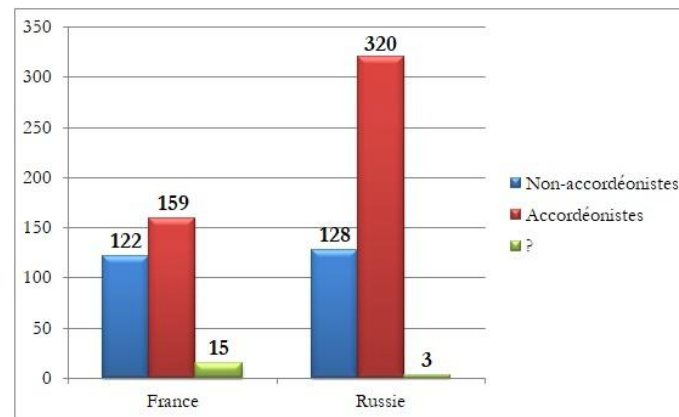


Figure n° 21 : Nombre d'œuvres composées par des compositeurs français et russes, accordéonistes ou non.

Lorsque l'on regarde par ailleurs l'âge des compositeurs, on constate que l'écriture pour accordéon seul semble attirer de manière constante les Français, alors que le bayan semble avoir particulièrement marqué une génération en Russie. Globalement, 70 % des compositeurs russes sont nés avant 1950 contre 50,39 % chez leurs homologues français.

Enfin, le répertoire solo provient à une courte majorité de compositeurs accordéonistes (53,72 %) en France mais, comme ces derniers génèrent souvent un grand nombre d'œuvres – et parmi les plus prolifiques, nous pouvons notamment citer Alain Abbott et Patrick Busseuil – ils ne représentent que 22,05 % des compositeurs recensés. En Russie, bien que le pourcentage d'accordéonistes soit quasi-équivalent à celui des non-accordéonistes, les compositeurs initiés sont là encore beaucoup plus féconds, avec un taux de 70,95 % du total d'œuvres pour accordéon solo recensées. Comment expliquer ce constat ? Provient-il d'une frilosité des compositeurs non spécialistes de l'accordéon, peut-être due à une moins bonne connaissance des techniques de l'instrument ? Nous tenterons de répondre à cette question ultérieurement.

2. Évolution du répertoire en France

Chez les compositeurs français, la première œuvre pour accordéon solo – intitulée *Arabesco* – a été composée par Éliane Lejeune-Bonnier (1921-2015)¹. D’après nos recherches, cette œuvre, publiée chez Ricordi, date de 1953 mais nous n’avons pas trouvé plus de précisions sur sa création. C’est ensuite dans les années soixante-dix que le nombre de pièces augmente (41,22 % des œuvres seront écrites entre 1970 et 1984), avec un regain à la fin des années quatre-vingt-dix (35,47 % des œuvres ont été composées depuis 1995).

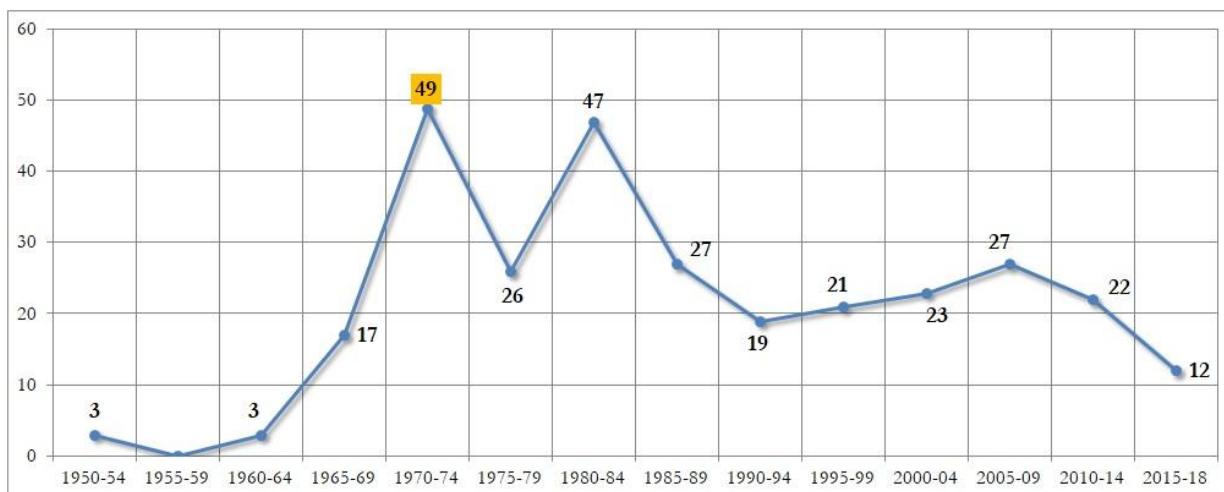


Figure n° 22 : Nombre d’œuvres françaises pour accordéon solo composées par période de cinq ans.

Si l’on compare maintenant l’évolution du nombre de pièces issues de compositeurs accordéonistes ou non, on constate que les deux courbes évoluent de manière similaire jusqu’au début des années quatre-vingt-dix, bien que les œuvres d’accordéonistes soient toutefois les plus nombreuses. En revanche, à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, la tendance s’inverse car les compositeurs non-accordéonistes sont désormais majoritaires. Les chiffres évoluent très nettement

¹ Outre son activité de compositrice, Éliane Lejeune-Bonnier (Sartrouville, 17 juillet 1921-Sartrouville, 16 mars 2015) mène une intense carrière d’organiste. Ancienne élève de Marcel Dupré, elle obtient un premier prix d’orgue et d’improvisation au CNSM de Paris et enseignera par la suite l’instrument, notamment au conservatoire du Mans. Outre *Arabesco*, son catalogue pour accordéon ne comporte qu’une seule autre pièce pour l’instrument : *Sogno*, une œuvre solo composée en 1954.

depuis la fin des années deux mille, puisque 73,77 % des œuvres solos composées depuis 2005 proviennent de non-accordéonistes. Dans les deux cas, nous pouvons aussi observer un essor fulgurant du nombre de compositions au début des années soixante-dix, avant un net déclin à la fin de la décennie suivante.

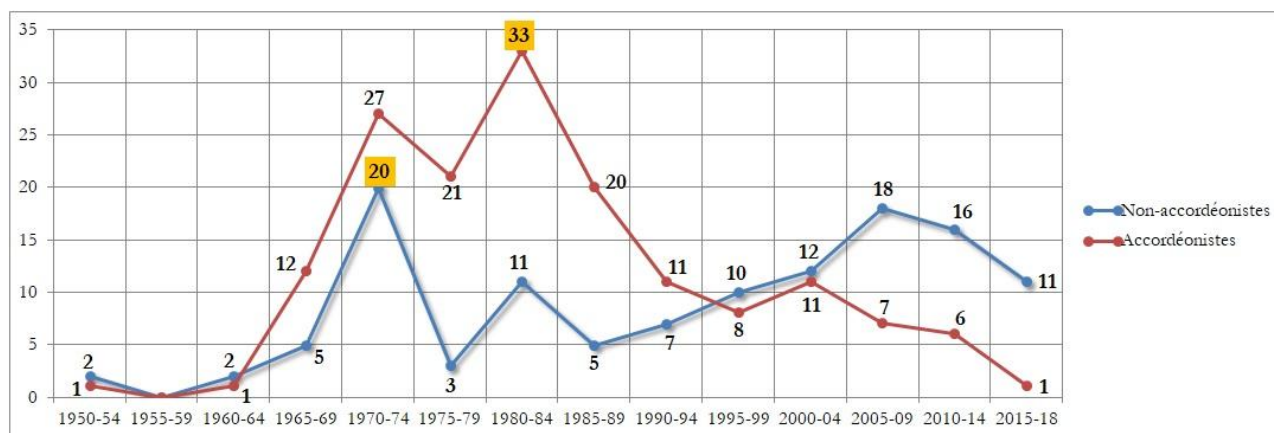


Figure n° 23 : Comparaison du nombre d'œuvres pour accordéon solo composées par des compositeurs accordéonistes ou non.

Ce déclin pourrait être expliqué par l'affluence d'accordéonistes soviétiques sur la scène internationale, qui apportent avec eux un nouveau répertoire, plus accessible que le nôtre pour les oreilles de l'époque, selon Patrick Busseuil :

« [...] Il y a différentes esthétiques selon les pays et il se trouve que [...], à cause de problèmes sociopolitiques dans l'évolution de la Russie, une grande partie de leur musique a été basée jusque tardivement sur le folklore. Ce qui est très bien, je ne fais aucun jugement de valeur et j'adore d'ailleurs mais, de ce fait, dans leur répertoire pour le bayan, beaucoup de pièces ont rapidement été plus abordables pour les oreilles que la musique française de ces mêmes années, c'est-à-dire des décennies soixante-dix à quatre-vingt-dix². »

Au cours de notre entretien téléphonique, le compositeur évoque d'ailleurs la responsabilité même des accordéonistes dans l'hégémonie du répertoire russe à une certaine période :

² BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 29 septembre 2016.

« Il existe, par exemple, un concours très connu qui s'appelle le concours de Klimenthal et auquel j'ai assisté tous les ans entre 1979 et 1982. C'était très intéressant mais j'y ai vu des gens presque se battre, des Français, pour récupérer les partitions des Russes, qui venaient quasiment chaque année avec une nouvelle pièce, et c'était à celui qui arracherait la partition du Russe qui la jouait. Inversement, s'il y avait une très belle pièce d'un compositeur polonais – la musique polonaise reste toujours beaucoup plus moderne – ou allemand, personne n'allait les chercher. Il y avait donc une illusion par l'accordéon soviétique. Alors, ils raflaient les prix, bien sûr, parce qu'il y a une vraie histoire aussi là-bas, mais cela montre bien que le milieu accordéonistique de l'époque était très fermé³. »

Dans la partie suivante, nous allons donc observer l'évolution du répertoire pour accordéon solo en Russie.

³ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 29 septembre 2016.

3. Évolution du répertoire en Russie

En Russie, la première œuvre pour accordéon solo, *Марш к пуску Днепрогэса* [*Marche pour la mise en fonctionnement de Dneproges*] composée par Andreï Chtogarenko (1902-1992)¹, est bien antérieure à celle d'Éliane Lejeune-Bonnier, puisqu'elle date de 1933. Cette œuvre, pour laquelle nous n'avons pas non plus trouvé d'informations sur la création, serait probablement une commande d'État en hommage à la construction de l'une des plus grandes centrales hydroélectriques d'Europe, construite en Ukraine sur le fleuve Dniepr et inaugurée le 10 octobre 1932.

Certes, les Russes font office de précurseurs mais leur production, qui connaît une croissance fulgurante à la fin des années soixante (14,86 % du nombre total d'œuvres sera composé entre 1965 et 1969), ralentit de façon beaucoup plus conséquente qu'en France (seulement 22,40 % des œuvres ont été composées depuis 1995, soit environ 13 % de moins qu'en France). Ici aussi, l'essor du répertoire à la fin des années soixante vient en grande partie de la collaboration de concertistes de grande renommée avec des compositeurs, notamment Friedrich Lips.

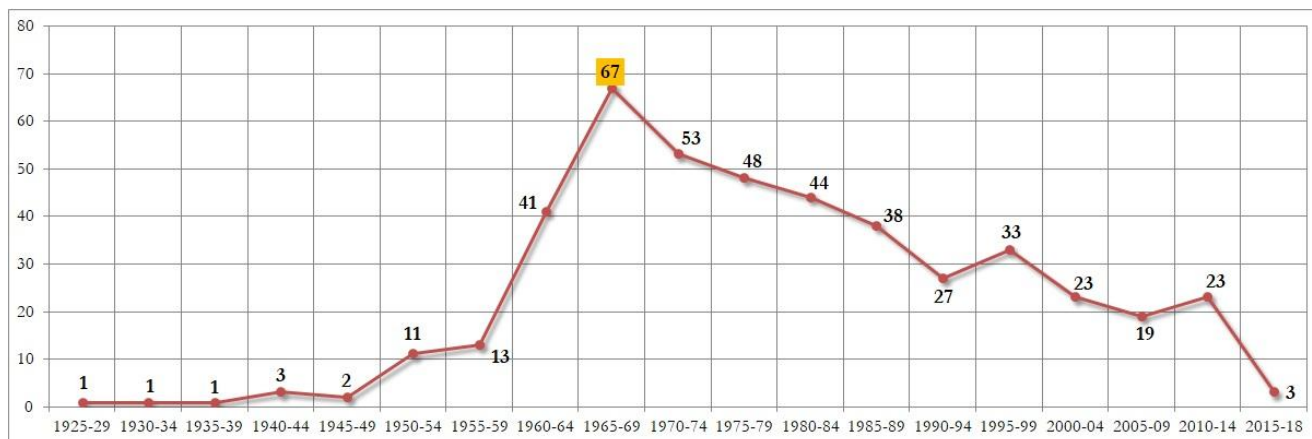


Figure n° 24 : Nombre d'œuvres russes pour accordéon solo composées par période de cinq ans.

¹ Andreï Chtogarenko – en russe Андрей Штогаренко (Novye Kaïdaki [Ukraine], 15 octobre 1902-Kiev, 15 novembre 1992) – étudie la composition au conservatoire de Kharkov, d'où il sort diplômé en 1936. D'après nos recherches, son catalogue pour accordéon ne comprend que cette unique pièce.

Comme en France, les compositeurs accordéonistes sont ici globalement plus prolifiques, même si cette tendance s'inverse aussi en Russie depuis les années deux mille, puisque 64,44 % des œuvres composées depuis 2005 sont le fruit de non-spécialistes de l'instrument.

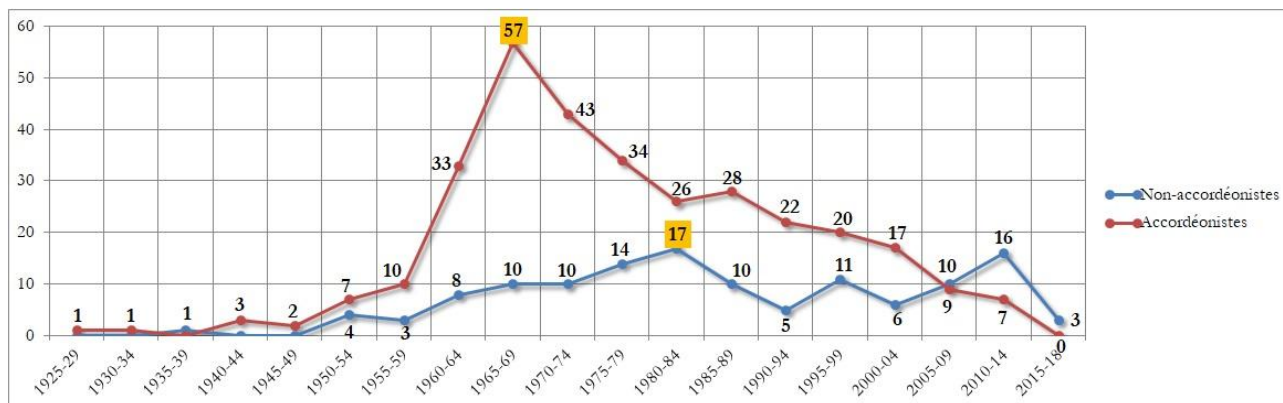


Figure n° 25 : Comparaison du nombre d'œuvres pour accordéon solo écrites par des compositeurs accordéonistes ou non.

4. Conclusion

Le répertoire pour accordéon solo semble donc attirer désormais moins de compositeurs que dans les « débuts » de la composition pour l'instrument. Toutefois, l'âge moyen d'un compositeur lors de l'écriture de sa première œuvre pour accordéon solo est en constante diminution. Il atteint trente-six ans en Russie contre quarante-cinq en France, mais l'écart entre les deux pays semblent aujourd'hui résorbé. Certes, il n'est pas étonnant de constater une baisse de la moyenne d'âge puisque les premiers compositeurs ont vraisemblablement découvert l'accordéon de concert à un âge plus avancé, mais elle témoigne tout de même d'un intérêt accru chez les plus jeunes d'entre eux et, d'un point de vue général, d'une image sans doute plus positive de l'instrument parmi les générations actuelles.



Figure n° 26 : Évolution de la moyenne d'âge des compositeurs lors de l'écriture de leur première composition pour accordéon solo, en fonction de leur décennie de naissance.

De surcroît, au regard du nombre de compositeurs actifs par décennie de composition, nous pouvons supposer que, pour les années 2010 à 2019, celui-ci pourrait atteindre un seuil significatif d'un nouvel essor du répertoire pour accordéon seul, bien qu'il n'égale sans doute pas celui de la décennie précédente.

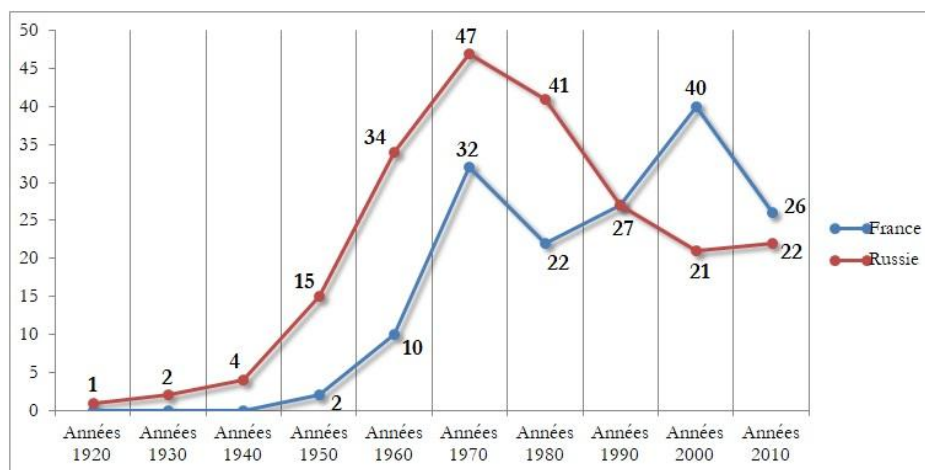


Figure n° 27 : Nombre de compositeurs français et russes recensés par décennie de composition.

Les statistiques pour le répertoire de chambre et d'ensemble conduisent-elles aux mêmes conclusions que pour les œuvres solos ? C'est ce que nous allons observer dans le chapitre suivant.

III. Le répertoire de musique de chambre et d'ensemble

1. Statistiques générales

Afin d'observer l'évolution des œuvres pour accordéon et autre(s) instrument(s), nous avons recensé les premières pièces destinées au répertoire de chambre ou d'ensemble pour chaque compositeur. Du duo à l'orchestre, nous avons comptabilisé deux cent quatre œuvres de cent quatre-vingt-onze compositeurs différents pour la France et cent vingt-et-une pour cent dix-sept auteurs du côté russe. Le rapport œuvres/compositeurs n'est pas équivalent, puisque certains protagonistes ont écrit plusieurs œuvres dans la même année.

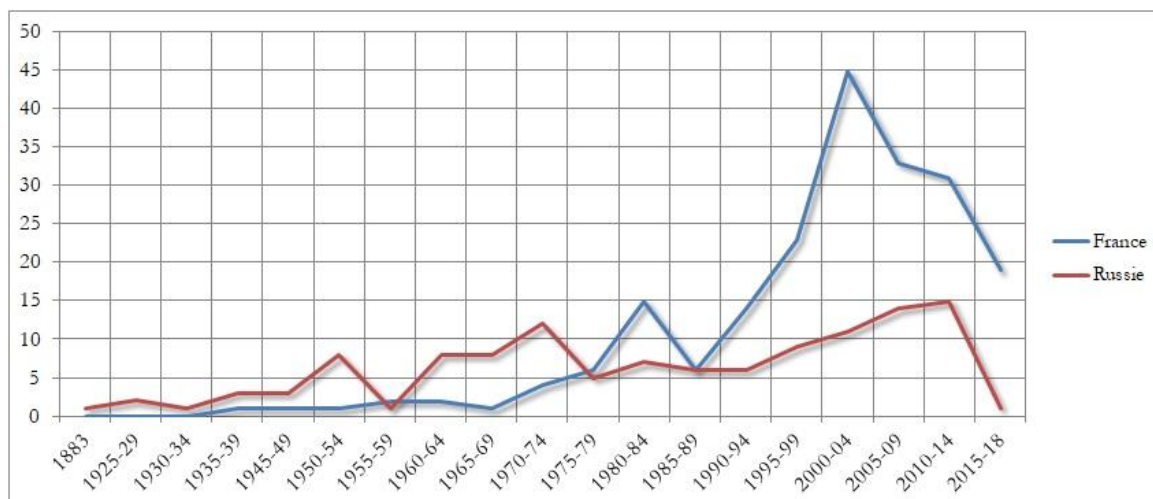


Figure n° 28 : Graphique présentant l'évolution du nombre d'œuvres composées pour accordéon et autre(s) instrument(s) par période de cinq ans.

En France, la première composition pour accordéon et autre(s) instrument(s) date de 1939. Il s'agit de *L'Apocalypse selon Saint-Jean* de Jean Françaix (1912-1997)¹, vraisemblablement inspirée au compositeur par la cathédrale Saint-Julien du Mans.

¹ Premier prix de piano au CNSM de Paris, Jean Françaix (Le Mans, 23 mai 1912-Paris, 25 septembre 1997) étudia également très jeune la composition, notamment auprès de Nadia Boulanger. Son catalogue pour accordéon comporte uniquement des œuvres pour orchestre. Outre cet oratorio, il est l'auteur d'un concerto pour accordéon et orchestre, composé en 1993 et créé l'année suivante – le 18 novembre 1994 – à l'Auditorium Stravinsky de Montreux, par Pascal Contet et l'Orchestre de chambre de Lausanne.

Cet oratorio fantastique en trois parties pour quatre solistes (soprano, contralto, ténor et basse), chœurs mixtes et deux orchestres, a été créé le 11 juin 1942 au Palais de Chaillot à Paris par Charles Munch, mais sa représentation sera interrompue entre 1961 et 1997.

Du côté des compositeurs russes, la première pièce associant l'accordéon et d'autre(s) instrument(s) a une nouvelle fois été composée quelques décennies auparavant. Il s'agit d'une œuvre de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893), datée de 1883 : Сюита для оркестра н° 2 до мажор « Характеристическая », опус 53 [*Suite pour orchestre n° 2 en do majeur « Caractéristique », opus 53*] pour orchestre avec quatre accordéons. Cependant, bien que cette pièce appartienne au répertoire savant, elle est apparue avant l'invention du bayan et reste un cas isolé pour l'époque. Il faudra attendre l'œuvre d'Andreï Pachtchenko (1885-1972)² en 1927, Улица веселая [*Rue joyeuse*], pour parler des réels débuts de la composition d'ensemble avec accordéon en Russie.

Bien que les Russes soient également précurseurs dans le répertoire pour accordéon et autre(s) instrument(s), le nombre de compositeurs est plus conséquent du côté français, principalement nés dans les années cinquante et soixante, comme pour le répertoire solo. Quant aux compositeurs russes, ils sont là encore majoritairement nés avant 1950 – dans 64,96 % des cas – ce qui pourrait être le signe d'un déclin de l'intérêt des jeunes compositeurs, alors que l'on assiste à un phénomène inverse en France, puisque 66,50 % d'entre eux sont nés depuis 1950 – contre 50,39 % dans le cas du répertoire pour instrument seul.

² Andreï Pachtchenko – en russe Андрей Пащенко (Rostov-sur-le-Don, 3 [15] août 1885-Moscou, 16 novembre 1972) – a étudié la composition au conservatoire de Saint-Petersbourg, notamment auprès de Maximilian Steinberg. D'après nos recherches, *Rue joyeuse* est son unique œuvre avec bayan.

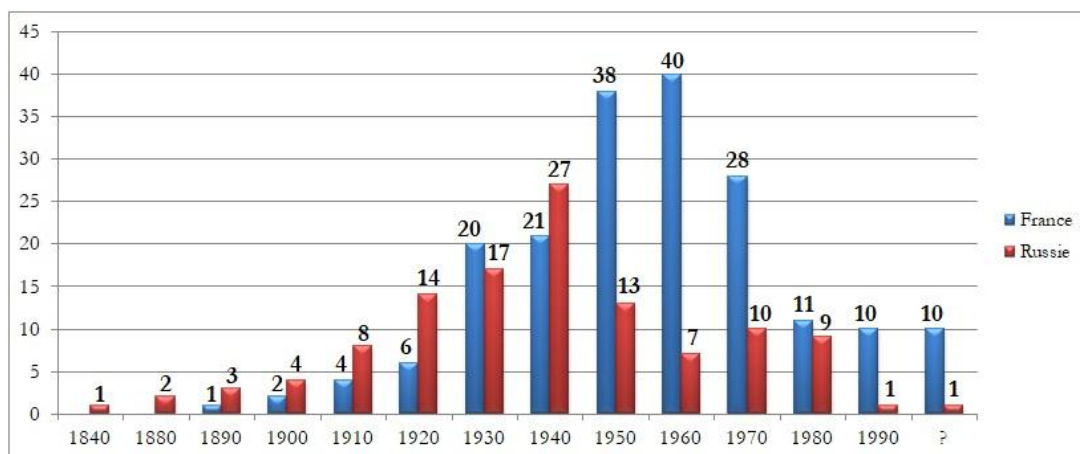


Figure n° 29 : Nombre de compositeurs français et russes nés au cours de chaque décennie.

Ce constat entre en adéquation avec l'augmentation du nombre de compositeurs non-accordéonistes, qui sont encore plus majoritaires que pour le répertoire solo, puisqu'ils représentent cette fois 89,01 % (contre 70,87 % précédemment) des compositeurs recensés en France et 64,10 % (contre 50,77 %) en Russie. En effet, comme nous l'avons indiqué précédemment, les non-accordéonistes privilégient davantage le répertoire de chambre ou d'ensemble.

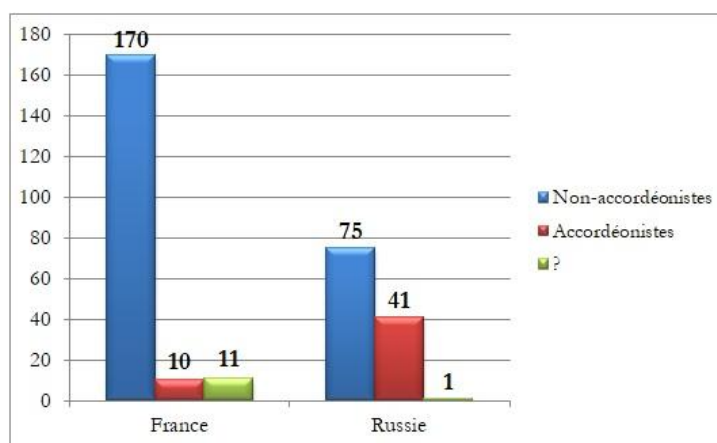


Figure n° 30 : Nombre de compositeurs français et russes accordéonistes ou non.

À l'image de Patrice Sciortino, plusieurs compositeurs que nous avons rencontrés tendent à dire que l'accordéon, principalement du fait de son timbre, se marie mieux avec les cordes. Nous avons donc étudié les différents effectifs employés par les compositeurs pour leur première composition pour accordéon et autre(s)

instrument(s), afin d'observer si cette association accordéon/cordes était plus particulièrement privilégiée. À partir des résultats obtenus, nous avons réalisé des statistiques, dont nous présenterons les conclusions ci-après.

2. Évolution des premières compositions en France

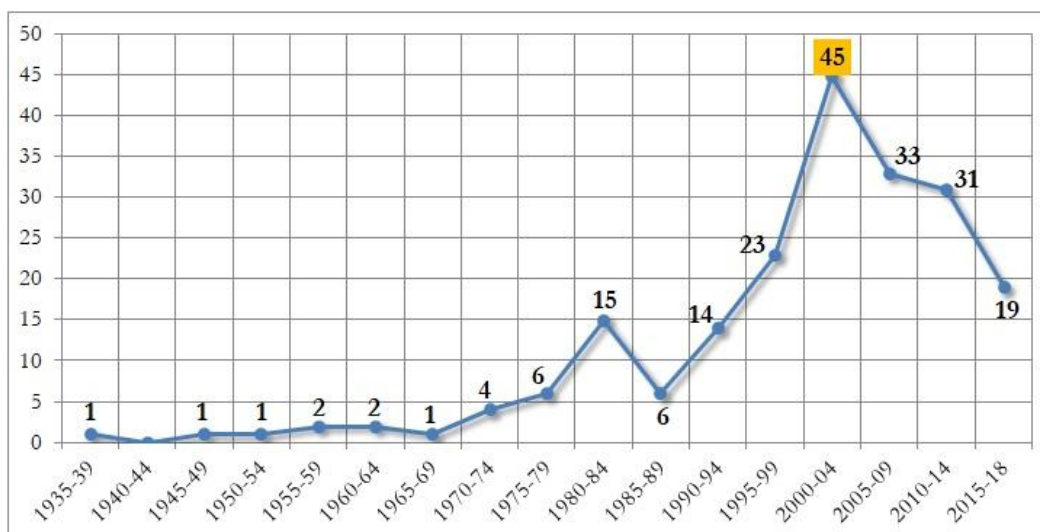


Figure n° 31 : Nombre de premières œuvres de compositeurs pour accordéon et autre(s) instrument(s) composées par période de cinq ans.

Si les œuvres pour accordéon et autre(s) instrument(s) ont tardé à voir le jour en France, leur nombre rencontre une progression fulgurante depuis le début des années quatre-vingt-dix ; la période de 2000 à 2004 a même vu à elle seule l'éclosion de quarante-cinq nouvelles pièces, soit 22,06 % des partitions recensées ! En outre, sur la seule année 2003, dix-neuf œuvres ont été écrites par quinze compositeurs différents. Si nous ne pouvons clairement établir un lien direct entre cet essor et la création de la classe au CNSMD de Paris – intervenue en 2002 – on peut toutefois supposer qu'elle a sans doute donné une impulsion à ce nouvel élan créatif en faveur de l'accordéon.

Liste des œuvres françaises composées en 2003.

Compositeur	Œuvre(s)
Berlaud Alain	<i>Cœur</i>
Borrel Stéphane	<i>D'emblée</i>
Combier Jérôme	<i>Pays de vent, les Hébrides</i>
Crousier Claude	<i>Philantropie de l'arbre</i>
Dachez Christian	<i>Hommage A</i>
	<i>L'arbre inachevé</i>
Finzi Graciane	<i>Impression tango</i>
	<i>Là-bas peut-être</i>
Gouttenoire Philippe	<i>Dans les nues</i>
Krawczyk Franck	<i>O Mensch !</i>
Lay Raoul	<i>Souvenir du tigre</i>
Lorieux Grégoire	<i>Boucle de ta chaleur</i>
	<i>Tigouli au bord de la mer</i>
Moultaka Zad	<i>Ziker</i>
Pauset Brice	<i>Kinderszenen mit Robert Schumann</i>
Perez-Ramirez Marco-Antonio	<i>Un souffle</i>
Renard Claire	<i>La muse en son jardin ou l'esprit des lieux</i>
	<i>Les plis du ciel</i>
Schuehmacher Gilles	<i>Incipit</i>

En observant les effectifs privilégiés dans un premier temps par les compositeurs, nous avons constaté que les groupes de chambre – nous entendons donc ici compris entre deux et dix instrumentistes – sont majoritairement favorisés, puisqu'ils représentent 67,65 % des œuvres recensées. Si l'on distingue plus en détail ces effectifs, nous pouvons même remarquer que le duo domine à hauteur de 23,53 %.

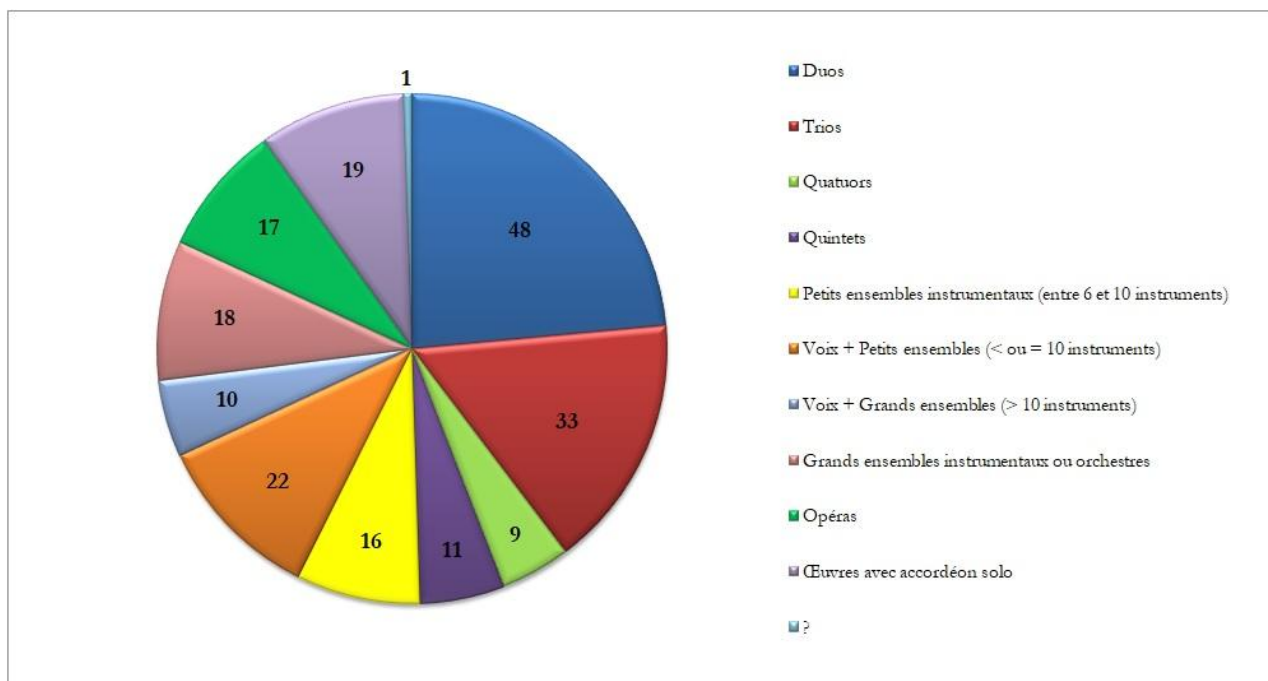


Figure n° 32 : Genres des premières œuvres françaises avec accordéon et autre(s) instrument(s).

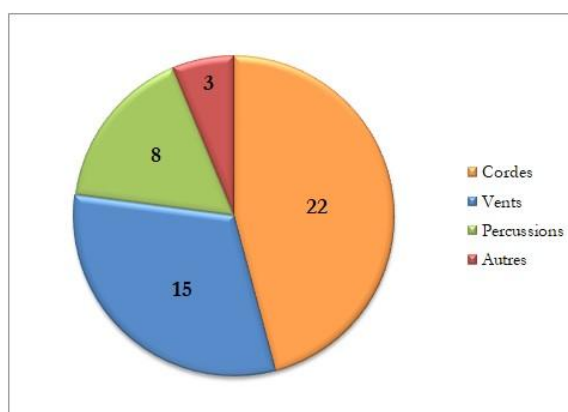


Figure n° 33 : Nombre de duos avec accordéon par famille d'instruments.

Si l'accordéon est certes associé majoritairement à un instrument du pupitre des cordes, nous avons tout de même recensé vingt-et-une combinaisons différentes, avec les instruments suivants : violon (7), alto (1), violoncelle (5), contrebasse (2), quinton d'amour (1), flûte (3), clarinette (5), clarinette basse (2), basson (1), saxophone alto (3), euphonium (1), percussion (5), vibraphone (2), marimba (1), harpe (1), guitare (3), piano (1), clavecin (1), ondes Martenot (1), orgue (1) et voix (1). L'accordéon ne semble donc pas restreint à une association unique avec des cordes et suscite aux compositeurs une utilisation variée avec tous types d'instruments.

3. Évolution des premières compositions en Russie

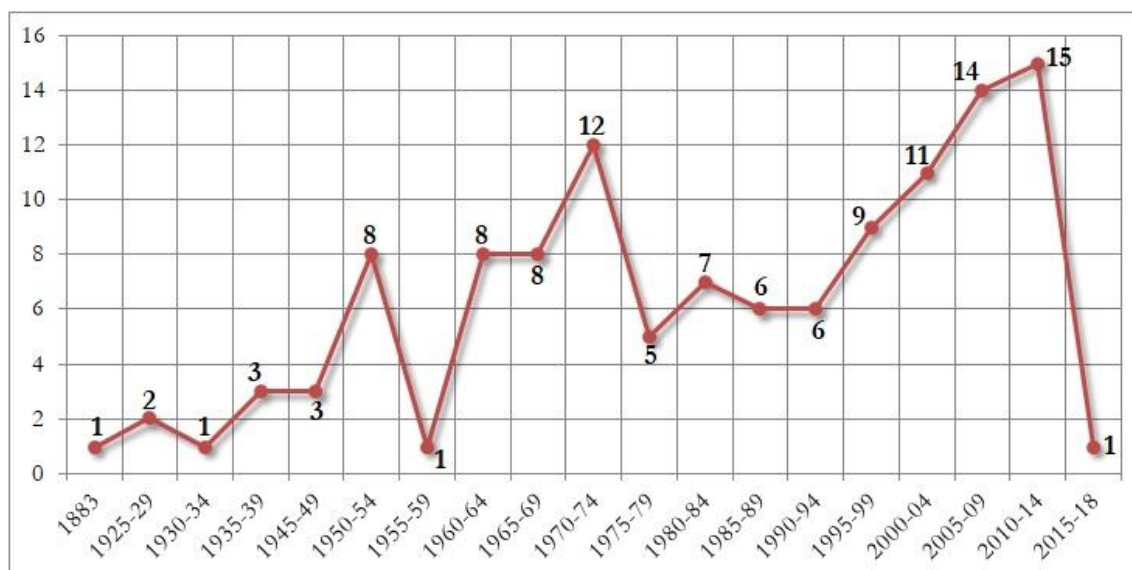


Figure n° 34 : Nombre de premières œuvres de compositeurs pour accordéon et autre(s) instrument(s) composées par période de cinq ans.

La musique de chambre ou d'ensemble ne semble pas susciter un engouement aussi fort qu'en France auprès des compositeurs russes (outre le genre du concerto, comme nous le verrons plus loin). Nonobstant, elle a connu quelques années de forte production, principalement depuis le début du XXI^e siècle.

Si en France le duo reste privilégié, les compositeurs russes s'initient majoritairement au répertoire d'ensemble par la création d'œuvres pour accordéon solo et orchestre, qui représentent 47,41% des pièces recensées. Ainsi, au contraire de la France, les œuvres de plus de dix instrumentistes sont majoritaires en Russie, mais la proportion est plus équilibrée qu'en France (55,37 % d'œuvres de plus de dix musiciens, contre 44,63 % pour les groupes inférieurs ou égaux à dix instrumentistes).

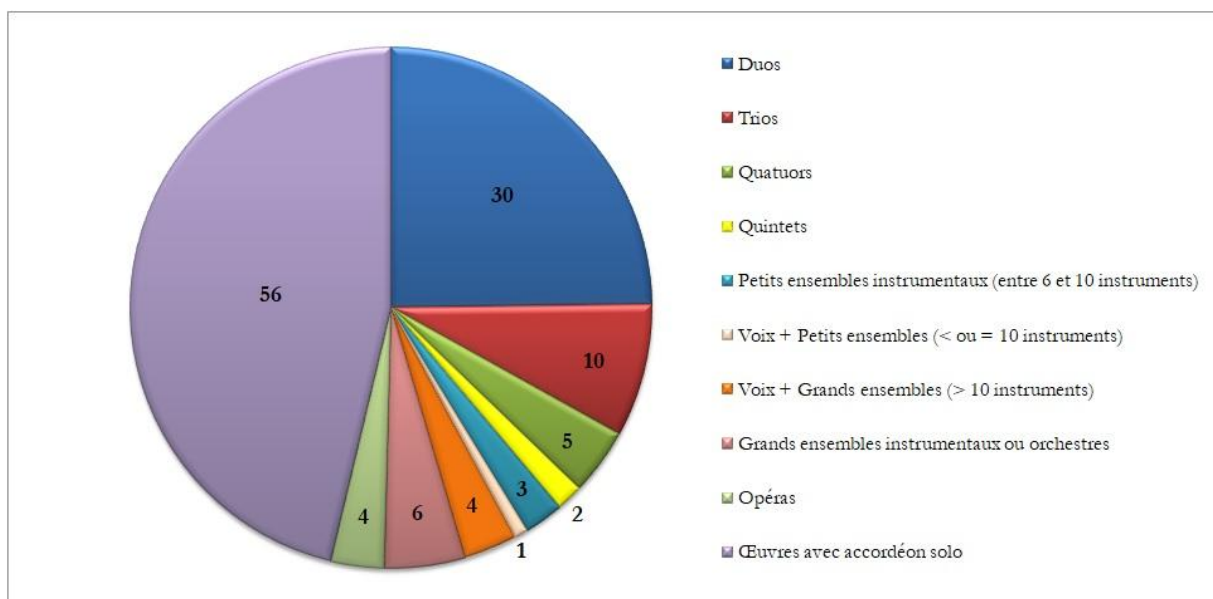


Figure n° 35 : Genres des premières œuvres russes avec accordéon et autre(s) instrument(s).

