

CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire
Formation Continue

MEMOIRE

Développement de l'oreille musicale pour les
accordéonistes chromatiques.

Camille PRIVAT

Novembre 2011

SOMMAIRE

Introduction

A) L'oreille musicale et l'écoute

1 – Définition de l'oreille musicale

2 - L'écoute

B) L'instrument

1 - Cartographie de l'accordéon

1.1 -Histoire et évolution de l'accordéon

1.2 -Les raisons du succès de l'accordéon

1.3 -Accordéon « basses standard »

1.4 - Accordéon « basses chromatiques»

1.5 - Les registres

1.6 - L'aspect mélodique et harmonique

2 - Interaction entre l'oreille et l'accordéon

2.1 – Quel développement de l'oreille pour l'accordéoniste ?

2.2 –L'avis d'un spécialiste

C) Problèmes et solutions pédagogiques

1 - Comprendre les difficultés d'écoute des élèves.

1 - 1. **Repères harmoniques**

1 - 2. **Caractéristiques du son**

1 - 3. **Variations de l'accordéon**

1 - 4. **Justesse**

1 - 5 **Mémorisation auditive ou technique ?**

2 - La place de l'oreille et de l'accordéon dans l'enseignement musical.

2 - 1 **La musique de chambre**

2 - 2 **La formation musicale**

Conclusion

Bibliographie

Annexes

INTRODUCTION

Mes premières interrogations sur la complexité de l'oreille musicale ont surgi dès le début de mes années d'enseignement. Personnellement, je n'ai jamais eu de difficulté à entendre et à désigner le nom des notes. Dès mon plus jeune âge, le développement de mon oreille s'est fait naturellement. À l'époque, c'était un atout. Mais à l'heure actuelle, il me manque des pistes pour pouvoir aider mes élèves à développer leur oreille musicale. En effet, un professeur qui n'a jamais connu ce genre de difficulté aura du mal à accompagner ses élèves dans leur parcours. En ce qui me concerne, j'ai observé certaines lacunes chez les accordéonistes et en particulier chez mes élèves. J'ai donc décidé de m'intéresser de plus près à cette question.

Il est vrai que l'instrument de musique est un support de l'oreille musicale ; il peut l'influencer et la développer différemment suivant le type d'instrument (monodique, polyphonique, accordable, à sons fixes, électrique, acoustique).

L'oreille musicale est difficile à comprendre, donc difficile à contrôler. Pourtant il faut en privilégier l'intérêt car elle est à l'origine de toute la musique.

À travers l'analyse de l'oreille, de l'écoute puis de l'accordéon, je mettrai en lien le développement de l'oreille qui semble limité pour les accordéonistes, tout en en soulignant les causes, les problèmes pédagogiques rencontrés et des pistes pour évoluer dans l'univers de l'oreille musicale.

A) L'oreille musicale et l'écoute

Je commence ce mémoire par la définition de termes apparemment simples, mais finalement complexes à cerner. Pour comprendre, il faut tout d'abord parler le même langage, à commencer par définir ce que sont **l'oreille**, **l'écoute** et **le son**.

1 - L'oreille musicale

1.1 – Définition.

L'oreille est l'organe qui sert à capter le son : elle est donc le siège de l'écoute. Elle est divisée en trois parties : l'oreille externe avec le pavillon et le conduit auditif externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne.

En ce qui concerne la musique, on peut parler **d'oreille relative** qui consiste à pouvoir identifier une hauteur musicale grâce à des intervalles et **l'oreille absolue** consistant à reconnaître une note isolée de toute référence.

Mais le terme d'oreille n'est-il pas davantage lié au côté anatomique du corps ?

2 - L'écoute

2-1 : Les différentes formes d'écoute :

L'écoute est un terrain vaste : elle a son propre champ lexical de l'écoute : **écouter**, **ouïr**, **entendre**, **comprendre**

« Ouir c'est percevoir par l'oreille, c'est être frappé de sons, c'est le niveau le plus haut, le plus élémentaire de la perception ; on « oit » ainsi, passivement beaucoup de choses qu'on ne recherche ni à écouter, ni à comprendre »¹.

- *« Écouter c'est prêter l'oreille à quelqu'un, à quelque chose, c'est par l'intermédiaire du son, viser la source, l'événement, la cause, c'est traiter le son comme indice de cette source, de cet événement »².*
- *« Comprendre, c'est saisir un sens, des valeurs, en traitant le son comme un signe renvoyant à ce sens, en fonction d'un langage, d'un code »³.*

Il faut différencier le fait d'écouter, c'est à dire de prêter l'oreille pour entendre, ou d'entendre, c'est-à-dire de percevoir un son. Ces deux verbes sont souvent associés, mais ne signifient pas la même chose.

Ces deux verbes sont liés dans la mesure où il faut forcément entendre pour écouter. Écouter demande cependant une attention particulière à l'environnement, une concentration bien précise.

Ces distinctions me paraissent importantes à comprendre pour les élèves et les professeurs. Même si au fur et à mesure de notre parcours musical ou pédagogique, notre oreille se développe consciemment ou pas, le fait de distinguer tout ce lexique aidera à la compréhension de ce phénomène.

D'après P. Schaeffer⁴ voici les trois façons d'écouter qu'il distingue en allant plus loin dans sa recherche sur l'écoute :

L'écoute causale:

« Il s'agit de déterminer la cause du son, ses caractéristiques physiques. La détermination de la source et sa localisation sont le résultat de l'écoute causale. »

L'écoute sémantique:

« Il s'agit ici de saisir le sens, les informations véhiculées par le son sans référence forcément avec la source (la parole par exemple) ».

¹ Définition de Michel Chion extraite du *Guide des Objets sonores* et reprise par Mathieu FEVRE, dans son mémoire *L'improvisation libre, réflexions et expériences pédagogiques*, p.9

² *Idem*, p.8

³ *Idem*, p.10

⁴ Pierre Schaeffer, *Guide des objets sonore*.

L'écoute réduite:

« Il s'agit de saisir les éléments caractéristiques du son en vue de les traiter, les différencier. Par essence, le technicien du son doit développer cette capacité d'écoute hors de la cause et du sens. Cette écoute réduite doit finalement avoir l'objectif d'améliorer la perception du sens et/ou de la cause du son. »

Alain Savouret⁵ propose l'hypothèse de la triple écoute. Ces trois écoutes correspondent au temps, à l'espace et la mémoire. Elles peuvent être : macrophonique, se référant au contexte et au lieu ou microphonique, qui s'attache à la substance du son et fait appel à la mémoire instantanée : elle place l'écouter à l'intérieur du son. Elle peut encore être mésophonique, se référant à l'écoute intérieure.

