



Gorka Hermosa : appropriations, transferts et adaptations musicales et instrumentales du flamenco à l'accordéon dans sa composition Paco

Vanessa Rousseau Follenfant

► To cite this version:

Vanessa Rousseau Follenfant. Gorka Hermosa : appropriations, transferts et adaptations musicales et instrumentales du flamenco à l'accordéon dans sa composition Paco. Musique, musicologie et arts de la scène. 2025. dumas-05336540

HAL Id: dumas-05336540

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-05336540v1>

Submitted on 21 Nov 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

UFR de Musique et musicologie

MÉMOIRE de MASTER 2

Présenté et soutenu par

Vanessa ROUSSEAU FOLLENFANT

le 19 mai 2025

Gorka Hermosa : appropriations, transferts et adaptations musicales et instrumentales du flamenco à l'accordéon dans sa composition *Paco*

Sous la direction de

Mme Sylvie LE BOMIN – Maîtresse de conférences, Sorbonne Université

Membres du jury

Mme Corinne FRAYSSINET SAVY – Maîtresse de conférences, Université Paul Valéry
Montpellier

Dédié à Gorka Hermosa



Photo 1 Gorka Hermosa

Remerciements

Ce mémoire de recherche a vu le jour grâce au soutien de nombreuses personnes qui m'ont accompagnée tout au long de ces deux années de master. Qu'elles trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

En premier lieu, je tiens à remercier Madame Sylvie Le Bomin, ma directrice de recherche, pour son accompagnement.

Un grand merci également à Monsieur Jean-Marc Chouvel, dont les conseils lors de ma soutenance de fin de première année m'ont guidée tout au long de ma seconde année de recherche.

Je tiens à adresser un immense merci à Gorka Hermosa pour sa gentillesse, sa disponibilité et sa bienveillance dont il a fait preuve dans tous nos échanges. Son regard et ses paroles ont donné une dimension humaine et vivante à ce travail d'analyse. C'est en signe de reconnaissance que je lui dédie ce mémoire.

À ma famille, pour son soutien inconditionnel, pour les nombreuses discussions qui ont enrichi ma pensée et pour les relectures attentives.

À mes professeurs d'accordéon, Alain Brailly, Fabrice Menais et Anthony Millet qui m'ont transmis leur passion au fil des années.

À mes amis de l'université, pour nos échanges stimulants et leur indéfectible soutien.

Enfin, à mes amis accordéonistes, Alain Rossi, Patrice Rivereau et Didier Berton pour leur soutien constant et nos longues conversations passionnées qui ont été une source d'inspiration continue.

En somme, je souhaite également remercier toutes les personnes qui de près ou de loin m'ont accompagnée dans ce parcours.

Table des matières

Remerciements	4
Introduction	6
Chapitre I : Paco : appropriations et transformations multi-instrumentales du flamenco à l'accordéon.....	17
A. Harmonie du flamenco : de la guitare flamenca à l'accordéon	18
1) Transpositions du mode phrygien associées à l'empreinte de la guitare flamenca	19
2) Cadences andalouse, flamenca et résolutive : une grammaire flamenca dans <i>Paco</i> ?.....	22
B. Mélodie : du chant à Gorka Hermosa en passant par Paco de Lucía.....	26
1) Parallèles mélodiques entre le flamenco et <i>Paco</i>	26
2) Citations mélodiques en hommage à Paco de Lucía	32
3) Entre hommage et création : collaborations symboliques avec les musiciens de Paco de Lucía et le rôle de l'interprète dans <i>Paco</i>	36
C. Bulería et rumba flamenca : enjeux et appropriations dans <i>Paco</i>.....	41
1) Intégration et adaptation de la <i>bulería</i> dans <i>Paco</i> : analyse métrique	41
2) Métrique de la rumba flamenca dans <i>Paco</i> : de Paco de Lucía à Gorka Hermosa	43
D. Du jaleo aux palmas : adaptations et transformations du flamenco dans <i>Paco</i>	45
1) <i>Jaleo</i> : expression orale participant à l'univers sonore du flamenco.....	46
2) <i>Palmas</i> : transposition d'un geste du flamenco à l'accordéon	49
Chapitre II : Paco : transferts et adaptations techniques de la guitare flamenca vers l'accordéon.....	53
A. Analyse des techniques de jeu de la guitare flamenca et de l'accordéon : vers un transfert instrumental ?	53
1) <i>Rasgueado</i> /Ricochet	54
2) <i>Alzapúa</i> / Bellow shake	69
B. Analyse des techniques de la guitare flamenca et de l'accordéon : vers une adaptation instrumentale ?	72
1) <i>Picado</i> : technique de la guitare flamenca, de Paco de Lucía à Gorka Hermosa.....	73
2) <i>Ligado</i> : trois types de liaisons.....	76
3) Arpèges : deux types d'enchaînements de notes ascendantes et descendantes	79
4) Trémolo : répétition de notes identiques	81
Conclusion.....	84
Bibliographie	89
Webographie.....	92
QR Codes.....	111
Annexes	113
Résumés	127

Introduction

« Dans tous les domaines où j'ai pris l'accordéon, j'ai eu la chance d'être le premier à le faire¹ » phrase de Gorka Hermosa prononcée d'un entretien (Rodríguez Palop M. I., 2021). Gorka Hermosa Sánchez² communément appelé Gorka Hermosa est né le 29 avril 1976 à Villarreal de Urrechua, dans la province de Guipuzcoa au Pays basque espagnol. Ce musicien est né d'une mère extrémègne³ et d'un père ségovien⁴. Gorka Hermosa a grandi dans un milieu bilingue à savoir espagnol et basque. Dès son plus jeune âge, il est plongé dans la culture linguistique et culturelle du Pays basque. En 1998, Gorka Hermosa remporte le *Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España* organisé à Vigo, en Galice, en Espagne. En récompense, il a l'opportunité de jouer en tant que soliste dans l'orchestre symphonique de la Radio et Télévision Espagnole (RTVE), en 1998 au Teatro Monumental à Madrid. Il devient ainsi le premier accordéoniste espagnol à jouer avec cet orchestre symphonique, ce qui fait écho à la phrase prononcée par ce compositeur⁵. Gorka Hermosa est un artiste polyvalent : accordéoniste, compositeur, enseignant et écrivain. Il est reconnu pour son influence majeure dans le monde de l'accordéon et dans la musique contemporaine. Cet artiste fusionne des influences de la musique classique, du jazz et des musiques traditionnelles pour créer son propre style. Il y a quelques années, j'ai découvert pendant un concours mondial d'accordéon, la prestation jouée d'une œuvre de Gorka Hermosa : *Anantango*. Curieuse d'explorer son univers, je me suis intéressée à son art qui mélange ma passion pour l'instrument que je pratique depuis dix-sept ans ainsi que des influences musicales qui me passionnent. Cet artiste m'a interpellé par son éclectisme à l'accordéon.

Parmi ses compositions les plus jouées⁶, nous retrouvons *Paco* créée en 2013 pour l'accordéon solo qui s'inspire du flamenco. Cette composition dure quatre minutes et trente-quatre secondes. Elle est écrite pour l'accordéon à quatre voix⁷ pour la main droite avec un système de basses chromatiques⁸ pour le clavier pour la main gauche. Elle est l'une des premières œuvres de

¹ «A cada ámbito que he llevado el acordeón he tenido la suerte de ser casi el primero»

² Photo 1 de Gorka Hermosa à la page 3 : communication personnelle avec ce compositeur, 8 mai 2025.

³ Extremadure, communauté autonome au sud-ouest de l'Espagne

⁴ Ségovie, ville située dans la communauté autonome de la Castille et Léon au centre de l'Espagne

⁵ Hermosa Gorka, *Conciertos como solista de orquesta*, <http://www.gorkahermosa.com/web/conciertos.asp>

⁶ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, 14 décembre 2023.

⁷ Ces quatre voix permettent la configuration de quinze registres pour la main droite qui sont utilisés par ce compositeur.

⁸ Système d'organisation du clavier pour la main gauche qui permet d'avoir une note par touche en comparaison avec le système des basses standards qui obtient des accords par touche.

flamenco jouées à l'accordéon, ce qui reflète la personnalité de Gorka Hermosa par la citation, l'idée de transgresser les frontières de l'accordéon et des genres musicaux. À travers cette composition, il a tenu à rendre hommage à Paco de Lucía, guitariste de flamenco. Il le considère comme un « génie⁹ », une figure importante du flamenco et de la guitare flamenca.

Paco de Lucía, de son vrai nom Francisco Sánchez Gómez, est né en 1947 à Algésiras en Andalousie, au sud de l'Espagne et décédera en 2014 à Playa del Carmen au Mexique. Son père lui enseigne la guitare flamenca dès son plus jeune âge ainsi qu'à ses frères. Son nom de scène vient de la contraction de son prénom Francisco et du prénom de sa mère en lui rendant hommage par l'ajout de : de Lucía. Dans son adolescence, il réalise une tournée aux États-Unis en tant que troisième guitariste du danseur José Greco. Paco de Lucía entend alors de nouvelles sonorités et comprend qu'il n'est pas obligé de se contenter au flamenco (Lederman C., 2014, p.112-113). Comme le dit Paco de Lucía dans son film *La Búsqueda* : « Tout ce que j'ai fait en dehors du flamenco, je l'ai fait pour m'enrichir moi, en tant que musicien et pour ensuite pouvoir l'incorporer à la tradition du flamenco » (Violet Martinez C., 2019, p.12). Tout au long de sa carrière, il n'a cessé d'explorer de nouvelles voies musicales s'inspirant aussi bien de la musique classique que du jazz ou des musiques d'Amérique latine. Ainsi, il a collaboré avec de nombreux musiciens tels que John McLaughlin, Larry Coryell ou Al Di Meola et a intégré à ses compositions des instruments tels que le *cajón*, la basse électrique ou les *congas* (Moreno Peracaula X., 2016, pp. 66-69). Le 18 février 1975, il devient le premier guitariste de flamenco à jouer au Théâtre Royal à Madrid (Violet Martinez C., 2019, p.17). En 1981, il forme le Sextet Paco de Lucía avec des musiciens venant du jazz et du flamenco dont les trois les plus fidèles sont Jorge Pardo¹⁰, Carles Benavent¹¹ et Rubem Dantas¹². Ces derniers ont partagé la scène dans ce sextet pendant toutes les années de vie de cet ensemble. À l'âge de 57 ans, il obtient le Prix Prince des Asturies pour les Arts (Violet Martinez C., 2019, p.2).

Gorka Hermosa admire que Paco de Lucía ait su faire connaître son instrument à un public plus large que celui du flamenco. Lors de nos échanges, Gorka Hermosa me confie que l'idée de dédier une œuvre à Paco de Lucía est née du profond respect qu'il éprouve pour ce musicien¹³. Ce compositeur m'a partagé son souhait d'envoyer sa composition, malheureusement ce guitariste est décédé trop tôt. La même année de création, *Paco* est élue « la meilleure

⁹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa du 14 décembre 2023.

¹⁰ Né en 1956, flûtiste et saxophoniste espagnol.

¹¹ Né en 1954, bassiste espagnol.

¹² Né en 1954, percussionniste brésilien.

¹³ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 14 décembre 2023.

composition par la Confédération Internationale de l'Accordéon (CIA) en lui attribuant un prix » (Cubas Hondal C., 2020, p.46). Cette œuvre a d'abord été écrite pour l'accordéon solo puis a été orchestrée pour diverses formations.

Au-delà d'être un hommage à Paco de Lucía, la composition *Paco* est dédiée à Alexander Selivanov. Gorka Hermosa et Alexander Selivanov se rencontrent pendant un concours mondial de l'accordéon qui a eu lieu du 13 au 18 septembre 2011 à Pineto en Italie. Alexander Selivanov est un accordéoniste russe né en 1979 à Kazan, à 800 kilomètres de Moscou. Alexander Selivanov joue du *bayan*, accordéon russe aux particularités organologiques précises¹⁴. Il est également membre votant de la Confédération Internationale de l'Accordéon et de la Confédération Mondiale de l'Accordéon (CMA). C'est lors de la soixante-unième édition de ce concours organisé par la Confédération Mondiale de l'Accordéon que Gorka Hermosa et Alexander Selivanov partagent le même jury pour la catégorie sénior classique¹⁵. Pendant ce concours, une composition est jouée appelée *Hommage à Paco* de Franck Angelis, accordéoniste et compositeur français. *Hommage à Paco* et *Paco*, le lien entre ces deux compositions pourrait se voir directement dans leur titre. Est-ce également un hommage à Paco de Lucía ? Dans le paratexte de la partition du compositeur français, ce n'est pas identifiable. Il est seulement écrit « *Pour Julien Gonzalez* », un autre accordéoniste. En analysant *Hommage à Paco*, j'ai pu remarquer que les deux compositeurs Franck Angelis et Gorka Hermosa utilisaient quelques éléments d'écritures similaires. À la suite de l'exécution de *Hommage à Paco* au concours à Pineto en Italie, Alexander Selivanov soumet l'idée à Gorka Hermosa de composer sa vision du flamenco pour l'accordéon. Cet accordéoniste russe sera l'un des premiers à jouer cette œuvre d'où la présence de son nom dans le paratexte de la partition *Paco* en tant que dédicace.

Dans sa composition *Paco*, Gorka Hermosa rend hommage en s'inspirant de Paco de Lucía et d'une de ses compositions phares de son répertoire à savoir *Entre Dos Aguas*. Ce titre se traduit en français par Entre Deux Eaux et marque un tournant significatif dans la carrière de ce guitariste et dans le flamenco. J'ai choisi de vous présenter l'impact et le contexte de ce morceau car Gorka Hermosa s'en inspire dans sa composition. Je détaillerai par la suite l'analyse des

¹⁴ Instrument possédant 64 notes réelles pour le clavier pour la main droite avec 15 registres et le clavier pour la main gauche a deux systèmes de claviers différents pour un seul physique à savoir les basses standards et les basses chromatiques. Les lames sont taillées dans une plaque de métal, il s'agit de la musique sur plaque, musique idioglotte.

¹⁵ Document consultable sur le site internet de la CMA http://www.cma-accordions.com/chromatic_TM2011/indexTM2011.php

éléments communs entre *Paco* et *Entre Dos Aguas*. Cette dernière est composée en 1973, issue de l'album *Fuente y Caudal* (Violet Martinez C., 2019, p.6). Le titre fait référence à la ville natale de Paco de Lucía, Algésiras qui est à la jonction entre l'océan Atlantique et la mer Méditerranée, ce qui peut être interprété comme une allusion à l'idée « d'être entre deux eaux¹⁶ ». (Moreno Peracaula Xavier, 2016, p. 67).

Cette expression aurait une signification métaphorique dans le contexte musical. Comme le souligne Xavier Moreno Peracaula :

« [...] il est évident que ce mélange des eaux est un reflet ou une façon métaphorique d'exprimer la fusion du flamenco avec des éléments musicaux de l'autre côté de l'Atlantique, et plus précisément avec ceux de la musique de jazz¹⁷. » (2016, p.67).

Cette citation souligne les fusions opérées dans ses musiques dont celles qui sont présentes dans *Entre Dos Aguas* avec le flamenco et l'Amérique latine. En effet, il incorpore des instruments de musique inhabituels dans le flamenco. Il s'agit par exemple de la basse électrique, des *congas*, des *bongos* ainsi que le *güiro* ; instruments présents dans les musiques en Amérique latine. En reprenant cette composition, Gorka Hermosa ajoute un autre niveau de fusion avec l'accordéon.

Sur le plan de l'impact commercial et culturel, cette musique est un tournant dans la carrière de Paco de Lucía. La composition connaît un succès commercial notable tant en Espagne qu'à l'international, devenant l'une des premières œuvres de flamenco à atteindre un large public. Comme l'indique Claire Violet Martinez :

« [...] Paco [de Lucía] compose à la hâte ce qui sera son plus grand succès commercial, qui restera vingt semaines parmi les meilleures ventes de disques en Espagne, qui sera connue internationalement et à jamais associée à son nom. Une rumba qui fit entrer le flamenco dans toutes les maisons grâce à la radio, résonna partout, y compris dans les boîtes de nuit et contribua à rafraîchir l'image du flamenco tout en diversifiant et rajeunissant son public. » (2019, p.6).

Cette citation met en exergue la diffusion du flamenco par la composition *Entre Dos Aguas* à un public plus important en l'incorporant dans de nouveaux lieux d'écoute tels que la radio, la télévision ou encore les boîtes de nuit. Ce succès a contribué à la notoriété de Paco de Lucía. Comme le souligne Carlos Ledermann :

¹⁶ « On the one hand, it makes reference to de Lucía's home town of Algeciras, located where the Mediterranean waters join with those of the Atlantic Ocean. »

¹⁷ « But on the other hand, it is quite obvious that this blending of waters is a reflection or a metaphorical way to express the fusion of flamenco with music elements from the other side of the Atlantic, and precisely with those of jazz music. »

« Le flamenco n'avait jamais eu de figure qui apparaissait - ou était vue par les circonstances - dans les médias, dont la coiffure, les vêtements qu'il portait et les cigarettes qu'il fumait étaient devenus une mode nationale parmi les jeunes artistes flamenco et non flamenco. Puis vinrent les premiers disques, les récompenses, les interviews et tout ce qui accompagne ce que nous appelons la célébrité, et soudain une chanson vint propulser Paco [de Lucía] dans la gloire mondiale : *Entre Dos Aguas*¹⁸. » (2014, p. 113).

De cette manière, Paco de Lucía devient une figure de référence dans le domaine du flamenco dont l'impact va au-delà de la musique elle-même, influençant également des aspects de la mode et de la culture populaire. Ce guitariste est particulièrement admiré par les jeunes qui tentent de l'imiter en adoptant son style vestimentaire, sa marque de cigarettes ou encore sa manière de jouer. À partir du phénomène de cette œuvre, le jeu de Paco de Lucía devient une référence pour d'autres guitaristes. Comme l'exprime Carlos Ledermann : « A partir de ce moment-là, tout ce que Paco [de Lucía] a fait est devenu la loi pour les autres guitaristes¹⁹. » (2014, p. 113).

Après avoir détaillé l'impact de la composition *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía, il sera pertinent d'analyser la présence musicale de cette dernière dans *Paco* de Gorka Hermosa. La recherche s'intéresse aux fusions stylistiques de l'œuvre *Paco* réalisées à l'accordéon par Gorka Hermosa. Ces fusions sont en lien avec le flamenco, Paco de Lucía et Gorka Hermosa. Il conviendra de comprendre le processus d'écriture de ce compositeur afin de montrer les appropriations stylistiques et l'hommage rendu à ce guitariste de flamenco à l'accordéon. Il s'agit de se demander : dans quelle mesure Gorka Hermosa s'approprie-t-il le flamenco dans son œuvre *Paco* composée pour l'accordéon ? Cette problématique permet de dégager deux axes de cette recherche : les procédés d'écriture associées à l'appropriation musicale et le transfert des techniques instrumentales. Dans l'ouvrage intitulé *Plus que de la musique*, paru en 2020, Denis-Constant Martin propose une définition de l'appropriation musicale comme « toutes sortes de copies, d'emprunts ou de recyclages qui aboutissent à constituer une pièce musicale en utilisant des éléments préexistants ». Cette perspective met en lumière les processus par lesquels une œuvre musicale se constitue à partir d'éléments qui ne lui sont pas

¹⁸ «El flamenco nunca había tenido una figura que se asomara —o la asomaran las circunstancias— a los medios de comunicación, que su forma de peinarse, la ropa que usara y los cigarrillos que fumaba se transformaran entre los jóvenes flamencos y no flamencos, en moda a nivel nacional. Llegaron los primeros discos, los premios, las entrevistas y todo lo que implica eso que denominamos fama y llegó de pronto un tema que lanzó a Paco a la fama mundial: *Entre dos aguas*.»

¹⁹ «Desde entonces, lo que Paco hiciera se transformaría en ley para los demás guitarristas.»

originellement propres. Denis-Constant Martin précise encore cette définition en affirmant que : « l'appropriation musicale est l'adoption, sous l'effet de pressions extérieures ou de choix (les deux ne pouvant être dissociés), de traits musicaux, de genres, de styles ou d'éléments de genre et de style considérés comme appartenant à des univers musicaux différents de celui de l'«emprunteur» » (Martin, 2020, pp. 97-118).

Cette précision donne le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette recherche. En effet, l'objet de ce mémoire porte sur l'étude de l'appropriation du flamenco et de Paco de Lucía à l'accordéon par Gorka Hermosa dans *Paco*. Ce dernier rend hommage à ce guitariste de flamenco à travers *Paco* qui emprunte des éléments stylistiques et techniques à un univers musical auquel ce compositeur et son accordéon n'appartiennent pas initialement. Dans ce contexte, la démarche de Gorka Hermosa illustre la définition proposée par Denis-Constant Martin : en tant que musicien issu du monde de l'accordéon, il intègre dans son langage musical des caractéristiques propres du flamenco, marquant ainsi une transgression des frontières stylistiques et culturelles. Selon Denis-Constant Martin, ce passage d'un univers musical à un autre constitue l'essence même du processus d'appropriation qui réside dans la rencontre entre deux univers musicaux. Denis-Constant Martin précise que l'appropriation :

« apparaît alors comme une modalité des transferts culturels qui s'enclenchent dès que des individus ou des groupes d'origines différentes sont mis en présence, quelle que soit la nature de leurs rapports, même lorsqu'ils se nouent dans la plus grande des inégalités ou dans la pire des violences (colonisation, esclavage) (Gruzinski, 1996, 1999 ; Turgeon, 1996, 2003). » (Martin, 2020, pp. 97-118). Cette citation souligne que l'appropriation est étroitement liée à l'idée de transferts, notamment culturel. Dans le cadre de cette recherche, il s'agit d'analyser le transfert instrumental allant des techniques de la guitare flamenca vers celles de l'accordéon.

Les données se distinguent en plusieurs domaines : Gorka Hermosa, l'accordéon, le flamenco, l'Espagne, l'analyse musicale en musicologie et en ethnomusicologie ainsi que l'appropriation musicale. Le premier domaine s'intéresse au compositeur étudié : Gorka Hermosa. Son livre *El repertorio para acordeón en el Estado Español*, en 2003, analyse le répertoire de l'accordéon en Espagne en intégrant des courtes bibliographies des accordéonistes espagnols. Ses deux écrits intitulés : *El acordeón en Cantabria*, 2012 et *Juan Bautista Busca: El primer acordeonista vasco*, 2020 mettent en avant les particularités de l'accordéon par zones géographiques respectivement en Cantabrie et au Pays basque espagnol. Ces écrits illustrent la vision de Gorka Hermosa tout en montrant le pluralisme de l'accordéon en Espagne.

Deux travaux de fin de master d'interprétation au conservatoire supérieur de Lausanne et de Madrid : « *Four dances from Iberia* » by Gorka Hermosa, *Analysis of the traditional rhythms and problematic in their interprétation* de Anja Jagodic, 2018-2019 et *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937, Anantango, Paco, Brehme* de Cristina Cubas Hondal, 2020 analysent l'œuvre étudiée *Paco*. La première analyse explique l'influence de Paco de Lucía ainsi que le contexte de création de l'œuvre pour l'accordéon solo. La seconde analyse réalisée par Cristina Cubas Hondal met en avant la version de *Paco* arrangée pour duo : accordéon et violon. Cette analyse donne le contexte de création et un point spécifique du flamenco à savoir l'influence de la *bulería* (style de flamenco) dans la composition. Ces deux analyses décryptent ce morceau dans l'objectif d'une future interprétation en montrant les défis d'exécution.

Le deuxième domaine sur l'accordéon s'intéresse aux particularités organologiques de l'instrument utilisé par Gorka Hermosa, à savoir un accordéon unisonore présentant des spécificités. Son accordéon possède soixante-quatre notes réelles pour le clavier main droite avec quinze registres ainsi que d'un convertisseur pour le clavier main gauche permettant d'alterner entre les basses standards et les basses chromatiques. Les ouvrages suivants ont permis de retracer l'histoire de son instrument qui reste indispensable à la compréhension technique de la composition étudiée (Caumel M-J, 2018 ; Gervasoni P., 1987 ; Lhermet V., 2016 ; Monichon P. 1985). Ces travaux sont essentiels pour la compréhension des particularités organologiques utilisés par Gorka Hermosa dans sa composition. Il choisit de la réaliser avec les basses chromatiques, un système propre à l'accordéon inventé dans les années 1960.

L'Espagne et ses patrimoines régionaux espagnols représentent le troisième domaine. La compréhension du contexte historique et social de l'Espagne est nécessaire. Des recherches sur l'histoire de l'Espagne en se focalisant à partir de l'adolescence de ce compositeur offrent une vision d'ensemble de son état d'esprit qui influence inévitablement son style musical, notamment marqué par le punk. D'un point de vue historique, Roland Colin écrit *L'Espagne des Communautés régionales autonomes*, en 1988 et explique le contexte politique de l'Espagne avant, pendant et après la dictature. Avant la Guerre civile espagnole (1936-1939), l'État laissait aux régions certaines libertés de décision quant aux orientations de politiques publiques à adopter. Par la suite, le pouvoir est centralisé au niveau de Madrid en décidant d'une seule politique appliquée à l'ensemble du pays sans considération des spécificités identitaires jusqu'à la fin de la dictature de Francisco Franco (1936-1975). À la fin de la dictature, l'État devient décentralisé avec la création des communautés autonomes ainsi que des pouvoirs

transférés en termes de politiques publiques qui laissent la possibilité aux identités culturelles locales de se manifester. Deux articles de Magali Dumousseau Lesquer intitulés : « La mémoire historique dans les musiques espagnoles actuelles à travers le prisme des crises de l'Espagne contemporaine », 2020 et « *Madrid, « école de chaleur » : l'amour pop-rock dans le Madrid de la Movida* », 2018 présentent l'impact de la Movida en Espagne sur les mentalités et sur l'apparition de nouvelle musique comme le punk. Ces lectures mettent en relief l'ascension du courant punk notamment au Pays basque espagnol, genre musical apprécié par ce compositeur.

Le quatrième domaine se consacre au flamenco, un art multidimensionnel qui peut être chanté, joué et dansé. Mes lectures se sont intéressées à toutes les caractéristiques du flamenco. Il m'était essentiel de m'approprier le vocabulaire de ce genre musical à travers le chant, la danse, les techniques de la guitare, les percussions afin d'avoir une compréhension globale du flamenco. Des ouvrages ont retracé l'histoire du flamenco et en expliquant les termes généraux tels que *palo*, *coplas*, *compás* (Bros M., 1999 ; Frayssinet Savy C., 2002, 2008, 2021 ; Leblond B., 1995 ; Rossy H., 1966). Afin d'avoir des réponses plus précises sur les caractéristiques musicales du flamenco, je me suis penchée sur de nouveaux ouvrages et sur des thèses (Fernández L., 2005 ; Giménez Miranda J. M., 2012 ; Hurtado Torres A., Hurtado Torres D., 2011 ; Trancart V., 2017). Mes lectures se sont orientées vers le flamenco fusion et Paco de Lucía (Jiménez Pérez M. J., 2022 ; Ledermann C., 2014 ; Piulestán Nieto R. M., 2020 ; Vialet Martinez C., 2019 ; Zagalaz J., 2012). De plus, les lectures se sont consacrées à plusieurs caractéristiques du flamenco à savoir le chant (Homann F., 2021 ; Serrano Montero L., 2022 ; Vega-Toscano A., 1997), la danse (Foggo R., 2021 ; González Sánchez M., 2011 ; Palomo Toucedo I. et Al., 2015), les percussions (Moreno Sáenz A., 2015 ; Piulestán Nieto R. M., 2020) et enfin la guitare flamenca (Courtnall R., 2000 ; Donnier P., 1997 ; Rodríguez Castillo R., 2015 ; Torres Cortés N., 1995). Ce dernier point a été particulièrement regardé de près afin de comprendre les techniques de jeux et de les comparer avec celles de l'accordéon (Marín R., 1902 ; Medina E., 1958 ; Worms C., 2000, 2001, 2002). Ces lectures m'ont permis de m'imprégner du flamenco d'un point de vue littéraire que j'ai complété en allant à divers concerts et en prenant des cours de frappements de mains, *palmas*. Ces éléments mettent en relief toutes les étendues des possibilités du flamenco qui seront analysées dans la composition étudiée.

Le cinquième domaine s'est penché sur l'ethnomusicologie et la musicologie à travers l'analyse musicale. Des ouvrages généraux ont été indispensables pour la compréhension des termes employés (Abromont C., 2019 ; Abromont C., De Montalembert E., 2001 ; Gouttenoire P, Guye

J-P., 2006). Des ouvrages et des articles sur l'analyse en ethnomusicologie ont été pertinents à la compréhension de la composition étudiée (Arom S., 1969, 1998, 2006). Ces lectures m'ont permis de maîtriser les dimensions des termes employés en analyse musicale.

Enfin, le dernier domaine complète les précédents par l'appropriation musicale en lien avec les notions suivantes : hybridation, transfert et fusion. Je me suis appuyée sur des lectures mettant en avant ces notions dans les musiques en Amérique latine (Boccaro A., 2018 ; Compagnon O., 2009 ; Espagne M., 2013 ; Gómez Gálvez M., 2017 ; Martin D-C., 2001, 2020). À ces notions d'appropriation musicale, mes lectures ont amené les notions de transphonographie et d'intertextualité (Deschênes B., 2013 ; Genette G., 1982 ; Lacasse S., 2008). Ces lectures proposent un cadre théorique de l'appropriation musicale mettant en lumière les éléments essentiels qui la définissent. Elles approfondissent la question de l'hommage en musique en analysant les enjeux esthétiques et culturels.

Ce mémoire a pour objectifs d'analyser les mécanismes et les procédés d'écriture qui permettent d'unir deux univers musicaux à savoir celui de l'accordéon et celui du flamenco. Cette recherche vise à comprendre comment le compositeur s'approprie consciemment ou inconsciemment la grammaire musicale du flamenco pour induire un système de représentations du monde sonore de ce genre musical dans sa composition *Paco* pour l'accordéon solo. Il s'agit d'analyser tous les éléments du langage musical flamenco en lien avec l'harmonie, la mélodie, la métrique ainsi que les caractéristiques propres à ce genre musical comme le *jaleo* et les *palmas*. De plus, cette analyse examine le transfert et l'adaptation des techniques de jeu propres à la guitare flamenca et à l'accordéon afin d'évoquer un univers sonore singulier. Enfin, ce mémoire vise à analyser la manière dont Gorka Hermosa dépasse les frontières stylistiques à travers un hommage rendu à Paco de Lucía, révélant sa volonté de renouveler l'écriture pour l'accordéon.

