

CASTIN Anthony

promotion 2007/2009

*LA HARPE CELTIQUE
ET SON REPERTOIRE*

CEFEDM Rhône-Alpes

Sommaire

Introduction	p3
Première partie: La harpe. Mais de quoi parle-t-on?	p5
1. Harpe à pédales/harpe celtique, notions organologiques et comparaison.	p5
2. La harpe celtique: sa renaissance au XXème siècle, ses acteurs.	p7
Deuxième partie: La harpe celtique dans l'école de musique.	p9
1. Répertoire classique, musiques traditionnelles: antonymique?	p9
2. Qu'apprendre dans une classe de harpe celtique?	p10
3. Qui forme-t-on?	p10
Troisième partie: Le répertoire de la harpe celtique.	p12
1. Répertoire édité.	p12
a) répertoire solo.	p12
b) musique d'ensemble.	p13
c) répertoire pédagogique de musique d'ensemble pour le 1er cycle.	p14
d) les 2ème et 3ème cycles.	p15
2. Enrichissement du répertoire, fruit de recherches personnelles:	p16
3. musiques non classiques.	p17
4. quelques exemples de pièces adaptables à la harpe celtique.	p18
Conclusion.	p20
Bibliographie.	p21
Annexes:	p22
A) discographie commentée.	
B) Catalogues d'oeuvres pour harpe celtique, enrichissement du répertoire.	
C) Exemple de musique des Balkans.	

Introduction

Contrairement à la plupart des autres disciplines classiques (le cas des percussions peut s'en approcher) menant à la délivrance d'un Diplôme d'Etat où l'instrument est clairement défini, le cas de la harpe suscite quelques réflexions. En effet, depuis cinq ans que j'enseigne la harpe, l'instrument sur lequel je donne cours, et l'instrument que pratiquent mes élèves est la harpe celtique.

Le but de cette étude est d'aider d'autres professeurs de harpe qui se trouvent désarmés devant cet instrument qui n'est pas le leur, et qu'ils doivent pourtant enseigner.

Etant harpiste de formation classique et jouant principalement sur harpe à pédales, mes questionnements sur la 'petite harpe' viennent de deux aspects assez marqués de la harpe celtique: l'instrument traditionnel à part entière, et la harpe pour débutants, telle qu'elle est généralement perçue dans les conservatoires. En effet, je ne peux pas et ne veux pas me satisfaire de l'une ou l'autre de ces visions vis-à-vis de l'instrument en lui-même, et dans mon enseignement.

Je ne suis pas un spécialiste de la musique traditionnelle bretonne ou irlandaise, et je ne peux pas obliger mes élèves à faire tous de la harpe à pédales dès qu'ils en ont les capacités physiques.

Il s'agit donc de chercher des solutions de répertoire et de manières d'apprentissage dans l'enseignement d'un instrument traditionnel par un professeur issu du milieu classique, et que l'élève par la même occasion découvre à travers la harpe celtique de quoi alimenter sa vie de musicien d'une manière la plus large possible.

Une des questions centrales de ce mémoire pourrait se décliner comme ceci:
Qu'est-ce que je peux faire (et faire faire) avec une harpe celtique dans mes cours, alors que je ne connais pas vraiment cet instrument?

Cette question a soulevé d'autres interrogations dans mon cheminement, entre autres:

- Quel répertoire enseigner?
- De quelle manière l'enseigner (avec ou sans support écrit)?
- Quel parcours musical proposer?
- Quel type de musiciens je veux former?
- Qu'est-ce qu'on m'a appris, qu'est-ce que je sais faire, qu'est-ce que je sais enseigner?
- Qu'est-ce que veulent les élèves quand ils décident de faire de la harpe? Quelles sont leurs représentations de l'instrument?
- Faut-il être spécialiste d'un répertoire pour l'enseigner?
- Suis-je moi-même spécialiste d'un répertoire particulier (comment définir le répertoire classique?).

Il n'est pas question ici d'essayer de répondre à toutes ces questions de manière claire (serait-ce vraiment possible?), ce n'est pas le but principal de cette étude, mais plutôt d'élaborer un chantier de pistes à explorer qui pourraient me servir, et aux autres professeurs de harpe désireux d'appréhender la harpe celtique comme un instrument riche de possibilités sonores et musicales, un instrument hybride au carrefour des musiques classiques et celtiques.

Pourquoi d'ailleurs se cantonner à ces deux genres, et ne pas aller confronter la harpe et son apprentissage à d'autres cultures traditionnelles (Afrique, Balkans...), aux musiques actuelles?

Ce mémoire voudrait montrer la harpe celtique sous un autre aspect que les deux visions citées plus haut, à mon sens réductrices des possibilités de cet instrument.

Première partie: La harpe. Mais de quoi parle-t-on?

1. Harpe à pédales/ harpe celtique, notions organologiques et comparaisons.

A première vue, la harpe celtique semble n'être qu'un modèle plus petit de la harpe classique, instrument impossible à manier pour des enfants. La taille, le poids, le rapport corporel entre les pédales et l'étendue des cordes de cet instrument le destinent à des personnes de taille adulte.

Effectivement, avant l'arrivée de la harpe celtique (dans les années cinquante), on commençait rarement l'étude de la harpe à pédales avant l'âge de 10 ans (c'est pourquoi beaucoup de harpistes avant cette époque avaient pratiqué un autre instrument, le piano pour la plupart, avant d'arriver à la harpe, comme Marcel Tournier, Marielle Nordman et Carlos Salzedo par exemple).

Les débuts harpistiques d'Henriette Renié (soliste et pédagogue incontournable du début du XX^{ème} siècle; compositrice, elle est une des premières femmes à être inscrite aux cours de composition et de fugue du Conservatoire de Paris) reflètent bien les problèmes des jeunes débutants face à cet imposant instrument: «A cinq ans,(...), elle déclara qu'elle voulait jouer de la harpe. Mais elle était encore trop petite pour pouvoir atteindre les cordes. Il lui fallut attendre d'avoir huit ans pour commencer à travailler. Et même son père dut inventer un système de hausse de pédales pour lui permettre de jouer d'une façon normale sur une harpe à double mouvement.»²

Les premières harpes celtiques sont apparues en France dans les années 1950, et ont investi les écoles de musique de manière notable une quinzaine d'années après (le grand succès d'Alan Stivell a beaucoup contribué au nouvel intérêt à la fois aux musiques celtes et à la petite harpe). Les professeurs d'alors ont rapidement adopté cette petite harpe, permettant d'accepter dans leurs cours des jeunes débutants (et donc de pouvoir avoir des classes qui se remplissent plus facilement), et de pouvoir proposer des instruments d'un coût beaucoup plus abordable que celui de la harpe à pédales.