2-2 Lien entre les écoutes :

Toutes ses définitions sont intéressantes, il me semble important de les assembler, car elles sont complémentaires.

On distingue donc l'oreille relative et l'oreille absolue, mais à l'intérieur de celle-ci différentes formes d'écoute sont possibles. Selon Pierre Schaeffer l'écoute sémantique correspond à entendre la parole quand on parle avec quelqu'un, ce qui correspond à la définition d'Alain Savouret en ce qui concerne l'écoute mésophonique, ce qui revient à tout simplement entendre selon Michel Chion. Pour les élèves qui possèdent ce type d'écoute, il faut penser à développer une écoute plus globale et l'inverse une écoute plus précise.

Pour ceux qui possèdent une écoute réduite, les détails du son seront précis, ils pourront déterminer les caractéristiques de ce son, ce qui correspond selon Alain Savouret à avoir une écoute microphonique. Pour Michel Chion c'est le fait comprendre les détails du son.

⁵Alain Savouret, « Introduction à un solfège de l'audible, l'improvisation libre comme outil pratique (p 109 à p 124)

L'écoute macrophonique est à première vue la plus intéressante car ceux qui l'utilisent posséderont les grandes lignes de l'écoute, et selon Michel Chion, ils entendent le son. Mais les détails sont tout aussi importants.

Pour finir, Alain Savouret propose de dire que l'écoute causale concerne les trois types d'écoute.

2-2 Apprendre d'oreille :

Certains musiciens **apprennent d'oreille**, en particulier dans la musique traditionnelle qui fonctionne beaucoup par l'oralité. Les musiciens qui font partie de cette esthétique ne sont pas forcément capables de dire le nom de la note. Pourtant ces musiciens sont capables d'apprendre une mélodie d'oreille sans pouvoir en nommer les notes. Avec le temps, ces musiciens ont mémorisé de trois à quatre tonalités différentes suivant l'instrument qu'ils pratiquent. Ils ont rangé les hauteurs à leur manière sans les nommer selon la terminologie standard.

Dans ce contexte, l'apprentissage, sans support préalable, mobilise l'oreille relative, particulièrement développée chez eux.

B) L'instrument

Pour bien comprendre, les difficultés ou les facilités de développer l'oreille musicale des élèves qui pratiquent l'accordéon, il faut comprendre son histoire et son fonctionnement.

1 – Évolution de l'accordéon

1.1. Histoire de l'accordéon.

L'accordéon fonctionne grâce au système des anches libres qui désignent une lame de métal (ou de roseau pour d'autres instruments). Ces lames de métal souple sont fixées par une extrémité et libres de l'autre⁶. Un courant d'air, en l'occurrence le soufflet, vient les faire vibrer pour produire un son. Le fait d'avoir un instrument à anches libres signifie que le musicien n'a pas besoin de s'accorder. Ce manque d'entraînement de l'oreille empêchera beaucoup d'accordéonistes de dire si telle ou telle note est « trop haute » ou « trop basse ».

L'ancêtre en matière d'anche libre est le cheng (ou sheng), apparu il y a plus de trois mille ans ; c'est un orgue à bouche fonctionnant grâce à des bambous. Toujours en Asie, la guimbarde, qui est probablement le premier principe d'anche libre en métal verra le jour, ainsi que de multiples instruments chinois, laotiens, japonais...

L'ancêtre de l'accordéon est apparu à Naples vers 800 : c'est le mélodium qui possède un clavier droit et un soufflet pour la main gauche.

Tout au long du XVIIIe siècle, les tentatives se multiplient pour inventer deux claviers reliés à un soufflet. Le brevet sera enfin déposé par Cyrill Demian en 1829.

3.2 – Les raisons du succès de l'accordéon

L'invention de l'accordéon tire son succès de la conjonction de trois exigences :

- **la polyphonie** qui donne la possibilité de jouer plusieurs sons en même temps,
- **l'expression (nuances et volume sonore)** qui permet d'enfler ou diminuer voire d'étirer considérablement le son, alors que cette faculté est très limitée sur la plupart des instruments polyphoniques.

⁶ Voir annexe I, Photo d'une lame d'un accordéon, *Accordéon de la Java au Jazz*, Laurent Fougeras

- **la puissance et le côté portatif** de cet instrument longtemps recherché.

Ce succès implique un développement limité de l'oreille. Pour commencer, **la polyphonie** est un atout pour un instrument car le musicien peut avoir un rôle d'accompagnateur, de soliste en interprétant des pièces d'écriture polyphonique pour accordéon, des adaptations d'œuvres écrites pour piano, orgue ou orchestre. Cependant l'aspect polyphonique de cet instrument peut s'avérer négatif pour le développement de l'oreille d'accordéoniste, car celui-ci joue plusieurs sons en même temps et ne peut pas fixer son écoute sur un seul son. Si l'on prend l'exemple d'un violoniste, il sera plus souvent amené à être soliste accompagné, et travaillera davantage la qualité du son qu'il produit. Un violoniste aura aussi une écoute poussée de chaque son, alors que l'accordéoniste se préoccupera de jouer cinq sons en même temps et sera occupée par sa technique plutôt que par la qualité du son qu'il produit.

L'expression dont est dotée cet instrument permet d'avoir perpétuellement du son, du moment que l'accordéoniste pousse ou tire. Cette facilitée d'obtention du son est laissée au détriment de la qualité du son, la qualité de l'attaque des sons. En effet, un instrumentiste à vent prendra beaucoup plus soin à l'attaque du son, à la qualité du maintien du son.

3.3 - Accordéon « basses standard »⁷

L'accordéon actuel dit « basses standard » a été inventé par Paolo Soprani en 1897. Il le nomme « harmonica » et propose trois nouveautés pour l'époque : un clavier « boutons » chromatique sur trois rangs : le mouvement du soufflet ne modifie plus le son en tirant et en poussant. Le clavier gauche se compose d'une gamme de basses sur une octave, et de touches produisant des accords préfabriqués majeurs, mineurs et septièmes, tous à l'état fondamental.

⁷ Voir annexe I, Schéma d'un clavier basses standard, *Accordéons de la Java au Jazz*.

Pendant les années qui suivront, la mécanique et l'acoustique de ces instruments vont s'affiner avec des travaux sur la résonance et sur les courbes de fréquences sonores.