Les méthodes de collectes et d'analyses procèdent par plusieurs étapes et des outils ont été mis en place afin d'avoir une compréhension globale du sujet. Les méthodes de collectes se basent sur des ouvrages, des articles, des discussions, des concerts ainsi que des entretiens. Cette pluralité de supports permet de croiser des perceptions variées. Les ouvrages et les articles offrent un cadre théorique indispensable pour analyser les enjeux historiques, musicologiques et ethnomusicologiques. Les entretiens et les discussions fournissent des informations

précieuses sur la composition et sur le flamenco. L'étude des concerts, quant à elle, offre une vision concrète de l'interprétation du flamenco en analysant les réactions du public.

Concernant les méthodes d'analyses, j'ai réalisé des analyses musicales impliquant plusieurs méthodes afin de comparer les résultats obtenus. D'abord, une analyse de la grammaire musicale de l'œuvre a été effectuée. Cela permet de mettre en lumière les éléments harmoniques, rythmiques, mélodiques et formelles. La méthode appliquée consiste à faire appel à des ouvrages spécialisés notamment ceux de Claude Abromont, : *Guide de la théorie de la musique*, 2001 et le *Guide d'analyse musicale*, 2019 et de Simha Arom : « 'L'arbre qui cachait la forêt' : Principes métriques et rythmiques en Centrafrique », 1998 et « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse » 1969 ; complétée par mes connaissances de l'analyse musicologique acquises lors de mes études au conservatoire et à l'université. Ensuite, afin de comprendre la grammaire de l'œuvre en lien avec le flamenco. J'ai réalisé une analyse du flamenco dans cette composition. Il s'agit d'exposer les caractéristiques musicales en lien avec la grammaire musicale de ce genre musical. Les deux livres suivants m'ont aidé à construire le cadre méthodologique de cette analyse : *La llave de la música flamenca* d'Antonio et David Hurtado Torres et du *Guide du flamenco* de Luis López Ruiz. Au-delà de la compréhension du flamenco, il fallait que je comprenne le style de Paco de Lucía pour le retrouver dans la composition de Gorka Hermosa. L'étude du style s'est basée sur plusieurs méthodes : des commentaires d'écoute, des analyses des transcriptions ainsi que des références bibliographiques de ce guitariste. Puis, je me suis penchée à l'analyse des techniques de jeu dans la composition *Paco*. L'analyse technique s'opère en comparant les techniques de jeu de la guitare flamenca et de l'accordéon. Elle s'est appuyée sur des méthodes de la guitare flamenca et de l'accordéon. Ce point a été enrichi par des entretiens avec des guitaristes de flamenco et par ma connaissance de l'accordéon. Enfin, l'analyse du style de Gorka Hermosa était un élément incontournable de la méthodologie appliquée. Nous avons pu échanger régulièrement sur des points spécifiques des analyses. La possibilité d'avoir la parole du compositeur est une chance, un pilier dans cette recherche et constitue l'aspect ethnomusicologique de mon travail. Il était nécessaire de saisir et d'analyser sa vision ainsi que ses choix à travers son œuvre afin de les comparer avec les résultats obtenus. Ce mémoire emploiera des termes précis de segmentation de l'œuvre. Les termes suivants sont hiérarchisés en : partie, thème, phrase musicale, segment et motif. La hiérarchie s'effectue en fonction du nombre de mesures voire du nombre de temps.

De plus, l'appropriation musicale est traitée ici en référence à une thèse intitulée *Les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne, XX^e-XXI^e siècles : transfert culturel, acculturation, métissage* de Mauricio Gómez Gálvez en 2017. Comme le souligne cet auteur, la notion d'appropriation musicale est mise en relation à la fois par l'esthétique et par les techniques instrumentales du style souhaité par le compositeur. Le processus d'appropriation est observable dans diverses sociétés et périodes musicales. Cette notion est approfondie par le concept de l'intertextualité développé par Gérard Genette dans son livre *Palimpsestes*, 1982. Cet écrivain propose une théorie en lien avec l'hommage, la citation ainsi que l'importance du paratexte dans une œuvre. Cette méthode permet d'analyser à la fois l'hommage et le paratexte. Il convient d'analyser l'hommage rendu à Paco de Lucía en prenant en compte la musique et les éléments du paratexte écrits par le compositeur sur sa partition. Toutes ces méthodes ont été entremêlées afin de dégager les résultats de cette recherche et de souligner les points pertinents de l'analyse de la composition *Paco* de Gorka Hermosa.

Afin de répondre à la problématique, ce mémoire s'articule en deux chapitres. Le premier chapitre s'intitule *Paco : appropriations et transformations multi-instrumentales du flamenco à l'accordéon* qui cherche à analyser les caractéristiques musicales présentes de cette composition en lien avec le flamenco et ses instruments. Le second chapitre se nomme *Paco : transferts et adaptations techniques de la guitare flamenca vers l'accordéon* qui identifie les techniques instrumentales de ces deux instruments.

Chapitre I : *Paco* : appropriations et transformations multi-instrumentales du flamenco à l'accordéon

Gorka Hermosa choisit de fusionner pour la première fois le flamenco et son instrument : l'accordéon. La composition *Paco* est conçue comme un hommage explicite à Paco de Lucía, élément indiqué sur la partition, présente en intégralité dans la première annexe. Pour l'écouter, il est nécessaire de scanner le QR code 1 ci-dessous.



QR CODE 1 Paco de Gorka Hermosa

Cette composition mobilise ainsi des procédés variés d'intégrations, d'adaptations et de transformations du flamenco. Ces éléments empruntés à un répertoire de la tradition orale et de la guitare sont transposés dans une écriture contemporaine pour l'accordéon, instrument rarement voire jamais associé à ce genre musical. Cette démarche pose alors la question des processus d'appropriation d'un genre musical par un compositeur venant d'un autre horizon musical et instrumental ainsi que des stratégies compositionnelles mises en œuvre pour en assurer la cohérence. Ce chapitre se propose d'analyser les principales modalités d'appropriation du flamenco via l'hommage rendu dans *Paco*, en structurant l'étude selon quatre axes complémentaires.

Dans un premier temps, il s'agira d'examiner la manière dont Gorka Hermosa élabore l'harmonie issue du flamenco à l'accordéon, en analysant les choix modaux, les cadences qu'il mobilise dans sa composition. Cette analyse permettra de mettre en relief les procédés techniques par lesquels le compositeur adapte les fondements du flamenco à un instrument polyphonique.

Dans un deuxième temps, nous explorerons l'appropriation mélodique du flamenco grâce aux résultats des analyses de plusieurs citations et transformations mélodiques issues de *Entre Dos*

Aguas de Paco de Lucía. Cette analyse comparative s'appuiera sur des extraits transcrits qui permettront de questionner la notion d'hommage via les citations musicales.

La troisième partie s'attachera à déterminer l'appropriation métrique du flamenco que Gorka Hermosa adapte pour l'accordéon. Cette section décryptera les métriques propres aux différents styles de flamenco qui sont traduits, transformés ou interprétés dans un cadre d'écriture pour l'accordéon.

Enfin, la dernière partie portera sur l'intégration de pratiques expressives et percussives du flamenco qui occupent une place spécifique dans *Paco*. Cette dimension gestuelle et collective du flamenco participe à l'esthétique de la composition et révèle une volonté d'inscrire la composition dans une dynamique performative fidèle à l'esprit du genre musical.

En analysant ces quatre angles analytiques, ce chapitre vise à comprendre l'appropriation du flamenco dans *Paco*. Au-delà de ce genre musical, il s'agira de montrer l'hommage rendu à Paco de Lucía dans cette composition.

A. Harmonie du flamenco : de la guitare flamenca à l'accordéon

L'analyse conjointe des transpositions modales, des cadences harmoniques²⁰ et de la nature des accords²¹ dans *Paco* montre que Gorka Hermosa parvient à intégrer des éléments fondamentaux du flamenco tout en les adaptant. Les enchaînements harmoniques fondés sur des quintes parallèles ou sur des cadences typiques jouent un rôle dans la construction d'un univers sonore reconnaissable. L'utilisation d'accords incomplets c'est-à-dire sans tierce ou sans quinte crée un flou modal. Ces accords qui seront développés ci-dessous, correspondent à des positions de jeu de la main gauche sur le manche de la guitare. Cette manière de traiter l'harmonie reflète une construction fondée sur des logiques instrumentales, en particulier celles liées à la disposition ergonomique des notes de la guitare, comme le souligne Philippe Donnier. Les caractéristiques modales et harmoniques ancrent davantage la composition dans le flamenco.

²⁰ « Structures de sons superposés, appelés accords ; art de l'enchaînement des accords entre eux » (Abormont C., De Montalembert E., 2001, p. 539).

²¹ « Superposition d'au minimum trois sons simultanés et formant un tout » *ibidem* p. 529

1) Transpositions du mode phrygien associées à l’empreinte de la guitare flamenco

Le mode se définit par un « ensemble de hauteurs, ordonnées dans la musique occidentale sous la forme [...] d’échelles caractéristiques, mais liées originellement à des formules mélodiques. Un mode suppose une couleur, un caractère musical particulier, une expressivité qui soit spécifique. Les musiques traditionnelles du monde entier utilisent fréquemment des systèmes musicaux fondés sur des conceptions modales extrêmement variées [...]. » (Abromont C., De Montalembert E., 2001, p. 543). Au-delà des hauteurs, le mode engage une dimension expressive, évoquée dans la citation par le terme de « couleur ». Cette idée est intéressante dans le cadre de cette analyse car elle permet d’interroger la manière dont le compositeur s’approprie les modes. En l’occurrence, l’usage de mode spécifique dans la composition étudiée semble émaner d’une couleur propre au flamenco, contribuant ainsi à son identification stylistique. Le recours à ces modes devient alors un vecteur d’appropriation musicale, une façon de traduire le flamenco dans un langage personnel et adapté à l’accordéon.

1.1. Mode utilisé dans le flamenco : mode phrygien

Le mode de mi phrygien est associé aux notes suivantes : *mi, fa, sol, la, si, do* et *ré* (figure 1). Il présente la particularité suivante : commencer par un demi-ton, intervalle marquant du flamenco. Ce mode peut être transposé sur plusieurs notes telles que le *la*, le *si* le *fa#*.



Figure 1 Mode de mi phrygien

Dans le flamenco, la guitare est l’instrument qui réalise des accords à partir des modes. Les deux modes phrygiens transposés sur *si* et *la* sont associés à une manière de jouer les accords à la guitare flamenco. La manière de jouer ces modes sont associés à des noms vernaculaires précis dans le flamenco : *toque por granáinas* (*si* phrygien) et *toque por medio* (*la* phrygien). Phillipe Donnier explique que ces deux touchers (*toques*) représentent des positions des accords pour le guitariste notamment quand il joue des cadences associées à un mode de *si* ou de *la* (1997, p.11). Il emploie également l’expression « harmonie digitalo-instrumentale » pour

souligner que l'harmonie du flamenco est étroitement liée aux doigtés et aux positions des accords sur le manche de la guitare flamenca. (Donnier P., 1997, p.11).

1.2. Mode phrygien dans *Paco*

Gorka Hermosa reprend ce mode phrygien en le transposant sur plusieurs notes. À travers ce procédé modal, Gorka Hermosa réalise une appropriation musicale via les modes utilisés dans *Paco*. Ce mode transposé s'identifie dans la première partie²² de *Paco*. La deuxième²³ et la dernière²⁴ partie de cette composition se basent sur la même transposition du mode : *si* phrygien. La première partie de la composition est analysée ici plus en détails car il y a des changements modaux, absents dans les deux autres parties.

Gorka Hermosa reprend le mode de *mi* phrygien en le transposant sur quatre notes : *si*, *do*#, *ré* et *la*²⁵. Le tableau 1 ci-dessous répertorie l'analyse des modes phrygiens transposés avec les notes associées, le nom vernaculaire ainsi que les numéros de mesures où ces modes sont identifiables. Ce tableau montre que les modes de *si* et de *la* phrygien sont davantage audibles dans la composition par rapport aux autres transpositions. Ces deux modes sont directement en lien avec l'harmonie réalisée à la guitare. Ces deux modes associés à une manière de jouer les accords sur le manche portent un nom précis pour le guitariste : *toque por granaínas* (mode de *si* phrygien) et *toque por medio* (mode de *la* phrygien). Concernant les notes *do*# et *ré*, il n'existe pas de nom précis. Ces modes relèvent une appropriation flamenca réalisée à l'accordéon.

²² Mesures 1 à 83.

²³ Mesures 84 à 105.

²⁴ Mesures 106 à 150.

²⁵ Ces données ont été mises en relation avec le travail de Cristina Cubas Hondal qui a analysé la version de *Paco* pour l'accordéon et le violon.

Mode	Transposition	Note associée	Nom vernaculaire	Mesure
Mi phrygien	<i>Si</i>	<i>Si, do, ré, mi, fa#, sol, la</i>	<i>Toque por granaínas</i> ²⁶	1-18 ; 23-55 ; 73-79
Mi phrygien	<i>Do#</i>	<i>Do#, ré, mi, fa#, sol#, la, si</i>	X	19-22
Mi phrygien	<i>La</i>	<i>La, sib, do, ré, mi, fa, sol</i>	<i>Toque por medio</i> ²⁷	56-59 ; 80-83
Mi phrygien	<i>Ré</i>	<i>Ré, mib, fa, sol, la, sib, do</i>	X	60-72

Tableau 1 Plan modal de la première partie de Paco, des mesures 1 à 83

Le tableau 2 ci-dessous met en avant les résultats de l'analyse formelle de la première partie de *Paco*, corrélée à l'analyse harmonique. Chaque thème appelé A et B présente la même organisation à savoir le premier, le deuxième puis le premier thème est repris, mais modifié. L'analyse formelle montre qu'à chaque partie reprise l'harmonie est également répétée. Les modifications des parties A' et B' sont d'ordre mélodique et rythmique par rapport aux thèmes appelés A et B. Le plan formel est présent sur la partition en annexe 1.

Forme	Mode transposé	Mesure
Introduction	<i>Si phrygien</i>	1-4
A1	<i>Si phrygien</i>	5-18
A2	<i>Do# phrygien puis Si phrygien</i>	19-27
A'1	<i>Si phrygien</i>	28-48
B1	<i>Si phrygien puis la phrygien</i>	49-59
B2	<i>Ré phrygien</i>	60-72
B'1	<i>Si phrygien puis la phrygien</i>	73-83

Tableau 2 Plan formel en lien avec l'harmonie de la première partie de Paco

²⁶ Hurtado Torres Antonio, Hurtado Torres David, *La llave de la música flamenca*, 2011, p.155

²⁷ *Ibidem*

2) Cadences andalouse, flamenca et résolutive : une grammaire flamenca dans *Paco* ?

Claude Abromont et Eugène de Montalembert dans l'ouvrage intitulé *Guide de la théorie de la musique* définissent le terme de cadence comme une : « formule mélodique ou harmonique qui ponctue ou conclut une phrase ou une œuvre [...] » (2001, p.533). Gorka Hermosa s'approprie le flamenco à l'accordéon par l'intermédiaire des cadences. Chaque cadence enchaîne des degrés conjoints, ce qui implique forcément des quintes parallèles : procédé significatif du flamenco. Ici, il s'agit d'analyser trois cadences employées par Gorka Hermosa qui sont en lien direct avec le flamenco.

2.1. Cadence andalouse

La cadence andalouse est un enchaînement des degrés suivants : IV-III-II-I. Le premier accord sur le quatrième degré est souvent minorisé. Comme l'exprime Salvador Valenzuela Lavado dans sa définition, il s'agit d' : « [...] une nouvelle formule cadentielle qui apparaît, la cadence dite andalouse iv-III-II-I²⁸ » (2016, p. 274). Cette citation explique la cadence andalouse avec le quatrième degré minorisé (écrit en minuscule). Dans la troisième partie de *Paco*, correspondant aux mesures 106 à 150, Gorka Hermosa réalise cet enchaînement de ces degrés sur quatre mesures avec le quatrième degré minorisé. Chaque mesure correspond à un degré de cette cadence andalouse (figure 2), ce qui amène à structurer la forme de la troisième partie de la composition toutes les quatre mesures.



Figure 2 Cadence andalouse, des mesures 106 à 109

²⁸ « [...] emerge una nueva fórmula cadencial, la denominada cadencia andaluza iv-III-II-I [...] ».

La cadence andalouse est l'enchaînement harmonique en lien direct avec Paco de Lucía, ce qui ajoute une dimension supplémentaire à l'hommage expliqué par Gorka Hermosa. Dans *Entre Dos Aguas*, la composition est construite sur cette cadence enchaînant quatre degrés à savoir les accords Em-D7-C7-B7²⁹ que Gorka Hermosa reprend en ajoutant des septièmes mineures et majeures. Comme l'exprime Cristina Cubas Hondal, « Contrairement à la séquence harmonique utilisée par Paco de Lucía (Em-D7-C7-B7), il utilise la séquence Em-D-C-B7 ou Em-D7-CMaj7-Bm7, en modifiant parfois l'utilisation des septièmes³⁰. » (2020, p.52). Les enchaînements des degrés de cette cadence amènent des quintes parallèles observables avec les notes : *mi/si, ré/la, do/sol, si/fa#* (figure 2).

2.2. Cadence flamenca

La cadence flamenca est reconnaissable par l'enchaînement des degrés suivants : VI- III- II- I. Comme le précise Lola Fernández dans son livre *Théorie musicale du flamenco*, la cadence flamenca a substitué le quatrième degré présent dans la cadence andalouse par le sixième degré (2005, p.84). Dans *Paco*, cette cadence flamenca est identifiable de la mesure 8 à 11 avec un troisième degré majeur puis mineur (figure 3). Cette cadence implique la réalisation de quintes parallèles avec les notes *ré/la, do/sol, si/fa#*, ce qui montre une caractéristique musicale du flamenco.



Figure 3 Cadence flamenca, des mesures 8 à 11

2.3. Cadence résolutive

La cadence résolutive se base sur deux accords II puis I. Elle ressemble beaucoup aux cadences précédentes, mais elle enchaîne plusieurs accords correspondant aux deuxième et premier degrés. Comme l'écrit Lola Fernández dans son livre, « La séquence d'accords II/I est appelée dans la terminologie de la guitare flamenca cadence résolutive et sa relation fonctionnelle est équivalente à la cadence parfaite V-I de la musique tonale. » (2005, p. 84). Cette cadence est

²⁹ Salvador Valenzuela Lavado ,2016, p. 241

³⁰ « A diferencia de la secuencia armónica usada por Paco de Lucía (Em-D7-C7-B7) utiliza la secuencia Em-D-C-B7 o Em-D7-CMaj7-Bm7 cambiando en ocasiones el uso de las 7as. »

présente des mesures de 2 à 4 dans *Paco* et marque la fin de l'introduction (figure 4). Les mêmes quintes parallèles sont identifiables ici avec *ré/la*, *do/sol*, *si/fa#* comme dans les cadences précédentes.



Figure 4 Cadence résolutive, des mesures de 2 à 4

2.4. Analyse des accords : écriture pour la guitare flamenca à l'accordéon

Les accords utilisés par Gorka Hermosa ne sont pas anodins. En effet, ils mettent en exergue une appropriation musicale du flamenco à l'accordéon. Philippe Donnier explique que l'harmonie du flamenco est basée sur les capacités ergonomiques du guitariste, seul instrument polyphonie dans le groupe de flamenco de manière traditionnelle (*el cuadro*). Il utilise l'expression « harmonie digitalo-instrumentale » car « la couleur harmonique si caractéristique de la guitare flamenca provient de ces accords inattendus, dont la structure atypique est le résultat d'un compromis entre modèle harmonique, technique digitale fruste et structure géométrique de la touche de la guitare. » (1997, p.11). Cette caractéristique des accords construits sur la technique de jeu de la guitare flamenca se reflète dans *Paco*, écrit pour l'accordéon. Le tableau 3 ci-dessous présente les résultats de la typologie des accords analysés dans *Paco*. Les notes manquantes notamment les tierces impliquent un flou modal voire tonal dans la composition.





Nature de l'accord	Mesure	Nom des notes	Note manquante et sa fonction	Exemple
Accord écrit sans tierce	5	<i>Si et Fa#</i>	<i>Ré ou ré#</i> Tierce	
Accord écrit avec la fondamentale, la tierce et la septième	39	<i>La, do et sol</i>	<i>Mi</i> Quinte	
Accord écrit avec une fondamentale, une quinte et une septième	2	<i>Si, fa# et la</i>	<i>Ré ou ré#</i> Tierce	
Accord écrit avec la fondamentale, la tierce, la septième et la neuvième	43	<i>Do, sol, si</i>	<i>Mi</i> Tierce	

Tableau 3 Variété des accords dans Paco

B. Mélodie : du chant à Gorka Hermosa en passant par Paco de Lucía

La mélodie définie comme une « succession ordonnée de sons musicaux, articulée à partir de rythmes et de hauteurs » (Abromont C., De Montalembert E., 2001, p. 542) ; constitue un élément musical dans l'appropriation du flamenco par Gorka Hermosa. L'analyse de *Paco* permet de comprendre l'inspiration mélodique du flamenco. La mélodie est traitée par l'intermédiaire de trois axes d'étude. Le premier examine les liens entre la mélodie de *Paco* et les caractéristiques mélodiques propres au flamenco. La mélodie est intégrée afin de déterminer la manière dont le compositeur reprend ou transforme le flamenco. La composition sera étudiée afin de décrypter les reprises mélodiques voire les transformations. Le deuxième point analyse les références explicites à Paco de Lucía à travers des mélodies qui rendent hommage au guitariste. Enfin, le troisième axe explore l'influence des musiciens ayant accompagné Paco de Lucía sur Gorka Hermosa. Ces musiciens transmettent leur savoir-faire issu de ce guitariste à cet accordéoniste. À travers ces approches, il s'agit d'analyser la mélodie dans *Paco* afin d'en détacher les corrélations entre le flamenco, Paco de Lucía ainsi que ses musiciens.

1) Parallèles mélodiques entre le flamenco et *Paco*

La typologie proposée pour analyser les mélodies présentes dans *Paco* est celle de Antonio et David Hurtado Torres. Elle sert de cadre méthodologique issu de l'ouvrage intitulé *La Llave de la música flamenca*³¹ (2009). Les auteurs soulignent plusieurs caractéristiques communes aux mélodies flamencas notamment celles issues du répertoire chanté. Cette typologie originellement créée pour la mélodie vocale est transposée et appliquée ci-dessous à *Paco*, une composition instrumentale. Gorka Hermosa transpose des mélodies vocales à l'accordéon, traduisant ainsi une appropriation et une adaptation mélodique à l'accordéon.

Selon cette typologie, il existe des éléments essentiels pour la construction d'une mélodie flamenca. La mélodie :

- commence en anacrouse ;
- débute souvent par un intervalle de tierce ou de quarte juste ;
- privilégie des mouvements conjoints ;

³¹ *La clé de la musique flamenca*

- doit se conclure par un mouvement descendant ;
- intègre des mélismes ;
- établit une connexion entre la musique et les paroles. (Hurtado Torres A. et Hurtado Torres D., 2009, p. 164).

L'ensemble de ces critères a été appliqué à l'analyse de la mélodie dans *Paco*. Toutefois, les deux derniers points de la typologie qui se rapportent à la présence de paroles chantées avec la musique ne sont pas retenus dans cette analyse. En effet, *Paco* étant une composition instrumentale pour accordéon solo, l'absence de paroles chantées rend ces éléments non pertinents dans le cadre de cette étude.

1.1. Analyse mélodique : anacrouse accompagnée d'une quarte juste ascendante

L'intégration d'anacrouses avec un intervalle de quarte juste dans certaines mélodies de *Paco* aux mesures 4-5, 27-28 et 59-60, témoigne d'une appropriation de procédés mélodiques du flamenco par Gorka Hermosa. Comme l'indiquent Antonio et David Hurtado Torres :

« Les sauts les plus fréquemment employés sont la tierce majeure ou mineure et surtout la quarte juste. Ce dernier intervalle apparaît très fréquemment au début de nombreuses mélodies, très souvent avec un début en anacrouse, comme moyen d'aborder la note suivante, presque toujours le premier degré, avec sécurité et intonation correcte³² ». (2009, p. 164).

Cet intervalle apparaît fréquemment au début des mélodies chantées, souvent associé avec une anacrouse, afin de préparer avec justesse et assurance l'arrivée sur le premier degré. Gorka Hermosa transpose ce schéma typique du chant flamenco dans l'écriture instrumentale pour l'accordéon, en particulier joué au clavier pour la main droite. Ainsi, l'intervalle de quarte juste, de *fa#* à *si* dans les figures 8 et 9, de *la* à *ré* dans la figure 10, établit un lien entre le flamenco et l'accordéon. Les quartes justes sont entourées en orange sur les figures ci-dessous. Ces choix révèlent d'une démarche d'appropriation du flamenco adaptée à l'accordéon. La définition précédente instaure l'idée que les anacrouses amènent le premier degré du mode ; ce qui est le cas dans la composition avec le mode de *si* phrygien (figures 5 et 6) et le mode de *ré* phrygien (figure 7).

³² « Los saltos más empleados son el de tercera mayor o menor y, sobre todo, el de cuarta justa. Este último intervalo es muy común que aparezca al inicio de muchas melodías, muy frecuentemente con un comienzo anacrúsico, como medio de abordar con seguridad y correcta afinación la siguiente nota, casi siempre el I grado. »



Figure 5 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 4 et 5



Figure 6 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 27 et 28

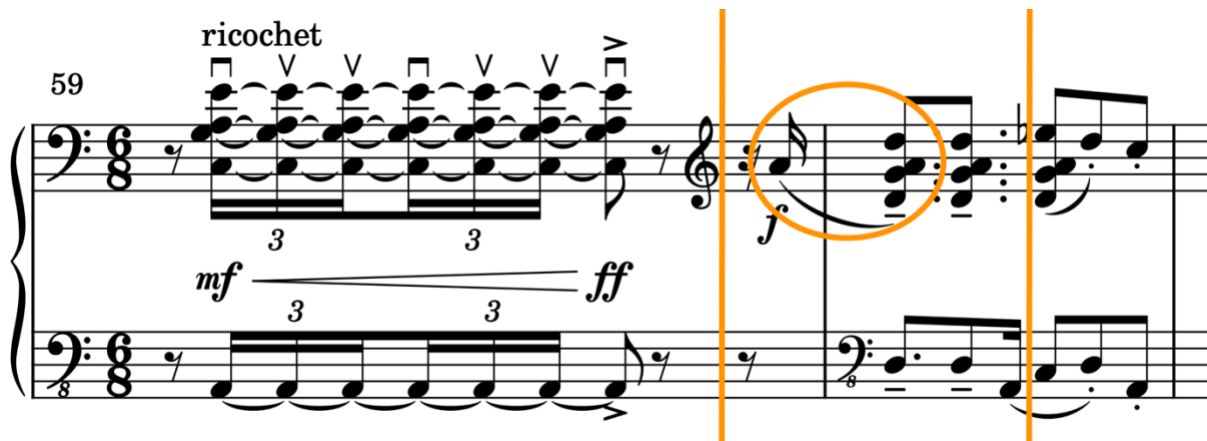


Figure 7 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 59 et 60

1.2. Analyse mélodique : progression par mouvement conjoint

Dans *Paco*, Gorka Hermosa opère une adaptation mélodique du flamenco à l'accordéon. Antonio et David Hurtado Torres soulignent que les mélodies se construisent majoritairement par degrés conjoints, c'est-à-dire en privilégiant des intervalles de secondes ou tierces mineures.

L'usage des mouvements conjoints facilite l'interprétation vocale en évitant des sauts d'intervalle plus complexes à maîtriser et à chanter³³ (Hurtado Torres, 2009, p. 162). En adoptant ces intervalles, les mélodies suivent un mouvement conjoint qui sont associées aux chants dans le flamenco. Les mesures 74 à 81 révèlent la présence de plusieurs mélodies conjuguant des mouvements conjoints reposant sur des intervalles de secondes mineures, secondes majeures et de tierces mineures. Ces intervalles respectent les caractéristiques des mélodies vocales dans le flamenco.

De plus, l'organisation des mélodies de flamenco peut mettre en relief la notion de pôle : elles débutent et se concluent sur la même note. Un pôle est décrit comme étant : « hors du système strictement tonal, note ayant une importance particulière et devenant ainsi un repère pour la perception ; notion clé dans la musique récente » (Abromont C., De Montalembert E., 2001, p. 546). Cette notion de pôle peut également contribuer à une forme de symétrie dans la mélodie dans *Paco*. Gorka Hermosa explore ce procédé d'écriture avec les mélodies flamencas et renforce ainsi l'appropriation flamenca dans la composition. Il s'agit des notes entourées en couleur sur la figure 8. Une exception à cette symétrie est identifiable avec la note *si* en bleu sur la figure ci-dessous.

³³ « Les mélodies flamencas progressent ou se déroulent, presque exclusivement, par degrés conjoints, c'est-à-dire par intervalles de seconde majeure, mineure ou augmentée. Cela peut s'expliquer par le fait que, le flamenco étant un style né dans le monde de la musique populaire, il est plus facile pour un chanteur qui n'a pas reçu de formation vocale académique, mais qui chante intuitivement et naturellement, d'interpréter des phrases qui évoluent par degrés conjoints que d'autres qui comportent d'abondants sauts, lesquels sont évidemment plus difficiles à aborder et à accorder. »

Traduction de : «Las melodías flamencas progresan o se desenvuelven, casi exclusivamente, por grado conjunto, es decir, por intervalos de segunda mayor, menor o aumentada. Esto puede ser debido al hecho de que, siendo el flamenco un estilo surgido en el mundo de la música popular, es más fácil para un cantor que no posee una formación vocal académica, sino que canta de manera intuitiva y natural, realizar frases que se mueven por grado conjunto que otras que posean abundantes saltos, más difíciles, evidentemente, de abordar y afinar.»