Si en France les orchestres à cordes sont souvent privilégiés pour accompagner l'accordéon, les compositeurs russes font cohabiter tradition et modernité en utilisant majoritairement deux types d'orchestres bien distincts : symphonique ou traditionnel.

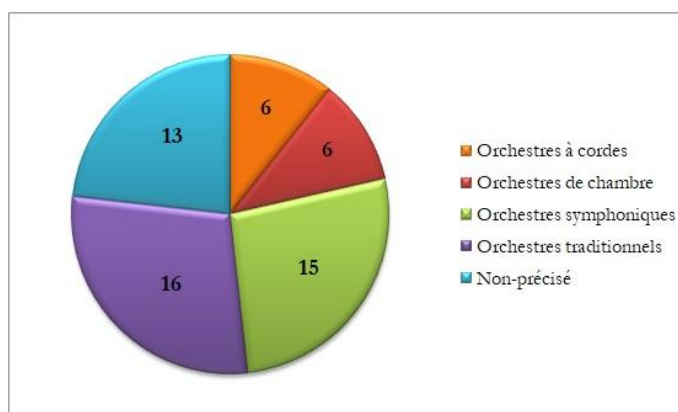


Figure n° 36 : Nombre d'œuvres par type d'orchestre.

Par orchestre traditionnel, nous faisons référence à l'orchestre d'instruments russes traditionnels [оркестр русских народных инструментов], composé principalement de domras [домра] à trois cordes (cf. figure n° 37), de balalaïkas [балалайка] (cf. figure n° 38), de bayans, de percussions (cloches, cuillères, tambours, etc.) et souvent d'un ou deux gouslis [гусли] (cf. figure n° 39). Des instruments à vent d'origine russe

– svirel [свирель] (cf. figure n° 40), jaleïka [жалейка] (cf. figure n° 41), volynka [волынка] (cf. figure n° 42), etc. – ou européenne – flûte, hautbois – peuvent parfois compléter l'ensemble, mais les cuivres semblent plutôt rares.



Figure n° 37¹ : Domra.



Figure n° 38² : Balalaïka.



Figure n° 39³ : Gousli.



Figure n° 40⁴ : Svirel.

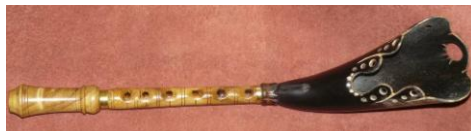


Figure n° 41⁵ : Jaleïka.



Figure n° 42⁶ : Volynka.

La famille des domras comprend jusqu'à quatre « pupitres » (piccolo – plus rare – petit, alto et basse) et celle des balalaïkas, jusqu'à cinq (prima, seconda, alto, basse et contrebasse). Dans l'orchestre traditionnel, les bayans sont quant à eux généralement divisés en deux groupes ; les premiers exécutant une mélodie et les seconds, une partie basse.

¹ Crédit photo : DR, *in* : Википедия, Домра [en ligne]. 4 juillet 2018. Disponible sur : <<https://ru.wikipedia.org/wiki/Домра>> (consulté le 10 juillet 2018).

² Crédit photo : DR, *in* : Thomann, Thomann Russian Prim Balalaïka M1080R [en ligne]. 2018. Disponible sur : <https://www.thomann.de/fr/thomann_russian_prim_balalaïka_m1080r.htm> (consulté le 10 juillet 2018).

³ Crédit photo : DR, *in* : PETRAKOVA (Nastya), The most popular countries [en ligne]. 26 novembre 2015. Disponible sur : <<http://themostpopularcountries.blogspot.com/2015/>> (consulté le 10 juillet 2018).

⁴ Crédit photo : DR, *in* : Та-Musica, Свирель таёжная Ре (Арт-Ель) [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<https://www.ta-musica.ru/svirel-taezhnaya-re-art-el-ru>> (consulté le 10 juillet 2018).

⁵ Crédit photo : DR, *in* : [s.n.], Жалейка [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://официальный.змеиволыныч.рф/index.php?file=zhaleyka>> (consulté le 10 juillet 2018).

⁶ Crédit photo : DR, *in* : Antplat, Продаётся средневековая волынка - Блогфлейта [en ligne]. 1^{er} juillet 2012. Disponible sur : <<https://antplat.livejournal.com/568990.html>> (consulté le 10 juillet 2018).

Pour conclure cette sous-partie, nous avons étudié l'évolution différente du répertoire d'ensemble entre les compositeurs accordéonistes ou non. Au vu du faible nombre d'instrumentistes chez les Français, nous avons uniquement exploré nos données sur la Russie. Dès lors, il apparaît très nettement que le nombre de compositeurs non-initiés au bayan qui s'orientent vers ce répertoire est en constante augmentation depuis la fin du XX^e siècle, à l'exception d'un probable déclin sur ces trois dernières années.

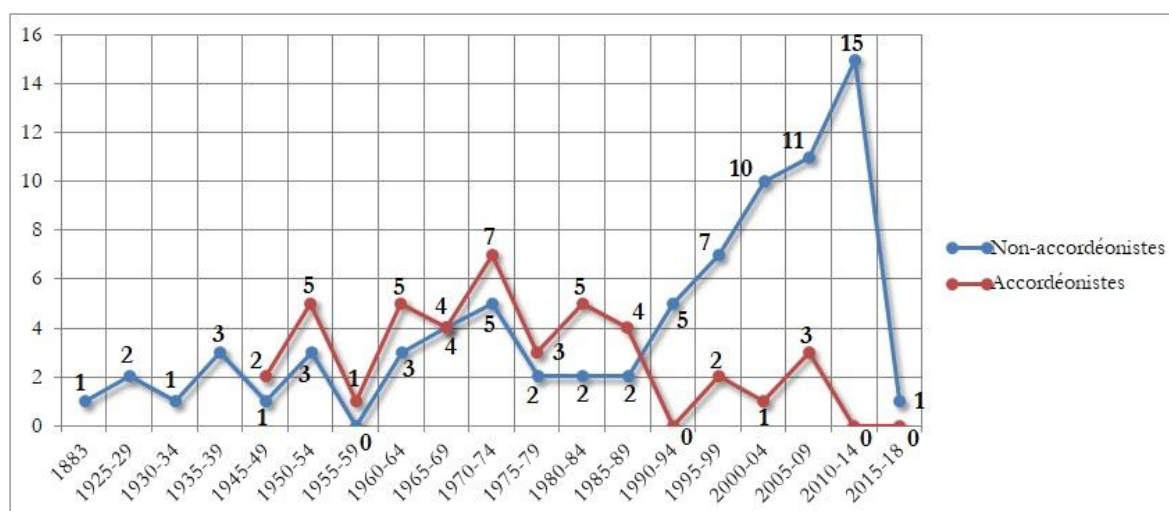


Figure n° 43 : Évolution du nombre d'œuvres en fonction des compositeurs accordéonistes ou non.

4. Conclusion

Contrairement au répertoire pour accordéon solo, la musique de chambre et d'ensemble a connu un nouvel essor en France et en Russie à la fin du XX^e siècle, principalement au sein des compositeurs non-accordéonistes. Si en France nous pouvons sans doute attribuer cet élan à l'émergence progressive de classes d'accordéons dans les conservatoires – supérieurs ou non – il pourrait provenir en Russie d'une volonté de développer le répertoire du bayan, dans un pays où la création d'œuvres solistes (ou concertantes) a longtemps tenu l'hégémonie.

En outre, à l'instar des pièces soli, l'âge moyen des compositeurs – français comme russes – lors de leur première composition pour accordéon et autre(s) instrument(s) est en constante diminution, mais l'écart entre les deux pays est cette fois nettement moins important, puisqu'il s'élève à quarante ans pour les Russes et à quarante-et-un ans chez les Français. Ce constat pourrait bien témoigner d'une implication plus ancienne des compositeurs français pour ce répertoire, bien que l'âge moyen reste toutefois plus élevé que lors de l'écriture de leur première œuvre solo.

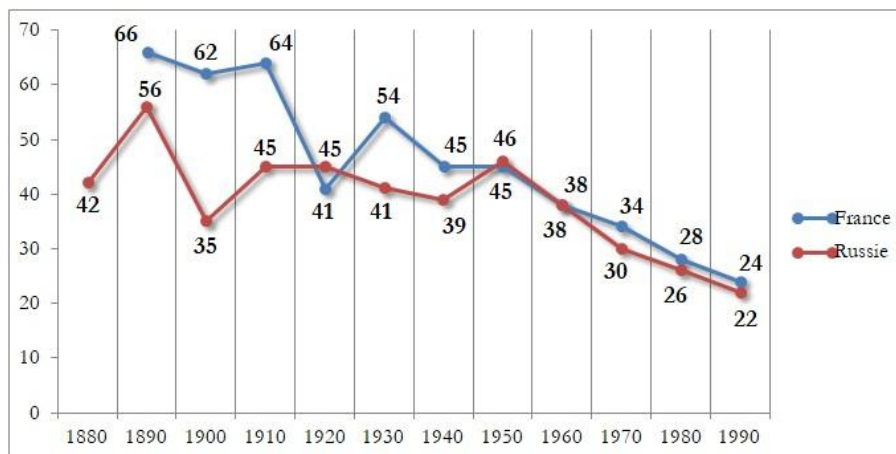


Figure n° 44 : Évolution de la moyenne d'âge des compositeurs lors de l'écriture de leur première composition pour accordéon et autre(s) instrument(s), en fonction de leur décennie de naissance.

Un autre chiffre fait état de l'intérêt croissant des compositeurs français pour le répertoire d'ensemble, celui du nombre de compositeurs par décennie ayant appréhendé

pour la première fois l'écriture d'une pièce pour accordéon non solo. En effet, alors qu'ils n'étaient que six dans les années cinquante et soixante – Jean Wiener (1896-1982), Jean Lutèce (1909-1992), Antoine Duhamel (1925-2014), Jacques Castérède (1926-2014), Jean-Jacques Werner (1935-2017) et Alain Abbott (né en 1938), seul accordéoniste de cette liste – ce chiffre a connu un développement considérable dans les décennies suivantes, pour atteindre le record de soixante-et-onze compositeurs sur une seule décennie dans les années deux mille. Si la décennie suivante risque vraisemblablement de s'avérer une nouvelle fois moins prolifique, le nombre de compositeurs reste tout de même très important. Enfin, comme nous l'avons évoqué précédemment, nous ne pouvons établir le même constat en Russie, malgré une hausse du nombre de créateurs dans les années deux mille également.

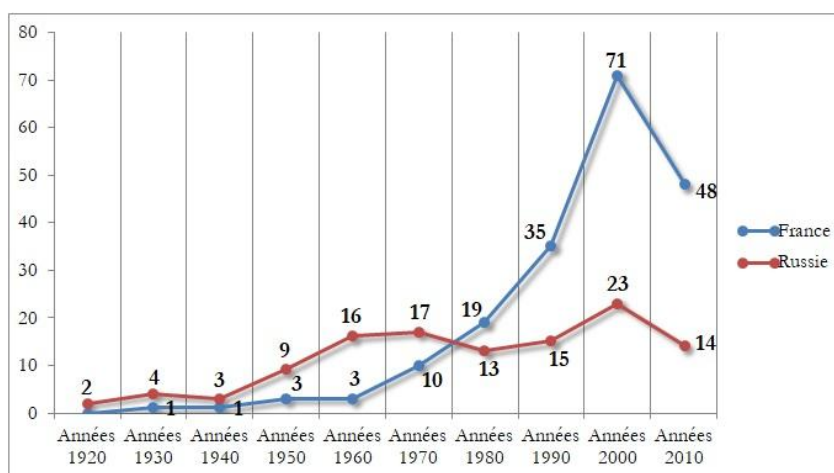


Figure n° 45 : Nombre de compositeurs français et russes recensés par décennie de composition.

Si les pièces pour petits ensembles (duo, trio) semblent attirer un plus grand nombre de compositeurs en France, nous avons décidé d'analyser l'évolution de l'écriture d'œuvres à plus grands effectifs (au-delà de dix instrumentistes), afin de déterminer si oui ou non, l'accordéon était régulièrement intégré à un groupe plus important.

5. Cas particulier du répertoire pour plus de dix instrumentistes

Suite à la constitution de nos deux premières bases de données, nous avons recensé toutes les œuvres avec accordéon dans un effectif de plus de dix musiciens (voix comprises) et les avons réparties en trois catégories : œuvres instrumentales avec accordéon soliste, œuvres instrumentales avec accordéon non-soliste et œuvres instrumentales avec accordéon et voix (chœur y compris).

5.1. Les œuvres instrumentales avec accordéon soliste

Nous avons ainsi catalogué quarante-six pièces instrumentales avec accordéon soliste de trente-et-un auteurs français, contre cent-vingt-six œuvres de soixante-treize compositeurs russes ; ce qui confirme bien la suprématie de l'accordéon en tant qu'instrument soliste en Russie.

En France, le premier concerto aurait été composé par Jean Lutèce¹ en 1958, mais nous n'avons pas trouvé d'informations sur la création de cette œuvre. En Russie, il s'agit de celui de Feodosi Roubtsov (1904-1986)², composé en 1937 et créé la même année à Leningrad par le bayaniste Pavel Gvozdev³ et l'Orchestre d'instruments russes traditionnels Vassili Andreiev⁴, placé sous la direction d'Edouard Grikourov⁵.

¹ Il semblerait que ce concerto soit l'unique œuvre avec accordéon du compositeur français Jean Lutèce (? , 1909- ?, 9 mai 1992).

² Feodosi Roubtsov – en russe Феодосий Рубцов (Olcha, 17 [30] décembre 1904-Leningrad, 6 novembre 1986) – étudie la composition au conservatoire de Leningrad, dans la classe de Maximilian Steinberg, avant d'y enseigner à son tour à partir de 1948. Il a écrit deux autres œuvres pour bayan : une pièce solo intitulée *Trois pièces* [Три пьесы, 1937] et un second concerto pour bayan et orchestre d'instruments russes traditionnels (1957).

³ Après des études de piano, Pavel Gvozdev – en russe Павел Гвоздев (Kazan, 18 janvier 1905-Moscou, 23 février 1969) – débute l'apprentissage du bayan en 1919. En 1935, il sera le premier bayaniste à se produire dans une salle de concert et à jouer un programme entièrement consacré à l'interprétation d'œuvres classiques au bayan : la « Chaconne » de Bach, la « Passacaille » d'Haendel, l'Ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart, ainsi que des œuvres de Chopin, de Tchaïkovski et de Rimski-Korsakov.

⁴ Cet orchestre, fondé en 1888 par le compositeur et balalaïkiste virtuose Vassili Andreiev – en russe Василий Андреев (Bejetsk, 3 [15] janvier 1861-Petrograd, 26 décembre 1918) – est le premier orchestre d'instruments russes traditionnels. Toujours en activité, il porte aujourd'hui le nom d'Orchestre russe académique d'État V. V. Andreiev (en russe Государственный академический русский оркестр имени В. В. Андреева).

⁵ Edouard Grikourov – en russe Эдуард Грикуров (Tiflis [Géorgie, anciennement Tbilissi jusqu'en 1936], 29 mars [11 avril] 1907-Leningrad, 13 décembre 1982) – étudie le piano et la composition au conservatoire de sa

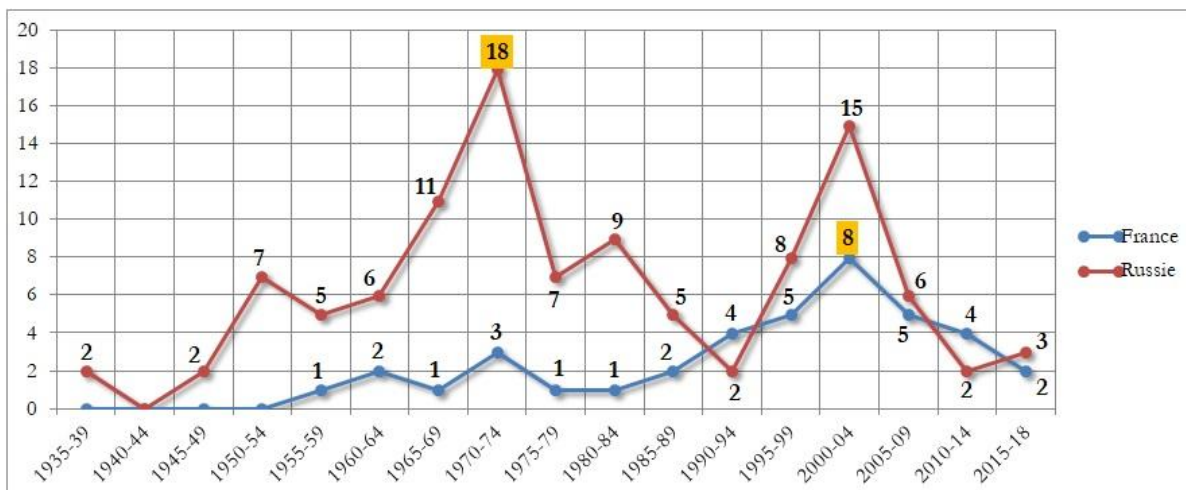


Figure n° 46 : Nombre d’œuvres françaises et russes pour accordéon solo et ensemble instrumental ou orchestre composées par période de cinq ans.

En France, les concertos ont été composés à quasi-égalité par des accordéonistes et des non-accordéonistes, même si les instrumentistes semblent plus réguliers dans ce genre, notamment depuis la fin des années quatre-vingt-dix (28,26 % des concertos recensés ont été composées par des accordéonistes, depuis 1995). Ce phénomène entre en contradiction avec notre analyse précédente sur les premières œuvres de chaque compositeur, mais révèle bien une probable moins bonne connaissance de la technique de l’instrument chez les non-initiés.

ville natale, avant d’intégrer la classe de direction du conservatoire de Leningrad. À la suite de sa collaboration avec l’Orchestre Vassili Andreiev, il dirigera le Théâtre Mikhaïlovski de Saint-Pétersbourg, de 1944 à 1969.

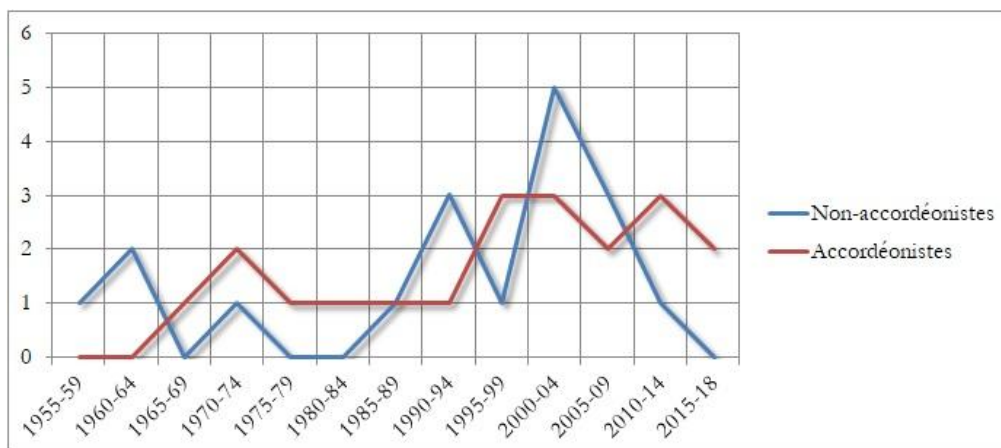


Figure n° 47 : Graphique présentant l'évolution du nombre de concertos français, en fonction des compositeurs accordéonistes ou non.

En Russie, ce sont les accordéonistes qui ont majoritairement contribué au développement du genre, puisqu'ils sont les créateurs de 65,87 % des concertos répertoriés. Leur production est toutefois plutôt inégale depuis l'apparition des premières œuvres.

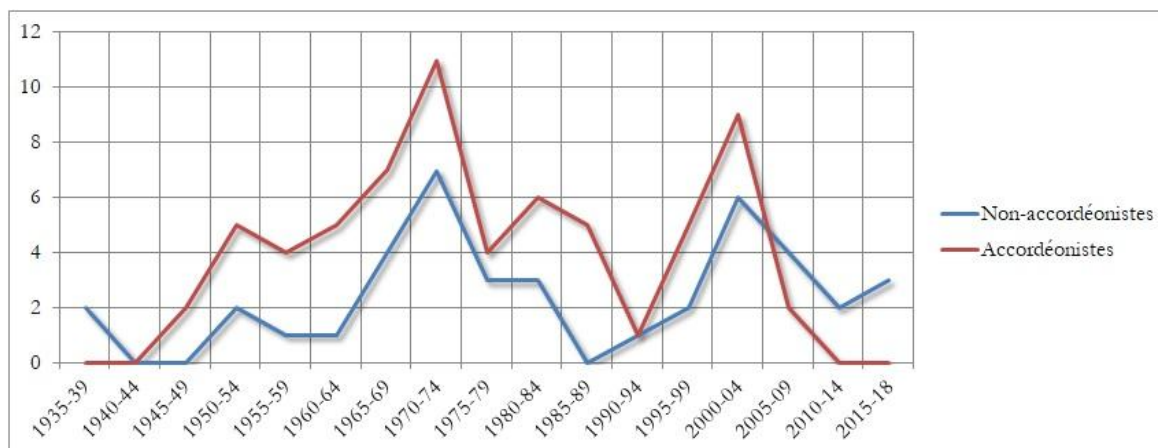


Figure n° 48 : Graphique présentant l'évolution du nombre de concertos russes, en fonction des compositeurs accordéonistes ou non.

En revanche, bien que le nombre de concertos soit plus important du côté des Russes, les statistiques présentées plus loin montreront que les Français s'investissent davantage dans la composition d'œuvres de plus de dix instrumentistes en général. En effet, sur les dix dernières années, les compositeurs français ont écrit quarante-huit

œuvres – dans nos trois catégories mentionnées précédemment – contre seulement dix-neuf chez leurs homologues russes. Ceci peut être expliqué en grande partie par le fait que, outre les œuvres avec accordéon concertant, les Russes appréhendent peu la composition d'œuvres de moyens et grands effectifs dans lesquels le bayan ne tient pas le rôle de soliste, ce qui souligne un peu plus son image d'instrument roi en Russie.

5.2. Les œuvres instrumentales avec accordéon non-concertant

L'accordéon a donc tardé à intégrer les genres à grands effectifs (symphonie, opéra, etc.). En France, nous avons recensé cinquante œuvres pour ensemble instrumental ou orchestre avec accordéon non-concertant de trente-sept compositeurs, qui ont vu le jour entre 1945 et 2014. La première, *Listening to Paris* pour grand orchestre d'harmonie avec accordéon, a été composée par René Nicolas, dit « Mickey » Nicolas (né en 1926)⁶. En concordance avec notre analyse précédente, la période la plus féconde en France fut le début des années deux mille, avec la production de quinze œuvres entre 2000 et 2004, soit 30 % des pièces recensées.

⁶ Né le 18 janvier 1926 à Laon, « Mickey » Nicolas étudie le saxophone dans la classe de Marcel Mule au CNSM de Paris, d'où il sort diplômé en 1945, année de composition de sa première œuvre avec accordéon. En parallèle de ses activités de musicien et de chef d'orchestre – il occupera notamment le poste de chef d'orchestre adjoint dans le célèbre cabaret parisien « Le Lido » de 1977 à 1990 – il mène une carrière de compositeur, principalement de musiques pour la scène, la télévision ou le cinéma. En 1988, il entreprendra l'écriture d'une œuvre pour accordéon solo – *Prélude et divertissement* – la seule de son répertoire.

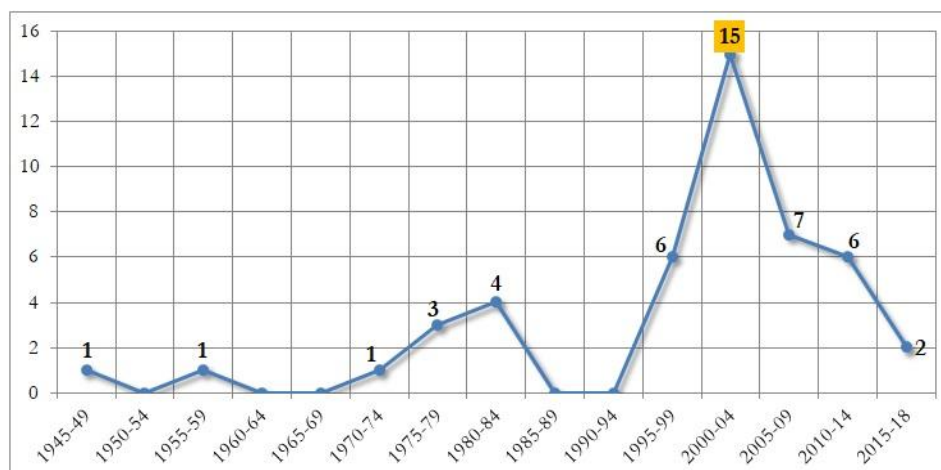


Figure n° 49 : Nombre d'œuvres françaises pour ensemble instrumental ou orchestre avec accordéon non-soliste composées par période de cinq ans.

En Russie, nous avons comptabilisé seulement neuf œuvres de sept compositeurs. Outre la suite pour orchestre de Tchaïkovski, la première pièce pour ensemble instrumental avec accordéon non-soliste semble être *Rue joyeuse* d'Andrei Pachtchenko, que nous avons déjà citée dans la partie précédente.

5.3. Les œuvres instrumentales avec voix.

À propos de l'intégration de l'accordéon dans la musique vocale, nous avons enregistré quatre-vingt-sept œuvres (dont vingt-neuf opéras), écrites entre 1939 et 2017 par cinquante-quatre compositeurs français, toujours dans une forte dynamique depuis le début du siècle (66,67 % des œuvres sont postérieures à l'année 1999). Cette production est là encore supérieure à leurs homologues russes, qui comptabilisent seulement vingt pièces (dont dix opéras) de quatorze compositeurs.

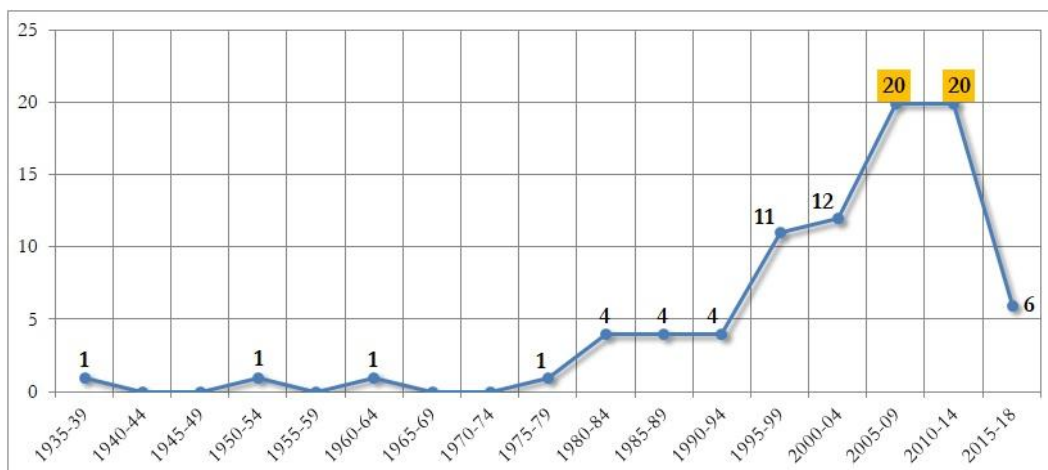


Figure n° 50 : Nombre d'œuvres françaises pour ensemble instrumental et voix avec accordéon non-soliste composées par période de cinq ans.

En France, la première œuvre pour ensemble instrumental et voix avec accordéon non-soliste est *L'Apocalypse selon Saint-Jean* (1939) de Jean Françaix, dont nous avons évoqué la création précédemment. En Russie, il s'agit d'une composition de Sergueï Prokofiev (1891-1953), *К XX-летию Октября, кантата, опус 74* [*Cantate pour le XX^e anniversaire de la Révolution d'Octobre, opus 74*], une cantate en dix parties pour deux chœurs mixtes et quatre orchestres (symphonique, militaire, d'accordéons et de percussions). Composée entre 1936 et 1937, elle a été créée partiellement le 5 mai 1966 au Conservatoire de Moscou, par le Chœur académique russe d'État Alexandre Svechnikov⁷ et l'Orchestre philharmonique de Moscou, placé sous la direction de Kirill Kondrachine⁸.

⁷ Dirigé depuis août 2012 par le chef Evgueni Volkov – en russe Евгений Волков (Moscou, 29 décembre 1975) – le Chœur d'État a été fondé le 5 mai 1936 par Alexandre Svechnikov – en russe Александр Свешников (Kolomna, 30 août [11 septembre] 1890-Moscou, 3 janvier 1980) – chef de chœur, pédagogue et recteur du conservatoire de Moscou de 1948 à 1974.

⁸ Diplômé du conservatoire de Moscou, Kirill Kondrachine – en russe Кирилл Кондрашин (Moscou, 21 février [6 mars] 1914-Amsterdam, 7 mars 1981) – a notamment dirigé l'Orchestre du Théâtre Mali de Leningrad – aujourd'hui Théâtre Mikhaïlovski – de 1936 à 1943, celui du Théâtre Bolchoï de 1943 à 1956, avant d'occuper le poste de directeur musical de l'Orchestre philharmonique de Moscou de 1960 à 1975, année où il décide de quitter l'URSS. En décembre 1978, lors d'une tournée aux Pays-Bas, il demande l'asile politique et sera nommé chef permanent au Concertgebouw d'Amsterdam, aux côtés de Bernard Haitink.

IV. Conclusion générale sur le répertoire

En France, le répertoire savant de l'accordéon s'est donc d'abord forgé autour de la composition d'œuvres pour instrument seul mais, durant les trois dernières décennies et plus particulièrement depuis les années deux mille, le répertoire d'ensemble semble se développer davantage. Bien que la production d'œuvres pour accordéon n'atteigne plus l'essor des années soixante-dix, celle-ci est toujours constante et, sur l'année 2003, ce sont pas moins de trente œuvres de vingt-cinq compositeurs différents – écrites à 76,67 % par des non-accordéonistes ! – qui ont vu le jour. L'entrée de l'accordéon au CNSMD de Paris lui a sans doute apporté une plus grande visibilité auprès des autres instrumentistes et surtout des jeunes compositeurs. Au total, 37,35 % des œuvres répertoriées dans notre catalogue ont été composées depuis l'ouverture de cette classe (dont 30,61 % d'œuvres soli, contre 69,39 % de pièces d'ensemble).

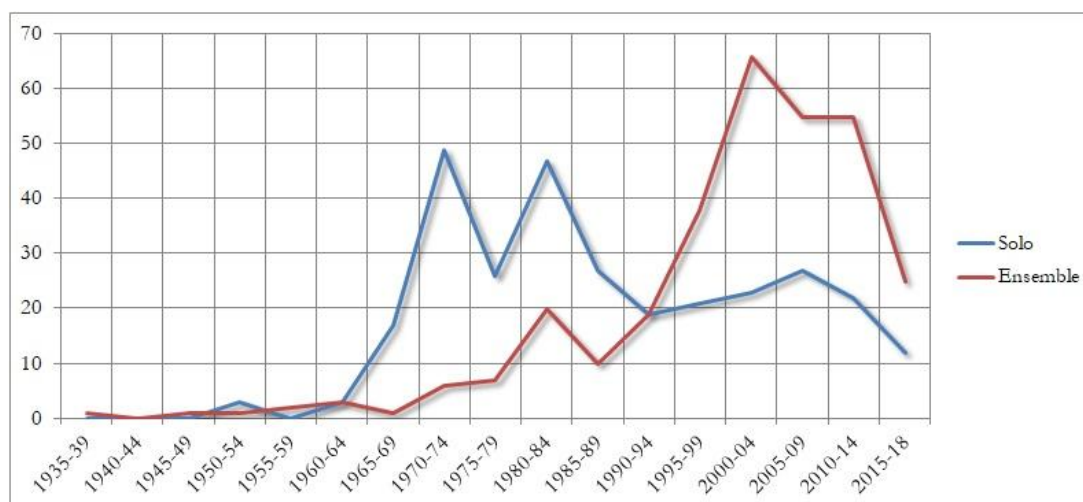


Figure n° 51 : Graphique présentant le nombre d'œuvres françaises composées pour accordéon par période de cinq ans, en fonction de leur appartenance au répertoire solo ou d'ensemble.

Si l'on regarde de plus près la production globale des compositeurs accordéonistes, on observe, comme nous l'avons déjà évoqué par ailleurs, une nette préférence pour le

répertoire solo par rapport aux oeuvres d'ensemble – cent cinquante-neuf occurrences contre trente – dont 50,94 % ont été composées rien qu'entre 1970 et 1984.

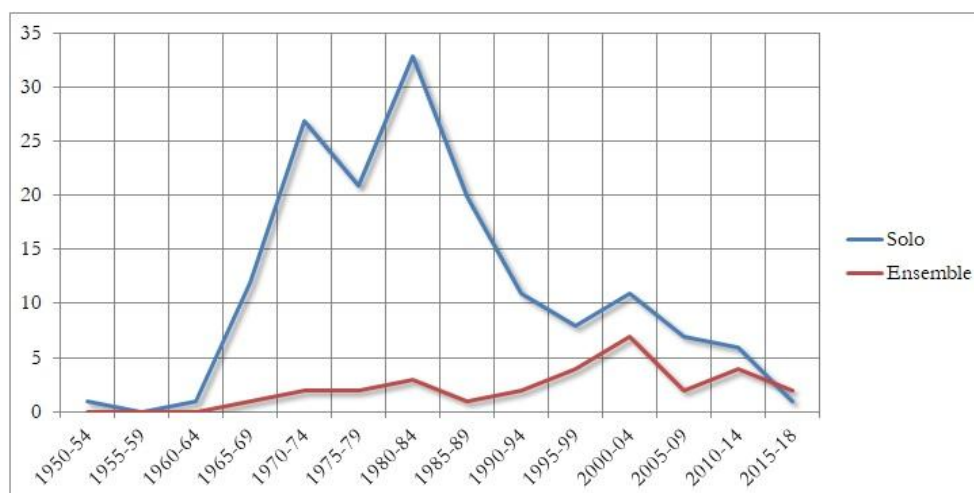


Figure n° 52 : Graphique présentant le nombre d'œuvres d'accordéonistes français composées par période de cinq ans, en fonction du répertoire solo ou d'ensemble.

En revanche, les compositeurs non-accordéonistes ont donc majoritairement composé des œuvres de chambre ou d'ensemble – deux cent soixante-six contre cent vingt-deux – dont 65,79 % depuis les années deux mille.

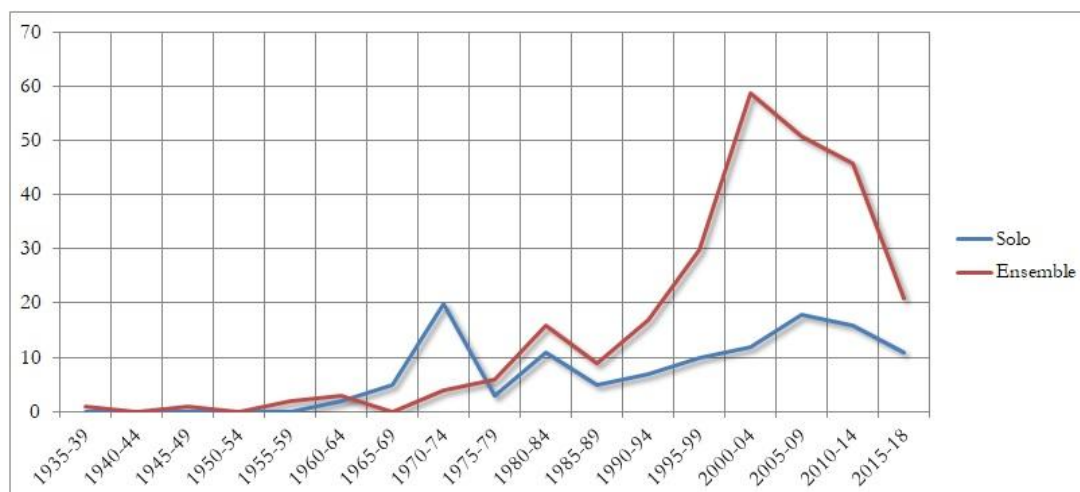


Figure n° 53 : Graphique présentant le nombre d'œuvres de non-accordéonistes français composées par période de cinq ans, en fonction du répertoire solo ou d'ensemble.

Du côté de la Russie, l'essor de la littérature pour accordéon est aussi venu en premier lieu du répertoire solo, notamment à partir des années soixante, la décennie la plus prolifique avec la création de 23,95 % du total d'œuvres pour accordéon seul recensées. Comme en France, ce répertoire séduit moins aujourd'hui, mais la production reste tout de même à hauteur des partitions de musique de chambre ou d'ensemble.

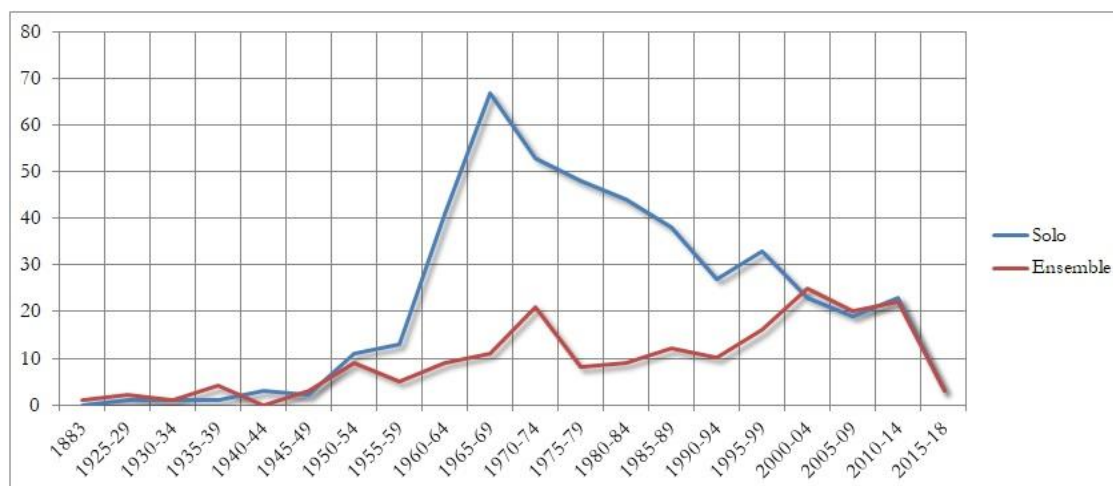


Figure n° 54 : Graphique présentant le nombre d'œuvres russes composées pour accordéon par période de cinq ans, en fonction de leur appartenance au répertoire solo ou d'ensemble.

Au même titre que leurs homologues français, les accordéonistes russes se sont davantage consacrés à la composition d'œuvres pour instrument seul que de pièces d'ensemble – trois cent vingt-et-une contre quatre-vingt-dix-sept.

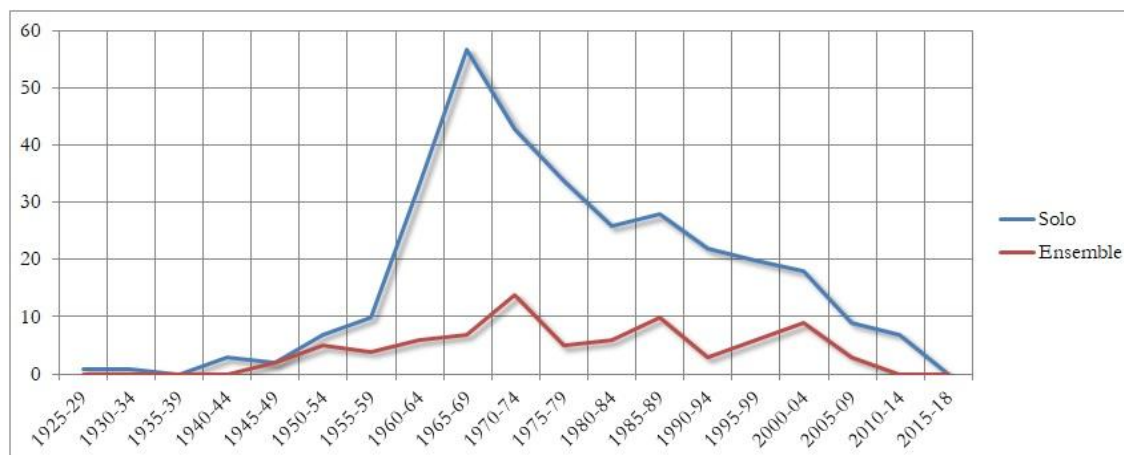


Figure n° 55 : Graphique présentant le nombre d'œuvres d'accordéonistes russes composées par période de cinq ans, en fonction du répertoire solo ou d'ensemble.

Quant aux compositeurs non-accordéonistes en Russie, un constat similaire à celui de leurs homologues français se dresse, c'est-à-dire qu'ils s'orientent majoritairement vers le répertoire d'ensemble depuis le début du siècle (53,21 % de leur production totale du genre). Toutefois, ils ont été auparavant plus productifs dans la composition d'œuvres solos, d'où une proportion plus équilibrée entre les deux répertoires (cent vingt-neuf partitions pour instrument seul et cent neuf pièces d'ensemble).

