Université Rennes 2
U.F.R. Arts, Lettres et Communication
Département : Musique

Tristan LE GOVIC

LE REPERTOIRE CONTEMPORAIN DE LA HARPE IRLANDAISE

Mémoire de D.E.A.
Sous la direction de
Mme Le Professeur Marie-Claire MUSSAT

2002

Avant-propos

Lorsque l'on évoque la harpe irlandaise, la première image qui nous vient à l'esprit est celle d'un instrument qui symbolise le pays et dont le répertoire est issu de la musique traditionnelle, des *jigs* ou autres *reels*. Cette image n'est qu'en partie fondée. S'il est plus fréquent d'entendre des musiciens irlandais interpréter à la harpe leurs propres arrangements d'airs traditionnels que tout autre répertoire, encore faut-il savoir que cette tradition est une appropriation récente et qu'il existe des œuvres de musique composées spécialement pour cet instrument. C'est ce dernier répertoire, celui que nous nommerons par la suite « musique contemporaine » pour harpe irlandaise que nous nous proposons d'étudier.

Cette musique est relativement récente pour l'instrument et, à notre connaissance, aucune analyse n'a été réalisée jusqu'à présent. Une ouverture sur la musique savante d'aujourd'hui, ainsi que sur la musique traditionnelle s'avère nécessaire à notre sujet. Tandis que la bibliographie proposée témoigne de la réalisation de nombreux travaux, essentiellement d'un point de vue historique, c'est la renaissance de la harpe irlandaise au 20ème siècle qui est au centre de notre étude. Le principal objectif de notre recherche est de montrer la place de cet instrument dans la musique savante contemporaine.

La harpe irlandaise est, de nos jours, présente un peu partout dans le monde, principalement en Europe, mais aussi de façon sensible aux Etats-Unis. Nous avons choisi de centrer notre sujet uniquement sur les œuvres écrites par des compositeurs irlandais ou résidant en Irlande. Pour être plus efficace dans notre recherche, nous avons demandé à l'Université Rennes 2 et à Mme le Professeur Marie-Claire MUSSAT, directrice de ce mémoire, de pouvoir faire partie d'un échange inter-universitaire avec University College Cork. Cela nous a permis de rencontrer directement sur place ou de contacter plus facilement les différents acteurs du développement de la harpe irlandaise.

Ce mémoire est constitué de deux parties distinctes. La première est un travail de méthodologie et de réflexion par rapport à notre sujet, avec une bibliographie commentée, la réalisation d'un questionnaire que nous avons proposé aux acteurs du développement de cette musique, ainsi que l'établissement du corpus des œuvres contemporaines pour l'instrument. Pour mieux appréhender le présent de cette musique, nous nous sommes adressés directement aux harpistes et/ou compositeurs, en leur proposant de répondre à un questionnaire conçu spécialement. Une cinquantaine d'entre eux ont ainsi été contactés. Ces personnes ont contribué, de près ou de loin, par leur rôle ou par leurs œuvres, à l'évolution du répertoire.

En deuxième partie de mémoire, c'est essentiellement un travail d'analyse qui est proposé. Auparavant, il nous faudra d'abord préciser les sens que nous donnons au terme *musique contemporaine*, notamment par rapport à celui de *musique traditionnelle*. Quel instrument entendons-nous par *harpe irlandaise* ? S'agit-il de l'ancienne harpe d'Irlande, de la *cláirseach*, de la petite harpe moderne ? Nous évoquerons également le contexte de cet instrument avec : les principaux répertoires autres que celui de la musique contemporaine, le rapprochement avec la harpe classique, ou les acteurs du développement de la harpe irlandaise d'aujourd'hui. En outre, il nous a semblé opportun d'évoquer cette évolution associée au renouveau culturel du pays et de ses principaux protagonistes, en particulier Seán Ó RIADA.

Un répertoire original s'est développé, aux styles différents et aux formations instrumentales très diverses. Nous avons choisi de l'étudier dans son ensemble. La plupart des citations qui illustrent nos propos proviennent des réponses au questionnaire. Un premier résultat montre que, pour chacun, l'image de l'instrument est différente et que la musique qui en ressort en est pleinement influencée. Si, pour certains, la place de l'instrument est d'abord aux côtés des instruments traditionnels, pour les autres, ses qualités techniques leur offrent un potentiel important dans la musique savante. Les personnes qui ont répondu aux questions, l'ont fait parfois succinctement, parfois de façon plus approfondie, mais toujours avec intérêt et passion. Dans l'interprétation de ces réponses, nous avons cherché, avant tout, à être le plus représentatif possible de la musique contemporaine pour harpe irlandaise et nous espérons que la synthèse qui en a été faite, ne trahira pas la pensée de leurs auteurs.

Remerciements

- Madame le Professeur **Marie-Claire MUSSAT**,
de l'Université Rennes 2, directrice de cette recherche,
pour ses conseils et pour m'avoir permis de réaliser ce sujet en Irlande.

- Madame **Méabh NÍ FHUARTHÁIN**,
de University College, Cork,
pour son suivi et son implication en Irlande.

- Monsieur le Professeur **David Harold COX**,
Directeur du département Musique de University College, Cork,
pour son accueil et l'assistance matériel du département.

- Monsieur **Mel MERCIER**,
de University College, Cork,
pour ses conseils, notamment dans la réalisation du questionnaire.

- Le Contemporary Music Centre, Dublin,
et particulièrement Madame **Anne-Marie CASEY**,
pour m'avoir facilité l'accès au centre.

- Madame **Bonnie SHALJEAN**,
professeur de harpe à University College, Cork,
pour son attention et ses conseils.

- Monsieur **Mícheál Ó GEALLABHÁIN**,
pour sa gentillesse et notre discussion sur l'origine de la harpe irlandaise.

- Monsieur et Madame **LEHANE**, ainsi que leurs enfants,
pour leur gentillesse et leur assistance matérielle à Cork.

- Monsieur et Madame **McMURRY**,
Professeurs à Trinity College, Dublin,
ainsi que leur fils **Nicholas**,
pour leur accueil et l'aide qu'ils m'ont apportée à Dublin.

- Mademoiselle **Caroline McDONAGH**, ainsi que Monsieur **Liam CLARKE**,
pour leur accueil et l'aide qu'ils m'ont apportés à Dublin.

Une partie de cette étude repose sur une correspondance avec des compositeurs et des harpistes jouant un rôle actif dans le développement de la harpe irlandaise aujourd'hui. Parmi la cinquantaine de personnes contactées, quinze ont répondu à mes questions.

Pour leurs réponses et le temps qu'ils m'ont accordés, je souhaite remercier :

(par ordre alphabétique)

- Madame **Elaine AGNEW**, compositeur.
- Monsieur **Derek BALL**, compositeur,
  pour m'avoir dédicacé sa pièce *Sans Embellissement*, pour harpe celtique,
  composée après notre correspondance, ce qui m'a beaucoup touché.
- Monsieur **Derek BELL**, compositeur et harpiste (harpe classique et irlandaise),
  membre du groupe irlandais les *Chieftains*.
- Madame **Rhona CLARKE**, compositeur.
- Monsieur **Shaun DAVEY**, compositeur.
- Madame **Madeleine DOHERTY**, harpiste (harpe classique et irlandaise).

- Madame **Mercedes GARVEY**, harpiste (harpe classique et irlandaise).
- Monsieur **Fergus JOHNSTON**, compositeur.
- Monsieur **John KINSELLA**, compositeur.
- Madame **Sheila LARCHET CUTHBERT**, harpiste (harpe classique et irlandaise).
- Madame **Kathleen LOUGHNANE**, harpiste (harpe irlandaise).
- Monsieur **Kevin O'CONNELL**, compositeur.
- Monsieur **Martin O'LEARY**, compositeur.
- Madame **Claire ROCHE**, harpiste (harpe classique et irlandaise).
- Monsieur **James WILSON**, compositeur.

Ainsi qu'aux personnes qui m'ont accordé du temps :

- M. **Laurence EGAR,** luthier.
- M. **Philip MARTIN,** compositeur.
- Mme. **Aibhlin McCRANN,** harpiste.
- Mme. **Anne-Marie O'FARRELL** harpiste et compositeur.
- M. **Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN,** compositeur, Directeur du département de Musique Traditionnelle de University of Limerick.
- Mme. **Gráinne YEATS,** harpiste.

Les amis, collègues et étudiants qui ont participé, d'une manière ou d'une autre, à la réflexion sur ce sujet.