Figure 8 Mélodies conjointes, des mesures 74 à 81

1.3. Analyse mélodique : progression par mouvement descendant

Dans *Paco*, Gorka Hermosa opère une appropriation du flamenco en intégrant une caractéristique mélodique : la conclusion des mélodies se termine par un mouvement descendant. Comme le soulignent Antonio et David Hurtado Torres, « toutes les phrases musicales [...] des chansons flamencas se terminent par une gamme descendante [...] [observable] dans n'importe quel enregistrement sonore [...] » (2009, p. 162). Ce phénomène de mouvement descendant est un indicateur pour les musiciens, signalant la fin de l'intervention du chanteur³⁴. Cette observation trouve une illustration dans *Como El Agua*, interprété par Paco de Lucía, Tomatito (guitariste) et Camarón de la Isla (chanteur), où de nombreuses phrases mélodiques se clôturent par un mouvement descendant (QR Code 2).

³⁴ Caractéristique que j'ai pu constater durant mes cours de percussions flamencas (*palmas*) à Paris.



QR CODE 2 Como El Agua de Paco de Lucía, Tomatito et Camarón de la Isla

Cette particularité fréquente dans le chant flamenco est adoptée par ce compositeur dans l'écriture pour l'accordéon. Deux exemples de cette mélodie descendante, développés ci-dessous, peuvent être identifiés à la première mesure et aux mesures 63 à 66 renforçant leur lien avec le flamenco. En réutilisant cette caractéristique dans *Paco*, Gorka Hermosa ne se contente pas de reproduire une mélodie : il transpose des principes mélodiques vocales à l'accordéon, démontrant son appropriation et son adaptation mélodique à l'accordéon.

1.3.1. Exemple à la mesure 1

De la première à la deuxième mesure, la mélodie descend de deux octaves, allant de si 3 à si 1 en quatre temps. Ce mouvement descendant est accompagné d'un phénomène récurrent de notes considéré comme des pôles, élément développé en amont (voir figure 8). Ce phénomène de pôles, associé à un mouvement descendant, reflète l'influence du chant flamenco dans *Paco*. Sur la figure 9, les triolets de doubles croches sont organisés par groupes de deux, chaque ensemble suit un schéma mélodique systématique et débute par la même note (voir les cercles colorés sur la figure 9). Par exemple, le premier triolet de doubles croches, commençant par la note *si*, forme une broderie tronquée supérieure, *ré* et *do* (représentée par les lettres « BT » sur la figure 9). Le second triolet reprend le *si* avec deux notes de passage inférieures, *la* et *sol*, qui mènent à la nouvelle note du troisième triolet (indiquée comme « NP » sur la figure 9).

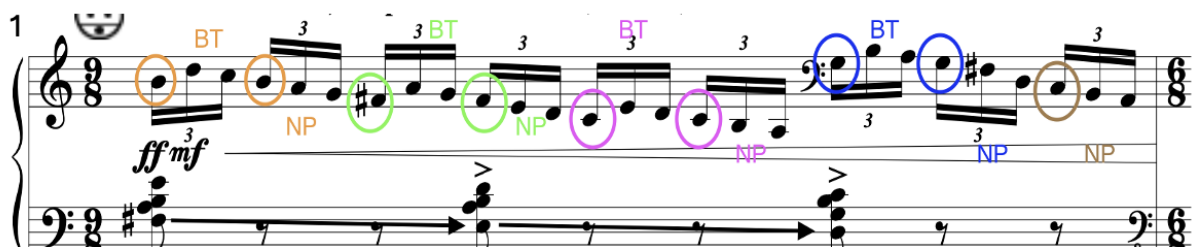


Figure 9 Pôles avec un mouvement descendant, mesure 1

1.3.2. Exemple aux mesures 63 à 66

De la mesure 63 à 66, la mélodie se développe de manière conjointe avec un mouvement descendant sur une octave pendant une ou deux mesures, allant de *do* 3 à *do* 2 (indiqué par deux flèches en orange sur la figure 10). Ce phénomène de pôles est également observé aux mesures 65 et 66 (représenté par des cercles colorés sur la figure 10). Ce second exemple suit les mêmes particularités que le premier.

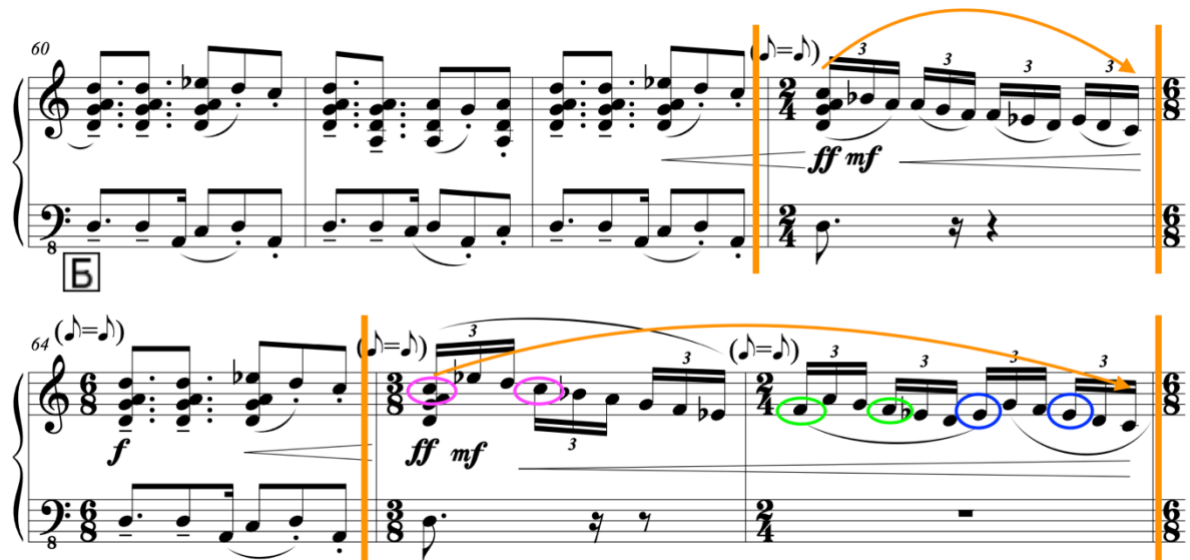


Figure 10 Mélodie avec mouvement descendant associée à un phénomène de boucle, des mesures 63 à 66

2) Citations mélodiques en hommage à Paco de Lucía

L'analyse comparative entre la transcription de *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía et la composition *Paco* de Gorka Hermosa montre l'hommage rendu à ce guitariste. Ce phénomène s'accompagne de trois types de citations musicales qui traduisent différentes formes d'appropriation : la citation littérale, la reprise transformée rythmiquement et enfin une variation rythmique et harmonique d'un motif existant.

2.1. Mélodie en hommage à Paco de Lucía : de *Entre Dos Aguas* à *Paco*

Le choix mélodique des mesures 130 à 133 de Gorka Hermosa constitue une citation et une appropriation du style d'écriture de Paco de Lucía afin de lui rendre hommage.

Il intègre une mélodie venant de *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía qu'il cite directement dans sa propre composition (QR code 3 : de 4 : 44 à 4 : 55). Comme l'indique l'accordéoniste dans nos échanges : « Elles [les quatre mesures] sont directement tirées de *Entre Dos Aguas*. Oui,

c'est ma façon de rendre hommage [à Paco de Lucía]³⁵. » La ressemblance entre les deux mélodies est particulièrement évidente dans les passages en doubles croches, mis en évidence en orange sur les figures 11³⁶ et 12. En utilisant des doublures à l'octave dans *Paco*, Gorka Hermosa exploite les caractéristiques organologiques de l'accordéon, comme en témoigne la première portée de la figure 12 (QR code 4 : de 3 : 35 à 3 : 55).

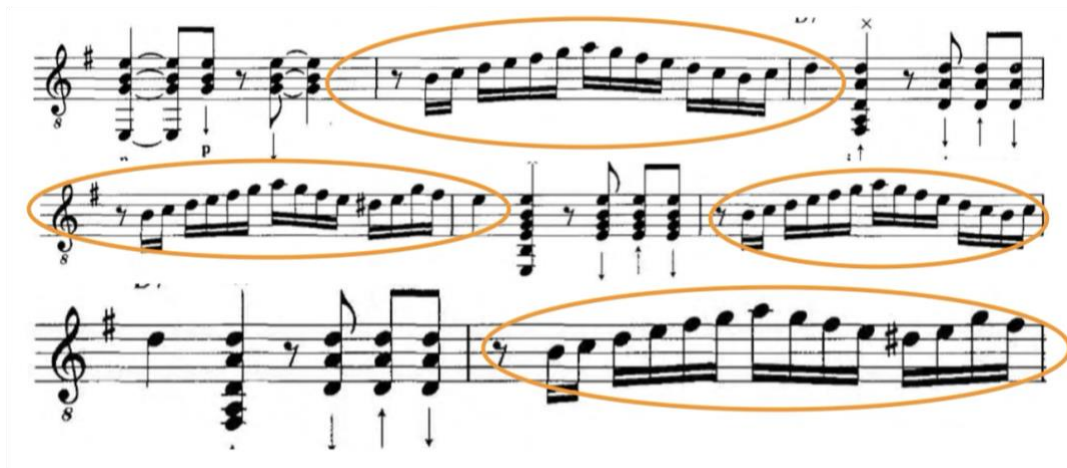


Figure 11 Transcription de Entre Dos Aguas



QR CODE 3 Entre Dos Aguas de Paco de Lucía

³⁵ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 15 février 2025.

³⁶ Anonyme, Entre Dos Aguas, Edition Seemsa, Madrid, 1998, p. 18.



Figure 12 Mélodie significative en lien avec *Entre Dos Aguas*, des mesures 130 à 133



QR CODE 4 *Paco de Gorka Hermosa*

2.2. Variation rythmique et harmonique d'une mélodie de *Entre Dos Aguas* à *Paco*

Une reconfiguration d'une mélodie à la fois fidèle dans son contour mélodique et transformée dans sa réalisation rythmique et harmonique s'inscrit dans une démarche de citation explicite. Elle constitue un hommage adressé à Paco de Lucía, en intégrant de manière visible un élément de *Paco* dans un nouveau cadre instrumental à l'accordéon. Ce procédé illustre ainsi l'un des éléments de l'appropriation du flamenco mis en œuvre par Gorka Hermosa dans sa composition. Aux mesures 118 à 119 de *Paco*, on observe la réutilisation des mêmes hauteurs que dans la transcription de *Entre Dos Aguas*³⁷ de Paco de Lucía, même si leur traitement rythmique est modifié (figures 13 et 14). Le passage initialement écrit en croche est transposé en double croche. Par ailleurs, Gorka Hermosa enrichit ce fragment par l'ajout d'accords placés sur la première et la quatrième double croche de chaque temps, exploitant ainsi les potentialités polyphoniques de l'accordéon.

³⁷ Anonyme, *Entre Dos Aguas*, Edition Seemsa, Madrid, 1998, p. 16.



Figure 14 Mélodie de *Entre Dos Aguas*



Figure 13 Mélodie identique dans *Paco*, mesures 118 et 119

2.3. Motif cité et modifié : analyse d'une variation rythmique

Une troisième citation aux mesures 113 à 116 témoigne d'une appropriation stylistique fondée sur la réutilisation de la mélodie préexistante, interprétée dans un nouveau contexte instrumental. Le traitement rythmique, bien qu'altéré, ne rompt pas la continuité mélodique, mais propose une reformulation qui s'insère dans le discours musical de *Paco*. Cette citation est également issue de *Entre Dos Aguas* de *Paco de Lucía* qui est identifiable dans la composition *Paco* de Gorka Hermosa, traduisant un procédé d'intégration mélodique directement en hommage à ce guitariste. Ce motif³⁸, constitué de quatre doubles croches reprend l'enchaînement initial des notes présentes dans la composition de *Paco de Lucía*. Bien que la structure mélodique soit conservée, une légère modification rythmique est opérée : le motif est décalé d'une double croche (figures 15 et 16).



Figure 16 Transcription de *Entre Dos Aguas*



Figure 15 Variation rythmique et harmonique, mesure 113

³⁸ Anonyme, *Entre Dos Aguas*, Edition Seemsa, Madrid, 1998, p. 11.

3) Entre hommage et création : collaborations symboliques avec les musiciens de Paco de Lucía et le rôle de l'interprète dans *Paco*

La composition *Paco* de Gorka Hermosa ne se limite pas à un hommage à Paco de Lucía par l'intermédiaire de la citation : elle s'inscrit également dans une dynamique de transmission avec les musiciens qui ont accompagné ce guitariste. En effet, Gorka Hermosa a collaboré avec trois figures du sextet de Paco de Lucía : le flûtiste et saxophoniste Jorge Pardo, le bassiste Carles Benavent et le percussionniste Tino Di Geraldo. Ces échanges artistiques, au-delà de leur dimension instrumentale, prennent une valeur symbolique pour cet accordéoniste, qui n'a pas eu l'occasion de partager la scène avec Paco de Lucía de son vivant. En travaillant avec ses anciens amis et musiciens, il cherche à tisser un lien musical indirect avec l'univers flamenco de Paco de Lucía. La version solo pour l'accordéon conserve l'empreinte de cette collaboration dans la deuxième partie, directement influencée par Jorge Pardo. Ce processus d'échange et de réappropriation souligne l'inscription de *Paco* dans une mémoire musicale qui se transmet par l'échange, le jeu et la création.

3.1. Collaborations musicales avec Jorge Pardo, Carles Benavent et Tino Di Geraldo

Gorka Hermosa a arrangé *Paco* pour son trio *Malandro Club*, constitué d'une contrebasse, d'une trompette et de l'accordéon. Cette version est enregistrée avec la participation de Jorge Pardo (né en 1956) et Borja Barrueta (né en 1975), batteur de jazz. Jorge Pardo a été le flûtiste et saxophoniste officiel du sextet de Paco de Lucía à partir de 1981 (QR code 5).



QR CODE 5 Paco version du trio Malandro Club avec Jorge Pardo et Borja Barrueta

N'ayant pas eu l'opportunité d'envoyer sa partition à Paco de Lucía de son vivant, Gorka Hermosa voit cette collaboration comme un moyen indirect de se rapprocher de l'univers

musical de ce guitariste. Il exprime le rôle symbolique de jouer avec des musiciens qui ont travaillé avec Paco de Lucía. Il s'agit de Jorge Pardo, Carles Benavent (né en 1954, bassiste) et Tino Di Geraldo (né en 1960, percussionniste). Comme le dit Gorka Hermosa :

« Quand je l'ai enregistré avec Jorge Pardo avec *Malandro Club* puis des enregistrements [ont suivi de d'autres compositions] avec Jorge ainsi que Carles Benavent [et] Tino di Geraldo, tous des musiciens [de Paco de Lucía] [...] Étant donné je n'ai pas pu jouer avec lui [Paco de Lucía] dans ma vie, la plus belle façon d'être messager est de jouer avec ses musiciens³⁹. »

La photo 2 est issue de l'enregistrement de la version de *Malandro Club* avec Jorge Pardo (à gauche) et Gorka Hermosa (à droite)⁴⁰.



Photo 2 Jorge Pardo (à gauche) et Gorka Hermosa (à droite)

Dans la version avec *Malandro Club*, la deuxième partie devient un espace de dialogue : chaque musicien est libre de réaliser un solo. Elle porte l'empreinte de son style musical à la croisée du jazz et du flamenco. Ce compositeur explique ce moment de conversation collective :

« c'est là que commence le solo, qui dans la partie, dans la partition de l'accordéon, n'est qu'une petite partie avec des percussions et ensuite, il y a une partie instrumentale et dans la version que nous [avec son trio *Malandro Club*] avons faite avec Jorge Pardo, [...]. Il a fait des solos et ensuite nous allons à la mesure 89 à l'intérieur de celui-ci nous dirigeons vers la partie de la rumba⁴¹. »

³⁹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa du 23 février 2025.

⁴⁰ Photo de Maxi del Campo du 20 mai 2013 au Studio Mecca Recording Studio à Oiartzun au Pays basque transmise par Gorka Hermosa le 8 mai 2025.

⁴¹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa du 17 février 2025.

La deuxième partie de *Paco* pour l'accordéon solo a inclus des éléments de la ligne mélodique inventée par Jorge Pardo lors de l'enregistrement de ce morceau avec le trio *Malandro Club*. Cette partie dans la version pour l'accordéon solo contraste avec les écritures des deux autres parties. Comme le dit ce compositeur :

« La version pour accordéon solo est intégrée, mais j'insiste sur ce point après l'avoir enregistrée avec Jorge Pardo, le flûtiste de Paco de Lucía. Le solo dans la version orchestrale du morceau est de Jorge Pardo. J'ai changé, mais bien sûr, ayant le don d'un des musiciens de Paco de Lucía, bien sûr, je lui ai demandé la permission. Il a accepté. Et ses solos sont inclus dedans⁴². »

Autrement dit, toute la deuxième partie est contrastante et intègre des éléments mélodiques du flamenco venant de Jorge Pardo adaptée à l'accordéon par Gorka Hermosa (figure 17).

⁴² Communication personnelle du 19 avril 2024.

0 88 *speaking:* jamoh allá! *speaking:* ¡ele!*

92 *speaking* jámonóh

95

98

101

104 *f* *mf* *ricochet*

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of staves. The piano part is in 4/4 time and features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes. The vocal part includes lyrics in Spanish and some musical notation. The score is marked with dynamics like *mp*, *f*, and *mf*, and includes performance instructions like 'speaking' and 'ricochet'.

Figure 17 Deuxième partie de Paco, influence de Jorge Pardo

3.2. Rôle de l'interprète dans l'exécution de *Paco*

Dans la version de *Paco* pour l'accordéon solo, cette deuxième partie musicale offre à l'interprète le rôle de second compositeur. Gorka Hermosa encourage l'interprétation personnelle, voire à la réécriture de cette partie tant sur le plan mélodique, rythmique que formel. Cette posture s'inscrit dans une conception élargie de la partition que résume Anja Jagodić : « Comme il s'agit d'une improvisation unique, elle peut être modifiée ou remplacée par une autre improvisation faite par le compositeur ou par le joueur⁴³ » (2019, p.31). Gorka Hermosa confirme cette liberté expressive en affirmant : « Ce serait merveilleux. Si l'on joue l'improvisation écrite, le musicien peut changer ce qu'il veut dans cette improvisation. Même essayer de jouer différemment à chaque fois et faire l'improvisation comme si elle était réelle, pas seulement lire les partitions⁴⁴ » (Jagodić, 2019, p. 31). Cette conception confère à la partie centrale de *Paco* une souplesse d'interprétation, traduisant une appropriation du flamenco fondée sur l'écoute, l'échange et une certaine liberté de création.

En résumé, l'analyse de la mélodie dans *Paco* est en corrélation avec le flamenco, les influences directes de Paco de Lucía et l'apport stylistique de Jorge Pardo. En appliquant les éléments types de la mélodie flamenca à la composition pour l'accordéon, on observe des caractéristiques telles que les mouvements descendants, les enchaînements conjoints et l'usage d'anacrouses. Gorka Hermosa rend hommage à Paco de Lucía en intégrant des citations mélodiques issues de *Entre Dos Aguas*, tout en y apportant des ajustements. Enfin, l'influence de Jorge Pardo joue un rôle dans l'évolution mélodique de *Paco* dans la deuxième partie de la composition. Son style flamenco et jazz imprègne cette partie musicale et lui confère un caractère contrasté. La collaboration avec des musiciens proches de Paco de Lucía permet ainsi de renforcer l'hommage.

⁴³ « As this is a one improvisation, it can be changed... or can be replaced by another improvisation made by composer or by the player. »

⁴⁴ « Gorka Hermosa said: "That would be marvelous. In case to play the written improvisation, the player can change whatever he/she wants in this improvisation. Even to try to play different each time and do the improvisation like it is real- not only to read the scores." »

C. *Bulería* et rumba flamenca : enjeux et appropriations dans *Paco*

L'appropriation du flamenco par Gorka Hermosa dans *Paco* se manifeste également à travers l'intégration de métriques issues de ce genre musical. L'analyse des cycles rythmiques présents dans cette composition met en évidence la *bulería* dans les deux premières parties⁴⁵ de la composition et de la rumba flamenca dans la dernière⁴⁶ partie de la composition. Ce choix témoigne d'une volonté du compositeur d'exploiter des structures rythmiques propres au flamenco tout en les adaptant aux spécificités de l'accordéon. Les analyses menées en amont sur *Paco* confirment cette organisation métrique. Anja Jagodić identifie « [...] trois sections : la première est une *bulería* (rythme 3-3-2-2-2) [...]. La deuxième est également une *bulería* [...]. La troisième et dernière est une rumba rapide [...]»⁴⁷. » (2019, p.22).

De manière similaire, Cristina Cubas Hondal observe que :

« La première [partie] est une *bulería* au rythme caractéristique (3-3-2-2-2-2) [...] La deuxième partie est également une *bulería* [...] La troisième et dernière partie, en revanche, est une *rumba* rapide [...]»⁴⁸. » (2020, p. 46).

Ainsi, cette partie analysera ces deux cycles rythmiques et le passage de l'un à l'autre afin de mieux comprendre l'appropriation réalisée du flamenco par la métrique dans *Paco*.

1) Intégration et adaptation de la *bulería* dans *Paco* : analyse métrique

L'analyse métrique de *Paco* révèle la *bulería* comme élément métrique des deux premières parties de la composition, aux mesures 1 à 106. Gorka Hermosa s'approprie ce rythme flamenco en conservant son cycle caractéristique de 12 temps que je vais détailler par la suite. Ce compositeur privilégie une métrique ternaire explicite dans sa transcription, facilitant ainsi la lecture et l'interprétation par des accordéonistes non familiers du flamenco.

⁴⁵ À savoir des mesures 1 à 105.

⁴⁶ À savoir des mesures 106 à 150.

⁴⁷ « “Paco” is a flamenco piece. It has three sections: the first is a *bulería* (3-3-2-2-2 rhythm) [...] The second one is also a *bulería* [...] The third and last one is a fast *rumba* [...] »

⁴⁸ « La obra presenta tres secciones. La primera es una *bulería* con el ritmo característico 3-3-2-2-2 [...] La segunda sección es también una *bulería* [...] La tercera y última parte, sin embargo, es una *rumba* rápida [...] ».

1.1. Structures et caractéristiques métriques de la *bulería*

La *bulería* de manière accélérée trouve son origine dans la *soleá*, un autre style de flamenco. Cette évolution a été décrite par Philippe Donnier comme un « déphasage » rythmique qui distingue la *bulería* des autres styles de flamenco :

« De même que celui du tango, le *compás* de *bulería* est identifiable sans le recours à la couleur harmonique. Le cycle de référence est obtenu par déphasage du cycle de type *Soleá* [...]. » (Donnier, 1997, p. 10).

Ainsi, il explique que le cycle de la *bulería* repose avant tout sur sa structure temporelle, plutôt que sur des éléments harmoniques spécifiques (Donnier, 1997, p. 10). Il suit un schéma de 12 temps, traditionnellement compté de la manière suivante : 12 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11, avec des accents marqués sur 12, 3, 6, 8 et 10.

Ce cycle est caractérisé par une alternance entre des pulsations binaires et ternaires, une spécificité décrite par Lola Fernández (2005, p. 34). Cette organisation métrique confère à la *bulería* une dynamique temporelle qui la distingue des autres rythmes de flamenco.

1.2. Adaptation de la *bulería* dans *Paco*

Dans *Paco*, Gorka Hermosa reprend les principes fondamentaux du rythme de la *bulería* tout en l'adaptant aux spécificités de l'accordéon. Dès les premières mesures, ce rythme est identifiable, sa notation est illustrée dans la figure 18 mélangeant le ternaire et le binaire (Hurtado Torres H. et D., 2009, p.122).

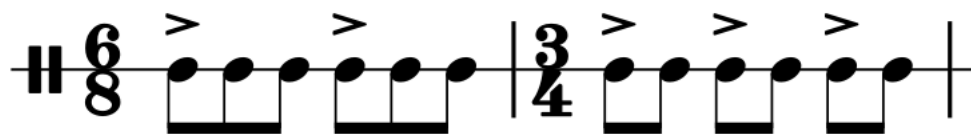


Figure 18 Notation du rythme de la *bulería*

Dans *Paco*, Gorka Hermosa adopte une approche différente en transcrivant ce rythme avec une métrique ternaire où la valeur de base devient la double croche. Ce choix pourrait s'expliquer par la nécessité d'adapter l'écriture rythmique aux spécificités de l'accordéon. En effet, regrouper le rythme de la *bulería* au sein d'une seule mesure, plutôt que de l'étendre sur plusieurs, faciliterait la lecture musicale pour les accordéonistes. La figure 19 présente la transcription du cycle de la *bulería*, caractérisée par une accentuation particulière au sein d'une

métrique ternaire en 6/8. Cette accentuation se manifeste dans la composition par l'emploi de notes situées sur les temps forts du cycle rythmique.



Figure 19 Rythme de la bulería dans *Paco*, mesure 5

2) Métrique de la rumba flamenca dans *Paco* : de Paco de Lucía à Gorka Hermosa

L'analyse métrique de la rumba flamenca dans *Paco* met en exergue la manière dont Gorka Hermosa s'approprie le flamenco. En adoptant une structure métrique en 4/4, directement inspirée d'*Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía, le compositeur inscrit sa composition dans la continuité du flamenco et du style de ce guitariste tout en l'adaptant à l'accordéon.

2.1. Transition de la bulería à la rumba flamenca

À partir de la mesure 106 de *Paco*, Gorka Hermosa introduit un changement de style rythmique en adoptant la rumba flamenca. Elle est caractérisée par une structure binaire en 4/4 et contraste avec le cycle de la *bulería*. Cette transition n'est pas anodine : elle s'inscrit dans une pratique courante du flamenco⁴⁹. Ces changements de métrique permettent d'introduire une nouvelle dynamique au sein d'une même composition. Un exemple de ce procédé se trouve dans *Pueblcito Mío* de José Mercé, passant d'un tango flamenco (métrique binaire en 4/4) à une *bulería* (0:35, voir QR Code 6).

⁴⁹ Surtout dans le cadre de représentations scéniques.



QR CODE 6 Pueblcito mío de José Mercé

Gorka Hermosa indique les *tempi* pour les deux métriques différentes à savoir la noire pointée à 80 battements par minute sans *rubato*. Il indique sur la partition les termes suivants : « Flamencamente, sempre senza rubato » qui signifient de manière de flamenco sans *rubato* (Hermosa G., 2013, p.1). Le tempo change quand la rumba intervient avec 120 battements par minute à la noire. Ce compositeur précise « Con vita » sur la partition qui signifie avec de la vie (Hermosa G., 2013, p.7). Ces indications participent à la transition métrique de la *bulería* à la rumba flamenca.

2.2. Structures et caractéristiques de la rumba flamenca dans *Paco*

Dans le cas de *Paco*, la référence à *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía est particulièrement marquée. Cette rumba flamenca repose sur une métrique binaire en 4/4. Elle est marquée par la fusion du flamenco et des influences afro-caraïbéennes. La rumba catalane, appelée également la rumba flamenca, Corinne Frayssinet Savy explique qu'elle trouve son origine dans « la fusion du flamenco avec la rumba afro-caraïbéenne à la mode en Europe à la fin des années 1950 » (2021, p. 3). Cette fusion musicale, introduite en Espagne dans les années 1960, a influencé l'évolution du flamenco dont Paco de Lucía. Les musiciens de flamenco utilisent alors le terme suivant *ida y vuelta* qui signifie l'aller-retour pour mettre en avant cette idée. Autrement dit, des musiciens de flamenco comme Paco de Lucía ont intégré au flamenco des éléments musicaux issus des pays qu'ils avaient visités. Inmaculada Morales Peinado explique le processus d'*ida y vuelta* par : « Les différentes tournées en Amérique tout au long du XX^e siècle ont pu conduire à l'assimilation des schémas rythmiques de la musique sud-américaine, imprégnés de contretemps, dans les rythmes des styles flamencos, par l'intermédiaire des guitaristes⁵⁰. » (2017, p. 26).

⁵⁰ « El proceso de ida y vuelta. Las diversas giras realizadas por América, durante todo el siglo XX, podría haber supuesto la asimilación de los esquemas rítmicos de la música sudamericana, impregnada de contratiempos, en los compases de los estilos flamencos, a través de los guitarristas. »

La composition *Entre Dos Aguas* est marquée par l'influence de l'Amérique latine, notamment de Cuba, en reprenant la métrique de la rumba. Cette musique pourrait être associée au processus d'*ida y vuelta*. La rumba s'explique par des mesures systématiquement en 4/4, avec une pulsation régulière accentuée sur la noire (1-2-3-4) et la présence de contretemps. Gorka Hermosa reprend ce schéma dans *Paco*, où la mesure 106 marque une transition claire vers une métrique binaire, renforçant ainsi l'hommage à Paco de Lucía (voir figure 20).



Figure 20 Notation métrique de la rumba flamenca, mesure 106

En résumé, *Paco* de Gorka Hermosa illustre à l'accordéon l'appropriation des métriques du flamenco à savoir la *bulería* et la rumba flamenca. La transition entre les deux styles adaptés du flamenco participe à la structure formelle de la composition.

D. Du *jaleo* aux *palmas* : adaptations et transformations du flamenco dans *Paco*

Dans *Paco*, Gorka Hermosa intègre des éléments caractéristiques du flamenco, parmi lesquels le *jaleo*, constitué d'interjections spontanées où les paumes des mains (*palmas*) sont identifiables. Ces éléments, bien que extrinsèques à la structure mélodique et harmonique, participent à l'univers sonore du flamenco en tant que composantes expressives et rythmiques. Le *jaleo* et les paumes de mains (*palmas*) sont utilisés dans le cadre des performances de jeu pour renforcer la dynamique du groupe via des interactions constantes entre les interprètes et leur environnement. Ces deux éléments servent également à accompagner le chant et la danse. Leur présence dans *Paco* s'inscrit dans un processus d'appropriation du flamenco à l'accordéon.