On peut penser qu'un instrument basses standard favorisera le développement de l'oreille harmonique, grâce l'accompagnement que la main gauche réalise sur la plupart des morceaux. En effet, les accordéonistes accompagnent la mélodie avec des basses et des accords préfabriqués majeurs, mineurs, septièmes et parfois diminués. Ce système est conçu selon l'harmonie par système de quinte. Par exemple si l'accordéoniste joue dans une tonalité comme Do majeur, il trouvera au-dessus de cet accord, sol septième, ou encore s'il souhaite jouer avec ses basses, il trouvera la tierce à côté de la fondamentale, et la quinte à coté de celle-ci..

Le développement de l'oreille harmonique peut en fait être au contraire limité avec ce type d'instrument. Nous pouvons penser que si l'accordéoniste fonctionne mécaniquement en transposant la position des accords, il ne fera plus fonctionner son oreille mais jouera uniquement par mémorisation des gestes de la main.

3.4 - Accordéon « basses chromatiques »⁸

Ce type d'accordéon est apparu en 1926. L'accordéon à basses chromatiques a été inventé par les Soviétiques, dans le but de corriger le manque de diversité harmonique de la main gauche « basses standard ». Il est alors possible pour le musicien de fabriquer lui-même ses accords. Cet accordéon peut également avoir un caractère mélodique, grâce à son étendue sonore sur plusieurs octaves. Le système « déclencheur » permet d'alterner, dans le même morceau, le système basses standards et basses chromatiques.

Ce système vient combler les failles inhérentes aux accordéons à basses standard. En effet, s'ils ont eu le mérite de faciliter la compréhension harmonique, ils présentent cependant le défaut de limiter les accordéonistes dans les possibilités d'accord. En

⁸ Voir annexe II, Schéma d'un clavier basses chromatique.

effet, on peut utiliser des systèmes de trois ou quatre sons, mais pour fabriquer des accords plus complexes avec des neuvièmes, des quintes bémol etc. cela devient beaucoup plus difficile. L'invention de l'accordéon basses chromatiques, a permis aux musiciens orientés vers les esthétiques jazz, musiques actuelles, d'enrichir l'accompagnement.

3.5 - Les registres⁹

Pour enrichir la sonorité des accordéons, on installe des registres. Ces registres fonctionnent par rapport aux voix, et les voix sont le produit des lames.

Les voix d'un accordéon se différencient par leur hauteur (grave ou aiguë). On distingue : les voix de flûtes (qui constituent le son standard d'un accordéon), la voix piccolo (située une octave au-dessus, donc à l'aigu), et la voix du basson (une octave sous les flûtes).

Les registres ne jouent pas forcément ensemble. Le musicien peut choisir sa registration suivant ce qu'il joue, il peut décider d'en éliminer certains ou d'en combiner plusieurs.

Les sonorités se multiplient à proportion du nombre de voix que possède l'accordéon. Un instrument équipé de quatre voix obtient dix combinaisons possibles de registres.

Les possibilités de registration sont multiples, ce qui permet d'avoir en jouant de multiples sonorités. L'instrumentiste peut jouer avec tous les types d'instrument acoustique, en gérant son volume sonore. Si l'accordéoniste joue avec un pianiste, il pourra utiliser un registre plein jeu, et ainsi avoir un son puissant, si il accompagne une flûte il pourra jouer avec un registre plus doux. Les accordéonistes sont habitués à jouer sur cette registration, ils ont développé une écoute profonde de mélange de sonorités et au fur et à mesure des années il est capable d'entendre juste en regardant une partition quelle registration il va pouvoir utiliser, il finit par acquérir une sensibilité de l'oreille.

⁹ Voir annexe III, Schéma des registres d'un accordéon.

A l'aide du questionnaire¹⁰, des enseignants ont été interrogé sur leur façon d'enseigner et le manques d'oreille des accordéonistes. Leur réponse confirme mes hypothèse , ils sont pour un enseignement global avec l'utilisation des basses standards et des basses chromatique, qui se complètent dans la formation de l'écoute. Sur les vingt enseignants interrogés, tous utilisent les deux systèmes avec pour certains une orientation plus prononcée sur l'un des deux systèmes de basses.

3.6 - L'aspect mélodique et harmonique

Le bloc main droite de l'accordéon chromatique, bien que généralement utilisé pour jouer la mélodie, peut aussi servir à l'accompagnement : il est donc harmonique et mélodique. Les notes du clavier droit augmentent par demi-ton et s'étendent sur 3 ou 4 octaves. Les 12 sons chromatiques se répartissent sur 3 ou 4 rangées¹¹.

À gauche, rien n'est similaire. Le clavier, dont les basses sont disposées selon un cycle de quintes, sert à souligner le développement harmonique d'un morceau. Grâce aux accords préfabriqués pour les instruments « basses standards », ce clavier gauche facilite l'accompagnement, mais sans complexité, du fait de l'état fondamental perpétuel de ses accords. A force de réflexion, les musiciens habitués à jouer sur ce système ont pu utiliser des accords enrichis pour des musiques plus élaborées.

Le système main gauche « basses chromatiques » permet une continuité du son main droite et main gauche.

Les instruments de type « Russes » ou « Italiens », fabriqués différemment, donnent un son très puissant et dense pour les Russes et un son plus feutré pour les Italiens.

¹⁰ Voir annexe IV, Questionnaire dédié aux professeurs d'accordéon chromatique.

¹¹ Schéma du clavier droit, *Accordéons, de la Java au Jazz*, voir annexe II.

La structure de l'accordéon facilite l'écoute de la mélodie produite par le clavier droit, car celui-ci ne bouge pas et est proche de l'oreille du musicien, contrairement au bloc main gauche qui est en mouvement à cause du soufflet.

La dynamique de cet instrument vient du soufflet et du toucher. On peut moduler le son et la dynamique en jouant sur ces deux notions.

2 - Interaction entre l'oreille musicale et l'accordéon

2.1 – Quel développement de l'oreille pour l'accordéoniste ?

Pour les accordéonistes qui jouent uniquement sur « basses standards », la main gauche devient rapidement mécanique, la position de la main étant similaire pour chaque accord. Ces musiciens ne seront plus dans la réflexion de l'harmonie d'un morceau, mais plutôt dans la répétition d'un geste mécanique de la main gauche. Ce côté « pratique » n'aide pas le musicien à développer son oreille harmonique. Il va se décaler sur son clavier gauche et ne pas l'entendre s'il ne tend pas l'oreille.