Paradoxalement, l'idée de petites harpes adaptées à la taille d'enfants ne date pas du renouveau de la harpe celtique. A la fin du XVIII^{ème} siècle, des harpes de petite taille de facture semblable aux grandes, avec ou sans pédales existaient déjà (voir le tableau «Madame de Genlis et les enfants du Duc d'Orléans» de Jean-Baptiste Mauzaisse, d'après le tableau de Jean Antoine Théodore Giroust, où l'on voit Madame de Genlis assise à une harpe accompagnant la princesse Adélaïde d'Orléans elle-même à une harpe à pédales de plus petite taille).

Odette de Montesquiou: «Henriette Renié et la harpe», éditions Josette Lyon, 1998, p9.

On pourrait comparer le couple harpe à pédales/harpe celtique à celui-ci: accordéon diatonique/accordéon chromatique. La constatation suivante sera la même pour les deux: le harpiste classique va se trouver quelque peu démuni face à une harpe celtique, comme l'accordéoniste chromatique avec le diatonique: le répertoire qu'ils jouent habituellement n'est pas faisable dans son ensemble sur l'autre instrument, et leur maniement en est aussi différent. Leur utilisation à chacun est définie par le contexte musical qui les entoure, et peut-être finalement beaucoup plus pour les accordéons qu'en ce qui concerne la harpe celtique. On ne fera pas débiter un accordéoniste sur un instrument diatonique, pour ensuite le faire passer sur un chromatique. Les frontières entre les deux sont bien mieux définies qu'entre les deux harpes. C'est bien souvent le répertoire choisi qui va induire le choix de l'instrument. L'introduction de la harpe celtique dans l'école de musique en tant qu'instrument pour débutant (l'esthétique musicale est camouflée, ou on ne la considère pas importante pour les premières d'apprentissages) a brouillé la vision de son identité.

La harpe celtique que l'on connaît dans les écoles de musique compte en général de 34 à 38 cordes, en nylon (ou boyau) et filées pour les basses, et pouvant produire chacune 2 notes, au moyen de palettes (ou clapets) actionnées à la main. Elle pèse environ 12 kgs, et ne mesure pas plus d'un mètre cinquante. En Irlande et en Bretagne, on peut voir des harpes montées entièrement en cordes de métal, et qui se jouent avec les ongles. Cette manière de jouer n'est pas enseignée dans les écoles de musique (la technique classique interdit la rencontre de l'ongle et de la corde, on appelle le bruit qui en résulte un 'frisement').

La harpe classique actuelle compte 47 cordes, en boyau (quelques fois nylon pour les plus aiguës, le nylon casse moins souvent) et filées pour les basses, pouvant produire chacune 3 notes, par l'action des pédales (une pour chaque note de la gamme diatonique, soit 7). Elle pèse environ 38 kgs, et mesure en moyenne un mètre quatre-vingt cinq.

Depuis quelques années, ce modèle de harpe a vu naître des modèles d'études (plus petits), entre 40 et 46 cordes dans le but de permettre l'accès à la harpe à pédales plus tôt, et de minimiser le coût d'un instrument, en tout cas au début de l'apprentissage.

Deux différences majeures ressortent de cette comparaison succincte dans le jeu de la harpe:

Les cordes n'étant pas (dans l'ensemble) de même nature (boyau et nylon), leur pression n'est pas du tout la même: la corde nylon est beaucoup plus détendue que celle en boyau. Il en résulte que le harpiste devra appuyer beaucoup plus son doigt sur la corde en boyau pour produire un son (un harpiste classique forme donc beaucoup plus de 'corne' au bout de ses doigts que le celtique). Les harpes celtiques montées avec des cordes en boyau sont des instruments fabriqués dans le but très clair de préparer le passage à la grande harpe. En effet, la tension des cordes sera la même que sur celle-ci.

Deuxièmement, la manière de produire des altérations n'est pas du tout la même aux deux instruments. Ce sont chacun des instruments de nature diatonique (le total chromatisme n'est pas réalisable comme sur un piano). Cependant, la harpe celtique oblige l'arrêt du jeu de la main gauche pour actionner les clapets, ce qui restreint énormément les modulations si l'on veut garder un jeu polyphonique. La harpe classique permet de dissocier le problème des altérations et celui du jeu manuel, puisque toutes les altérations vont être gérées par les deux pieds. En outre, les trois crans des pédales (bémol-bécarre-dièse), permettent au harpiste de jouer dans toutes les tonalités, tandis que les seuls deux crans du clapet de la harpe celtique interdisent certaines tonalités. La harpe celtique, avec ses cordes au repos, est accordée généralement en mi bémol majeur; quand tous les clapets sont actionnés, les cordes sonnent donc un demi-ton plus haut, la harpe sera alors en mi majeur. On ne peut donc pas aller au-delà de trois bémols et de quatre dièses à l'armure.

2. La harpe celtique, sa renaissance au XXème siècle, ses acteurs.

La harpe irlandaise, tombée dans l'oubli à la fin du XVIIIème siècle, avec la disparition des derniers harpeurs, est réapparue au milieu du XXème siècle en France sous les mains de quelques artisans bretons. Après plus d'un siècle de silence, la technique propre à cet instrument avait disparu, d'autant que l'apprentissage se faisait toujours de manière orale, (un grand nombre de harpeurs étaient aveugles dont le très célèbre Turlough O'Carolan, (1670-1748). Des harpistes classiques se sont ensuite penchés sur cette petite harpe, la première étant Denise Mégevand (1917-2004), ancienne élève de Lily Laskine au Conservatoire de Paris, et y ont adapté la technique de harpe classique, tout en arrangeant pour son apprentissage des thèmes traditionnels bretons ou irlandais.

D'emblée, l'instrument s'est alors trouvé entre deux esthétiques: on essaie bien de le remettre dans son contexte musical d'origine, mais au travers de musiciens classiques, par des procédures classiques, avec la technique de harpe classique.

Les pionniers (entre autres Denise Mégevand, Alan Stivell, Mariannig Larc'hantec, tous les deux élèves de la première) se sont appropriés l'instrument et certains d'entre eux (par militantisme?) ont abandonné la harpe à pédales pour se mettre au service de cette petite harpe et de son répertoire.

Denise Mégevand est sans doute la personne la plus emblématique de cette volonté d'associer la harpe celtique et son patrimoine au monde de la musique classique et contemporaine. Il suffit de voir le nombre de compositions qu'elle a suscitées (un grand nombre d'oeuvres écrites pour harpe celtique lui sont dédiées), et le nombre de pièces traditionnelles qu'elle a arrangées pour se rendre compte de sa vision large des possibilités de la harpe celtique. A part cette femme, il faut reconnaître que la plupart des harpistes qui se sont tournés vers la harpe celtique sont d'origine bretonne à cette époque.