1) *Jaleo* : expression orale participant à l'univers sonore du flamenco

Dans le flamenco, le *jaleo* désigne les interjections vocales spontanées adressées aux artistes en cours d'interprétation. Souvent brèves, rythmées et expressives, ces interventions ponctuent les moments marquants de la performance et participent activement à la dynamique collective du flamenco. Cette pratique sonore repose sur un échange direct entre les interprètes et leur environnement. Cependant, dans *Paco*, Gorka Hermosa essaye d'imiter le *jaleo* dans un contexte musical éloigné, passant de collectif à soliste. Dans un premier temps, le *jaleo* sera expliqué et les enjeux qui l'accompagnent. Dans un second temps, les résultats de l'analyse du *jaleo* s'étudieront dans *Paco* afin de comprendre l'appropriation ainsi que le contresens associé.

1.1. *Jaleo* : principes et enjeux dans la performance collective du flamenco

Le *jaleo*, viendrait du verbe *jalear* et pourrait se traduire littéralement par les termes : le raffut/le bazar. Cependant, la traduction de ces deux termes par le mot espagnol n'est pas réciproque, le terme vernaculaire sera donc conservé dans l'analyse musicale. Selon Vinciane Trancart le *jaleo* est un : « ensemble des interjections et locutions admiratives formulées par des cris spontanés, en direction des interprètes de flamenco, pour les encourager. Avec les battements de mains (*palmas*), cette attitude correspond à la participation de l'auditoire dans le flamenco, qui est une des caractéristiques essentielles de ce genre musical. » (2014, p. 712). Ainsi, le *jaleo* est représenté par l'exclamation d'interjections de manière ponctuelle afin d'encourager les musiciens. Cet élément aide à construire l'univers sonore du flamenco. Ces encouragements se manifestent par des mots courts tels que *olé*, *guapa/guapo*⁵¹, *vamos*⁵², *venga*⁵³, etc. Les interjections peuvent être issues d'un lexique associé à l'Andalousie comme : *amoh allá* qui signifie allez-y. Ces mots surviennent majoritairement à la suite d'un trait virtuose ou de cadences.

1.2. *Jaleo* : un contresens dans *Paco*

Des interjections correspondant au *jaleo* sont perceptibles dans *Paco* aux mesures 87, 88, 90 et 93. Gorka Hermosa choisit de l'intégrer dans la deuxième partie en même temps que les paumes des mains (*palmas*). L'accordéoniste doit prononcer des mots courts inscrits sur la partition pour

⁵¹ Signifie : belle/beau

⁵² Se traduit par : allons-y

⁵³ Signifie : allez

imiter le *jaleo*. Au regard de la définition du *jaleo* qui sert à encourager les musiciens, cela pose ici un contresens car cet accordéoniste est tout seul à jouer. Ce compositeur reprend cet élément afin de réaliser une appropriation du flamenco tout en modifiant l'objectif idéal du *jaleo* dans un contexte musical de jeu collectif.

Dans la partition, il y a ces quatre interjections à savoir : « ka-ta-ka-tá!! », « ¡amoh allá! », « ¡ele! » et « ¡amonóh! ». (Hermosa, 2013, p. 6 ; voir figure 21). Les trois dernières signifient « venez », comme l'exprime ce compositeur dans le paratexte. Le premier mot n'a pas de signification et ressemble davantage à une onomatopée. Concernant le mot « ¡amoh allá! », Gorka Hermosa en le prononçant réalise une synalèphe⁵⁴ identifiable dans l'enregistrement. Autrement dit, il contracte deux voyelles en une, le o et le a. Cela se transforme de deux mots en un seul. Cette particularité littéraire et linguistique est très fréquente dans la langue espagnole. Comme l'explique Manuel A. Esgueva Martínez dans l'article « La Sinalefa en la rítmica⁵⁵ », la synalèphe est un procédé littéraire très utilisé dans la versification espagnole, ce qui crée du rythme au poème. Dans l'enregistrement de Gorka Hermosa, ce n'est pas un vers, mais un mot qui est mis en valeur par la synalèphe associée au *jaleo*, caractéristique du flamenco.

⁵⁴ « Prononciation dans la même syllabe de deux voyelles consécutives appartenant à deux mots différents, qui devraient présenter un hiatus. La synalèphe se rencontre dans la poésie latine et dans celle de certaines langues romanes, telles que l'italien ou l'espagnol. » Dictionnaire de l'Académie Française, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S3865>

⁵⁵ La synalèphe dans le rythme.

84 hit the right keyboard with the palm of the right hand *mf* speaking: ka-ta-ka-tá!!

hit the left keyboard with the palm of the left hand

6 88 *mp* speaking: ¡amoh allá!

speaking: ¡ele!*

92 speaking ¡amonóh

Figure 21 Jaleo dans Paco, des mesures 87 à 93

Au-delà de l'inscription des mots correspondants au *jaleo* sur la partition, Gorka Hermosa détaille les interjections et leurs significations associées à un instrument percussif (*palmas*) dans le paratexte. La citation ci-dessous venant du paratexte de *Paco* permet de renforcer l'identification de la présence du *jaleo*. Il écrit :

« C'est du « jaleo », c'est-à-dire la façon dont les « palmeros » (les personnes qui font des percussions avec leurs paumes de mains) encouragent le « cantaor » (chanteur) ou le guitariste, dans la façon traditionnelle de jouer du flamenco. « ¡Amoh allá ! » (écrit en dialecte andalou), signifie « vamos allá » en espagnol correct et « come on » en anglais. Les « jaleos » suivants, « ¡ele ! » et ¡amonóh ! sont d'autres façons d'encourager, qui signifient également « venez »⁵⁶. » (Hermosa, 2013, p. 6).

⁵⁶ « It's some "jaleo", that means, the way that the "palmeros" (the people who make percussions with their palms) encourage the "cantaor" (singer) or the guitarist, in the traditional flamenco way of playing. "¡Amoh allá!" (written in Andalusian dialect), means "vamos allá" in correct Spanish and "come on" in English. The next "jaleos", "¡ele!" and ¡amonóh!, are another ways to encourage, that mean also "come on". »

2) *Palmas* : transposition d'un geste du flamenco à l'accordéon

Dans un groupe de flamenco, les *palmas*, percussions réalisées par les mains assurent la métrique et/ou la rythmique. Gorka Hermosa, dans sa pièce *Paco*, s'approprie cet élément traditionnel en le transposant sur l'accordéon. Par ce geste, il intègre une pratique corporelle du flamenco dans un langage instrumental contemporain, établissant un dialogue entre ces deux instruments.

2.1. *Palmas* : instrument corporel au service de la polyrythmie

Dans un groupe de flamenco, appelé *el cuadro*, est constitué de :

- deux guitaristes ;
- deux *palmeros* (*claqueurs de mains*) ;
- deux chanteurs ;
- deux danseurs. (Donnier P., 1997, p.2)

Le terme *palmeros* se traduit différemment selon Phillipe Donnier ou Corinne Frayssinet Savy par « claqueurs de mains » (Donnier P., 1997, p.2) ou par des « paumes des mains » (Frayssinet Savy C., 2021, p.6). Cet instrument est employé pour frapper la métrique et/ou les rythmes. Il existe deux sons différents à savoir les « sourdes ou sonores selon la position des doigts et de la paume de la main durant la frappe. » (Trancart V., 2014, p.714). Les photos ci-dessous représentent les positions des mains afin d'obtenir des paumes de mains sourdes (photo 3⁵⁷) et sonores (photo 4⁵⁸).



Photo 3 Position des paumes de mains afin d'obtenir un son sourd

⁵⁷ Prise par moi-même, le 2 mai 2025.

⁵⁸ Prise par moi-même, le 2 mai 2025.



Photo 4 Position des paumes de mains afin d'obtenir un son sonore

Au-delà des caractéristiques musicales, les paumes de mains (*palmas*) jouent un rôle essentiel d'accompagnement. Comme le met en avant Vinciane Trancart dans sa thèse, cet instrument est l'« : utilisation percussive des battements de mains pour accompagner la danse et le chant. Les *palmas* peuvent être comme le *jaleo*, elles ont pour fonction d'assurer la cohésion et la participation de ceux qui assistent à une *juerga* [fête] flamenca. » (2014, p. 714). Dans cette citation, elle souligne que cet instrument participe à un dialogue entre les musiciens et le public, en l'incluant dans la musique, que ce soit de manière volontaire ou involontaire de la part des musiciens.

Quand il y a deux *palmeros*, chacun se complète en jouant un rôle rythmique et percussif afin d'atteindre l'objectif de réaliser une polyrythmie. En effet, quand ils sont deux : l'un frappe les temps et l'autre les contretemps.

2.2. *Palmas* à l'accordéon : changement de contexte instrumental

Gorka Hermosa inclut ces éléments dans *Paco* réalisés via l'accordéon. Les paumes de mains sont identifiables dans la deuxième partie contrastante aux mesures 84 à 103. L'accordéoniste doit taper avec ces deux mains sur les claviers afin d'obtenir un son métallique qui se rapprocherait du son des paumes de mains sonores (figure 22). Ce son s'obtient par le contact des mains contre les touches en les frappant. Dans le paratexte de la partition, Gorka Hermosa écrit des indications sur la manière de jouer les rythmes percussifs à savoir : « frapper le clavier droit avec la paume de la main droite/frapper le clavier gauche avec la paume de la main gauche⁵⁹ » (Hermosa, 2013, p. 6). Ce compositeur explique son choix de frapper le rythme avec les mains en lien direct avec le *jaleo*⁶⁰. Cela crée ainsi une polyrythmie entre les deux mains. À travers cette reprise caractéristique du flamenco, ce compositeur s'approprie un autre élément

⁵⁹ « hit the right keyboard with the palm of the right hand » « hit the left keyboard with the palm of the left hand » (Hermosa, 2013, p. 6).

⁶⁰ Voir citation en amont.

d'un groupe de flamenco. En le prenant, Gorka Hermosa va au-delà des éléments de la grammaire d'un seul instrument, il met alors en interconnexion les instruments du flamenco dans sa composition qui est adaptée pour un seul instrument : l'accordéon.

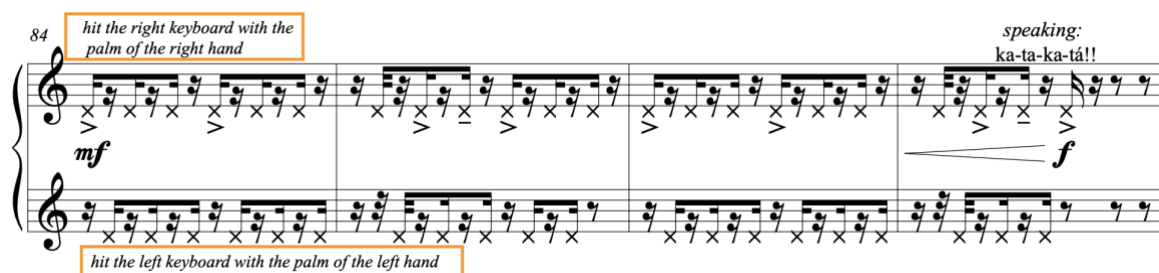


Figure 22 Paumes de mains dans *Paco*, des mesures 84 à 87

En intégrant le *jaleo* et les *palmas* dans *Paco*, Gorka Hermosa s'approprie des éléments du flamenco, liés à la performance collective. Ces adaptations instrumentales et solistes révèlent une envie d'adapter tous les éléments caractéristiques du flamenco dans sa composition à l'accordéon.

En résumé de ce premier chapitre, l'analyse de *Paco* de Gorka Hermosa met en avant un ensemble structuré de procédés d'appropriation du flamenco, mobilisés à l'accordéon. Le premier axe de l'étude a permis d'observer comment le compositeur s'appuie sur des éléments harmoniques caractéristiques du flamenco, notamment l'usage des transpositions du mode phrygien et de cadences typiques comme la cadence andalouse. Il intègre ces éléments dans une logique modale à son écriture personnelle. L'analyse des enchaînements d'accords souligne le langage du flamenco, tout en les adaptant aux capacités harmoniques et organologiques de l'accordéon.

Le second axe, centré sur l'appropriation mélodique montre une combinaison de citations et des transformations explicites, comme celles tirées de *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía. Ces citations ou ces motifs sont soit repris à l'identique, soit soumis à des variations rythmiques ou harmoniques, ce qui permet à Gorka Hermosa d'inscrire son écriture.

Sur le plan métrique, l'analyse a montré l'intégration de structures propres au flamenco telles que la combinaison entre le binaire et le ternaire. Ces choix métriques, bien que traduits dans une notation écrite s'inspirent des traditions orales du flamenco et participent à l'écriture de la composition.

Enfin, le quatrième axe de l'étude s'est attaché à la présence de dispositifs expressifs et gestuels liés au flamenco, tels que le *jaleo* et les *palmas*, intégrés à la partition. Ces éléments participent à la recreation d'un cadre performatif spécifique, transposé dans le contexte collectif à un musicien solo. L'ensemble de ces dimensions modale, harmonique, mélodique et métrique témoigne d'un travail de transposition et de reformulation du langage flamenco pour l'accordéon, dans une logique d'appropriation structurée et analytique. Cette recherche éclaire les modalités par lesquelles un compositeur peut réinvestir un langage musical codifié tout en le traduisant dans un autre univers musical et instrumental.

Après avoir analysé les caractéristiques du langage musical du flamenco présentes dans *Paco*, il convient désormais de porter l'attention sur les techniques de jeu développées à l'accordéon en écho à celles de la guitare flamenca. Cette analyse vise à mettre en lumière les procédés d'adaptations techniques mises en œuvre à l'accordéon.

Chapitre II : *Paco* : transferts et adaptations techniques de la guitare flamenca vers l'accordéon

L'appropriation étudiée dans *Paco* concerne le transfert et l'adaptation des techniques instrumentales de la guitare flamenca vers l'accordéon. Mauricio Gómez Gálvez défend l'idée que les techniques de jeu sont étroitement liées à l'esthétique⁶¹ souhaitée par le compositeur : « L'appropriation d'une technique apparaît comme intimement liée à l'appropriation d'une esthétique ; autrement dit, le rapprochement d'une esthétique particulière implique forcément l'acquisition d'une technique spécifique. » (2017, p. 325).

Comme le mentionne ce dernier, le compositeur se voit dans l'obligation d'intégrer des techniques instrumentales pour répondre aux exigences spécifiques d'un genre musical tout en restant fidèle à ses intentions créatives. C'est également le cas pour Gorka Hermosa. En s'inspirant du flamenco, il utilise des techniques de la guitare flamenca dans sa composition pour l'accordéon. Ce compositeur serait l'un des premiers à avoir adapté les techniques de la guitare flamenca à l'accordéon. Comment effectue-t-il ce transfert des techniques de la guitare flamenca vers l'accordéon ? Comment adapte-t-il les techniques de jeu caractéristiques de la guitare flamenca à l'accordéon ? Ce second chapitre explorera les techniques de jeu de la guitare flamenca qui se traduisent à l'accordéon dans *Paco*. L'objectif de ce chapitre est de mettre en évidence les particularités et les similarités entre les techniques de jeu de la guitare flamenca et de l'accordéon, afin d'analyser le processus d'appropriation musicale dans l'œuvre *Paco*.

A. Analyse des techniques de jeu de la guitare flamenca et de l'accordéon : vers un transfert instrumental ?

L'analyse des techniques de jeu dans l'œuvre *Paco* de Gorka Hermosa révèle un processus d'appropriation musicale tel que le définit Mauricio Gómez Gálvez. Le *rasgueado*, technique

⁶¹ « Qui se rapporte à la connaissance ou au sentiment du beau ; qui est relatif au beau et, par extension, qui est relatif à l'art. » Dictionnaire Académie Française <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E2723>
Ici, il s'agit d'étudier les techniques de la guitare flamenca et de l'accordéon en corrélation les unes aux autres.

de guitare flamenca, est transposé à l'accordéon à travers le ricochet. Cette adaptation technique permet de conserver les caractéristiques rythmique et percussive du *rasgueado* tout en l'intégrant à l'accordéon. Le *rasgueado* est également considéré comme un outil structurant dans la composition de trois manières : cadence fermée (*remate*), cadence ouverte (*cierre*) ou de manière ornementale. L'*alzapúa*, autre technique de guitare flamenca, trouve son équivalence dans le *bellow shake* à l'accordéon. Ces deux techniques réalisent un aller-retour soit de la main soit du soufflet. L'analyse de l'appropriation musicale dans *Paco* met en avant un processus de transfert de techniques instrumentales. En s'inspirant des caractéristiques et techniques du flamenco, Gorka Hermosa les reprend à son propre langage musical pour l'accordéon.

1) *Rasgueado*/Ricochet

Le *rasgueado* et le ricochet sont deux techniques de jeu correspondant à la guitare flamenca et à l'accordéon. Il s'agit d'étudier la technique de ces instruments afin d'analyser le transfert instrumental dans la composition étudiée.

1.1. Étude technique du *rasgueado* à la guitare flamenca

Le *rasgueado*, également appelé *rasgueo*, constitue un ensemble de techniques de la guitare flamenca (Torres Cortés N., 2012, p.318). Ce terme, dérivé du verbe espagnol *rasgar* qui signifie gratter, évoque la nature de cette technique. En effet, le guitariste exécute un accord à la main gauche tout en grattant les cordes avec une alternance des doigts de la main droite, en un mouvement rapide. Cette technique, que Vinciane Trancart décrit comme un « [...] effleurement rapide des cordes, avec les doigts de la main droite, de l'auriculaire au pouce et vice-versa [...] » (2017, p.716), produit un son continu et percussif, contribuant à l'imagination sonore du flamenco. La variété de combinaisons possibles en terme du nombre de doigts qui grattent les cordes présente une diversité technique du *rasgueado*.

Parmi les nombreuses variantes de cette technique, on retrouve le *rasgueado* accompagné d'un *golpe*, appelé *rasgueado al golpe*. Le *golpe* se traduit par un coup en espagnol. Ce dernier se réalise généralement après le *rasgueado* qui consiste à donner un coup sur la table d'harmonie de la guitare flamenca par l'intermédiaire d'un doigt de la main droite (QR code 7 : 0 :30 à 0 :35 et 1 :07 à 1 :40). Ce coup (*golpe*) ajoute une dimension percussive à la technique de la guitare flamenca. Comme l'exprime Noberto Torres Cortés, en 2021, dans son article intitulé « El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes

escritas y musicales, siglo XVII » montre que le *rasgueado* est utilisé principalement à des fins rythmiques.



QR CODE 7 Illustration sonore de la technique du rasgueado al golpe

Le *rasgueado* peut être associé à deux fonctions principales. D'une part, il crée un ornement. D'autre part, il sert à ponctuer les fins de phrases musicales de deux façons : *cierre* ou *remate*. *Cierre* signifie la fermeture/la coupure. Ce terme vient du verbe *cerrar* qui se traduit par fermer. Comme le précise Calahorro Arjona, le *cierre* concerne des

« Passages ayant un caractère conclusif clair et dont la fonction est très importante dans la danse, car ils permettent de fermer des sections pour laisser place à d'autres sections. [...] il s'agit normalement d'un passage qui a généralement la durée d'un cycle rythmique-harmonique du style dans lequel il est développé, [...] »⁶² » (2018, pp.109, 118).

Concernant le *remate*, ce terme prend son origine dans le verbe *rematar* qui signifie achever. Ce dernier s'interprète par la touche finale/la finition. Lorsque nous avons un *remate*, il est récurrent d'ajouter un *golpe* à un *rasgueado*. Philippe Donnier traduit le *remate* par « une section de conclusion » associée à la fin du morceau. (1997, p.4). Calahorro Arjona définit le *remate* comme un passage qui :

« [...] Couvre généralement une ou deux mesures, bien que sa durée dépende [...] du style et de la conception du compositeur. Son caractère est totalement conclusif, conduisant à la clôture d'une *falseta* [phrase] ou d'une composition au moyen d'une cadence sur la tonique. Il est normalement construit pour susciter un « olé » chez l'auditeur, car, en plus de créer un effet de surprise grâce à la dynamique du discours, il s'agit généralement d'un passage plus virtuose⁶³. » (2018, p.108).

⁶² «Pasajes con claro carácter conclusivo y cuya función es muy importante en el baile, pues permiten ir cerrando secciones para dar paso a otras secciones. [...] Normalmente es un pasaje que suele tener la duración de un ciclo rítmico-armónico del estilo en que se desarrolla, teniendo solo una función clarísimamente conclusiva. Se empleará por tanto para finalizar una *falseta*, una sección importante o obra musical.»


⁶³ «Generalmente abarca uno o dos compases, aunque su duración dependerá del palo o estilo en que nos encontremos y de la concepción del compositor. Su carácter es totalmente conclusivo, abocando al cierre de una *falseta* o composición mediante una cadencia sobre la tónica. Normalmente está construido para inferir un « ole »

Pour illustrer la différence, on peut comparer le *cierre* à une virgule dans une phrase, tandis que le *remate* équivaut plutôt à un point final à la fin d'un paragraphe⁶⁴. Dans ce travail d'analyse, je prendrai le terme de cadence ouverte ou cadence fermée. La cadence ouverte représente la fermeture (*cierre*) et la cadence fermée quant à elle est en lien avec la touche finale (*remate*). Le terme des cadences ouvertes/fermées se définissent par « un sentiment de suspension, il était ouvert [tandis que l'autre] terminait la phrase, il était clos » (Abromont C., De Montalembert E., 2001, p. 112).

1.2. Étude technique du ricochet à l'accordéon

Le ricochet est une technique de l'accordéon qui s'exécute à l'aide du soufflet (voir QR code 8 : 0 à 0 :27). Comme l'explique Gorka Hermosa dans son livre intitulé *Oposiciones para acordeonistas* :

« Il s'agit de répéter un cycle de mouvements avec le soufflet, de manière à ce qu'il frappe contre l'un de ses quatre coins [de la caisse du soufflet]. Il peut être triple, quadruple ou quintuple. Dans le triple⁶⁵, la première étape consiste à ouvrir le soufflet en le frappant contre le coin inférieur [en bas] du clavier gauche, la deuxième à le fermer et la troisième à frapper le soufflet contre le clavier droit [...]. » (2008, p.33).

Cette technique est utilisée pour créer un effet percussif dans une œuvre. Sur le schéma suivant (schéma 1), vous pouvez observer deux barres noires qui délimitent le soufflet⁶⁶. La première étape, les accordéonistes tirent le soufflet qui signifie l'ouvrir. La deuxième étape, il pousse c'est-à-dire le ramène en tapant les coins de la caisse du soufflet vers le haut. La troisième étape consiste à de nouveau pousser le soufflet en frappant les coins du bas. Dans les partitions, le ricochet s'écrit avec les symboles tirer-pousser-pousser  comme pour les instruments à cordes et l'indication ricochet.

en el oyente, ya que, aparte de crear un efecto sorpresivo por medio de la dinámica del discurso, suele ser un pasaje más virtuoso.».

⁶⁴ Cette différence entre le *cierre* et le *remate* a vu le jour pendant des conversions dont un entretien le 2 mars 2024 avec Jérémy Steiffert, guitariste de flamenco à Paris.

⁶⁵ Note : Seul le triple nous intéresse dans ce mémoire.

⁶⁶ Afin de réaliser ce schéma, j'ai choisi de prendre le point de vue de l'accordéoniste et non du spectateur.



QR CODE 8 Illustration sonore du ricochet

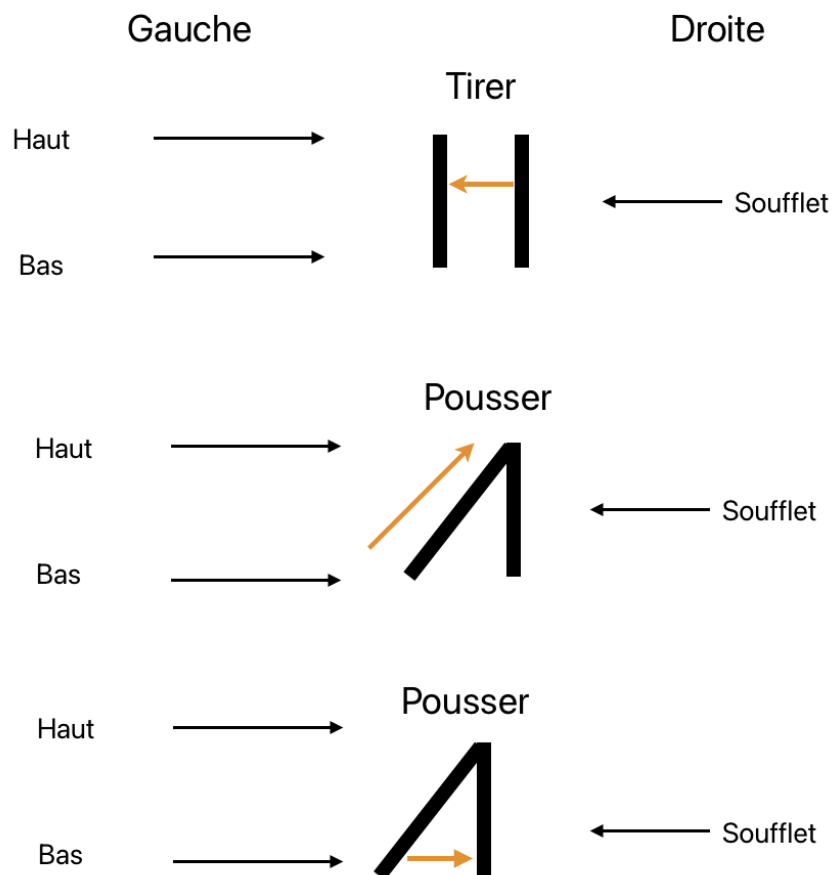


Schéma 1: Ricochet en trois étapes

1.3. Analyse de l'application de la technique *rasgueado*/ricochet dans l'œuvre *Paco*

Les analyses réalisées en amont de ce mémoire mettent en exergue un consensus sur l'élément flamenco principal du morceau de Gorka Hermosa : le ricochet/*rasgueado*. « En essayant d'imiter le son de la guitare avec l'accordéon, Gorka Hermosa utilise la technique du ricochet à

l'accordéon⁶⁷ » (Cubas Hondal C., 2020, p.48). « Gorka Hermosa a adapté la plupart des caractéristiques du flamenco à l'accordéon. Par exemple, il utilise le ricochet pour faire penser aux *rasgueados* de la guitare⁶⁸ » (Jagodić A., 2019, p.30). Les travaux d'analyses convergent sur un point essentiel : Gorka Hermosa utilise systématiquement la technique du ricochet à l'accordéon pour reproduire la technique du *rasgueado* de la guitare flamenca. Sur la partition, le ricochet est observable grâce aux symboles $\square \vee \vee$ et à l'ajout du terme ricochet.

Au-delà de cet aspect imitatif, l'analyse montre que cette technique ne se limite pas à un effet sonore, mais participe également à structurer les phrases musicales.

Le ricochet est omniprésent dans l'œuvre de cet accordéoniste, apparaissant à neuf reprises. L'étude de ces récurrences met en évidence trois fonctions principales :

1. Fonction structurante par la cadence fermée (*remate*) : le ricochet sert à conclure les phrases musicales en cadence fermée. Cela représente cinq des neuf ricochets.
2. Fonction structurante par la cadence ouverte (*cierre*) : le ricochet sert à ponctuer les phrases musicales en cadence ouverte, sans volonté de la conclure. Cela représente deux des neuf ricochets.
3. Fonction ornementale : le ricochet est utilisé de manière plus ornementale sans définir une cadence ouverte ou fermée. Il contribue ainsi à la représentation sonore de l'univers du flamenco. Cette fonction est présente dans deux ricochets des neuf de toute la composition.

1.3.1. Fonction structurante : cadence fermée (*remate*)

L'analyse de cette composition met en évidence l'utilisation du ricochet/*rasgueado* comme un outil de segmentation. En identifiant des segments mélodico-rythmiques identiques ou quelques peu variés de façon récurrente et en analysant leurs processus de variations, nous pouvons observer comment cette technique crée des liens entre les différentes parties de la composition. Parmi les neuf segments que j'ai pu identifier, cinq auraient une fonction précise : structurer l'œuvre par l'utilisation de la cadence fermée (*remate*). À travers cette partie, nous examinerons comment la répétition d'un segment mélodico-rythmique particulier contribue à l'organisation formelle du morceau tout en s'appropriant les caractéristiques du flamenco.

⁶⁷ «Al tratar de imitar con el acordeón el sonido de los rasgueados de la guitarra, G. Hermosa emplea el uso de la técnica acordeonística del *ricochet*.».

⁶⁸ «Hermosa has arranged most of flamenco characteristics to the accordion. For example, he uses the ricochet to make the *rasgueados* of the guitar. ».

- Trois segments structurants : motifs récurrents pour une fonction de cadence fermée (*remate*)

Parmi les cinq segments mélodico-rythmiques ayant une fonction de cadence fermée (*remate*), trois d'entre eux partagent exactement les mêmes particularités mélodiques et rythmiques (voir figure 23, 24 et 25 ci-dessous). Il s'agit des mesures : 3-4, 58-59 et 82-83.