Kristel MOISAN, Katrien DRAPIER et Padraig KELLEHER qui m'ont aidé dans certaines traductions.

Mes parents, lesquels, bien que loin des affres de la recherche, m'ont soutenu moralement et financièrement.

Table des Abréviations

A	alto [voix soliste]
a	alto [chœur]
ACI	*Arts Council of Ireland*
ACNI	*Arts Council of Northern Ireland*
anon.	œuvre anonyme
arr.	arrangement
AYIC	*Association of Young Irish Composers*
B	basse [voix soliste]
b	basse [chœur]
Bar.	baryton [voix soliste]
bn	basson
CD	compact-disc
cl	clarinette
CMC	*Contemporary Music Centre*
div.	divisé
elec	électrique, électronique
fl	flûte
glock	glockenspiel
gui	guitare
hp	harpe classique
hp irl	harpe irlandaise, voir également **I hp**.
hpd	clavecin
I hp	*Irish harp*, voir également **hp irl**.
instr	instrument(s)
kbd	clavier
Mez-sop	mezzo-soprano [voix soliste]
MS	manuscrit (fac-similé non-publié)
ob	hautbois
Op	opus
opt	optionnel
orch.	orchestre, orchestral
perc.	percussion
pno	piano
rev.	révision
RIAM	Royal Irish Academy of Music
RTÉ	*Radio Telefís Éireann* (radio et télévision irlandaises)
S	soprano [voix soliste]
s	soprano [chœur]
sax	saxophone
T	ténor [voix soliste]
t	ténor [chœur]
TCD	*Trinity College Dublin*
trad.	traditionnel
UCC	*University College Cork*
UCD	*University College Dublin*
va	alto (instrument)
vc	violoncelle
vln	violon
vol	volume

SOMMAIRE

Avant-propos p.I
Remerciements p.III

Table des Abréviations p.1
Sommaire p.2
INTRODUCTION p.6

PREMIERE PARTIE

I – Bibliographie commentée……...p.11
Plan de Bibliographie…….p.12

II – Réalisation du questionnaire…… p.56

2.1 – Planification…….. p.57

2.2 – Collectage……..p.64

2.3 – Analyse……..p.65

III – Corpus des œuvres de musique contemporaine pour harpe irlandaise

3.1 – Réalisation du catalogue de musique contemporaine……... p.67

3.1.1 – Catalogues DEALE…….. p.68

3.1.2 – Catalogue HARRISON……p.70

3.1.3 – Base de données du CMC……p.72

3.1.4 – Recensement personnel……. p.73

3.2 – Les différents genres musicaux……p.75

3.3 – Présentation du catalogue……..p.79

DEUXIEME PARTIE

I – La harpe irlandaise dans la période contemporaine

1.1 – Quelques définitions

1.1.1 – Musique contemporaine, musique traditionnelle……..p.82

1.1.2 – Les différentes petites harpes……p.84

1.1.3 – Le cas de la cláirseach…….. p.86

1.2 – Les différents répertoires de la harpe irlandaise aujourd'hui……p.88

1.3 – Harpe irlandaise ou classique ?

1.3.1 – Des instruments liés musicalement……...p.91

1.3.2 – La harpe classique dans la musique contemporaine irlandaise……. p.92

1.4 – Les acteurs du développement

1.4.1 – Le regroupement des compositeurs…….…. p.94

1.4.2 – Les commandes d'œuvres……...…..p.95

1.4.3 – Le rôle des interprètes……..……....…p.97

1.4.4 – Le rôle des éditions musicales……..…… p.98

1.4.5 – Le développement de la lutherie……..…….p.99

II – Le développement du répertoire contemporain de la harpe irlandaise

2.1 – Le renouveau musical irlandais au 20ème siècle

2.1.1 – La recherche d'une identité……...p.100

2.1.2 – La Ligue Gaélique…… p.102

2.1.3 – Seán Ó RIADA ou la « musique savante irlandaise »……..p.104

2.2 – La recherche d'un nouveau monde sonore

2.2.1 – Des instruments traditionnels dans la musique savante……p.108

2.2.2 – Place de la harpe irlandaise dans le répertoire savant……...p.110

2.3 – Quelle image de la harpe irlandaise ?

2.3.1 – Une image singulière…… p.112

2.3.2 – Existe-t-il un public pour ce répertoire ?…….. p.114

III – La musique contemporaine pour harpe irlandaise

3.1 – Les difficultés d'écriture pour l'instrument…….. p.115

3.2 – Les langages employés……. p.120

CONCLUSION…….. p.127

INDEX des noms……... p.132
INDEX des œuvres……...……. p.137

ANNEXES

Annexe 1 : Catalogue de musique contemporaine pour harpe irlandaise
Premier catalogue : par compositeur…… p.140
Deuxième catalogue : par genre musical…….. p.154

Annexe 2 : Questionnaire……... p.163

Annexe 3 : BALL (Derek), *Sans Embellissement*, pour harpe irlandaise, 2001…..... p.166

Introduction

La musique est un langage universel avec ses propres conventions, ses particularités, ses différences d'une époque à l'autre, d'un pays et d'une région à l'autre. Elle nous parle dans ce que l'on pourrait nommer par analogie : des « accents » aux couleurs locales parfois très différentes. La harpe irlandaise est l'un des instruments de ce langage universel. La musique qu'elle nous offre, porte en elle un fond culturel parfois inventé, recréé ou artificiel, mais souvent authentique et lié à l'histoire du pays. Si, autrefois, l'instrument et les musiciens étaient déjà renommés hors du pays, comme en témoignent les écrits historiques, de nos jours, le développement des moyens de communication nous permet d'apprécier pleinement les qualités et les caractéristiques de ces harpistes.

Quel est le langage contemporain de l'instrument ? En 1981, dans un article paru pour commémorer le dixième anniversaire de la disparition du compositeur irlandais Seán Ó RIADA (1931-1971), Gráinne YEATS[1], écrivait :

> « *At the present time no composer seems to be interested in writing for the traditional harp, and this is a pity, because though it will never regain its position as the chief instrument of the Irish, yet there is still a place for it in the musical arena of today* »[2].

[1] Harpiste interprète, Gráinne YEATS est la belle fille de W.B. YEATS, prix Nobel de littérature.

[2] « De nos jours, aucun compositeur ne semble intéressé à écrire pour la harpe traditionnelle, et c'est dommage parce que, bien qu'elle ne retrouvera jamais sa position comme principal instrument des Irlandais, elle a encore une place dans l'arène musicale d'aujourd'hui ». YEATS (Gráinne), *The Rediscovery of Carolan*, in : HARRIS (Bernard) & FREYER (Grattan), *Integrating Tradition – The Achievement of Seán Ó RIADA*, Terrybaun (Co. Mayo) : Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981, p.93.

Ó RIADA avait ouvert la voix d'une musique savante aux couleurs irlandaises et son décès prématuré prit les accents d'un deuil national. De façon surprenante, dans son groupe de musiciens traditionnels *Ceoltóirí Chualann* – qu'il qualifiait d'ensemble classique – la harpe irlandaise avait été remplacée par le clavecin. Par ailleurs, dans son œuvre de musique classique associant des thèmes traditionnels irlandais à l'orchestre, jamais elle n'est représentée. Mais c'est avec le répertoire des harpistes, celui de O'CAROLAN (1670-1738) en particulier, ou les collectages de BUNTING (1773-1843), qu'il va créer une musique moderne, dont les fondements trouvent leur source dans l'histoire du pays.

Les anciens textes honoraient les harpistes irlandais à travers toute l'Europe[3] mais, dès le 17ème siècle, la haute société irlandaise était influencée par celle des cours européennes. La musique italienne de CORELLI (1653-1713) et de VIVALDI (1678-1741) prédomine sur celle du pays et, peu à peu, menace de la remplacer. Même s'il est permis de penser que les harpistes connaissaient la musique populaire irlandaise, principalement jouée dans les campagnes, c'est une musique que l'on qualifiera également de « savante » qui était jouée dans les *Big Houses* – ou grandes maisons de propriétaires terriens – et les cours irlandaises. Comme le souligne G. YEATS : « […] *harp music is not strictly folk music, and the harpers were not, for a large part of their existence, folk musicians.* »[4]. Les bardes étaient les musiciens de l'aristocratie irlandaise et leur disparition marque la fin de la société gaélique. De nos jours, peu de traces subsistent de leur tradition musicale.