D'autre part, pour jouer les accords « basses standards », il suffit d'appuyer sur un seul bouton, ce qui n'oblige pas l'élève à se poser de questions. Ce phénomène n'incite pas le musicien à comprendre la structure harmonique du morceau ; il n'en connaîtra pas la grille. Ce système est peut être défaillant, d'un côté le musicien joue la grille du morceau et peut donc se forger une oreille harmonique, d'un autre côté les élèves peuvent vite tomber dans un système mécanique et ne pas utiliser leurs oreille pour reconnaître l'harmonie du morceau.

Un pianiste qui va fabriquer chaque accord mémorisera davantage la grille du morceau. Le fait de jouer avec des instruments monodiques peut aider à combler cette lacune. Si le musicien est en position d'accompagnement et qu'il doit jouer des accords enrichis, il sera obligé de jouer ses accords à la main droite.

L'écoute harmonique des accordéonistes est limitée, et l'élève a du mal à différencier les accords majeurs et mineurs car le renversement est toujours le même, c'est le deuxième renversement. De plus, la pauvreté des accords qu'il joue en main gauche sera masquée par le son puissant de la basse. En effet celle-ci domine les accords. Les basses sont placées par système de quintes, et l'accompagnement standard d'un accordéoniste consiste à alterner mécaniquement ses basses.

L'accordéon a cependant des limites, en ce qui concerne l'écoute. En premier lieu, il est polyphonique : il peut donc souvent être confronté à jouer seul, comme le piano. Ce manque de pratique collective ne facilite pas le développement de l'oreille. Le musicien est souvent seul face à son propre son et sa faculté d'analyse en sera réduite. Il manquera de recul.

2.2 –L'avis d'un spécialiste.

Pour appuyer ma pensée concernant l'importance de l'oreille musicale, j'ai interview Marcel Loeffleur qui a du compter uniquement de son oreille pour apprendre l'accordéon. (Propos recueillis le 01/11/11)

Marcel Loeffler, jazzmen, accompagnateur, compositeur, référence de la musique manouche, du fait de sa cécité depuis l'âge de 5 ans n'a pas eu d'autre choix que de développer son oreille. Aussi il m'a paru intéressant de reproduire ici sa vision de l'oreille musicale.

Son père, musicien de bal, lui apprenait dans la semaine les nouveaux morceaux et les week-ends il devait les interpréter en situation. Marcel ne peut avoir de rapport avec la musique écrite. Aussi, il a dû trouver un chemin formateur différent des voies conventionnelles.

De son point vu, nous qui sommes voyants, pensons à tort qu'il a dû compenser sa cécité par un travail approfondi de l'oreille. Pour lui, il ne s'agit pas de cela. Certes, il n'avait y pas d'autres choix que le développement de l'oreille s'il voulait être musicien, mais cette impossibilité de lire la musique lui a donné une véritable liberté d'évolution et d'interprétation. Il illustre ici une pensée de Claude Debussy qui a dit (au terme près) " La musique est partout sauf sur le papier". Il considère que la musique écrite rend "prisonnière" et enferme le musicien dans un mode de fonctionnement sclérosant. S'il en souligne la nécessité en terme de support, il pense que très vite et parallèlement le musicien doit mettre en oeuvre d'autres rapports à la musique et ainsi être en situation d'expression véritable.

Son père, musicien très ouvert, l'a intéressé à toutes les musiques. Aussi, dès son plus jeune âge, il a écouté, beaucoup écouté tous les genres musicaux interprétés par des instruments très divers. Mais surtout il a reproduit sur son instrument avec une précision chirurgicale ses nombreuses écoutes. Il y a là un lien essentiel: écoute et validation de celle-ci. par une reproduction précise. Reproduire ce qui est écouté, forme le socle véritable de l'oreille et contribue à installer des automatismes de compréhension et d'analyse.

Avoir l'oreille relative ou absolue sans ce travail d'écoute diversifiée ne restera qu'une simple qualité et n'ouvrira pas au musicien tous les champs de compréhension et d'analyse auxquels il pourrait accéder.

En conclusion, pour Marcel Loeffler, le développement de l'oreille musicale c'est avant une véritable ouverture d'esprit vers toute les musiques.

C) Problèmes et solutions pédagogiques

Depuis le début de ma carrière d'enseignante, j'ai été confrontée à de nombreux problèmes d'écoute liés à la façon d'enseigner cet instrument. Des habitudes se sont

installées, puis transmises de professeur à élèves, ces derniers sont devenus professeurs à leur tour.

1 - Comprendre les difficultés d'écoute des accordéonistes.

1.1. Repères harmoniques

Un élève travaille un morceau écrit pour « basses standards » depuis un certain temps ; la tonalité a été évoquée dès le début d'apprentissage du morceau, et je m'aperçois qu'il fait toujours les mêmes erreurs d'altérations dans le morceau. Je demande alors à cet élève, dans quelle tonalité est écrit le morceau. Il n'est pas capable de répondre, essaye de se souvenir de ce que j'aurais pu lui dire, alors qu'il pourrait se servir de ce qu'il sait du morceau pour la trouver (nombre d'altérations, dernier accord du morceau). Il préfère tenter sa chance en énumérant des tonalités possibles. Dans cette situation, je me pose des questions sur le fonctionnement des élèves. En effet, comment est-il possible que cet élève joue un morceau et n'ait aucun repère harmonique ; ou encore que va-il rester du travail de ce morceau ? Quand il déchiffrera un morceau dans la même tonalité ou encore dans des tonalités voisines, à quoi lui aura servi l'apprentissage de ce morceau ?

Pour moi, il y a un décalage entre ce que l'élève joue et ce qu'il a compris du morceau. Si l'élève n'assimile pas les tonalités et qu'il ne prend pas conscience que les pièces sont construites autour, il déchiffrera une nouvelle pièce dans la même tonalité quelques mois plus tard et sera juste avancé davantage techniquement, mais fera toujours les mêmes erreurs d'altérations. Le lien entre oreille et partition n'est pas établi.

On peut envisager de travailler grâce à des jeux d'improvisation autour de la tonalité, en travaillant avec un bourdon sur la tonique par exemple, ou dans l'invention de phrases de la même tonalité que le morceau. Un travail sur l'accompagnement peut

être effectué, en demandant à l'élève de doubler les accords de la main droite, ce qui lui permettra de construire entièrement son accord et prendre conscience du mode de fonctionnement de son morceau.