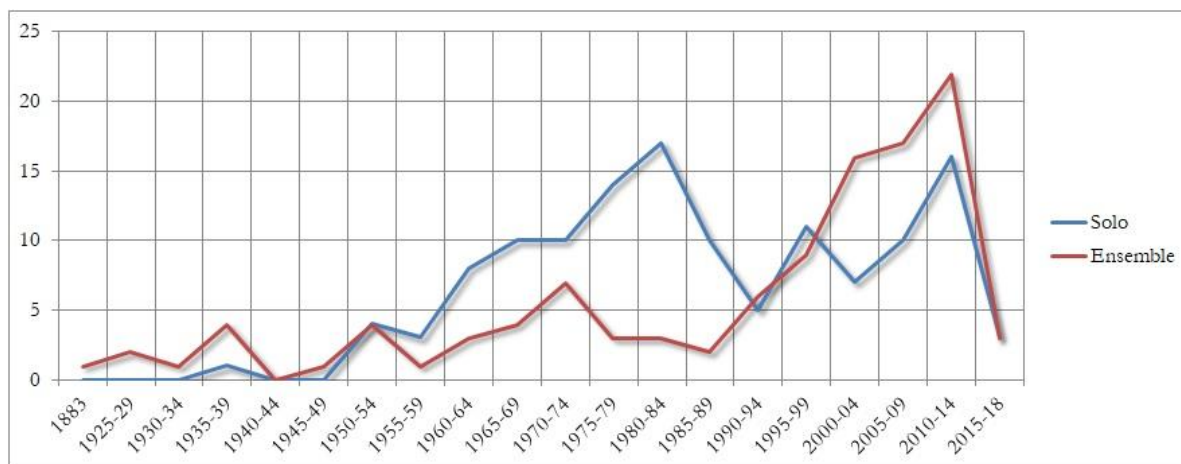


Figure n° 56 : Graphique présentant le nombre d'œuvres de non-accordéonistes russes composées par période de cinq ans, en fonction du répertoire solo ou d'ensemble.

Pour conclure, si l'on regarde la production générale – c'est-à-dire le nombre total d'œuvres recensées pour chaque pays, soit six cent cinquante-six œuvres pour la France et sept cent trois pour la Russie – on constate que les compositeurs russes ont toujours une petite longueur d'avance sur leurs homologues français. Cependant, la Russie a atteint son apogée dans les années soixante, alors qu'il a fallu attendre le début du XXI^e siècle pour la France. Toutefois, si les compositeurs russes ont été des précurseurs dans le développement du répertoire pour accordéon, leur production ne cesse de décliner depuis l'essor des années soixante, malgré un regain dans les années quatre-vingt-dix. Il semblerait donc que la France connaisse désormais un intérêt plus important (le déclin du graphique sur la dernière période est sans doute normal puisque cette section ne comporte que deux années et demie au lieu de cinq). Nous n'excluons

toutefois pas le fait que les œuvres russes soient aujourd’hui moins largement diffusées chez nous et que ce constat ne soit valable que de notre point de vue.

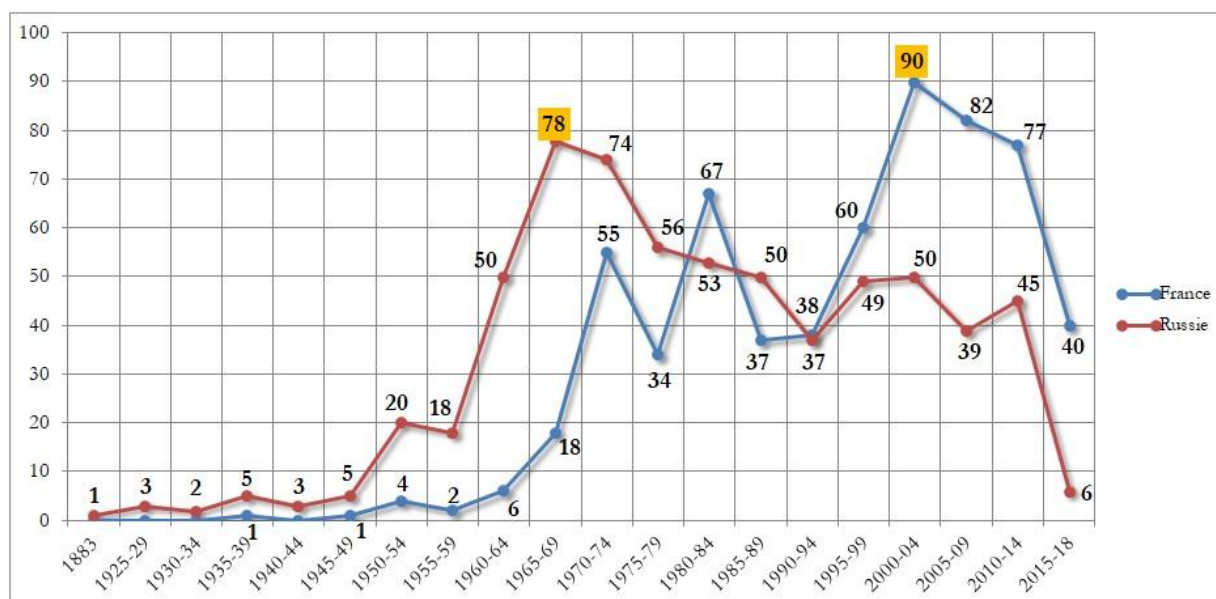


Figure n° 57 : Graphique présentant le nombre total d’œuvres françaises et russes, datées et recensées par période de cinq ans.

Un autre chiffre témoigne également d’une production aujourd’hui équilibrée entre les deux pays, celui de la moyenne annuelle du nombre d’œuvres composées par pays. En France, depuis la création de l’œuvre de Jean Françaix en 1939, soit une période de soixante-dix-neuf ans de composition jusqu’à aujourd’hui, nous obtenons une moyenne de 7,75 œuvres par an – nous avons basé notre calcul sur le nombre d’œuvres datées, soit six cent douze – voire même 8,27, si on ne compte pas les cinq années d’infécondité durant la Seconde Guerre mondiale (1940-1944). En Russie, si nous prenons comme première occurrence l’œuvre d’Andrei Pachtchenko de 1927, soit quatre-vingt-onze années de composition jusqu’à aujourd’hui, on obtient une moyenne annuelle de 7,08 œuvres – sur un total de six cent quarante-quatre œuvres datées – soit un chiffre légèrement plus faible qu’en France.

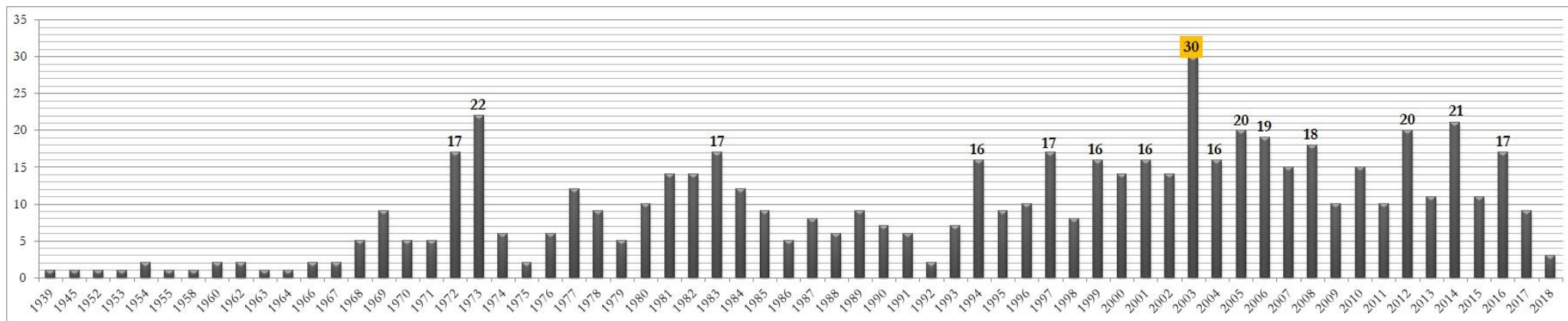


Figure n° 58 : Nombre d'œuvres françaises pour ou avec accordéon, recensées par année de composition.

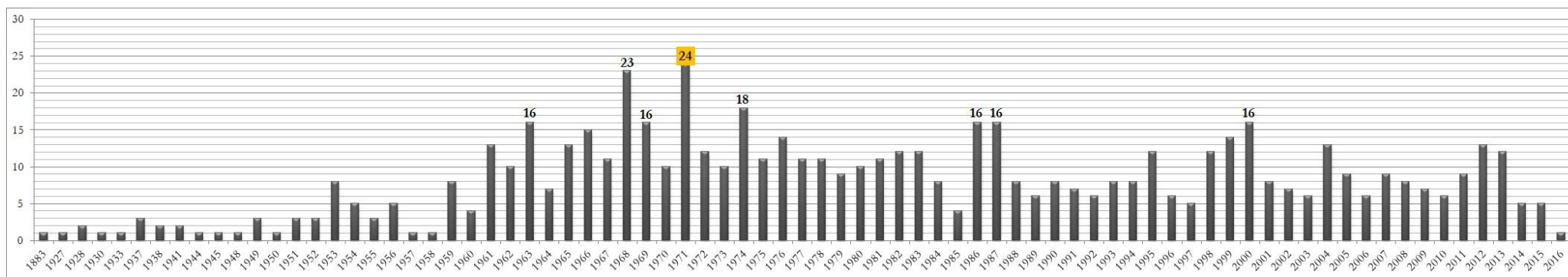


Figure n° 59 : Nombre d'œuvres russes pour ou avec accordéon, recensées par année de composition.

Ainsi, le répertoire savant pour accordéon a pris racine et trouvé son élan auprès des compositeurs accordéonistes, qui ont d'abord œuvré à la création d'un répertoire spécifique pour l'instrument. Rappelons que les premiers concertistes, par manque de matériel adapté, exécutaient des transcriptions d'œuvres classiques, souvent de leurs propres compositions. Désormais, la littérature pour instrument solo, considérablement enrichie, laisse plutôt place à la création d'œuvres dans lesquelles l'accordéon sort de son isolement et côtoie d'autre(s) instrument(s).

Outre quelques précurseurs dans la première moitié du XX^e siècle, il faudra attendre les décennies soixante – en Russie – et soixante-dix – en France – pour parler des réels débuts de la composition d'œuvres savantes, soit plus de cinquante ans après l'apparition des premiers modèles d'accordéons classiques ! Certes, il a fallu attendre que la facture de ces instruments soit développée et stabilisée pour obtenir des possibilités d'interprétations convaincantes. On peut toutefois regretter, comme le souligne Thierry Bouchet, que cet engouement n'ait pas pris naissance plus tôt :

« Je regrette que le répertoire concertant soit si récent, les premières œuvres étant, à mon avis, les compositions d'Éliane Lejeune-Bonnier au début des années cinquante. Je pense que cela est dû à la facture instrumentale qui a longtemps cherché sa voie. Cela aurait été merveilleux si des compositeurs comme Francis Poulenc ou Olivier Messiaen avaient composé pour l'instrument¹. »

¹ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015 et questionnaire du 13 juillet 2016.

V. Entretiens avec des compositeurs

1. Pourquoi avez-vous composé pour l'accordéon ?

Au cours de nos entretiens avec des compositeurs, nous les avons questionnés sur leur première rencontre avec l'accordéon et sur ce qui les avait conduits à écrire pour cet instrument. Comme nous l'avons vu précédemment, la genèse d'une œuvre est souvent le fruit d'une rencontre entre un instrumentiste et un compositeur, comme François Rossé par exemple, qui « n'écrit pas pour l'instrument mais pour l'interprète avec son tempérament par rapport à son instrument¹ ». Cette approche témoigne bien, dans un premier temps, de l'évolution assez intime du répertoire pour accordéon.

C'est le cas également pour Richard Dubugnon, qui s'est « intéressé à l'écriture pour l'accordéon lorsqu'il a] rencontré Timo Juhani Kyllönen² et des compositeurs finlandais comme Kalevi Aho³ », qui lui ont fait découvrir l'accordéon autrement :

« J'avais rencontré ces compositeurs et il y avait cette influence de l'école du bayan. Ils jouaient des toccatas et fugues de Bach et cela m'avait fasciné, c'est-à-dire que j'étais non seulement convaincu au niveau de la transcription mais de ce qu'il y avait en plus : la registration, toutes ces possibilités d'expression au soufflet, le vibrato, etc. Tout ce que l'on ne peut pas faire à l'orgue en fait. En plus, je me suis dit qu'au-delà de l'ambitus, il y avait la transportabilité de l'instrument, le fait de pouvoir l'intégrer dans la musique de chambre. Dès mes balbutiements à la composition – soit au début des années quatre-vingt-dix – je pensais cet instrument à l'égal des autres instruments et je me disais qu'un jour j'allais faire quelque chose avec. J'avais toujours cette idée derrière la tête quand ces projets à Londres se sont présentés. Il y avait des ateliers, où les professeurs venaient et rencontraient les compositeurs pour montrer leurs instruments. Le professeur d'accordéon est venu et je me suis dit que c'était peut-être l'occasion de commencer à écrire pour cet instrument. J'ai débuté par des études mais

¹ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

² Timo Juhani Kyllönen (? , 1^{er} décembre 1955) est un compositeur, chef d'orchestre et accordéoniste finlandais. Il a notamment étudié l'instrument à l'Institut Gnssin de Moscou, dans la classe de Friedrich Lips.

³ Kalevi Aho (Forssa, 9 mars 1949) est notamment l'auteur de deux pièces pour accordéon solo – *Sonata n° 1* (1989) et *Sonata n° 2* « Black Birds » (1990) – et d'un concerto pour accordéon et orchestre à cordes (2016).

⁴ DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

je savais que je voulais faire un concerto. Tout cela venait vraiment de moi parce que j'en avais envie⁵. »

Pour Pierre-Adrien Charpy, c'est aussi une « rencontre humaine⁶ » qui est à l'origine de ses premières pièces pour accordéon, celle de Jean-Marc Fabiano, l'un de ses collègues au conservatoire de Marseille.

François Rossé, quant à lui, a composé sa première œuvre pour accordéon en 1984 – *Mod'son 3* – « pour répondre au souhait d'Yves Apparailly, [alors] professeur d'accordéon au conservatoire de Bordeaux, où [il] venai[t] d'être nommé professeur d'analyse musicale⁷ ».

Du côté des accordéonistes, la composition est plutôt l'aboutissement d'un projet personnel, souvent dans un but pédagogique – la majorité des compositeurs-accordéonistes que nous avons rencontrés enseignent ou ont enseigné l'instrument – ou pour développer le répertoire classique pour l'instrument, comme en témoigne Philippe Coquemont :

« Ce qui m'a amené à composer pour l'accordéon ? [...] [T]out sauf l'accordéon, en tout cas l'accordéon traditionnel. Une fascination pour Bach, l'écrit structuré, le polyphonique *versus* la mélodie accompagnée, bref ce qui était en opposition frontale avec l'appréhension culturelle et socioculturelle de l'accordéon. [...] Je n'ai pas cherché à faire de la composition un “ métier ” en soi. C'est fortement relié au métier d'enseigner, le temps de préparation de mes cours étant grandement accaparé par de multiples arrangements destinés à mes élèves. La composition originale vient naturellement en complément de cette démarche pédagogique⁸. »

2. Quelles caractéristiques organologiques de l'accordéon ont été les plus difficiles à appréhender, selon vous ?

Nous avons également demandé aux compositeurs quelles avaient été les principales difficultés techniques qu'ils avaient rencontrées lors de l'écriture d'une

⁵ DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

⁶ CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 23 février 2016 et entretien téléphonique du 14 novembre 2016.

⁷ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

⁸ COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016.

pièce pour accordéon. Globalement, maîtriser la disposition et l'ergonomie des claviers, en particulier celui de la main gauche, était leur principale préoccupation.

En tant qu'organiste et pianiste, Patrice Sciortino « [s]'intéresse toujours à la disposition de la main quand [il écrit] une pièce parce qu'il y a une position presque obligatoire⁹ ». Selon lui :

« [I]l faut [donc tout d'abord] connaître les doigtés et savoir que les trois premières rangées contiennent une grande partie du travail et qu'en utilisant ces trois rangées, vous pouvez obtenir des traits intéressants. Et puis, l'utilisation du pouce dans le clavier est récente à la main droite, mais il est à peu près inutilisable à la main gauche¹⁰. »

Richard Dubugnon abonde lui aussi en ce sens :

« Je pense que [la caractéristique de l'instrument la plus difficile à assimiler] [...] est le maniement des claviers, c'est-à-dire quelle main doit ou peut vraiment jouer quoi parce que souvent on va alterner la basse ou on se dit que la main droite sera plus à l'aise pour jouer tel ou tel passage. Parfois, même dans mes œuvres récentes, on m'a suggéré – je pense à Mélanie Brégant qui est la dernière accordéoniste avec laquelle j'ai collaboré – de simplement changer les mains ; c'est-à-dire que ce passage passerait beaucoup mieux à la main droite ou celui-là à la main gauche, même si je suis conscient des limites de la main gauche par rapport à la dextérité. Il y aussi le fait de n'avoir que quatre doigts au lieu de cinq à la main gauche, la forme des boutons, l'ambitus, etc. On ne peut pas faire les mêmes accords. Par ailleurs, l'ambitus de la main droite de l'accordéon est quand même assez extraordinaire ; aucun autre instrument ne peut faire cela, pas même le piano ou l'orgue. Et cette vélocité. Et puis, ce que j'apprécie aussi, c'est ce côté *pattern* – j'utilise ce mot anglais parce qu'il est très pratique – c'est-à-dire que vous avez une position de main et vous pouvez la transposer partout, tant que vous la gardez. C'est génial pour un compositeur parce qu'on peut faire des accords assez complexes et les transposer sans aucun problème¹¹. »

À propos du clavier main gauche, nous retiendrons aussi que la question des basses standards pose problème, du fait de la composition immuable des accords préfabriqués, l'une des principales préoccupations de Guy Olivier Ferla. Pour le compositeur, ce qui manque le plus dans le répertoire français – mais qui ne manque

⁹ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

pas dans le russe – c’est un répertoire bien noté pour basses composées. Souvent, les compositeurs ne tiennent pas compte de la disposition des accords. Les russes, eux, ont réussi à exploiter les sons réels des accords, à produire des réalisations harmoniques maîtrisées¹².

Pour Richard Dubugnon aussi, cette disposition est difficile à maîtriser :

« [J’ai] un peu utilisé [ces accords] car je trouve qu’il y a des effets très intéressants mais là aussi, comme il n’y a pas de lutheries qui s’accordent – c’est-à-dire que suivant tel instrument ou tel instrument, les renversements des accords ne sont pas les mêmes – je m’interroge sur le fait de savoir ce qu’on peut ou non utiliser. Jusqu’à présent, je m’en suis donc servi avec prudence¹³. »

Pour mieux comprendre cette problématique, Guy Olivier Ferla est revenu plus en détails sur la composition du clavier basses standards, lors de notre entretien téléphonique. D’après les explications du compositeur, il existe principalement deux types de standardisation des accords main gauche, en ce qui concerne la hauteur des sons réels ; c’est-à-dire qu’ils peuvent sonner soit entre *mi* 2 et *ré* dièse 3, soit entre *sol* 2 et *fa* dièse 3. Ainsi, l’ensemble des accords, dans leur composition, se décline selon l’ambitus de l’échelle chromatique, comprise donc entre *mi* 2 et *ré* dièse 3 (1) ou *sol* 2 et *fa* dièse 3 (2). Considérant ces deux standardisations, les accords sont formés selon des renversements bien précis : quinte, sixte, quarte et sixte, etc. Par exemple, dans le cas (1), l’accord de *do* majeur sonne *mi-sol-do*, alors que dans le cas (2), on entend *sol-do-mi*¹⁴.

Pour répondre à cette problématique, Guy Oliver Ferla a composé *Stradella*, une œuvre pour accordéon et piano dédiée à Marcel Azzola, en tenant compte de la composition exacte des accords ; qu’elle soit jouée par n’importe quel système (accordéon de concert ou non, à basses composées ou chromatiques, etc.), elle sonne de la même manière¹⁵.

¹² FERLA (Guy Olivier) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu de l’entretien téléphonique du 6 décembre 2015.

¹³ DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

¹⁴ FERLA (Guy Olivier) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu de l’entretien téléphonique du 6 décembre 2015.

¹⁵ *Ibid.*

Outre le maniement des claviers, les compositeurs évoquent aussi la difficulté de maîtriser le soufflet, l'autre caractéristique inhérente à l'instrument, comme le souligne Pierre-Adrien Charpy :

« La difficulté de l'écriture pour cet instrument réside à mon sens dans le fait de bien comprendre qu'il s'agit à la fois d'un instrument à soufflet et d'un instrument à claviers avec registres. Étant moi-même organiste, et donc à l'aise avec les notions de claviers multiples et de registres (caractéristiques communes aux deux instruments), cela m'a semblé difficile mais moins redoutable que d'écrire pour la harpe ou la guitare par exemple¹⁶. »

Au sujet des registres justement, leur utilisation peut aussi poser des difficultés aux compositeurs, notamment pour les non-accordéonistes, qui laissent alors le soin aux interprètes de choisir eux-mêmes les registrations, toujours dans un esprit d'étroite collaboration entre le créé et le créateur.

3. Comment traitez-vous l'accordéon dans vos œuvres ?

Comment nous l'avons exprimé dans les chapitres précédents, les compositeurs non-accordéonistes privilégient souvent d'associer l'accordéon avec d'autre(s) instrument(s), plutôt que de lui dédier une pièce entière. Toutefois, nous avons choisi de rencontrer des compositeurs qui se sont illustrés dans les deux genres.

Pour François Rossé, sa première pièce (solo) est l'objet d'une découverte et « [il a] donc essayé toutes les ressources imaginables pour [lui]¹⁷ ». Par la suite, « [ses] autres pièces (en musique de chambre) [n'auront] plus le même souci et chaque pièce [sera] spécifique suivant le projet¹⁸ ».

Selon Patrice Sciortino, « [l']accordéon est intéressant de trois façons¹⁹ » :

« La première, c'est dans les œuvres solistes où, grâce à ce chromatisme par trois, vous pouvez faire des choses qui ont l'air difficiles mais qui ne le sont pas. La

¹⁶ CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 23 février 2016 et entretien téléphonique du 14 novembre 2016.

¹⁷ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

deuxième, c'est l'écriture harmonique de l'accordéon, dont je me méfie beaucoup parce qu'elle casse les timbres. Enfin, il y a une écriture contrapuntique entre les deux mains très intéressante à faire mais plutôt avec une formation de musique de chambre²⁰. ».

Le compositeur préfère d'ailleurs utiliser l'accordéon comme un instrument monodique, notamment du fait de son timbre puissant :

« J'ai très souvent utilisé l'instrument accordéon d'une façon monodique, c'est-à-dire une note à la fois, parce que si vous faites des accords à l'accordéon, ils sont très impératifs du point de vue auditif. J'aime bien utiliser l'accordéon dans des dessins monodiques – une note à la main gauche et une note à la main droite – ou alors des doubles sons mais je ne vais pas plus loin. Avec des accords, vous obtenez des sonorités touffues, alors que si vous utilisez des dessins monodiques, il y a des choses très intéressantes à faire²¹. »

Richard Dubugnon, quant à lui, met en avant les possibilités sonores offertes par les différents registres de l'instrument, ainsi que les qualités rythmiques du soufflet :

« Si j'écris encore une pièce pour l'accordéon et que j'ai du temps, j'essaierai cette fois de penser la registration avant d'écrire. Il y a énormément de sonorités qu'on peut exploiter et en même temps, une grande fragilité dans certains jeux qui me plaît. Une autre chose que j'aime bien utiliser, ce sont les effets rythmiques, comme le *bellow-shake* par exemple, qui sont très efficaces²². »

4. Comment avez-vous appréhendé l'adaptation de l'accordéon avec d'autres instruments ?

Selon Patrick Busseuil, « dans les années soixante-dix, l'idée de mettre l'accordéon avec d'autres instruments [...] était très intéressante mais seulement très peu de gens le faisaient²³ ». Le compositeur s'est donc vite aperçu qu'il y avait beaucoup de choses à faire dans ce domaine et a intégré l'accordéon dans toutes sortes de formations, dont de nombreux duos (avec violoncelle, guitare, clarinette, trompette, etc.) et des œuvres orchestrales.

²⁰ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

²¹ *Ibid.*

²² DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

²³ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016.

Patrice Sciortino a lui aussi composé de nombreuses pièces pour accordéon, aux effectifs variés, mais il garde toujours en tête un certain équilibre à trouver entre le timbre puissant de l'accordéon et les autres instruments, en fonction de l'association choisie :

« Toutes les petites pièces que j'ai écrites utilisent peu d'instruments, sinon l'équilibre se fait mal ou alors, il faut le traiter comme instrument concertant, dont le discours est primordial, accompagné par un orchestre. Dans ce cas, on peut faire de très jolies choses. Néanmoins, dans *Transformes*, j'ai évité les cuivres et les timbres personnalisés. Ce que je dis n'est pas insultant mais les cordes s'associent très bien à des instruments qui ont une personnalité de timbre parce qu'elles peuvent être d'une certaine neutralité. Les cordes sont très intéressantes parce qu'elles ont une étendue de timbres fantastique. Entre un *staccato* du talon, vigoureux et agressif, et une note très douce de la pointe de l'archet, il y a tout un monde²⁴. »

Pour Richard Dubugnon, « [l']accordéon est un lien entre les cordes et les bois²⁵ » et il explique aussi pourquoi, « de nature²⁶ » selon lui, le mariage de l'accordéon avec des cordes agit aussi bien, même si son association avec d'autres instruments plus inhabituels, comme des cuivres, peut également très bien fonctionner :

« [Au sujet de l'alliance de l'accordéon avec des cuivres], je ne l'ai pas fait mais pourquoi pas. Je pense même qu'un quintette de cuivres avec accordéon sonnerait pas mal. Avec des jeux de sourdines dans les cuivres, on peut faire des sonorités assez étonnantes. Je pense que, de nature, l'accordéon va très bien avec les cordes. Il y a le soufflet, l'expressivité et puis le vibrato aussi. Ces instruments se marient bien²⁷. »

Quant à François Rossé, il revient aussi sur ce rôle de lien que peut jouer l'accordéon. En effet, le compositeur « aime beaucoup l'accordéon en situation de musique de chambre, [car] c'est un excellent liant avec une belle plasticité sonore²⁸ » mais, selon lui, « l'accordéon s'adapte efficacement à toutes les situations d'ensembles instrumentaux²⁹ ». Le catalogue de François Rossé comprend d'ailleurs des œuvres avec

²⁴ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

²⁵ DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 17 février 2016.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

²⁹ *Ibid.*

accordéon aux effectifs très variés, du duo – avec violoncelle, galoubet, batterie, etc. – à l'orchestre, ainsi qu'à différents ensembles hétérogènes (cf. volume II : catalogue).

5. Que pensez-vous du développement considérable du répertoire depuis ces deux dernières décennies ?

Comme nous l'avons constaté suite à l'analyse de notre catalogue, le répertoire pour accordéon connaît une nouvelle impulsion depuis les années deux mille. Nous avons donc demandé aux compositeurs quelles étaient, selon eux, les raisons de cet essor et si l'image péjorative de l'accordéon avait joué un rôle dans cet élan tardif.

Selon François Rossé :

« [L'accordéon] n'était pas dénigré, il était simplement lié à une situation populaire avec laquelle il ne faut pas rompre, je pense, mais avec l'envie de placer cet instrument dans le domaine des musiques dites “ contemporaines ”. Si l'instrument se développe, c'est lié à un besoin et qu'il y a quelques interprètes de grande qualité qui donnent leur énergie et leur engagement pour développer les répertoires. C'est aussi en ce sens que j'écris pour les interprètes plutôt que pour l'instrument ; l'humain m'intéresse plus que son outil, aussi beau soit-il³⁰. »

En effet, les accordéonistes ont eux-mêmes joué un rôle central dans ce développement, mais le compositeur pointe aussi une évolution générale de la musique contemporaine :

« La question est aussi que “ la contemporaine ” évolue actuellement assez rapidement, on est sorti de l'époque Boulez et Cie. Il y a aussi le développement de l'improvisation et les compositeurs n'hésitent plus à faire appel à des références historiques plus anciennes ou populaires, ce qui était difficilement envisageable au vingtième siècle³¹. »

Philippe Coquemont évoque en effet un changement au début du XXI^e siècle, avec le développement d'un répertoire « en rupture avec le pédagogique au profit du concert³² » :

³⁰ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

³¹ *Ibid.*

³² COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016.

« Mis à part le répertoire “ préhistorique ” de l’harmonéon où quelques Grands Prix de Rome ont écrit de belles pages, le répertoire de l’accordéon en tant que tel était marqué par l’œuvre abondante de compositeurs-accordéonistes qui peuvent se compter sur les doigts de la main. Le plus joué d’entre eux était (et reste) Patrick Busseuil. Il s’agissait d’un répertoire à forte dominante pédagogique. Sous l’impulsion de Pascal Contet et quelques autres, les choses ont évolué au tournant du millénaire avec un répertoire quelque peu en rupture avec le pédagogique au profit du concert. On peut craindre de ce fait que le futur accordéoniste amateur n’ait en tout état de cause pas grand-chose à se mettre sous les doigts quand il aura quitté son conservatoire. Il aura peu de choix en dehors de “ revoir ” ses anciens morceaux étudiés au conservatoire ou puiser dans l’abondant répertoire russe. Maintenant, il y a chez Patrick Busseuil comme chez beaucoup d’autres de belles pages très poétiques, où la notion de pédagogique ne doit pas être comprise dans le sens scolaire du mot. Nous sommes tous des “ débutants ” en face d’un nouveau morceau, concernés par le pédagogique, à tout âge et à tout niveau³³. »

Mélanie Brégant n’est pas elle-même compositrice, mais nous lui avons tout de même posé la question et elle insiste, elle aussi, sur le rôle des accordéonistes, tout en soulignant l’importance de l’accès aux pôles supérieurs dans l’évolution du répertoire :

« Je pense que ce phénomène est lié à l’ouverture de la classe d’accordéons au CNSMD de Paris et dans d’autres pôles supérieurs et au travail des accordéonistes d’aujourd’hui, qui suscitent de plus en plus les compositeurs à écrire pour notre instrument. Aujourd’hui, l’accordéon est complètement implanté dans la musique contemporaine mais c’est un microcosme à part de la musique classique³⁴. »

Le lien entre le développement de l’enseignement et l’augmentation du répertoire est aussi un point important pour Yves Apparailly car, selon lui, « étudier est plus facile [maintenant], ce qui augmente le nombre de créateurs³⁵. »

Guy Olivier Ferla tient à souligner, quant à lui, le rôle du développement de la facture instrumentale. Selon lui, dans les années soixante-dix en France, la tessiture et les possibilités techniques de l’accordéon étaient relativement peu connues des compositeurs, ce qui a conduit à une notation peu rationalisée³⁶.

³³ COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016.

³⁴ BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016.

³⁵ APPARAILLY (Yves) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 26 octobre 2015.

³⁶ FERLA (Guy Olivier) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu de l’entretien téléphonique du 6 décembre 2015.

À l'heure actuelle, il n'existe d'ailleurs toujours pas de traité d'écriture spécifique à l'accordéon mais, selon Patrice Sciortino, le manque d'uniformisation dans la facture de l'instrument pourrait être un frein à l'enseignement sur son écriture :

« Le résultat souhaité en ce qui concerne l'accordéon et sa littérature est qu'il faut définir une fabrication absolument " identique ", faute de quoi l'enseignement sur son écriture sera impossible et inefficace. Jusqu'ici, sa fabrication avait pour but le fait que tout seul, il pouvait tout faire. Ainsi, il était exclu de toute manifestation d'ensemble. " Là " est le problème. Si vous voulez être efficace, il faut définitivement créer une fabrication unique, pour que cet instrument entre dans la musique " enseignable " »³⁷. »

Pour combler ce manque, Thierry Bouchet a lui-même écrit un manuel à destination des compositeurs, dans le cadre de ses commandes d'œuvres pour accordéon pour le festival « Musique au Présent³⁸ » :

« Seul Patrice Sciortino connaissait très bien l'accordéon car il avait déjà écrit pour l'instrument. Pour les autres compositeurs (Lucien Guérinel³⁹, Régis Campo⁴⁰, Valéry Arzoumanov⁴¹, Franck Vaudray⁴², Frédéric Unterfinger⁴³) j'ai réalisé un manuel d'écriture instrumentale que j'ai complété chaque année en fonction des questions

³⁷ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

³⁸ Créé à Mâcon par Thierry Bouchet, le festival « Musique au Présent » existe depuis 2009 et a pour principale vocation la création d'œuvres contemporaines pour accordéon, en solo ou en musique de chambre. Toutefois, la programmation comporte aussi des pièces du répertoire sans accordéon.

³⁹ Depuis 2007, Lucien Guérinel (Grasse, 16 août 1930) a composé six œuvres pour accordéon, dont deux créées par Thierry Bouchet lors du festival « Musique au Présent » : *Feux de rêve* (2009) pour accordéon solo et *Une seule phrase sur un berceau de nuages* (2012) pour soprano/récitante et accordéon. Seule la seconde œuvre a été commanditée par le festival, la première provenant d'une commande d'État.

⁴⁰ Deux œuvres pour accordéon solo de Régis Campo (Marseille, 6 juin 1968) ont été présentées pour la première fois lors du festival « Musique au Présent ». Il s'agit de *Laterna magica* (2012), commandée par le festival, et de la version pour accordéon de la *Sonate La Follia* (2014), toutes deux également interprétées par Thierry Bouchet. Le catalogue de Régis Campo comprend près d'une dizaine d'œuvres pour l'instrument.

⁴¹ L'unique œuvre avec accordéon du compositeur russe Valéry Arzoumanov – en russe Валерий Арзуманов (Vorkouta, 3 août 1944) – est une commande du festival « Musique au Présent » et de l'Ensemble Opus 62. Il s'agit du *Quintette, opus 263* pour accordéon et quatuor à cordes, composée en 2013.

⁴² Dans le cadre du festival « Musique au Présent », Thierry Bouchet a commandé deux œuvres au compositeur Franck Vaudray (Lyon, 1964), dont il a assuré la création : *Bestiaire* (2011), pour accordéon et narrateur, et *L de lumière* (2011, création en 2014), pour accordéon et piano.

⁴³ Frédéric Unterfinger (Colmar, 1968) a également composé deux œuvres pour le festival « Musique au Présent » : *Galaxias* (2010) pour accordéon solo et *Vitae Coloris* (2009, création en 2014) pour accordéon et flûte.

posées par les compositeurs. Ce manuel pratique compte aujourd'hui une quarantaine de pages⁴⁴. »

Toutefois, l'apport des instrumentistes aux compositeurs ne doit pas se faire à sens unique. En effet, selon Vincent Lhermet, les compositeurs sont aujourd'hui très enthousiastes à l'idée d'écrire pour l'accordéon et ses collaborations lui ont permis de découvrir de nouvelles facettes de l'instrument, car « le compositeur va chercher comment l'accordéon peut servir son langage⁴⁵ » et, selon son esthétique, il faut chercher de nouvelles possibilités pour le faire sonner.

Dans le chapitre suivant, nous allons donc analyser quelques œuvres françaises et russes du répertoire pour accordéon solo, afin de mettre en lumière certaines évolutions dans l'écriture accordéonistique.

⁴⁴ BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015 et questionnaire du 13 juillet 2016.

⁴⁵ LHERMET (Vincent) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu de l'entretien du 8 décembre 2015.

QUATRIÈME PARTIE

Analyse d'œuvres françaises et russes

pour accordéon solo

I. Le répertoire français

Introduction

Dans la partie précédente, nous avons identifié deux périodes particulièrement fécondes dans le développement du répertoire pour accordéon classique en France : les années soixante-dix d'une part, décennie de véritable essor de la littérature originale pour l'instrument et les années deux mille d'autre part, notamment suite à l'ouverture de la classe d'accordéon au CNSMD de Paris en 2002. Nous avons donc choisi d'analyser brièvement des œuvres composées au cours de ces deux périodes, afin d'observer l'évolution de l'écriture accordéonistique entre ces deux décennies.

Dès le départ, nous souhaitons étudier des pièces pour instrument seul et des concertos, dans l'optique de découvrir si les compositeurs traitaient différemment ou non l'accordéon quand ils l'associaient à d'autres instruments, car nous avons évoqué auparavant les interrogations que pouvaient parfois soulever son timbre unique et puissant. Cependant, du fait de la difficulté d'obtenir les partitions des concertos (édition, coût, etc.), nous avons finalement choisi d'aborder uniquement des pièces pour accordéon solo. Nous avons sélectionné des œuvres de compositeurs accordéonistes et non-accordéonistes, afin de déterminer si le traitement de l'instrument était différent ou non selon le degré de familiarité de l'auteur avec l'accordéon. De surcroît, il nous a semblé pertinent de choisir des œuvres de compositeurs avec lesquels nous avons pu nous entretenir (outre Pierre-Max Dubois, décédé en 1995) et qui se sont tous illustrés à la fois dans l'écriture d'œuvres pour accordéon seul et pour accordéon concertant.

Du fait de l'inexistence d'enregistrements pour la majorité des pièces sélectionnées¹, nous avons principalement appuyé notre propos sur la seule analyse de

¹ Nous avons pu obtenir un enregistrement seulement pour les œuvres suivantes, toutes datées du début des années soixante-dix : *Phonescence* de Patrice Sciortino, *Berçaise turquoise-Scherzo indigo* de Pierre-Max Dubois et *L'Étrange ballerine* d'Yves Apparailly.

la partition, ce qui a sans doute limité malheureusement notre compréhension de certaines pièces.

Notre analyse est axée principalement sur deux points : d'une part, l'étude de l'évolution du traitement de la main gauche puisque l'invention d'un second clavier chromatique a été le point de départ de cette nouvelle littérature pour l'accordéon et, d'autre part, l'exploitation de nouveaux modes de jeu.

Nous tenons à préciser que nous n'avons pas cherché à contextualiser ces œuvres à l'aune de l'évolution générale de la musique au XX^e siècle, ce qui pourrait faire l'objet d'une étude à part entière. Nous avons choisi de mettre en regard les différentes partitions choisies et d'observer les évolutions dans l'écriture, dans un contexte uniquement accordéonistique.

1. Œuvres du début des années soixante-dix

1.1. *Phonescence* de Patrice Sciortino (1972)

1.1.1. Présentation

Le catalogue pour accordéon de Patrice Sciortino (Paris, 26 juillet 1972) comporte près d'une vingtaine d'œuvres aux effectifs très variés, de la pièce pour instrument seul au concerto. Sa première composition pour accordéon, *Le Marin triste*, date de 1960 mais Patrice Sciortino considère *Phonescence* comme sa véritable « première œuvre [...] pour accordéon² », fruit de sa rencontre avec Alain Abbott, à qui il dédiera cette pièce.

Composée en 1972, *Phonescence* est créée le 7 mai 1975 à Malmö (Suède) par Alain Abbott lui-même, qui l'enregistrera³ par la suite pour le label AFA⁴. Parue l'année suivante aux Nouvelles Éditions contemporaines, cette œuvre d'une durée de treize minutes et d'une « grande difficulté⁵ », selon Alain Abbott, est « [c]onçue pour l'Accordéon de concert à deux claviers entièrement chromatiques, à l'exclusion de tout accord composé⁶ ».

Patrice Sciortino a travaillé en étroite collaboration avec Alain Abbott pour la composition de *Phonescence*, afin de comprendre en détails le fonctionnement de l'accordéon de concert et nous verrons que son œuvre démontre une connaissance aigüe de la technique de l'instrument.

1.1.2. Analyse

Dès la première mesure (cf. figure n° 1), nous comprenons que l'une des principales préoccupations de Patrice Sciortino réside dans le traitement égalitaire des deux claviers, c'est-à-dire qu'il confère tout de suite à la main gauche l'exécution de motifs mélodico-

² SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

³ ABBOTT (Alain), *Musique contemporaine-Accordéon de concert* [33 tours]. AFA microsillon 30 cm, 33 tours 1/3, série U, n° 20 863.

⁴ AFA est l'acronyme d'« Artistes français associés ».

⁵ ABBOTT (Alain) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 11 décembre 2015.

⁶ SCIORTINO (Patrice), *Phonescence*, Paris : Nouvelles Éditions Contemporaines, N.E. 1393 C., 1973, p. 1.

rythmiques similaires à la main droite. Rappelons ici que cette œuvre a été écrite pour l'harmonéon, un modèle d'accordéon dont les boutons des deux claviers sont de tailles identiques et qui ne possède pas de système de déclencheur, c'est-à-dire que le clavier gauche est uniquement chromatique, excluant ainsi le système d'accords préparés.

L'œuvre débute sur l'exposition de cellules rythmiques opposées entre la main droite et la main gauche. Cette dernière évolue dans un registre aigu, dans un ambitus encore peu exploité à cette époque.