La harpe irlandaise s'est trouvée par nécessité au contact des musiciens populaires, lorsque l'ancienne société gaélique a été démantelée par l'occupant anglais. Après la défaite de la bataille de Kinsale en 1601, la présence britannique était désormais bien établie en Irlande et, deux ans plus tard, en 1603, le président de la région du Munster proclamait une loi martiale en vue de l'extermination de tous les bardes et *harpers*. La reine Elisabeth elle-même ordonna de pendre ces musiciens où qu'ils se trouvent. Au milieu du 17ème siècle, la répression s'accentue sous CROMWELL et la condition des joueurs de harpe se détériore continuellement. Ils perdent leurs protecteurs et, par conséquent, leurs moyens de subsistance. Dès lors, ils se retrouvent au niveau des classes les plus modestes de la société irlandaise. Si la

[3] Comme en atteste la citation restée célèbre de l'ecclésiastique Giraldus CAMBRENSIS, au 12ème siècle, dans son *Topographiae Hiberniae* et dont on retrouvera le passage dans l'ouvrage de Joan RIMMER, *The Irish harp*, Dublin : The Mercier Press, 1984, p.29.

[4] « La musique pour harpe n'est pas strictement de la musique *folk*, et les *harpers* n'étaient pas, pour une grande part de leur existence, des musiciens *folks* ». YEATS (Gráinne), *The Harp of Ireland, the Belfast Harpers' Festival, 1792,* Belfast : Belfast Harper's Bicentenary, 1992, p.3.

harpe avait eu une signification réelle pour les musiciens populaires, la tradition aurait perduré quelle qu'en soit la forme. Or, les harpistes ont disparu progressivement de la scène musicale, remplacés par des musiciens dès lors influencés par la musique des cours européennes. La harpe à cordes de boyau devait remplacer celle à cordes de métal ; la technique de jeu avec le bout des doigts, celle des ongles. Entre les deux instruments, la sonorité est très différente, tout comme le répertoire.

Tandis que la harpe irlandaise connaît son crépuscule au 19ème siècle, mettant ainsi un terme à plus de huit cents ans de tradition musicale en Irlande, un dernier sursaut allait marquer cette fin annoncée. En 1792, la *Belfast Society* organise ce qui restera comme l'un des plus importants, sinon le plus important évènement de l'histoire de la harpe irlandaise : Le Festival de Harpe de Belfast. Sur les onze harpistes présents, seul le vieux Denis HEMPSON (âgé alors de 97 ans !) pouvait prétendre être l'héritier de la tradition médiévale des harpes à cordes de métal. L'objectif de la manifestation était de sauver le répertoire des harpistes ou mieux, de faire revivre la tradition des bardes d'Irlande. Un jeune organiste de 19 ans, Edward BUNTING, est appelé pour transcrire les airs joués par les harpistes. Le collectage se révèle fructueux mais le succès immédiat escompté n'est pas au rendez-vous. Les derniers bardes disparaissent sans héritiers et seuls les restes de leur tradition perdurent à travers ces collections. Signe de la prédominance de la musique savante européenne en Irlande, les transcriptions de BUNTING seront publiées pour le piano[5].

Au début du 19ème siècle, une petite harpe allait connaître encore un certain succès auprès des classes aisées. Le modèle fabriqué par le luthier dublinois John EGAN était un hybride de la harpe irlandaise et de la harpe classique. De taille intermédiaire entre les deux modèles de référence, il disposait de cordes de boyau, dont l'accord pouvait être modifié au moyen de leviers. Le succès de la harpe de EGAN est cependant relatif et il faut attendre la seconde moitié du 20ème siècle pour voir apparaître le renouveau de la harpe irlandaise, essentiellement sous l'influence des musiciens traditionnels qui se sont appropriés l'instrument. La harpe irlandaise moderne et la harpe celtique de Bretagne sont issues directement de ce modèle. Les quelques harpistes précédant ce renouveau pouvaient donner l'image de pionniers dans la redécouverte de leur instrument. Ils sont aujourd'hui plus

[5] BUNTING (Edward), *The Ancient Music of Ireland, arranged for the piano-forte*, Dublin : Hodges & Smith, 1840.

nombreux mais encore trop discrets dans le paysage musical comparativement à l'image d'autrefois.

Cette image est celle d'un instrument dont l'histoire est au croisement de faits réels de légendes et de mythologie lui donnant un caractère magique. La petite harpe suggère aussi « l'imprécision, la liberté, le mystère » (D. BALL)[6]. Mais elle est avant tout un instrument de musique dont les possibilités, appréciées par les uns, sont jugées contraignantes par les autres. Faut-il croire que la harpe irlandaise est « irlandaise » de par sa musique ? Si oui, de quelle musique s'agit-il ? Peut-être la musique traditionnelle irlandaise ? Une nouvelle fois, les avis son partagés. Bien que son système de leviers à simple mouvement la destine à un répertoire principalement modal ou tonal, en accord avec le système employé dans la musique traditionnelle c'est, avant tout, son image et l'impact qu'elle suscite dans les mentalités, qui la destinent à un répertoire plutôt qu'à un autre. Avant de pouvoir apprécier la place qui est accordée à l'instrument dans la société irlandaise d'aujourd'hui, il est nécessaire de comprendre le contexte où culture, social et politique sont fortement imbriqués.

L'Irlande moderne est celle du renouveau culturel sous toutes ses formes. La musique, bien entendu, mais aussi la danse, la littérature connaissent un essor considérable. Précédant l'indépendance du pays en 1922, la Ligue Gaélique avait amorcé le renouveau culturel dès la fin du 19ème siècle. Mais, traversée par d'importants troubles politiques, ce n'est qu'une fois la stabilité retrouvée, en partie avec la déclaration de la République de 1949, que la musique en Irlande allait émerger. La politique du gouvernement favorise ce développement comme le montrent les grandes infrastructures ou organisations mises en place dans la seconde moitié du 20ème siècle. La musique traditionnelle émerge dans les années 60, d'abord avec la création de l'association *Comhaltas Ceoltoiri Éireann* (fondée en 1951) et surtout grâce à la formidable impulsion donnée par Seán Ó RIADA. Le développement de la musique savante allait suivre avec la fondation d'associations de compositeurs comme l'*Association of Young Irish Composers*, en 1972, l'*Aosdána*, en 1981. Le *National Concert Hall* de Dublin sera créé la même année et leur permettra de faire jouer leurs œuvres. Trait d'union entre les compositeurs d'aujourd'hui le *Contemporary Music Centre* de Dublin a été fondé en 1986.

Dans une Irlande qui veut retrouver son identité et qui a faim de reconnaissance, la harpe irlandaise est plus que jamais l'emblème national. Quelques vingt ans après l'article de Gráinne YEATS, il nous est donné de pouvoir regarder quelle évolution a suivi l'instrument.

[6] Sauf indication contraire, les citations des compositeurs proviennent d'un entretien privé.

Aujourd'hui, la harpe irlandaise n'est certes plus le *chief instrument* de l'Irlande mais certains compositeurs ont trouvé en elle un outil moderne de leur expression créatrice. Une comparaison entre le répertoire contemporain et l'ancien répertoire « savant » de la harpe à l'époque gaélique serait hasardeuse. Seul le premier est au centre de cette étude. Des explications sur les liens unissant différents genres musicaux seront toutefois fournies lorsque la nécessité l'exigera.

Quels sont les acteurs du renouveau musical de la harpe irlandaise ? Quelle dynamique existe dans la création contemporaine pour l'instrument ? Avant de répondre à ces questions, il nous faudra d'abord expliquer ce qu'on entend par « musique contemporaine » et quel instrument se cache sous le nom de « harpe irlandaise ». Des répertoires comme la musique traditionnelle, l'ancienne musique de O'CAROLAN et les collectages de BUNTING, sont appelés à être joués souvent, le répertoire de musique contemporaine, quant à lui, n'est peut-être pas le plus connu.

L'analyse de cette musique montre à quel point celle-ci peut recouvrir des couleurs et des formes très diverses. Cette étude propose également d'étudier ce répertoire essentiellement du point de vue des compositeurs de notre époque. Quelle place accordent-ils à la harpe irlandaise dans leur œuvre ? Quelle musique lui est-elle destinée ? Des pièces solistes, de musique de chambre au grand orchestre, des œuvres vocales jusqu'aux œuvres électroacoustiques, la plupart des genres importants de la musique savante sont désormais représentés. Les langages musicaux les plus variés sont employés aux côtés du tonal ou du modal, d'autres langages plus modernes se développent de l'atonal à la musique concrète, du jazz aux musiques plus légères. Les possibilités techniques et musicales de l'instrument offrent également une gamme d'effets propres à enrichir l'expression musicale des compositeurs et demandent une considération attentive dans l'écriture. Depuis son renouveau au milieu du 20ème siècle, la harpe irlandaise est entrée de tout son corps sonore dans la modernité.