1– 2. Caractéristique du son

Les élèves qui étudient l'accordéon ont du mal à différencier à l'oreille les registres. Quand il s'agit de registres composés de voix différentes (exemple le registre bando). Les élèves considèrent que c'est un nouveau son, alors que celui-ci est l'addition de la voix grave et de la voie médium. L'écoute qu'il porte à ce registre est une écoute globale : les élèves entendent une masse de sons et non pas plusieurs voix superposées. Le problème est souvent que l'élève a en fait une écoute causale du son des différents registres de l'accordéon.

Pour améliorer l'écoute des sons et la compréhension de son instrument, il faut travailler et développer une écoute microphonique qui traite de la substance et la constitution du son. On peut bien sûr également l'écoute causale de l'élève en lui faisant découvrir la véritable source des différentes sonorités. On peut montrer à l'élève, que plus le son est grave, plus les lames sont grosses et longues, puis faire le même travail avec les lames aiguës en lui faisant remarquer qu'elles sont fines et courtes. Un lien peut être établi avec d'autres instruments tel que la harpe, le xylophone, l'orgue à tuyau ...

Pour commencer, l'élève va faire entendre avec la même touche, la voix grave « basson » et la voix médium « flûte » : les deux composants du registre « bandonéon ». Après avoir entendu les deux sons, l'élève qui est revenu en basson enclenche le registre bandonéon sans lâcher sa touche, et de cette façon, entend clairement arriver la voix médium par dessus sa voix grave.

1– 3. Variation de l'accordage

Certains élèves de 2^{ème} cycle, n'entendent pas la différence entre un registre flûte (1 voie) et un registre « flûte » (2 voies). Pour comprendre, il faut parler de l'accordage de l'instrument qui varie suivant le style que l'on veut jouer. Mais cette différence entre des registres proches n'est pas bien comprise et perçue par certains élèves.

Je vois deux raisons à cette non perception du changement d'accordage :

- Le fait que les élèves n'ont pas tous eu l'occasion de voir la manière dont on accorde un accordéon, car les luthiers sont difficiles à trouver, et un accordage complet n'est que très rarement fait. Les élèves auront donc du mal à imaginer que ces luthiers puissent monter ou descendre le son en grattant l'anche. En effet, c'est important que les élèves puissent avoir une vision d'ensemble de leur instrument et en connaissent le fonctionnement, car se sera un atout dans leur apprentissage et cela peut éveiller des passions pour ce métier.

- L'autre raison, c'est le fait que les instruments utilisés en premier cycle n'ont pas tous une registration. Dans certains cas, ces instruments ne possèdent qu'un ou deux registres, car plus il y a de registre plus l'instrument est lourd. C'est dommage car les enfants aiment bien avoir des registres et peuvent varier leurs interprétations.

Pour les élèves qui n'ont pas l'occasion de jouer avec ses registres avant le 2^{ème} cycle, un travail peut être fait avec l'instrument du professeur : par exemple l'élève peut avoir comme consigne de trouver une registration au morceau joué par le professeur.

1 – 4. Justesse

Comme je pratique depuis quelques années le violoncelle, j'ai eu l'occasion de m'apercevoir de certaines faiblesses de mon oreille musicale, dues à la pratique de l'accordéon. J'ai été désemparée de voir le mal que j'avais à m'accorder. Le travail de

justesse que doivent accomplir les instrumentistes à cordes est phénoménal. Dans l'apprentissage de l'accordéon le problème de la justesse du son n'est jamais abordé.

Apprendre à accorder un violon pour un accordéoniste, n'est pas une mince affaire, car nous ne sommes jamais confrontés à cette situation dans notre pratique. Ce travail est effectué par des spécialistes, dont c'est le métier. Quand j'ai été confrontée à cette situation, j'ai dû prendre des repères en jouant des intervalles de quinte par exemple, car il est plus facile d'entendre si l'intervalle est juste, que si l'on joue une note seule.

Je trouve intéressant et important de travailler cette finesse de l'oreille, car n'importe quel professeur ou élève peut être face à cette situation : lorsque que le professeur de violon est absent à l'audition et qu'il n'y a qu'un professeur de piano ou d'accordéon pour accorder les élèves, ou encore en musique de chambre. En ce qui concerne les élèves, il me paraît important de développer leur autonomie et leur donner les moyens de comprendre comment certains instruments ont besoin d'être accordés. D'une manière plus générale, ce travail développe une partie de l'écoute. Il peut affiner le jeu du musicien et lui donner une meilleure conscience du son.

Avec notre instrument, il y a peu de possibilités pour affiner l'oreille des accordéonistes en matière de justesse du son. On peut imaginer faire ce travail avec un violon, en faisant le travail directement d'accordage avec un instrument à corde.

Avec l'accordéon, on peut faire travailler les élèves sur l'effet de « distorsion » pour qu'il puisse entendre le son baissé d'un quart de ton quand on utilise cet effet. On peut également organiser une rencontre avec un accordeur d'accordéon pour que les élèves entendent le travail sur la justesse que doit effectuer ces spécialistes.

1-5 Mémorisation auditive ou technique ?

« Toute formation fondamentale de l'oreille s'inscrivant dans le domaine de l'audible est, dans sa finalité, une expérience individuelle : très vite, l'expérience

prouve que chaque musicien possède intrinsèquement une nature d'écoute qui lui est propre et que la formation doit lui faire « découvrir »¹².

Pour moi, les élèves ont une orientation d'écoute qui leur est propre, certains développent une écoute microphonique et auront beaucoup de mal à retenir un thème entier mais auront entendu des détails très précis : sur le contenu, les temps de silences, à la manière dont ils évoluent, mais ils n'auront pas une vision globale d'un thème contrairement aux élèves qui fonctionnent avec l'écoute mésophonique. Ces derniers seront capables d'entendre une œuvre dans sa globalité : sa structure, ses grandes lignes. Les élèves qui possèdent une écoute macrophonique, pourront immédiatement donner des références dans l'analyse sonore.

Pour tous ces élèves, la mémoire fonctionne de façon spécifique : elle peut être longue, instantanée ou encore sur du moyen terme. Il appartient à l'enseignant de veiller à développer les différents types d'écoute, et par la même occasion les différentes formes de mémoire.

Pour développer ces trois types d'écoute et de mémorisation, il me semble plus efficace de passer par l'apprentissage oral.

Les musiciens qui travaillent à l'oreille peuvent apprendre un thème grâce à l'oreille relative. Ils peuvent également entendre les notes grâce à l'oreille absolue, mais ils peuvent aussi fonctionner grâce à un système mécanique, en connaissant l'emplacement des sons sur leur instrument. Ils peuvent avoir une très bonne connaissance des emplacements des notes et savoir que tels ou tels intervalles se placent de telle ou telle manière sur leur instrument sans être capables de dire le nom des notes ; dans ce cas là il semble important de faire un travail sur les trois type d'écoute car la mémoire à long terme semble défectueuse. Ces musiciens sont tournés vers une écoute microphonique et possèdent une mémoire instantanée qui lui permettra de se souvenir de quelques sons, mais rencontreront des difficultés à mémoriser un thème entier, ou même une phrase.