Mais par la même occasion, ce répertoire traditionnel va perdre une partie de son identité. Son contexte originel (transmission orale) est ignoré pour le ‘confort’ de l’apprentissage classique, et l’harmonisation déjà réalisée par le professeur interdit à l’apprenant toute recherche d’arrangement. Le thème traditionnel est devenu un morceau rigidifié par l’écrit comme la musique savante.

Deuxième partie: La harpe dans l'école de musique.

1. Qu'est-ce qu'une classe de harpe celtique?

La classe de harpe standard d'un conservatoire va posséder des harpes celtiques comme des harpes à pédales. Pour autant enseigne-t-on réellement les deux instruments?

Le recueil «10 ans avec la harpe» est très représentatif à ce sujet: les auteurs précisent dans la préface (le recueil date de 1996): «Que ce soit d'un point de vue chronologique dans l'histoire musicale de l'humanité ou à un moment précis de cette histoire, si l'on considère l'ensemble des cultures où il apparaît, le seul mot 'harpe' est insuffisant pour décrire la diversité des instruments qu'il désigne. (...). A des fins pédagogiques, tant économiques qu'ergonomiques, nous ferons allusion à la harpe celtique comme 'instrument sans pédales' utilisé dans le premier cycle, puis s'estompant très progressivement au cours du deuxième, sans toutefois disparaître totalement du troisième.»

Ici donc, le choix est fait, la harpe celtique n'est qu'une entrée en matière pour l'apprentissage de la 'grande harpe' (à prendre ici au sens propre comme au figuré). Cette vision est représentative de la majorité des établissements d'enseignement musical classique.

Une classe de harpe celtique, avec une vision plus large de l'instrument, devra trouver des solutions alternatives quand le professeur sera face à des élèves ayant un niveau supérieur à ce premier cycle. Une recherche de répertoire va s'imposer, et surtout d'un répertoire plus large que le répertoire classique écrit, et de procédés d'apprentissage différents. Ceci afin d'aider le musicien à s'autonomiser et à lui permettre de garder une pratique musicale au-dehors des murs de l'école de musique (au moins lui laisser des clefs différentes à cet effet).

Mais quoi lui apprendre, quel choix faire, puisque les possibilités de répertoire sont immenses (et peuvent vite dépasser les connaissances du professeur)?

La chose la plus importante à faire, pour répondre à cette question, serait de demander aux élèves ce qu'ils viennent faire dans une telle classe, s'ils ont conscience de la différence entre la harpe celtique et la harpe à pédales, ce qu'ils veulent faire avec leur harpe, pourquoi (mais surtout pour quoi) ils font de la harpe. En fonction de quoi le professeur pourra orienter sa pédagogie, son répertoire.

Il appartient au professeur de se préparer à recevoir des élèves d'horizons et de demandes très diversifiées, et d'avoir les armes pour suivre l'élève avec son propre projet, ou bien l'aider à s'en créer un.

Une manière intéressante de mettre les jeunes élèves harpistes dans un contexte d'apprentissage de groupe, sans support écrit pourrait être d'utiliser des mu-

siques basées sur la forme du canon. Des pièces courtes (le plus souvent du moins), d'origines et d'époques variées, qui ne requièrent pas une technique très approfondie (une seule voix par musicien permet d'utiliser les deux mains pour une mélodie), et qui obligent l'écoute des autres (tempo, départ, faire signe pour s'arrêter quand on le décide et le faire comprendre aux autres sans parler).

2. Répertoire classique, musiques traditionnelles, antinomiques?

Le problème n'est finalement pas tant le répertoire que la manière de le transmettre. Le professeur 'classique' a à sa portée aussi bien de la musique classique que de la musique traditionnelle qui sont éditées, et qu'il peut faire travailler toutes les deux de la même façon. Le professeur 'traditionnel' adepte de l'enseignement oral peut lui aussi enseigner à ses élèves des thèmes bretons, comme une sonate de Scarlatti. Le problème central vient plutôt des procédures d'apprentissages qui auraient tendance à être figées chez les professeurs. L'un risque d'utiliser toujours le support de la partition, tandis que l'autre se servira de l'oral et de l'imitation de manière systématique. Il n'est pas question de remettre en cause ces procédures, surtout si le contexte musical les suscite, mais si le professeur veut faire partager des répertoires de géographies et d'époques différentes, il devra sûrement varier aussi les procédures d'apprentissage, pour s'approcher au mieux du contexte musical, et aussi pour ne pas enfermer son (ses) élève(s) dans une seule logique d'apprentissage.

3. Qui forme-t-on?

C'est une question très rarement posée parmi les professeurs, qui remettrait en cause bien des 'évidences'. Par exemple, dans le cas qui nous intéresse ici, on peut se demander pourquoi dans la plupart des conservatoires, le passage au deuxième cycle signifie implicitement l'abandon de la harpe celtique pour un passage à la grande harpe. On pourrait trouver cette procédure acceptable si la structure offre aux élèves n'ayant pas encore les moyens de s'acheter une harpe à pédales (rappelons-le, une harpe à pédales vaut à peu près 10 fois plus cher qu'une harpe celtique), des studios de répétition où ils pourront travailler (ce fut entre autres le cas à Besançon où nous avons été plusieurs à profiter de ce compromis). Dans les autres cas, s'il n'en a pas les moyens, l'élève est plus ou moins obligé de quitter l'école, et n'est même pas sûr de trouver une autre structure dans laquelle il pourra continuer son apprentissage. Ce changement brusque est-il préparé, a-t-on informé l'élève que la harpe celtique n'était qu'une préparation à la grande harpe?

Mais qu'est-ce que le professeur vise à long terme pour son élève? Y a-t-il au moins pensé? Se soucie-t-il de la vie musicale de ses élèves une fois qu'ils auront quitté l'école de musique? Un de nos buts n'est-il pas qu'ils aient la possibilité de conti-

nuer leur pratique instrumentale au-delà des murs de l'école? Pourquoi imposer la harpe classique au détriment de l'autre, et ne pas laisser le choix à l'élève?

Le professeur soucieux d'offrir un large panel de répertoires d'époques et de contrées diverses se sentira peut-être plus libre de faire des détours par des musiques autres que classiques à travers la harpe celtique qu'avec une harpe à pédales.

En effet, la harpe celtique est évidemment connotée 'musique celtique', mais la connotation 'musique classique', ainsi que tout l'imaginaire que porte cet instrument, n'est-elle pas au moins aussi forte sur la harpe à pédales?