I – Bibliographie commentée

Depuis son renouveau au milieu du 20ème siècle, la harpe irlandaise a développé un répertoire de musique contemporaine que peu d'ouvrages proposent d'aborder. A l'exception de quelques allusions à cette musique, davantage sous la forme d'une présentation sans autre commentaire des différents types de répertoire de la harpe irlandaise aujourd'hui, la quasi totalité des ouvrages porte essentiellement sur son passé. Ce sont, notamment, des évènements compris entre le 14ème et le 19ème siècle (par exemple : les anciens modèles de harpes, les harpistes comme O'CAROLAN, O'NEILL, ou encore, le Festival de Harpe de Belfast en 1792). Le manque de recul sur la période actuelle ne facilite pas les analyses du répertoire contemporain. Mais, contrairement au répertoire traditionnel de la harpe irlandaise qui fait dorénavant l'objet de plusieurs ouvrages ou articles, celui de la musique contemporaine semble quelque peu oublié et délaissé. Aussi, dans la présente bibliographie, une infime partie des ouvrages fait référence à cette musique. Aucun d'entre eux ne l'évoque exclusivement. Par ailleurs, à notre connaissance, aucune analyse de cette musique n'a jamais été réalisée.

La bibliographie principale est centrée sur la harpe irlandaise. L'instrument dispose aujourd'hui de trois répertoires : l'ancienne musique pour harpe, issue des collectages (O'CAROLAN, BUNTING etc.), la musique traditionnelle, enfin la musique savante composée spécialement pour elle. Pour mieux comprendre le contexte musical dans son ensemble, nous avons ajouté des compléments : sur la musique savante mais aussi sur la musique traditionnelle. Une dernière partie « divers » cite quelques ouvrages de références essentiellement sur l'histoire de l'Irlande. Le lieu de publication et le titre des ouvrages cités préciseront la langue utilisée : la majorité est en anglais, une autre partie en français. Les titres ont été classés par ordre alphabétique d'auteurs et regroupés dans les catégories suivantes :

Plan de Bibliographie

I – Bibliographie sur la harpe……p.14

1) Ouvrages généraux……..p.14
2) Dictionnaires et encyclopédies……p.18
3) Ouvrages spécialisés sur la harpe irlandaise……... p.19
4) Ouvrages spécialisés et articles sur la harpe irlandaise dans la période contemporaine……... p.22
5) Monographies sur la harpe irlandaise……. p.24
   a) Représentations de la harpe irlandaise…….p.24
   b) T. O'CAROLAN…….p.26
   c) Festival de Harpe de Belfast de 1792…….. p.27
   d) Collectages…….. p.28
   e) Lutherie……p.30
   f) Technique de la harpe…….. p.30
6) Périodiques et sites Internet…… p.31

II – Bibliographie complémentaire……..p.32

A) Sur la musique savante en Irlande…….. p.32

1) Ouvrages généraux……..p.32
2) Ouvrages spécialisés et articles sur la musique contemporaine……....p.33

3) Monographies……..p.37
a) Compositeurs……... p.37
- A. FLEISCHMANN…….p.38
- S. Ó RIADA……. p.38
- M. Ó SÚILLEABHÁIN……... p.39
b) Musique et identité…….. p.40
c) Ensembles instrumentaux…… p.41
d) Opéra……... p.41
e) Radios et télédiffusion……p.41
4) Périodiques et sites Internet…… p.42

B) Sur la musique traditionnelle irlandaise……p.43

1) Ouvrages généraux……..p.43
2) Dictionnaires et encyclopédies……p.46
3) Monographies……..p.47
a) Analyses musicales……..p.47
b) Qu'est-ce que la musique traditionnelle irlandaise ?...p.48
c) Développement et innovations…… p.49
d) Musique et identité…….. p.51
e) Notation musicale……...…p.52
4) Périodiques et sites Internet…… p.53

C) Divers……..p.54

1) Ouvrages historiques……...p.54
2) Annuaire des professionnels de la musique…… p.55

I – Bibliographie sur la harpe

1) Ouvrages généraux

La liste suivante inclut, d'une part, des ouvrages historiques et, d'autre part, des traités d'instruments. A une présentation de la harpe en général, notamment au travers des documents iconographiques, viennent s'ajouter quelques compléments sur la harpe irlandaise.

- BIRCH (Albert), *The Modern development of the Harp*, in : BAINES (Anthony), *Musical Instruments through the Ages*, Middlesex (England) : Penguin Books, 1974 (1ère édition : 1961), p.191-199.

  Le développement de l'instrument classique est au centre de cet ouvrage. Toutefois, les petites harpes sont évoquées, en particulier dans la deuxième partie, où les harpes galloises et irlandaises sont présentées de façon plus technique qu'historique.

- BRAGARD (Roger) & DE HEN (Ferdinand J.), *Musical Instruments in Art and History,* London : Barrie & Rockliff, 1968. 1ère édition française : *Les Instruments de Musique dans l'Art et l'Histoire,* Rhode-St.-Genèse (Belgique) : Albert de Visscher, 1967.

  La partie consacrée aux instruments à cordes présente les points essentiels des différents stades de l'évolution, depuis la lyre jusqu'à la harpe classique à pédales. Des instruments gallois (*crwth*) et irlandais (*cláirseach*, écrit pour l'occasion : *clairsighe*) font partie de cette évolution, mais sont cités à titre historique, sans autre indication.

- CHARNASSE (Hélène) & VERNILLAT (France), *Les Instruments à Cordes Pincées Harpe, Luth et Guitare*, Paris : P.U.F., collection Que sais-je ?, n° 1390, 1970.

  Harpe, Luth, Guitare, Vihuela et Cistre sont les cinq parties constituant ce livre. Les auteurs évoquent brièvement les principales formes de harpe à travers le monde, notamment en Irlande et au Pays de Galles. Le chapitre consacré à la harpe classique est plus amplement développé avec ses interprètes, sa technique, les compositeurs et leurs œuvres principales.

- C.R.I.H.C. (Comité des Rencontres Internationales de Harpe Celtique), *Identité de la Harpe Celtique*, Dinan : C.R.I.H.C. & A.D.D.M. 22, 1994 (collectif d'auteurs).

  Bilan de l'évolution de la petite harpe en Bretagne[7]. Une brève partie théorique, sur les modes musicaux, précède les actes d'un colloque organisé autour de plusieurs thèmes et, plus particulièrement, sur la pédagogie adaptée à l'instrument.

- – *Anthologie de la Harpe, La Harpe des Celtes*, Beignon : La Tannerie, 2001 (collectif d'auteurs).

  Quelques points essentiels sur la harpe des pays celtes (Ecosse, Irlande, Pays de Galles et Bretagne) sont analysés : l'histoire et la littérature, des références légendaires ou mythologiques, la lutherie et l'écriture musicale. Un ouvrage très illustré pour comprendre les liens entre la harpe des pays celtes d'hier et d'aujourd'hui.

- ELLIS (Osian), *The Story of the Harp in Wales*, Cardiff : University of Wales Press, 1991.

  Récit de l'histoire de la harpe au Pays de Galles illustré par quelques références aux harpistes d'Irlande de l'époque gaélique. En outre, une partie plus théorique évoque le plus ancien manuscrit de harpe, écrit par R. AP HUW en 1613, qui est analysé et retranscrit dans une notation moderne.

[7] La harpe celtique a été créée en Bretagne, au 20ème siècle, à l'image de la harpe irlandaise moderne.

- HARRISON (Franck) & RIMMER (Joan), *European Musical Instruments*, London : StudioVista, 1964.

  Présentation des modèles de harpes historiques à travers toute l'Europe. Les documents iconographiques du Moyen Age, particulièrement ceux du roi David jouant de la harpe, sont un témoignage important à une époque où, en Irlande, l'instrument n'a pas encore revêtu sa forme caractéristique.

- MUNROW (David), *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London : Oxford University Press, 1976.

  Ce bref aperçu historique de la période du Moyen Age présente la harpe de cette époque sur le continent ainsi qu'en Irlande. Aux références plus littéraires que musicales viennent s'ajouter des reproductions de harpes historiques.

- REMNANT (Mary), *Musical Instruments of the West*, London : B.T. Batsford, 1978.