D'un côté, apprendre d'oreille pousse à mémoriser car on n'a pas de support écrit pour se souvenir de ce que l'on a appris ; de l'autre, il semble difficile (mais pas

¹² Alain Savouret, *Introduction a un solfège de l'audible, l'improvisation libre comme outil pratique*, p 167

impossible) d'apprendre un morceau d'oreille quand il est tellement long qu'il y a énormément à mémoriser. C'est pour cette raison que le développement de la mémoire prend toute sa place dans le travail sans partition.

Il semble apparent que l'écoute macrophonique est indispensable pour mémoriser des contenus longs, il faudra cependant ne pas perdre de vue les deux autres types d'écoute pour aller dans le détail.

2 - La place de l'oreille et de l'accordéon dans l'enseignement musical.

2-1 La musique de chambre

Cette question de la place de l'accordéon dans la musique de chambre a déjà été soulevée entre autres par Thierry Accard¹³, qui donne quelques pistes pour faire évoluer cette discipline. En lisant son mémoire, on s'aperçoit que les choses n'ont pas tellement évolué depuis 2000.

Le but de ce chapitre n'est pas de s'attarder sur l'isolement des accordéonistes qui n'est plus à prouver, mais plutôt de montrer que cet isolement a des répercussions sur le développement de l'oreille musicale des élèves.

L'accordéon souffre encore beaucoup de cette image négative qu'il porte depuis longtemps. Il n'est pas toujours accepté dans les différents groupes de musique de chambre. Dans les conservatoires, les accordéonistes sont encore réduits à participer à l'orchestre d'accordéon. Cela reste une expérience intéressante, mais les possibilités de développement de l'oreille sont minces. J'ai moi-même été concernée par ce problème, ayant passé huit ans d'apprentissage sans jamais jouer avec un autre type de pratique collective que celle de « l'accordéon club » ou quelques duos ou trios, mais toujours entre accordéonistes. Dans les écoles de musique qui n'ont pas de classes d'accordéon

¹³ Thierry Accard, *La formation des accordéonistes : Quelles pistes pour sortir de l'isolement ?*, Mémoire dans le cadre du Cefedem Rhône-Alpes, Promotion 1998/2000

assez développées, l'expérience pour les élèves en matière de pratique collective est quasiment inexistante.

Ce manque de pluridisciplinarité participe au manque de formation de l'oreille musicale des élèves. Le développement de l'écoute collective est très limité car l'élève est face à son propre son, et non pas confronté à d'autres sonorités que celle de l'accordéon.

« Dans la majorité des situations de pratique collective, la pratique de la musique d'ensemble est vécue comme une nécessité et comme une réalité de la pratique musicale future, qu'elle soit professionnelle ou amatrice »¹⁴.

Les répertoires¹⁵ qui existent en musique de chambre sont très riches et concernent toutes les esthétiques. Les causes évoquées sont le manque évident de répertoire et le fait que les accordéons soient accordés à 440 Hz. A ces deux causes, je vois deux solutions possibles : que chacun écrive, arrange ou adapte des partitions pour l'accordéon et en ce qui concerne l'accordage de l'instrument, rien n'est pas définitif.

Du questionnaire¹⁶ distribué à une vingtaine de professeurs d'accordéon interrogés sur le fait d'avoir une pratique collective pour les accordéonistes, il ressort une dizaine de fois qu'il n'y a pas de place pour les accordéons dans les différentes pratiques collectives des structures où ils travaillent. L'autre partie des enseignants dit que leurs élèves font partie d'un orchestre d'accordéon. En tous cas, tous sont conscients du problème que l'on rencontre et sont partisans d'une vraie pratique collective.

Les pratiques collectives sont pourtant la base de l'apprentissage d'un instrument et ont déjà fait leurs preuves dans l'enseignement musical. Ce manque de pratique collective pour les accordéonistes sous-tend qu'ils sont privés de la motivation

¹⁴ Extrait du livre de E. Demange, K. Hahn et J-C Lartigot, *Apprendre la musique ensemble*, p 137

¹⁵ François-René Tranchefort, *Guide de la Musique de Chambre*.

¹⁶ Voir annexe III, Questionnaire.

que peut apporter ces pratiques. La socialisation de ces élèves ne passera pas par ces activités, la diversité du répertoire travaillé sera limitée.

2-2 La formation musicale

Le lien entre la formation musicale et la pratique d'un instrument est encore difficile à comprendre pour les élèves, en particulier pour les accordéonistes car ceux-ci n'ont pas encore trouvé place dans les pratiques collectives.

Si l'on se réfère à des instruments transpositeurs et aux sept clés que les élèves apprennent en formation musicale, il semble aberrant que des élèves apprennent tout ce fonctionnement sans aucune mise en application avec ce type d'instrument. Pourtant, un simple duo avec un clarinettiste suffit à mettre en évidence l'intérêt de la lecture des clés d'ut. Il m'est arrivé d'entendre une élève d'un très bon niveau instrumental me dire qu'elle a voulu jouer avec un clarinettiste mais que « ça sonnait faux » et qu'il devait y avoir des erreurs sur la partition. Comment peut-on demander aux enseignants de F.M de faire un lien entre ce cours et celui de l'instrument, si de notre côté nous ne confrontons nos élèves qu'à une pratique soliste de leur instrument ? Ils ne pourront pas voir l'intérêt d'acquérir une culture musicale globale, ni celui de faire deux heures de F.M par semaine.

En règle générale, il me paraît important de créer une passerelle entre la F.M et l'instrument, afin que les élèves puissent avoir conscience de ce que la Formation Musicale participe réellement au développement de l'écoute.

Ce lien est encore trop subjectif et pas assez direct. On pourrait imaginer de travailler avec les enseignants de F.M et se rejoindre une fois par mois pour mettre en application le travail effectué à l'instrument. Ce genre de projet a déjà eu lieu grâce aux enseignants de F.M qui demandent à leurs élèves d'amener leur instrument de temps en temps. Une équipe d'enseignant en formation musicale ou d'instrument peut travailler et enseigner au sein d'un même cours, et dans ce cas enseigner dans le même but : le développement de l'élève.