Une partie du répertoire pédagogique de la harpe (celtique et classique) repose sur des arrangements de 'grande musique' (des thèmes connus de sonates de Mozart ou des airs d'opéras par exemple), dans le but louable de permettre aux harpistes d'accéder eux aussi aux musiques des compositeurs les plus connus (faut-il rappeler que jusqu'à la fin du XIXème siècle, rares sont les compositeurs passés à la postérité ayant écrit pour la harpe, ou s'ils l'ont fait, ce n'est qu'en très petite quantité.). Si l'objectif visé par le professeur est la technicité, la virtuosité au travers d'un répertoire varié, alors ce genre de pièces peut amplement suffire. Mais est-ce suffisant (voire utile), si l'on veut former un musicien complet, qui ait connaissance de l'oeuvre qu'il joue dans son contexte global? L'intérêt serait peut-être de former l'élève à avoir un esprit plus critique vis-à-vis de ce qu'il joue, qu'il puisse aller de lui-même chercher les pièces originales, et qu'il puisse les arranger en connaissance de cause. Ces outils en main, il y a peut-être plus de chances qu'il se sente plus à même de poursuivre une pratique musicale après son passage à l'école de musique.

Troisième partie: Le répertoire

Dans son mémoire sur l'enseignement de la harpe celtique, Tristan le Govic classe le répertoire principal de son instrument en quatre catégories: «1- le répertoire historique, c'est-à-dire celui des harpistes d'autrefois: il se présente généralement sous forme de thèmes collectés et rarement arrangés (principalement les oeuvres de O'CAROLAN et les collectages de BUNTING); 2- le répertoire traditionnel des pays celtes (Bretagne, Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Ile de Man); 3- un répertoire composé spécifiquement pour l'instrument commençant à émerger; 4- les transcriptions d'oeuvres classiques ou d'autres musiques éditées pour la harpe celtique.»

Pour le musicien classique, les deux premières catégories citées auront tendance à se mélanger dans la catégorie 'musique celtique'. Le répertoire qui va nous intéresser ici va porter principalement sur le répertoire spécifique de l'instrument, les transcriptions classiques, et j'esquisserai une dernière catégorie, à savoir des musiques non classiques et non celtiques qui ne sont pas destinées au départ à être jouées sur la petite harpe.

1. le répertoire édité.

En ce qui concerne le répertoire classique écrit, le professeur de harpe n'a pas de problèmes à en trouver pour le 1er cycle. Au fur et à mesure que l'élève progresse, le répertoire écrit se raréfie, mais reste quand même présent. Les quelques catalogues accessibles du répertoire écrit pour la harpe celtique (voir les sites des magasins de harpe Salvi et Budin), s'ils sont faits de manière claire pour le répertoire solo, deviennent complètement brumeux lorsqu'il s'agit de musique de chambre puisqu'ils sont mélangés avec la harpe à pédales, et les indications précisant le type de harpe utilisée ne sont pas notées de manière systématique. Un réel catalogue exclusivement pour la harpe celtique reste donc à faire.

a)Le répertoire solo.

Ce répertoire se compose essentiellement de pièces écrites spécialement pour l'instrument par des harpistes classiques (comme Bernard Andrès, Marcel Grandjany, Annie Challan), et se veut avant tout pédagogique. Les oeuvres pour harpe «sans pédales» sont pensées pour les premières années d'apprentissage, quand l'enfant n'est pas assez grand pour actionner les pédales de la grande harpe. L'écriture contemporaine est présente dans quelques pièces, souvent par des compositeurs non-harpistes, par le biais de commandes, ou écrites à l'intention de harpistes (Denise Mégevand s'est vue dédier et a suscité beaucoup de pièces d'écriture en notation nouvelle, et en a elle-même écrites.)

Les transcriptions éditées (déjà prêtes à l'emploi, mais pas forcément très soucieuses du texte original, ou qui n'indiquent pas les sources de façon précise) permettent une découverte des répertoires des époques antérieures (de la musique médiévale au XXème siècle). Les pièces originales sont destinées le plus souvent au piano, au clavecin ou au luth.

Des collections destinées à la harpe celtique voient le jour, notamment « Pièces classiques pour la harpe celtique », recueils de pièces arrangées par les harpistes Dominig Bouchaud et Odette le Dentu, classés par niveaux de difficulté, du 1er cycle au cycle supérieur. La difficulté de certaines pièces, comme l'arrangement du presto de la sonate en sol mineur pour violon seul de J.S. Bach vont requérir une virtuosité certaine de la main gauche, entre les passages rapides de palettes et les cordes à jouer. Cette collection offre un éventail large de répertoire, de Sweelinck (1562-1621) à Chopin et Schumann, en passant par Scarlatti et Nadermann.

b) La musique d'ensemble.

Le répertoire de musique d'ensemble (plusieurs harpes ou avec divers instruments) est encore aujourd'hui beaucoup plus étriqué que le répertoire solo, ceci dû à plusieurs facteurs:

-La harpe celtique est, comme la grande harpe, un instrument polyphonique, se suffisant à lui-même, il n'y a donc pas «besoin» de jouer avec d'autres pour découvrir l'harmonie.

-La musique d'ensemble intégrée comme fondamentale dans l'apprentissage musical est une idée relativement nouvelle, et donc les pièces de musique de chambre écrites à l'intention des apprenants des premiers cycles d'études étaient quasiment inexistantes dans notre répertoire il y a une trentaine d'années (ceci est valable aussi pour beaucoup d'autres disciplines instrumentales).

-La conception du harpiste soliste (à moindre échelle de son collègue pianiste), reste fortement ancrée dans les esprits (l'enseignement de la harpe reste beaucoup basé sur le répertoire soliste), et induit la musique de chambre comme annexe à sa formation dans les deux premiers cycles (bien qu'obligatoire).

-Les ensembles de harpes (duo au quatuor).

Dans l'ensemble, on retrouvera les mêmes noms et les mêmes répertoires que pour le répertoire soliste, c'est-à-dire les harpistes soucieux d'élargir le répertoire pédagogique de la petite harpe, et les transcriptions (le plus souvent à deux ou trois harpes) balayant les siècles du moyen-âge au XIXème siècle (des anonymes du XIIème siècle, jusqu'à Grieg). Des pièces de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Beethoven, ainsi que des chansons populaires et des airs irlandais, bretons ou sud-américains se voient arrangés pour ensembles de harpes. Au final donc, peu de pièces originales pour ensemble. Rares sont les compositeurs connus à s'être penchés sur les ensembles de harpes, et encore moins de harpes celtiques (on pourra retenir quand même Trahn, de Ton That

Tiet, pour harpe celtique et harpe).

-La musique de chambre.