  La harpe est regroupée avec l'ensemble des instruments à cordes pincées. Son évolution est traitée sous forme d'une synthèse générale avec, en outre, de brèves allusions à la harpe irlandaise. Quelques citations d'exemples musicaux, issus essentiellement du répertoire classique, accompagnent cet historique.

- RENSCH (Roslyn), *The Harp, its History, Technique and Repertoire*, London : Duckworth, 1969.

  Des premières traces en Egypte ancienne et en Mésopotamie, jusqu'à notre époque, cet ouvrage, riche en documents iconographiques, développe l'histoire de la harpe classique, ainsi que celle des petites harpes. Une partie plus technique est complétée par un catalogue des œuvres principales pour harpe classique.

- – *Harps and Harpists*, London : Duckworth, 1989.

  Tandis que l'ouvrage précédent était consacré principalement à la harpe à pédales, celui-ci évoque plus amplement les harpes sans pédales d'Europe et d'Amérique. Une partie très illustrée cite quelques unes des représentations de harpes dans l'art et la littérature, ainsi que les modèles de harpes irlandaises toujours existants.

- SANGER (Keith) & KINNAIRD (Alison), *Tree of Strings : A History of the Harp in Scotland*, Midlothian (Scotland) : Kinmor Music, 1992.

  Ce livre retrace l'histoire de la harpe en Écosse. Les nombreuses références littéraires, sociales, voire politiques, viennent illustrer son évolution à travers tout le pays, depuis les plus anciennes sources iconographiques (vers le 8ème siècle), jusqu'à nos jours. Quelques conclusions semblent hâtives, notamment sur l'apparition de la harpe en Écosse à partir des seules traces iconographiques.

- TOURNIER (Marcel), *La Harpe*, Paris : Henry Lemoine, 1959.

  L'ouvrage est composé de deux parties : la première est une présentation des principales harpes du monde entier, la seconde aborde la technique d'écriture pour harpe classique. La grande harpe est au centre de ce livre ; l'évocation historique des harpes traditionnelles reste superficielle.

2) Dictionnaires et encyclopédies

Comme dans les ouvrages précédents, les articles des dictionnaires et encyclopédies portant sur la harpe présentent l'instrument d'un point de vue général et davantage centré sur l'évolution de la harpe de type classique. L'instrument irlandais est un cas particulier de l'histoire de la musique que, seuls les ouvrages de musique irlandaise étudient plus amplement.

- GRIFFITHS (Anne) & RIMMER (Joan), *Harp*, in : SADIE (Stanley), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London : Macmillan, 1980, vol.8, p.190b-210a.

  Cet article développe la plupart des formes de harpes à travers le monde, de la harpe angulaire à la harpe classique moderne. Les principaux évènements historiques concernant l'instrument d'Irlande sont cités avec quelques points techniques.

- PINCHERLE (Marc), *La Harpe, Des Origines au Commencement du 17ème siècle*, in : LAVIGNAC (A.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris : Delagrave, 1925, p.1892-1927.

  Article traitant de l'histoire générale des harpes du monde entier par période successive. Aux nombreuses illustrations littéraires et musicales viennent s'ajouter des documents iconographiques, comme des reproductions de harpes sur des monuments. Plusieurs parties abordent les harpes d'Irlande, dont une s'étalant de 1100 à 1450, c'est-à-dire la période couvrant l'évolution de l'instrument jusqu'à sa forme caractéristique actuelle.

- VALLELY (Fintan), YEATS (Gráinne), HEYMANN (Ann), NÍ CHATHASAIGH (Máire), *Harp*, in : VALLELY (Fintan), *The Companion to Irish Traditional Music*, Cork : Cork University Press, 1999, p.169-182.

  Ce récit historique de la harpe dissocie les différents types de harpes irlandaises anciennes et modernes. Les principaux harpistes y sont mentionnés, ainsi que les principales références comme les mémoires d'Arthur O'NEILL. Une partie technique vient compléter l'ensemble avec des notions sur l'interprétation de la musique traditionnelle de notre époque.

3) Ouvrages spécialisés sur la harpe irlandaise

Les ouvrages suivants traitent essentiellement de la harpe irlandaise. La plupart d'entre eux sont des récits historiques et présentent les anciens modèles de harpes toujours existants, comme celle de Trinity College (dite « de Brian Boru ») ou des fragments qui nous sont parvenus. La période qu'ils recouvrent s'arrête au 19ème siècle, voire à la fin du 18ème siècle avec le Festival de Harpe de Belfast, considéré comme l'une des dernières manifestations des anciens bardes d'Irlande.

- ARMSTRONG (Robert Bruce), *The Irish and the Highland Harps*, Dublin : Irish University Press, 1969 (1ère édition : Edinburgh, 1904). Fac-similé par Clive Morley Harps, Lechlade.

  Les anciennes harpes irlandaises et écossaises sont évoquées au travers des principaux modèles qui nous sont parvenus. La qualité et la précision apportées aux nombreuses descriptions font de cet ouvrage une des contributions majeure à l'histoire de ces instruments. Par ailleurs, l'auteur évoque l'ancienne période gaélique et le rôle des harpistes au sein de cette société.

- FLOOD (W.H. Grattan), *A History of Irish Music*, Shannon : Irish University Press, 1970 (1ère édition : Dublin, 1905).

  Cette histoire de la musique irlandaise recouvre une période allant des origines jusqu'à la fin du 19ème siècle. C'est un peu l'histoire de la harpe, comme le montrent les nombreuses références : la place de l'instrument dans l'ancienne société gaélique, ou leur persécution par l'occupant anglais. Ce livre est un témoignage important de l'histoire musicale du pays.

- – *Story of the Harp*, London : Walter Scott, 1905.

  Cet ouvrage important sur l'histoire de la harpe irlandaise débute par l'évocation des liens du pays avec l'Egypte antique. De nombreuses descriptions de modèles anciens et des citations littéraires accompagnent ces commentaires. Une partie sur la harpe galloise conclut sur son rapprochement avec celle d'Irlande.

- FOX (Charlotte Milligan), *Annals of the Irish Harpers*, London : Smith-Elder, 1911.

  A partir d'un certain nombre de lettres manuscrites et des mémoires de BUNTING, l'auteur retrace la vie de ce musicien, ainsi que celle des harpistes présents au Festival de Harpe de Belfast de 1792. Ce livre est essentiel pour la compréhension de cet évènement et de son contexte. Pour autant, il semblerait que, dans la transcription des mémoires d'A. O'NEILL, l'auteur se soit appuyé sur une copie et non sur le manuscrit original. Selon certains critiques, quelques interprétations de sa part auraient altéré ce récit.

- HOGAN (Margaret), *Anglo-Irish Music 1780-1830*, Cork : Cork University Press, 1966.

  Cet ouvrage présente les influences et les échanges de la musique anglaise et irlandaise, au tournant du 19ème siècle, ainsi que les répercussions de la publication des collections de musique traditionnelle (celles de BUNTING en particulier). L'auteur mentionne les principaux acteurs de la vie musicale de cette époque dont les harpistes du Festival de Belfast et le luthier dublinois EGAN.

- MASON (Redfern), *Song Lore of Ireland, Erin's Story in Music and Verse*, New York : Baker & Taylor, 1911.

  C'est au travers de la poésie et de la musique des anciens bardes d'Irlande que R. MASON propose de parcourir les temps reculés du pays : de l'origine des premiers bardes et ménestrels à la conquête militaire et culturelle par l'Angleterre. Quelques exemples musicaux viennent illustrer ce récit.

- MYRDHIN, *Harpes des Celtes*, Elven : Breizh hor Bro, 1982.

  L'ouvrage évoque la harpe irlandaise à partir de la mythologie et des légendes celtiques, mais également des évènements et des musiciens, comme O'CAROLAN ou les harpistes du Festival de Belfast. Une partie plus théorique présente l'ancienne écriture Oghamique et sa correspondance dans l'écriture moderne.

- RIMMER (Joan), *The Morphology of the Irish Harp*, in : *Galpin Society Journal*, n°17, 1964, p.39-49.

Cet article présente les caractéristiques premières de la harpe irlandaise, accompagné d'illustrations, ainsi que l'ancienne technique de jeu. La description des modèles de harpes historiques est assez développée. Trois d'entre elles (Lamont, Kildare, Sirr) sont présentées sous la forme d'un tableau comparatif de leurs caractéristiques.

- – *The Irish Harp*, Dublin : The Mercier Press, 1984 (1ère édition 1969).