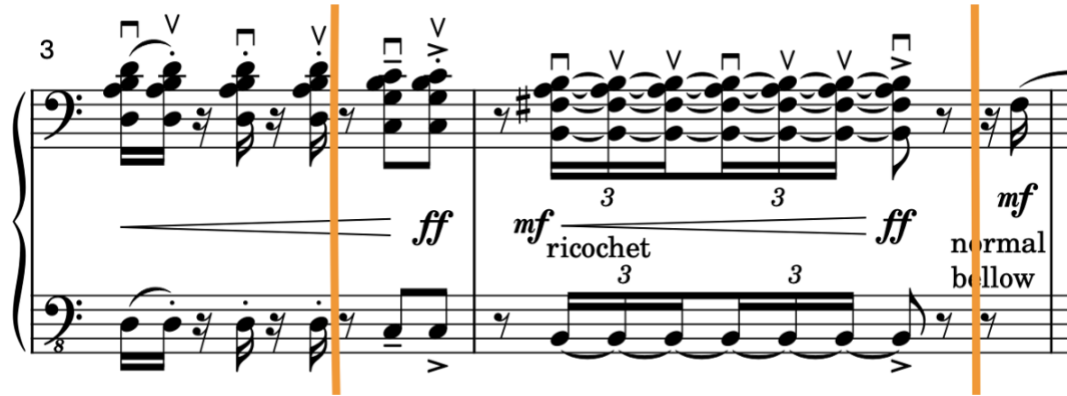


Figure 23 Segment comportant des ricochets, mesures 3 et 4



Figure 24 Segment intégrant des ricochets, mesures 58 et 59

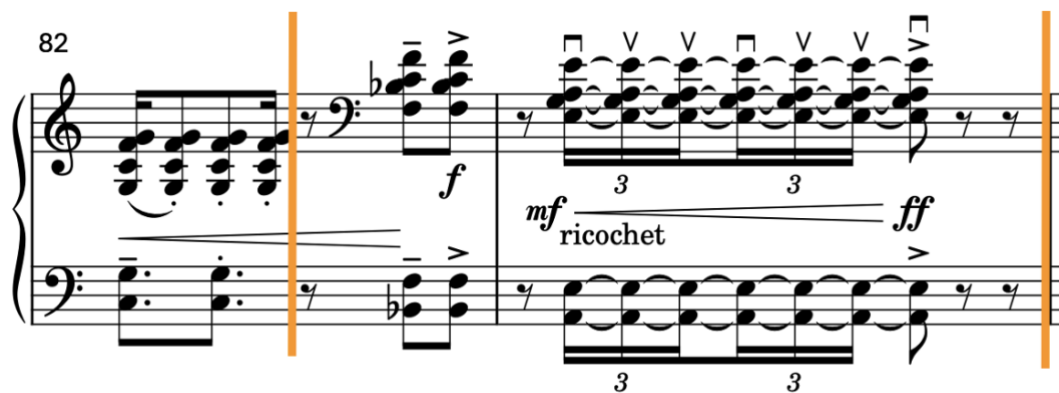


Figure 25 Segment intégrant des ricochets, mesures 82 et 83

Ricochet et articulation à l'accordéon

Ces trois segments intègrent la technique du ricochet réalisée par les deux triolets de doubles croches. Sur chaque double croche, l'accordéoniste change son soufflet. Sur la première double, il tire le soufflet. Sur la deuxième et la troisième double croche, il pousse le soufflet en tapant vers le haut puis vers le bas (voir schéma 1). Durant l'exécution de ces trois segments, le ricochet est réalisé deux fois sous la forme rythmique suivante :



L'articulation pourrait également avoir une signification précise. En effet, la deuxième et la dernière croche du segment sont accentuées. La dernière croche, prolongeant les triolets de doubles croches, correspond au *golpe* de la guitare flamenca. Avec Gorka Hermosa, j'ai échangé sur les accents afin de savoir s'il existe un lien direct avec le *golpe* de la guitare flamenca. Sa réponse a donc confirmé mon analyse : « Oui, normalement, ils le font. »

Rythmes



Le rythme du segment est le suivant :

Trois demi-soupirs sont indiqués, l'un avant les deux croches, un autre avant les triolets de doubles croches et le dernier après le segment. Ces silences réalisent une légère coupure avec le discours musical des parties précédentes et des suivantes. Ces trois segments sont donc mis en avant en les excluant des autres parties par ces demi-soupirs. Comme le justifie Gorka Hermosa dans nos échanges : « Les guitaristes font un silence avant le *rasgueado*, ce qui donne beaucoup plus de force au silence de la croche. S'il s'agissait d'une continuité, je ne pense pas qu'il y aurait autant de force dans ce silence, derrière lequel se trouve la partie de *rasgueado*. Je pense que c'était très fort [à savoir le silence]⁶⁹. » Dans son champ lexical, il y a la présence des mots suivants : force, dynamique, contraste. Ces mots sont donc importants pour ce compositeur et mettent en avant sa vision de son œuvre.

Mélodies

D'un point de vue mélodique, les trois segments partagent les mêmes particularités. Chaque rythme a son propre ensemble de notes distinctes. Autrement dit, chaque rythme est associé à un accord joué en homorythmie et moyenné par le rythme correspondant. Les figures 23 et 24 sont exactement identiques sur le plan mélodique.

⁶⁹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 17 février 2025.

Harmonie

Dans ces trois exemples, le segment se termine par un premier degré du mode phrygien transposé soit sur *si* (figure 23) soit sur *la* (figure 24 et 25). Dans ces cas précis, le *rasgueado*/ricochet est associé à une cadence harmonique appelée résolutive⁷⁰ enchaînant un deuxième degré par un premier degré. Cette cadence harmonique est mise en avant par les deux notes jouées en clé de fa par la main gauche de l'accordéoniste qui s'enchaînent par un demi-ton inférieur (première portée⁷¹).

Nuances

De plus, les nuances sont clairement écrites sur la partition. Les deux premières croches sont en *fortissimo* puis le ricochet doit commencer en *mezzoforte* afin d'amener le *fortissimo* en *crescendo*.

Fonction de cadence structurelle fermée (*remate*)

La définition du *remate* proposée par Calahorro Arjona indique qu'il doit se terminer par le premier degré. Le premier de ces trois segments conclut l'introduction aux mesures 3-4. Le deuxième termine un thème aux mesures 58-59. Le dernier achève la première partie du morceau, mesures 82-83. Sur chacun de ces trois segments, cet accordéoniste justifie son choix de la manière suivante et agrémentant mon argument original : les trois segments ont la même fonction dans l'œuvre. Gorka Hermosa : « Tu me demandes de voir s'ils ont le même rôle dans la phrase musicale de ces 3 fragments et oui, en effet, c'est le cas sur le papier. [...] [Mesures 3 et 4] C'est la fin de l'introduction, oui, ce serait un *remate* parce qu'elle termine une section. À la mesure 58-59, maintenant je vais dire la même chose si c'est la fin d'une section avant de faire la modulation. Et à la mesure 82-83 [c'est la] même chose. Enfin, ici, c'est la fin de de toute la partie instrumentale de la *bulería*⁷². »

Les références bibliographiques, les échanges avec ce compositeur ainsi que l'analyse convergent vers la cadence structurelle fermée (*remate*).

⁷⁰ Fernández Lola, *Théorie Musicale du Flamenco*, Acordes Concert, 2005, page 84.

⁷¹ Lecture de bas vers le haut.

⁷² Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 17 février 2025.

- Variation du segment mélodico-rythmique : allongement rythmique du segment pour une fonction structurante de cadence fermée (*remate*)

Deux autres segments mélodico-rythmiques aux mesures 104-106 et 149-150 sont écrits avec un allongement du nombre de triolets de doubles croches et ont une fonction de cadence fermée (*remate*). Jusqu'ici, nous en avons deux, désormais nous en avons au minimum cinq triolets dans tout le segment.

I. Segment mélodico-rythmique : mesures 104 à 106

Le segment mélodico-rythmique présent aux mesures 104-106 a une fonction de *remate* car il conclut la seconde partie du morceau. Gorka Hermosa me signale que :

« À la mesure 105, tu vois à nouveau un ricochet qui est utilisé pour terminer la partie. Oui, je l'utilise constamment parce que c'est une fin très marquée, c'est ce qu'ils [les guitaristes] font habituellement [...] pour passer d'une partie à l'autre⁷³ [...]. »

Ce segment aux mesures 104-106 a deux objectifs : clôturer la deuxième partie de l'œuvre et créer un lien avec la dernière partie du morceau (figure 26⁷⁴). La répétition ininterrompue de cinq ricochets sur un même accord, associée à une dynamique de nuances, produit une tension avant la résolution. Les nuances sont légèrement modifiées puisque nous avons un *forte* au lieu d'un *fortissimo*. La suppression de la dernière croche et son remplacement par une noire accentuée souligne la fonction conclusive de ce passage. La noire permet de terminer la deuxième partie et de commencer la dernière.



Figure 26 Allongement rythmique du segment, des mesures 104 à 106

⁷³ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 17 février 2025.

⁷⁴ Sur la figure 26, il n'y a pas de traits verticaux car la figure analysée représente tout le segment.

II. Segment mélodico-rythmique : mesures 149 et 150

Étant donné que nous sommes à la fin du morceau, Gorka Hermosa achève sa composition par des ricochets, des *rasgueados* qui feraient penser à une cadence fermée (*remate*). Comme le souligne Gorka Hermosa dans le paragraphe précédent, il ajoute un ricochet afin de conclure une partie musicale⁷⁵. Cette idée est également observable dans cet exemple. Ce segment est allongé par des triolets de doubles croches (figure 27). Nous en avons cinq, deux non-identiques puis trois identiques dans tout le segment. Dans cet exemple, nous avons perdu les deux premières croches précédemment observées. Les nuances sont également modifiées, *mezzoforte* au lieu d'un *forte*. La dernière croche est devenue une double croche en *sforzando* et a gardé son accent. Seul ce segment finit par cette nuance.

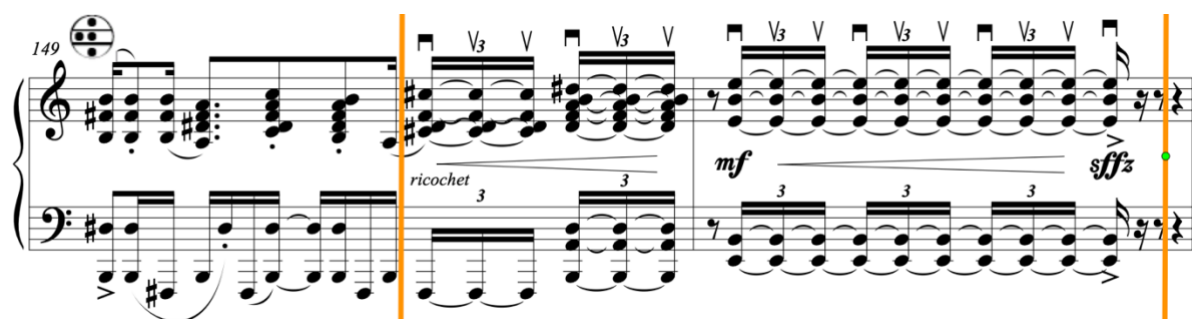


Figure 27 Allongement rythmique du segment final, des mesures 149 à 150

1.3.2. Fonction structurante de cadence ouverte (*cierre*)

Parmi les neuf segments que j'ai pu identifier, deux auraient une fonction précise : structurer l'œuvre par l'utilisation de la cadence ouverte (*cierre*). À travers cette partie, nous examinerons comment la répétition d'un segment mélodico-rythmique particulier contribue à l'organisation formelle du morceau.

I. Segment mélodico-rythmique pour une cadence ouverte (*cierre*) : mesures 26 et 27

Le segment aux mesures 26-27, apparenté aux trois segments initiaux (figures 23 à 25), se distingue par des légères modifications mais significatives qui en altèrent la fonction. L'articulation, la mélodie et les nuances contribuent à transformer un *remate* en *cierre*, créant ainsi une transition moins marquée dans l'œuvre. L'objectif de ce segment est donc de changer la fonction afin d'éviter la redondance du ricochet/*rasgueado*.

⁷⁵ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 17 février 2025.

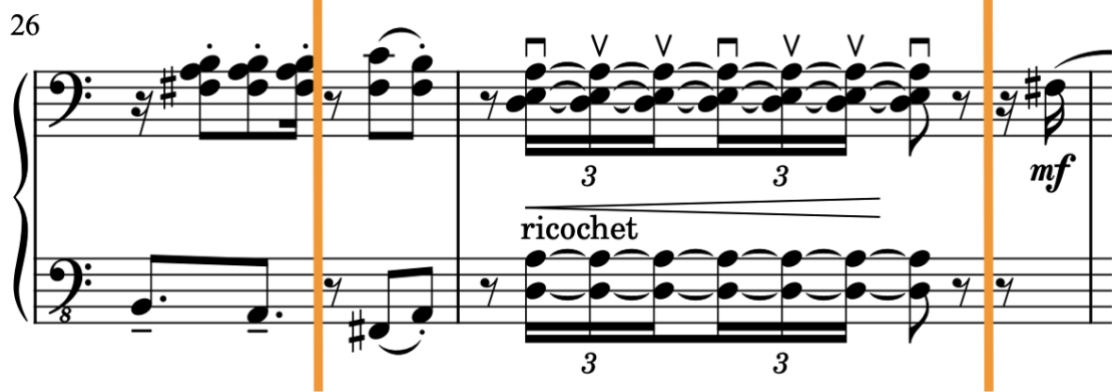


Figure 28 Segment intégrant des ricochets pour une fonction structurante de cadence ouverte (*cierre*), mesures 26 et 27

Des modifications cumulées confèrent à ce segment une autre fonction en comparaison avec les précédents segments. Alors que la fonction conclusive (*remate*) est caractérisée par une articulation nette, un accent final marqué (*golpe*) et des nuances contrastées, ce segment propose une articulation plus fluide, une mélodie et des nuances légèrement modifiées. Ces éléments convergent vers une fonction de cadence ouverte (*cierre*). Cette cadence structurante présente aux mesures 26-27 ne clôt pas de manière définitive une idée musicale. En effet, les thèmes musicaux entendus dès les mesures 19-26 seront rejoués aux mesures 39-47, soit après ce segment. Je présume que si nous étions dans une conclusion, les éléments avant l'identification de ce ricochet, nous ne les retrouverions pas nécessairement ou du moins de manière plus subtile.

Modifications clés :

- Le système mélodique est altéré. En effet, les deux premières croches ne répètent plus les mêmes notes, ce qui était le cas dans les segments précédents. Cela introduit ainsi une légère variation mélodique.
- L'articulation de ce segment est modifiée par rapport aux précédents. Alors que les segments précédents privilégient un *louré* sur la première croche et un accent sur la seconde, ce nouveau segment propose une liaison entre les deux croches, suivie d'un *staccato* sur la seconde. Cette articulation plus fluide et moins accentuée adoucit l'impact initial du motif. De plus, la croche finale qui dans les exemples précédents était accentuée pour marquer le *golpe* (coup) de la guitare flamenca, est ici jouée sans accentuation (sans *golpe*). Quand le *golpe* est présent, nous sommes dans un *remate*, une conclusion alors que dans l'exemple nous n'avons pas ce coup. L'absence d'accentuation, l'absence de ce coup sur cette croche finale suggérerait plutôt un *cierre*,

une fermeture plus douce. Cette absence affaiblirait le caractère conclusif du segment, le modifiant en *cierre*.

- Les nuances sont inscrites de manière moins précise. Le *crescendo* est présent, sans la précision des nuances de départ et d'arrivée par rapport aux précédents *cierres*.

Tous ces éléments mettent en évidence que Gorka Hermosa fait une sorte de variation de ce segment mélodico-rythmique afin de changer la fonction du ricochet, du *rasgueado* passant de cadence fermée (*remate*) à cadence ouverte (*cierre*). Gorka Hermosa m'explique ce passage comme étant moins important et ayant un rôle plus mélodieux que dynamique. Il dit que :

« [...] à partir de là, ça commence par faire un développement dynamique, et c'est pourquoi si je mets l'accent là-dessus, nous nous retrouvons à nouveau en haut (climax) et ce serait très redondant. Donc, il s'agit d'une fermeture [*cierre*] moins importante, parce que mélodiquement et dynamiquement, il répond plus ou moins au même schéma ou à la même intention, mais plus doux que les autres⁷⁶. »

Cet extrait d'entretien met en avant plusieurs points : l'absence des accents pour une modification plus douce, plus mélodieuse ; la justification de la fonction [*cierre*] et la variation de ce segment par rapport aux précédents.

II. Segment mélodico-rythmique avec un allongement du nombre de triolets pour une fonction de cadence ouverte : mesures 15 à 18

La fonction de ce segment serait une cadence ouverte (*cierre*) puisqu'elle ponctue la phrase musicale sans la conclure définitivement. Celui-ci se distingue des autres segments présents dans la composition par son mode d'écriture unique. Gorka Hermosa me précise cette rupture de la manière suivante :

« Je veux dire que ce silence au milieu est la clé de tout. C'est de mettre une mesure au milieu ici, à ce moment précis, je pense que cela crée beaucoup de tension parce que cela ne se résout pas la phrase précédente n'est pas résolue. [...] tu laisses une tension dans l'air et soudain tu changes d'ambiance et au lieu de résoudre, tu passes à une phrase différente [...]»⁷⁷.

Ces mots justifient deux points : le premier, la phrase précédente du segment ne se conclut pas et le second, le silence permet de le résoudre ou du moins de passer à une autre idée.

⁷⁶ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 17 février 2025.

⁷⁷ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.

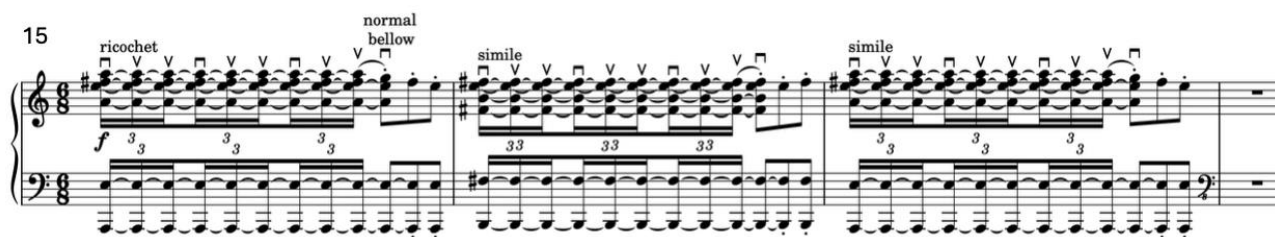


Figure 29 Segment ayant une fonction de cadence ouverte (cierre), des mesures 15 à 18

Le segment de la mesure 15 à 18 introduit une nouvelle approche du *rasgueado*, en allongeant le nombre de triolets de doubles croches ou de ricochets pour une fonction de cadence ouverte (*cierre*) (voir figure 29⁷⁸). Celui-ci se distingue par deux caractéristiques : ajout de deux croches après les ricochets et le segment se termine par une mesure de silence. Cette rupture crée un effet de suspension et une variation par rapport aux autres segments intégrant le ricochet. La première et la troisième mesure de ce segment sont exactement identiques d'un point de vue mélodique et rythmique.

1.3.3. Fonction ornementale

Deux des neuf segments associant la technique du ricochet se distinguent par leur brièveté (un temps et demi jusqu'à deux temps) et leur évolution mélodique rapide. Ces deux segments ont la particularité fonctionnelle différente. En effet, ils n'ont ni la volonté de ponctuer (cadence ouverte, *cierre*) ni de conclure (cadence fermée, *remate*). Leur fonction est ici davantage ornementale. Ils sont visibles aux mesures 22 et 48 et présentent des points communs. L'écriture de ces passages est caractérisée par l'exécution d'un ensemble de notes distinctes en ricochet. De plus, la suppression des silences avant et après les ricochets ainsi que les articulations mettent moins en avant cette technique. Cet accordéoniste le clarifie ainsi : « l'un [mesure 22] est un ornement et l'autre [mesure 48] est un lien, un pont, donc c'est pour ça que l'écriture [est différente] parce qu'ils n'ont pas la même fonction que les autres⁷⁹. » Ces deux segments viseraient à assumer une fonction ornementale, en facilitant la transition et en établissant une continuité entre deux parties musicales.

I. Segment pour une fonction ornementale : mesure 22

Le segment mélodico-rythmique écrit à la mesure 22 sert à réaliser un ornement en incluant la technique des ricochets. Il n'a ni vocation à ponctuer, ni à conclure une partie musicale. Comme me le précise Gorka Hermosa, « [la mesure 22] est qu'ici ce n'est pas un *cierre* ou un *remate*,

⁷⁸ Sur la figure 29, il n'y a pas de traits verticaux car la figure représente tout le segment.

⁷⁹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.

c'est juste un ornement de la grande mélodie [...] c'est juste un ornement. [...] c'est pourquoi c'est différent⁸⁰. » Il n'y a donc pas de réelle coupure entre la partie précédente et la suivante, ce qui converge vers une idée de continuité.

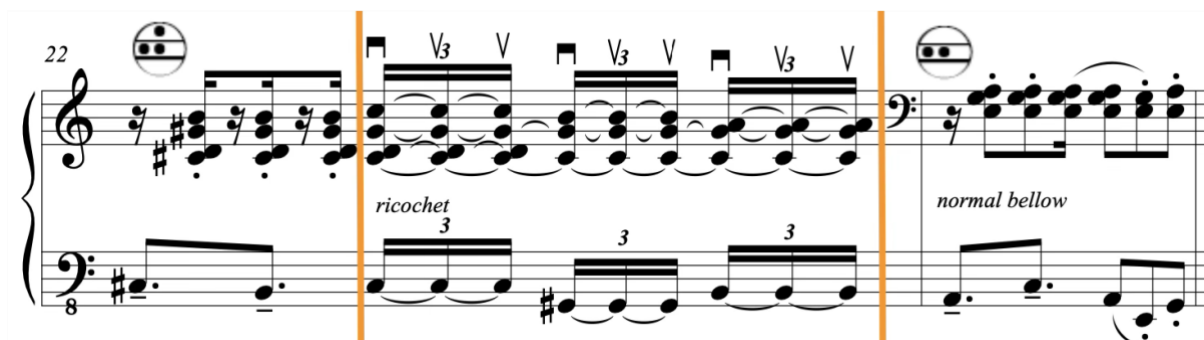


Figure 30 Segment servant de transition à la mesure 22

Ce segment à la mesure 22 se distingue de ses prédécesseurs par son écriture unique dans le morceau. L'exécution de ces trois triolets de doubles croches diversifiées fait apparaître une mélodie : *do-si-la* à la voix supérieure en clé de *sol*. Chaque note de la mélodie (*do-si-la*) est associée à un ricochet. Comme l'exprime Gorka Hermosa, « [...] mélodiquement, c'est juste un embellissement rythmique d'une mélodie dans la mesure 22⁸¹ ».

Ce changement d'écriture est singulier. Avant, nous avons un même ensemble de notes pour plusieurs ricochets. Autrement dit, les notes ne changeaient pas d'un ricochet à un autre ; nous avons davantage de répétitions allant de deux à cinq fois pour un même ricochet/triolet de doubles de croches. De plus, des éléments ont disparu par rapport aux autres segments. Les trois croches, les deux avant les ricochets et la dernière du segment ont été supprimées. Il y a aussi une suppression de toutes les articulations (*legato*, *staccato*, *louré*, etc). Les demi-soupirs sont également enlevés, ce qui le met moins en avant. Étant donné que les silences avant et après les ricochets sont supprimés, le segment n'est plus isolé au morceau car il est pensé comme un ornement.

II. Segment pour une fonction ornementale intégrant une montée chromatique : mesure 48

Gorka Hermosa explique son choix d'inclure un ricochet à ce moment précis : passer d'un effet à un autre pour changer la texture, soit des trilles aux ricochets. Cette mesure réaliserait donc une connexion ornementale, un lien rapide entre deux parties sans la ponctuer et sans la conclure.

⁸⁰ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.

⁸¹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.

Elle serait un connecteur de manière brève incluant la technique des ricochets. Comme le définit ce compositeur :

« [...] La mesure 48, parce que c'est en fait le trille qui va vers le haut, sauf dans le dernier triolet qui est donc descendant pour descendre jusqu'au *si*. En fait, c'est une ligne mélodique qui monte et ensuite le seul changement que je fais c'est de changer le trille pour un autre effet plus fort, [...] donc du trille on passe au ricochet et c'est un changement croissant de texture. [...] C'est ainsi que l'on obtient un élément mélodique souligné par le rythme. [...] Dans la mesure 48, c'est une progression avec le trille qui monte. Et c'est un lien/un connecteur avec la partie suivante, mais ce n'est pas non plus un *cierre*. En fait, c'est un lien. Ce n'est pas la cadence harmonique⁸². »



Figure 31 Segment intégrant des ricochets avec une montée chromatique, mesure 48

C'est le seul des neuf segments où il y a un ajout d'une croche entre deux ricochets, réalisée en tirant (visible avec le symbole suivant □ sur la figure 31). Ce deuxième ricochet est exécuté un demi-ton plus haut que le précédent (note : *do dièse*). Le troisième est également joué un demi-ton supérieur par rapport au deuxième (note : *ré*). Cela crée une montée chromatique en trille puis en ricochet qui est rompue par le dernier ricochet puisqu'il est joué un ton inférieur que le troisième ricochet (note : *do*). De plus, l'articulation n'est pas indiquée sur ce segment, seulement un crescendo est marqué sur la partition. Ces chromatismes et l'enchaînement sans silence (sans arrêt de la ligne mélodique) avant et après l'exécution des ricochets de tout le segment donnent un caractère transitif à ce passage. Seul un demi-soupir est visible entre le premier et le deuxième ricochet, ce segment n'est pas autant isolé par des silences comme le sont les autres segments. Cela renforce l'idée employée par ce compositeur de connecteur ornemental entre deux parties.

⁸² Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.

2) *Alzapúa/ Bellow shake*

L'*alzapúa* et le *bellow shake* sont des techniques de jeu de la guitare flamenca et de l'accordéon. Afin d'analyser le transfert de ces instruments, il est pertinent de les étudier séparément puis dans la composition étudiée.

2.1. Étude technique de l'*alzapúa* à la guitare flamenca

L'*alzapúa* est une technique de la guitare flamenca qui n'a pas réellement de traduction en français. La main droite du guitariste réalise des allers-retours de bas en haut (voir QR code 9). Autrement dit, la main gauche réalise un accord tandis que la main droite gratte les cordes de bas en haut. Il y a deux étapes pour exécuter cette technique. La première se résume à gratter les cordes avec le pouce de la main droite de bas en haut, des cordes les plus aiguës au plus graves. La seconde étape est de frapper les cordes avec deux doigts simultanés. Rodríguez Castillo explique cette technique :

« Il s'agit d'une technique qui consiste à utiliser le pouce de la main droite comme un plectre, en le pinçant sur deux ou plusieurs cordes pour obtenir des motifs rythmiques d'une certaine vitesse, en le pinçant vers le bas et vers le haut, en particulier sur les cordes graves, ce qui permet d'obtenir un effet sonore très particulier⁸³. » (2015, p.225).

Sur la figure 32, les flèches en haut et en bas indiquent la position du pouce (p) afin de réaliser cette technique.



QR CODE 9 Illustration sonore de l'alzapúa



⁸³ « Es una técnica propia del dedo pulgar de la mano derecha en donde éste funciona como una púa o plectro, pulsándolo una dos o más cuerdas para conseguir motivos rítmicos de cierta velocidad, pulsándolo hacia abajo y hacia arriba, especialmente en bordones, logrando de esta manera un efecto sonoro muy particular. »



Figure 32 Exécution de l'alzapúa à la guitare flamenca

2.2. Étude technique du *bellow shake* à l'accordéon

Le *bellow shake* que l'on peut traduire par secouer le soufflet, est une technique de jeu de l'accordéon qui consiste à réaliser un mouvement de va-et-vient avec le soufflet. Plus précisément, il s'agit d'ouvrir puis de refermer le soufflet de manière répétée et rapide.

Cette technique est clairement identifiable sur une partition grâce à des symboles spécifiques tels que   indiquant le tirer-pousser et le mot de fin : *Normal bellow*. Comme le souligne Gorka Hermosa dans son livre sur l'accordéon :

« [...] Il s'agit de l'ouverture et de la fermeture constantes du soufflet, ce qui produit un effet de trémolo semblable à celui des instruments à cordes. [Concernant la] notation, elle est indiquée de différentes manières : B.Sh, b.s., ou en mettant un tirer-pousser sur chaque note. N.B. est l'abréviation de *Normal Bellow*, pour indiquer que le *bellow shake* n'est plus appliqué [...]»⁸⁴. » (2008, p.52).

Le schéma 2 illustre les deux étapes du *bellow shake* : l'ouverture du soufflet en le tirant, suivie de sa fermeture en le poussant. Cette technique se caractérise par deux aspects qui sont présents dans la définition de cette technique écrite par Gorka Hermosa. D'une part, le *bellow shake* « [...] met l'accent sur les harmoniques graves au détriment des harmoniques aigües [...]»⁸⁵ (2008, p.52). D'autre part, cette technique offre une flexibilité rythmique, car elle « [...] permet de réaliser de nombreux rythmes différents [...]»⁸⁶. » (2008, p.52).

Le QR code 10 illustre la technique de la technique du *bellow shake* (0 :15 à 0 :53).

⁸⁴ «Se trata de abrir y cerrar el fuelle de manera constante, resultando un efecto de trémolo similar al de los instrumentos de cuerda. Notación. Se indica de diferentes modos: B.Sh, b.s., o poniendo abrir y cerrar sobre cada nota. N.B. es la abreviatura para Normal Bellow, para señalar donde deja de aplicarse el bellow shake.»