C'est en cherchant du répertoire en duo ou trio avec harpe que l'on se rend compte qu'il nous reste (harpistes et compositeurs) un grand manque à pallier. C'est là principalement où le travail d'arrangement devrait porter à mon avis. Comme pour les ensembles de harpes, les compositeurs d'aujourd'hui se sont rarement penchés sur la musique de chambre avec harpe celtique. Philippe Hersant nous laisse Calliope, un duo avec chant, dédié à Esther Lamandier, cette pièce n'est malheureusement plus éditée. Autre pièce qui n'est plus éditée, Ial de Philippe Leroux, pour guitare et harpe celtique. Il reste aux harpistes d'aller fouiller dans le répertoire de la musique ancienne ou de chercher dans les XVIIIème et XIXème siècles, les pièces qui pourraient être adaptées avec d'autres instruments.

En regardant quelques catalogues d'oeuvres écrites pour la harpe celtique (catalogue d'oeuvres dédiées à Denise Mégevand ainsi que ses propres compositions, et le catalogue de pièces écrites ou arrangées par des compositeurs irlandais collecté par Tristan Le Govic), je me suis rendu compte qu'une forte proportion de ces pièces sont à l'état de manuscrit, en particulier les oeuvres destinées à la musique de chambre.

Dans le collectage effectué par Tristan Le Govic, plus de la moitié des oeuvres répertoriées sont restées manuscrites. Dans ce catalogue de 116 pièces répertoriées, on trouve seulement 25 pièces de musique de chambre (ou avec chœur) éditées (dont 9 sont des arrangements) contre 45 manuscrites.

Le cas (à moindre échelle) semble similaire pour le catalogue Mégevand: le nombre d'oeuvres publiées de musique de chambre (qui plus est, de la musique de chambre contemporaine!) avec harpe celtique n'est pas du tout représentatif de la production réelle pour cet instrument. Selon ce catalogue, sur les 29 pièces de musique de chambre, 14 seraient manuscrites (parmi les 15 autres, l'édition n'est précisée que pour une seule, on est donc en droit de se demander si l'auteur du catalogue, n'étant peut-être pas sûr de ses sources, a préféré laisser planer le doute sur le reste des pièces...). Nous verrons plus loin les raisons de ce constat.

Tandis que les compositeurs irlandais privilégient de façon notable le mariage du chant et de la harpe (24 pièces pour voix et harpe, et une dizaine pour chœur et harpe), les pièces d'ensemble dédiées à Denise Mégevand s'orientent vers les mélanges de cordes pincées, en particulier en trio harpe celtique, mandoline et guitare (trio «Les Sonorités Rares», créé par Denise Mégevand, Christian Schneider et Marie-Thérèse Ghirardi, ces deux derniers membres de l'Ensemble Inter-Contemporain).

c) Répertoire pédagogique de musique d'ensemble pour le 1er cycle.

La collection «10 ans avec la harpe», réalisée pour faciliter les recherches de répertoires pour les professeurs nous laisse elle aussi sur notre faim, puisque sur les trois premières années d'études, le catalogue ne nous offre que dix-neuf références

pour la musique de chambre, parmi lesquelles seulement cinq s'adressent à la harpe celtique, ainsi que quelques pièces isolées au milieu de recueils pour la harpe à pédales. Pourtant, quand on regarde dans les mêmes niveaux les pièces pour harpe seule s'adresse en grande majorité à la harpe celtique. Bien heureusement, des ouvrages de musique d'ensemble à l'intention des jeunes harpistes ont vu le jour depuis 1996. Nous trouvons deux constantes dans ce répertoire de musique de chambre: une proportion importante de ces pièces est écrite pour flûte et harpe, et la grande majorité de ces pièces sont des duos.

Dans ces nouvelles éditions, on trouve soit des arrangements d'oeuvres classiques ou d'airs populaires, comme 'Cinq duos transcrits pour clarinette et harpe celtique' (pièces de Rameau, Green Sleeves...), soit des compositions originales (très souvent écrits par des harpistes), comme 'Complicité', 13 duos pour flûte ou violon et harpe écrits par Sabine Chefson (harpiste) et Thierry Masson.

Le choix du duo pourrait trouver plusieurs explications: la plupart de ces pièces sont composées par des harpistes qui n'ont pas forcément fait d'études d'écriture dans leur cursus et se sentent sans doute plus à l'aise pour écrire pour des formations réduites. D'autre part, et les professeurs le savent bien, il est déjà suffisamment compliqué pour faire travailler un duo d'élèves dans une école de musique (horaires compatibles, disponibilités des professeurs...), alors imaginez le casse-tête pour réunir cinq musiciens en herbe au même endroit et au même moment...

Selon le dictionnaire du répertoire de la harpe (édité en 2003), les oeuvres publiées avec harpe celtique dépassant le trio (déjà peu nombreuses) sont quasiment toutes écrites pour quatuor ou quintette de harpes celtiques. C'est certain qu'il est plus facile de monter un quintette seul avec ses propres élèves, qu'en partenariat avec d'autres classes instrumentales...

d) les 2ème et 3ème cycles.

Ici plus encore que pour le premier cycle, le besoin de répertoire de musique d'ensemble se fait sentir. Les harpistes participant de manière active au répertoire pédagogique de la harpe seule en écrivant des pièces, semblent se désintéresser de ce manque ou s'y penchent rarement. Bernard Andrès écrit les 'Algues' pour hautbois (ou flûte ou violon) et harpe, Annie Challan écrit 'Vagabondages' pour flûte et harpe ainsi que 'Nymphéas' pour violoncelle et harpe, Jean-Jacques Werner écrit 'Trois Ritournelles' pour flûte à bec (ou flûte) et harpe (la deuxième introduit des notations nouvelles et n'est pas mesurée) et 'Noel à Kos', pour harpe et percussions.

Les recueils eux aussi se font plus rares, on peut tout de même noter les 14 'airs traditionnels celtiques' arrangés par Carmen Ehinger pour flûte et harpe. Le duo pour harpe et guitare cité plus haut, de P. Leroux faisait partie de ces rares pièces destinées au 3ème cycle pour un harpiste celtique désireux d'aborder l'écriture contemporaine en musique de chambre. Malgré tout, cette partition n'a pas été rééditée.

On peut aisément expliquer cette pénurie de partitions de musique de

chambre pour des niveaux avancés, alors que le premier cycle est relativement assez bien pourvu: à partir du second cycle, on considère dans les établissements que les harpistes sont tous passés à la grande harpe, il n'y a donc pas de raisons de créer ou de demander du répertoire de musique de chambre avec harpe celtique dans ces niveaux. Les musiciens qui décident de rester à la harpe celtique sont donc tous censés faire de la musique bretonne ou irlandaise.

On peut finalement constater que la musique de chambre avec harpe celtique est quasiment inexistante, ou bien souvent pas éditée.