Ce récit historique retrace le développement de la harpe depuis l'Antiquité, les premières apparitions en Irlande, jusqu'à la harpe irlandaise moderne. Quelques citations de textes anciens et des reproductions iconographiques illustrent l'ouvrage qui s'appuie essentiellement sur une description des modèles ou fragments de harpes toujours existants, plutôt que sur une analyse musicale. Il n'en demeure pas moins l'un des livres majeurs de l'histoire de l'instrument.

- Y DELYN (Christine), *Cláirseach, la Harpe Irlandaise : aux Origines de la Harpe Celtique*, Plounéour-Menez : Hent Telenn Breizh, 1998.

Dans un style agréable, ce livre, inspiré d'un mémoire de maîtrise, retrace l'histoire de la harpe en Irlande par période successive. De nombreuses citations littéraires, documents iconographiques, descriptions de l'ancienne technique de jeu ou le côté symbolique des anciens instruments complètent ce récit.

- YEATS (Gráinne), *Irish Harp Music*, in : Brian BOYDELL, *Four Centuries of Music in Ireland*, London : British Broadcasting Corporation, 1979, p.18-22.

Dans cet article, l'auteur dissocie de façon précise les trois catégories musicales propres à l'Irlande, à savoir : la musique savante, la traditionnelle et celle de l'ancienne société gaélique, c'est-à-dire la musique pour harpe. Une brève histoire de l'instrument retrace les principaux évènements.

- WALKER (Joseph Cooper), *Historical Memoirs of the Irish Bards*, Dublin : GGJ & Robinson, 1786, fac-similé : New York, 1971.

  Ce livre évoque les conséquences des influences extérieures sur la musique irlandaise au 18ème siècle : la répression des harpistes par l'occupant anglais, l'énorme succès de la musique italienne dans le pays. L'auteur déplore la fin de l'ordre des bardes irlandais, dont O'CAROLAN est l'un des derniers représentants.

4) Ouvrages spécialisés et articles sur la harpe irlandaise dans la période contemporaine

S'il existe des analyses musicales des œuvres du répertoire pour harpe classique, par contre, à notre connaissance, aucune œuvre de musique contemporaine pour harpe irlandaise n'a fait l'objet de telles études. Les ouvrages suivants sont essentiellement des récits historiques qui ouvrent sur la période contemporaine.

- FRICK (Rudolf), *Origine des Petites Harpes Modernes*, in : *Harpa*, Journal International de la Harpe, n°16, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe, 1994, p.37-45.

  Le mérite de cette étude est de nous démontrer que, contrairement à une idée longtemps admise, les petites harpes d'aujourd'hui ne sont pas directement issues des harpes sans pédales d'avant le 19ème siècle. Le modèle de ces instruments est né du croisement de la harpe à pédales du luthier ERARD avec des apports techniques (dont les leviers) du dublinois EGAN. Le renouveau de la harpe irlandaise au 20ème siècle vient de cet instrument.

- HARBISON (Janet), *Harpists, Harpers or Harpees ?*, in : VALLELY (Fintan), *Crosbhealach an Cheoil : The Crossroads conference 1996*, Dublin : Whinstone Music, 1996, p.94-100.

La harpe est un des instruments de musique irlandais des plus emblématiques. Quelles en sont les raisons ? L'auteur retrace les principaux évènements : O'CAROLAN, le Festival de Belfast en 1792 et les collectages de BUNTING, le rôle de la Ligue Gaélique, jusqu'à la création d'un nouveau répertoire : celui des œuvres de musique contemporaine.

- MAHER (Tom), *The Harp's a Wonder*, Mullingar : Uisneach Press, 1991.

Histoire de la harpe irlandaise depuis ses origines jusqu'à la période actuelle. Les grands évènements et les acteurs principaux y sont présentés et replacés dans le contexte musical, social et politique de l'époque. Aux références sur la musique classique, et sur la harpe en particulier, viennent s'ajouter de brèves allusions à la musique contemporaine (S. DAVEY, P. CASSIDY). Cet ouvrage est centré sur des musiciens issus avant tout de la musique savante et qui jouent sur la petite harpe, plutôt qu'à des musiciens traditionnels.

- YEATS (Gráinne), *The Rediscovery of Carolan*, in : HARRIS (Bernard) & FREYER (Grattan), *Integrating Tradition : The Achievement of Seán Ó RIADA*, Terrybaun (Co. Mayo) : Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981, p.78-94.

Cet article est essentiel dans la compréhension du renouveau de la harpe irlandaise au 20ème siècle. Le compositeur S. Ó RIADA qui n'a jamais utilisé l'instrument moderne parce qu'il ne correspondait pas à l'image de celui de l'ancienne société gaélique, n'en a pas moins recherché l'héritage des anciens harpistes d'Irlande. A une époque où l'instrument avait pratiquement disparu, revenir sur un passé quelque peu oublié est inattendu.

5) Monographies sur la harpe irlandaise

Les ouvrages de la liste suivante ont pour sujet les représentations historiques de la harpe irlandaise à travers les documents iconographiques ou en tant que symbole : le compositeur et harpiste T. O'CAROLAN, considéré comme l'un des plus éminents musiciens irlandais, les évènements historiques importants, comme le Festival de Harpe de Belfast de 1792, les grands collectages de musique pour harpe, la lutherie ou encore, la technique contemporaine de l'instrument.

a) Représentations de la harpe irlandaise

- BOYDELL (Barra), *The Iconography of the Irish Harp as a National Symbol*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, V, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.131-145.

  L'Irlande a ceci de particulier qu'elle est la seule nation au monde à avoir adopté un instrument de musique, la harpe, pour emblème national. Cet article reprend les principales représentations de l'instrument, en tant que symbole, à partir du 16ème siècle. L'évolution de son image reflète à la fois sa présence au sein de la société irlandaise et son rôle dans la résistance face à l'occupant anglais.

- BUCKLEY (Ann), *Musical Instruments in Ireland from the 9th to the 14th Centuries*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, I, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1990, p.13-57.

  À travers des descriptions de représentations iconographiques, l'auteur présente les instruments de musique de l'Irlande du 9ème au 14ème siècle. Les gravures ou sculptures sur pierres de cordophones (dont la harpe) et aérophones, aussi détaillés que possible, ne sont, pour autant, pas une preuve concrète et tangible de l'existence de tels instruments à l'époque. Ces représentations constituent, toutefois, un patrimoine important.

- – *Harpes et Lyres des Monuments du Haut Moyen Age en Grande-Bretagne et en Irlande*, in : *Harpa*, Journal International de la Harpe, n°7, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe, 1992, p.15-21.

  Du 8ème au 10ème siècle, une grande partie des représentations d'instruments de musique (notamment des harpes et des lyres) sur des monuments lithiques d'Irlande et de Grande-Bretagne ont fait l'objet d'une fusion des styles celtiques, germaniques et antiques. Par ailleurs, les commanditaires ont imposé leurs choix selon leurs préférences ou leurs desseins, tout en conservant une certaine forme de tradition iconographique existante. L'auteur présente de façon scientifique quelques uns de ces monuments.

- – *La Musique dans la Société Irlandaise Médiévale*, in : *Harpa*, Journal International de la Harpe, n°11, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe, 1993, p.19-31.

  Les sources relatives à la musique dans l'Irlande médiévale sont peu nombreuses et, bien souvent, elles ne permettent de formuler que des hypothèses sur ce que pouvait être réellement la vie musicale de cette époque. L'auteur de cet article évoque quelques sujets de recherche possibles, illustrés par des exemples comme la place de la harpe irlandaise dans les cours gaéliques.

- GOGAN (L.S.), *Musical Instrument Collections in the National Museum of Ireland*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.299-307.

  Parmi les instruments anciens qui nous sont parvenus, les harpes, ou certains fragments, font figure d'exception. Une large place leur est consacrée parmi les autres instruments présentés dans les musées nationaux d'Irlande. Chacun des modèles toujours existants est accompagné d'une courte description de la forme et du contexte historique.

- O BROGAIN (Seamus), *The Irish Harp Emblem,* Dublin : Wolfhound Press, 1998.

  Ce petit ouvrage couvre l'évolution de la harpe irlandaise en tant que symbole, depuis le 13ème siècle, jusqu'à son adoption définitive dans la période actuelle. De nombreuses références au contexte social et politique des différentes époques permettent de mieux saisir cette histoire.

b) T. O'CAROLAN

- JOYCE, Sandra, *An Introduction to O'Carolan's Music in Eighteenth-Century Printed Collections*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.296-309.

  C'est à partir du 18ème siècle que de grandes collections de musiques apparaissent en Irlande. L'auteur analyse les éditions dédiées au harpiste et compositeur O'CAROLAN. Si les publications de cette époque apportent des informations importantes sur le style du harpiste, elles laissent également des doutes et des interrogations, en particulier sur la basse harmonique.