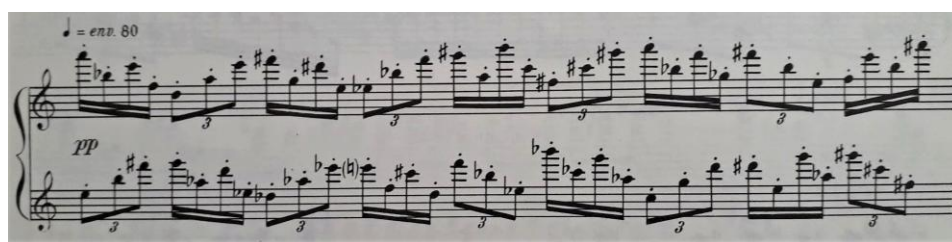


Figure n° 1 : Première mesure de *Phonescence*.

Dans ce souci de réciprocité constante entre les deux mains, Patrice Sciortino joue également sur une construction mélodique répartie entre les deux claviers, qui se complexifie au fur et à mesure de la partition.



Figures nos 2 et 3 : Exemples de constructions mélodiques réparties entre les deux claviers.

Outre l'ambitus utilisé, le compositeur développe aussi pleinement les qualités véloces de la main gauche, révélant ainsi les nouvelles possibilités offertes par l'apparition de ce second clavier chromatique.



Figure n° 4 : Exemple de traits véloce dessinés aux deux claviers.

Ici, la vélocité est au service de la mélodie et n'est plus seulement utilisée dans un but de démonstration et de prouesse technique. En effet, la disposition ergonomique des touches sur les claviers de l'accordéon permet à l'instrumentiste de réaliser des traits extrêmement rapides sur la gamme chromatique et sur des positions d'accords transposables dans toutes les tonalités, une virtuosité souvent mise en avant dans nombre d'œuvres du répertoire traditionnel, dans le but « d'éblouir » l'auditoire. Dans la figure n° 4, nous pouvons observer la recherche d'une réelle expression mélodique et non d'une simple articulation autour de gammes et/ou d'arpèges.

On note également dans cette œuvre l'apparition d'une notation contemporaine, avec la transposition à l'accordéon d'effets sonores existants, comme le cluster par exemple, et la recherche de nouveaux modes de jeu, notamment avec le soufflet.

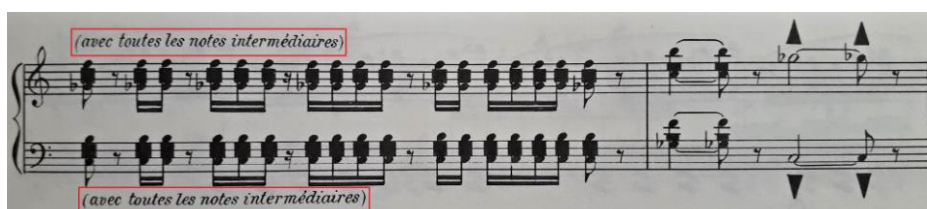


Figure n° 5 : Exemples de notations graphiques.



Figure n° 6 : Exemples d'écriture en clusters et de jeu sur le soufflet.

Dans les deux exemples ci-dessus, nous pouvons remarquer que le compositeur ajoute souvent une note explicative à l'intention de l'instrumentiste pour l'exécution de ces effets contemporains, ce qui témoigne bien de l'utilisation nouvelle de ce langage et de son caractère encore expérimental.

Quant à l'utilisation du soufflet, nous pouvons souligner le jeu sur les dynamiques avec la répétition du *sforzando* suivi d'un *decrescendo*, puis d'un *piano subito* final, dans la figure n° 6. En outre, ce jeu de nuances se dessine tout au long de la pièce avec l'emploi de nombreuses nuances, du *ppp* au *fff*.

Par son utilisation novatrice du clavier gauche et son écriture résolument contemporaine, c'est-à-dire à la recherche d'un langage novateur et de nouvelles identités sonores, l'œuvre de Patrice Sciortino a marqué un tournant dans la littérature pour accordéon classique. Dans *Phonescence*, le compositeur exploite véritablement toutes les possibilités techniques des deux claviers chromatiques de l'accordéon contemporain, nécessitant une totale maîtrise de l'instrument, y compris du soufflet, autre particularité de l'accordéon. Dans les années soixante-dix, la maîtrise du soufflet semble justement être toujours l'une des principales sources de reproches des détracteurs de l'accordéon, comme le souligne le présentateur non-identifié du récital du 1^{er} mai 1973 d'Alain Abbott avec l'Orchestre de chambre de l'ORTF, en introduction de ce concert :

« Que reproche-t-on encore à l'accordéon ? Très souvent, trop souvent, le halètement caractéristique dû au maniement du soufflet. Pourtant, la chose n'est nullement irrémédiable et un excellent instrumentiste peut atténuer presque complètement ce défaut⁷. »

1.2. *Berceuse turquoise-Scherzo indigo* de Pierre-Max Dubois (1973)

1.2.1. Présentation

En 1971, Pierre-Max Dubois (Graulhet, 1^{er} mars 1930-Rocquencourt, 29 août 1995) débute l'écriture de sa première pièce pour accordéon, qu'il intitulera *Trois*

⁷ L'enregistrement de ce récital est disponible sur le site internet de l'Institut national de l'audiovisuel. Nous les avons contactés pour connaître l'auteur de cette citation, mais nous n'avons malheureusement pas pu être renseignée à ce sujet.

biberons. À l'exception d'une œuvre plus tardive – *Sérieux s'abstenir* pour orchestre (1983) – toutes ses compositions pour ou avec accordéon datent de la période phare du début des années soixante-dix :

- *Trois biberons* pour accordéon symphonique (1971) ;
- *À la tuilerie*, six pièces enfantines pour accordéon de concert (1973) ;
- *Berceuse turquoise-Scherzo indigo*, deux pièces pour accordéon de concert (1973) ;
- *Concerto n° 1* pour accordéon solo et orchestre à cordes (1973) ;

Ces deux courtes pièces pour accordéon de concert – *Berceuse turquoise* (2'15) et *Scherzo indigo* (1') – ont été composées en 1973 et publiées la même année aux éditions Choudens. Pierre-Max Dubois les a dédiées à leur créateur qui n'est autre, une fois encore, que le concertiste Alain Abbott.

1.2.2. Analyse

Contrairement à l'œuvre de Patrice Sciortino, ces deux pièces s'inscrivent plutôt dans une esthétique traditionnelle, avec un schéma harmonique aux couleurs de *la mineur* dans *Berceuse turquoise* et de *mi bémol majeur* dans *Scherzo indigo* – toutefois agrémenté de quelques emprunts – et une forme classique (ABA' pour la première pièce et ABA pour la seconde).

La verticalité de l'écriture domine dans la première œuvre avec la construction du thème en accords. Ici, le traitement de la main gauche rappelle son utilisation dans la musique traditionnelle dans sa fonction harmonique, tantôt en accords dans la partie A, tantôt en arpèges dans la partie B.



Figure n° 7 : Extrait du thème principal de *Berceuse turquoise*.

L'écriture plus horizontale du *Scherzo indigo* met l'accent sur la vélocité de la main droite, accentuée par un tempo rapide ($\text{♩} = 100$), et l'empreinte mélodique du thème rappelle certains airs du répertoire musette. La main gauche remplit toujours un rôle d'accompagnement, marqué par l'accentuation répétée des premiers et troisièmes temps. Toutefois, on remarque dans cette seconde pièce une complexification dans le traitement de la main gauche, notamment dans des échanges mélodiques entre les deux claviers, un type d'écriture précédemment aperçu dans l'œuvre de Patrice Sciortino.



Figure n° 8 : Extrait de la coda du *Scherzo indigo*.

Il est évident que l'œuvre de Pierre-Max Dubois ne nécessite pas les mêmes compétences techniques que celle de Patrice Sciortino mais ce n'est pas le but de notre propos. L'étude de ces deux courtes partitions illustre l'essor parallèle d'une littérature plus influencée par le répertoire traditionnel de l'accordéon. De plus, on peut supposer que Pierre-Max Dubois connaissait mal le fonctionnement de l'instrument car cette pièce relève plus d'une écriture pianistique, notamment dans la construction de la mélodie dans *Berceuse turquoise*.

1.3 L'Étrange ballerine d'Yves Apparilly (1974)

1.3.1. Présentation

Accordéoniste et pédagogue, Yves Apparilly (La Rochelle, 24 novembre 1936) appréhende la composition d'œuvres pour accordéon à « l'âge de quinze ans, sans avoir de connaissances d'écriture⁸ ». Suite à ses études avec Yves Margat, il s'engage dans la conception d'une littérature pour harmonéon (au départ, Yves Apparilly

⁸ APPARILLY (Yves) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 26 octobre 2015.

jouait sur un modèle à touches piano et à basses composées). Son catalogue comprend aujourd'hui plusieurs recueils de pièces pour instrument seul, dont *L'Étrange ballerine* est probablement la plus aboutie et la plus difficile d'un point de vue technique. Outre le répertoire solo, Yves Apparailly est aussi l'auteur d'un *Concerto Baroque* (1980), pour accordéon de concert solo et ensemble de cordes, et d'une *Messe solennelle* (1998) en hommage au compositeur Gioachino Rossini, pour chœur mixte, quatuor vocal, piano, accordéon de concert et quintet à cordes.

Composée en 1974, *L'Étrange ballerine* paraît la même année aux éditions Choudens, dans la collection « Prospectives de l'accordéon de concert » dirigée par Alain Abbott. Non-dédiée, cette pièce d'une durée de 3'35 est créée au Concours international de Klignthal en 1974 par l'accordéoniste français Philippe Dardy et enregistrée par la suite sur 33 tours à deux reprises, par Philippe Dardy lui-même et par Yves Apparailly.

1.3.2. Analyse

De forme ABCA', *L'Étrange ballerine* est articulée autour de trois thèmes distincts :

- un premier thème lancinant à la main droite, soutenu par des accords arpégés à la main gauche ;
- un deuxième thème plus rythmé qui évolue successivement d'un clavier à l'autre ;
- un troisième thème construit sur une homorythmie entre les deux mains.



Figure n° 9 : Extrait du troisième thème en homorythmie.

Majoritairement écrite en clé de *sol*, la main gauche se meut plutôt dans un ambitus aigu, un registre d'expression de plus en plus développé grâce aux possibilités nouvelles du clavier chromatique. Outre cet aspect novateur, Yves Apparailly insère une petite parenthèse entre les parties B et C, dans laquelle il met en avant cette vélocité désormais

semblable entre les deux mains. Toutefois, nous remarquerons dans la figure suivante que cette courte cadence est principalement articulée autour de montées et de descentes sur la gamme chromatique, qui rappellent étroitement ces traits virtuoses très présents dans le musette, comme nous l'avons évoqué précédemment.



Figure n° 10 : Cadence de la mesure 24.

Par son langage plutôt ancré dans la tradition, *L'Étrange ballerine* se rapproche de l'esthétique des deux courtes œuvres précédemment étudiées de Pierre-Max Dubois mais Yves Apparailly étant lui-même accordéoniste, il apporte une plus grande exploitation du clavier gauche que son contemporain. Il insiste par ailleurs beaucoup sur l'aspect digital, c'est-à-dire sur l'importance du toucher sur le clavier, à l'image du jeu pianistique, avec un emploi très fréquent de legato. Enfin, le compositeur joue sur l'utilisation du soufflet grâce aux nombreuses indications de nuances (« *perdendosi* » aux mesures 16, 27 et 43 ; « un peu plus fort » à la mesure 32, etc.) et de vibratos, dont il indique précisément le début et la fin.

1.4. *Étude de concert n° 3* d'Alain Abbott (1973)

1.4.1. Présentation

Compositeur prolifique et concertiste de renommée internationale, Alain Abbott (Lille, 1938) débute l'apprentissage de l'accordéon auprès de René de Buxeuil⁹, avant

⁹ René de Buxeuil est le pseudonyme de Jean-Baptiste Chevrier (Buxeuil, 4 juin 1881-Paris, 29 juillet 1959), compositeur et chansonnier français.

de suivre l'enseignement de Pierre Monichon, qu'il rencontre en 1945. Alain Abbott entrera par la suite au CNSM de Paris, notamment dans la classe de composition d'Olivier Messiaen. Son catalogue comptabilise près de huit cent œuvres, dont plus d'une centaine pour ou avec accordéon, parmi lesquelles une majorité de pièces pour instrument seul (composées entre 1968 et 2008), ainsi que cinq concertos (datés de 1972, 1974, 1979, 1987 et 2001).

D'une durée de 4'30, la présente *Étude de concert n° 3* est issue d'un cycle de trois études pour accordéon de concert composé en 1973. Dédiée à l'accordéoniste français Christian Di Maccio, cette œuvre est parue aux éditions musicales Hortensia en 1977.

1.4.2. Analyse

Comme son titre l'indique, il s'agit d'une étude pour accordéon de concert, dans laquelle Alain Abbott propose un travail approfondi de plusieurs aspects techniques de la main gauche. En premier lieu, avec la répétition quasi-continue de figures à cinq notes en triples croches, Alain Abbott insiste sur l'importance d'une utilisation égale des cinq doigts de la main. Comme nous l'avons mentionné dans la partie historique de notre travail, l'utilisation du pouce est apparue tardivement et ce, d'autant plus dans le cas du clavier gauche, car la configuration des touches en basses composées excluait l'emploi de ce doigt.



Figure n° 11 : Exemple de répétitions de cellules en triples croches à la main gauche.

Si Alain Abbott met principalement l'accent sur le travail de ce second clavier chromatique, il aborde aussi d'autres considérations techniques au cours de son œuvre, notamment quant à la gestion du soufflet. Dans la figure n° 11, nous pouvons

justement relever la rigueur nécessaire pour l'exécution du *crescendo* rythmique à la main droite, tout en maintenant un son droit sur les motifs en triples croches.

Le compositeur appréhende également le travail d'indépendance des deux mains, avec la superposition régulière sur ces figures en triples croches d'ornements ou d'effets sonores à la main droite.

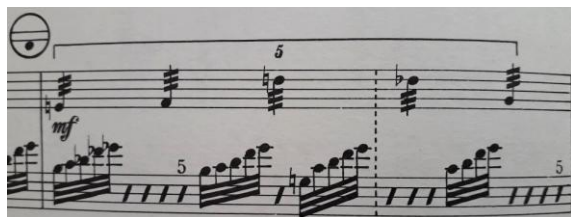


Figure n° 12 : Exemple de superposition de trémolos sur les triples croches.



Figure n° 13 : Exemples d'appoggiatures disjointes à la main droite sur les triples croches.

Enfin, le compositeur réalise un travail précis sur les dynamiques avec de nombreux enchaînements rapides de nuances opposées (de *ff* à *p* mesures 21 à 26, de *fff* à *mf subito* mesures 42-43, de *ff* à *mp* mesures 73 à 80, etc.) ou d'un allongement des figures de *crescendo* et de *decrescendo* (comme le *decrescendo* des mesures 64 à 68), qui demandent une gestion rigoureuse du soufflet.

Cette *Étude de concert n° 3* n'est certainement pas l'œuvre la plus représentative du catalogue pour accordéon d'Alain Abbott, ni de son héritage sur l'évolution du répertoire. Nonobstant, l'approche de cette partition témoigne de la nécessité, à cette époque, de démocratiser le clavier gauche de l'accordéon, dont les qualités ne sont pas toujours pleinement exploitées par les compositeurs. Du fait de sa maîtrise totale de l'instrument en tant que concertiste, Alain Abbott apporte une dimension pédagogique à son œuvre et propose une approche rigoureuse de la technique de l'instrument, notamment sur l'aspect digital.

2. Œuvres composées après 2002

2.1. *Songs along the fjord* de Patrick Busseuil (2003)

2.1.1. Présentation

Accordéoniste de formation, Patrick Busseuil (Dijon, 1956) est l'auteur d'un catalogue monumental pour l'instrument. Récemment, il a d'ailleurs réalisé un projet d'envergure, *Les Jardins d'Handéoline*, dans le but de proposer un répertoire pédagogique de qualité, adapté à chaque niveau d'apprentissage :

« Mon but dans *Les Jardins d'Handéoline* a [...] été que les trois cent soixante-six pièces soient d'une écriture complètement limpide pour l'accordéon et qu'elles sonnent bien à l'instrument. En même temps, à travers ces pièces-là, [j'ai pris] plusieurs directions, qui correspondent à un travail technique spécifique à l'accordéoniste, c'est-à-dire des positions de mains, de doigts, toutes sortes de choses. J'ai vraiment eu une longue réflexion d'années en années pour parvenir à ce projet-là¹. »

De nombreuses compositions de Patrick Busseuil figurent régulièrement au programme des récitals d'étudiants du CNSMD de Paris, dont parmi elles *Songs along the fjord*, pour laquelle nous n'avons malheureusement aucune information sur la création. Cette œuvre d'une durée approximative de 11'30 est :

« [U]n recueil de 6 courtes pièces de caractère écrites durant l'été 2003 sous l'inspiration de la vue d'un fjord norvégien. Les pièces peuvent être jouées séparément, ou bien enchaînées afin de former une suite.

« L'œuvre utilise un matériau thématique très unitaire qui fait en partie référence aux musiques nordiques et slaves. L'harmonie, à base de tonal élargi, recherche des couleurs changeantes et originales. Le travail mélodique privilégie la conduite de lignes qui s'entrecroisent et se répondent, tout en donnant un rôle important au chromatisme. Les carrures rythmiques et métriques évoquent gestes et mouvements de danses.

« L'auteur a prévu une suite à ce recueil, utilisant toujours le même matériau thématique, et poursuivant ainsi un travail en variations qu'il affectionne particulièrement². »

¹ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016.

² BUSSEUIL (Patrick), *Songs along the fjord*, Lyon : Patrick Busseuil-Musiques avec accordéon, [s.d.], p. 1.

2.1.2. Analyse de la sixième pièce

Dans cette pièce finale, Patrick Busseuil utilise principalement la main gauche comme un instrument monodique, qui tient à plusieurs reprises un rôle de pédale harmonique.



Figure n° 14 : Exemple de pédale harmonique en triolets à la main gauche.

Dans cette partition, la main gauche est principalement notée en clé de *fa* et nous constatons donc un retour à une exploitation de ce clavier plutôt dans un registre grave.

Dans la figure précédente, nous pouvons souligner le travail sur l'aspect digital de l'instrument avec un jeu de contrastes régulier sur les modes lié et piqué. Patrick Busseuil porte également une grande attention sur les dynamiques avec près d'une vingtaine d'indications de nuances, sans compter un grand nombre de figures de *crescendo* et de *decrescendo*.

Enfin, nous pouvons remarquer l'utilisation fréquente du *bellow-shake*, un mode de jeu spécifique à l'accordéon inventé en Russie, qui consiste à effectuer des mouvements rapides sur le soufflet pour obtenir un son saccadé et que nous pourrions traduire par « témolo du soufflet³ », pour reprendre l'expression de Vincent Lhermet. Nous verrons que ce mode de jeu pourrait être considéré comme une signature des compositeurs russes, tant son utilisation est fréquente dans leurs œuvres. Dans cette pièce, son emploi pourrait donc vraisemblablement illustrer la référence du compositeur aux musiques slaves.

³ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, op. cit. p. 63.



Figure n° 15 : Exemple d'utilisation du *bellow-shake*.

Ainsi, Patrick Busseuil ne cherche pas à pousser à l'extrême la virtuosité, comme cela semblait être monnaie courante dans les années soixante-dix. L'accordéon est ici traité comme un instrument à deux voix monodiques et le compositeur porte un soin particulier aux lignes mélodiques, dont l'interprétation est guidée par de nombreuses indications de jeux et de nuances. Dans la préface de son oeuvre, le compositeur explique aussi son évocation à des « gestes et mouvements de danses⁴ », ce qui pourrait témoigner d'une certaine porosité désormais entre le passé traditionnel de l'accordéon et le langage savant.

2.2. *Cappuccino* de Pierre-Adrien Charpy (2007)

2.2.1. Présentation

Pierre-Adrien Charpy (né en 1972) découvre l'accordéon avec Jean-Marc Fabiano, alors accordéoniste de l'ensemble Télémaque et collègue du compositeur au conservatoire de Marseille. *Cappuccino* est la seule œuvre de Pierre-Adrien Charpy pour l'instrument seul mais son catalogue comprend trois autres pièces avec accordéon :

- *Récréation* pour accordéon, alto et basson (2005)⁵
- *Le rêve de l'homme-oiseau* pour accordéon principal et huit instruments (2010)⁶
- *Brûlures* pour trente-trois musiciens (2012)⁷

⁴ BUSSEUIL (Patrick), *Songs along the fjord*, op. cit. p. 1.

⁵ *Récréation* a été créée en 2008 au GRIM à Marseille, par l'ensemble Télémaque.

⁶ À la demande de Raoul Lay, directeur artistique de l'ensemble Télémaque et commanditaire de l'œuvre, Pierre-Adrien Charpy a repris l'effectif d'*Octandre* d'Edgar Varèse pour accompagner l'accordéon, c'est-à-dire une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson, une trompette, un cor, un trombone et une contrebasse. Cette œuvre a été créée en 2010 au théâtre des Bernardines de Marseille par l'ensemble Télémaque, sous la direction de Raoul Lay.

Commandée par l'accordéoniste Jean-Marc Fabiano, *Cappuccino* a été composée lors de la résidence de Pierre-Adrien Charpy au conservatoire d'Aix-en-Provence. Adaptée d'une précédente œuvre pour piano du compositeur, cette pièce est directement inspirée de ses échanges avec le musicien :

« J'avais écrit auparavant une œuvre pour piano intitulée *Suite caféinée*. Étant donnée la relation forte que Jean-Marc Fabiano entretient avec le café et les nombreux échanges que nous avons alors sur le sujet (concernant les meilleures cafetières pour avoir un bon espresso à la maison notamment), j'ai eu envie que cette nouvelle œuvre pour accordéon soit reliée à cette thématique. J'ai repris trois des onze mouvements de la suite pianistique que j'ai adaptés à l'instrument⁸. »

Parue aux éditions Rubin à Lyon en 2007, cette œuvre d'une durée de cinq minutes est créée en juin 2008 en tant que pièce imposée pour le concours de fin d'année de la classe d'accordéon de Jean-Marc Marroni au conservatoire d'Aix-en-Provence, puis reprise en concert la même année par Jean-Marc Fabiano au Groupe de recherche et d'improvisation musicales (GRIM) de Marseille.

2.2.2. Analyse

Dans l'écriture de *Cappuccino*, Pierre-Adrien Charpy s'est donc directement inspiré de l'une des ses précédentes compositions originellement écrite pour le piano. Au cours de notre entretien téléphonique, il nous a expliqué comment il avait travaillé à cette adaptation :

« Il y a eu deux aspects : d'une part, le fait de passer d'un instrument percussif à un instrument à soufflet et d'autre part, les dimensions des claviers, qui, à l'accordéon, ne sont pas les mêmes à la main gauche et à la main droite. Dans l'ensemble, il a donc fallu revoir l'écriture de certains passages, quand ils dépassaient le clavier de l'instrument. Ensuite, j'ai dû retravailler les intensités dans le passage central en fonction du soufflet et, enfin, bien choisir la registration. Mais, dans l'ensemble, la transcription n'a pas été très difficile, notamment parce que la première et la troisième

⁷ Commande de l'ensemble Télémaque pour l'European Contemporary Orchestra (ECO), *Brûlures* a été créée en 2012 au BNM de Marseille par l'ECO, dirigé par Jean-Paul Dessy.

⁸ CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 14 novembre 2016.

parties sont basées sur des ostinatos à la main gauche avec une main droite libre, ce qui convient très bien à l'accordéon.



Figure n° 16 : Exemple d'une figure d'ostinato à la main gauche.

« *Cappuccino* garde ainsi l’empreinte de sa forme originale pianistique. Il est vrai que l’aspect “ digital ” y reste plus marqué que l’aspect “ soufflet ”. Dans les deux autres pièces – *Récréation* et *Le rêve de l’homme-oiseau* – j’ai adopté une écriture qui met plus en valeur l’accordéon en tant qu’instrument à vent⁹. »

La forme originale pianistique de cette pièce se traduit notamment dans le traitement de la main gauche, par exemple avec le passage en sauts des basses aux accords dans la première partie de l’œuvre.



Figure n° 17 : Exemples de passages en sauts des basses aux accords.

Si l’aspect « soufflet » de l’accordéon n’est pas la principale préoccupation du compositeur dans *Cappuccino*, nous pouvons tout de même observer dans la figure précédente un jeu de dynamique sur les accents, qui tient un rôle important dans la première partie de l’œuvre, ainsi que sur les contrastes des modes de jeu lié et piqué, comme dans le sixième extrait des *Songs along the fjord* de Patrick Busseuil.

Une des nouveautés dans l’œuvre de Pierre-Adrien Charpy tient dans l’exploration d’un ambitus plus étendu à la main droite, notamment avec l’exploitation du registre suraigu. En revanche, la main gauche est ici aussi notée en clé de *fa* dans la quasi-intégralité de l’œuvre et évolue principalement dans un ambitus réduit de *do* dièse 2 à *ré* 3.

⁹ CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 14 novembre 2016.

Enfin, dans le passage central de l'œuvre, Pierre-Adrien Charpy utilise brièvement le clavier basses standards (noté B.S. sur la partition).

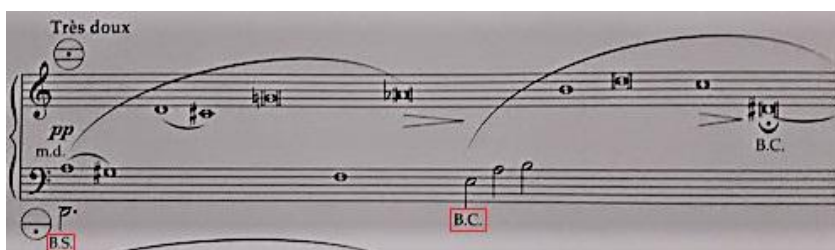


Figure n° 18 : Extrait du passage central de l'œuvre qui fait appel aux basses standards.

Nous ne nous attarderons pas sur cet emploi succinct, mais nous avons déjà soulevé la question de l'exploitation de ce clavier dans notre partie précédente, dont l'utilisation plutôt rare dans la littérature pour accordéon classique tient dans la construction immuable des accords préparés, qui pose problème à un grand nombre de compositeurs.

Ainsi, à l'image de Patrick Busseuil, Pierre-Adrien Charpy ne joue pas sur la vélocité de l'instrument mais insiste davantage sur l'aspect digital, ainsi que sur la recherche de nouvelles couleurs avec l'exploitation d'un ambitus plus étendu.

2.3. *Posthume II* de Christian Dachez (2013)

2.3.1. Présentation

Compositeur accordéoniste, Christian Dachez s'est consacré tardivement à l'écriture d'œuvres pour instrument seul. D'une durée de six minutes, *Posthume II* est extraite d'un cycle de quatre pièces composé en 2013 :

- *Posthume I* pour clavecin et accordéon ;
- *Posthume II* pour accordéon ;
- *Posthume III* pour clavecin ;
- *Posthume IV* pour clavecin et accordéon.

Dans la préface de la partition, Christian Dachez évoque la composition de ce cycle en ces termes :

« Comme une odeur d'encens... un appel ancestral m'a dicté ces quatre pièces qui peuvent être exécutées séparément¹⁰. »

Outre *Posthume II*, dont la création est intervenue le 11 avril 2014 au théâtre de Lisieux par Fanny Vicens, dans le cadre du projet « Héritage en création », Christian Dachez est l'auteur de deux autres pièces pour accordéon solo : *Les Mots d'après* (2012) et *Alles ist still* (2016).

2.3.2. Analyse

Dès le début de l'œuvre (cf. figure n° 19), nous appréhendons le travail de Christian Dachez sur le son de l'accordéon, notamment avec un jeu de distorsions.

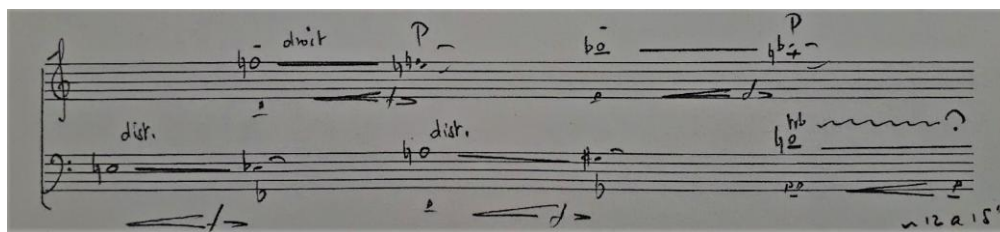


Figure n° 19 : Exemples de distorsions.

Si l'accordéon ne permet pas l'exécution de lignes mélodiques microtonales du fait du passage immuable des notes d'une touche à l'autre, il peut toutefois, par un jeu de pression sur la touche et le soufflet, offrir quelques sonorités microtonales, comme l'explique Vincent Lhermet :

« [L']instrument offre quelques possibilités microtonales intéressantes qui affectent les notes graves isolées en descendant seulement. En effet, lorsque l'on fait entrer peu d'air sous forte pression dans le sommier 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 peu¹¹. »

Christian Dachez porte également une attention particulière aux dynamiques, avec l'emploi de nombreux contrastes rapides de nuances.

¹⁰ DACHEZ (Christian), *Posthume II*, partition manuscrite, 27 février 2013, page de garde.

¹¹ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, op. cit. p. 75.

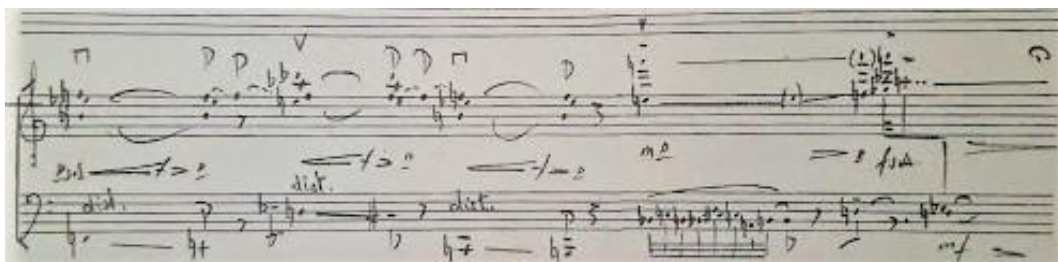


Figure n° 20 : Exemples de passages rapides des nuances *forte* à *piano*.

Toujours dans ces soucis de contrastes, le compositeur travaille également sur les différentes textures de l'accordéon, comme dans la figure suivante, avec la superposition de notes tenues à la main gauche et d'intervalles disjoints à la main droite.

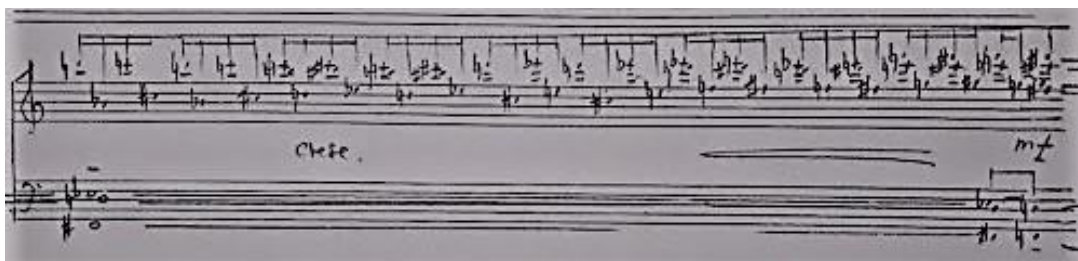


Figure n° 21 : Exemple de jeu sur les textures.

Par son utilisation récurrente de contrastes, Christian Dachez travaille dans cette œuvre à l'exploration de nouvelles sonorités et dévoile d'autres possibilités dans le traitement de l'instrument.

3. Conclusion sur le répertoire français

Les années soixante-dix ont été le point de départ d'une nouvelle littérature pour accordéon classique en France, qui s'est traduit par l'essor de deux esthétiques radicalement opposées.

D'une part, nous avons noté l'apparition d'œuvres inspirées du répertoire traditionnel quant à leur exploitation de la main gauche et à leur construction classique, aussi bien dans le fond (tonalité, carrure des thèmes, etc.) que dans la forme. Dans certains cas, cet ancrage à la tradition semble provenir d'un choix esthétique du compositeur, à l'image d'Yves Apparilly. Toutefois, nous avons évoqué également que ces œuvres pouvaient provenir de compositeurs, à l'instar de Pierre-Max Dubois, probablement peu familiers de l'instrument car elles n'apportent pas d'évolution notable dans le traitement de l'accordéon.

D'autre part, nous avons assisté à l'émergence d'une littérature plus contemporaine, en rupture avec le répertoire traditionnel, comme ce fut le cas chez Patrice Sciortino et Alain Abbott. Ces deux compositeurs ont cherché à exploiter toutes les possibilités du récent clavier chromatique à la main gauche, dans l'élargissement de l'ambitus utilisé, l'adoption d'un langage similaire aux deux claviers et l'exploration de nouveaux modes de jeu, propres ou non à l'accordéon.

En parallèle d'une continuité avec le passé, la décennie soixante-dix a donc été le théâtre d'une découverte et d'une d'expérimentation sans précédent de l'instrument.

Avec l'évolution récente de la facture de l'accordéon de concert, nous avons souligné l'importance des collaborations entre les instrumentistes et les compositeurs, dans la recherche d'une écriture véritablement accordéonistique. En effet, les accordéonistes ont joué un rôle déterminant à cette époque dans la diffusion et la connaissance d'un nouveau modèle d'accordéon à deux claviers chromatiques. Si toutes les pièces datées des années soixante-dix que nous avons présentées ont été composées au départ pour harmonéon (ou « accordéon de concert », selon la

dénomination en usage à l'époque), nous ne faisons pas seulement référence ici à ce type d'instrument mais à tous les modèles à basses chromatiques.

Nous avons également mis l'accent sur le développement d'un aspect important dans les années soixante-dix : la technique du soufflet. C'est ainsi que nous avons observé un travail aiguisé sur des questions de dynamiques et de nuances.

Depuis le début du XX^e siècle, le traitement de l'accordéon comme un instrument à deux voix monodiques plus que polyphonique apparaît plus fréquent que par le passé et les compositeurs accordent un travail minutieux à l'aspect digital de l'instrument. Nous avons également vu que la frontière qui séparait autrefois le passé traditionnel de l'accordéon de la musique savante semble aujourd'hui perméable.

Par ailleurs, l'œuvre de Christian Dachez témoigne d'une recherche toujours constante de nouveaux modes de jeu, notamment avec ce travail de distorsion du son. Nous n'avons pas étendu notre propos à l'analyse de pièces pour accordéon à quarts de ton mais le développement de ce nouvel instrument par la concertiste Fanny Vicens, en collaboration avec le facteur d'accordéons Philippe Imbert, ouvre la voie à l'exploration de nouvelles sonorités, ce qui prouve que les avancées organologiques de l'instrument peuvent encore offrir d'autres possibilités dans l'écriture accordéonistique.

Tableau récapitulatif de l'évolution de l'écriture pour accordéon dans les œuvres françaises

Œuvre (Compositeur)	Année	Durée (en minutes)	Forme classique/libre ¹	Style d'écriture	Ambitus main droite	Ambitus main gauche	Notation graphique
<i>Phonescence</i> (Sciortino)	1972	13	libre	contemporaine	<i>do</i> 1 → <i>do</i> 6	<i>la</i> # 0 → <i>si</i> b 5	oui
<i>Berceuse turquoise- Scherzo indigo</i> (Dubois)	1973	3'15	classique	néo-classique	<i>ré</i> 3 → <i>mi</i> b 6	<i>mi</i> 1 → <i>mi</i> b 4	non
<i>Étude de concert n°3</i> (Abbott)	1973	4'30	libre	atonale	<i>mi</i> b 2 → <i>mi</i> 4	<i>si</i> b 1 → <i>mi</i> b 4	non
<i>L'Étrange ballerine</i> (Apparailly)	1974	3'35	classique	néo-classique	<i>la</i> 2 → <i>do</i> 6	<i>si</i> 1 → <i>fa</i> 4	non
<i>Songs along the fjord</i> (Busseuil)	2003	11'30	libre	« tonal élargi ² »	<i>sol</i> # 1 → <i>la</i> 5	<i>sol</i> # 0 → <i>ré</i> 4	non
<i>Cappuccino</i> (Charpy)	2007	4	libre	atonale	<i>do</i> 2 → <i>mi</i> 6	<i>fa</i> # 0 → <i>sol</i> 4	oui
<i>Posthume II</i> (Dachez)	2013	6	libre	contemporaine	<i>fa</i> # 2 → <i>do</i> # 6	<i>la</i> 0 → <i>si</i> b 3	non

¹ Par le terme « classique », nous entendons ici toutes les structures musicales héritées de la tradition classique : formes sonate, lied, thème et variations, etc.

² Nous reprenons ici l'expression employée par Patrick Busseuil dans la préface de *Songs along the fjord*.

II. Le répertoire russe

Introduction

Dans le cas du répertoire russe, une distinction significative de périodes phares de composition nous est apparue plus difficile à déterminer, en dehors de la décennie 1960. C'est pourquoi nous avons donc sélectionnées des œuvres datées des années quarante à deux mille dix, afin d'obtenir une vision globale de l'évolution de l'écriture pour accordéon en Russie. Comme dans le cas de la France, nous avons choisi des œuvres de compositeurs accordéonistes et non-accordéonistes, tous initiés également à l'écriture d'œuvres pour instrument seul et pour accordéon concertant.

Pour chaque composition, nous avons pu appuyer notre analyse de la partition par une écoute de l'œuvre car, outre les disques que nous possédions, il nous a été possible, contrairement au répertoire français, de trouver des enregistrements de toutes les pièces sur internet.

Nous avons appliqué au répertoire russe les mêmes critères d'analyse que pour les pièces françaises et, dans le cas des œuvres à plusieurs mouvements, nous avons choisi de présenter celui qui nous semblait le plus pertinent, soit dans l'équilibre entre les deux claviers de l'accordéon et/ou dans l'originalité de l'écriture, soit dans une illustration concrète de notre propos.

Nous rappelons ici que, au même titre que les œuvres françaises, nous n'avons pas voulu replacer les pièces analysées dans le contexte général de la musique au XX^e siècle, seulement dans une évolution de l'écriture accordéonistique.

1. Œuvres de compositeurs accordéonistes

1.1. *Sonate n° 1* de Nikolaï Tchaïkine (1944)

1.1.1. Présentation

Dans notre chapitre consacré à l'enseignement du bayan en Russie, nous avons présenté brièvement le compositeur Nikolaï Tchaïkine (Kharkov [Ukraine], 2 [15] février 1915-Moscou, 17 février 2000), auteur de la première sonate et du premier concerto pour cet instrument dans l'histoire musicale russe. Pionnier dans la fondation de l'école soviétique du bayan, Nikolaï Tchaïkine a véritablement apporté une nouvelle dimension dans le répertoire de cet instrument et contribué à son avènement en tant que soliste sur la scène de concert classique.

Composé en 1944, la *Sonate n° 1* en *si* mineur de Nikolaï Tchaïkine a été créée par Pavel Gvozdev en 1949, dans la salle de l'Union des Compositeurs soviétiques¹ à Moscou. Cette œuvre en quatre mouvements – 1. Large, 2. Thème et (six) variations, 3. Scherzo, 4. Final – de dimension orchestrale par son traitement de l'instrument comme un véritable orgue portatif s'inscrit dans la tradition des œuvres monumentales des classiques russes.

¹ Un arrêté du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique, intitulé *Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques*, paraît le 23 avril 1932 et va entraîner un profond bouleversement dans la vie culturelle du pays. Toutes les coalitions existantes sont dissoutes, y compris les associations à vocation prolétarienne. Elles sont remplacées par des unions où tout est contrôlé, depuis la distribution des fournitures jusqu'à l'usage des salles de spectacles. Via ces institutions, le pouvoir soviétique souhaite imposer une nouvelle esthétique en adéquation avec les orientations idéologiques qu'il promeut, le Réalisme socialiste, défini autour de trois principes fondamentaux : l'exaltation du sentiment national et de l'émancipation du prolétariat, la représentation concrète et collective de l'histoire, la diffusion des valeurs du parti. L'Union des Compositeurs soviétiques est ainsi créée cette même année. En 1956, suite à la « déstalinisation » opérée par Nikita Khrouchtchev, les décisions précédentes sont remises en question et la vie artistique du pays prend une nouvelle orientation. À la fin des années cinquante, le souhait d'instaurer une nouvelle association musicale, en tant qu'organisation indépendante, avec sa propre structure et ses organisations locales, aboutit à la création de l'Union des Compositeurs de la RSFSR [République socialiste fédérative soviétique de Russie] en 1960, présidé par Dmitri Chostakovitch. Toujours en activité, il existe aujourd'hui sous le nom d'Union des Compositeurs de Russie. Dirigé par le compositeur Alexeï Rybnikov – en russe Алексей Рыбников (Moscou, 17 juillet 1945) – depuis le 11 mai 2017, cette organisation publique regroupe des compositeurs professionnels et des musicologues de quarante-huit régions de la Fédération de Russie.