Conclusion

L'isolement des accordéonistes reste encore un fait patent. Ce n'est pourtant pas du fait de l'instrument lui-même, qui a beaucoup évolué techniquement et semble à première vue ouvrir de multiples possibilités : solistes, accompagnateurs, chambristes.

Le fait qu'il existe encore certains a priori sur cet instrument relève de la mauvaise image que véhicule l'accordéon, de la jeunesse de cet instrument dont le répertoire est encore peu étendu. Les enseignants subissent trop cet état de fait, les moqueries sont trop fréquentes depuis des années et les enseignements préfèrent sûrement les mettre sur le compte de l'ignorance et des préjugés.

Pourtant l'ouverture des enseignants sur l'apprentissage de cet instrument évolue. Je l'ai constaté avec le questionnaire qui leur est dédié. Les professeurs ont compris l'intérêt de pratiquer les deux systèmes de basses et la qualité de formation qui peut en découler pour les élèves.

Il est que l'accordéon offre de nombreuses voies pour faciliter l'écoute, mais que ces facilités doivent être manipulées avec précaution, car elles peuvent devenir un handicap pour l'oreille du musicien.

Bibliographie :

- *Guide des Objets sonores*, Michel Chion

- *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, première édition en 1966, deuxième édition en 1977.

- *L'improvisation libre, réflexions et expérience pédagogique*, Mémoire de Mathieu Fevre, année 1999, 2000.

- *Guide des objets sonores*, Pierre Schaeffer.

- Alain Savouret, *Introduction à un solfège de l'audible, l'improvisation libre comme outil pratique*.

- Thierry Accard, *La formation des accordéonistes : quelles pistes pour sortir de l'isolement ?*, Mémoire dans le cadre du Cefedem Rhône-Alpes, Promotion 1998/2000

- Extrait du livre de E. Demange, K. Hahn et J-C Lartigot, *Apprendre la musique ensemble*, p 137

- *Guide de la Musique de Chambre*, François-René Tranchefort.

- *L'oreille musicienne*, Claude-Henri Chouard, *Edition Gallimard 2001, 2009*

Annexes :

Annexe I : - Photo d'une lame d'un accordéon, *Accordéon de la Java au Jazz*, Laurent Fougeras.

- Schéma d'un clavier basses standard, *Accordéons de la Java au Jazz*

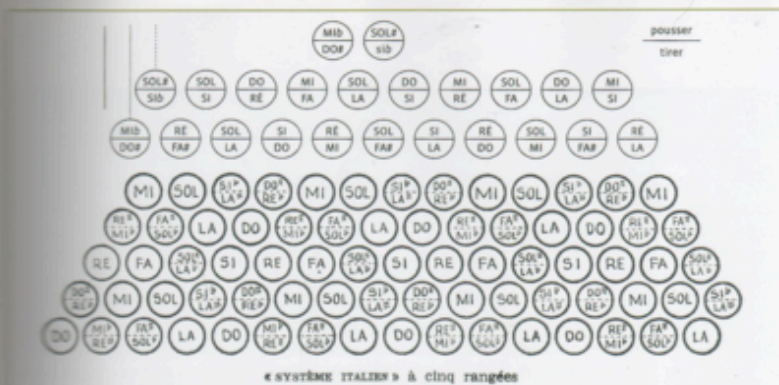
- Schéma du clavier droit, *Accordéons, de la java au Jazz*,

Annexe II : Schéma d'un clavier basses chromatique

Annexe III : Schéma des registres d'un accordéon.

Annexe IV : Questionnaire dédié aux professeurs d'accordéon chromatique.

Annexe I



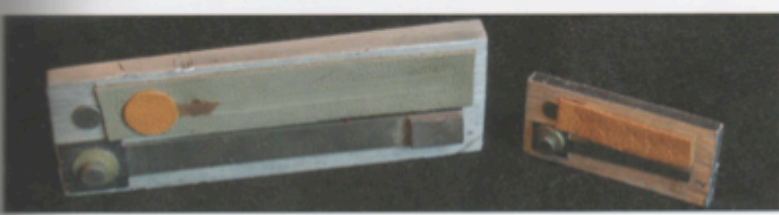
COMMENT ÇA MARCHE ?

Un exemple parmi tant d'autres de clavier diatonique main droite (sur accordéon Castagnari). (Droits réservés)

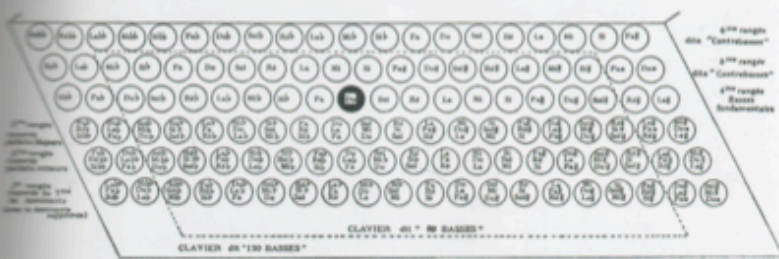
Clavier main droite d'accordéon chromatique, disposition selon le système italien le plus répandu. (Droits réservés)



Sur le clavier gauche, le système de tringlerie qui permet à une touche de produire un accord (trois notes) est un chef-d'œuvre de technologie... (Photo Thibaut Amant)



La taille des châssis et des lames varie entre les basses et les notes les plus aiguës. Les lames des basses sont même lestées à leurs extrémités. (Photo Thibaut Amant)



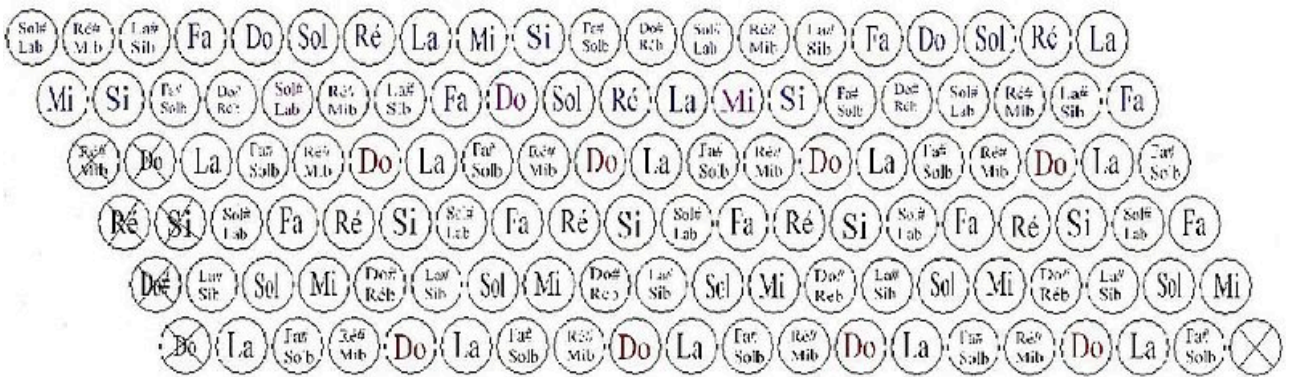
Clavier chromatique classique : trois rangées de basses et trois rangées d'accords (major, mineur et septième). (Droits réservés)