- O'SULLIVAN (Donal), *Carolan, The Life, Times and Music of an Irish Harper*, 2 vol. réunis, Cork : Ossian, 2001, (1ère édition : London, 1958).

  Toute la vie et l'œuvre du plus célèbre harpiste et compositeur sont abordées dans cet ouvrage essentiel qui dépeint, en outre, la société irlandaise au tournant du 17ème et 18ème siècle. Les annotations des œuvres, dont seule la ligne mélodique nous est parvenue, apportent de précieux renseignements sur le contexte de composition et sur l'interprétation du texte. Les mémoires d'A. O'NEILL, repris intégralement, viennent compléter pertinemment nos connaissances sur la vie de O'CAROLAN, ainsi que sur la vie des harpistes au 18ème siècle.

c) Festival de Harpe de Belfast de 1792

- HEYMANN (Ann), *Legacy of the 1792 Belfast Harp Festival*, Minneapolis : Clairseach Publications, 1992.

  L'auteur de cette publication a repris dix morceaux exécutés lors du Festival de Belfast de 1792, un morceau pour chacun des dix harpistes irlandais présents, qu'elle a arrangés dans le but de faire revivre cette musique.

- MAGEE (John), *The Heritage of the Harp, the Linen Hall Library and the Preservation of Irish Music*, Belfast : Linen Hall Library, 1992.

  Présentation de quelques uns des membres de la Belfast Society. Comment, à la fin du 18ème siècle, certains d'entre eux ont essayé de préserver la tradition des harpistes d'Irlande et l'ancienne musique pour harpe.

- YEATS (Gráinne), *The Harp of Ireland, the Belfast Harpers' Festival, 1792 and the saving of Ireland's Harp Music by Edward Bunting*, Belfast : Belfast Harper's Bicentenary, 1992.

  L'ouvrage est essentiel dans la compréhension du Festival de Harpe de Belfast. Quelques allusions à l'histoire de la harpe en Irlande, ainsi qu'à O'CAROLAN, permettent de comprendre le contexte de ce qui fut la dernière grande manifestation des harpistes en Irlande. Par ailleurs, l'auteur apporte des précisions musicales importantes sur l'ancien style de jeu.

d) Collectages

- anonyme, *Compositions of Carolan*, *c.*1742.

  Il ne nous a malheureusement pas été possible d'accéder à cet ouvrage. Ses références proviennent d'un article de S. JOYCE[8], avec une page reproduite de l'édition originale. D'après l'auteur de l'article, cette collection aborde exclusivement les œuvres du harpiste O'CAROLAN. Les vingt-trois airs retranscrits sont accompagnés d'une basse harmonique dans un style tout à fait singulier posant de nombreuses interrogations sur son authenticité.

- BUNTING (Edward), *The Ancient Music of Ireland*, (3 vol. réunis : *A General collection of the Ancient Irish Music*, 1796, *A General collection of the Ancient Music of Ireland*, 1809, *The Ancient music of Ireland*, 1840), Dublin : Walton's Publication, 1969.

  Centré sur l'étude de l'ancienne musique pour harpe irlandaise, ce livre rassemble les trois ouvrages principaux de BUNTING, dont ses collectages lors du Festival de Belfast de 1792. Une introduction, sous forme d'essai, présente cette musique incluant de nombreuses notes sur la technique des anciens harpistes.

- LEE (Edmund), *A Collection of Irish Airs by the Celebrted Composers Carolan and Conolan*, Dublin, *c.*1778.

  Cette publication est également citée dans l'article de S. JOYCE[9]. L'auteur a aussi reproduit quelques pages de l'édition originale composée de soixante-huit airs du harpiste O'CAROLAN. Les airs y sont retranscrits, mais également la basse, ce qui constitue une source d'informations précieuses sur la façon d'harmoniser cette ancienne musique.

---

[8] JOYCE (Sandra), *An Introduction to O'Carolan's Music in Eighteenth-Century Printed Collections*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.298.

[9] *Id.*, p.300.

- MOLONEY (Colette), *Style and Repertoire in the Gaelic Harp Tradition : Evidence from the Bunting Manuscripts and Print*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.310-334.

  Les collections de BUNTING (publiées en 1796, 1809 et 1840) sont un témoignage important de la musique pour harpe du 18ème siècle. Les airs joués pendant le Festival de Belfast de 1792 n'ont pas seulement été retranscrits, de multiples informations sur le style, les ornements, etc, ont été ajoutées. Cet article reprend les principales caractéristiques de cette musique.

- – *The Irish Music Manuscripts of Edward Bunting (1773-1843), an Introduction and Catalogue*, Dublin : Irish Traditional Music Archive, 2000.

  Ce catalogue répertorie l'ensemble des manuscrits de BUNTING avec, pour chacun d'eux, des précisions quant à leur présentation ou l'incipit des thèmes. Cette étude complète offre également de précieuses informations sur les conditions de ces transcriptions.

- NEAL (John & William), *A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes Proper for the Violin, German Flute or Hautboy*, Dublin, 1724, fac-similé et préface de CAROLAN (Nicholas), Dublin : Folk Music Society of Ireland, 1986.

  Cette collection d'airs dus principalement à des harpistes, est la première publication de musique irlandaise connue à ce jour. La préface de l'éditeur apporte de nombreux renseignements sur le contexte de l'édition originale ou sur l'interprétation de cette musique. Dans la majorité des cas, seules les mélodies ont été retranscrites.

e) Lutherie

- ÉMMANUEL (André), *La Harpe*, Paris : Dessain et Tolra, 1980.

  Cet ouvrage, « sans prétentions musicologiques » (préface de J. CHAILLEY), présente les grandes lignes de l'histoire de la harpe classique, mais aussi des harpes traditionnelles. Luthier de métier, l'auteur porte l'accent sur la fabrication des instruments et illustre, de façon très précise, des détails et des plans de construction.

- JAFFRENOU (Gildas), *Folk Harps*, Herts (England) : Model & Allied, 1973.

  L'ouvrage présente les petites harpes du point de vue de leur facture. L'auteur, luthier de profession, développe l'ensemble des étapes de la fabrication de ces instruments. Chaque planche est détaillée de façon très précise, jusqu'à la finition des motifs.

f) Technique de la harpe

- READ (Gardner), *Contemporary Instrumental Technniques*, New York & London : Schirmer Books, 1976.

  La difficulté de composer pour la harpe réside dans ses particularités techniques. Un nombre important de possibilités sont offertes au compositeur et cet ouvrage présente de nombreux exemples issus d'œuvres contemporaines. Bien que centré exclusivement sur les instruments classiques, il apporte des compléments importants dans la maîtrise du répertoire contemporain, accessibles aux instruments traditionnels.

6) Périodiques et sites Internet

- *Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe*, Paris (bi-annuel).

  Magazine d'actualité des petites et grandes harpes, présenté sur le site Internet : www.aiharpe.org.

- *Harpa*, *Journal International de la Harpe*, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe. Premier numéro 1991 ; d'abord trimestriel, puis mensuel, il est électronique depuis 2001 sur le site : www.odilia.ch.

  Magazine trilingue (français, anglais, allemand) d'actualité des harpes du monde entier.

- *The Harp Column*, Philadelphia (bi-mensuel).

  Magazine d'actualité des grandes et petites harpes, présenté sur le site : www.harpcolumn.com.

- *Harp Today*, Chicago : Lyon & Healy (premier numéro 1997).

  Magazine d'actualité de la harpe classique, présenté sur le site : www.lyonhealy.com.

- *Sounding Strings, The Magazine of the Small Harps*, Banchory (Scotland) (trimestriel).

  Magazine d'actualité de la harpe celtique, irlandaise et écossaise, présenté sur le site : www.harp.net.

II – Bibliographie complémentaire

A) Sur la musique savante en Irlande

1) Ouvrages généraux

La plupart des ouvrages sur la musique savante en Irlande couvrent des sujets ou des périodes très précis. L'évolution de cette musique est récente et cela explique le manque d'ouvrages généraux. Par ailleurs, dans leurs recherches, les musicologues sont confrontés au croisement de la culture gaélique et occidentale qui se généralise à partir du 17ème siècle. Il est ainsi fréquent de trouver des livres dont le titre ressemble à « La Musique Irlandaise » ou « L'histoire de la Musique en Irlande » et qui couvrent à la fois la musique savante occidentale en Irlande et l'ancienne musique gaélique, voire même, la musique traditionnelle.