⁸⁵ « [...] el Bellow Shake remarca los armónicos graves en detrimento de los agudos. »

⁸⁶ «Se pueden realizar numerosos ritmos diferentes con Bellow Shake. »

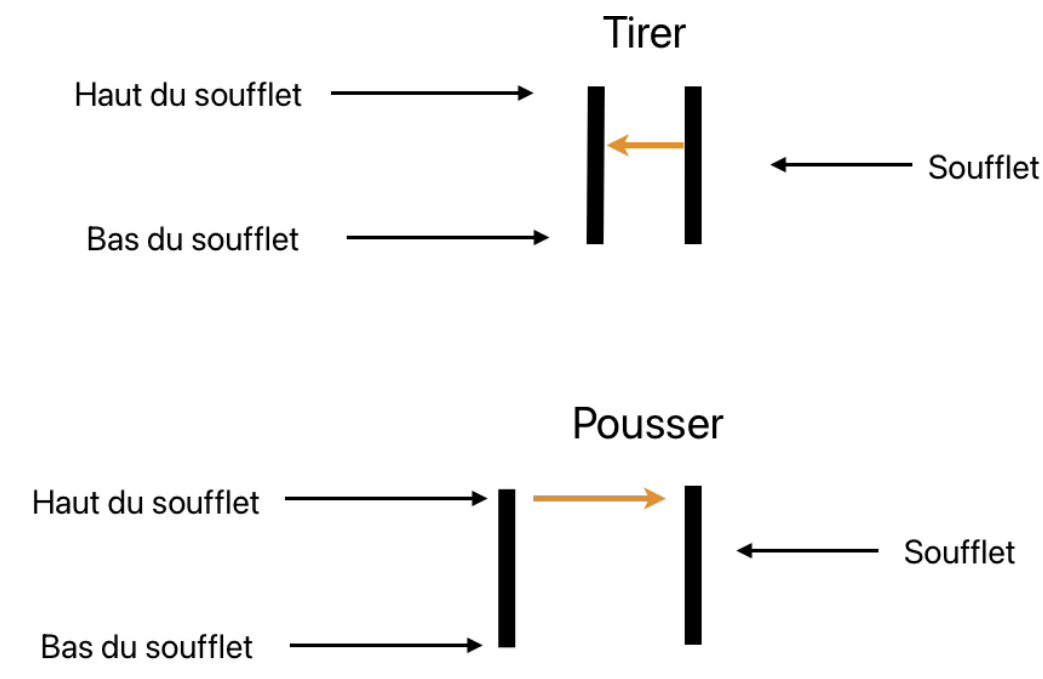



Schéma 2 Bellow shake en deux étapes



QR CODE 10 Illustration sonore du bellow shake

2.3. Analyse de l'application de la technique de l'alzapúa/bellow shake dans l'œuvre *Paco*

Le *bellow shake* est la traduction de l'*alzapúa* dans la composition, *Paco*. Cette technique est clairement identifiable aux mesures 2 et 3 de la partition grâce aux symboles tirer-pousser  et à l'indication *bellow shake* (figure 33). Un élément notable est le remplacement de la clé de sol par la clé de fa sur la seconde portée⁸⁷. De plus, la clé de fa est octaviée, une octave plus grave sur la première portée, ce qui renforce davantage l'accentuation des basses de l'accordéon. Cette modification de la notation musicale indique un changement de registre et met en évidence l'importance des graves dans cette section de la pièce. Ce choix n'est pas anodin : Gorka Hermosa souligne la richesse harmonique du son produit par le *bellow shake* et

⁸⁷ Lecture de bas vers le haut

suit conformément ses préconisations sur l'utilisation de cette technique indiquée dans son livre. Afin de comparer l'*alzapúa* et le *bellow shake*, ces techniques réalisent des allers-retours, soit de la main droite de bas en haut, soit du soufflet.

Figure 33 Segment intégrant la technique du *bellow shake*, mesures 2 et 3

B. Analyse des techniques de la guitare flamenca et de l'accordéon : vers une adaptation instrumentale ?

L'analyse des techniques de la guitare flamenca et leur adaptation à l'accordéon dans la composition *Paco* de Gorka Hermosa met en évidence des caractéristiques spécifiques de la guitare flamenca. Ces techniques, telles que le *picado*, le *ligado*, l'arpège et le trémolo, sont transférées et modifiées pour l'accordéon. À travers cette démarche, Gorka Hermosa explore ces techniques musicales dans un contexte instrumental différent, tout en préservant certains aspects propres à la guitare flamenca. Les exemples montrés par la suite permettront de comprendre l'adaptation à l'accordéon, qu'il s'agisse d'une référence directe comme le *picado* dans *Entre Dos Aguas* ou d'autres passages où les caractéristiques de la guitare flamenca sont interprétées pour l'accordéon. Cette adaptation permet de voir comment les spécificités de la guitare flamenca peuvent être transposées et intégrées dans la composition pour un autre instrument.

1) *Picado* : technique de la guitare flamenca, de Paco de Lucía à Gorka Hermosa

Dans un premier temps, le *picado* est une technique typique du flamenco et de Paco de Lucía. À travers l'analyse de ce dernier, il s'agira de comprendre l'hommage rendu dans *Paco*.

1.1. Étude du *picado* à la guitare flamenca

Le *picado* vient du verbe *picar* en espagnol qui signifie piquer. Il s'agit d'une technique de la guitare qui consiste à alterner rapidement deux doigts de la main droite, généralement l'index et le majeur, pour exécuter des suites musicales ascendantes ou descendantes (figure 34).



Figure 34 Exemple de la technique du *picado*

Comme l'explique Moreno Sáenz dans sa thèse, le *picado* est une « [...] technique à la main droite qui consiste à jouer une mélodie avec l'index et l'annulaire (certains l'exécutent avec trois doigts⁸⁸). » (2015, p.205).

Le *picado* était une technique de prédilection de Paco de Lucía. Rodríguez Castillo R. met en lumière l'utilisation du *picado* dans les compositions de Paco de Lucía et de Manolo Sanlúcar dans l'exécution de notes en *picado* : « Deux grands guitaristes qui exécutent des gammes descendantes avec des doigts alternés d'une manière extraordinaire sont : Paco de Lucía et Manolo Sanlúcar. » (2015, p. 228). Dans le morceau *Entre Dos Aguas*, Paco de Lucía explore le *picado* qui est identifiable par les doubles croches sur la transcription⁸⁹ (représentées par les cercles en orange sur la figure 35, QR code 11 : de 4 : 44 à 4 : 55) et sera repris à l'identique dans *Paco*.

⁸⁸ « Picado: técnica de la mano derecha de la guitarra que consiste en realizar una melodía con los dedos índice y anular (algunos lo realizan de tres dedos). »

⁸⁹ Anonyme, *Entre Dos Aguas*, Edition Seemsa, Madrid, 1998, p. 18.

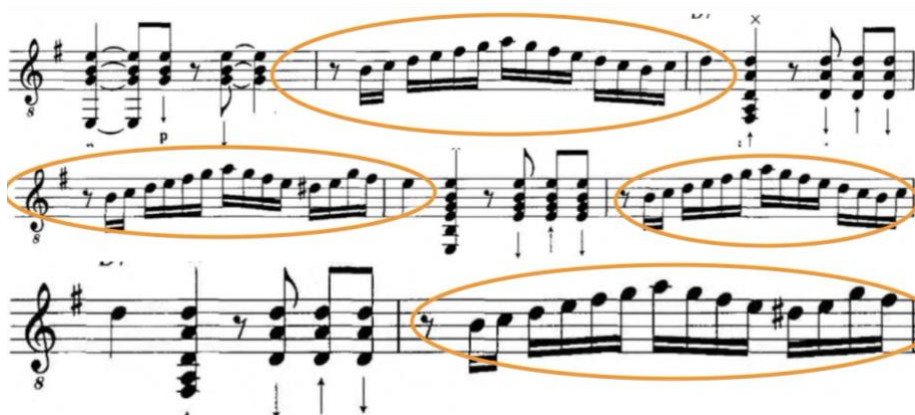


Figure 35 Transcription de *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía



QR CODE 11 *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía

1.2. Analyse de l'application du *picado* dans la composition *Paco* à l'accordéon

L'utilisation du *picado* par Gorka Hermosa dans sa composition *Paco* s'inscrit dans une démarche d'hommage à Paco de Lucía. En intégrant cette technique de la guitare flamenco à l'accordéon, ce compositeur établit un lien musical avec ce guitariste de flamenco. Le *picado*, présent à plusieurs moments dans la composition, rappelle les motifs utilisés dans *Entre Dos Aguas* de Paco de Lucía, créant ainsi une connexion musicale entre les deux œuvres.

Gorka Hermosa, dans sa composition *Paco*, s'approprie une technique de jeu de la guitare flamenco et rend un hommage musical à Paco de Lucía. Gorka Hermosa intègre le *picado* dans sa composition de deux manières. Dans un premier temps, il réalise une citation venant d'une composition de Paco de Lucía : *Entre Dos Aguas*. Plus précisément, aux mesures 130 à 133 de *Paco*, on retrouve des motifs de *picado* qui rappellent ceux utilisés par Paco de Lucía dans *Entre Dos Aguas*. Les notes de la transcription (figure 35) sont reprises et adaptées dans la composition de Gorka Hermosa (figure 36, QR code 4 : de 3 : 35 à 3 : 55), établissant un lien musical clair entre les deux œuvres. Cet accordéoniste élargit le spectre sonore en ajoutant des octaves dans les graves (visibles sur la première portée⁹⁰). Comme me le dit cet accordéoniste :

⁹⁰ Lecture de bas vers le haut

« Sur les mesures 130 et 131. Oui, c'est une façon de rendre hommage à Paco de Lucía [...]. C'est un copier-coller de deux des coupures de *Entre Dos Aguas*. [...] Et c'est 130 131 132 133, ces quatre mesures et ces quatre mesures sont directement tirées de *Entre Dos Aguas*. C'est ma façon de rendre hommage. »



Figure 36 Picado en lien avec *Entre Dos Aguas*, des mesures 130 à 133



QR CODE 12 Paco de Gorka Hermosa

Dans un second temps, trois autres segments, notamment aux mesures 1, 63 et 65-66, mettent en avant le *picado* (figures 37 et 38). Gorka Hermosa l'intègre subtilement dans son discours musical. L'utilisation du *picado* dans *Paco* est en lien direct avec Paco de Lucía. Cet accordéoniste ne se contente pas d'imiter ; il s'inspire, il adapte, il s'approprie ce trait pour le mettre au service de son instrument. Cet accordéoniste me précise son choix des *picados* à la mesure 1 et aux mesures 63 et 65-66 associés aux coupures temporelles :

« [...] À la mesure 1, oui, c'en est un [*picado*]. [...] Oui, la fonction du cas est très caractéristique de Paco de Lucía. Oui, l'influence est très claire, mais aussi dans les signatures temporelles. C'est même une influence dans les signatures temporelles : 63 et 65-66. [...] J'ai trouvé cela curieux parce qu'ils cassent souvent le rythme quand ils le font. [...] »⁹¹.

⁹¹ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 23 février 2025.



Figure 37 Exemple de picado, mesure 1

Figure 38 Exemple de picado, des mesures 60 à 66

2) *Ligado* : trois types de liaisons

En second temps, le *ligado* sera étudié puis analysé dans la composition. Les résultats montrent trois types de *ligado* présents dans *Paco* que je détaillerais par la suite.

2.1. Étude du *ligado* à la guitare flamenca

Le *ligado* se traduit par liaison en français. Le terme italien est majoritairement employé dans la musique écrite : *legato*. Cette technique consiste à lier deux notes entre elles jouées à la main gauche. Comme le présente Manuel Granados dans sa méthode de guitare :

« Nous appellerons *ligado* [liaison] l'enchaînement de deux ou plusieurs notes différentes jouées à la main gauche, la main droite n'effectuant que l'action de frapper la première note du

groupe. Les liaisons peuvent être ascendantes, descendantes ou une combinaison des deux [...]»⁹². » (2005, p.15).

Rodríguez Castillo R. réalise une typologie de trois types de *ligados* présents dans le flamenco. Le premier *ligado* consiste à lier des notes consécutives entre elles, ce que l'on appelle une liaison d'expression ou d'articulation. « [...] l'articulation *ligado* est l'effet de joindre deux ou plusieurs sons [...]. » (2015, pp.230-232). Afin de mieux comprendre cette technique, vous trouverez ci-dessous une transcription de cette technique (figure 39).



Figure 39 Exemple de *ligado*, la liaison d'expression

Le deuxième type consiste à jouer un ensemble de notes rapides sans changer de position sur le manche de la guitare. L'exemple ci-dessous montre la réalisation d'un ensemble de sextolet ayant les mêmes notes, la rapidité de l'exécution formera une liaison. Ce même auteur le présente ainsi dans son article : « Il est très courant de trouver une forme spéciale dans laquelle les groupes formés par de nombreuses notes sont liés consécutivement et exécutés avec la main gauche seule ». (2015, pp.230-232). La transcription de cette technique permet de mieux la visualiser (figure 40).



Figure 40 Exemple de *ligado*, exécution ayant la même position sur le manche de la guitare

Le dernier type de *ligado* consiste à lier des notes non consécutives. Les notes liées sont séparées d'une ou plusieurs notes qui ne peuvent pas être liées en même temps. La liaison est possible à la guitare par des notes conjointes, permettant de changer très légèrement les positions des mains. Quand l'intervalle entre deux notes est trop important, la liaison sera produite entre deux notes conjointes séparées par d'autres notes. Comme l'indique Rodríguez Castillo R. « Il s'agit de notes qui ne sont pas liées aux notes immédiates, mais qui sont liées à

⁹² « Denominaremos ligados al enlace de dos o más notas diferentes ejecutadas con la mano izquierda y realizándonoslos la mano derecha la única acción de percudir la primera nota del grupo. Los ligados serán ascendentes, descendentes y una combinación de ambos. [...] »

une troisième ou à une quatrième note. » (2015, pp. 230-232). Sur l'exemple (figure 41), les notes liées sont *mi* et *fa* ; le *mi* aigu n'est pas lié aux deux autres notes.



Figure 41 Exemple de ligado entre des notes non consécutives

2.2. Application du *ligado* dans la composition *Paco* à l'accordéon

Dans l'œuvre de Gorka Hermosa, les trois types de *ligado* sont identifiables. Le premier est introduit aux mesures 49-52. Cet exemple, ci-dessous, illustre la liaison employée dans le cadre expressif du morceau (présentes en pointillées en orange sur la figure 42).



Figure 42 Exemple de liaison d'expression, des mesures 49 à 52

Le deuxième type de liaison est visible aux mesures suivantes 120-121. Sur la figure 43, le segment n'a pas de liaison écrite, mais la répétition des mêmes notes rapides entraîne une certaine liaison. Le non-déplacement des doigts à la fois sur les notes du manche et sur les cordes de la guitare, et des doigts sur les touches de l'accordéon amène une liaison. Celle-ci est renforcée par le rythme et le tempo rapides choisis par Gorka Hermosa.



Figure 43 Exemple de liaison non écrite, mesures 120 et 121

Le dernier type de *ligado* s'identifie dans de nombreuses mesures. Dans les exemples ci-joints, la liaison sert à lier les notes la et si bémol (figure 44) et fa dièse et sol (figure 45). Il s'agit d'une liaison réalisée entre des notes de manière chromatique et qui ne sont pas jouées de manière consécutive.



Figure 44 Exemple de liaison non consécutive entre deux notes, mesure 70

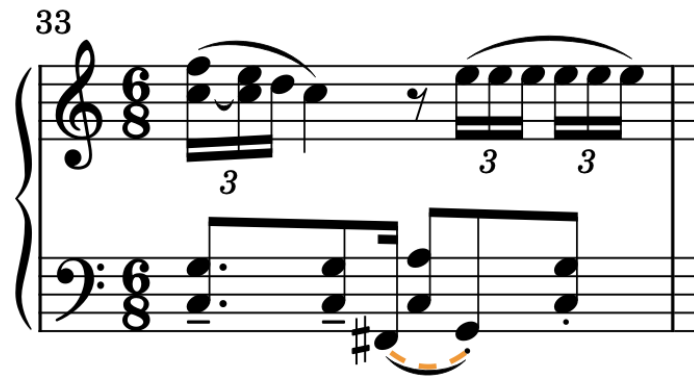


Figure 45 Exemple de liaison non-consécutive, mesure 33

3) Arpèges : deux types d'enchaînements de notes ascendantes et descendantes

Ensuite, les analyses de *Paco* montrent deux types d'arpèges. Il s'agira d'étudier la technique à la guitare flamenca puis d'analyser l'adaptation instrumentale à l'accordéon.

3.1. Étude de l'arpège à la guitare flamenca

L'arpège est un ensemble de notes enchaînées en respectant des intervalles précis. Comme l'expose Giménez Miranda dans sa thèse : « Il s'agit d'une succession de notes en tierces, chacune sur une corde différente. [...] Il existe trois modalités : ascendante, descendante et la

combinaison de deux [...]»⁹³. » (2012, p.446). L'exemple ci-dessous (figure 46) montre des arpèges ascendants dans la première mesure puis descendants dans la deuxième mesure et dans la dernière la combinaison des deux types d'arpèges.



Figure 46 Exemple des trois types d'arpèges réalisés à la guitare flamenco

3.2. Analyse de l'application de l'arpège dans la composition *Paco* à l'accordéon

Dans l'œuvre, l'arpège est au centre de deux parties. Les deux exemples ci-dessous de la composition *Paco* de Gorka Hermosa illustrent le trait musical de l'arpège réalisé à l'accordéon. À travers ce trait de la guitare flamenco, il l'adapte à l'accordéon.

La première se trouve aux mesures 122-124 et la seconde aux mesures 146-148. L'arpège est discernable sur la seconde portée en clé de sol et il sera joué par la main droite de l'accordéoniste. Ces parties font une petite entorse à la règle de l'arpège explicitée en amont. En effet, l'intervalle entre deux notes consécutives n'est pas forcément une tierce, les écarts peuvent être plus importants : quarte, quinte ou sixte. Dans les exemples ci-dessous, les arpèges ascendants et descendants sont représentés par des flèches de couleur orange en fonction de leur sens mélodique (figure 47 et 48). Dans nos échanges, ce compositeur souligne deux points : son choix de l'utilisation des arpèges, la comparaison technique du geste entre l'arpège réalisé à la guitare flamenco et à l'accordéon.

« Dans le cas des arpèges des mesures 122-124 et 146-148, il y a une relation directe avec la guitare. [...] Dans ce passage particulier, il y a des choses qui à la guitare, sont jouées avec un capo spécifique, ce qui est très facile à faire. À l'accordéon, quant à lui, ce n'est pas comme ça ; en changeant la position de la main droite, en tournant aussi un peu le poignet, on peut avoir des arpèges très rapides⁹⁴. »

⁹³ « Es una sucesión de notas que van en terceras procurando que vayan cada una en diferente cuerda. La técnica utilizada por la mano derecha, los dedos no se apoyan sobre ninguna cuerda, sólo tiran. Presentan tres modalidades : ascendentes, descendentes y dobles tal y como queda reflejado en la siguiente figura. »

⁹⁴ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 6 mars 2025.

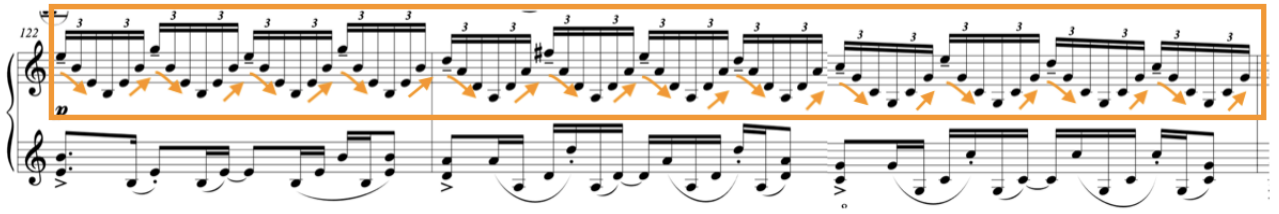


Figure 47 Exemple d'arpèges ascendants et descendants, des mesures 122 à 124

Musical score for measures 146 to 148. The right hand continues the pattern of ascending and descending arpeggios, marked with triplets '3'. Orange arrows indicate the direction of the arpeggios. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The first measure (146) is marked with a forte 'ff' dynamic.

Figure 48 Exemple d'arpèges ascendants et descendants, des mesures 146 à 148

4) Trémolo : répétition de notes identiques

En dernier temps, le trémolo sera étudié à la guitare flamenca afin de mieux comprendre ce trait puis analysé dans *Paco* afin d'en dégager tous les enjeux.

4.1. Étude du trémolo à la guitare flamenca

Le trémolo est une technique qui consiste à répéter rapidement la même note, créant ainsi un effet de tremblement. Comme le souligne Rodríguez Castillo R. « C'est la répétition plus ou moins rapide de notes sur une même corde. On joue une basse, avec en plus la répétition d'une

note⁹⁵. » (2015, p.226). La figure 49 montre un exemple musical du trémolo présent dans une méthode de guitare flamenca (Medina, 1958, p.39). Cependant, le rythme du trémolo ne se limite pas à des quatre doubles croches mais peut-être des triolets, des quintolets, etc.



Figure 49 Exemple de trémolos réalisés à la guitare

4.2. Analyse de l'application du trémolo dans la composition *Paco* à l'accordéon

Le trémolo, technique de la guitare flamenca apparaît dans la composition de Gorka Hermosa. Quatre sections distinctes, visualisables dans la partition aux mesures suivantes : de 8 à 11, de 31 à 38, de 68 à 72 et à 93. Le trémolo est sous la forme de triolets de doubles croches et est réalisé par la main droite de l'accordéoniste. Dans les exemples ci-dessous, les trémolos sont mis en avant par des rectangles de couleur orange (figure 50). Gorka Hermosa me le dit ainsi : « Oui, oui, c'est une invitation claire à l'activité du trémolo sur la guitare⁹⁶. »

La figure 50 représente deux passages du morceau des mesures 8 à 11 et 31 à 38. Les mesures 31 à 38 répètent deux fois le même segment présent aux mesures 8 à 11. C'est pour cette raison qu'il n'est pas réécrit dans les figures mais mis en relation avec le segment précédent.



Figure 50 Exemple de trémolos, des mesures 8 à 11 et 31 à 38

La figure 51 présente une version modulée du segment précédent, dont elle reprend les articulations et les rythmes. Des ajustements sont visibles au niveau des notes. Ces similitudes facilitent la reconnaissance des passages.

⁹⁵ «Es la reiteración de notas, más o menos rápida, en una misma cuerda.»

⁹⁶ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 6 mars 2025.



Figure 51 Exemple de trémolos, des mesures 68 à 72

Pour établir une comparaison avec la technique de la guitare flamenca et son application dans la composition, Gorka Hermosa adapte le trémolo à l'accordéon. Il supprime notamment la note grave qui précède habituellement les notes répétées dans la définition du trémolo à la guitare flamenca.

En résumé, ce second chapitre analyse les techniques instrumentales de la guitare flamenca, de l'accordéon et de leurs corrélations qui révèlent un processus d'appropriation du flamenco dans *Paco*. Le premier axe d'analyse a mis en relief le transfert, indissociable de ce processus par le *rasgueado* et l'*alzapiúa* à la guitare flamenca en miroir avec le ricochet et le *bellow shake* à l'accordéon. Ce transfert instrumental contribue à l'intégration et à l'appropriation de la représentation sonore du flamenco à l'accordéon. Le second axe montre quatre techniques de la guitare flamenca à savoir le *picado*, le *ligado*, l'arpège et le trémolo qui sont des caractéristiques de ce genre musical. Elles sont adaptées à l'accordéon car elles ne trouvent pas d'équivalence directe dans les techniques de cet instrument. Elles sont davantage considérées comme des éléments musicaux liés aux techniques, voire aux articulations. Ce chapitre explore les techniques instrumentales de la guitare flamenca et de l'accordéon à travers le processus d'appropriation. Ce dernier intègre la notion de transfert, d'adaptation ainsi que l'hommage rendu à Paco de Lucía.

Conclusion

Paco de Gorka Hermosa se révèle être une composition de flamenco pour l'accordéon qui constitue une véritable appropriation du langage du flamenco, transposée et réinventée pour un instrument auquel ce genre n'était pas initialement destiné. Cette composition créée en 2013 est à la fois un hommage à Paco de Lucía, guitariste de flamenco et une dédicace à Alexander Selivanov, un accordéoniste russe. À travers une série d'analyses approfondies et comparatives portant sur l'harmonie, la mélodie, la métrique, les techniques de jeu et l'approche expressive de l'interprétation, ce travail a permis d'analyser comment le compositeur parvient à transcrire l'essence du flamenco dans un univers instrumental radicalement différent. Gorka Hermosa ne se contente pas de citer ou d'imiter le flamenco ; il fait le sien, en l'adaptant à l'accordéon tout en conservant la représentation sonore de ce genre musical.

L'appropriation du flamenco par Gorka Hermosa s'opère par l'hommage à Paco de Lucía en passant par les caractéristiques du genre musical ainsi que le style d'écriture de ce guitariste. Elle prend sa source d'abord sur le plan harmonique. L'utilisation du mode phrygien, élément central du flamenco, constitue l'un des points d'ancrage les plus évidents de cette corrélation. En le transposant sur quatre notes, le compositeur tient à respecter l'essence de ce mode tout en l'adaptant à l'ergonomie de l'accordéon. Ce mode donne lieu à des cadences typiques telles que la cadence andalouse, la cadence flamenca et la cadence résolutive : éléments stylistiques fondamentaux du flamenco. Par ailleurs, les accords sont pensés dans une logique directement inspirée de la guitare flamenca, notamment par l'usage des positions de jeu spécifiques et par la présence d'enchaînements harmoniques marqués par les quintes parallèles, une signature de ce genre musical. Ces choix ne sont pas anecdotiques : ils traduisent d'une volonté de transposer l'univers harmonique de la guitare flamenca avec ses tensions et ses couleurs caractéristiques dans le champ des possibilités expressives de l'accordéon. Ces choix permettent de rendre hommage au flamenco et plus précisément à Paco de Lucía.

Ensuite, la mélodie s'imprègne du chant flamenco. Gorka Hermosa puise ses ressources dans les contours expressifs du chant flamenco : des anacrouses sur des intervalles de quarte juste, des lignes mélodiques essentiellement conjointes et des mélodies aux mouvements descendants expressives typiques de l'aire andalouse. Dans ce processus, ce compositeur adapte les contours et la prosodie du chant flamenco pour l'accordéon, en les rendant techniquement réalisables tout en respectant leur expressivité. On retrouve aussi une volonté de rendre hommage à Paco de Lucía. Cela passe par l'intégration de citations issues de *Entre Dos Aguas*, une composition

emblématique de ce dernier, dont les échos résonnent tout au long de la dernière partie de *Paco* (des mesures 106 à 150). Ce lien personnel et artistique est renforcé par la collaboration de Gorka Hermosa avec des musiciens proches de Paco de Lucía, comme Jorge Pardo, ce qui enrichit l'œuvre en y insufflant une nouvelle dimension musicale.

La métrique, quant à elle, constitue un autre axe fondamental de cette appropriation. Gorka Hermosa reprend les structures métriques typiques du flamenco, notamment celles de la *bulería* et de la rumba flamenca. La *bulería* structure les deux premières parties de la composition (des mesures 1 à 105). Par sa complexité métrique, Gorka Hermosa restitue fidèlement l'esprit par un usage rigoureux du cycle de 12 où la valeur de base est la double croche avec des accents caractéristiques. La rumba flamenca s'invite dans la dernière partie de *Paco* (des mesures 106 à 150), marquant un parallèle explicite avec la métrique de *Entre Dos Aguas*. Gorka Hermosa ne se limite pas à utiliser une métrique inspirée du flamenco : il s'inscrit dans la métrique du guitariste, en adoptant ses cycles tout en les adaptant à l'accordéon.

L'appropriation du flamenco passe également par l'intégration de techniques instrumentales, véritable défi pour un instrument comme l'accordéon, éloigné de la culture du flamenco. Gorka Hermosa relève ce défi en transférant plusieurs gestes emblématiques de la guitare flamenca vers l'accordéon. Le *rasgueado*, technique des doigts de la main droite sur les cordes est transposé en un usage percussif du soufflet via la technique du ricochet. De même, l'*alzaplúa*, alternance d'aller-retour de la main droite typique du jeu flamenco, trouve dans *Paco* son équivalent dans le *bellow shake*. Ces techniques s'intègrent à l'écriture musicale pour adapter voire transformer l'accordéon en un instrument flamenco à part entière. Par ailleurs, des techniques telles que le *picado*, le *ligado*, les arpèges et le trémolo sont également reprises et adaptées. Loin de rester fidèles aux techniques classiques de l'accordéon, ces emprunts témoignent d'une volonté de penser l'accordéon autrement, comme le souligne Gorka Hermosa lui-même :

« Je joue parfois des partitions écrites pour la guitare. Je pense qu'il est très intéressant de les accordéoniser parce qu'on pense toujours l'accordéon comme un piano, bien sûr, mais nous pensons rarement comme une guitare et je pense que beaucoup de choses sont écrites plus comme une guitare en termes de voix, d'harmonie et de rythmique⁹⁷. »

Cette démarche d'écriture de transfert instrumental est au cœur de l'appropriation du flamenco via l'hommage rendu. En pensant l'accordéon différemment, Gorka Hermosa transgresse les

⁹⁷ Communication personnelle avec Gorka Hermosa, le 6 mars 2025.

normes du flamenco et du répertoire de l'accordéon en fusionnant deux éléments qui ne se côtoyaient pas. La citation de Gorka Hermosa dans l'introduction du mémoire résume cette notion de transgression : « *Dans tous les domaines où j'ai pris l'accordéon, j'ai eu la chance d'être le premier à le faire*⁹⁸ » (Rodríguez Palop M. I., 2021). *Paco* reflète cette idée en étant la première œuvre de flamenco écrite pour l'accordéon solo.

La dimension corporelle du flamenco, indissociable de son essence, est également intégrée dans *Paco* par des éléments gestuels et sonores. L'accordéoniste est invité à utiliser ses paumes de mains pour frapper les claviers, imitant ainsi les percussions traditionnelles du flamenco telles que les *palmas*. De plus, le *jaleo*, des interjections orales du flamenco comme « olé », « vamos » est directement intégré à la partition, preuve supplémentaire que l'œuvre ne cherche pas à imiter, mais à incarner le flamenco. Ces éléments participent à créer une atmosphère sonore et physique qui évoque l'univers du *tablao*, tout en restant fidèle à l'accordéon.

Enfin, l'écriture musicale proposée par Gorka Hermosa dans la deuxième partie de *Paco* (des mesures 84 à 105) offre une liberté d'interprétation qui s'inscrit pleinement dans la tradition du flamenco. Ce genre musical, de tradition orale, repose sur l'expressivité personnelle et l'interaction entre les artistes. Gorka Hermosa reprend cette logique en laissant à l'accordéoniste la possibilité d'ajouter ses notes, ses rythmes et ses nuances. Ainsi, *Paco* ne se fige pas dans une composition rigide : elle invite l'interprète à « vivre » le flamenco, à le ressentir corporellement et musicalement. Ce geste est en soi, un acte d'appropriation puissant car le flamenco se transmet à des accordéonistes, pouvant être éloignés de ce genre musical andalous.

Gorka Hermosa ne se contente pas de transposer le flamenco avec un autre instrument : il opère un véritable processus d'appropriation musicale et esthétique. Il en absorbe les fondements harmoniques, mélodiques, rythmiques, techniques et expressifs pour les recomposer à l'accordéon. *Paco* devient alors un espace de rencontre entre deux mondes : celui du flamenco, enraciné dans la tradition andalouse, et celui de l'accordéon, instrument de musique éloigné de ce genre musical. Ce croisement donne naissance à une œuvre fusionnée où chaque choix musical participe à faire du flamenco non pas un style cité, mais un langage réinventé. Gorka Hermosa s'approprie ainsi le flamenco non seulement en tant que compositeur, mais aussi comme un passeur culturel, en offrant à l'accordéon une voix nouvelle et en faisant entrer le

⁹⁸ «A cada ámbito que he llevado el acordeón he tenido la suerte de ser casi el primero»

flamenco dans une autre dimension sonore. L'appropriation passe également par l'hommage rendu à Paco de Lucía.