grâce à un système de tringles vertigineux, va actionner trois soupapes pour déclencher simultanément trois notes formant un accord. Ce système équipe d'une façon plus complète les accordéons chromatiques. Selon la taille de l'in-

strument, le clavier main gauche atteint les quatre-vingts ou les cent vingt touches. À l'instar de la main droite, deux lames sont nécessaires par note et par voix, et le clavier gauche possède de deux à quatre voix ainsi que des registres. L'inflation du

Annexe II

Clavier Main Gauche (Basses Chromatiques)



Annexe III

42

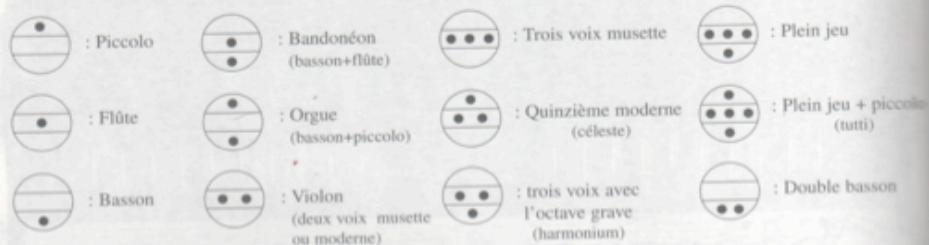
LES REGISTRES

INDICATION DES REGISTRES

Pour indiquer le registre à utiliser pour un morceau, ou un passage de morceau, le petit schéma habituel est un rond complété de deux traits horizontaux. Par des points noirs, on désignera les voix (type d'anches) qui devront être activées par les déclencheurs de registres. Ainsi on distinguera les lames aiguës, médiums et graves :



Un accordéon peut contenir plusieurs sortes d'anches, jusqu'à cinq sonorités pour les plus imposants. Suivant le type d'accordéon, on combine les lames de diverses façons pour obtenir jusqu'à dix registres différents.



CHANGEMENT DES REGISTRES

Généralement, les déclencheurs de registres se trouvent au dos du clavier droit. On peut parfois les trouver contre la grille, en toute visibilité, ce qui rend leur changement plus aisé. Certains accordéons à tendance classique sont même équipés de registres à mentonnière, sur le haut de l'accordéon, qui peuvent être enclenchés avec le menton.

Dans la majeure partie des cas, il faudra cliquer (changer de registre) de façon brève. Mais il ne faut pas confondre rapidité avec brutalité. Cliquer trop brutalement peut provoquer des bruits mécaniques indésirables. Exercez-vous à trouver un compromis entre douceur et rapidité.

Pour ce qui est des registres sur la grille, on les change généralement avec l'index. Quant aux registres placés au dos du clavier chant, il faudra les changer à l'aide du pouce. Si le temps le permet, l'accordéoniste pourra cliquer en saisissant le déclencheur entre le pouce et l'index ; ce qui lui permettra un contrôle plus silencieux du clic.

Remarque importante : les registres où intervient la voix basson se jouent généralement à l'octave, à moins que le compositeur du morceau souhaite que le thème soit joué comme il est écrit. Dans ce cas on notera l'indication "loco" (Cf. page 89 et 103).

Annexe IV

Questionnaire dédié aux professeurs d'accordéon chromatique

Bonjour,

Voici un questionnaire, qui ne vous prendra que quelques minutes à réaliser.

Dans le cadre de mon diplôme d'Etat, je réalise un mémoire sur l'accordéon chromatique, en particulier sur la façon de l'enseigner et l'influence que cela peut avoir sur le développement de l'oreille musicale. Si vous le souhaitez je vous donnerais accès à ce mémoire en décembre 2011.

Merci de votre participation.

Camille

- 1) Dans quel(s) type(s) de « structures » enseignez-vous l'accordéon (association, école de musique, conservatoire etc...)?

- 2) Dans ces lieux, y a-t-il un parc instrumental avec des accordéons ?

- 3) Y a-t-il des revendeurs spécialisés à proximité pour que les élèves puissent posséder un instrument et faciliter les inscriptions de futurs accordéonistes ?

- 4) Combien d'élèves avez-vous cette année ?

- 5) Comment ont-ils choisi cet instrument (préciser environ le nombre d'élèves par type de réponse)?

- Ils le connaissaient déjà un peu :.....
- Ils l'avaient découvert par hasard :.....
- Ils cherchaient simplement un moyen d'expression musicale:.....
- Ils l'avaient déjà touché et avaient aimé son contact :.....
Autres
(précisez).....
.....

6) En tant qu'accordéoniste, de quelle manière avez-vous choisi cet instrument ?

7) a) Sur quels systèmes de clavier faites-vous travailler vos élèves ?

- basses chromatiques
- basses standards
- les deux

b) quel système est privilégié ?.....

c) Pour quelles raisons ?

- Obligation
- Choix personnel
- Autres
(préciser) :.....

8) a) Pensez-vous que le fait de travailler sur l'un ou l'autre de ses claviers constitue une influence sur le développement de l'oreille musicale des élèves ?

b) Si oui, de quelle manière ? (oreille relative, reconnaissance de hauteur de son, etc...)

9) Quelle partie de l'écoute, voudriez-vous développer davantage ?

10) Pensez-vous que cela est possible sans se confronter à d'autres instruments ?

11) Pensez-vous qu'à l'heure actuelle, les élèves en accordéon ont déjà une orientation d'écoute ? (écoute globale, écoute courte, écoute détaillée, écoute intérieure, etc...)

12) Avez-vous l'impression que vos élèves ont une façon d'écouter et d'entendre liée à leur instrument ?

b) Si oui, pour quelle raison ?

13) Est-ce que vos élèves ont une pratique collective ?

b) Si oui, laquelle ?

14) Estimez-vous que vos élèves, font suffisamment de pratique collective ?

MERCI POUR VOS REPONSES, Camille.