Etant considérée comme un instrument d'apprentissage pour petits, utilisée pour le 1er cycle, et puisque, malheureusement, la musique de chambre n'est toujours pas un élément très important de ce 1er cycle, à qui profiterait cette production?

Sans attendre passivement que les compositeurs composent et que les éditeurs éditent pour la harpe celtique, les harpistes peuvent trouver eux-mêmes des solutions.

2. Enrichissement du répertoire écrit et autres pistes.

A la fois soucieux du développement de la harpe celtique, et soucieux de la qualité ainsi que de la variété du répertoire proposé à mes élèves, il m'a semblé vite important de me mettre à rechercher de quoi 'réapprovisionner' le catalogue d'oeuvres pour la harpe celtique.

Mon principal but était de trouver des pièces de musique de chambre où la harpe celtique puisse côtoyer d'autres instruments que la flûte (une de mes élèves m'a fait entendre qu'après huit ans de harpe, elle n'avait rien fait d'autre que des duos avec flûte en musique d'ensemble, et qu'elle commençait à en avoir assez...), et de trouver des pièces allant au-delà du traditionnel duo.

J'ai donc décidé de faire mes recherches principalement dans les quelques sites internet qui mettent à disposition de la musique classique tombée dans le domaine public, donc libre de droits.

le grand problème de la harpe celtique pour la musique classique étant sa grande difficulté (voire son incapacité) à moduler, j'ai orienté au départ mes recherches vers la musique de la renaissance, moins modulante en général, donc plus adaptable à la harpe celtique. De plus, son timbre se rapprochera plus des harpes anciennes que celui de la harpe à pédales.

Les pièces retenues ici sont presque toutes jouables telles qu'elles sont à la harpe, je n'ai pas encore essayé les arrangements (par exemple adapter une partie de piano seul pour un trio dont une harpe), je m'en tiens en majorité ici au texte original, ou à l'arrangement qui est déjà fait (comme le trio de Tchaikovsky pour trompette, tambourin et piano, où la partie de piano est jouable intégralement à la harpe celtique).

-Musique de chambre avec harpe.

Parmi les pièces que j'ai pu trouver qui sont jouables à la harpe celtique, la plupart sont des duos, mais je ne désespère pas de trouver des formations plus importantes. Les pièces avec basse continue sont intéressantes pour cela, car elles laissent beaucoup d'espace pour varier l'instrumentation, et le nombre de musiciens. Certaines de ces pièces pourraient d'ailleurs être réduites à la harpe seule, la main droite jouant l'instrument ou la voix soliste, la gauche la basse, et la réalisation du continuo pouvant passer d'une main à l'autre, selon les possibilités laissées par les changements d'altérations.

Par exemple, l'air «The Rapture» de Haendel, pour voix haute et basse continue, pourra être interprété en trio voix (ou flûte), violoncelle et harpe celtique, ou juste en duo voix et harpe. Il en est de même pour toutes les pièces avec basse continue, où la basse pourra être jouée uniquement par la main gauche du harpiste, ou soutenue par un violoncelle, une contrebasse ou un basson, voire d'autres instruments suivant l'arrangement que l'on voudra en faire ou les musiciens que l'on a à disposition. Cette démarche était d'ailleurs courante à cette époque, l'adaptation suivant les moyens que l'on a. Cette musique, en plus de permettre aux musiciens de se poser des questions d'instrumentation et pourquoi pas d'arrangement, permet des apprentissages sur l'harmonie, la réalisation de basse chiffrée, l'invention de contre chant...

Quelques pièces écrites pour la harpe à pédales se trouvent jouables entièrement à la harpe celtique, comme le court trio pour flûte, clarinette et harpe, 'Autre Fois (berceuse canonique pour Igor Stravinsky)', de Luciano Berio. Bien que n'étant pas une pièce majeure de Berio, et écrite dans une notation classique, elle permet d'aborder la musique de chambre en trio ainsi que la musique atonale, et demandera une attention minutieuse au sein du trio (mise en place rythmique, respect des annotations de nuance).

3. Musiques non classiques.

Les musiques celtiques sont évidemment bien représentées parmi le répertoire édité pour la harpe celtique. On peut trouver des arrangements déjà faits en destination de la harpe. Si le professeur opte pour cette option-là, un travail de comparaison de différentes réalisations pourrait être effectué, qui pourrait montrer à l'élève plusieurs prises de positions par rapport à une même source, et par là relativiser son rapport à la partition.

En-dehors de cette musique, le harpiste celtique pourra s'éloigner des sentiers battus, et aller à la découverte d'autres univers, où la harpe n'a à priori pas sa place...

Alice Borrel, dans son mémoire du CNSM de Lyon, propose une approche de la musique mandingue, pratiquée en Afrique de l'ouest, et fait le rapprochement entre la kora (instrument à cordes pincées africain) et la harpe. Elle précise notamment

que les techniques de jeu de la kora peuvent être parfaitement transposable sur nos harpes occidentales.

Les musiques balkaniques et leur rythmiques si particulières (mesures à 7/8, 11/8) sont tout à fait jouables sur la harpe celtique, et le musicien trouvera vite des solutions s'il rencontre des mélodies un peu trop chromatiques (simplification de la mélodie, changement de notes...). D'ailleurs, pour une première approche de ce répertoire, un recueil de musiques des balkans arrangées pour une ou deux harpes celtiques a été récemment édité.

Sans aller aussi loin géographiquement, le répertoire traditionnel français, très riche lui aussi, pourra convenir parfaitement à la modalité de la harpe celtique. Ces répertoires traditionnels (on peut aussi y ajouter le répertoire de musique yiddish, assez proche stylistiquement des balkans), outre leur grand intérêt musical, le travail d'arrangement qu'ils requièrent, vont permettre au harpiste de pratiquer la musique d'ensemble sans restriction de répertoire et de nombre, et ce avec n'importe quel instrument.

Le détour par les musiques actuelles sera lui aussi très intéressant (voir la discographie indicative en annexe) pour les harpistes. Les harpes électriques ou électro-acoustiques sont très pratiques pour cette musique (rock, chanson, électro...), mais il est tout à fait possible d'amplifier une harpe acoustique. Intégrer une harpe dans un groupe de rock à la place d'une guitare soulèverait beaucoup de questions à la fois de la part du harpiste, mais aussi de ses collègues. Tout reste à inventer.

4. Quelques exemples de pièces adaptables à la harpe celtique.

La plupart de ces pièces sont disponibles gratuitement sur internet (voir dans la bibliographie), et vont s'adresser dans l'ensemble à des élèves de 2ème ou 3ème cycle. La plupart sont jouables telles quelles, certaines demanderont de menus arrangements (recherche de doigtés permettant le passage des palettes à la main gauche, suppression des notes trop graves pour la harpe ...).