1.1.2. Analyse du final

Comme l'indique le sous-titre, il s'agit du quatrième et dernier mouvement de cette œuvre de Nikolai Tchaïkine. De forme sonate, le final débute par une introduction lente et martiale de dix mesures, qui fait référence au thème du premier mouvement de la sonate.

L'exposition débute par un premier thème rapide en *si* mineur, qui rappelle le *Vol du bourdon* de Nikolai Rimski-Korsakov avec ses chromatismes descendants :



Figure n° 22 : Extrait du premier thème en *si* mineur.

De carrure classique en quatre fois quatre mesures, ce thème est découpé en deux parties qui font appel à une grande vélocité à la main droite – d'abord sur ces vagues chromatiques, puis sur des arpèges de sixte – accentuée par un tempo très rapide ($\text{♩} = 96$). Comme nous l'avons mentionné précédemment, la configuration même du clavier main droite permet une exécution rapide de la gamme chromatique, de même que pour les arpèges, car il existe trois positions différentes (une par rangée) transposables dans chaque tonalité.

La main gauche, quant à elle, tient un rôle d'accompagnement avec une alternance de basses et d'accords typique de la musique traditionnelle, avec toutefois une inversion des temps forts dûe aux croches qui accentuent les deuxième et quatrième contretemps.

Après une seconde exposition du premier air, apparaît un deuxième thème en *mi* mineur. En opposition à l'écriture horizontale de la première mélodie, celle-ci est construite sur des accords, accompagnés par un rythme ternaire à la main gauche qui procure une sensation d'instabilité rythmique, accentuée par un tempo toujours vif.

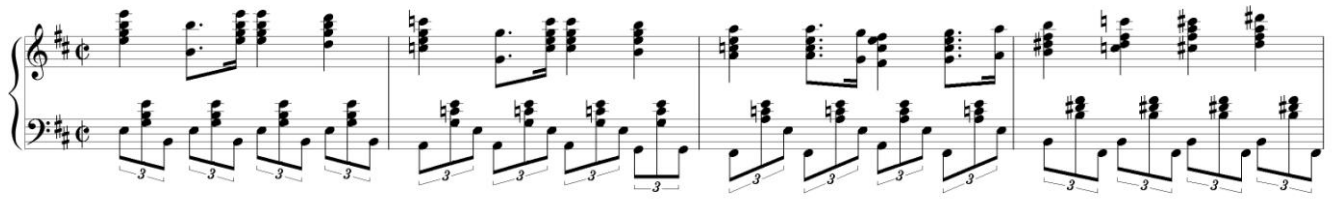


Figure n° 23 : Extrait du deuxième thème en *mi* mineur.

Une longue transition en *si* mineur de vingt-sept mesures articulée autour d'une pédale de *si* en trilles continus à la main droite, puis à la main gauche, intervient suite à une dernière exposition du premier thème. Elle introduit le développement en *ré* majeur, construit sur un thème lent et entêtant de douze mesures. La vélocité de la première partie laisse ici place à une plus grande expressivité mélodique. Comme une sorte de thème et variations, le thème du développement est exposé à quatre reprises (trois fois en *ré* majeur et une fois en *mi* bémol majeur) et on observe une densification de l'écriture à chaque nouvelle exposition (la main droite débute à une seule voix mélodique pour atteindre jusqu'à cinq voix).

Une reprise plus courte de l'introduction initiale (six mesures au lieu de dix) annonce la réexposition du premier thème en *si* mineur, repris une seconde fois partiellement avant l'introduction d'une coda en *si* majeur, construite sur des éléments de chaque mélodie précédemment entendue (une cellule rythmique allongée du thème en *ré* majeur, des accords sur des rythmes pointés en référence au deuxième thème en *mi* mineur et une longue descente chromatique qui rappelle le premier thème en *si* mineur) en sens inverse, comme un retour en arrière rapide.

En termes d'effets sonores, on note l'apparition de l'utilisation du glissando, employé par le compositeur dans la conclusion du final :



Figure n° 24 : Glissando à la main droite, extrait de la coda du mouvement final.

Le glissando – скользящие en russe – est un trait technique très fréquemment utilisé dans les œuvres pour bayan. Facile à exécuter sur le clavier de l'accordéon, il donne tout de suite une grande impression de virtuosité. Toutefois, dans l'œuvre de Nikolai Tchaïkine, nous n'en sommes qu'aux prémices de l'utilisation du glissando car il doit être exécuté sur la deuxième rangée du clavier main droite uniquement, alors que ce trait technique sera par la suite étendu à l'ensemble des touches, comme le souligne Friedrich Lips :

« Dans la littérature pour bayan, le procédé du *glissando* a connu une évolution significative. Si les bayanistes effectuaient auparavant une glissade sur une seule ligne, le *glissando* est maintenant largement pratiqué sur trois rangées, en travers du clavier, etc., ainsi que le *glissando non tempéré*². »

Cette sonate de Tchaïkine est très imprégnée du folklore russe avec ce final typique des variations sur thème(s) populaire(s), qui abondent dans la littérature pour bayan en Russie, avec l'alternance d'une partie rapide et d'une partie lente (ou inversement). Toutefois, cette probable référence au *Vol du bourdon* de Rimski-Korsakov, notamment dans la dimension orchestrale de cette pièce, témoigne sans doute d'une volonté du compositeur d'inscrire son œuvre (et son instrument) dans le répertoire de musique savante.

Bien qu'il existe quelques emprunts, le schéma harmonique reste proche de la tonalité et progresse principalement autour des degrés I, IV et V.

Dans ce final, Nikolai Tchaïkine révèle toute la vitesse de l'instrumentiste, une qualité souvent mise en avant dans de nombreuses pièces issues du répertoire traditionnel, en Russie comme en France. Les possibilités techniques de la main gauche sont peu exploitées car elle n'exerce ici qu'un simple rôle d'accompagnement. Nous pouvons donc en déduire que la facture de ce second clavier chromatique est

² LIPS (Friedrich), *L'art de jouer du bayan*, Moscou : Mouzyka, 2011, p. 18. En russe.

Nous proposons ici notre propre traduction du texte en russe suivant, extrait de l'ouvrage de Friedrich Lips : « В баянной литературе прием *glissando* претерпел значительную эволюцию. Если раньше баянисты выполняли скользящие только по одному ряду, то теперь широко практикуются *glissando* по трем рядам, поперек клавиатуры и т. д., а также *нетемперированное glissando*. »

encore, à cette époque, en voie de développement car la quasi-totalité de l'œuvre peut être interprétée sur un instrument à basses standards.

Outre cette virtuosité mélodique de la main droite, le bayan est également traité comme un orgue portatif avec une écriture très dense dans certains passages (octaves, accords aux deux mains, ligne(s) mélodique(s) ajoutée(s), etc.), qui dévoile pleinement toute la puissance et les qualités polyphoniques de l'instrument. En effet, bien que l'accordéon soit surnommé le « piano à bretelles », il est plus fréquemment comparé à un orgue qu'à un piano. Toutefois, on ne trouve ici aucune indication de registres, ce qui témoigne sans doute de leur utilisation encore peu développée au début des années quarante.

1.2. *Partita n° 1* de Vladislav Zolotariov (1968)

1.2.1. Présentation

Bayaniste de formation, Vladislav Zolotariov (De-Kastri, 13 septembre 1942-Moscou, 13 mai 1975) débute la composition d'œuvres pour bayan dès 1961, avec l'écriture d'une pièce pour instrument seul : Легенда [*Légende*].

En 1969, Vladislav Zolotariov rencontre le concertiste russe Edouard Mitchenko³, lors d'un récital de ce dernier à Magadan, ville d'étude du compositeur. Celui-ci décide alors de montrer quelques-unes de ses œuvres au musicien qui, enchanté par le talent de Zolotariov, décide alors de les emporter avec lui pour les travailler et les intégrer dans ses concerts.

Composée en 1968, la *Partita n° 1* est donnée pour la première fois le 28 octobre 1970 dans la salle Tchaïkovski – le nom de la salle de concert de la Philharmonie de Moscou – par Edouard Mitchenko lui-même, à qui le compositeur dédiera la pièce

³ Né le 29 avril 1937 à Briansk, Edouard Mitchenko – en russe Эдуард Митченко – a étudié le bayan à l'Institut Gnèssin, dans la classe de Nikolai Tchaïkine. Il est le créateur de nombreuses pièces de concert pour bayan de compositeurs soviétiques, telles que la Концертная сюита [*Suite de concert*, 1964] de Nikolai Tchaïkine, la Детская сюита № 1 [*Suite pour enfants n° 1*, 1968] de Vladislav Zolotariov, les concertos pour bayan et orchestre symphonique d'Alexei Rybnikov (1972), de Kirill Volkov (1972), de Nikolai Tchaïkine (1972), etc.

après écriture. D'une durée de treize minutes environ, elle est composée de quatre mouvements : I. Allegro ; II. Grave ; III. Andantino ; IV. Presto.

1.2.2. Analyse du deuxième mouvement

Le deuxième mouvement de la *Partita n° 1* de Vladislav Zolotariov s'ouvre sur l'exposition d'un motif mélodique à la main gauche. Comme l'indique le sous-titre de la pièce, ce court « thème » débute dans un registre grave mais il trouve rapidement un développement dans l'aigu.



Figure n° 25 : Motif mélodique récurrent dans le deuxième mouvement.

L'emploi d'intervalles augmentés et diminués brouille le schéma harmonique de cette première partie, qui évolue dans des colorations tantôt mineures, tantôt majeures. La cellule mélodique est ensuite réexposée quasi à l'identique – la première sixte augmentée étant remplacée par une septième diminuée – par la main droite à deux reprises, d'abord une quinte (et une octave) au-dessus, puis une quarte en-dessous.

Suite à cette troisième exposition, intervient une fugue à deux voix, d'abord à la main gauche seule sur une pédale de *fa* à la main droite, développée ensuite aux deux mains. Cette courte fugue annonce une dernière réexposition éludée de la cellule mélodique initiale, qui introduit la seconde partie de l'œuvre, articulée autour des tonalités de *ré* majeur, de *sol* majeur et enfin de *si* majeur. L'écriture plus verticale de cette nouvelle partie est ponctuée de cadences d'accords et de traits rapides de gammes exposées à la tierce.



Figure n° 26 : Gammes de *sol* majeur exécutées aux deux claviers.

L'étude de ce deuxième mouvement de la *Partita n° 1* de Vladislav Zolotariov révèle un changement important dans le traitement de la main gauche puisque le compositeur exploite la vélocité de ce second clavier. On observe également l'apparition d'une écriture contrapuntique entre les deux mains, qui occupent ici un rôle mélodique d'égale importance.

Comme dans la *Sonate n° 1* de Nikolai Tchaïkine, le mouvement s'achève sur un glissando à la main droite, exécuté une nouvelle fois sur une seule rangée. Nonobstant, Zolotariov emploie des *glissandi* sur une plus grande étendue du clavier dans d'autres mouvements de la partita.

Dans cette œuvre, nous notons également l'apparition de l'utilisation du *bellow-shake*, dont nous avons proposé une définition précédemment. Nous verrons par la suite que, dès son apparition, cette technique sera très fréquemment utilisée par les compositeurs.



Figure n° 27 : Exemple de glissando sur plusieurs rangées, extrait du premier mouvement.

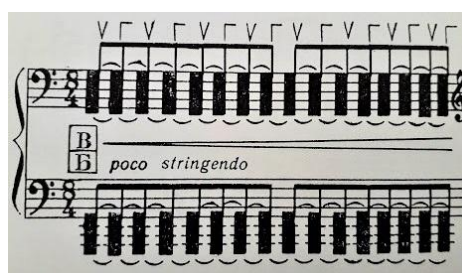


Figure n° 28 : Exemple de notation de *bellow-shake*, extrait du premier mouvement.

Par ailleurs, Vladislav Zolotariov emploie plusieurs registres dans ce mouvement et nous constaterons que leur utilisation sera généralisée à partir de cette époque, ce qui témoigne d'une stabilisation dans la facture de l'instrument.

Si le langage du compositeur évolue toujours dans un écriin plutôt « classique », nous observons toutefois de légères évolutions dans l'écriture, comme un éloignement ponctuel de la tonalité et une rupture avec la carrure classique, notamment dûe à l'emploi de mesures asymétriques.

1.3. *Scherzo-Tokkata* de Petr Londonov (1981)

1.3.1. Présentation

Comme Vladislav Zolotariov, Petr Londonov (Bessonovka, 30 avril 1928- ?, 1981) aborde la composition pour bayan par l'écriture d'une œuvre solo en 1961, intitulée Присказка и забава [*Prélude et divertissement*]. Le *Scherzo-Tokkata* est probablement sa dernière œuvre pour l'instrument, qui a d'ailleurs été créée à titre posthume par Friedrich Lips en 1982, à Moscou.

1.3.2. Analyse

Cette œuvre est articulée autour d'une structure tripartite apparentée à une forme sonate. Après une introduction de huit mesures, l'exposition débute par un thème en *la* mineur (mesures 9 à 16), transposé ensuite en *mi* mineur (mesures 17 à 24) et suivi d'un second thème bipartite en *si* mineur (mesures 25 à 40).



Figure n° 29 : Premier thème en *la* mineur.

L'exposition laisse place à un développement en *ré* majeur (mesures 41 à 50), suivi d'une cadence de huit mesures (mesures 51 à 58) qui marque le retour de la deuxième mélodie (mesures 59 à 74). La réapparition de l'introduction initiale (mesures 75 à 84) annonce la réexposition du premier thème (mesures 85 à 92) et le morceau s'achève sur une coda de douze mesures.

À l'inverse de Zolotariov qui commençait à explorer un nouveau langage, Petr Londonov revient ici à un schéma harmonique traditionnel, qui évolue principalement dans les tons voisins de *la* mineur, et une carrure classique des thèmes en deux fois quatre ou deux fois huit mesures.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, nous constatons toutefois une normalisation dans l'utilisation du glissando sur l'ensemble du clavier (ici en cluster).

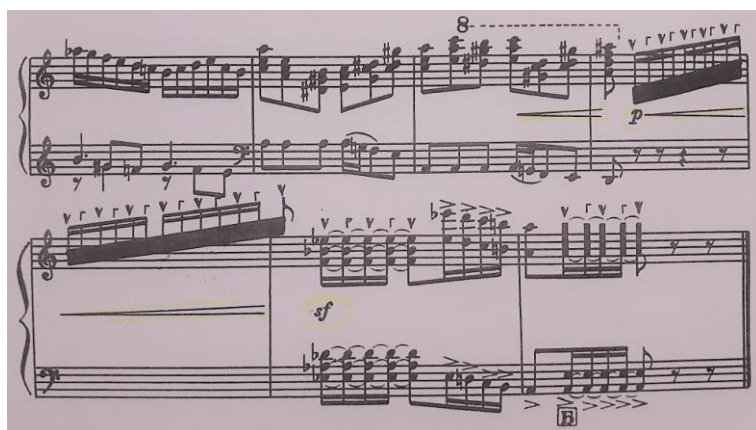


Figure n° 30 : Cluster en glissando (en *bellows-shake*) pour conclure la pièce.

À l'étude de cette partition, il apparaît effectivement que l'utilisation des registres (quatre au total dans cette courte œuvre de trois minutes) et du *bellows-shake* semble désormais généralisée. Toutefois, l'emploi de cette technique apparaît parfois excessif, puisqu'il peut brouiller la mélodie au lieu de la mettre en valeur, ce qui pourrait illustrer une nouvelle fois cette démonstration recherchée de prouesse technique.

Par ailleurs, le jeu sur les dynamiques du soufflet est peu exploité puisque le compositeur n'indique que quelques nuances du *piano* au *forte* (à l'exception du *sforzando* final), ce qui témoigne d'une exploitation encore peu développée des possibilités de contrastes offertes par le soufflet.

Enfin, contrairement aux avancées observées sur le traitement de la main gauche dans la *Partita n° 1* de Zolotariov, le compositeur emploie la main gauche de façon plus traditionnelle puisqu'elle joue ici un rôle d'accompagnement sur des formules en arpèges ou en accords. Petr Londonov développe tout de même quelques lignes mélodiques ou « chants de basse », mais qui sont principalement construits sur des gammes.

1.4. *Caprice n° 2* « SOS » de Viatcheslav Semionov (2001)

1.4.1. Présentation

Le catalogue conséquent pour accordéon de Viatcheslav Semionov (Troubtchevsk, 29 mars 1946) comprend plus d'une vingtaine d'œuvres pour l'instrument seul mais compte aussi deux pièces pour bayan concertant et orchestre, que nous avons évoquées dans notre précédente partie : « Брамсиана » [*Brahmsiana*, 1997] et « Фрески » [*Fresques*, 2004].

Composé en 2001, le *Caprice n° 2* est une œuvre de maturité dans la carrière du compositeur puisqu'elle a été composée plus de vingt-cinq ans après sa première partition pour bayan : Болгарская сюита [*Suite bulgare*], pour instrument seul (1975).

1.4.2. Analyse

Outre la présence de *bellow-shake*, véritable signature des compositeurs russes, on observe dans cette œuvre l'apparition d'un nouveau mode d'expression propre à l'accordéon, celui des jeux de percussions sur le soufflet et sur le corps de l'instrument. Une autre originalité provient du traitement du bruit des touches comme objet sonore à part entière. Toutefois, l'emploi de ces modes de jeux semble encore à l'état expérimental car ils ne sont pas intégrés au discours principal et jouent plutôt un rôle d'interlude (ou de cadence) dans cette pièce.

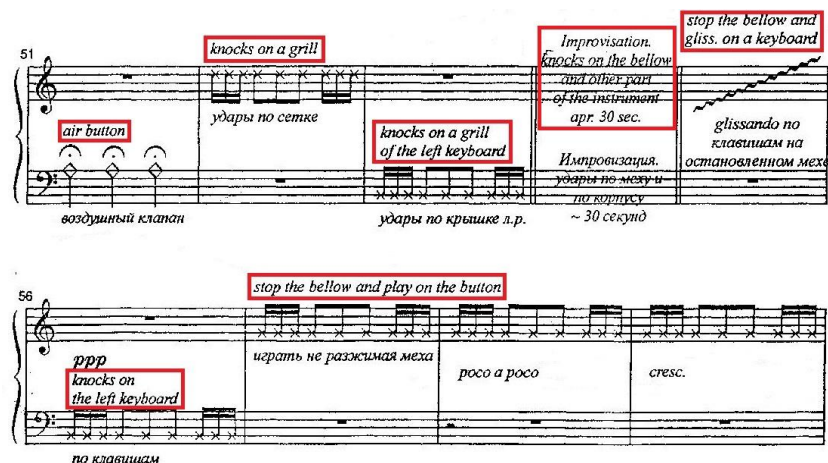


Figure n° 31 : Exemples de nouveaux modes d'expression.

En introduction de cette cadence, le sous-titre « SOS » de l'œuvre est d'ailleurs traduit en morse grâce à une répétition de la note *ré* $\flat$ et d'un jeu d'opposition sur les touchers lié et piqué.



Figure n° 32 : Traduction musicale du signal de détresse.

Contrairement aux œuvres précédemment étudiées, nous remarquons un abandon de la forme classique au profit d'une forme libre. Par ailleurs, le soufflet joue ici un rôle primordial avec un jeu important sur les dynamiques, notamment dans l'exploitation de nuances faibles, avec par exemple un **ppp** à la mesure 60 et un *morendo* à la fin de l'œuvre sur la tenue d'une double-basse, ce qui exige une grande maîtrise du soufflet. Il est d'ailleurs précisé par le compositeur de ne pas enfoncer les touches trop profondément pour pouvoir faire ressortir la main droite.

Quant à l'utilisation du clavier gauche, celui-ci tient désormais un rôle mélodique et la main droite devient à son tour accompagnatrice.



Figure n° 33 : Exemple d'inversion des rôles entre les deux mains.

Enfin, on observe une nouvelle évolution dans l'utilisation du glissando qui d'un trait technique devient une partie intégrante du discours mélodique, puisqu'il trouve ici une conclusion sur des notes précises.



Figure n° 34 : Exemple de *glissandi* avec une résolution mélodique écrite.

Outre un langage en rupture complète avec la tradition, l'originalité dans l'œuvre de Semionov réside dans une recherche de nouvelles couleurs et de nouveaux modes d'expressions.

2. Œuvres de compositeurs non-accordéonistes

2.1. *Suite* d'Alexandre Kholminov (1952)

2.1.1. Présentation

Cette suite en quatre mouvements – 1. Lied, 2. Scherzo, 3. Nocturne, 4. Finale – est la première œuvre pour bayan du compositeur Alexandre Kholminov (Moscou, 8 septembre 1925-Moscou, 26 novembre 2015). Elle a été créée par le bayaniste russe Anatoli Sourkov en décembre 1952, dans la salle de l'Union des compositeurs d'URSS.

2.1.2. Analyse du « Lied »

Il s'agit du premier mouvement de la *Suite* d'Alexandre Kholminov, de forme thème et variations, une structure peu employée en introduction d'une œuvre de ce type. Le thème en *ré* mineur, de carrure classique en deux fois quatre mesures, est annoncé dès les premières mesures par la main droite seule (mesures 1 à 8).

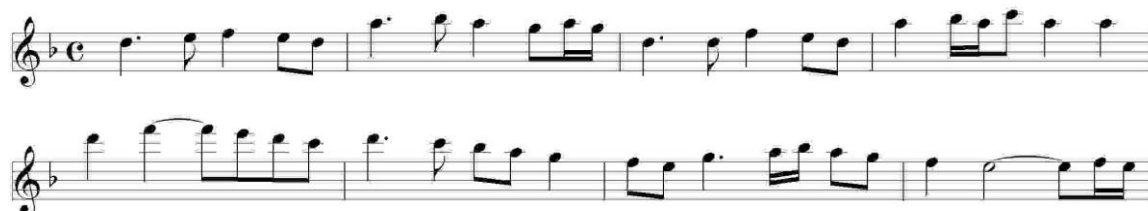


Figure n° 35 : Thème en *ré* mineur.

Dans la première variation (mesures 9 à 16), la main droite reprend le thème une octave en-dessous, enrichi par une seconde ligne mélodique au-dessus. La main gauche intervient à partir de la deuxième variation (mesures 17 à 24) et joue à son tour le thème, transposé cette fois-ci en *sol* mineur et accompagné par la superposition de deux lignes mélodiques à la main droite. Une transition de quatre mesures annonce un retour du thème à la main gauche, dans la tonalité initiale (mesures 29 à 36), accompagné de trois voix distinctes à la main droite. Une seconde transition en *ré* majeur amorce une quatrième variation du thème (mesures 38 à 44), exposé dans

cette nouvelle tonalité par la main droite. Enfin, une dernière apparition tronquée du thème est conclue par une coda de six mesures en *ré* majeur.

L'intérêt de ce premier mouvement réside principalement dans l'habileté d'exécution de plusieurs voix simultanées, qui demande une bonne maîtrise technique de l'instrument, comme le souligne Friedrich Lips :

« Les œuvres polyphoniques apportent une complexité particulière pour les bayanistes. Tout le monde devrait savoir que le thème doit être énoncé clairement, quel que soit l'endroit où l'on se tient [sur le clavier], mais ce n'est pas le cas de tous et ce n'est pas toujours bien exécuté. [...] Ensuite, il est important de parler de l'articulation complexe, qui vise aussi à identifier clairement la texture polyphonique, les options possibles de registres, etc. Mais une aide spéciale pour révéler les éléments principaux dans la texture polyphonique vient des nuances sonores souples : Les sections plus importantes (thème) doivent être jouées un peu plus fort et les moins importantes (mélodie secondaire), un peu plus doucement. À titre d'exemple, observons un extrait du “ Lied ” de A. Kholminov. Dans ce cas, les signes [*forte*] et [*piano*] ne doivent pas forcément être traduits par fort et doux, mais conditionnellement un peu plus fort et un peu plus doux. Ainsi, le sujet est mis au premier plan et le contrepoint au second. Cependant, il faut parfois entendre une nuance illettrée, à la suite de quoi le sujet devient déformé¹. »

D'inspiration folklorique, cette partition d'Alexandre Kholminov rappelle la sonate de Nikolai Tchaïkine dans son écriture dense. Toutefois, si huit années seulement séparent ces deux partitions, nous pouvons déjà constater des évolutions évidentes dans le traitement de la main gauche, qui s'émancipe peu à peu de son rôle d'accompagnatrice.

¹ LIPS (Friedrich), *L'art de jouer du bayan*, Moscou : Mouzyka, 2011, p. 60. En russe.

Nous proposons ici notre propre traduction du texte en russe suivant, extrait de l'ouvrage de Friedrich Lips : « Особую сложность в этом плане представляют для баянистов полифонические произведения. Все знают, что тема должна звучать ярче, вне зависимости от того, где одна проводится, но не всем и не всегда это удается. [...] Далее необходимо говорить о тщательно продуманной артикуляции, которая также призвана рельефно обозначить полифоническую фактуру, о возможных вариантах регистровки и т. д. Но особым подспорьем для выявления главного в полифонической фактуре является гибкая звуковая нюансировка : более важные места (тема) играют чуть громче, менее важные (второстепенные) – чуть тише. В качестве примера рассмотрим отрывок из “ Песни ” А. Холмина. Знаки *ф* и *п* в данном случае обозначают не громко и тихо, а условно чуть громче и чуть тише. Таким образом тема у нас выносится на передний план, а противосложение на второй. Однако иногда приходится слышать неграмотную нюансировку, в результате которой тема приобретает искаженный вид. »

2.2. *De profundis* de Sofia Goubaïdoulina (1978)

2.2.1. Présentation

Sofia Goubaïdoulina (Tchistopol, 24 octobre 1931) rencontra Friedrich Lips lors de l'intronisation de ce dernier dans l'Union des Compositeurs. À cette occasion, le bayaniste donna un récital au cours duquel il interpréta notamment une sonate de Vladislav Zolotariov. De cette rencontre naîtra une longue collaboration entre la compositrice et le concertiste, qui bouleversera considérablement le répertoire pour bayan de l'époque.

Au cours d'un entretien avec le critique musical Iaroslav Timofeiev en 2013, Friedrich Lips raconta une anecdote sur Sofia Goubaïdoulina, qui montre bien la vision de la compositrice par rapport à l'instrument :

« Un jour, [Sofia Goubaïdoulina] a dit : “ Savez-vous pourquoi je suis tombée amoureuse de ce monstre ? – en montrant l'accordéon avec son doigt. J'étais un peu tendu. Elle a poursuivi : “ Parce que ce monstre respire. ” C'est vrai : aucun autre instrument ne peut respirer comme le bayan². »

Dédiée à Friedrich Lips et créée par celui-ci, *De profundis* est entendue pour la première fois le 8 avril 1980 à Moscou. D'une durée de dix minutes, cette œuvre est la première pièce pour bayan de Sofia Goubaïdoulina. Par son traitement novateur de l'instrument et son écriture résolument contemporaine, cette pièce a eu véritable retentissement dans le monde de l'accordéon suite à sa création. Elle est considérée aujourd'hui comme l'une des partitions incontournables de la littérature pour bayan et, d'après les recherches de Vincent Lhermet, elle a d'ailleurs été l'œuvre la plus jouée au

² ЛИПС (Фридрих) и ТИМОФЕЕВ (Ярослав), Интервью « Фридрих Липс : “ Что общего у Ростроповича и балалайки ? ” » [en ligne]. 10 декабря 2013. Disponible sur : <<https://iz.ru/news/562158>> (consulté le 19 juillet 2018).

Nous proposons ici notre propre traduction du texte en russe suivant, extrait de l'entretien sus-nommé : « Однажды она сказала: “ Знаете, за что я полюбила это чудовище? ” – и показала пальцем на баян. Я немножко напрягся. Она продолжила : “ За то, что это чудовище дышит ”. Это правда : ни один другой инструмент не может дышать, как баян. »

cours des récitals de Master d'étudiants dans des conservatoires supérieurs européens entre 2006 et 2013. Dans ses travaux, Vincent Lhermet exprime en outre que :

« 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 jouée³. »

2.2.2. Analyse

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, cette œuvre marque une réelle rupture avec le répertoire précédemment existant, principalement dans son approche de l'instrument et dans son exploitation de la main gauche. Si nous avons déjà observé une évolution des possibilités mélodiques de ce second clavier, Sofia Goubaïdoulina va encore plus loin en ajoutant des traits techniques (trilles continus sur plusieurs notes, trémolos, etc.) jusqu'ici rarement entendus.

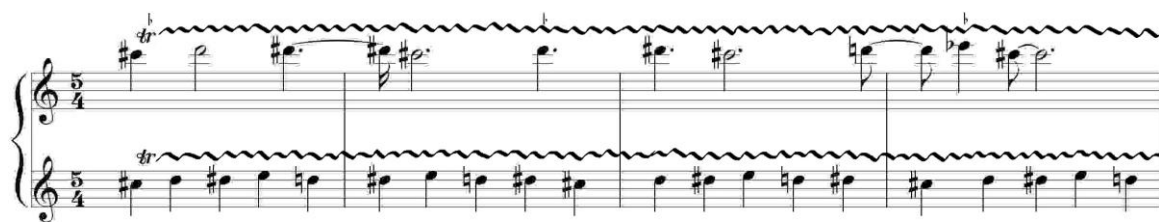


Figure n° 36 : Exemple d'utilisation conjointe de trilles aux deux mains.

La main gauche devient donc aussi virtuose que la main droite et on sort des schémas mélodiques précédemment observés, construits principalement sur des gammes ou des arpèges.



Figure n° 37 : Exemple de lignes mélodiques à la main gauche.

³ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, op. cit. p. 226.

En terme de dynamique, Sofia Goubaidouline cherche également à repousser les limites quant à la maîtrise du soufflet en donnant des indications de nuances très larges, du *ppp* au *sforzando*. De plus, les techniques d'exécution spécifiques à l'instrument ne sont plus seulement des « accessoires » mais prennent part au discours mélodique, à l'image de l'utilisation du *bellow-shake* au début de l'œuvre pour illustrer les ténèbres. Pour la compositrice, l'accordéon est « un monstre qui respire » et cette importance du soufflet se retrouve dans son œuvre.

Quant à l'ambitus utilisé, la compositrice exploite la quasi-totalité de l'étendue offerte par les deux claviers de l'accordéon contemporain, dans le but une fois encore de donner une consistance à son propos, et non plus seulement comme la superposition d'une voix supplémentaire dans une recherche de puissance.

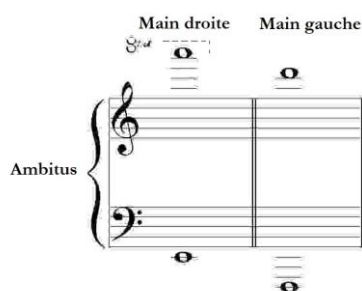


Figure n° 38 : Ambitus utilisé par Sofia Goubaidouline.

En outre, les registres sont ici utilisés – et c'est une première – en tant qu'objet mélodique. Dans l'extrait ci-dessous, le passage d'un registre à l'autre ajoute ou supprime une voix mélodique.

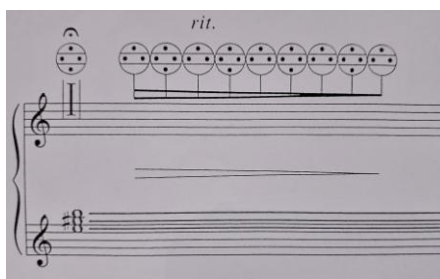
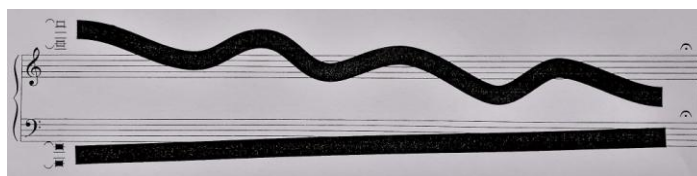
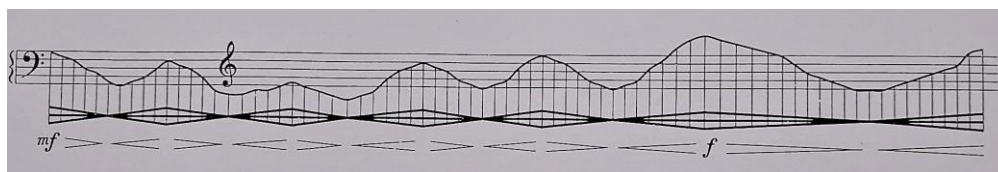


Figure n° 39 : Indication de jeu sur les registres.

Enfin, l'œuvre de Goubaïdoulina annonce également les débuts de l'écriture graphique pour accordéon avec l'emploi de nombreux signes contemporains.



Figures n° 40 et 41 : Exemples de notation graphique.

Tout comme la collaboration entre Patrice Sciortino et Alain Abbott, cette pièce témoigne du travail étroit entre la compositrice et le concertiste Friedrich Lips car elle relève d'une véritable écriture accordéonistique et demande une maîtrise aigüe de l'instrument. Sofia Goubaïdoulina joue sur le timbre et la masse de l'accordéon et propose dans son œuvre une nouvelle vision de l'instrument.

2.3. *Des ténèbres à la lumière* d'Edison Denisov (1995)

2.3.1. Présentation

Des ténèbres à la lumière est l'unique œuvre pour accordéon solo du compositeur Edison Denisov (Tomsk, 6 avril 1929-Paris, 24 novembre 1996) mais son catalogue comprend également une pièce pour accordéon, piano et ensemble de percussions, composée en 1986 et intitulée Пароход плывет мимо пристани [*Le bateau passe près du quai*].

Des ténèbres à la lumière a été créée le 16 novembre 1996 à la Cité de la musique à Paris, par Max Bonnay. D'une durée approximative de quinze minutes, cette œuvre s'inscrit, selon le musicologue Pierre Albert Castanet :

« Dans la lignée de la conception ascensionnelle du *Requiem*, [...] la pièce pour accordéon intitulée *Des ténèbres à la lumière* (1995) d'Edison Denisov est réellement

spécifique de cette volonté d'élévation ascensionnelle et de cette thématique lumineuse de la quête de pureté⁴. »

2.3.2. Analyse

Dans cette œuvre, Edison Denisov n'emploie pas de registre et traite l'accordéon comme un instrument à deux voix monodiques, dont l'une des principales difficultés techniques réside dans la décomposition rythmique souvent inégale des temps entre la main gauche et la main droite.



Figure n° 42 : Exemples de décomposition rythmique complexe.

Cette complexité rythmique est accentuée au fur et à mesure de l'œuvre avec l'apparition de trilles continus aux deux mains, ce qui ajoute une difficulté supplémentaire dans l'exécution.



Figure n° 43 : Exemples de trilles quasi-continus aux deux mains.

Dans la majeure partie de son œuvre, Edison Denisov fait évoluer les deux mains dans un ambitus réduit et joue ainsi sur la tessiture similaire des deux claviers, ce qui engendre parfois une sensation de flou, comme si une seule main jouait.

⁴ CASTANET (Pierre Albert), « *Des ténèbres à la lumière : le Requiem d'Edison Denisov* », in : KOUPROVSKAIA-BRUGGEMAN (Ekaterina) éd., *Edison Denisov compositeur de la lumière*, Paris : Cdmc, mai 2011, p. 130.

En revanche, dans la conclusion de la pièce, le compositeur oppose radicalement les deux mains, illustrant ainsi la notion « d'élévation ascensionnelle » évoquée par Pierre Albert Castanet. Sur une pédale de *mi* dans l'extrême grave à la main gauche, la main droite évolue dans le suraigu, comme une opposition entre les ténèbres et la lumière. En outre, l'exécution de ce passage dans les registres extrêmes de l'accordéon est très difficile à maîtriser, comme l'explique Vincent Lhermet :

« [L]orsque 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 graves⁵. »



Figure n° 44 : Dernières mesures *Des ténèbres à la lumière*.

Dans cet extrait, on observe également les notes-signature du compositeur, une évocation récurrente dans les œuvres d'Edison Denisov, comme le souligne Ekaterina Kouprovskaja-Bruggeman, veuve du compositeur :

« Mathématicien de formation, Denisov a toujours revendiqué l'influence de l'esprit des mathématiques sur son œuvre. [...] Sa "signature" D-E-Es (*ré-mi-mi bémo*), avec ses nombreuses variantes, apparaît souvent à la fin de ses œuvres comme pour confirmer l'engagement de son message de créateur⁶. »

⁵ LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, op. cit. p. 84-85.

⁶ KOUPROVSKAJA-BRUGGEMAN (Ekaterina) éd., *Edison Denisov compositeur de la lumière*, op. cit. p. 7.

2.4. *Dark ambient* d'Anton Svetlichny (2011)

2.4.1. Présentation

Dark ambient est probablement la première œuvre pour bayan du compositeur Anton Svetlichny (Rostov-sur-le-Don, 12 février 1982). Elle a été créée le 8 septembre 2011 à Tchaïkovski (dans le kraï de Perm), par l'accordéoniste russe Sergueï Tchirkov, commanditaire de l'œuvre au nom de l'Académie internationale des jeunes compositeurs de Tchaïkovski, organisée par le Moscow Contemporary Music Ensemble⁷.

2.4.2. Analyse

L'œuvre est construite autour de micro cellules mélodico-rythmiques qui reviennent tout au long de l'œuvre comme un fil conducteur. La pièce commence sur l'exposition d'un premier *leitmotiv* à la main droite, qui débute sur le bruit blanc des touches, ce qui témoigne tout de suite de la recherche de nouvelles sonorités de la part du compositeur.

♩ = 85-90

1* 3. 8. 5. 1-2

Accordion

2* 3* *mp* *pp*

Figure n° 45 : Première cellule mélodico-rythmique de l'œuvre.

Comme dans le *Caprice n° 2* de Seminov, le compositeur propose également un motif rythmique sur une note répétée, qui fait référence au langage morse.

⁷ Fondé en 1990 par le compositeur Iouri Kasparov – en russe Юрий Каспаров (Moscou, 8 juin 1955) – sous le patronage d'Edison Denisov, le Moscow Contemporary Music Ensemble (MCME, en russe Московский Ансамбль Современной Музыки) a pour but de promouvoir les musiques des XX^e et XXI^e siècles et de soutenir les compositeurs contemporains. C'est l'ensemble de chambre contemporain le plus important de Russie (et le premier du genre) et il regroupe parmi les meilleurs musiciens russes spécialisés dans la musique moderne.

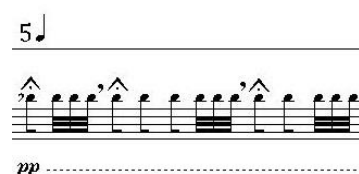


Figure n° 46 : Exemple de cellule rythmique traduisant le langage morse.

Anton Svetlichny travaille également sur différentes textures de l'accordéon, notamment dans l'utilisation d'intervalles conjoints et de clusters dans les registres extrêmes, tout en apportant des variations de nuances et de tempos, comme dans la figure suivante.

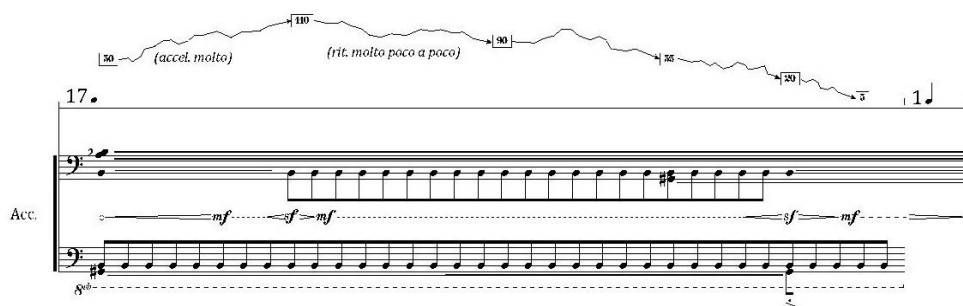


Figure n° 47 : Exemple de jeu sur les textures dans le registre grave de l'accordéon.

Le compositeur cherche de nouveaux modes de jeu et apporte ainsi beaucoup de précisions sur la partition, dont la seule lecture ne pourrait suffire à exécuter strictement ce que souhaite le compositeur. Sur les six pages que compte la partition, nous avons tout de même relevé vingt notes de l'auteur !

Dans la lignée de Sofia Goubaidoulina, Anton Svetlichny joue sur les nappes sonores, sur les effets de timbres dans les registres extrêmes, à la recherche de nouvelles identités sonores.

3. Conclusion sur le répertoire russe

Suite à l'analyse de ces huit pièces, nous pouvons distinguer deux esthétiques différentes dans l'évolution du répertoire pour accordéon en Russie.

Tout d'abord, nous avons constaté un essor d'œuvres de formes classiques (sonates, suites, partitas, etc.) dans lesquelles l'accordéon est plutôt traité comme un orgue portatif, avec une écriture verticale dense, des passages à plusieurs voix, des thèmes en accords, etc., qui mettent en avant toute la puissance de l'instrument. Ces pièces, souvent imprégnées par la musique traditionnelle, évoluent généralement autour d'un thème présenté à la main droite sur un accompagnement de la main gauche et mettent souvent en avant la vitesse de l'accordéoniste, parfois au détriment de l'aspect mélodique.

Par la suite, nous avons observé l'émergence de pièces de formes libres, dans lesquelles d'autres aspects de l'instrument étaient développés, comme son côté percussif ou ses qualités d'instrument à vent, grâce à un travail plus complexe sur le soufflet de l'instrument.