Paco de Gorka Hermosa témoigne d'une profonde connaissance du style, mais aussi d'un désir de transgression et de transformation. À travers des procédés stylistiques et d'appropriation, Gorka Hermosa réalise une œuvre fusionnée, singulière, dans laquelle la tradition se mêle à l'innovation. Ce dialogue entre racines culturelles et modernité musicale reflète une esthétique contemporaine où l'identité musicale n'est plus figée, mais en perpétuelle évolution.

Ce travail d'appropriation du flamenco s'inscrit dans une démarche artistique plus large que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de Gorka Hermosa. Sa volonté constante d'explorer des thématiques humaines, historiques à l'accordéon se manifeste également dans une autre composition intitulée *Guernika 26/4/1937*, créée en 1994. La dimension symbolique est marquante. Si *Paco* est un hommage vibrant au musicien Paco de Lucía et au flamenco ; *Guernika 26/4/1937*, quant à elle puise son inspiration dans l'histoire douloureuse de l'Espagne du XX^e siècle. La composition évoque le bombardement de la ville basque de Guernica par l'aviation nazie en 1937, tragédie immortalisée par Pablo Picasso dans son célèbre tableau. Ici, ce compositeur mobilise son langage musical pour traduire l'horreur, le chaos, mais aussi la mémoire et la résilience. Loin des couleurs chaudes et des rythmes dansants de l'Andalousie, la composition *Guernika 26/4/1937* s'ouvre sur des sonorités sombres, des dissonances, des silences pesants, des montées de tension qui traduisent l'angoisse et la violence de l'événement. L'accordéon devient cri de la mort, le soupir et le battement d'un cœur blessé. Le compositeur y utilise un langage contemporain jouant sur les contrastes dynamiques, les effets de texture et les ruptures pour faire naître une œuvre dramatique et engagée.

Ce parallèle entre *Paco* et *Guernika 26/4/1937* montre la capacité de Gorka Hermosa à faire de l'accordéon un instrument de narration, de réflexion, voire de témoignage. Dans *Paco*, il évoque la puissance expressive du flamenco comme héritage culturel, vivant et communicatif. Dans *Guernika 26/4/1937*, il exprime la mémoire collective d'un peuple marqué par la guerre, l'injustice et la souffrance. Ces deux œuvres illustrent la diversité des inspirations du compositeur, mais aussi son ambition commune : faire de la musique un langage universel, accessible et porteur de sens. Le choix de l'accordéon comme médium principal n'est pas anodin : longtemps considéré comme un instrument populaire, voire marginal dans le monde

savant, il devient ici un véritable outil de création contemporaine, capable de s'approprier aussi bien des styles traditionnels que des formes modernes ou expérimentales.

Finalement, en confrontant le flamenco dans *Paco* à l'expression plus contemporaine de *Guernika 26/4/1937*, on comprend que le style artistique de Gorka Hermosa dépasse largement le cadre de la composition. Son travail interroge le rôle de la musique dans notre rapport à la mémoire, à l'identité et à l'émotion. À travers des œuvres aussi contrastées, il affirme une vision de l'art comme un espace de liberté, de rencontre entre les cultures et de transmission. Loin de se limiter à une simple relecture ou à une démonstration technique, il construit un véritable pont entre le passé et le présent, entre la tradition et la création.

Cette démarche pourrait également être rapprochée au travail d'autres compositeurs contemporains ayant choisi l'accordéon comme instrument principal d'expression, comme Richard Galliano, qui a su marier le jazz, le musette et la musique classique. Dans ce contexte, les compositions de Gorka Hermosa s'imposent comme étant des figures singulières et incarnent un renouvellement du répertoire de l'accordéon du XXI^e siècle. À travers des œuvres comme *Paco* et *Guernika 26/4/1937*, ce compositeur démontre que l'accordéon peut porter des récits multiples, évoquer des cultures variées et faire résonner en chacun de nous une émotion propre.

Bibliographie

Les normes APA ont été appliquées à cette bibliographie.

1. Accordéon

BENETOUX Thierry. (2001). *Comprendre et réparer votre accordéon*. Édition Manego, Paris.

BILLARD François, ROUSSIN Didier. (1991). *Histoires de l'Accordéon*. Édition Climats-I.N.A. Castelnau-Le-Lez, Hérault.

CAVAGNOLO Claude, JOLY Marie, JUAN Alexandre. (s.d). *Cavagnolo une Histoire de Légende*. Édition Cyrill Demian, Les lèches (Dordogne, France).

GERVASONI Pierre. (1987). *L'accordéon instrument du XX^e siècle*, Édition Mazo, Paris.

HORNER Yvette. (2005). *Le biscuit dans la poche*. Édition Le Rocher, Paris.

KRÜMM Philippe. (2012). *L'accordéon, quelle histoire !*, Édition Parigramme/ Compagnie Parisienne du Livre, Paris.

MONICHON Pierre (1985). *L'Accordéon*. Lausanne, Van de Velde/Payot.

MONICHON Pierre et JUAN Alexandre (2012). *L'Accordéon*. Édition Cyrill Demian, Saint-Amand-Montrond.

2. Flamenco

BROS Mario. (1999). *Le Flamenco*, Édition Marval, Paris.

FERNANDEZ Lola. (2005). *Théorie Musicale du Flamenco*, Acordes Concert, Madrid, Espagne.

HURTADO TORRES Antonio, HURTADO TORRES David. (2011). *La llave de la música flamenca*, Édition Signatura, Espagne.

LEBLON Bernard. (1995). *Flamenco*. Collection Cité de la musique. Édition Actes Sud. Arles.

LOPEZ RUIZ Luis. Traduit par WETZSTEIN Anne (2007). *Guide du Flamenco*. Édition L'Harmattan, Nouvelle édition.

PEREZ Éric. (1992). *Flamenco : parcours d'un art*, Presses universitaires de Lyon, Lyon.

ROSSY Hipolito. (1966). *Teoría del cante jondo*. Édition Credsa Edición, Barcelona.

THEDE Nancy. (2000). *Gitans et flamenco : les rythmes de l'identité*. Collection Passerelles de la Mémoire, Édition L'Harmattan.

3. Guitare

BOUVIER Béatrice, PERRIN Patrick. (2001). *La posture et le geste du guitariste*. Tome 1, Collection Médecine des arts, Édition AleXitère, Paris.

Bouvier Béatrice, Perrin Patrick. (2004). *La posture et le geste du guitariste*. Tome 2, Collection Médecine des arts, Édition AleXitère, Paris.

COURTNALL Roy. (2000). *Fabrication des guitares espagnoles : méthode espagnole*, Éditions Vial, [s.l].

LEIVA David. (2011). *Guitar Tab, Paco de Lucía*, Nueva Carisch, España, Espagne.

PINKSTERBOER Hugo. Traduit par NOËL Odile. (2002). *L'indispensable Musical : Guitare acoustique*, Édition The Tipbox Company, Pays-Bas.

WORMS Claude. (2000). *La guitare gitane et flamenca*, volume 1, Édition Play music, Saint-Cannat, France.

WORMS Claude. (2001). *La guitare gitane et flamenca*, volume 2, Édition Play music, Saint-Cannat, France.

WORMS Claude. (2002). *La guitare gitane et flamenca*, volume 3, Édition Play music, Saint-Cannat, France.

WORMS Claude. (2012). *Paco de Lucía, étude de style*, Édition Play music, Saint-Cannat, France.

4. Espagne

LARRABURU Colefe. (2021). *Quand nous chantions sous Franco*, Édition Elkar argitaletxea, Bayonne.

PEREZ Joseph. (1996). *Histoire de l'Espagne*, Édition Fayard, Paris.

ROBLES Gorka, MAILLY Jean-Claude. (2020). *Une chanson une histoire du Pays Basque*, Édition Atlantica, Bayonne.

5. Musicologie et l'ethnomusicologie

ABROMONT Claude, DE MONTALEMBERT Eugène. (2001). *Guide de la théorie de la musique*, Édition Fayard, Henry Lemoine.

ABROMONT Claude. (2019). *Guide de l'analyse musicale*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon.

AROM Simha, MARTIN Denis-Constant. (2015). *L'enquête en ethnomusicologie : préparation, terrain, analyse*, Collection Musicologie S, VRIN.

CHOUVEL Jean-Marc. (2006). *Analyse musicale : sémiologie et cognition des formes temporelles*. Collection Arts et Sciences de l'art, Édition L'Harmattan, Paris.

GOUTTENOIRE Philippe, GUYE Jean-Philippe. (2006). *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Collection Musique/Pédagogie dirigée par Jean-Michel Bardez, Édition Delatour France, France.

LAPLANTINE François. (1995). *L'anthropologie*, Petite bibliothèque Payot, Evergreen.

LORTAT-JACOB Bernard, et al. (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Ouvrage collectif, Édition Bernard Lortat-Jacob Paris.

MARTIN Denis-Constant. (2020). « Tu seras mienne », l'appropriation, a et w de la création. Dans *Plus que de la musique*, pp. 97-118.

RUWET Nicolas. (1972). *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris.

Webographie

1. Gorka Hermosa

Partition étudiée

HERMOSA Gorka, *Paco*, accordéon solo,
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/2013%20Paco.pdf>, consulté le 15 septembre 2023.

Écrits de Gorka Hermosa

HERMOSA Gorka. (2012). *Breve historia del acordeón*.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Breve%20Historia%20del%20acordeón.pdf> consulté le 22 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2018). *Brief history of the accordion*.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20Brief.pdf> consulté le 22 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2012). *El acordeón en Cantabria*.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20El%20acordeón%20en%20Cantabria.pdf> consulté le 16 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2013). *El acordeón en el siglo XIX*.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20El%20acordeón%20en%20el%20s.%20XIX.pdf> consulté le 16 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2003). *El repertorio para acordeón en el Estado Español*, Ed. Hauspoz.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/repertorio%20acordeón%20Español.pdf>, consulté le 15 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2017). *Evolución organológica del acordeón*.
<http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/EVOLUCIÓN%20ORGANOLÓGICA.pdf> consulté le 25 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2020). *José Gonsalvez, a portuguese an accordeonist in la India 1836*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/jj.pdf> consulté le 29 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2020). *José Gonsalvez, un acordeonista portugués en la India de 1836*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/JOSÉ%20GONSALVEZ.pdf> consulté le 29 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2020). *Juan Bautista Busca: El primer acordeonista vasco*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Busca%20el%20primer%20acordeonista%20vasco.pdf> consulté le 17 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2020). *Juan Bautista Busca: Lehen euskal soinujoilea*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Busca%20Lehenengo%20euskal%20soinujoilea.pdf> consulté le 17 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2008). *Oposiciones para acordeonistas: temario, programación, unidades, didácticas y prueba de análisis*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Oposiciones%20para%20acordeonistas.pdf> consulté le 20 septembre 2023.

HERMOSA Gorka. (2017). *Organologic evolution of the accordion*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/EVOLUCIÓN%20ORGANOLÓGICAeng.pdf> consulté le 25 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2017). *Origen del acordeón*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/origen%20acordeón.pdf> consulté le 25 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2017). *Origins of the accordion*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/origen%20acordeón.pdf> consulté le 25 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2012). *Rediscovering the 19th century repertoire for free reed keyboard instruments*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/REDISCOVERING%20THE%2019th%20CENTURY%20REPERTOIRE.pdf> consulté le 22 octobre 2023.

HERMOSA Gorka. (2013). *The accordion in the 19th century*. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Hermosa%20-%20The%20accordion%20in%20the%2019th.%20century.pdf> consulté le 22 octobre 2023.

Écrits sur Gorka Hermosa

ARMANDO Rizzo. (2019-2020). « Il contributo delle opere di Gorka Hermosa alla letteratura fisarmonicistica », Conservatorio Statale di musica “Luisa d’Annunzio” Di Pescara. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Tesi.pdf> consulté le 20 octobre 2023.

CUBAS HONDAL Cristina. (2021). *Análisis de la obra Urretxutik Mundura del compositor Gorka Hermosa*, Trabajo fin de máster presentado para el título de máster en enseñanzas artísticas superiores de interpretación solista. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Cubas%20-%20Análisis%20de%20Urretxutik%20Mundura.pdf> consulté le 20 octobre 2023.

CUBAS HONDAL Cristina. (2020). *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937, Anantango, Paco, Brehme*, Katarina Gurska, Centro Superior de Enseñanza Musicala, <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Cubas%20Cristina%20-%20TFE%20Gorka%20Hermosa.pdf> consulté le 18 octobre 2023.

ETXEPARE, *Gorka Hermosa gets the "CIA IMC-Unesco Composition" award, for the second Time*, <https://www.etxepare.eus/en/gorka-hermosa-gets-the-cia-imc-unesco-composition-award-for-the-second-time> consulté le 20 novembre 2023.

JAGODIĆ Anja. (2018-2019). « *Four dances from Iberia* » by Gorka Hermosa, *Analysis of the traditional rhythms and problematic in their interpretation*, Haute Ecole de Lausanne (HEMU). <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/ja.pdf> consulté le 18 octobre 2023.

ЛІДІЯ ВОЛОДИМИРІВНА Сеньків, [LIDIJA VOLODYMYRIVNA Senkiv]. (2022). ТВОРЧІСТЬ ГОРКИ ХЕРМОСИ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОСТМОДЕРНОЇ ЕПОХИ, [L'oeuvre de Hermosa dans le contexte des tendances stylistiques de l'ère postmoderne], Міністерство освіти і науки України Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» Навчально-науковий інститут мистецтв Кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, [Ministère de l'éducation et de la science de l'Ukraine

Établissement d'enseignement supérieur public, "Université nationale des Précarpates Vasyl Stefanyk, Institut d'éducation et de recherche artistique, Département d'études musicales ukrainiennes et d'art instrumental folklorique], Ivano Frankivsk. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Senkiv,%20Lidia%20TFM%20Gorka%20Hermosa.pdf> consulté le 22 octobre 2023.

RODRÍGUEZ PALOP María Isabel. (2021). « ‘A cada ámbito que he llevado el acordeón he tenido la suerte de ser casi el primero’: La entrevista de Gorka Hermosa, acordeonista. » *El Periódico Extremadura*. <https://www.elperiodicoextremadura.com/cultura/2021/06/05/acordeon-gorka-hermosa-52641051.html> consulté le 15 janvier 2025.

SHENGJI Zhuo, 西班牙青年手风琴作曲家 戈尔卡·艾默萨室内乐作品研. (2013). [*The study of Gorka Hermosa's chamber music*], 专业类别: 艺术硕士, [Master of Fine Arts], 指导教师: 李聪, [sous la direction de Li Cong], 答辩日期: 2013 年 5 月 13 日, [date de soutenance 13 mai 2013], 上海师范大学学位论文中文摘要 [Université Normale de Shanghai] <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Young%20Zhuo%20MFA%20thesis.pdf>, consulté le 21 octobre 2023.

WINTEN Annelies. (2017). Het accordeon, mijn passie, [*L'accordéon, ma passion*], Humaniora Kindsheid Jesu, Kunstsecundair Onderwijs Studierichting Muziek, Een scriptie behorend tot de geïntegreerde proef aangeboden door Lieke op't Roodt 6A, Mentor procesevaluatie: Donatella Buzzerio, Mentor taal en structur: Eva Belmans. <http://www.gorkahermosa.com/web/img/publicaciones/Minitiesis-LIEKE-OPTROODT.pdf> consulté le 23 octobre 2023.

2. Accordéon

Articles

Krümm, Phillipe. (2019). « L'accordéon : Instrument de musique sans frontières. » *Musiques et vibrations du monde*. <https://www.auxsons.com/focus/lacordeon-instrument-de-musique-sans-frontieres/> consulté le 23 mars 2025.

Pinelli Raffaele. (2017). « Quand l'accordéon diatonique nous invite à interroger les méthodes. » *Cahiers d'ethnomusicologie*, Volume 30.

<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2686?lang=fr> consulté le 25 mars 2025.

Vicens Fanny, Sotty Jean-Étienne. (2017). « L'accordéon microtonal XAMP : gestation, fabrication et évolution d'un instrument. » *La Revue du Conservatoire*. <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1618> consulté le 23 octobre 2025.

Mémoires et thèses

CAPLAT Jean. (2018). *Quand le geste technique transforme l'intention : L'évolution de l'accordéon diatonique en Bretagne*. Thèse de doctorat, Université École des Hautes Études en Sciences Sociales. <https://theses.fr/2018PSLEH139.pdf> consulté le 23 mars 2025.

CAUMEL Marie-Julie. (2018). *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. <https://www.biblio.univ-evry.fr/theses/2018/2018SACLE049.pdf> consulté le 15 janvier 2024.

JUSTINO LOPES Yohann. (2016). *La concertina portugaise dans l'Alto-Minho : Un son, un répertoire, une tradition*. Thèse de doctorat : Sorbonne Université. https://www.academia.edu/128349339/Yohann JUSTINO LOPES La_concertina_portugaise_dans_l_Alto_Minho_un_son_un_répertoire_une_tradition_Thèse_de_doctorat_en_ethnomusicologie_soutenue_le_3_octobre_2016_à_l_Université_Paris_Sorbonne consulté le 18 janvier 2025.

LHERMET Vincent. (2016). *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990 : l'affirmation d'une nouvelle identité sonore*. Thèse de doctorat : Sorbonne Université. https://www.conservatoiredeparis.fr/sites/default/files/recup/LHERMET_Vincent_2016_these_2.pdf consulté le 26 mars 2025.

PINELLI Raffaele. (2024). *Accordéon diatonique : anthropologie, histoire, facture d'un instrument semi-industriel*. Thèse de doctorat : Université Côte d'Azur, Nice. En cours de publication.

SOTTY Jean-Étienne. (2022). *Vers une symbiose entre accordéon et électronique* (Thèse de doctorat, Sorbonne Université). https://theses.hal.science/tel-04603843v1/file/SOTTY_Jean_Etienne_these_2022.pdf consulté le 25 juin 2024.

3. Flamenco

Articles

ALBERT DE LEON Ángeles Maria. (2010). « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel: le Flamenco ». *UNESCO*. <https://ich.unesco.org/doc/src/07533-FR.pdf> consulté le 4 mars 2024.

BERLANGA FERNÁNDEZ Miguel Ángel. (2002). « Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva ». *Patrimonio Ethnológico Musical*. Granade, Espagne. pp. 148-160, https://www.academia.edu/21225549/Métodos_de_transcripción_y_análisis_en_Etnomusicología_El_concepto_de_pertinencia_constructiva consulté le 5 janvier 2024.

CASCUDO Teresa. (2013). « Un arte Mágico de evocación: la música nueva según Manuel de Falla ». *Brocar*, Volume 37, La Rioja, Espagne. pp. 167-181, <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2544> consulté le 4 mars 2024.

DEL CARMEN MESTAS Alfonso María. (2020). « Historia de la rumba », *Comparative Cultural Studies: European and Latin American Perspectives*. Numéro 9: 143-149. pp. 143-149. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9558390> consulté le 8 mars 2024.

DONNIER Philippe. (1997). « Rythmes, Flamenco : structures temporelles ». *Cahiers d'ethnomusicologie*. Numéro 10. pp. 127-151. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/854> consulté le 15 mars 2024.

FRAYSSINET SAVY Corinne. (2001). « De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un cante flamenco ». *Cahiers d'ethnomusicologie*, Volume 13. pp. 119-137. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/694> consulté le 28 décembre 2024.

FRAYSSINET SAVY Corinne. (2008). « Iberia, rythmes d'impressions et d'images », Presses Universitaires de la Méditerranée. *Arts en Mouvements. Les Ballets Suédois de Rolf de Maré. Paris 120-1925*. pp. 65-86. <https://hal.science/hal-03260310v1> consulté le 15 novembre 2024.

FRAYSSINET SAVY Corinne. (2021). « L'intime dans les danses gitanes por rumbas et por bulerías, une 'pensée de l'avec' », *Des Rumbas... Approche anthropologique, musicologique et artistique II*. <https://hal.science/hal-03260353> consulté le 15 novembre 2024.

GARCÍA OLIVO Pedro. (2022). « Cuando 'la diferencia' canta. La idiosincrasia gitana tradicional en el cante flamenco. De la oralidad a la escritura. » *Revista Internationcal de Educación y Análisis social critico*. p. 97-118. <https://orcid.org/0000-0003-4329-8364> consulté le 20 novembre 2024.

GARCÍA-PEINAZO Diego. (2023). « Un género en disputa: flamenco, autenticidad y política en las revistas españolas sobre música popular urbana (1962-1976) », *Resonancias* vol. 27, n°52. pp. 157-178. https://www.researchgate.net/publication/372115124_Un_genero_en_disputa_flamenco_autenticidad_y_politica_en_las_revistas_espanolas_sobre_musica_popular_urbana_1962-1976 consulté le 27 novembre 2024.

GONZÁLEZ ALCANTUD José Antonio. (2005). « Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista », *Música oral del Sur*, Número 6. pp. 9-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3269475> consulté le 15 septembre 2024.

HOCES ORTEGA Rafael « Aproximación a la teoría musical del flamenco », *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, Cadix, Espagne, 9 (11), pp. 15-17, 2016, <https://www.flamencoinvestigacion.es/articulos-0911-03-2016-teoria-musical-flamenco/> consulté le 15 juillet 2024.

LEDERMANN Carlos. (2014). « Paco de Lucía ». *Revista Musica Chilena*, volume 68, n°221, Santiago, Chili. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0716-279020140001&lng=es&nrm=iso consulté le 20 février 2024.

LORENTE RIVERA Manuel. (2005). « El flamenco como transculturación ». *Música oral del Sur*, Número 6. pp. 363-394, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3269501> consulté le 28 décembre 2024.

ORTEGA CASTEJÓN José Francisco. (2023). « Acercamientos pioneros al flamenco ». *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugada"*, Murcia, Espagne, Volume 20. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/598571> consulté le 28 décembre 2024.

STEINGRESS Gerhard. (2005). « La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco ». *Música oral del Sur*, Número 6, pp.119-152. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3269483> consulté le 28 décembre 2024.

VIALET MARTINEZ Claire. (2019). « Paco de Lucía, un payo devenu flamenco ». *L'Âge d'or, Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain : Représentations et imaginaires collectifs*, n°12. <http://journals.openedition.org/agedor/5032> consulté le 22 décembre 2023.

ZAGALAZ Juan. (2017). « El Trazado Melódico en las bulerías grabadas por Camarón de la Isla junto a Paco de Lucía (1969-1977) ». *Revista de Musicología*, volume 20 n°2. pp. 565-592, Édition Sociedad Española de Musicología, <https://www.jstor.org/stable/26250053> consulté le 20 décembre 2023.

Thèses

CALAHORRO ARJONA Manuel Ángel. (2018). *La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico*. [Thèse de doctorat, Université de Grenade, Espagne]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/52366> consulté le 25 janvier 2025.

GIMÉNEZ MIRANDA Juan Miguel. (2012). *Etnografía de la guitarra flamenca*. [Thèse de doctorat, Université de Granade, Espagne]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/23483> consulté le 20 janvier 2025.

HOCES ORTAGA Rafael. (2011). *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*. [Thèse de doctorat, Université de Séville, Espagne].

<https://idus.us.es/items/7c154db4-de6f-44be-930e-cf324a91549c> consulté le 24 novembre 2024.

JIMÉNEZ PIQUERAS Trinidad. (2017). *El lenguaje de Jorge Pardo: metodología y análisis (1975-1997)*. [Thèse de doctorat, Université de Séville, Espagne]. <https://idus.us.es/items/82e96214-d69c-4e04-8b89-4a71e0b8408a> consulté le 27 novembre 2024.

MORALES PEINADO Inmaculada. (2017). *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el canto y el baile*. [Thèse de doctorat, Université de Séville, Espagne]. <https://idus.us.es/items/8208f87d-eb3f-4375-adeb-ce8d1ab27f92> consulté le 25 octobre 2024.

MORENO SÁENZ Antonio. (2015). *Las percusiones del flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*. [Thèse de doctorat, Université de Séville, Espagne]. <https://idus.us.es/items/6ac41ccf-d559-4a6d-a839-79ebda16ef88> consulté le 23 janvier 2025.

SCIONTI Ian. (2017). *La guitarra flamenca : Tradición e Innovación*. [Thèse de doctorat, Université de Grenade, Espagne]. <https://fr.scribd.com/document/604525689/157761804> consulté le 24 octobre 2024.

TRANCART Vinciane. (2017), *Accords et désaccords : Pratiques et représentations de la guitare à Madrid et en Andalousie de 1883 à 1922*. [Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle]. <https://hal.science/tel-01449577> consulté le 4 février 2024.

VALENZUELA LAVADO Salvador. (2016). *Armonía modal, modo de mi y flamenco : Aproximación al “Modo de Mi armónico” como Sistema Musical de Tradición Hispana*. [Thèse de doctorat, Université de Grenade, Espagne]. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/44889> consulté le 26 octobre 2024.

4. Flamenco fusion

JIMÉNEZ PÉREZ María José. (2022). « Los otros instrumentos flamencos. Del nuevo flamenco a Omega », *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 15(17). pp.62-66. <https://doi.org/10.23754/telethusa.151705.2022>

MORENO PERACLAUX Xavier. (2016). *Nuevo Flamenco: Re-imagining Flamenco in Post-dictatorship Spain*. Newcastle University. <https://core.ac.uk/download/pdf/153780223.pdf> consulté le 20 avril 2024.

PIULESTÁN NIETO Rosa María. (2020). « El cajón en el flamenco: más allá de marcar el ritmo ». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, Cadix, Espagne, 13 (15). <https://doi.org/10.23754/telethusa.131508.2020> consulté le 25 mars 2024.

SERRANO MONTERO Lucía. (2021). « El piano flamenco: contextualización, estética y evolución ». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, Cadix, Espagne, 14 (19). <https://doi.org/10.23754telethusa.141605.2021> consulté le 26 mars 2024.

ZAGALAZ Juan. (2012). « The Jazz–Flamenco Connection: Chick Corea and Paco de Lucía Between 1976 and 1982 ». *Journal of Jazz Studies*, vol. 8, no. 1. pp. 33-54. <https://jjs.libraries.rutgers.edu/index.php/jjs/article/view/23> consulté le 18 janvier 2024.

5. Guitare

MARÍN Rafael. (1902). *Metodo para guitarra : Aires andaluces (Flamenco)*. Don Dionisio Alvarez, Moratin, Madrid. <https://rmclassicalguitar.com/wp-content/uploads/2016/04/rafaelmarinmdg.pdf> consulté le 28 juin 2024.

MEDINA Emilio. (1958). *Metodo de guitarra flamenca*, Ricordi Americana, Buenos Aires, Argentine. https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/09/Emilio_Medina_Metodo.pdf consulté le 22 février 2024.

RODRÍGUEZ CASTILLO Ramonet. (2015). « Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca historia, desarrollo, aporte y mecanismos ». *Revistas de Universidad Costa Rica*, Costa Rica. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/ar?cle/view/21266> consulté le 21 février 2024.

TORRES CORTÉS Norberto. (1995). « El estilo ‘rasgueado’ de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII ». *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 288-320,

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/>
consulté le 26 juin 2024.

6. Chant

HOMANN Florian. (2021). « Coplas Flamencas cultas y poemas del cante compuesto: dos moldes distintos de las letras del cante, entre textos tradicionales y textos de nueva creación ». *Anuario de literatura comparada*, Universidad de Salamancas, Espagne, 11, 2021, 99-116, <https://doi.org/10.14201/161620211199116> consulté le 25 avril 2024.

MARTÍN CABEZA Juan Diego. (2021). *Francisco Morena Galván, autor de letras flamenca*. Ediciones Universidad Salamanca, Salmanque, Espagne. <https://doi.org/10.14201/16162021117797> consulté le 25 avril 2024.

PIERRUGUES Olivia. (2019). « El cante flamenco como acto (corp)oral y experiencia visual: preámbulo a una intersemiótica e iconología del cante ». *ILCEA*, Numéro 35. <http://journals.openedi?on.org/ilcea/6253> consulté le 20 décembre 2024.

PÉREZ CASTILLO María Regina. (2013). « Los hermanos Moreno Galván: letras de compromiso político y estético en el flamenco ». *Revistas Científicas de la Universidad de Murcia*, Murcia, Espagne. <http://revistas.um.es/flamenco> consulté le 25 avril 2024.

SERRANO MONTERO Lucía. (2022). « La técnica vocal en el cante flamenco : su relación con el canto clásico y el cante popular ». *Revista de investigación sobre flamenco "la madrugada"*, n°19, Murcia, Espagne. <http://revistas.um.es/flamenco> consulté le 26 mars 2024.

STEFANELLI Marco. (2020). *Un chapitre dans l'histoire des représentations phonologiques : les transcriptions des « coplas flamencas » au tournant des XIXe et XXe siècles*. [Thèse de doctorat, Sorbonne Nouvelle Paris 3]. <https://theses.hal.science/tel-02864894> consulté le 20 avril 2024.

VEGA-TOSCANO Ana. (1997). « Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: la Guajira », *Revista de Musicología* Vol. 20, No. 2. pp. 971-979. <https://www.jstor.org/stable/20797471> consulté le 25 avril 2024.

7. Danse

ABADÍA GARCÍA DE VICUÑA Olaia, BAENA-CHICÓN Irene, FERNÁNDEZ-FALERO Rosario, VARGAS-MACÍAS Alfonso. (2019). « Análisis de los códigos flamencos del baile por cantiñas según interpretaciones clásicas y actuales ». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n° 14, mai, Cadiz, Espagne. pp. 30-39. <https://www.flamencoinvestigacion.es/1214-06-2019-cantinas/> consulté le 25 avril 2024.

BAENA-CHICÓN Irene, GÓMEZ-LOZANO Sebastián, VARGAS-MACÍAS Alfonso. (2015). «Análisis diacrónico y descriptivo del en dehors en el baile flamenco». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n°8 (9), pp. 19-28, Cadiz, Espagne <https://www.flamencoinvestigacion.es/articulos/080905-2015/en-dehors-flamenco.html> consulté le 25 avril 2024.