-RAVEL Maurice: Pavane de la Belle au Bois Dormant, extrait de Ma Mère l'Oye, pour piano à quatre mains.

Cette courte pièce, dans sa version pour le piano, pourra être arrangée de manières multiples. Elle pourra être jouée par exemple à deux harpes, mais le court passage chromatique des dernières mesures interdit la réalisation telle qu'elle est présentée en quatre mains. Sans avoir à enlever une seule note de la partition, on pourrait demander aux élèves de trouver des solutions pouvant pallier à ce problème. Un nombre incalculable de possibilités s'offre au musicien pour arranger cette pièce, tout dépend des instrumentistes dont il dispose... Pour s'aider, ou seulement à titre indicatif, la consultation de la version pour orchestre pourrait s'avérer très utile, afin de voir comment Ravel traite les instruments et les rôles qu'il leur alloue.

SCHUBERT Franz: Heidenroslein, pour chant et piano.

Voici un exemple de partition que le harpiste peut utiliser juste pour un travail sur du répertoire de musique de chambre. En effet, la partie de piano ne requiert aucune modification pour être jouée à la harpe.

BACH Johann Sebastian: Prélude en do majeur, extrait du Clavier bien Tempéré.

Autre pièce jouable sans changement sur la harpe celtique. Là où Schubert ne demandait que quelques changements de palettes au cours de la pièce, ce prélude va obliger la main gauche du harpiste à une certaine vélocité, compte tenu de toutes les modulations.

MORE SOKOL PIE, thème traditionnel macédonien (voir annexes). Le site Tous aux Balkans propose des partitions (thème, accords), vidéos et enregistrements des morceaux, qui permettent de se faire une idée du contexte musical. Le travail d'arrangement instrumental (recherche harmonique, d'une basse, d'une rythmique) à la harpe seule ou en groupe laisse une grande liberté au musicien, selon ce qu'il souhaite tirer de ce répertoire.

Conclusion

La harpe celtique est en train de se créer son histoire à travers ses multiples facettes et les personnes qui la défendent. Avec une histoire bien plus courte que la harpe à pédales, elle semble pourtant en mutation esthétique plus rapide que sa consœur. L'enseignant de la harpe celtique ne peut donc pas ne pas prendre en compte cette mutation dans ses cours, et ouvrir son répertoire et sa pédagogie aux différentes cultures qui touchent cet instrument, même si lui-même joue sur harpe classique. L'enseignement de la harpe celtique (et celui de la harpe à pédales par la même occasion) devrait finalement être un grand compromis entre les musiques écrites et classiques, et le monde des musiques de tradition orale, afin que l'élève découvre différentes approches de la musique, quelle qu'elle soit, et qu'il ne soit pas enfermé dans les clichés de son instrument; au contraire, que la harpe soit l'instrument (l'outil) de la musique qu'il décide de jouer, sans restriction d'esthétique.

Bibliographie

Tristan Le GOVIC: Pédagogie de la harpe celtique, mémoire CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire, 2005.

Tristan Le GOVIC: Répertoire contemporain de la harpe irlandaise, mémoire de Master de musique, université Rennes 2, 2002.

Alice BORREL: Quels métissages pour la harpe celtique? mémoire CNSM Lyon, 2005.

Aurélié SARAF: La harpe et la pratique amateur, mémoire CNSM Lyon, 2002.

Karine HAHN: La harpe dans tous ses états, réflexion sur la discipline, le choix et l'école de musique, mémoire CNSM Lyon, 2001.

Dominig BOUCHAUD: La harpe celtique, entre musique savante et musique traditionnelle, in la revue de l'Association Internationale des Harpistes, octobre 2002.

Annie GLATTAUER: Dictionnaire du répertoire de la harpe, CNRS éditions, 2003.

Sylvie BELTRANDO, Corinne Le DU: 10 ans avec la harpe, Cité de la Musique, 1996.

Dossier Denise MEGEVAND, in Association des Harpistes et Amis de la Harpe, bulletin printemps-été 2005.

Odette de MONTESQUIOU: Henriette Renié et la harpe, éditions Josette Lyon, 1998.

Catalogues de partitions dans les magasins de harpes.

L'Instrumentarium (Salvi, Lyon & Healy).

Le magasin de la Harpe (Budin).

Sites internet de partitions gratuites:

Werner icking

IMSLP

Mutopia

Tous aux Balkans

Annexes

A) Discographie commentée.

Cette discographie est loin d'être exhaustive, elle veut juste montrer un éventail le plus large des possibilités de la harpe celtique, et des différents répertoire dans lesquels elle est utilisée.

-COCOROSIE: Noah's Ark. Touch and go.

Le renouveau folk (qui peut comporter plusieurs appellations, «Weird Folk» -folk étrange- par exemple) est un courant musical contemporain qui est en train de faire passer la harpe pour presque banale à travers des musiciens comme Joanna Newsom, Baby Dee, Serafina Steer (qui jouent sur harpe à pédales), et les deux soeurs qui forment le groupe CocoRosie, dont l'une des deux, chanteuse de formation classique, accompagne leur voix par le piano, la guitare, la harpe celtique et de nombreux jouets musicaux qui marquent leur univers coloré.

-CRISTINE: Ancienne membre du duo harpistique (avec Elisa Vellia) de musique celtique Sedrenn, Cristine en solo abandonne la musique bretonne pour la chanson française accompagnée de sa harpe.

-CORBEL Cécile: Harpe celtique et chants du monde. Keltia Musique.

Airs traditionnels des pays celtes et compositions personnelles, la musique de la chanteuse et harpiste Cécile Corbel offre un univers proche d'une autre chanteuse harpiste, Loreena McKennit.

-BOUCHAUD Dominig: Harpe celtique. Vibrations.

Des pièces très variées interprétées à la harpe seule. De la musique de la renaissance aux thèmes traditionnels bretons en passant par l'Amérique du sud et par la musique contemporaine, ces pièces sont toutes arrangées ou composées par leur interprète.

-HENSON-CONANT Deborah: The celtic album. Golden Cage.

Des musiques celtiques jouées sur une harpe celtique électrique portable (qu'on accroche à la taille à l'aide d'un harnais) par une harpiste formée à des répertoires éclectiques et métissés (bossa, jazz, country, celte...).

-NOGUES Kristen: Logodennig. Innacor records.

Une biographie sonore d'une des premières harpistes celtiques bretonnes au XXème siècle.

Compositeur autant que harpiste et improvisatrice, sa carrière va évoluer aux frontières de la musique traditionnelle, du jazz et de la musique contemporaine.