La décennie soixante-dix marque une nette rupture avec la tradition, tant dans les formes employées que dans le développement du langage, avec une émancipation de la tonalité et l'apparition simultanée d'une notation contemporaine.

Cet essor coïncide probablement avec le développement et la stabilisation de la facture du clavier gauche chromatique, qui a offert aux compositeurs de nouvelles possibilités d'expression. D'un simple rôle d'accompagnement, hérité du répertoire traditionnel, ce second clavier a peu à peu été traité comme un égal du clavier droit, grâce à une étendue et des qualités de vitesse et d'expressivité similaires. Au départ, si les cellules mélodiques de la main gauche étaient construites autour de gammes et d'arpèges, le discours s'est peu à peu complexifié et nous avons vu apparaître l'exposition de thèmes à la main gauche, un développement des ornements (trilles, clusters, trémolos, etc.), ainsi qu'une plus grande exploration de l'ambitus avec des jeux plus fréquents dans les registres grave et suraigu. Les registres justement ont

également pris une place de plus en plus importante, non plus seulement comme voix supplémentaire dans une recherche de puissance mais en tant que partie intégrante du discours musical.

L'exploitation du soufflet s'est également développée avec un jeu plus spécifique et fréquent sur les dynamiques et un recours accru à de nouveaux modes de jeux, tels que le *bellow-shake* ou le vibrato.

Enfin, une autre nouveauté dans le traitement de l'accordéon est venue de l'utilisation de l'instrument lui-même en tant qu'objet sonore, c'est-à-dire avec l'exploitation de sons produits par les touches ou par le soufflet seuls et le développement de jeux de percussions sur le corps de l'instrument (claviers, soufflet, caisse de résonance, bouton d'air, etc.).

Globalement, l'émergence d'un nouveau langage a plutôt été le fruit de compositeurs non-accordéonistes, qui ont été des précurseurs dans la recherche de nouvelles formes d'expression. Cependant, il est important de souligner que les œuvres de compositeurs tels que Sofia Goubaïdouline et Edison Denisov s'inscrivaient déjà dans un courant plutôt éloigné des esthétiques musicales alors encouragées en URSS, ce qui les a exposés à de nombreuses critiques, comme le souligne Ekaterina Kouprovskaja-Bruggeman :

« Des ses premières œuvres, par la recherche constante et obstinée d'un langage musical novateur, Denisov a occupé une position forte dans la vie culturelle de son pays. Il a dû subir, sans jamais plier, les conséquences de son opposition au régime soviétique, et c'est seulement après 1985 que son œuvre fut officiellement reconnue en Russie¹. »

Dans le cas des compositeurs accordéonistes, la rupture avec la tradition semble intervenir plus tard, notamment à partir de l'œuvre de Viatcheslav Semionov qui emploie un discours résolument plus contemporain, même si une évolution dans le langage était déjà prégnante dans la *Partita n° 1* de Vladislav Zolotariov.

¹ KOUPROVSKAJA-BRUGGEMAN (Ekaterina) éd., *Edison Denisov compositeur de la lumière*, Paris : Cdmc, mai 2011, p. 7.

Pour conclure, avec la pièce d'Anton Svetlichny, une nouvelle ère voit le jour en termes d'exploration sonore, avec une exploitation complète des qualités percussives, digitales et de soufflet de l'instrument, ainsi qu'une utilisation de la totalité de l'ambitus des deux claviers. Il serait intéressant d'analyser plusieurs partitions pour accordéon de cette nouvelle génération de compositeurs, afin de déterminer si l'œuvre d'Anton Svetlichny occupe une place singulière ou non dans le paysage musical russe.

Tableau récapitulatif de l'évolution de l'écriture pour accordéon dans les œuvres russes

Œuvre (Compositeur)	Année	Durée (en minutes)	Forme classique/libre	Type d'écriture	Ambitus main droite	Ambitus main gauche	Notation graphique
<i>Sonate n° 1</i> (Tchaïkine)	1944	21	classique	post-romantique	$la \# 1 \rightarrow si 5$	$si \flat 0 \rightarrow sol \flat 3$	non
<i>Suite</i> (Kholminov)	1952	14	classique	post-romantique	$la \# 1 \rightarrow si \flat 5$	$mi 1 \rightarrow si 3$	non
<i>Partita n° 1</i> (Zolotariov)	1968	12	classique	post-tonale	$sol 1 \rightarrow sol 6$	$mi 0 \rightarrow fa 4$	non
<i>De profundis</i> (Goubaïdouline)	1978	13'15	libre	contemporaine	$mi 1 \rightarrow la 6$	$fa 0 \rightarrow ré \flat 5$	oui
<i>Scherzo-Tokkata</i> (Londonov)	1981	3	classique	néo-classique	$sol \# 2 \rightarrow do 6$	$ré 1 \rightarrow mi 4$	non
<i>Des ténèbres à la lumière</i> (Denisov)	1995	15	libre	atonale	$do \# 1 \rightarrow sol 6$	$sol \# 0 \rightarrow ré \flat 5$	non
<i>Caprice n° 2</i> (Semionov)	2001	5'15	libre	contemporaine	$la \flat 1 \rightarrow sol 6$	$mi 1 \rightarrow sol 5$	oui
<i>Dark ambient</i> (Svetlichny)	2011	10'30	libre	contemporaine	$mi 0 \rightarrow do \# 7$	$mi 0 \rightarrow do \# 6$	oui

III. Conclusion du chapitre

En France comme en Russie, l'évolution de l'écriture accordéonistique vers un langage contemporain a d'abord été le fruit de compositeurs non-accordéonistes, mais qui ont travaillé, pour une grande majorité d'entre eux, en collaboration avec des instrumentistes.

En Russie, on assiste en premier lieu à une volonté de créer une littérature « classique » pour l'instrument, avec des œuvres de type sonate, partita, suite, etc., beaucoup plus nombreuses que dans la littérature française. De la *Sonate n° 1* de Tchaïkine jusqu'aux années soixante-dix, l'accordéon est plutôt assimilé à un orgue portatif avec une pleine exploitation de sa puissance et une écriture très dense.

En France, on appréhende dès les premières compositions un désir de rupture imminente avec la tradition avec la composition d'œuvres originales de formes libres, bien qu'il subsiste en parallèle une esthétique marquée par le répertoire traditionnel, comme en Russie.

L'exploration de l'ambitus total de l'accordéon semble plus précoce en Russie, un phénomène peut-être dû à une évolution plus rapide dans la facture de l'instrument quant à l'étendue du clavier, comme le souligne Thierry Duchêne :

« [Les instruments russes] sont gros parce qu'il leur fallait un maximum d'étendue, soixante-quatre notes sonnantes, alors que dans notre culture, c'était cinquante-six notes seulement donc il en manquait quand même un paquet !¹ »

En revanche, les compositeurs français ont cherché plus tôt à émanciper le clavier gauche de son rôle d'accompagnateur, en développant plus rapidement ses qualités expressives et ses possibilités techniques.

Une autre différence évidente entre les deux répertoires réside dans la durée des œuvres, beaucoup plus conséquente en Russie avec une moyenne de près de douze minutes, contre la moitié pour les pièces françaises.

¹ DUCHÊNE (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 29 novembre 2013.

Enfin, les Français ont été précurseurs dans l'utilisation d'une notation contemporaine, bien que son emploi ait ensuite été plus rapidement généralisé chez les compositeurs russes.

Selon la concertiste Élodie Soulard, « [les Russes] démarrent quelque chose de nouveau mais sans réelle continuité avec leur histoire² ». En effet, la musique contemporaine s'est développée plus tardivement et « les œuvres de Lindberg ou de Berio, [les Russes] ne les comprennent pas. Certains disent qu'ils sentent que c'est très intéressant mais qu'ils ne comprennent pas, qu'ils n'ont pas les clés³. » Il est à rappeler que l'utilisation d'un langage contemporain dans les pièces pour accordéon en Russie est venu plus tôt de compositeurs non-accordéonistes mais qui s'étaient déjà forgés une grande réputation à l'étranger et avaient donc sans doute une plus grande connaissance des nouvelles esthétiques qui se développaient alors en dehors de leur pays.

Si l'on retrouve des similitudes dans l'évolution de l'écriture accordéonistique en France et en Russie, notamment dans le tournant majeur des années soixante-dix, le répertoire a évolué différemment au sein des deux écoles, influencées par leurs propres musiques traditionnelles et leurs propres visions de l'instrument.

² SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

³ *Ibid.*

CONCLUSION

« L'accordéon est-il un instrument populaire ou un instrument de musique comme les autres ? » C'est par cette question que fut introduit¹ le récital du 1^{er} mai 1973 de l'accordéoniste Alain Abbott avec l'Orchestre de chambre de l'ORTF, dirigé par André Girard. Près de trente ans après la thèse de Pierre Monichon, l'accordéon était donc bien considéré comme un instrument de musique mais son statut semblait encore soulever quelques interrogations.

*Du Bouge... au Conservatoire*², telle fut sa destinée en France au cours du siècle dernier. En effet, si l'accordéon a bien pris naissance dans les salons bourgeois du XIX^e siècle, c'est bien dans les rues qu'il a trouvé refuge au début du siècle suivant et qu'il s'est forgé une véritable réputation. S'il était surnommé le « piano du pauvre », l'accordéon possédait bien toutes les qualités musicales de son homologue mais n'en partageait pas la notoriété car, s'il déchaînait les foules dans les lieux de danse, sa légitimité en tant que véritable instrument de musique a tardé à venir. En effet, comme nous l'avons vu dans notre première partie, l'accordéon a dû sortir des sphères intimes dans lesquelles il évoluait et se confronter à ses détracteurs pour s'imposer véritablement dans le paysage musical français. D'objet de luxe, il est devenu roi du bal musette, mais il a évolué seul, dans ses propres écoles, répandant ses propres airs et transcriptions, au sein de ses propres concerts. De fait, comme le souligne le compositeur Patrice Sciortino, « [j]'usqu'ici, sa fabrication avait pour but que tout seul, il pouvait tout faire³ ». Certes, mais au fil des générations, les accordéonistes ont su prouver que leur instrument était digne de toute musique. Ainsi, des premiers concertistes, tels Giovanni Gagliardi et Narcisse l'Aveugle, aux « Quatre Mousquetaires » qui ont insufflé un nouveau mouvement, des générations de musiciens se sont engagées pour garantir un avenir pluriel et pérenne à l'accordéon et

¹ Comme nous l'avons indiqué dans notre précédente partie, nous n'avons malheureusement aucune information au sujet de l'auteur de cette introduction.

² Nous faisons ici référence à l'œuvre éponyme de Jean Mag et Louis Péguri, dont nous avons évoqué la parution au cours de notre partie consacrée à l'histoire de l'accordéon.

³ SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016.

lui permettre d'intégrer toutes les sphères musicales. Des scènes de jazz dans les années trente aux premiers récitals classiques, l'accordéon a su peu à peu conquérir des mondes qui n'étaient pas siens.

L'accordéon est apparu en Russie peu de temps après son émergence en France et sa facture a évolué de façon similaire. Toutefois, l'instrument ne semble pas avoir connu là-bas la même destinée : de son intégration dans un effectif orchestral par Tchaïkovski en 1883 à son entrée dans les conservatoires de Moscou et de Saint-Petersbourg dans les années vingt, il a ouvert plus rapidement des portes qui lui demeuraient encore fermées dans notre pays.

Une étape fondamentale dans l'histoire de l'accordéon en France fut notamment son entrée dans le conservatoire de Roubaix en 1963, grâce à la détermination de l'accordéoniste Jules Prez mais aussi – et il est important de le souligner – à l'ouverture du directeur du conservatoire de l'époque, André Thiriet, qui a joué, peut-être sans le savoir, un rôle de précurseur. Certains nous diraient probablement que l'accordéon symphonique de Jules Prez n'était alors pas un modèle universel, mais cette considération n'a selon nous peu d'importance car, avec son nouvel instrument, le Roubaisien souhaitait pouvoir aborder tous types de musique. Il a néanmoins fallu attendre la création des Diplôme d'état et Certificat d'aptitude en 1987 et 1988 pour que ce mouvement prenne une réelle ampleur mais l'intégration institutionnelle de l'accordéon fut bien mise en marche dès les années soixante.

Nous avons vu dans notre deuxième partie que deux cent trente villes et communautés de communes proposaient, pour la rentrée 2016-2017, un cursus en accordéon classique dans leurs conservatoires. Cependant, nos chiffres démontrent que l'instrument n'était alors enseigné que dans quelques 40 % du nombre total d'établissements présents sur le territoire de France métropolitaine. Si ce chiffre est encourageant, il indique tout de même que des efforts restent à faire dans la création de classes d'accordéon.

Quant à la Russie, si nous n'avons pas pu proposer un nombre exact d'écoles, nous avons tout de même remarqué que l'intégration de l'instrument dans les conservatoires

et dans les lieux d'enseignement supérieur avait pris naissance plus tôt qu'en France et que, même si une forte dynamique émanait de la partie occidentale du pays, la présence de classes d'accordéon semblait bien étendue à l'ensemble du territoire.

Dans notre troisième partie sur l'évolution du répertoire savant, les résultats présentés invitent cette fois-ci à plus d'optimisme pour la France car, depuis son essor au début des années soixante-dix, la littérature pour accordéon classique n'a cessé de croître. Certes, l'éclosion d'une grande partie des premières œuvres originales fut le fruit de compositeurs eux-mêmes accordéonistes, mais ces derniers ont entraîné dans leur sillage nombre de leurs contemporains. Là encore, il a fallu attendre quelques décennies pour que ce nouveau répertoire connaisse un développement durable mais le nombre d'œuvres que nous avons recensées – plus de six cent cinquante – témoignent bien de l'existence aujourd'hui d'un corpus riche pour l'instrument. Nous avons d'abord mis en avant l'essor plus conséquent de pièces pour accordéon seul, ce qui illustre bien cette place toujours à part que l'instrument occupait dans les années soixante-dix mais, depuis la fin du siècle dernier, cette tendance s'est inversée avec l'émergence désormais plus importante d'œuvres pour accordéon et autre(s) instrument(s), signe qu'il est aujourd'hui sorti de son isolement.

En Russie, nous avons noté un essor plus précoce d'une nouvelle littérature pour l'accordéon mais, contrairement à la France, celle-ci apparaît en constante baisse depuis les années soixante-dix. Cette observation soulève la question de la diffusion des œuvres car nous n'avons sans doute pas eu accès à l'intégralité du répertoire pour bayan. Les données obtenues indiquent tout de même un probable déclin du nombre de compositions. De plus, parmi les œuvres que nous avons recensées, un grand nombre d'entre elles appartiennent au répertoire solo et, dans les cas des pièces pour accordéon et autre(s) instrument(s), il s'agit majoritairement de concertos. Ainsi, le bayan semble occuper une place à part dans le paysage musical en Russie et, si les compositeurs russes ont joué un rôle de précurseur dans la création d'une littérature savante pour l'accordéon, leurs homologues français apportent aujourd'hui une meilleure diversité et une plus grande originalité dans le répertoire.

Dans notre dernier chapitre analytique, nous avons montré qu'il a fallu attendre plusieurs décennies pour parvenir à une pleine exploitation des possibilités offertes par les deux claviers chromatiques de l'accordéon. Héritage d'un système de basses et d'accords préparés, la main gauche de l'instrument a longtemps occupé un simple rôle d'accompagnement et ses capacités expressives ont tardé à être mises en valeur car nombre de compositeurs ne semblaient pas connaître ou maîtriser ce second clavier. En outre, selon le compositeur Patrick Busseuil, « beaucoup de pièces soi-disant écrites pour accordéon sonnent finalement mieux au piano⁴ ». La publication d'un traité sur l'accordéon à destination des compositeurs devrait donc être une prochaine étape.

De plus, l'évolution de l'écriture vers un langage plus contemporain est arrivée timidement et le nombre de compositions semblait au départ plutôt anecdotique. Nous avons d'ailleurs mis en évidence l'existence conjointe d'une esthétique ancrée dans la tradition, avec des œuvres de forme, de carrure et d'harmonie plus classiques. Il serait donc intéressant d'observer à l'avenir l'évolution des nouvelles oeuvres pour accordéon, afin d'observer si cette esthétique, probablement liée à la construction encore récente du répertoire savant pour l'instrument, perdurera ou non dans le temps.

Si divers facteurs d'ordre historique et compositionnel exposés au cours de notre thèse peuvent expliquer cette légitimité tardive de l'accordéon en France, d'autres considérations doivent sans doute être prises en compte. Tout d'abord, en tant qu'instrument roi du bal musette, l'accordéon possédait un statut incontestable de *leader* car, même s'il était souvent accompagné par d'autres instruments, c'était bien lui le roi de la scène. Aussi pouvait-il paraître présomptueux et peu enclin à céder cette place de prestige. D'ailleurs, l'accordéon n'est pas considéré comme un instrument d'orchestre et, comme le souligne le compositeur Pierre-Adrien Charpy, il occupe souvent une place à part dans les conservatoires, au même titre que la harpe ou le saxophone, par exemple. Les compositeurs seraient donc moins à même de découvrir cet instrument.

« [A]u cours de nos études, ce ne sont pas des instruments que l'on croise souvent. Ils ne sont pas présents dans tous les conservatoires et, même s'ils le sont, ils ne font pas

⁴ BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 29 septembre 2016.

partie de l'orchestre symphonique. J'ai remarqué quand j'étais compositeur en résidence dans des conservatoires, que les classes qui sont demandeuses, ce sont précisément ces classes-là : la harpe, l'accordéon, la percussion, le saxophone... Ce sont les instruments qui sont en train d'écrire leurs répertoires ! Un accordéoniste, un saxophoniste ou un percussionniste a vraiment la sensation qu'il peut, par son dynamisme, participer à l'histoire de son instrument, ce qui est extrêmement motivant !⁵ »

Par ailleurs, si Paris demeura longtemps le centre névralgique de l'accordéon en France, du fait de la présence de nombreux facteurs et musiciens, certaines avancées historiques, notamment quant à l'intégration de l'instrument dans les conservatoires, ont d'abord pris racine en province. Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour qu'une classe d'accordéon soit créée au CRR de Paris.

De surcroît, selon François Rossé :

« Si l'instrument se développe, c'est lié à un besoin et qu'il y a quelques interprètes de grande qualité qui donnent leur énergie et leur engagement pour développer les répertoires⁶. »

En France, l'émergence de zones plus actives dans la diffusion et la promotion de l'accordéon semble en effet aller de pair avec la présence d'instrumentistes engagés. C'est ainsi que le compositeur souligne :

« [L]'engagement fantastique et puissant de Dino Negro et Cécilia Negro qui ont développé une présence de l'accordéon de la manière la plus pertinente à Digne-les-Bains grâce à la réalisation, à leur initiative, des Rencontres Internationales Accordéon et Culture impliquant des créations chaque année, un élargissement social de la présence de cet instrument⁷. »

Selon François Rossé, l'essor récent du répertoire contemporain pour l'accordéon trouve aussi un écho dans l'évolution générale de la musique contemporaine, plus encline désormais à intégrer des instruments populaires :

« La question est aussi que “la contemporaine” évolue actuellement assez rapidement, on est sorti de l'époque Boulez et Cie. Il y a aussi le développement de

⁵ CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 14 novembre 2016.

⁶ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

⁷ *Ibid.*

l'improvisation et les compositeurs n'hésitent plus à faire appel à des références historiques plus anciennes ou populaires, ce qui était difficilement envisageable au vingtième siècle⁸. »

D'après le concertiste Vincent Lhermet, les compositeurs sont aujourd'hui très enthousiastes à l'idée d'écrire pour l'accordéon et ses collaborations lui ont permis de découvrir de nouvelles facettes de l'instrument car « le compositeur va chercher comment l'accordéon peut servir son langage⁹ » et, selon son esthétique, il faut chercher de nouvelles possibilités pour faire sonner son instrument. Ainsi, l'accordéoniste devient à son tour disciple car les compositeurs semblent avoir peu à peu apprivoisé ce nouvel instrument.

Enfin, comme le souligne également Vincent Lhermet, de nombreuses initiatives sont mises en place pour développer le répertoire basses chromatiques en France mais des liens entre les différentes classes sont à créer, même si quelques projets voient peu à peu le jour. De fait, les accordéonistes ont toujours un rôle à jouer dans la diffusion du répertoire et dans l'intensification des relations pour décloisonner un monde parfois encore un peu fermé.

Pour conclure, dans la chanson *Le Vieux Léon*, Georges Brassens chantait en 1958 : « C'est une erreur mais les joueurs d'accordéon/Au grand jamais, on ne les met au Panthéon ». Reste à savoir si l'avenir lui donnera tort ou raison.

⁸ ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015.

⁹ LHERMET (Vincent) et CAUMEL (Marie-Julie), compte-rendu de l'entretien du 8 décembre 2015.

SOURCES, BIBLIOGRAPHIE, WEBOGRAPHIE

I. Sources

1. Sources manuscrites et transcriptions d'entretiens

ABBOTT (Alain) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 11 décembre 2015 ;

APPARAILLY (Yves) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 26 octobre 2015 (courriel) ;

AURINE (Marc), PERRET (Jeannot), et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 28 novembre 2013 ;

BOUCHET (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 4 décembre 2015 et questionnaire du 13 juillet 2016 (courriel) ;

BRÉGANT (Mélanie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens téléphoniques des 12 et 15 février 2016 ;

BUSSEUIL (Patrick) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 22 septembre 2016 ;

CHARPY (Pierre-Adrien) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 23 février 2016 (courriel) et entretien téléphonique du 14 novembre 2016 ;

COQUEMONT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 21 décembre 2015 et questionnaire du 13 septembre 2016 (courriel) ;

DACHEZ (Christian) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 8 janvier 2016 (courriel) ;

DUBUGNON (Richard) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 19 janvier 2016 (courriel) et entretien du 17 février 2016 ;

DUCHÊNE (Thierry) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 29 novembre 2013 ;

EMORINE (Domi) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 27 avril 2015 ;

FERLA (Guy Olivier) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 6 décembre 2015 ;

GALLIANO (Richard), CHAUPITRE (Éric) et CAUMEL (Marie-Julie), extraits de la master-class du 8 novembre 2015, organisée par l'Avenir musical du Limousin (AML) au CRR de Limoges ;

GUÉROUET (Frédéric) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 9 juin 2017 ;

IMBERT (Philippe) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 15 mai 2017 ;

LHERMET (Vincent) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 8 décembre 2015 ;

PREZ (Jacques) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien téléphonique du 30 août 2017 ;

PREZ (Jules), *Ma vie et l'accordéon*, document inédit ;

PRINGUET (Jean-Michel), *Mon histoire*, document inédit ;
 ROSSÉ (François) et CAUMEL (Marie-Julie), questionnaire du 17 octobre 2015 ;
 SCIORTINO (Patrice) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 19 février 2016 ;
 SERRE-MILAN (André) et CAUMEL (Marie-Julie), entretiens des 10 et 14 mai 2015 ;
 SOULARD (Élodie) et CAUMEL (Marie-Julie), entretien du 22 mars 2016.

2. Sources imprimées

2.1. Dictionnaires et encyclopédies

ARNOLD (Denis) éd., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome I, traduction de l'anglais par Marie-Stella Pâris et adaptation française d'Alain Pâris, Paris : Robert Laffont, 1988, 1200 p. ;
 AUGÉ (Claude) éd., *Larousse classique illustré : Nouveau dictionnaire encyclopédique*, Paris : Larousse, 1919, 1115 p. ;
 AZEVEDO (Alexis), *Dictionnaire musico-humoristique par le Docteur Aldo, membre de la Fourchette harmonique et de plusieurs autres sociétés savantes*, Paris : E. Gérard et Cie, 1870, 61 p. ;
 BRENET (Michel), *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris : Librairie Armand Colin, 1926, 487 p. ;
 Institut de France, *Dictionnaire de l'Académie française*, Tome premier, Paris : Institut de France, 1878, 903 p. ;
 GUÉRIN (Paul) éd., *Dictionnaire des dictionnaires : Lettres, Sciences, Arts-Encyclopédie universelle*. Tome I, Paris : Librairie des Imprimeries Réunies, 1862, 1200 p. ;
 JOUFFROY (Achille de), *Dictionnaire des inventions et découvertes anciennes et modernes*, Tome second, Paris : J.-P. Migne, 1853, 1420 p. ;
 LA CHÂTRE (Maurice), *Nouveau dictionnaire universel*, Tome premier, Paris : Docks de la librairie, 1865, 1630 p. ;
 LAVIGNAC (Albert), LA LAURENCIE (Lionel de), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris : Librairie Delagrave, 2^e partie, vol. 1, 1925, 760 p. ;

MICHEL (François) éd., *Encyclopédie de la musique*, Tome premier, Paris : éd. Fasquelle, 2^e trimestre 1958, 715 p. ;

REY (Alain) éd., *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome premier, Paris : Le Robert, avril 2012, 1378 p. ;

SOULLIER (Charles), *Nouveau dictionnaire de musique illustrée*, Paris : Chez E. Bazault, 1855, 348 p. ;

VIGNAL (Marc) éd., *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse, septembre 2001, 1078 p.

2.2. Ouvrages

AZZOLA (Marcel), *Chauffe Marcel ! : Mémoires*, Paris : L'Archipel, 22 novembre 2006, 202 p. ;

BAYLOT (Robert), *1959-2009 : 50 ans d'accordéon*, Le Puy : Imprimerie Jeanne d'Arc, 2^e trimestre 2009, 47 p. ;

REYER (Ernest), *Notes de musique*, Paris : Charpentier et Cie, 1875, 438 p. ;

TRESCA (Henri) éd., *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*, Paris : Librairie de L. Hachette et Cie, 1855, 785 p.

2.3. Mémoires et thèse

ACCARD (Thierry), *La formation des accordéonistes : Quelles pistes pour sortir de l'isolement ?*, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'état d'accordéon au CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon : 2000, 30 p. ;

BRÉGANT (Mélanie), *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, mémoire en vue de l'obtention du Certificat d'aptitude d'accordéon, Lyon : 10 mai 2011, 62 p. ;

JULIEN (Émilie), *Vous avez dit Accordéon ? Réflexions sur un instrument aux multiples facettes*, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'état d'accordéon au CEFEDM Rhône-Alpes, 2013, 25 p. ;

LHERMET (Vincent), *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*, thèse en vue de l'obtention du Doctorat de musique-recherche et pratique au CNSMDP/Paris-Sorbonne, sous la direction de Laurent Cugny et Bruno Mantovani, Paris : 9 mars 2016, 361 p. ;

- MOURTON (Yvan), *L'accordéon et l'orchestre*, mémoire en vue de l'obtention du Master 2 Recherche Arts spécialité Musique, sous la direction de Marie-Bernadette Dufourcet-Hakim, Université Michel de Montaigne Bordeaux III : 2008, 107 p. ;
- PHILIPPE (Caroline), *L'accordéon en France et en Europe (1985-2011) : Évolutions, reconnaissance et esthétiques*, mémoire en vue de l'obtention du Master 1 de musicologie, sous la direction d'Alban Ramaut, Université Jean Monnet, Saint-Étienne : 2011, 174 p. ;
- PRIVAT (Camille), *Développement de l'oreille musicale pour les accordéonistes chromatiques*, mémoire en vue de l'obtention du Diplôme d'état d'accordéon au CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire, novembre 2011, 34 p.

2.4. Presse

- Accordéon magazine*, Organe officiel de l'Association internationale des accordéonistes, n° 1, novembre 1936 ;
- ANONYME, *Le Journal de musique*, Tome [2], Paris, 2 juin 1877–25 mai 1878, 635 p. ;
- ANONYME, « Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 27, dimanche 1^{er} juin 1834 ;
- ANONYME, « De l'Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 58, dimanche 4 janvier 1835 ;
- ANONYME, « Excellente soirée dimanche, au Conservatoire ou [sic] l'accordéon et la percussion ont conquis leurs lettres de noblesse », in : *La Voix du Nord*, mardi 2 février 1965 ;
- BONNAY (Max) et JALLOT (Françoise), entretien in : *Accordéon magazine*, n° 29, février 1998, 65 p. ;
- BLANC (Patrick) et BONNIN (Myriam), entretien in : *Accordéon magazine*, n° 33, juin 1998, 65 p. ;
- CASTIL-BLAZE, « Le musicien », in : *La France musicale*, n° 47, 4^e année, Paris, dimanche 21 novembre 1841, p. 1-5 ;
- CAVANNA (Bernard) et CONTET (Pascal), entretien in : *Accordéon magazine*, n° 34, juillet-août 1998, 64 p. ;
- Cité de la musique-Centre de ressources Musique et danse –l'accordéon–citéscoopie– notes de documentation, 1997, 29 p. ;
- CONTET (Pascal) et GINER (Bruno), entretien in : *Accordéon magazine*, n° 14, octobre 1996, 62 p. ;

GERVASONI (Pierre), « L'accordéon pourrait recevoir bientôt ses lettres d'accréditation au Conservatoire », *in : Le Monde*, 28 avril 2000 ;

Id., « Ne tirez pas sur l'accordéoniste », *in : Le Monde*, 30 décembre 2003 ;

Id., « Voyage de Richard Galliano vers la sobriété », *in : Le Monde*, 18 décembre 2014 ;

HILLÉRITEAU (Thierry), « Élodie Soulard, reine de l'accordéon classique », *in : Le Monde*, 17 juillet 2012 ;

ЛИПС (Фридрих) и ТИМОФЕЕВ (Ярослав), Интервью « Фридрих Липс : “ Что общего у Ростроповича и балалайки ? ” » [en ligne]. 10 декабря 2013. Disponible sur : <<https://iz.ru/news/562158>> (consulté le 19 juillet 2018) ;

M. B., « Théâtre », *in : L'Argus méridional*, n° 122, 3^e année, dimanche 27 mai 1860 ;

MARTIN (Alexandre), « L'orgue expressif et ses inventeurs », *in : LABOURIEU (Théodore) éd., L'Art du dix-neuvième siècle*, 3^e année, Paris, 1858, p. 161-162 ;

LOVY (Jules), « Annonces », *in : Le Ménestrel*, n° 106, dimanche 5 février 1837.

2.5. Partitions

ABBOTT (Alain), *3ème étude de concert*, Paris : Éditions Musicales Hortensia, E.M.H. 561, 1977, 12 p. ;

APPARAILLY (Yves), *L'Étrange ballerine*, Paris : Éditions Choudens, collection « Prospectives de l'accordéon de concert », AC 20623, 1974, 2 p. ;

BUSSEUIL (Patrick), *Songs along the fjord*, Lyon : Patrick Busseuil-Musiques avec accordéon, [s.d.], 22 p. ;

CHARPY (Pierre-Adrien), *Cappuccino*, Lyon : Éditions Rubin, EMR 624 9, 2007, 9 p. ;

CHOLMINOW (Alexander N.), *Suite*, Moscou : Sowjetskij Kompositor, 1982, 27 p. ;

DACHEZ (Christian), *Posthume II*, partition manuscrite, 27 février 2013, 10 p. ;

DENISOV (Edison), *Des ténèbres à la lumière*, Paris : J. Hamelle & C^{ie} Éditeurs, AL 29 067, 1996, 14 p. ;

DUBOIS (Pierre-Max), *2 Pièces pour accordéon de concert*, Paris : Éditions Choudens, AC 20.556, 1973, 5 p. ;

GUBAIDULINA (Sofia), *De profundis*, Hamburg : Musik verlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, collection « Музыка баяна », ISMN M-2022-1124-3, 3/2002, 15 p. ;

LONDONOW (Pjotr P.), *Scherzo-Tokkata*, Hamburg : Musik verlag Hans Sikorski, collection « Концертный репертуар баяниста » 1982, 8 p. ;

SCIORTINO (Patrice), *Phonescence*, Paris : Nouvelles Éditions Contemporaines, N.E. 1393 C., 1973, 20 p. ;

SVETLICHNY (Anton), *dark ambient*, [en ligne] : BabelScores, 2012, 7 p. ;

TSCHAIKIN (Nicolai), *Sonate Nr. 1*, Kamen : Intermusik Schmülling, collection « Музыка баяна », ISMN M-2022-1054-3, 1987, 55 p. ;

ЗОЛОТАРЕВ (Владислав), *Партита № 1*, Москва : Издательство « Советский композитор », 13928, 1968, p. 130-152.

3. Enregistrements sonores et vidéos

ABBOTT (Alain), *Musique contemporaine-Accordéon de concert* [33 tours]. AFA microsillon 30 cm, 33 tours 1/3, série U, n° 20 863 ;

АБРОСИМОВ (Вячеслав), В. Семенов. Каприз №2 « S.O.S. », 5'17" [en ligne]. 5 février 2013. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=s2xAd9dQnYE>> (consulté le 9 août 2018) ;

ANGELL (Andreas), Edison Denisov-Des ténèbres à la lumière (accordion-live recording), 13'01" [en ligne]. 1^{er} avril 2017. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=IvtbUmfSqbg>> (consulté le 9 août 2018) ;

APPARAILLY (Yves), *Yves Apparailly joue A. Abbott, Y. Apparailly, J. J. Werner* [33 tours]. A 002, 33 T. ;

BALTA (Freddy) et GAVOTY (Bernard), *Les Grands Interprètes*, émission du 15 décembre 1963, in :
Yvesmusette, Freddy Balta 1962 document, 23'30" [en ligne]. 20 avril 2017. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=2Vd08KbqI_8&t=393s> (consulté le 27 janvier 2018).

Yvesmusette, Freddy Balta Toccata en ré mineur, 9'40" [en ligne]. 2 janvier 2011. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=hn8ta0R6wus>> (consulté le 27 janvier 2018).

ДМИТРИЕВ (Александр), *Дивертисмент* [CD]. adm103eT ;

INA, Récital Alain ABBOTT, 1^{er} mai 1973, 47'25" [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.ina.fr/audio/PHD99244604>> (consulté le 9 août 2018) ;

MOSER (Elsbeth), PERGAMENSTCHIKOW (Boris), POPPEN (Christoph), Münchener Kammerorchester, *Sofia Gubaidulina* [CD]. ECM 1775, 19 février 2002, 71 minutes ;

NewMusicXX, Anton Svetlichny : « Dark Ambient », 10'27" [en ligne]. 7 août 2016. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=JK62YYBCw3k>> (consulté le 9 août 2018) ;

PREZ (Jules), *Jules Prez et son Clavilame* [33 tours]. Ossian, D 32 33 TM ;

ZVUKOLIC (Bistrički), Pjetr P. Londonow : Scherzo Toccata-Neno Atanasković, harmonika/Bistrički ZVUKOLIC 2014, 3 minutes [en ligne]. 5 mai 2015. Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=1AvJHnz0DrM>> (consulté le 9 août 2018).

II. Bibliographie

1. Ouvrages généraux

- CHÂTEAUBRIAND (François René de), *Mémoires d'outre-tombe*, nouvelle édition avec une introduction, des notes et des appendices par Edmond Biré, Tome 6, Paris : Garnier Frères Éditeurs, 1899-1900, 631 p. ;
- FAUQUET (Joël-Marie) éd., *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris : Fayard, août 2003, 1406 p. ;
- KOUPROVSKAIA-BRUGGEMAN (Ekaterina) éd., *Edison Denisov compositeur de la lumière*, Paris : Cdmc, mai 2011, 146 p. ;
- MEYNIEL (Antonin), *Auvergne et Auvergnats*, Paris : Ficker, 1909, p. 86.

2. Ouvrages sur l'accordéon

- ABBOTT (Alain), *Programme pédagogique pour les classes d'accordéon*, Bordeaux : ADPM, 1982, 66 p. ;
- BÉNÉTOUX (Thierry), *Comprendre et réparer votre accordéon*, Paris : Manego, septembre 2001, 243 p. ;
- BILLARD (François) et ROUSSIN (Didier), *Histoires de l'Accordéon*, Paris : CLIMATS-INA, collection « Musicales », octobre 1991, 488 p. ;
- BRIGEL (Jean-Paul), JURQUET (Daniel), *L'accordéon du XVIII^e au XX^e siècle*, Ravensburg : éd. Holzschuh, 1986, 100 p. ;
- CONTET (Pascal), GUÉROUET (Frédéric), PASDELOUP (Xavier) et GEISER (Jean-Marie), *10 ans avec l'accordéon*, Paris : Cité de la musique, Centre de ressources musique et danse, décembre 1999, 131 p. ;
- COUDERT (Florence) et RABOT (Pascal), *90 ans d'éruption de boutons*, Jugeals-Nazareth : éd. Mines de Rien, octobre 2008, 107 p. ;
- DEWAELE (Roland), *Au Nord... C'était l'accordéon !*, Lille : La Voix du Nord, 4^e trimestre 2000, 119 p. ;
- FAUGERAS (Laurent), *Accordéons : De la Java au Jazz*, Boulogne-Billancourt : Du May, 2008, 159 p. ;

GERVASONI (Pierre), *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*, Paris : éd. Mazo, 1986, 287 p. ;

JACOMUCCI (Claudio) éd., *Modern Accordion Perspectives*, Cava dei Tirreni : Grafica Metelliana, 2013, 87 p. ;

KRÜMM (Philippe), *L'accordéon : Quelle histoire !*, Paris : Parigramme, octobre 2012, 118 p. ;

LHERMET (Vincent), *Accordion : Higher level education in Europe*, Paris : CNSMDP, December 2014, 39 p. ;

LIPS (Friedrich), *L'art de jouer du bayan*, Moscou : Mouzyka, 2/2011, 144 p. En russe ;

MIREK (Alfred), *Accordéon : Passé et présent*, Moscou : Interpraks, 1994, 534 p. En russe ;

MONICHON (Pierre), *L'Accordéon*, Lausanne : Van de Velde/Payot, coll. « Instruments de Musique », 1985, 144 p. ;

WADIER (Roger), *Accordéons*, Sarreguemines : éd. Pierron, septembre 1994, 152 p.

3. Revues/Articles

ABBOTT (Alain), « Réflexions sur l'accordéon de concert », in : *Bulletin du Groupe d'Aoustique Musicale*, n° 59, Paris : GAM, février 1972, 6 p. ;

ARNOLD (Denis), « Musique de chambre », in : ARNOLD (Denis) éd., *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Tome II, Paris : Robert Laffont, 1988, p. 190-198 ;

BARON (Nicolas), « Sur les traces de l'accordéon », in : *Diapason*, octobre 2004, p. 68-73 ;

BONNAY (Max), « L'accordéon s'apprend comme les autres instruments », in : *La Lettre du musicien*, « L'Accordéon, une boîte à trésors », dossier spécial, n° 330, été 2006, p. 27-28 ;

BOUCHET (Thierry) éd., *Soufflet : Bulletin d'information des accordéonistes*, n° 1, Macon : AMC, 2010, 27 p. ;

Id., *Soufflet : Bulletin d'information des accordéonistes*, n° 2, Macon : AMC, 2011, 35 p. ;

Id., *Soufflet : Bulletin d'information des accordéonistes*, n° 3, Macon : AMC, 2015, 39 p. ;

Id., *Soufflet : Bulletin d'information des accordéonistes*, n° 4, Macon : AMC, 2018, 43 p. ;

CASTANET (Pierre Albert), « Des ténèbres à la lumière : le Requiem d'Edison Denisov », in : KOUPROVSKAIA-BRUGGEMAN (Ekaterina) éd., *Edison Denisov compositeur de la lumière*, Paris : Cdmc, mai 2011, p. 123-135 ;

- CAUMEL (Marie-Julie), « Jules PREZ (1914-1998) : L'inventeur, le pédagogue, le concertiste », in : BOUCHET (Thierry) éd., *Soufflet : Bulletin d'information des accordéonistes*, n° 4, Macon : AMC, 2018, p. 33-40 ;
- JALLOT (Françoise), « L'Accordéon », dossier thématique in : *La Lettre du musicien*, n° 490, 32^e année, mars 2017, première quinzaine, p. 25-47 ;
- LEIPP (Émile), « Éléments d'anatomie, de physiologie et d'acoustique de l'accordéon », in : *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, n° 59, Paris : GAM, février 1972, 22 p. ;
- MACHABEY (Armand), « Du Piano à l'Accordéon », in : *Le Ménestrel*, n° 5207, vendredi 14 février 1936 ;
- MÉDINGER (Jean), « L'Accordéon », in : *Revue officielle du spectacle : Revue officielle corporative des artistes et artisans du spectacle*, n° 26, juin 1949, p. 21 ;
- MENDEL (Jacques), « Plaidoyer pour l'accordéon », in : *Musica*, n° 29, août 1956, p. 36-41 ;
- MONICHON (Pierre) éd., *Accordion musique*, n° 3, juillet 1964 ;
- Id.*, *Accordion musique*, 1965 ;
- Id.*, « De l'accordion à l'accordéon de concert », in : *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, n° 59, Paris : GAM, février 1972, 11 p. ;
- PINGUET (Francis), « Un monde musical métissé », in : *La Revue Musicale*, triple numéro 365-366-367, Paris : éd. Richard Masse, 1984, 287 p. ;
- RAWSON (H.), « L'Accordéon : Propos sur la musique populaire », in : *Revue officielle du spectacle : Revue officielle corporative des artistes et artisans du spectacle*, n° 26, juin 1949, p. 17 ;
- VAN LOO (Esther), « L'accordéon », in : *Musica*, n° 55, octobre 1958, p. 42-47.