DOMÍNGUEZ-MALDONADO Gabriel, MUNUERA-MARTÍNEZ Pedro V, PALOMO TOUCEDO Inmaculada C, RAMOS-ORTEGA Javier. (2015). «Análisis podológico del zapateado flamenco», *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n° 8, Cadiz, Espagne. <http://www.flamencoinvestigacion.es/revista-telethusa/> consulté le 25 avril 2024.

FERNANDEZ GARCIA Ana Belén. (2021). «Las dificultades presentes en el estudio del acompañamiento al baile flamenco en las enseñanzas profesionales de música». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n° 14 (16), Cadiz, Espagne, pp. 35-41. <https://doi.org/10.23754/telethusa.141604.2021> consulté le 25 avril 2024.

FOGGO Robin. (2021). «Flamenco: Musical Structure and the Practice of Improvisation ». *Musicologist international Journal of Music Studies*, Istanbul, Turquie, pp. 47-65, <https://dergipark.org.tr/en/pub/musicologist/issue/63269/880602> consulté le 25 avril 2024.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ Mónica. (2011). «Estructura básica del baile flamenco», *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, n°4 mai, Cadiz, Espagne, pp. 11-15. <https://www.flamencoinvestigacion.es/revista-telethusa/> consulté le 25 avril 2024.

SACHEZ PRIETO Isabel. (2022). «Conocimientos y actitudes hacia el flamenco por parte de artistas, estudiantes y profesores de baile flamenco en Sevilla». *Revista del Centro de*

Investigación Flamenco Telethusa, n°15 (17), pp. 67-78, Cadiz, Espagne.
<https://doi.org/10.23754/telethusa.151703.2022> consulté le 25 avril 2024.

8. Espagne

BERTHIER Nancy. (2012). « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida... », *Savoirs en prisme*, n°1, <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/28> consulté le 6 février 2024.

COLIN Roland. (1988). *L'Espagne des Communautés régionales autonomes*, Paris, <https://www.ofce.sciences-po.fr/pdf/revue/9-022.pdf> consulté le 26 avril 2024.

DUMOUSSEAU LESQUER Magali. (2019). « La mémoire historique dans les musiques espagnoles actuelles à travers le prisme des crises de l'Espagne contemporaine », *Cahiers d'études romanes* ; Volume 39, <http://journals.openedi.on.orgetudesromanes/9876> consulté le 04 février 2024.

DUMOUSSEAU LESQUER Magali. (2018). « Madrid, « école de chaleur » : l'amour pop-rock dans le Madrid de la Movida ». *Journal Of Popular Romance Studies*, <https://www.jprstudies.org/2018/10/madrid-ecole-de-chaleur1-lamour-pop-rock-dans-le-madrid-de-la-movidaby-magali-dumousseau-lesquer/> consulté le 4 février 2024.

ESGUEVA MARTÍNEZ Manuel A. (1998). «La sinalefa en la rítmica». *Epos: Revista de filología*, Numéro 14, <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10050> consulté le 15 avril 2025.

SÁNCHEZ EKIZA Karlos. (s.d.). *Euskal musika klasikao*, Euskal Kultura Saila editorea. <https://files.eke.eus/liburutegia/musika-musique-classique-basque.pdf> consulté le 5 janvier 2025.

SANCHEZ EKIZA Karlos. (2006). « Música y danza tradicional vascas en la época posmoderna », *Jentilbaratz cuadernos de folklore*, Vitoria-Gasteiz, Espagne, pp. 345-353, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2731145> consulté le 5 janvier 2025.

VELASCO-PUFLEAU Luis. (2018). « Bruno GINER et François PORCILE, Les musiques pendant la guerre d'Espagne », *Volume !*, Volume 14 : 2 <http://journals.openedition.org/volume/5639> consulté le 6 février 2024.

9. Appropriation, hybridation, transfert et fusion

Articles

AMSELLE Jean-Loup. (2004). « Métissage, branchement et triangulation des cultures », *Revue germanique internationale*, Volume 21, pp. 41-51. <https://journals.openedition.org/rgi/994> consulté le 5 octobre 2024.

BOË Caroline. (2020). « Le pastiche musical comme interprétation critique et artistique ». *Perception, Représentations, Image, Son, Musique*, HAL, <https://hal.science/hal-02004784v2> consulté le 18 février 2025.

BOCCARA Alice. (2018). « Le choro, musique métisse et originelle : transferts culturels, hybridations et identité culturelle nationale au Brésil (1870-1930) ». *Cultures musicales en Amérique latine : circulations, (ré)appropriations, héritages*, Volume 35. <https://journals.openedition.org/alhim/5894#:~:text=Genre%20musical%20né%20à%20Rio,u n%20genre%20originel%2C%20aux%20fondements> consulté le 15 décembre 2024.

COMPAGNON Olivier. (2009). « L'Euro-Amérique en question ». *Comment penser les échanges culturels entre l'Europe et l'Amérique latine*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/54783> consulté le 15 janvier 2025.

COURBOT Cécilia. (2000). « De l'acculturation aux processus d'acculturation, de l'anthropologie à l'histoire. Petite histoire d'un terme connoté ». *Hypothèses*, Volume 13, pp. 121-129, <https://shs.cairn.info/revue-hypotheses-2000-1-page-121?lang=fr> consulté le 18 février 2025.

DELAUNE Benoît. (2011). « Un cas de 'production ratée' : 'The Velvet Underground and Nico' mise en scène phonographique et analyse transphonographique ». *Intersections : Revue canadienne de musique*, Volume 31, numéro 2, 2011, Montréal, Canada, pp. 23-42. <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2011-v31-n2-is0376/1013212ar/> consulté le 18 mars 2025.

DEMOULIN Claire. (2023). « À qui appartient l'hybridité culturelle ? ». *Revue d'histoire culturelle XVIIIe-XXIe siècles*, Volume 7, 2023, <https://journals.openedition.org/rhc/7494> consulté le 12 janvier 2025.

DESCHENES Bruno. (2013). « La transmusicalité : ces musiciens occidentaux qui optent pour la musique de l'autre ». *MUSICultures*, Volume 35, Canada, pp. 385-398. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/20259> consulté le 16 janvier 2025.

DESSET Fabien. (2015). « La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'ekphrasis : l'exemple de Percy Bysshe Shelley ». *Itinéraires, Littérature, textes, cultures*, Volume 2014-2. <https://journals.openedition.org/itineraires/2432> consulté le 16 janvier 2025.

EHRHARDT Damien. (2022). « Transferts musicaux et culturels en situation de 'médiation hostile'. La musique à programme entre l'Allemagne et la France, 1871-1914 », *Revue Germanique Internationale*, Volume 36, pp. 77-93. <https://journals.openedition.org/rgi/3169> consulté le 18 février 2025.

ESPAGNE Michel. (2004). « Approches anthropologiques et racines philologiques des transferts culturels ». *Revue Germanique Internationale*, Volume 21, pp. 213-226. <https://journals.openedition.org/rgi/1014?lang=en> consulté le 14 janvier 2025.

ESPAGNE Michel. (2014). « L'Ambre et le fossile. Transferts germano-russes dans les sciences humaines, XIXe-XXe siècles ». *Revue des Livres*, Armand Colin, Paris. <https://shs.cairn.info/revue-d-etudes-comparatives-est-ouest1-2015-2-page-205?lang=fr> consulté le 10 décembre 2024.

ESPAGNE Michel. (2013). « La notion de transfert culturel ». *Revue sciences/Lettres*, Volume 1. <https://journals.openedition.org/rsl/219> consulté le 14 janvier 2025.

GILLES Guillaume. (2019). « Random Access Memories de Daft Punk : un exemple d'intermusicalité pop ». *Musicologies nouvelles*, Hal, <https://hal.science/hal-04128849v1> consulté le 16 janvier 2025.

GRENON Michel. (1992). « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie ». *LEKTON*, Volume 2, Numéro 2, Montréal, pp. 13-42. https://classiques.ugam.ca/contemporains/grenon_michel/notion_acculturation/notion_acculturation_texte.html consulté le 16 mars 2025.

GRUAS Marc. (2019). « Les airs de l'intertexte ». *Musicologies nouvelles*, 2019, Hal. <https://hal.science/hal-04418717v1> consulté le 15 octobre 2024.

KEYN Stefan. (2022). « L'histoire des transferts franco-allemands en musique : des Lullystes allemands à l'école de Darmstadt ». *Revue Germanique Internationale*, Volume 36, pp. 9-26. <https://journals.openedition.org/rgi/3004> consulté le 19 février 2025.

LACASSE Serge. (2008). « La musique pop incestueuse : Introduction à la transphonographie ». *Postiches et mélanges*, Volume 18, Numéro 2, Montréal, Canada, pp. 11-26. <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2008-v18-n2-circuit2290/018650ar/> consulté le 17 mars 2025.

LÓPEZ Irene. (2018). « Prácticas musicales e identidades en Salta. Reelaboraciones y sentidos en torno al folklore ». *Cultures musicales en Amérique latine : circulations, (ré)appropriations, héritages*, Volume 35. <https://journals.openedition.org/alhim/6214> consulté le 15 novembre 2024.

MARTIN Denis-Constant. (2014). « Attention, une musique peut en cacher une autre », *Volume !*, Volume 10 : 2, pp. 47-67. <https://journals.openedition.org/volume/3993> consulté le 19 janvier 2025.

MARTIN Denis-Constant. (2001). « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud). *Cahiers d'ethnomusicologie*, Volume 13, pp. 3-22. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/659> consulté le 20 décembre 2024.

MEMETEAU Richard. (2018). « Touche pas à ma musique ! » *Controverses sur l'appropriation des cultures minoritaires*, pp. 45 à 57. <https://shs.cairn.info/revue-du-crieur-2016-2-page-48?lang=fr> consulté le 18 janvier 2025.

MICHEL Pierre. (2010). « Métissages Jazz/rock : Transferts stylistiques et techniques dans la musique savante depuis 1950 ». *Dissonanz*, Zürich, Suisse.

<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=dso->

[004%3A2010%3A0%3A%3A228&referrer=search#228](https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=dso-004%3A2010%3A0%3A%3A228&referrer=search#228) consulté le 15 décembre 2024.

MIDDELL Matthias. (2004). « Histoire universelle, histoire globale, transfert culturel ». *Revue Germanique Internationale*, Volume 21, pp. 227-244. <https://journals.openedition.org/rgi/1015> consulté le 20 janvier 2025.

MONTIEGE Samuel. (2016). « Benjamin-Constant et le lien à la musique. Un art entre citation et vision personnelle », *Musique et exotisme en France au tournant du XXe siècle. Altérités recomposées*, volume 3, numéro 1. <https://www.erudit.org/fr/revues/rmo/2016-v3-n1-rmo04629/1060124ar/> consulté le 18 février 2025.

ROBERTO MARTÍNEZ Gerardo. (2018). « La expresión musical en el Centro Este chaqueño ». *Culturas musicales en América latina : circulations, (ré)appropriations, héritages*, Volume 35. <https://journals.openedition.org/alhim/6308> consulté le 17 décembre 2024.

ROUDET Jeanne. (2012). « L'imitation du baroque musical au piano : le pastiche comme manifestation esthétique de Clementi à Schumann ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Volume 112, numéro 1, pp. 19-35. <https://www.jstor.org/stable/41426971> consulté le 15 mars 2025.

STEVANCE Sophie. (2010). « Reprise et intertextualité musicale ». *Volume !*, Volume 7, Numéro 2. <https://journals.openedition.org/volume/701> consulté le 15 janvier 2025.

TURGEON Laurier. (2004). « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique ». *Revue germanique internationale*, Volume 21, pp. 53-69. <https://journals.openedition.org/rgi/996> consulté le 25 janvier 2025.

ZENOUDA Hervé. (2020). « Hybridations musicales à l'ère de la mondialisation numérique », *Hermès*, Volume 86, Toulon, pp. 267-274. <https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-267?lang=fr> consulté le 25 janvier 2025.

ZOUINI Imane-Sara. (2020). « Abdelhak Serhane, Les temps noirs : un métissage culturel et linguistique ». *RELIEF : Revue électronique de littérature française*, Volume 14, Numéro 1, pp. 92-105. <https://revue-relief.org/article/view/9248> consulté le 20 décembre 2024.

Thèse

GOMEZ GALVEZ Mauricio. (2017). *Les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne, XXe-XXIe siècles : transfert culturel, acculturation, métissage*. [Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne]. Theses.fr. <https://theses.fr/2017PA040149> consulté le 15 décembre 2024.

10. Musicologie et ethnomusicologie

AROM Simha, (1969). « Essai d'une notation des monodies a des fins d'analyse. *Revue de Musicologie*, Volume 55, numéro 2, pp. 172-216. <https://www.jstor.org/stable/927823> consulté le 15 mars 2024.

AROM Simha, FERNANDO Nathalie, FÜRNISS Susanne, LE BOMIN Sylvie, MARANDOLA Fabrice, MOLINO Jean. (2008). « La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale ». *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Peeters, pp. 273-313. <https://shs.hal.science/halshs-00776029v1> consulté le 18 octobre 2024.

AROM Simha. (1998). « 'L'arbre qui cachait la forêt' : Principes métriques et rythmiques en Centrafrique ». *Revue belge de Musicologie*, Volume 52, pp. 179-195. <https://www.jstor.org/stable/3686924> consulté le 20 octobre 2024.

AROM Simha, MARTIN Denis-Constant. (2006). « Combiner les sons pour réinventer le monde ». *L'Homme*, Volume 177-178. <https://journals.openedition.org/lhomme/21689> consulté le 15 octobre 2024.

DURING Jean. (2001). « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Volume 14, pp. 39-60. <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1834> consulté le 25 septembre 2024.

FRIGYESI Judith. (1999). « Transcription de la pulsation, de la métrique et du ‘rythme libre’ », Cahiers de musiques traditionnelles, Volume 12, pp. 55-73.
<https://www.jstor.org/stable/40240343> consulté le 28 mars 2025.

GILDAS TUAL François. (2013). « Christian Accaoui, Éléments d’esthétique musicale : notions, formes et styles en musique », *Filigrane Musique, sons, Esthétique, Société*, Volume 16.
<https://journals.openedition.org/filigrane/587> consulté le 30 mars 2024.

QR Codes

QR Code 1, 4 et 12

Hermosa Gorka. (2021, 21 avril). *Paco (Gorka Hermosa)-versión a solo* [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=4KMCnMxtgvg> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR Code 2

De la Isla Camarón. (2018, 29 novembre). *Como El Agua (Tangos)*. [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UYCVoqBR9z0> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 3 et 11

KayoooS. (2007, 18 février). *Paco de Lucía-Entre Dos Aguas*. [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2oyhlad64-s> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 5

Malandro Club. (2016, 19 février). *Paco feat. Jorge Pardo y Borja Barrueta*. [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UoXmfCRV4pM> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 6

José Mercé. (2014, 9 novembre). *Pueblcito mío*. [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GUJAm3PsQ1I> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 7

Vrije Geluiden. (2012, 28 février). *Tomatito-José Fernández Torres/Buleria*. [Vidéo].Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=CPx6HEPCUp4> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 8

Joxan Goikoetxea. (2014, 12 mai). *Joxan Goikoetxea – 1986. Bellows shake & Ricochet*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eGjx42JST2U> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 9

Diego Salvetti. (2022, 11 mai). Great Alzapúa Paco de Lucía. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gRRDm0nqft4> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

QR code 10

Michel Maggay. *Tutoriel – Le bellow shake*. [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=mNNFBp1zoIY&t=64s> consulté pour la dernière fois le 9 mai 2025.

Annexes

Annexe 1 : Partition *Paco* de Gorka Hermosa

Dedicated to
Alexander Selivanov

PACO

(Tribute to Paco de Lucía)
for accordion solo
(2013)

Gorka Hermosa
(*1976)

Première Partie

Introduction

Flamencamente, sempre senza rubato (♩. = c. 80)

8

B

A1

2 (♩=♩) *bellow shake* *ff* *mf* *ricochet* *mf* *ff* *mf* *normal bellow*

5

9

B

13

ricochet *f* *normal bellow*

B

Paco

2

16

simile

17

A2

19

22

25

28



B1

49

normal bellow

49 *f*

53

53

57

57 *f* *mf* *ricochet* *ff* *normal* *f* *bellow*

B2

60

60 *ff* *mf*

64

64 *f* *ff* *mf*

67

67 *f*

Paco

70

B'1

73

76

79

82

ricochet 3 mf

normal bellow ff

Deuxième Partie

84

hit the right keyboard with the palm of the right hand

hit the left keyboard with the palm of the left hand

speaking: ka-ta-ka-tá!!

Paco

6 *speaking:*
jamoh allá!

88 *speaking:*
jele!*

92 *speaking*
jamonóh

95

98

101

104 *f*
mf *ricochet*

* It's some "jaleo", that means, the way that the "palmeros" (the people who make percussions with their palms) encourage the "cantaor" (singer) or the guitarist, in the traditional flamenco way of playing. "¡Amoh allá!" (written in Andalusian dialect), means "vamos allá" in correct Spanish and "come on" in English. The next "jaleos", "¡jele!" and ¡amónóh!, are another ways to encourage, that mean also "come on".

Troisième Partie

118

120

122

124

126

128

p

f

f subito

f mf

8

130

Measures 130 and 131. Measure 130 features a forte (*f*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 131 continues this texture with a forte (*f*) dynamic. A circled '8' is positioned above the first measure of the system.

132

Measures 132 and 133. Measure 132 features a forte (*f*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 133 continues this texture with a forte (*f*) dynamic.

134

Measures 134 and 135. Measure 134 features a fortissimo (*ff*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 135 continues this texture with a fortissimo (*ff*) dynamic. A circled '8' is positioned above the first measure of the system.

136

Measures 136 and 137. Measure 136 features a fortissimo (*ff*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 137 continues this texture with a fortissimo (*ff*) dynamic.

138

Measures 138 and 139. Measure 138 features a fortissimo (*ff*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 139 continues this texture with a fortissimo (*ff*) dynamic.

140

Measures 140 and 141. Measure 140 features a fortissimo (*ff*) piano accompaniment with a complex, multi-voiced texture in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Measure 141 continues this texture with a fortissimo (*ff*) dynamic.

10

Paco

142

Musical score for measures 142-143. The piece is in 8/8 time, indicated by a circled '8' with two dots. The key signature has one sharp (F#). The score is for piano, with a forte (ff) dynamic in the right hand and mezzo-forte (mf) in the left hand. The right hand features a continuous eighth-note melody with triplets. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with triplets.

144

Musical score for measures 144-145. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a more complex accompaniment with eighth-note triplets and some sixteenth-note patterns.

146

Musical score for measures 146-147. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a more complex accompaniment with eighth-note triplets and some sixteenth-note patterns.

147

Musical score for measures 147-148. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a more complex accompaniment with eighth-note triplets and some sixteenth-note patterns.

148

Musical score for measures 148-149. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a more complex accompaniment with eighth-note triplets and some sixteenth-note patterns.

149

Musical score for measures 149-150. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a more complex accompaniment with eighth-note triplets and some sixteenth-note patterns. The piece concludes with a forte (ff) dynamic and a final flourish.

Index

Index des figures

Figure 1 Mode de mi phrygien	19
Figure 2 Cadence andalouse, des mesures 106 à 109	22
Figure 3 Cadence flamenca, des mesures 8 à 11	23
Figure 4 Cadence résolutive, des mesures de 2 à 4	24
Figure 5 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 4 et 5	28
Figure 6 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 27 et 28	28
Figure 7 Anacrouse avec un intervalle de quarte juste, des mesures 59 et 60	28
Figure 8 Mélodies conjointes, des mesures 74 à 81	30
Figure 9 Pôles avec un mouvement descendant, mesure 1	31
Figure 10 Mélodie avec mouvement descendant associée à un phénomène de boucle, des mesures 63 à 66	32
Figure 11 Transcription de Entre Dos Aguas	33
Figure 12 Mélodie significative en lien avec Entre Dos Aguas, des mesures 130 à 133	34
Figure 14 Mélodie identique dans Paco, mesures 118 et 119	35
Figure 13 Mélodie de Entre Dos Aguas	35
Figure 16 Variation rythmique et harmonique, mesure 113	35
Figure 15 Transcription de Entre Dos Aguas	35
Figure 17 Deuxième partie de Paco, influence de Jorge Pardo	39
Figure 18 Notation du rythme de la bulería	42
Figure 19 Rythme de la bulería dans Paco, mesure 5	43
Figure 20 Notation métrique de la rumba flamenca, mesure 106	45
Figure 21 Jaleo dans Paco, des mesures 87 à 93	48
Figure 22 Paumes de mains dans Paco, des mesures 84 à 87	51
Figure 23 Segment comportant des ricochets, mesures 3 et 4	59
Figure 24 Segment intégrant des ricochets, mesures 58 et 59	59
Figure 25 Segment intégrant des ricochets, mesures 82 et 83	59
Figure 26 Allongement rythmique du segment, des mesures 104 à 106	62
Figure 27 Allongement rythmique du segment final, des mesures 149 à 150	63
Figure 28 Segment intégrant des ricochets pour une fonction structurante de cadence ouverte (cierre), mesures 26 et 27	64
Figure 29 Segment ayant une fonction de cadence ouverte (cierre), des mesures 15 à 18	66
Figure 30 Segment servant de transition à la mesure 22	67
Figure 31 Segment intégrant des ricochets avec une montée chromatique, mesure 48	68
Figure 32 Exécution de l'alzapúa à la guitare flamenca	70
Figure 33 Segment intégrant la technique du bellow shake, mesures 2 et 3	72
Figure 34 Exemple de la technique du picado	73
Figure 35 Transcription de Entre Dos Aguas de Paco de Lucía	74

Figure 36 Picado en lien avec Entre Dos Aguas, des mesures 130 à 133	75
Figure 37 Exemple de picado, mesure 1	76
Figure 38 Exemple de picado, des mesures 60 à 66	76
Figure 39 Exemple de ligado, la liaison d'expression	77
Figure 40 Exemple de ligado, exécution ayant la même position sur le manche de la guitare	77
Figure 41 Exemple de ligado entre des notes non consécutives	78
Figure 42 Exemple de liaison d'expression, des mesures 49 à 52	78
Figure 43 Exemple de liaison non écrite, mesures 120 et 121	78
Figure 44 Exemple de liaison non consécutive entre deux notes, mesure 70	79
Figure 45 Exemple de liaison non-consécutif, mesure 33	79
Figure 46 Exemple des trois types d'arpèges réalisés à la guitare flamenca	80
Figure 47 Exemple d'arpèges ascendants et descendants, des mesures 122 à 124	81
Figure 48 Exemple d'arpèges ascendants et descendants, des mesures 146 à 148	81
Figure 49 Exemple de trémolos réalisés à la guitare	82
Figure 50 Exemple de trémolos, des mesures 8 à 11 et 31 à 38	82
Figure 51 Exemple de trémolos, des mesures 68 à 72	83

Index des photos

Photo 1 Gorka Hermosa	3
Photo 2 Jorge Pardo (à gauche) et Gorka Hermosa (à droite)	37
Photo 3 Position des paumes de mains afin d'obtenir un son sourd	49
Photo 4 Position des paumes de mains afin d'obtenir un son sonore	50

Index QR code

QR CODE 1 Paco de Gorka Hermosa	17
QR CODE 2 Como El Agua de Paco de Lucía, Tomatito et Camarón de la Isla	31
QR CODE 3 Entre Dos Aguas de Paco de Lucía	33
QR CODE 4 Paco de Gorka Hermosa	34
QR CODE 5 Paco version du trio Malandro Club avec Jorge Pardo et Borja Barrueta	36
QR CODE 6 Pueblcito mío de José Mercé	44
QR CODE 7 Illustration sonore de la technique du rasgueado al golpe	55
QR CODE 8 Illustration sonore du ricochet	57
QR CODE 9 Illustration sonore de l'alzapúa	69
QR CODE 10 Illustration sonore du bellow shake	71
QR CODE 11 Entre Dos Aguas de Paco de Lucía	74
QR CODE 12 Paco de Gorka Hermosa	75

Index des schémas

Schéma 1: Ricochet en trois étapes	57
Schéma 2 Bellow shake en deux étapes	71

Index des tableaux

Tableau 1 Plan modal de la première partie de Paco, des mesures 1 à 83	21
Tableau 2 Plan formel en lien avec l'harmonie de la première partie de Paco	21
Tableau 3 Variété des accords dans Paco	25

Gorka Hermosa : appropriations, transferts et adaptations musicales et instrumentales du flamenco à l'accordéon dans sa composition *Paco*

Résumé

Ce mémoire de recherche en musicologie et en ethnomusicologie examine les processus d'appropriation du flamenco dans la composition *Paco* de Gorka Hermosa, créée en 2013 pour l'accordéon solo. Cette composition est étudiée à travers une série d'analyses musicales visant à identifier les procédés stylistiques et techniques qui permettent de représenter l'univers sonore du flamenco. Gorka Hermosa, né en 1976 au Pays basque espagnol, est un artiste aux multiples facettes : accordéoniste, compositeur, enseignant et écrivain. Cette composition est l'une des premières à intégrer autant d'éléments du flamenco adaptée à l'accordéon solo, il est pertinent d'étudier toutes les caractéristiques musicales telles que l'harmonie, la mélodie et la métrique en corrélation avec celles de ce genre musical. Les analyses révèlent que ce compositeur inclut d'autres éléments typiques du flamenco comme les *palmas*, le *jaleo* et les techniques de la guitare flamenca. Cette recherche montre le transfert et l'adaptation des techniques instrumentales de la guitare flamenca vers l'accordéon. Au-delà des éléments stylistiques du flamenco, cette composition se distingue par son hommage explicite à Paco de Lucía, guitariste emblématique du flamenco. Ce mémoire analyse toutes les composantes esthétiques et d'appropriation du flamenco dans la composition *Paco* par l'intermédiaire d'analyses musicales ainsi que des entretiens avec ce compositeur, Gorka Hermosa.

Mots-clés : Gorka Hermosa ; Accordéon ; Flamenco ; Guitare flamenca ; Paco de Lucía ; Appropriation ; Transfert ; Fusion ; Mode Phrygien ; Cadence andalouse ; Cadence flamenca ; Cadence résolutive ; Jorge Pardo ; Carles Benavent ; Tino Di Geraldo ; *Bulería* ; Rumba flamenca ; *Jaleo* ; *Palmas* ; *Rasgueado* ; Ricochet ; *Alzapúa* ; *Bellow shake* ; *Picado* ; *Ligado* ; Arpège ; Trémolo.

Gorka Hermosa: musical and instrumental appropriations, transfers and adaptations from flamenco to accordion in her composition *Paco*

Summary

This research dissertation in musicology and ethnomusicology examines the processes of appropriation of flamenco in Gorka Hermosa's composition *Paco*, created in 2013 for solo accordion. This composition is studied through a series of musical analyses aimed at identifying the stylistic and technical processes that allow it to be identified with flamenco. Gorka Hermosa, born in 1976 in the Spanish Basque Country, is a multi-faceted artist: accordionist, composer, teacher and writer. As this composition is one of the first to incorporate so many elements of flamenco, adapted for solo accordion, it is pertinent to study all the musical characteristics such as harmony, melody and metre in correlation with those of this musical genre. The analyses show that this composer includes other typical flamenco elements such as *palmas*, *jaleo* and flamenco guitar techniques. This research shows the transfer and adaptation of flamenco guitar instrumental techniques to the accordion. Beyond the stylistic elements of flamenco, this composition stands out for its explicit homage to Paco de Lucía, the emblematic flamenco guitarist. This dissertation analyzes all the aesthetic components and the appropriation of flamenco in the *Paco* composition, through musical analysis and interviews with the composer, Gorka Hermosa.

Keywords: Gorka Hermosa; Accordion; Flamenco; Flamenco guitar; Paco de Lucía; Appropriation; Transfer; Fusion; Phrygian mode; Andalusian cadence; Flamenco cadence; Resolutive cadence; Jorge Pardo; Carles Benavent; Tino Di Geraldo; *Bulería*; Flamenco rumba; *Jaleo*; *Palmas*; *Rasgueado*; *Ricochet*; *Alzapúa*; *Bellow shake*; *Picado*; *Ligado*; Arpeggio; *Trémolo*.

Gorka Hermosa: apropiaciones, transferencias y adaptaciones musicales e instrumentales del flamenco al acordeón en su composición *Paco*

Resumen

Esta memoria de investigación en musicología y etnomusicología examina los procesos de apropiación del flamenco en la composición *Paco* de Gorka Hermosa, creada en 2013 para acordeón solo. Esta composición se estudia a través de una serie de análisis musicales encaminados a identificar los procesos estilísticos y técnicos que permiten identificarla con el flamenco. Gorka Hermosa, nacido en 1976 en el País Vasco español, es un artista polifacético: acordeonista, compositor, profesor y escritor. Esta composición es una de las primeras en incorporar tantos elementos del flamenco adaptados al acordeón solo, que es pertinente estudiar todas las características musicales como la armonía, la melodía y la métrica en correlación con las de este género musical. Los análisis muestran que este compositor incluye otros elementos típicos del flamenco como las palmas, el jaleo y las técnicas de la guitarra flamenca. Esta investigación muestra la transferencia y adaptación de técnicas instrumentales de la guitarra flamenca al acordeón. Más allá de los elementos estilísticos del flamenco, esta composición destaca por su homenaje explícito a Paco de Lucía, guitarrista emblemático del flamenco. Esta tesis analiza todos los componentes estéticos y la apropiación del flamenco en la composición de *Paco* a través de análisis musicales y entrevistas con el compositor, Gorka Hermosa.

Palabras clave: Gorka Hermosa; Acordeón; Flamenco; Guitarra flamenca; Paco de Lucía; Apropiación; Transferencia; Fusión; Modo frigio; Cadencia andaluza; Cadencia flamenca; Cadencia resolutive; Jorge Pardo; Carles Benavent; Tino Di Geraldo; *Bulería*; Rumba flamenca; *Jaleo*; *Palmas*; *Rasgueado*; *Ricochet*; *Alzapúa*; *Bellow shake*; *Picado*; *Ligado*; Arpeggio; *Trémolo*.