-MEGEVAND Denise: Musique contemporaine pour harpe celtique. Disque SEPP. oeuvres dédiées à l'interprète.

-SAPHYR: Plus du Monde. Auto-produit.
Groupe de rock gothique, fondé par un harpiste jouant sur une celtique électrique.

-STIVELL Alan: Brian Boru. Dreyfus.

-VELLIA Elisa: Voleur de secrets.
Ancienne membre du duo Sedrenn, Elisa Vellia est retournée vers ses origines grecques dans sa musique, à travers la harpe celtique.

B) Catalogue d'oeuvres jouables à la harpe, recherches personnelles.

Harpe seule:

- BABOU Thomas: Pièce variée, pour clavecin.
- BACH J.S.: Prélude BWV 999, pour luth ou clavier.
- BACH J.S.: Prélude en do Majeur du Clavier bien tempéré, premier livre.
- BEETHOVEN Ludwig van: 2 Danses, pour piano
- CORRETTE Michel: Les Amusements du Parnasse (pièces 5 et 12), pour clavecin.
- DANDRIEU Jean-François: Pièces de clavecin (Le Timpanon, Les Folies Amusantes).
- DAQUIN Clément: Musette, pour clavecin
- JOLLAGE Charles-Alexandre: 3 tambourins, pour clavecin.
- PURCELL Henry: Air Z.T675, Hornpipe Z.T685 et différents extraits des Suites pour clavier.
- SATIE Erik: Menus propos enfantins, trois pièces pour piano et récitant.
- SCHUBERT Franz: Danses allemandes D365 (n° 25, 28).
- SCHUMANN Robert: Album fur die Jugend opus 68, n° 3,4,8,18, pour piano.
- SOLER Padre: sonate n°3 (si bémol M) pour clavecin.
- SWEELINCK Jan: Es spricht der Unweisen Mund wohl, pour clavier.
- TCHAIKOVSKY Piotr Ilitch: Romance et Deutsches Lied, extraits de «Album fur die Jugend», pour piano.
- WITTHAUER: Gavotte, pour clavier.

Musique de chambre avec harpe:

- BACH Johann Sebastian: Siciliano, de la sonate BWV 1031 pour flûte et clavecin, arrangée pour flûte et guitare.
- BELL Derek: Nocturne on an Iceland Melody, pour hautbois (ou hautbois d'amour) et harpe.
- BERIO Luciano: Autre Fois, pour flûte, clarinette, et harpe.
- BURGMULLER Johann: Trois Nocturnes pour violoncelle et guitare (n° 1 et 3).
- CABEZON Antonio de: Diferencias sobre el canto 'La Dama le demanda', pour dessus et clavier.
- DE LALANDE Michel Richard: Noels en trio, deux dessus et basse continue.
- DITTERS Von DITTERSDORF Karl: Deutscher Tanz, pour violoncelle et piano.
- HAENDEL Georg Friedrich: Air de «Xerxes», transcrit pour violoncelle et piano.
- KAPELLER Johann Nepomuk: 12 pièces faciles pour flûte, alto et guitare.
- MARCELLO Benetto: Ciaconna, pour flûte à bec et continuo.
- NERUDA Franz: Berceuse slave opus11, pour violon ou alto ou violoncelle et piano.
- PACHELBEL Johann: Canon per 3 violini e Basso.
- PHILIPPS Peter: Trios (pour orgue).
- RAVEL Maurice: Pavane de la Belle au Bois Dormant, extrait de Ma Mère l'Oye, pour

flûte, alto et harpe (arrangement personnel).

-TCHAIKOVSKY Piotr Ilitch: Danse Napolitaine, extrait du Lac des Cygnes, arrangée pour trompette, tambourin et piano par L. Sardain.

-TOURNIER Marcel: Promenade à l'Automne, pour violon ou violoncelle et harpe.

-WEBER Gottfried: Barcarolle Vénitienne variée opus 38, pour flûte et guitare.

-WILLAERT Adrian: 9 ricercari a 3 voci.

Voix et harpe.

-BALAKIREV Mily: A collection of russian songs, voix et piano.

-CACCINI Giulio: Amor l'ali m'impenna, aria pour soprano et continuo.

-CAMPION Thomas: Shall I come sweet love, voix et luth.

-CHARDEVOINE Jean : Une jeune fillette, voix (ou flûte) et basse continue.

-HAENDEL Georg Friedrich: The Rapture, air pour voix haute et basse continue.

-INDY Vincent d': Madrigal opus 4, pour voix et piano.

-REINECKE Carl : Dort oben auf dem Berge, op.37 n°1, pour voix et piano.

-SCARLATTI Alessandro: La Speranza, soprano et clavier.

-SCHUBERT Franz: Heidenroslein D.257, pour voix et piano.

-ZELTER Karl Friedrich: Der Konig in Thule, chant et piano.

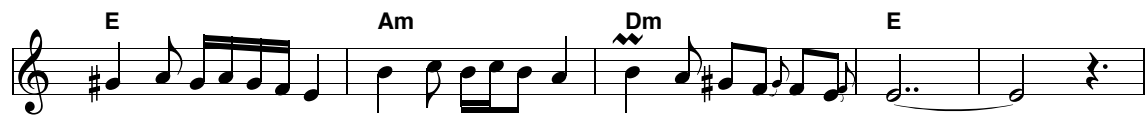
Exemple de musique des balkans (Macédoine):

Море сокол пие

More sokol pie



Macedonia



Mo - re so - kol pi - e, _____ vo - da na Var - da - rot, _____
Mo - re oj so - ko - le, _____ ti ju - nač - ko pi - le. _____
Ju - nak da po - mi - ne, _____ s'de - vet lu - ti ra - ni? _____
S'de-vet lu - ti ra - ni, _____ si - te kur - šum - li - i. _____



Mo - re so - kol pi - e, _____ vo - da na Var - da - rot. _____
Mo - re ne li vi - de, _____ ju - nak da po - mi - ne? _____
S'de-vet lu - ti ra - ni, _____ si - te kur - šum - li - i. _____
A de - se - ta ra - na, _____ so nož pro - bo - de - na. _____



Ja - ne, Ja - ne le be - lo g - rlo, _____
Ja - ne, Ja - ne le krot - ko ja - gne. _____

MOTS CLEFS:

harpe celtique
répertoire
oral/écrit
musiques traditionnelles
école de musique

RESUME:

Les problèmes de répertoire rencontrés par les harpistes classiques qui enseignent la harpe celtique. Les solutions proposées engendrent un compromis entre répertoire classique et musiques traditionnelles, entre procédés d'apprentissages écrits et oraux. Une diversité de langages musicaux, pour former un musicien plus apte à s'adapter dans sa vie artistique en-dehors de l'école de musique.