III. Webographie

1. Compositeurs français

ABECASSIS (Eryck), Eryck Abecassis [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.eryckabecassis.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

ACQUAVIVA (Frédéric), ACQUAVIVA [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.frederic-acquaviva.net/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

ALTIER (Stéphane), Stéphane Altier-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://stephane.altier.tripod.com/index.htm>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

ANONYME, Bienvenue sur le site officiel de Jean Françaix, compositeur de musique du XX^{ème} [sic] siècle [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.jeanfrancaix.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

AUDEOUD (Fabienne), Fabienne Audéoud [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://fabienneaudeoud.wixsite.com/fabienneaudeoud>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BALLEREAU (Igor), Igor Ballereau [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://igorballereau.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BARDEZ (Jean-Michel), Jean-Michel Bardez [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://jean-michel.bardez.fr/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BEC (Jean-Philippe), Jean-Philippe Bec-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.jeanphilippebec.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BELLOCQ (Ivane), Ivane Bellocq [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.ivanebellocq.eu/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BERLAUD (Alain), Alain Berlaud [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.websself.net/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BISTON (Raphaèle), Raphaèle Biston [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.raphaelebiston.fr/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BITAN (Guy), Willkommen auf der Homepage von Guy Bitan [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.bitan.eu/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BOEUF (Georges), Georges Bœuf-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://georges.boeuf.free.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BORREL (Stéphane), Stéphane Borrel [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.stephaneborrel.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BOSSE (Denis), Denis Bosse-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://denisbosse.blogspot.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BOSSEUR (Jean-Yves), Jean-Yves Bosseur-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://jeanyvesbosseur.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BOUSCH (François), François Bousch, Compositeur-Musique contemporaine [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://francois-bousch.net/musique/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

BUSSEUIL (Patrick), Patrick Busseuil-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://almez.pntic.mec.es/~acasta5/pbusseuil/pbusseuil.htm> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

CAMPANA (José-Luis), JL Campana [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.jlcampana.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

CANAT DE CHIZY (Édith), Édith Canat de Chizy-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.edithcanatdechizy.com/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

CARON DARRAS (Florent), Florent Caron Darras [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.florentcdarras.com/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

CASTÉRÈDE (Jacques), Site officiel de Jacques Castérède [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://jacquescasterede.net/> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

CAVANNA (Bernard), Bernard Cavanna [en ligne]. 2014. Disponible sur : <http://bernard-cavanna.com/wrapper.php> (consulté le 2 février 2018) ;

CHARPY (Pierre-Adrien), Pierre-Adrien Charpy-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.pierreadriencharpy.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

Chez Damase, Dedicated to the music of Jean-Michel Damase [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.chezdamase.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

CRITON (Pascale), Bienvenue sur le site de Pascale Criton [en ligne]. 2007. Disponible sur : <http://www.pascalecriton.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

DACHEZ (Christian), Christian Dachez-Compositeur français [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.dachez-compositeur.com/fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DAIRAIN ANDRIANAIVO (Arthur), Arthur Dairain Andrianai-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.arthurdairain.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DECOUST (Michel), Michel Decoust [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://michel-decoust.net/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DUBUGNON (Richard), Richard Dubugnon-Composer [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<https://www.richarddubugnon.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DUMONT (Aurélien), Aurélien Dumont-Composer [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.aurelien-dumont.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DURIEUX (Frédéric), Frédéric Durieux-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.fredericdurieux.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

DURUPT (Laurent), Laurent Durupt [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.laurent-durupt.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

EMLER (Andy), Andy Emler-Official Website [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.andyemler.eu/>> (consulté le 2 février 2018) ;

ESCAICH (Thierry), Site officiel de Thierry Escaich, compositeur et organiste [en ligne]. 2010. Disponible sur : <<http://www.escaich.org/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FÉNELON (Philippe), Philippe Fénelon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://philippe-fenelon.net/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FINZI (Graciane), Graciane Finzi [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.graciane-finzi.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FOURNIER (Marie-Hélène), Marie-Hélène Fournier-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://mh.fournier.pagesperso-orange.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FRANÇOIS (Geoffroy), Geoffroy François-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoiscompositeursmart/Accueil.html>> (consulté le 2 février 2018) ;

FRÉMIOT (Marcel), Marcel Frémot, compositeur [en ligne]. 2008. Disponible sur : <http://www.marcelfremiot.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

GAIGNE (Pascal), Pascal Gaigne, compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.pascalgaigne.com/fr> (consulté le 2 février 2018) ;

GARCIN (Gérard), Gérard Garcin-compositeur, flûtiste [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.gerardgarcin.com/fr/index.html> (consulté le 2 février 2018) ;

GARIN (Didier Marc), Bienvenue sur le site de Didier Marc Garin-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.didiermarcgarin.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

GINER (Bruno), Bruno Giner-Compositeur de mots...-Écrivain de notes..., [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://brunoginer.wixsite.com/brunoginer> (consulté le 2 février 2018) ;

GIRARD (Anthony), Anthony Girard-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.anthonygirard.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

GOTKOVSKY (Ida), Ida Gotkovsky [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.gotkovsky.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

GRIOTTO (Sylvain), Sylvain Griotto-Pianiste & Compositeur [en ligne]. 2016. Disponible sur : <https://sylvaingriotto.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

GUÉRINEL (Lucien), Lucien Guérinel [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://www.lucienenguerinel.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

HARMA (Kirsten), Kirsten Harma-Compositeur & Orchestrateur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.kirstenharma.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

HERSANT (Philippe), Philippe Hersant [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.philippehersant.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

HUREL (Philippe), Philippe Hurel [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://www.philippe-hurel.fr/accueil.html> (consulté le 2 février 2018) ;

JAKUBOWSKI (Pascale), Pascale Jakubowski-Bienvenue [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://pascalejakubowski.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

JODLOWSKI (Pierre), Pierre Jodlowski [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.pierrejodlowski.fr/site/index.php?>> (consulté le 2 février 2018) ;

JULIEN (Christophe), Christophe Julien-Compositeur de musiques de films [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<https://www.christophejulien.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

KAHN (Frédéric), Frédéric Kahn (*1966) [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://sonsmodedemploi.free.fr/fkahn.htm>> (consulté le 2 février 2018) ;

Plein Jour, Franck Krawczyk [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://pleinjour.com/biographie/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LAUBEUF (Vincent), Vincent Laubeuf-Compositeur, musicien électroacoustique [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://vincent-laubeuf.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

L'ÉPÉE (Frédéric), Frédéric L'Épée [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://fredericlepee.eu/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LA FUENTE (Benjamin de), Benjamin de la Fuente, compositeur & violoniste improvisateur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://benjamindela Fuente.eu/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LABRO (Julien), Julien Labro, Accordionist-Bandoneonist-Composer-Arranger [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://julienlabro.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LAVAL (Philippe), Philippe Laval [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.philippe laval.fr/index.php>> (consulté le 2 février 2018) ;

LÉANDRE (Joëlle), Joëlle Léandre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.joelle-leandre.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LEROUX (Philippe), Philippe Leroux-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.lerouxcomposition.com/fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LEVAILLANT (Denis), Denis Levaillant-Compositeur, pianiste, auteur [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.denislevaillant.net/DL_FRE/> (consulté le 2 février 2018) ;

LEVINAS (Michaël), Bienvenue sur le site du pianiste et compositeur Michaël Levinas [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.michaellevinas.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LÉVY (Fabien), Fabien Lévy-Composer [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.michaellevinas.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LORIEUX (Grégoire), Grégoire Lorieux, compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://gregoirelorieux.net/gregoire_lorieux_compositeur/news1.html> (consulté le 2 février 2018) ;

MACHADO (Jean-Marie), Jean-Marie Machado, explorateur d'univers musicaux [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://jeanmariemachado.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MACHUEL (Thierry), Thierry Machuel [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.thierrymachuel.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MAGNIN (Stéphane), Stéphane Magnin-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://stephanemagnin.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MANTOVANI (Bruno), Bruno Mantovani-Compositeur-Chef d'orchestre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.brunomantovani.com/index.html>> (consulté le 2 février 2018) ;

MARCLAND (Patrick), Patrick Marcland-Compositeur [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://patrick-marcland.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MARESZ (Yan), Yan Maresz [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.yanmaresz.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MONNET (Marc), Marc Monnet-Composer [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<https://www.marcmonnet.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MOTSCH (Florent), Florent Motsch-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.florentmotsch.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MURAIL (Tristan), Tristan Murail [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.tristanmurail.com/fr/index.html>> (consulté le 2 février 2018) ;

Music-HCF, Henri-Claude Fantapié [en ligne]. Septembre 2012. Disponible sur : <<http://www.music-hcf.com/index.htm>> (consulté le 2 février 2018) ;

NISSIM (Mico), Mico Nissim [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.miconissim.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

OLIVARES (Clara), Clara Olivares-Compositrice [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://clara-olivares.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

OUZOUNOFF (Alexandre), Alexandre Ouzounoff, Composer [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://alexandreouzounoff.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

PASCAL (Robert), Robert Pascal-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://robertpascal.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

PAULET (Vincent), Vincent Paulet-Compositeur [en ligne]. 2006. Disponible sur : <http://www.vincentpaulet.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

PÉCOU (Thierry), Thierry Pécou-Site officiel du compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.thierrypecou.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

PENARD (Olivier), Olivier Penard-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.olivierpenard.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

PEREZ-RAMIREZ (Marco Antonio), www.perez-ramirez.com [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.perez-ramirez.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

PRIN (Yves), Yves Prin-Compositeur-Chef d'orchestre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.yves-prin.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

REBOTIER (Jacques), Jacques Rebotier-Compositeur/poète/voque [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.rebotier.net/> (consulté le 2 février 2018) ;

RENARD (Claire), Claire Renard-Compositrice [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.clairerenard-pimc.fr/index.php/fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

RIVAS (Sebastian), Sebastian Rivas-Composition/Installation [en ligne]. 2014. Disponible sur : <http://www.sebastian-rivas.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

ROBIN (Yann), Yann Robin [en ligne]. 2015. Disponible sur : <http://www.yannrobin.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

ROSSÉ (François), François Rossé [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://francois.rosse2.pagesperso-orange.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

SERRE (Jean-Marc), Jean-Marc Serre-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.jean-marc-serre.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

SERRE-MILAN (André), [andreserre-milan.com/Accueil](http://www.andreserre-milan.com/Accueil) [en ligne]. 2010. Disponible sur : <http://www.andreserre-milan.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

SÈVE (Alain), Alain Sève.com [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://alain-seve.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

SINNHUBER (Claire-Mélanie), Claire-Mélanie Sinnhuber-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://clairemelaniesinnhuber.com/index.html> (consulté le 2 février 2018) ;

STRASNOY (Oscar), Oscar Strasnoy [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://oscarstrasnoy.info/>> (consulté le 2 février 2018) ;

TESSIER (Roger), Roger Tessier-L'itinéraire du timbre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.rogertessier.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

TOUCHARD (Fabien), Fabien Touchard-Compositeur, pianiste [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.fabientouchard.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

TROLLET (Vincent), Vincent Trollet Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://vincent-trollet.tumblr.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

TRYBUCKI (Adrien), Adrien Trybucki-Composer [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.adrientrybucki.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

VIENNE (Bernard de), Bernard de Vienne [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://bernarddevienne.wordpress.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

VINCENOT (Julien), Julien Vincenot-Composer & Music Researcher [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://julienvincenot.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

WERNER (Jean-Jacques), Jean-Jacques Werner-Compositeur-Chef d'orchestre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.jeanjacques-werner.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

WIMART (Vincent), Vincent Wimart-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.vincentwimart.com/#index>> (consulté le 2 février 2018).

2. Compositeurs russes

ANISIMOVA (Ekaterina), Ekaterina Anisimova-Composer-Arranger [en ligne]. 2013. Disponible sur : <<http://www.anisimovacomposer.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

BOBYLEV (Leonid), ЛЕОНИД БОБЫЛЕВ-КОМПОЗИТОР-ПИАНИСТ-МУЗЫКОВЕД [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.leonidbobylev.ru/ru/index.htm>> (consulté le 2 février 2018) ;

BRONNER (Mikhail), МИХАИЛ БРОННЕР [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.bronner.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

CHTCHERBAKOV (Evgueni), ЕВГЕНИЙ ШЦЕРБАКОВ-КОМПОЗИТОР [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.schwv.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FILANOVSKI (Boris), Composer Boris Filanovsky's website [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.filanovsky.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

FILONENKO (Alexandra), Alexandra Filonenko-Komponistin [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://alexandrafilonenko.wordpress.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

KHISMATOV (Sergueï), Sergey Khismatov [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://khismatov.com/home_ru.html > (consulté le 2 février 2018) ;

KOURLIANDSKI (Dmitri), Dmitri Kourliandski [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<https://www.kourl.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

LETOUNOV (Alexandre), Александр Летунов-Баянист и композитор [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.letunov.com/index.php/en/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MAKARENKO (Radion), Макаренко Радион Иванович-авторский сайт композитора [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<https://radionmakarenko.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MEREMKOULOV (Oleg), Олег Меремкулов [en ligne]. 2010. Disponible sur : <<http://olegmeremkulov.narod.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

MIKHAILOVA (Anna), Anna Mikhailova [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://mikhaimikhailova.wixsite.com/annamikhailova>> (consulté le 2 février 2018) ;

MIRONTCHOUK (Boris), Борис Мирончук-баяніст, учитель, композитор з України [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.myronchuk.com/ua/index.php> > (consulté le 2 février 2018) ;

MORDOUKHOVITCH (Alexandre), Александр Мордухович [en ligne]. 2001. Disponible sur : <<http://morduhovich.narod.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

NADJAROV (Alexeï), Алексей Наджаров [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://alexnadzharov.ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

NIJNIK (Artem), Артем Нижник [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.nyzhnyk.com/ru/>> (consulté le 2 février 2018) ;

PIDGORNA (Anna), Anna Pidgorna-Composer-Media artist [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.annapidgorna.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

PODGAÏTS (Efrem), Ефрем Подгайтс [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.podgaits.info/> (consulté le 2 février 2018) ;

RYKOVA (Elena), Elena Rykova-Composer, Artist, Things Maker [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.elenarykova.rocks/> (consulté le 2 février 2018) ;

SHORENKOV (Maxime), Максим Шоренков [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://www.shorenkov.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

TCHEMBERDJI (Katia), Katia Tchemberdji-Komponistin, pianistin [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://tchemberdji.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

VOLTCHENKO (Vassili), Официальный сайт Кубанского композитора Волченко Василия Михайловича [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://wolchenko.ru/> (consulté le 2 février 2018) ;

ZEIGER (Mikhail), Mikhail Zeiger [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://mikhailtsayger.musicaneo.com/> (consulté le 2 février 2018).

3. Interprètes

ANZELLOTTI (Teodoro), Teodoro Anzellotti-accordion [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.anzellotti.de/index.html> (consulté le 2 février 2018) ;

BEIER (Ludovic), Ludovic Beier-Accordéon, Accordina, Jazz [en ligne]. 2018. Disponible sur : <https://www.ludovicbeier.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

BONNAY (Max), Max Bonnay-Accordéoniste-Bandonéoniste [en ligne]. 2016. Disponible sur : <http://www.max-bonnay.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

BOUCLIER (Dimitri), Dimitri Bouclier [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.dimitribouclier.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

BRÉGANT (Mélanie), MélanieB [en ligne]. 2014. Disponible sur : <http://www.melaniebregant.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

CASTAÑO (Angel Luis), Angel Luis Castaño-Acordeón clásico [en ligne]. 1995. Disponible sur : <http://www.alcastano.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

CONTET (Pascal), Pascal Contet, accordéoniste [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://pascalcontet.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

CRABB (James), James Crabb-Classical Accordion [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.jamescrabb.com/index.htm> (consulté le 2 février 2018) ;

EZCURRA (Philippe de), Philippe de Ezcurra [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.philippedeezcurra.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

GALLIANO (Richard), Richard Galliano [en ligne]. 2015. Disponible sur : <http://www.richardgalliano.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

GUÉROUET (Frédéric), Frédéric Guérouet-Accordéoniste-Violoncelliste-Compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.frederic-guerouet.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

JOERGER (Marie-Andrée), Marie-Andrée Joerger [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <https://www.marieandree.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

LHERMET (Vincent), Vincent Lhermet-Accordéoniste [en ligne]. 2013. Disponible sur : <http://www.vincentlhermet.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

MAURICE (Bruno), Bruno Maurice [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.brunomaurice.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

NÉGRO (Cécilia), Bienvenue sur le site de Cécilia Negro [en ligne]. 2010. Disponible sur : <http://cecilianegro.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

NORMANT (Solène), Solène Normant-Accordéoniste [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://solenenormant.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

PACALET (Jean), Jean Pacalet [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.jeanpacalet.de/> (consulté le 2 février 2018) ;

SOTTY (Jean-Étienne), Sotty [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://jesotty.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

TCHIRKOV (Sergueï), Sergej Tchirkov-Accordionist [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://tchirkov.eu/> (consulté le 7 février 2018) ;

VICENS (Fanny), Fanny Vicens [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://fannyvicens.com/> (consulté le 2 février 2018).

4. Festivals d'accordéon

Accords des montagnes, Bienvenue sur Accords des montagnes [en ligne]. 2016. Disponible sur : <<http://www.accordsdesmontagnes.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Association Plein Vent, Accordéons-nous à Trentels #14-Festival de musiques d'ici et du monde [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://www.accordeonsnousatrentels.com/index.html>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Association pour le Développement de l'Accordéon en Auvergne-Rhône-Alpes, Bouteille en Bretelles [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.bouteilleenbretelles.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Club Léo Lagrange Hergnies, Hainaut Belles Bretelles Festival [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.bellesbretelles.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Festival Le diable dans la boîte, Bienvenue dans la tanière du diable ! [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<https://www.boestandiaoul.org/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Fête de l'Accordéon, Fête de l'Accordéon-Luzy [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://fetedelacordeon.com/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Flonflons, Wazemmes l'accordéon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.flonflons.eu/wazemmes-l-accordeon>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Grand Soufflet, Le Grand Soufflet-23^e festival [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.legrandsoufflet.fr/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

La Cité de l'Accordéon, Festival des Nuits de Nacre [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.accordeon.org/>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Le Printemps des Bretelles, Le Printemps des Bretelles du 16 au 25 mars 2018 [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.printempsdesbretelles.com/accueil.php>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Montpellier Accordéon, Festival Accordéon Pluriel [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://montpellieracordeon.wixsite.com/accordeonpluriel>> (consulté le 1^{er} février 2018) ;

Ville de Roubaix, Festival Roubaix à l'Accordéon 2017 [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://roubaixalacordeon.fr/> (consulté le 1^{er} février 2018).

5. Facteurs et/ou réparateurs d'accordéon

A Ballone Burini France, ABB-Andrea Ballone Burini-France [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.bbaccordeons.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

Accordéons Dedenis, Les Accordéons François Dedenis [en ligne]. 1^{er} septembre 2012. Disponible sur : <http://www.diatos-dedenis.org/> (consulté le 2 février 2018) ;

Accordéon Imbert, Philippe Imbert-Accordéon [en ligne]. 2011. Disponible sur : <http://accordeon.imbert.pagesperso-orange.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

Accordéons Joël Louveau, Accordinova.fr [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.accordinova.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

Borsini s.r.l., Borsini-Where quality counts [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.borsiniaccordions.it/index.php> (consulté le 2 février 2018) ;

Bugari Armando s.r.l. unipersonale, Bugari Armando-Castelfidardo [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.bugariarmando.com/index.php?lang=fr> (consulté le 2 février 2018) ;

Cava-France/Cavagnolo, Cavagnolo-accordéons acoustiques et numériques [en ligne]. 2014. Disponible sur : <http://www.cavagnolo-accordeon.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

Hohner SAS, Hohner SAS [en ligne]. 2017. Disponible sur : <http://www.hohner.fr/> (consulté le 2 février 2018) ;

Manufacture d'Accordéons Maugein, Maugein-Manufacture d'Accordéons [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://www.accordeons-maugein.com/> (consulté le 2 février 2018) ;

Pigini s.r.l., Pigini Fisarmoniche [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <http://www.pigini.com/en/> (consulté le 2 février 2018) ;

Scandalli Accordions s.r.l., Scandalli [en ligne]. 2015. Disponible sur : <http://www.scandalli.com/en/> (consulté le 2 février 2018).

6. Sites internet généraux

BnF-Gallica [catalogue en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>> (consulté le 2 février 2018) ;

IRCAM-Centre Pompidou, Ressources.ircam-B.R.A.H.M.S. : Base de documentation sur la musique contemporaine [catalogue en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://brahms.ircam.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

Cdmc, Centre de documentation de la musique contemporaine [en ligne]. 2016. Disponible sur : <<http://www.cdmc.asso.fr/>> (consulté le 2 février 2018) ;

CNSMDL, Médiathèque Nadia Boulanger [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://serv-bib.cnsm-lyon.fr/exploitation/>> (consulté le 2 février 2018) ;

CNSMDP, Médiathèque Hector Berlioz (en ligne). [s.d.]. Disponible sur : <<http://mediatheque.cnsmdp.fr/opacwebaloes/opac/index.aspx>> (consulté le 2 février 2018) ;

Gold Accordion, [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://www.goldaccordion.com/>> (consulté le 2 février 2018) ;

INA, Institut national de l'audiovisuel [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://www.ina.fr/>> (consulté le 20 octobre 2018) ;

INSEE, Populations légales 2012 [en ligne]. 27 décembre 2014. Disponible sur : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/2119686>> (consulté le 2 février 2018) ;

Id., Tableaux de l'Économie Française-Édition 2016 [en ligne]. 1^{er} mars 2016. Disponible sur : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1906659?sommaire=1906743>> (consulté le 2 février 2018) ;

Legifrance, Arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au diplôme national supérieur professionnel de musicien et fixant les conditions d'habilitation des établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme [en ligne]. Version consolidée au 30 janvier 2018. Disponible sur : <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000018089418>> (consulté le 30 janvier 2018) ;

Legifrance, JORF n°263 du 11 novembre 2004 page 19096 texte n°12, Arrêté du 27 octobre 2004 portant définition et fixant les conditions de délivrance du certificat d'aptitude

professionnelle « assistant technique en instruments de musique à quatre options : accordéon, guitare, instruments à vent et piano » [en ligne]. 27 octobre 2004. Disponible sur : <<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2004/10/27/MENE0402429A/jo>> (consulté le 30 janvier 2018) ;

Legifrance, JORF n°0107 du 8 mai 2009 page 7806 texte n°20, Arrêté du 8 avril 2009 portant définition et fixant les conditions de délivrance du diplôme des métiers d'art « facture instrumentale » options accordéon, guitare, instruments à vent et piano [en ligne]. 8 avril 2009. Disponible sur : <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020591971&dateTexte=&categorieLien=id>> (consulté le 30 janvier 2018).

7. Illustrations

Academic, Oblast de Toula [en ligne]. 2017. Disponible sur : <<http://academic.com/dic.nsf/frwiki/1253026>> (consulté le 27 janvier 2018) ;

ANONYME, Жалейка [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://официальный.змеёв-го.рф/index.php?file=zhaleyka>> (consulté le 10 juillet 2018) ;

ANONYME, Les accordéons.com : Le site de découverte de l'accordéon [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/clavier-chant-accordeon/>> (consulté le 26 janvier 2018) ;

Id., Disponible sur : <<https://www.lesaccordeons.com/clavier-accompagnement-accordeon/>> (consulté le 26 janvier 2018) ;

ANONYME, Musique de Film 1928/1945 [en ligne]. 16 juillet 2016. Disponible sur : <<http://musique-de-films.blogspot.fr/2015/10/medard-ferrero.html>> (consulté le 27 janvier 2018) ;

Id., Notre Cinéma [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<http://www.notrecinema.com/communautaire/stars/stars.php3?staridx=138830>> (consulté le 27 janvier 2018) ;

Antplat, Продается средневековая волынка - Блог флейта [en ligne]. 1^{er} juillet 2012. Disponible sur : <<https://antplat.livejournal.com/568990.html>> (consulté le 10 juillet 2018) ;

- COQUEMONT (Philippe), L'accordéon français (harmonéon) [en ligne]. 2014. Disponible sur : <<http://lharmonieon.over-blog.com/2016/08/l-harmoneon.html>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- ДАВИДОВ (М. А.), Encyclopedia of Modern Ukraine : ГЕЛІС Марк Мусійович [en ligne]. 2018. Disponible sur : <http://esu.com.ua/search_articles.php?id=28989> (consulté le 16 février 2018) ;
- Discogs, Louis Péguri [en ligne]. 2018. Disponible sur : <<https://www.discogs.com/fr/artist/840758-Louis-P%C3%A9guri>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- Gold Accordion, Чайкин Николай Яковлевич [en ligne]. 2015. Disponible sur : <<http://www.goldaccordion.com/composers/283-chajkin-nikolaj-yakovlevich.html>> (consulté le 16 février 2018) ;
- GUÉROUET (Frédéric), Frédéric Guérouet : Accordéoniste-violoncelliste-compositeur [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.frederic-guerouet.com/mentions-legales,007.html>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- Юпитер, О компании « Юпитер » [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.bayanjupiter.ru/modelsru/jupiterlux.html>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- L'Internationale Let's Twist, Collection Kangourou [en ligne]. 14 février 2015. Disponible sur : <<http://collectionkangourou.blogspot.fr/2015/02/>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- Les amis de l'accordéon-Esch-sur-Alzette, Société Municipale Les amis de l'accordéon-Esch-sur-Alzette [en ligne]. [s.d.]. Disponible sur : <<http://www.accordeon-esch.lu/index.php/fr/menu-monde-accordeon-fr/44-kat-monde-accordeon-fr/kat-biographies-accordeonistes-fr/52-article-astier-fr>> (consulté le 27 janvier 2018) ;
- PETRAKOVA (Nastya), The most popular countries [en ligne]. 26 novembre 2015. Disponible sur : <<http://themostrapularcountries.blogspot.com/2015/>> (consulté le 10 juillet 2018) ;
- SANNA (Katya), Il ramo d'oro : Arte e Cultura di tutto il mondo [en ligne]. 7 octobre 2013. Disponible sur : <<https://ilramodoro-katyasanna.blogspot.fr/2013/10/louise-reisner.html>> (consulté le 26 janvier 2018) ;

- Та-Musica, Свирель таёжная Ре (Арт-Ель) [en ligne]. 2018. Disponible sur : <https://www.ta-musica.ru/svirel-taezhnaya-re-art-el-ru> (consulté le 10 juillet 2018) ;
- Тараканов [Борис], Нотный архив : Евсеевич, Онегин Алексей [en ligne]. 2017. Disponible sur : http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitori/a_-onegin/#composers=5496!page=1!str=> (consulté le 16 février 2018) ;
- Thomann, Thomann Russian Prim Balalaika M1080R [en ligne]. 2018. Disponible sur : https://www.thomann.de/fr/thomann_russian_prim_balalaika_m1080r.htm (consulté le 10 juillet 2018) ;
- Википедия, Белобородов, Николай Иванович [en ligne]. 28 novembre 2017. Disponible sur : https://ru.wikipedia.org/wiki/Белобородов,_Николай_Иванович (consulté le 27 janvier 2018) ;
- Википедия, Домра [en ligne]. 4 juillet 2018. Disponible sur : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Домра> (consulté le 10 juillet 2018) ;
- Wikipedia, Districts fédéraux de Russie [en ligne]. 21 octobre 2017. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Districts_f%C3%A9d%C3%A9raux_de_Russie (consulté le 1^{er} février 2018).

INDEX DES PERSONNES
ET DES ŒUVRES POUR OU AVEC ACCORDÉON
(ORIGINALES ET TRANSCRIPTIONS)

ABBOTT (Alain) 3, 61, 62, 65, 75, 76, 77, 80, 103, 145, 146, 147, 159, 162, 183, 215, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 233, 255, 267, 275, 279, 280, 281, 283, 284	ASTIER (André), AZZOLA (Marcel)
2 <i>Mouvements perpétuels</i> 159	<i>Système A</i>121
3 <i>Études de concert</i> 159	ASTIER (André), BASELLI (Joss)
4 <i>Miniatures</i> 159	<i>Divertissement baroque</i>121
6 <i>Illustrations</i> 159	ATANASKOVIĆ (Neno)281
6 <i>Miniatures</i> 159	AUBER (Daniel-François-Esprit).....27
<i>Clown's affairs</i> 103	AUBIN (Tony) 100, 147, 159
<i>Étude de concert n° 3</i>222, 223, 224, 235	<i>Innocente irlandaise</i> 100, 159
<i>Jeu de secondes</i> 159	AUDEOUD (Fabienne)287
<i>Musique de scène pour la tondue</i> 159	AUDROUING (Sylvaine) 7
ABECASSIS (Eryck)..... 287	AUGÉ (Claude) 21, 276
ACCARD (Thierry)..... 277	AURINE (Marc)....3, 30, 31, 38, 42, 90, 275
ACQUAVIVA (Frédéric)..... 287	AZEVEDO (Alexis)..... 18, 276
AGARKOV (Oleg) 136	AZZOLA (Marcel) 28, 32, 37, 39, 40, 41, 43, 56, 57, 58, 59, 63, 77, 78, 80, 83, 121, 157, 202, 277
AGEL (Léon)40	AZZOLA (Marcel), WIENER (Jean)
AHO (Kalevi) 199	<i>Jeunesse</i> 63, 157
<i>Sonata n° 1</i> 199	BACH (Jean-Sébastien) 43, 57, 61, 62, 64, 78, 98, 99, 139, 184, 199, 200
<i>Sonata n° 2 « Black Birds »</i> 199	<i>Chaconne</i>184
ALBÉNIZ (Isaac).....57	<i>Fantaisie chromatique</i> , BWV 90362
ALEXANDRE (Édouard)29	<i>Fantaisie et fugue en sol mineur</i> , BWV 542
ALEXANDRE (Jacob)29	62
ALGLAVE98	<i>Invention à 2 voix en fa majeur</i> , BWV 779
ALIX (René)5	62
ALLÉGRET (Marc).....40	<i>Invention à 2 voix en sol majeur</i> , BWV 781
ALTIER (Stéphane) 287	62
AMY (Gilbert)..... 121	<i>L'art de la fugue</i> , BWV 108062
ANDREIEV (Vassili) 184	<i>Partita n° 2 en do mineur</i> , BWV 82662
ANDRIEUX (Louis)44	<i>Toccata et fugue en ré mineur</i> , BWV 565..62, 64
ANGELIS (Franck)51	BALLEREAU (Igor)287
ANGELL (Andreas) 280	BALTA (Ferdinand) Voir BALTA (Freddy)
ANGELLIAUME (Léon André)..... Voir	BALTA (Freddy) 42, 43, 48, 63, 64, 65, 280, 281
AGEL (Léon)	BARBARA 58
ANGER (Violaine).....3	BARDEZ (Jean-Michel)287
ANISIMOVA (Ekaterina) 294	BARON (Nicolas).....284
ANZELLOTTI (Teodoro)..... 118, 296	BARTÓK (Béla)..... 63
APOLLINAIRE (Guillaume)83	<i>Allegro barbaro</i> , Sz. 4963
APPARAILLY (Yves)3, 103, 200, 207, 213, 220, 221, 222, 233, 275, 279, 280	BARTOLI (Jean-Pierre)..... 3
<i>Concerto Baroque</i> 103, 221	BASELLI (Joss)..... 58, 59, 78, 121
<i>L'Étrange ballerine</i>213, 220, 221, 222, 235, 279	BASILE (Giuseppe)... Voir BASELLI (Joss)
<i>Messe solennelle</i> 221	BAYLOT (Robert).....277
ARAGON (Louis).....83	BÉART (Guy)..... 42
ARNOLD (Denis)....23, 145, 146, 276, 284	BEC (Jean-Philippe).....287
ARZOUMANOV (Valéry)..... 208	BEETHOVEN (Ludwig van) 94
<i>Quintette, opus 263</i> 208	<i>Sonate pour piano n° 1 en fa mineur, opus 2</i>
ASTIER (André).....58, 78, 80, 121	n° 1.....94

BEIER (Ludovic)	139, 296	BOUCLIER (Dimitri)	52, 296
BELIAKOV (Viatcheslav).....	49, 136, 137	BOULANGER (Nadia)	171
BELLOCQ (Ivane)	287	BOULEZ (Pierre)	206, 271
BELOBODOROV (Nikolai).....	70, 71	BOURLAKOV (Mikhail)	137
BÉNÉTOUX (Thierry)	82, 283	BOUSCATEL (Antonin).....	32
BERALDI (Mattia)	33	BOUSCH (François)	288
BERINSKI (Sergueï)	155	BOUSQUET (Charles-Francis)	94
<i>Ainsi parlait Zarathoustra</i>	155	BOUTON (Philippe-Joseph)	29
<i>Il dolce dolore</i>	155	BRANA (Francis).....	65
BERIO (Luciano)	123, 140, 266	BRASSENS (Georges)	272
<i>Sequenza XIII</i>	123, 140	BRÉGANT (Mélanie)	3, 77, 80, 81, 119,
BÉRIOT (Charles-Auguste de).....	29, 30	121, 122, 126, 127, 141, 142, 201, 207, 275,	
BERLAUD (Alain).....	176, 287	277, 296	
<i>Coeur</i>	176	BREL (Jacques)	57
BÉROFF (Michel).....	65	BRENET (Michel).....	21, 276
BESFAMILNOV (Vladimir)	48, 49, 68,	BRIGEL (Jean-Paul).....	283
119, 127		BRONNER (Mikhail)	155, 294
BILLARD (François).....	73, 74, 283	<i>Le Jardin des rêves</i>	155
BIRÉ (Edmond)	13, 283	BUSATO (Anita).....	54
BISMARCK (Otto von).....	30	BUSATO (Bortolo)	54
BISTON (Raphaële).....	287	BUSATO (Bruna)	54
BITAN (Guy)	287	BUSSEUIL (Henri)	100
BLANC (Patrick)	278	BUSSEUIL (Patrick) 3, 67, 73, 87, 88, 123,	
BLAZE (François-Henri-Joseph).....	<i>Voir</i>	125, 141, 142, 162, 164, 165, 204, 207, 225,	
CASTIL-BLAZE		226, 227, 229, 230, 235, 270, 275, 279, 288	
BOBILLIER (Marie)	<i>Voir</i> BRENET	<i>Arboris 1</i>	123
(Michel)		<i>Arboris 2</i>	123
BOBYLEV (Leonid).....	294	<i>Laetitia Parc</i>	123
BOEUF (Georges)	288	<i>Lost Coast Memories n° 6</i>	123
BOIZARD (Gilles).....	147, 159	<i>Songs along the fjord</i>	123, 225, 227, 229,
<i>Accordéondes</i>	159	235, 279	
BONAKOV (Vladimir).....	159	BUXEUIL (René de).....	222
<i>Cantate-poème</i>	159	BYTCHKOV (Vladimir)	159
BONHOMMI (Attilio).....	57	<i>Suite n° 1</i>	159
BONNAY (Christiane).....	51, 67, 78, 127	CAMPANA (José-Luis)	288
BONNAY (Max) 43, 49, 58, 67, 75, 76, 78,		CAMPO (Régis).....	151, 208
79, 80, 81, 118, 120, 121, 127, 129, 133,		<i>Laterna magica</i>	208
140, 141, 146, 255, 278, 284, 296		<i>Sonate La Follia</i>	208
BONNIN (Myriam)	58, 78, 79, 103, 121,	CANAT DE CHIZY (Édith)	288
278		CARCO (Francis).....	57
BORODINE (Alexandre)	74	CARCOPINO-TUSOLI (François)	<i>Voir</i>
BORREL (Stéphane)	176, 288	CARCO (Francis)	
<i>D'emblée</i>	176	CARON DARRAS (Florent).....	288
BOSSE (Denis)	288	CARRARA (Émile).....	40
BOSSEUR (Jean-Yves)	151, 288	<i>Mon amour de Saint-Jean</i>	40
BOUCHEIX (Nathalie)	51	CASTANET (Pierre Albert) 255, 256, 257,	
BOUCHET (Thierry) 3, 38, 39, 42, 43, 64,		284	
120, 121, 136, 140, 197, 208, 209, 275, 284,		CASTAÑO (Angel Luis)	296
285		CASTÉRÈDE (Jacques)	147, 148, 159,
BOUCHOUIEV (Fedor).....	159	183, 288	
<i>Études pour bayan</i>	159	<i>La folle nuit de n'importe où</i>	148

<i>Par quatre chemins</i>	159	CUGNY (Laurent)	47, 125, 277
CASTIL-BLAZE	15, 278	CZERNY (Carl)	98
CATEL (Sophie Aline)	92	DACHEZ (Christian) 3, 176, 230, 231, 232,	
CAVAGNOLO (Domenico)	35	234, 275, 279, 289	
CAVANNA (Bernard)	79, 127, 151, 278,	<i>Alles ist still</i>	231
288		<i>Hommage A</i>	176
CHARPY (Pierre-Adrien) ...	3, 151, 200, 203,	<i>L'arbre inachevé</i>	176
227, 228, 229, 230, 270, 271, 275, 279, 288		<i>Les Mots d'après</i>	231
<i>Brûlures</i>	227, 228	<i>Posthume I</i>	230
<i>Cappuccino</i>	227, 228, 229, 235, 279	<i>Posthume II</i>	230, 231, 235, 279
<i>Le rêve de l'homme-oiseau</i>	227, 229	<i>Posthume IV</i>	230
<i>Récréation</i>	227, 229	DAIRAIN ANDRIANAIVO (Arthur)	
CHARTAIN	29		289
CHÂTEAUBRIAND (François René de)		DAMASE (Jean-Michel) 100, 147, 159, 288	
.....	13, 283	<i>Mazurka cassée</i>	100, 159
CHAUPITRE (Éric)	275	DANCLA (Jean Baptiste Charles)	30
CHAYNES (Charles)	147	DAQUIN (Louis-Claude)	64
CHEVILLON (Bruno)	83	<i>Un Noël</i>	64
CHEVRIER (Jacky)	27, 31	DARDY (Philippe)	221
CHEVRIER (Jean-Baptiste)	<i>Voir</i>	DAVÉRIO (Frédéric)	79
BUXEUIL (René de)		DAVIDOV (M. A.)	131
CHICHKINE (Iouri)	<i>Voir</i> SHISHKIN	DAVIDOV (Nikolai)	49
(Yuri)		DEBRUYNE	98
CHOPIN (Frédéric)	184	DEBUSSY (Claude)	57
CHOSTAKOVITCH (Dmitri)	62, 238	DECOUST (Michel)	147, 289
<i>Concertino en la mineur, opus 94</i>	62	DEDENIS (François)	31, 299
CHTCHEDRINE (Rodion)	131	DELAUNAY (Charles)	40
CHTCHERBAKOV (Evgueni)	294	DEMIAN (Carlo)	25
CHTOGARENKO (Andreï)	166	DEMIAN (Cyrill)	13, 23, 25, 33, 68
<i>Marche pour la mise en fonctionnement de</i>		DEMIAN (Guido)	25
<i>Dneproges</i>	166	DENISOV (Edison)	133, 255, 256, 257,
CLAMENS (Serge)	75	258, 261, 263, 279, 280, 283, 284	
CLARENDON <i>Voir</i> GAVOTY (Bernard)		<i>Des ténèbres à la lumière</i>	255, 256, 257,
CLEMENTI (Muzio)	98	263, 279, 280, 284	
COLOMBO (Laurent)	121	<i>Le bateau passe près du quai</i>	255
COMBIER (Jérôme)	176	DEPRINCE (Adolphe)	55, 56, 57, 102
<i>Pays de vent, les Hébrides</i>	176	DESCHAMPS (Frédéric)	49, 51
CONSTANT (Marius)	123, 140	DESENCLOS (Alfred)	95, 101
<i>L'Ange bleu</i>	123	DESPORTES (Yvonne)	147, 159
CONTET (Pascal)	76, 79, 83, 118, 121,	<i>Chanson balladée</i>	159
133, 140, 146, 171, 207, 278, 283, 296		DESSY (Jean-Paul)	228
COQUEMONT (Philippe). 3, 61, 103, 139,		DEWAELE (Roland) 22, 25, 31, 41, 53, 56,	
141, 200, 206, 207, 275, 302		59, 63, 65, 87, 88, 90, 91, 283	
CORCHIA (Louis)	51	DI MACCIO (Christian)	62, 223
CORNELOUP (François)	83	DIAZ DE OLIVEIRA (Severino)	<i>Voir</i>
COUDERT (Florence) 27, 31, 36, 88, 111,		SIVUCA	
283		DMITRIEV (Alexandre)	51
CRABB (James)	297	DMITRIEV (Vitali)	50
CRITON (Pascale)	288	DOCTEUR ALDO	<i>Voir</i> AZEVEDO
CROUSIER (Claude)	176	(Alexis)	
<i>Philantropie de l'arbre</i>	176	DONDEYNE (Désiré)	159

<i>Suite brève</i>	159	FERLA (Guy Olivier)	3, 77, 78, 103, 201, 202, 207, 275
DRANGA (Iouri)	81	<i>Stradella</i>	202
DU CAMP (Maxime).....	57	FERRAN (Jean-Michel).....	127
DUBOIS (Pierre-Max) ..	100, 147, 151, 159, 213, 218, 219, 220, 222, 233, 279	FERRERO (Médard) 43, 49, 55, 56, 57, 58, 301	
<i>À la tuilerie</i>	159, 219	FERTÉ (Armand)	100
<i>Berceuse turquoise</i> .	159, 213, 218, 219, 220, 235	FIALA (Petr)	123, 139
<i>Concerto n° 1</i>	219	<i>Sonatina brevis</i>	139
<i>Scherzo indigo</i>	159, 213, 218, 219, 220, 235	<i>Toccata burletta</i>	123
<i>Sérieux s'abstenir</i>	219	FILANOVSKI (Boris)	295
<i>Trois biberons</i>	100, 219	FILONENKO (Alexandra)	295
DUBUGNON (Richard)....	3, 151, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 275, 289	FILTCHÉV (Viktor)	49
DUCHÊNE (Thierry)	3, 149, 265, 275	FINZI (Graciane).....	127, 176, 289
DUFOURCET-HAKIM		<i>Impression tango</i>	176
(Marie-Bernadette).....	278	<i>Là-bas peut-être</i>	176
DUHAMEL (Antoine).....	183	FLAUBERT (Gustave)	57
DUKAS (Paul)	100	FLEURET (Maurice)	80
DUMARCHEY (Pierre)	<i>Voir</i> MAC	FOSTER (Al)	83
ORLAN (Pierre)		FOURNIER (Marie-Hélène)	289
DUMONT (Aurélien).....	289	FRACHEY (Dominique).....	98
DUPRÉ (Marcel)	163	FRANÇAIX (Jean)	171, 189, 195, 287
DURIEUX (Frédéric).....	289	<i>L'Apocalypse selon Saint-Jean</i>	171, 189
DURUPT (Laurent)	289	FRANCIS (Joe).....	40
DUTILLEUX (Henri).....	147	FRANCK (César).....	43, 62
DUVIVIER (Julien).....	40	<i>Choral n° 3 en la mineur</i> , FWV 40	62
EGOROV (Boris)	48, 136, 137	FRANÇOIS (Geoffroy).....	289
ELLEGAARD (Mogens)	76, 118	FRANCY (Max)	44
EMLER (Andy)	289	FRÉMIOT (Marcel).....	290
EMORINE (Domi)	3, 79, 275	FUSTÉ-LAMBEZAT (Michel).....	103
ENGELS (Yvonne)	98	<i>L'Ombre</i>	103
ESCAICH (Thierry)	127, 289	GABAYE (Pierre).....	147
ESCUPIER (Jacques-Victor).....	<i>Voir</i>	GAGLIARDI (Giovanni).....	38, 39, 267
ESCUPIER (Léon).....	15	GAÏDENKO (Anatoli)	154
ESCUPIER (Marie-Pierre-Pascal-Yves).....	15	GAIGNE (Pascal).....	290
EZCURRA (Philippe de)	103, 119, 297	GAÏNOULLINE (Aïdar).....	50
FABIANO (Jean-Marc).....	200, 227, 228	GALLIANO (Lucien).....	78
FANTAPIÉ (Henri-Claude).....	292	GALLIANO (Richard) 3, 58, 78, 83, 275, 279, 297	
FAQUET (Berthe Francine Ernestine)	<i>Voir</i> SYLVA (Berthe)	<i>Opale concerto</i>	58
FAUGERAS (Laurent).....	32, 33, 39, 283	GALLUCHAT (Jean-Claude).....	26
FAUQUET (Joël-Marie)	26, 33, 283	GANZER (Jürgen)	123
FAURÉ (Gabriel)	61, 62	<i>Passacaglia</i>	123
<i>Dolly</i>	61, 62	<i>Phantasie 84</i>	123
FEDOROV (Iouri)	49	GAPONOV (Oleg)	137
FELD (Jindrich).....	123	GARCIN (Gérard).....	290
<i>Konzertstück</i>	123	GARDEN (Claude)	64
FÉNELON (Philippe).....	289	GARIN (Didier Marc).....	290
		GATAOULLINE (Alexandre).....	50, 137
		GAUBERT (Philippe).....	100
		GAVOTY (Bernard)	63, 64, 280

GAZAVE (Raymond)	88	HOHNER (Matthias).....	91
GEISER (Jean-Marie).....	283	HOLSTEIN (Jean-Paul)	159
GERBAL (Marcelin).....	32	<i>Passacaille</i>	159
GERVASONI (Pierre) 7, 28, 38, 66, 79, 80, 83, 84, 279, 284		HORNER (Yvette).....	48
GIANCATARINA (Paul)	51	HOSOKAWA (Toshio).....	123
GINER (Bruno).....	278, 290	<i>Sen V</i>	123
GIRARD (André).....	63, 267	<i>Slow Motion</i>	123
GIRARD (Anthony)	290	HUNDSNES (Svein)	123
GLOBOKAR (Vinko).....	151	<i>Partita</i>	123
GNESSINA (Elena)	136	HUREL (Philippe)	290
GNESSINA (Evguenia).....	136	HUSSONG (Stefan).....	81
GORENKO (Leonid)	136	IACHKEVITCH (Ivan)	159
GOROKHOV (Viktor)	133	<i>10 études polyrythmiques</i>	159
GOTKOVSKY (Ida).....	290	<i>Polka ukrainienne</i>	159
GOUBAÏDOULINA (Sofia).....	123, 133, 140, 154, 252, 253, 254, 255, 259, 261, 263, 280, 281	IBERT (Jacques).....	62
<i>De profundis</i>	123, 154, 252, 263, 280	<i>Histoires</i>	62
<i>Et exspecto</i>	140	ICHTCHENKO (Konstantin).....	50
GOUNINE (Vitali).....	136	IMBERT (Philippe)	3, 234, 275, 299
GOUTTENOIRE (Philippe).....	176	IMKHANITSKI (Mikhail).....	136
<i>Dans les nues</i>	176	INIAKINE (Nikolai)	159
GOVOROUCHKO (Petr).....	48, 50	<i>Cycle de pièces « Images joyeuses »</i>	159
GRAPPELLI (Stéphane)	40	JACOBI (Wolfgang)	123
GRÉCO (Juliette)	42, 57	<i>Sérénade</i>	123
GRIKOUROV (Edouard).....	184	JACOMUCCI (Claudio)	284
GRIOTTO (Sylvain)	290	JAKUBOWSKI (Pascale)	290
GRISEY (Gérard)	121	JALLOT (Françoise)	89, 278, 285
GRYZLOV (Ivan).....	68	JASINSKI (Patrick)	98
GUELIS (Mark).....	131	JBANOV (Roman)	52, 79
GUÉRIN.....	98	JODLOWSKI (Pierre)	290
GUÉRIN (Paul).....	17, 276	JOERGER (Marie-Andrée).....	118, 297
GUÉRINEL (Lucien).....	208, 290	JOKINEN (Erkki).....	123
<i>Feux de rêve</i>	208	<i>Alone</i>	123
<i>Une seule phrase sur un berceau de nuages</i>	208	JOUFFROY D'ABBANS (Achille François Éléonore de)	5, 15, 276
GUÉROUET (Frédéric) 3, 49, 67, 68, 75, 76, 78, 79, 118, 121, 127, 133, 139, 146, 275, 283, 297, 302		JOURBINE (Alexandre)	123, 155
GVOZDEV (Pavel).....	184, 238	<i>Choral et Allegro</i>	155
HAENDEL (Georg Friedrich).....	184	<i>Tokkata, opus 27</i>	123
<i>Passacaille</i>	184	JULIEN (Christophe).....	291
HAGEN (Nina)	83	JULIEN (Émilie).....	277
HAITINK (Bernard)	189	JURQUET (Daniel)	283
HALPHEN (Fernand Gustave)	65	KAHN (Frédéric).....	291
HARMA (Kirsten).....	290	KARPI (Viktor)	49
HÉROLD (Louis-Joseph-Ferdinand)	27	KASPAROV (Iouri)	258
HERSANT (Philippe).....	290	KATZER (Georg)	123
HESPEL.....	98	<i>Toccata</i>	123
HIGELIN (Jacques)	83	KAYSER (Leif)	123
HILLÉRITEAU (Thierry).....	279	<i>Arabesques</i>	123
		KEÏTA (Salif).....	83
		KHATCHATOURIAN (Aram)	99
		KHISMATOV (Serguei).....	295

KHOLMINOV (Alexandre) 250, 251, 263, 279	LAVROV (Lev) 51
<i>Suite</i> 250, 263	LAY (Raoul) 176, 227
KHRAMKOV (Dmitri) 50	<i>Souvenir du tigre</i> 176
KHRENNIKOV (Tikhon) 131	LAZKANO (Ramon) 124
KHROUCHTCHEV (Nikita)..... 73	<i>Aztarnak</i> 124
KOLESNIKOV (Maxime)..... 68	LÉANDRE (Joëlle)..... 291
KOLOBKOV (Sergueï) 48, 133	LEBECQ (Francis) 78, 80
KOLOMYTSEV (Alexandre)..... 50, 52	LECLERC (Michelle)..... 103
KOMELKOV (Alexandre) 51	LECOQ-TAUPIN (Monique)..... 60, 61
KONDRACHINE (Kirill) 189	LEIPP (Émile) 285
KONDRATENKO (Vitali) 51, 52	LEJEUNE-BONNIER (Éliane) ... 163, 166, 197
KOSSAREV (Vassili) 136	<i>Arabesco</i> 163
KOULIKOV (N. M.) 70	<i>Sogno</i> 163
KOUPROVSKAIA-BRUGGEMAN	L'ÉPÉE (Frédéric) 291
(Ekaterina)..... 256, 257, 261, 283, 284	LEROUX (J.) 25
KOURLIANDSKI (Dmitri) 295	LEROUX (Philippe)..... 291
KOUSSIAKOV (Anatoli)..... 123, 124, 125, 141	LETOUNOV (Alexandre) 295
<i>Fugue et burlesque</i> 123	LEVAILLANT (Denis) 151, 291
<i>Images of the passing time</i> 124	LEVINAS (Michaël)..... 291
<i>Partita</i> 123	LÉVY (Fabien) 291
<i>Sonate n° 2</i> 123	L'HENRY (Joseph-Hippolyte) 27
<i>Sonate n° 4</i> 124	LHERMET (Vincent) 3, 7, 47, 52, 118, 119, 125, 126, 127, 140, 142, 209, 226, 231, 252, 253, 257, 272, 275, 277, 284, 297
KOUZNETSOV (Anatoli) 48	LHOMME (Karine) 3, 36
KOUZOVLEV (Viktor) 137	LIGETI (György)..... 120, 140
KOVAL (Ivan)..... 81	<i>Musica Ricercata</i> 140
KRAWCZYK (Franck) 176, 291	LINDBERG (Magnus) 266
<i>O Mensch !</i> 176	LIONCOURT (Guy de)..... 5
KROUCHTCHEV (Nikolaï)..... 238	LIPS (Friedrich) 49, 50, 51, 52, 67, 73, 77, 133, 134, 136, 137, 140, 166, 199, 241, 245, 251, 252, 255, 284
KRÜMM (Philippe) 28, 284	LISCHKE (André)..... 3
KUHLAU (Friedrich) 97	LONDONOV (Petr) 124, 159, 245, 247, 263, 280, 281
KYLLÖNEN (Timo Juhani) 199	<i>10 pièces enfantines</i> 159
LA CHÂTRE (Maurice)..... 18, 26, 276	<i>2 Arabesques</i> 159
LA FUENTE (Benjamin de)..... 291	<i>30 pièces polyphoniques</i> 159
LA LAURENCIE (Lionel de) 21, 276	<i>Prélude et divertissement</i> 245
LABOURIEU (Théodore) 17, 279	<i>Scherzo-Tokkata</i> 124, 245, 263, 281
LABRO (Julien) 291	<i>Sonatine n° 1</i> 159
LAFARGUE (Myriam) 52	LORENTZEN (Bent) 124
LAGRANGE (Léo) 45	<i>Tears</i> 124
LAGRÈNE (Biréli) 83	LORIEUX (Grégoire)..... 151, 176, 291
LAMY (Laurence) 36, 95	<i>Boule de ta chaleur</i> 176
LANCEN (Serge) 147	<i>Tigouli au bord de la mer</i> 176
LANDOWSKI (Marcel) 100, 159	LOUBENNIKOV (A.)..... 48
<i>Galina</i> 100	LOUIS-PHILIPPE 26
<i>Le Triomphe du Petit Poucet</i> 100, 159	LOUVEAU (Joël) 3, 139, 299
LARCANGE (Maurice) 79	LOVY (Jules)..... 28, 279
LASALLE (Albert de) 18	
LAUBEUF (Vincent)..... 291	
LAVAL (Philippe) 291	
LAVIGNAC (Albert) 21, 276	

LUCIAGA (Roger)	103	MILLE (Daniel).....	83
LUNAZZI (Louis)	63	MILLER (Glenn)	40
LUNDQUIST (Torbjörn)	124, 142	MILLET (Anthony).....	118
<i>Partita piccola</i>	124	MIREK (Alfred) 34, 68, 69, 70, 71, 72, 129,	
LUTÈCE (Jean)	63, 183, 184	130, 131, 132, 133, 284	
<i>La Troïka fantastique</i>	63	MIRONTCHOUK (Boris)	295
MAC ORLAN (Pierre).....	41, 57	MITCHENKO (Edouard).....	242
MACEROLLO (Joseph).....	76, 81	MONICHON (Pierre) 5, 7, 13, 24, 25, 26,	
MACHABEY (Armand)	41, 42, 285	30, 33, 34, 35, 38, 39, 54, 55, 60, 61, 68, 80,	
MACHADO (Jean-Marie)	292	81, 97, 98, 101, 103, 223, 267, 284, 285	
MACHAUT (Guillaume de).....	41	MONNET (Marc).....	292
MACHUEL (Thierry)	151, 292	MONTAND (Yves)	42, 57
MAES (Jean-Marie)	103	MORDOUKHOVITCH (Alexandre) .. 159,	
MAG (Jean)	56, 57, 267	295	
MAGNIN (Stéphane).....	292	<i>Airs de l'Oural</i>	159
MAKARENKO (Radion)	295	MORNET (Jacques).....	51, 52, 79
MANCA (Jean-Luc)	49, 67, 78	MOSER (Elsbeth)	49, 67, 118, 281
MANEN (Christian)	147	MOTSCH (Florent)	292
MANTOVANI (Bruno)... 47, 125, 277, 292		MOULTAKA (Zad)	151, 176
MARCLAND (Patrick)	292	<i>Zikr</i>	176
MARESZ (Yan)	292	MOURTON (Yvan).....	278
MARGAT (Yves)	5, 220	MOUSSORGSKI (Modest)	74
MARGONI (Alain)	147	MOUSTAKI (Georges)	58
MARRONI (Jean-Marc).....	49, 78, 228	MOZART (Wolfgang Amadeus) 27, 43, 60,	
MARTIN (Louis-Pierre-Alexandre) 17, 279		61, 97, 184	
MARTIN DE PROVINS.... Voir MARTIN		<i>Les Noces de Figaro</i>	60, 184
(Louis-Pierre-Alexandre)		<i>Marche turque</i>	97
MARX (Karl).....	18	<i>Symphonie n° 40 en sol mineur</i> , KV 550 ..	61
MAUGEIN (Antoine).....	35, 36	MRAZ (Georges)	83
MAUGEIN (Jean).....	3, 35, 36	MULE (Marcel)	187
MAUGEIN (Robert)	35, 36	MUNCH (Charles).....	172
MAURANE.....	83	MURAIL (Tristan)	292
MAUREL (Jules)	15	MURENA (Antonio)	Voir MURENA
MAURICE (Bruno)	119, 121, 127, 297	(Tony)	
MAYSEDER (Joseph)	29, 30	MURENA (Tony)	40
MÉDINGER (Jacqueline)	62	MURTO (Matti)	124
MÉDINGER (Jean).....	60, 285	<i>Partita</i>	124
MENDEL (Jacques)	20, 285	MUSARD (Philippe).....	28
MEREMKOULOV (Oleg)	295	MUSICHINI (Alain)	49
MERLET (Michel)	147	MUSSOLINI (Benito).....	35
MESSIAEN (Olivier) 61, 63, 64, 140, 197,		NADJAROV (Alexei)	295
223		NAPOLÉON III	30
<i>La Nativité du Seigneur</i>	63	NARCISSE L'AVEUGLE.....	38, 267
<i>Transports de joie</i>	64	NÉGRO (Cécilia).....	104, 271, 297
MEYERBEER (Giacomo).....	27	NÉGRO (Dino)	104, 271
MEYNIEL (Antonin).....	32, 283	NICOLAS (Mickey).....	187
MIASKOV (Konstantin)	159	<i>Listening to Paris</i>	187
<i>Toccata n° 2</i>	159	<i>Prélude et divertissement</i>	187
MICHEL (François).....	22, 277	NICOLAS (René)	Voir NICOLAS
MIKHAILOVA (Anna)	295	(Mickey)	
MILHAUD (Darius)	100	NIJNIK (Artem)	295

NISSIM (Mico)	292	PINGUET (Francis).....	63, 75, 285
NOMMICK (Yvan)	3	PIVOVAROV (D. A.)	72
NORDHEIM (Arne).....	124	PODGAŦIS (Efrem)	133, 155, 296
<i>Flashing</i>	124	<i>Lips-concerto</i>	155
NØRGÅRD (Per)	124	<i>Pieta</i>	155
<i>Anatomic Safari</i>	124	<i>Sonate-partita</i>	155
<i>Introduction et Toccata</i>	124	POIELOUIEV (Alexandre).....	50
NORMANT (Solène)	104, 297	PONZIN (Yannick)	78
NOTH (Hugo).....	76, 81, 104	POPPEN (Christoph)	281
NOUGARO (Claude)	78	PORTAL (Michel)	83
OLCZAK (Krzysztof)	124	POTHIER (Charles-Louis)	40
<i>Manualiter</i>	124	POUGIN (Arthur).....	18
OLIVARES (Clara)	151, 292	POULENC (Francis)	197
OLSEN (Poul Rovsing)	124	POURITS (Iossif)	52
<i>Without a title, opus 72</i>	124	PRECZ (Bogdan)	124
ONEGUINE (Alexei).....	132	<i>Twelve in four</i>	124
ORLANSKI-TITARENKO (Iakov)	72	PREZ (Jacques)	3, 93, 94, 96, 275
OSSOKINE (Sergueï)	52	PREZ (Jean-Louis).....	92
OUZOUNOFF (Alexandre).....	292	PREZ (Jules) 8, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,	98, 99, 100, 101, 268, 275, 281
PACALET (Jean).....	75, 297	PRIN (Yves).....	293
PACHTCHENKO (Andreï) ..172, 188, 195		PRINGUET (Jean-Michel)	3, 100, 276
<i>Rue joyeuse</i>	172	PRIVAT (Camille).....	278
PÂRIS (Alain).....	23, 276	PRIVAT (Georges).....	<i>Voir</i> PRIVAT (Jo)
PÂRIS (Marie-Stella)	23, 276	PRIVAT (Jo)	38, 40
PASCAL (Robert).....	292	PROKOFIEV (Sergueï).....	74, 189
PASDELOUP (Xavier).....	283	<i>Cantate pour le XX^e anniversaire de la</i>	
PATACHOU	58	<i>Révolution d'Octobre, opus 74</i>	189
PAULET (Vincent)	293	PRZYBYLSKI (Bronislaw Kazimierz) ..124	
PAUSET (Brice)	176	<i>Capriccio VII</i>	124
<i>Kinderszenen mit Robert Schumann</i>	176	PUCHNOWSKI (Włodzimierz Lech).....	76
PÉCOU (Thierry)	293	RABOT (Pascal)	27, 31, 36, 88, 111, 283
PÉGURI (Charles)	32, 33, 39	RÁCZ (Tibor)	81
PÉGURI (Félix)	32	RAFFAR (Léo)	159
PÉGURI (Louis).....	39, 55, 56, 57, 267, 302	<i>Anne fait la ronde</i>	159
PENARD (Olivier)	293	<i>Danse du prince et de Cendrillon</i>	159
PEREZ-RAMIREZ (Marco-Antonio). 176,	293	RAITER (Léon).....	40
<i>Un souffle</i>	176	<i>Les roses blanches</i>	40
PERGAMENSTCHIKOW (Boris).....	281	RAKOV (Nikolai)	154
PERRET (Jeannot)	3, 30, 31, 38, 42, 90,	RAMAUT (Alban)	82, 112, 278
275		RAMPONI (Claude).....	75
PETRAKOVA (Nastya)	180, 302	RANTANEN (Matti).....	52
PETROV (Valeri)	48	RAWSON (H.)	285
PHILIPPE (Caroline) ... 8, 82, 112, 113, 278		REBMANN (Denise).....	55
PIAF (Édith).....	83	REBOTIER (Jacques).....	151, 293
PIATANESI (Raimondo).....	33	REGGIANI (Serge).....	58
PIAZZOLLA (Astor)	78	REINHARDT (Django).....	40, 41
PICHENOT.....	25, 26	REISNER (A.)	27
PIDGORNA (Anna)	295	REISNER (Louise)	16, 28, 29
PIERRE I ^{er}	130	<i>Thème varié très brillant</i>	28
PILLING (Julian)	23	RENARD (Claire).....	176, 293

<i>La muse en son jardin ou l'esprit des lieux</i>	176
<i>Les plis du ciel</i>	176
REY (Alain)	24, 277
REY (Louis Étienne Ernest) .. Voir REYER (Ernest)	
REYER (Ernest)	18, 19, 277
RICHARD (Jérôme)	50, 52
RIMSKI-KORSAKOV (Nikolai)	39, 62, 74, 184, 239, 241
<i>Le Vol du bourdon</i>	39, 62, 239, 241
RIVAS (Sebastian)	151, 293
RIVEYRO (Manuel)	159
<i>Pièces pour accordéon de concert</i>	159
RIZOL (Nikolai)	159
<i>Polka humoristique ukrainienne</i>	159
ROBIN (Yann)	293
RODRIGUEZ (Casilda)	119
ROJKOV (Vladimir)	131
ROMANOV (Iouri)	159
<i>Toccata pour bayan</i>	159
<i>Troïka</i>	159
ROQUET (Antoine-Ernest) .. Voir THOINAN (Ernest)	
ROSSÉ (François)	3, 151, 199, 200, 203, 205, 206, 271, 272, 276, 293
<i>Mod'son 3</i>	200
ROSSI (Christine)	51
ROSSI (Joe)	49, 58, 77, 78
ROSSINI (Gioachino)	27, 39, 57, 221
<i>Guillaume Tell</i>	39
ROUBTSOV (Feodosi)	184
<i>Trois pièces</i>	184
ROUSSEL (Gilbert)	48, 63
ROUSSIN (Didier)	73, 74, 283
RULLIER (Michel)	159
<i>Jolie gamme</i>	159
<i>Le Pompier n'aime pas la fumée</i>	159
RYBNIKOV (Alexei)	238, 242
RYKOVA (Elena)	296
SABATINI (Henrico)	94
SABY (Pierre)	3
SAIVE (Paul)	38
SALAKHOV (Ildar)	52
SANCAN (Pierre)	65
SANNA (Katya)	29, 302
SCANDALLI (Silvio)	92
SCHMIDT (Ole)	100, 124
<i>Symphonic Fantasy and Allegro, opus 20</i>	100
<i>Toccata n° 2, opus 28</i>	124
SCHUBERT (Franz)	97
<i>Impromptu hongrois</i>	97
SCHUEHMACHER (Gilles)	176
<i>Incipit</i>	176
SCIORTINO (Patrice)	3, 140, 151, 173, 201, 203, 204, 205, 208, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 233, 255, 267, 276, 280
<i>Le Marin triste</i>	215
<i>Phonescence</i>	213, 215, 216, 218, 235, 280
<i>Transformes</i>	140, 205
SCRIABINE (Alexandre)	137
SEGALLA (Giovanni)	54
SELIVANOV (Alexandre)	50, 137
SEMIONOV (Viatcheslav)	50, 51, 77, 124, 129, 132, 133, 134, 136, 141, 247, 249, 258, 261, 263
<i>Brahmsiana</i>	132, 247
<i>Caprice n° 2, « SOS »</i>	124, 247, 258, 263
<i>Caprice n° 3 « Aurore boréale »</i>	124
<i>Don-Rhapsodie n° 2</i>	124
<i>Fresques</i>	132, 247
<i>Kalina Kasnaia</i>	124
<i>Suite bulgare</i>	247
SERRE (Jean-Marc)	293
SERRE-MILAN (André)	3, 276, 293
SÈVE (Alain)	293
SHISHKIN (Yuri)	129, 134
SHMELKOV (Semion)	136, 137
SHORENKOV (Maxime)	296
SICHLER (Jean)	151
SIDOROV (Iouri)	137
SINNHUBER (Claire-Mélanie)	293
SIVTCHOUK (Nikolai)	50
SIVUCA	81
SKLIAROV (Alexandre)	48
SLEPOKOUROV (Serguei)	48
SOPRANI (Paolo)	33, 34
SOTTY (Jean-Étienne)	297
SOUKHANOV (A.)	136
SOULARD (Élodie)	3, 6, 129, 133, 134, 140, 141, 266, 276, 279
SOULLIER (Charles)	16, 17, 277
SOURKOV (Anatoli)	48, 52, 132, 250
STEINBERG (Maximilian)	172, 184
STERLIGOV (Piotr)	72
STOUPNIKOV (Vladimir)	51, 52
STRASNOY (Oscar)	294
STRAVINSKI (Igor)	74
STRELETSKI (Gérard)	3
SUPPÉ (Franz von)	39
<i>Poète et paysan</i>	39
SVECHNIKOV (Alexandre)	189

SVETLICHNY (Anton) 258, 259, 262, 263, 280, 281	<i>Bestiaire</i>208
<i>Dark ambient</i>258, 263, 280, 281	<i>L de lumière</i>208
SYLVA (Berthe).....40	VELIKOV (Semen).....132
SYROIEJKINE (Igor)137	VERCHUREN (André).....60
TAKAHASHI (Yuji).....124	VERGNAULT (Michel).....159
<i>Like a water-buffalo</i>124	<i>Fleurs</i>159
TAUPIN (Charles)60, 61, 103	VERMEEREN (Jean-Marie)98, 100
TCHAIKINE (Nikolai)....52, 130, 132, 136, 159, 238, 239, 241, 242, 244, 251, 263, 265, 280	VERSCHUEREN (Marceau) Voir
<i>Passacaille</i>159	V. MARCEAU
<i>Sonate n° 1</i>238, 244, 263, 265, 280	VICENS (Fanny).....118, 231, 234, 297
<i>Suite de concert</i>242	VIENCE (Bernard de)294
TCHAIKOVSKI (Piotr Ilitch) .71, 74, 172, 184, 188, 268	VIERNE (Louis Victor Jules).....43
<i>Suite pour orchestre n° 2 en do majeur</i>71, 172	VIGNAL (Marc)9, 10, 23, 277
TCHEMBERDJI (Katia)296	VILLARS (François de)18
TCHERNYKH (Vladimir)50	VINCENOT (Julien).....294
TCHILIKINA (Elena)51	VISEUR (Gus).....40
TCHIRKOV (Serguei).....258, 297	VISEUR (Gustave-Joseph) ... Voir VISEUR (Gus)
TCHOUGOUNOV (Vladimir).....51	VITTENET (Maurice).....48
TCHOULKOV (Leonti).....70	VIVIER (Guy)63
TCHOULKOV (Nikolai)71	VLASOV (Nikita)52
TESSIER (Roger)151, 294	VLASOVA (Maria)137
THÉPAZ (André)49, 67	VOÏTENKO (Serguei)50
THIRIET (André)98, 101, 268	VOLKOV (Evgueni).....189
THIVET (André)36, 37	VOLKOV (Kirill).....242
THOINAN (Ernest).....18	VOLTCHENKO (Vassili)296
TIKHONOV (Boris).....159	VORONTSOV (Timofei)68
<i>À la récréation</i>159	VOSTRELOV (Iouri)48
<i>Mélodie</i>159	WADIER (Roger)20, 284
TIMOCHENKO (Alexandre)49, 141	WEBER (Carl Maria von)27, 61
TIMOFEIEV (Iaroslav)252	<i>Der Freischütz</i>61
TORCELLO (John).....81	WERNER (Jean-Jacques)151, 183, 280, 294
TOUCHARD (Fabien)294	WIDOR (Charles-Marie)43
TRESCA (Henri-Édouard)16, 277	WIENER (Jean)63, 100, 157, 183
TRINTIGNANT (Jean-Louis)83	<i>Concerto pour accordéon et orchestre</i>63, 100
TROLLET (Vincent).....294	WIEWORA (Jean-Michel)98
TRYBUCKI (Adrien)294	WIMART (Vincent).....294
UNTERFINGER (Frédéric).....208	ZATSEPINE (Mikhail).....49
<i>Galaxias</i>208	ZAZ139
<i>Vitae Coloris</i>208	ZEIGER (Mikhail).....296
URBANO (Olivier)52, 118	ZOLOTARIOV (Vladislav).....7, 131, 159, 242, 243, 244, 245, 247, 252, 261, 263
V. MARCEAU40, 41, 55, 56, 57, 102	<i>Légende</i>242
VACHER (Émile)33	<i>Méditation sur les fresques du monastère de Ferapont</i>159
VAN LOO (Esther).....285	<i>Partita n° 1</i> .159, 242, 243, 244, 247, 261, 263
VARÈSE (Edgar)227	<i>Suite pour enfants n° 1</i>159, 242
VASSILIEV (Vassili)137	ZOUBITSKI (Vladimir).....48, 68
VAUDRAY (Franck).....208	ZVUKOLIC (Bistrički).....281

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	1
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE. Histoire d'une légitimation : De l'instrument-jouet à l'accordéon de concert	11
I. Évolution de la définition du terme « accordéon »	13
1. Au XIX ^e siècle	15
2. Au XX ^e siècle	20
II. Histoire d'une légitimité	25
1. 1830-1900 : Des salons bourgeois aux bistrots parisiens	25
2. 1900-1960 : La consécration de l'accordéon traditionnel et les débuts de l'accordéon classique	38
3. Retour sur l'école soviétique	67
4. 1970-2000 : Vers une reconnaissance officielle	76
DEUXIÈME PARTIE. L'enseignement de l'accordéon classique dans les conservatoires de France et de Russie	85
I. Évolution de l'enseignement en France : une intégration progressive de l'accordéon dans les conservatoires	87
1. Le Nord : Une région propice au développement des écoles de musique	90
2. Jules Prez : l'inventeur, le pédagogue, le concertiste	92
3. État des lieux de l'intégration de l'accordéon dans les conservatoires régionaux	103
3.1. Bilan pour la rentrée 2016-2017	104
3.2. Évolution depuis 2010	112
3.3. Répartition des classes par rapport au nouveau découpage régional	113
3.4. Conclusion	116
4. Le CNSMD de Paris et les pôles supérieurs	118
4.1. Zoom sur le CNSMDP	119
4.1.1. Retour sur la création de la classe	119

4.1.2. Le répertoire imposé aux concours du CNSMDP	122
II. L'enseignement du bayan dans les établissements d'état en Russie et en Ukraine.....	129
1. Les pédagogues	130
1.1. Nikolai Tchaïkine (1915-2000)	130
1.2. Mark Guelis (1903-1976).....	131
1.3. Vladimir Rojkov (1905-1976)	131
1.4. Alexei Oneguine (1920-1989)	132
1.5. Viatcheslav Semionov (1946-)	132
1.6. Friedrich Lips (1948-)	133
2. Les lieux d'enseignement.....	135
III. Paroles de professeurs et d'anciens étudiants français	139
TROISIÈME PARTIE. Évolution des répertoires français et russe pour accordéon classique	143
Introduction	145
I. Les compositeurs.....	147
1. En France.....	147
2. En Russie	152
II. Le répertoire pour accordéon solo	157
1. Statistiques générales	157
2. Évolution du répertoire en France.....	163
3. Évolution du répertoire en Russie.....	166
4. Conclusion	168
III. Le répertoire de musique de chambre et d'ensemble	171
1. Statistiques générales	171
2. Évolution des premières compositions en France.....	175
3. Évolution des premières compositions en Russie	178
4. Conclusion	182
5. Cas particulier du répertoire pour plus de dix instrumentistes	184
5.1. Les œuvres instrumentales avec accordéon soliste.....	184
5.2. Les œuvres instrumentales avec accordéon non-concertant.....	187

5.3. Les œuvres instrumentales avec voix.....	188
IV. Conclusion générale sur le répertoire	191
V. Entretiens avec des compositeurs	199
1. Pourquoi avez-vous composé pour l'accordéon ?	199
2. Quelles caractéristiques organologiques de l'accordéon ont été les plus difficiles à appréhender, selon vous ?.....	200
3. Comment traitez-vous l'accordéon dans vos œuvres ?	203
4. Comment avez-vous appréhendé l'adaptation de l'accordéon avec d'autres instruments ?	204
5. Que pensez-vous du développement considérable du répertoire depuis ces deux dernières décennies ?	206
QUATRIÈME PARTIE. Analyse d'œuvres françaises et russes pour accordéon solo	211
I. Le répertoire français	213
Introduction.....	213
1. Œuvres du début des années soixante-dix	215
1.1. <i>Phonescence</i> de Patrice Sciortino (1972)	215
1.2. <i>Berceuse turquoise-Scherzo indigo</i> de Pierre-Max Dubois (1973)	218
1.3 <i>L'Étrange ballerine</i> d'Yves Apparilly (1974)	220
1.4. <i>Étude de concert n° 3</i> d'Alain Abbott (1973)	222
2. Œuvres composées après 2002.....	225
2.1. <i>Songs along the fjord</i> de Patrick Busseuil (2003)	225
2.2. <i>Cappuccino</i> de Pierre-Adrien Charpy (2007)	227
2.3. <i>Posthume II</i> de Christian Dachez (2013)	230
3. Conclusion sur le répertoire français	233
II. Le répertoire russe	237
Introduction.....	237
1. Œuvres de compositeurs accordéonistes	238
1.1. <i>Sonate n° 1</i> de Nikolai Tchaïkine (1944)	238
1.2. <i>Partita n° 1</i> de Vladislav Zolotariov (1968)	242
1.3. <i>Scherzo-Tokkata</i> de Petr Londonov (1981)	245

1.4. <i>Caprice n° 2 « SOS »</i> de Viatcheslav Semionov (2001)	247
2. Œuvres de compositeurs non-accordéonistes	250
2.1. <i>Suite</i> d'Alexandre Kholminov (1952)	250
2.2. <i>De profundis</i> de Sofia Goubaidouline (1978)	252
2.3. <i>Des ténèbres à la lumière</i> d'Edison Denisov (1995)	255
2.4. <i>Dark ambient</i> d'Anton Svetlichny (2011)	258
3. Conclusion sur le répertoire russe	260
III. Conclusion du chapitre	265
CONCLUSION	267
SOURCES, BIBLIOGRAPHIE, WEBOGRAPHIE	273
I. Sources	275
1. Sources manuscrites et transcriptions d'entretiens	275
2. Sources imprimées	276
2.1. Dictionnaires et encyclopédies	276
2.2. Ouvrages	277
2.3. Mémoires et thèse	277
2.4. Presse	278
2.5. Partitions	279
3. Enregistrements sonores et vidéos	280
II. Bibliographie	283
1. Ouvrages généraux	283
2. Ouvrages sur l'accordéon	283
3. Revues/ Articles	284
III. Webographie	287
1. Compositeurs français	287
2. Compositeurs russes	294
3. Interprètes	296
4. Festivals d'accordéon	298
5. Facteurs et/ou réparateurs d'accordéon	299

6. Sites internet généraux	300
7. Illustrations	301
INDEX DES PERSONNES ET DES ŒUVRES POUR OU AVEC ACCORDÉON (ORIGINALES ET TRANSCRIPTIONS)	305
TABLE DES MATIÈRES.....	317

Titre : *Regards croisés sur l'accordéon classique : un état des lieux de l'enseignement et du répertoire en France et en Russie.*

Mots-clés : Accordéon, France, Russie, Pédagogie, Compositeurs, Répertoire.

Résumé : Inventé en Autriche en 1829, l'accordéon est introduit en France dès l'année suivante et s'impose rapidement dans les salons bourgeois, avant de connaître un essor fulgurant dans les rues et les lieux de danse. Devenu un symbole de divertissement dès le début du siècle suivant, il a ensuite dû sortir des sphères intimes dans lesquelles il évoluait et se confronter à ses détracteurs pour conquérir petit à petit des mondes qui n'étaient pas siens. Dans une première partie historique, nous sommes revenue sur l'histoire de l'accordéon en France, afin de comprendre comment l'instrument a intégré peu à peu toutes les sphères musicales et quels ont été les acteurs de cette évolution. Si notre propos traite principalement de l'accordéon français, nous avons tout de même choisi d'étendre partiellement notre objet d'étude à la Russie car la confrontation de deux grandes écoles et de deux visions différentes de l'instrument nous semblait pertinente pour une meilleure compréhension de son histoire. De surcroît, si l'accordéon est apparu en Russie peu de temps après son émergence en France et que sa facture a évolué là-bas de façon similaire, l'instrument ne semble pas avoir autant souffert de cette dichotomie populaire/savant. De son intégration dans un effectif orchestral par Tchaïkovski en 1883 à son entrée dans les conservatoires de Moscou et de Saint-Petersbourg dans les années vingt, il a ouvert plus rapidement des portes qui lui demeuraient encore fermées dans notre pays. L'intégration institutionnelle de l'accordéon marqua notamment un tournant important dans son histoire et nous avons choisi de mettre en

lumière, dans notre deuxième chapitre, l'accordéoniste Jules Prez, professeur titulaire de la première classe d'accordéon dans un conservatoire français. Puis, nous avons dressé un état des lieux de la présence de l'instrument dans ce type d'établissement. Nous avons ensuite consacré notre troisième chapitre à l'étude de l'évolution du répertoire savant pour accordéon en France et en Russie, de l'éclosion des premières pièces originales jusqu'à nos jours. Dans notre dernière partie, nous avons enfin mené une brève analyse de plusieurs pièces pour accordéon solo, afin de montrer l'évolution de l'écriture accordéonistique, principalement dans le rôle dévolu au clavier main gauche. Si nous avons bien évidemment retenu des œuvres phares de la littérature, nous avons également choisi de traiter de compositions plus méconnues – voire oubliées – du répertoire. Cette présente thèse apporte donc des chiffres précis sur l'intégration actuelle de l'accordéon dans les conservatoires de France métropolitaine, appuyés par un catalogue de près de deux cent cinquante établissements ; une étude statistique sur l'évolution du répertoire savant depuis la composition des premières pièces originales pour l'instrument jusqu'à aujourd'hui, en France et en Russie, avec un catalogue de plus de mille trois cents œuvres ; et enfin, une série de témoignages de plusieurs acteurs et témoins de l'histoire de l'accordéon (compositeurs, concertistes, pédagogues et facteurs).

Title : *Crossed looks on classical accordion : an inventory of teaching and repertoire in France and Russia.*

Keywords : Accordion, France, Russia, Pedagogy, Composers, Repertoire.

Abstract : Invented in Austria in 1829, the accordion was introduced in France the following year and quickly established in bourgeois salons, before experiencing a boom in the streets and dancing places. Being an entertainment symbol from the beginning of the next century, the accordion then had to leave the intimates spheres in which he evolved and confront his detractors to conquer step by step worlds that were not his. In a first historical part, we came back to the progressive legitimization of the accordion in France, in order to understand how the instrument gradually integrated all the musical spheres and who were the actors of this evolution. If our subject deals mainly with the French accordion, we have nevertheless chosen to partially extend our object of study to Russia because the confrontation of two great schools and two different visions of the instrument seemed pertinent to us for a better understanding of its history. Moreover, if the accordion appeared in Russia shortly after its emergence in France and that it has evolved there in a similar way, the instrument doesn't seem to have suffered as much from this popular/savant dichotomy. From his integration into an orchestral ensemble by Tchaikovsky in 1883 to his entry in the conservatories of Moscow and Saint-Petersburg in the 1920s, he opened more quickly doors that were still closed in our country. The institutional integration of the accordion marked an important turning point in its history and we have chosen to highlight, in our second chapter the

accordionist Jules Prez, professor of the first accordion class in a French conservatory. Then, we presented the current situation of teaching for the scholar year 2016-2017, in order to observe the current state of the presence of classical accordion in conservatories of metropolitan France. Then, we devoted our third chapter to the study of the evolution of the savant repertoire for accordion in France and in Russia, from the birth of the first original pieces to the present day. Finally, in our last part, we conducted a brief analysis of several pieces for solo accordion, to show the evolution of accordion writing, mainly in the role assigned to the left hand keyboard. While we have of course selected some of the most important literary works, we have also chosen to deal with more unknown or forgotten compositions of the repertoire. This thesis gives precise figures on the current integration of the accordion in the conservatories of metropolitan France, supported by a catalog of nearly two hundred and fifty establishments ; a statistical study on the evolution of the savant repertoire from the composition of the first original pieces for the instrument to the present day, in France and Russia, with a catalog of more than one thousand and three hundred works ; and finally, a series of testimonies by several actors and witnesses of the history of the accordion (composers, concert players, pedagogues and factors).