- PINE (Richard), *Music in Ireland 1848-1998 : an Overview*, in : PINE (Richard), *Music in Ireland : 1848-1998*, Cork & Dublin : Mercier Press, 1998, p.17-26.

  Cet article trace les liens entre le développement de la musique en Irlande, depuis la création de la RIAM, en 1848, jusqu'au développement de la société et de la culture irlandaises aujourd'hui. L'influence de la musique traditionnelle sur les compositeurs de musique savante est liée à une recherche identitaire forte, dans un pays traversé par des troubles politiques.

- WHITE (Harry), *The Keeper's Recital, Music and Cultural History in Ireland 1770-1970*, Cork : Cork University Press en association avec Field Day, 1998.

  Ce livre retrace le développement, le statut et la fonction de la musique en Irlande, depuis la fin du 18ème siècle jusqu'à la mort de S. Ó RIADA, en lien avec l'idéologie culturelle et politique nationaliste du pays. Un récit important de l'histoire musicale irlandaise.

2) Ouvrages spécialisés et articles sur la musique contemporaine

La musique contemporaine irlandaise se manifeste essentiellement à partir de la seconde moitié du 20ème siècle. Les sujets principaux qui ressortent de la liste suivante concernent la place de cette musique dans la société, le compositeur face au public, ou les questions identitaires.

- BRACEFIELD (Hilary), *The Northern Composer : Irish or European ?*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.255-262.

  Quelle influence la période actuelle a-t-elle sur les compositeurs irlandais ? A partir de notions identitaires, politiques ou religieuses, l'auteur décrit les traits fondamentaux de la musique contemporaine des trois dernières générations de compositeurs. Un témoignage important pour mieux comprendre la période musicale contemporaine.

- DEANE (Raymond), *The Honour of Non-Existence ; Classical Composers in Irish Society*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, III, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1995, p.199-211.

  La difficulté pour le compositeur de musique contemporaine est de se situer dans une société où les valeurs de l'homme se définissent en terme de marché. Les organisateurs de concerts semblent désormais établir les programmes selon la demande du public et non selon la volonté des créateurs. Les chiffres de diffusion de musique contemporaine montrent à quelle réalité le compositeur de notre époque doit faire face.

- – *Ó RIADA is dead – long live Ó RIADA !*, in: *The Journal of Music in Ireland*, Jan/Fév. 2001, Bray (Co. Wicklow), p.5-7.

Trente ans après la disparition du compositeur S. Ó RIADA, son mythe est toujours présent et porte parfois ombrage aux compositeurs d'aujourd'hui. A travers son œuvre, l'auteur évoque l'évolution de la musique contemporaine irlandaise.

- FADLU-DEEN (K.), *Contemporary Music in Ireland*, M.A. Thesis, Maynooth : National University of Ireland, 1968.

Cette thèse aborde le développement de la musique contemporaine en Irlande. Des analyses musicales, en particulier sur l'influence de la musique traditionnelle dans la musique savante, illustrent les échanges créés et les nombreux liens dont se réclament certains compositeurs.

- GROOCOCK (Joseph), *A General Survey of Music in the Republic of Ireland*, Dublin : Browne & Nolan, 1961.

Dans la seconde moitié du 20ème siècle, la musique savante en général et la musique contemporaine en particulier ont bénéficié du développement de formations diverses : des ensembles de petites tailles jusqu'au grand orchestre symphonique, en passant par l'opéra.

- HUGHES (Anthony), *Music in Ireland - the Future*, in : BOYDELL (Brian), *Four Centuries of Music in Ireland*, London : British Broadcasting Corporation, 1979, p.60-63.

L'évolution de la musique savante en Irlande est liée en partie aux conditions de l'interprétation de cette musique, c'est-à-dire : de la pérennisation des orchestres ou des ensembles et de l'expansion et création de salles de concerts. Du RTÉ Symphony Orchestra, à l'Opéra de Dublin ou Cork, l'auteur présente quelques éléments concrets dans l'évolution de la vie musicale irlandaise moderne.

- McLACHLAN (John), *The Composer in Society*, in: *The Journal of Music in Ireland*, Juillet/Août 2001, Bray (Co. Wicklow), p.5-10.

  Cet article évoque la place du compositeur de musique savante dans la société irlandaise contemporaine. L'auteur plaide en faveur d'une reconnaissance officielle de sa fonction, concrétisée par la création d'une véritable dynamique de commandes d'œuvres.

- MAY (Frederick), *The Composer in Ireland*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.164-176.

  La place du compositeur en Irlande à travers la vie musicale du 20ème siècle est ici analysée. Le nombre de concerts, le rôle des institution dans l'éducation musicale, celui des orchestres (comme le Radio Éireann Orchestra), ou celui des commandes, etc. ont considérablement développé la création contemporaine.

- O'LEARY (Jane), *Contemporary Music in Ireland : Developments in the Past Twenty Years*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.285-295.

  Au cours de la seconde moitié du 20ème siècle, l'Irlande va créer de grandes structures pour répondre au développement de la musique contemporaine. Salles de concerts, orchestres nationaux, associations de compositeurs, CMC de Dublin, sont quelques unes de ses réalisations.

- – *Creating an Audience, for Contemporary Music*, in : PINE (Richard), *Music in Ireland : 1848-1998*, Cork & Dublin : Mercier Press, 1998, p.121-129.

  La relation entre le compositeur, l'interprète et le public n'est jamais facile. Quelles sont les différentes approches des organisations musicales pour développer la musique contemporaine irlandaise ? Des exemples concrets, pris dans la société musicale, dans la programmation des orchestres ou dans le développement des institutions, comme le CMC, montrent quelques unes des actions déjà entreprises en vue de rapprocher musiciens et auditeurs.

- Ó SÚILLEABHÁIN (Mícheál), *'Around the House and Mind the Cosmos' : Music, Dance and Identity in Contemporary Ireland*, in : PINE (Richard), *Music in Ireland : 1848-1998*, Cork & Dublin : Mercier Press, 1998, p.76-86.

  S. Ó RIADA est l'un des principaux acteurs, sinon le principal, du renouveau musical irlandais. A travers son œuvre, illustrée par de nombreuses références littéraires, l'auteur de cet article plaide en faveur du développement de la musique contemporaine en Irlande.

- RYAN (Joseph J.), *Nationalism and Irish Music*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, III, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1995, p.101-115.

  Selon l'auteur de cet article, le 20ème siècle a fait l'expérience du changement de l'uniformisation vers l'individuel. Dans le domaine musical, cela s'accompagne d'une apparition de styles très différents, en Irlande, comme dans le reste du monde occidental. L'Irlande persiste dans le manque de coordination et de direction de sa musique, ce qui favorise les divisions ou les différences. Illustrées par des exemples concrets, quelques voies pour la musique contemporaine y sont présentées.

3) Monographies

Les thèmes de ces monographies sont : principaux compositeurs ; Musique et identité, c'est-à-dire, de la place de la musique savante dans la société irlandaise moderne ; ensembles instrumentaux ; Opéra ; ainsi que radios et télédiffusion qui jouent dorénavant un rôle dans le développement de la musique en Irlande.

a) Compositeurs

- GRAYDON (Philip)*, Modernism in Ireland and its Cultural Context in the Music and Writings of Frederick May, Brian Boydell and Aloys Fleischmann*, M.A. Thesis, Maynooth : National University of Ireland, 1999.

  Le développement de l'Irlande au 20ème siècle a favorisé l'émergence de nombreux compositeurs. L'auteur de cette thèse s'est appuyé sur l'exemple de trois d'entre eux pour montrer, à travers leurs œuvres, l'évolution de la création musicale contemporaine.

- Ó SÚILLEABHÁIN (Mícheál), *All Our Central Fire: Music, Mediation and the Irish Psyche*, in: *The Irish Journal of Psychology*, BROWN (Ken) & McGUINNESS (Carol), vol. 15, n°2 & 3, Dublin, 1994.

  Cet article évoque les liens entre les quatre figures musicales importantes de l'histoire de l'Irlande, où comment T. O'CAROLAN, T. MOORE, T. POTTS et S. Ó RIADA, malgré leurs différences, sont les représentants des différentes musiques irlandaises.

- A. FLEISCHMANN

- FLEISCHMANN (Ruth), *Aloys Fleischmann (1910-1992), A Life for Music in Ireland Remembered by Contemporaries*, Cork & Dublin : Mercier Press, 2000.

  Ce livre retrace la vie et l'œuvre d'un compositeur considéré comme l'un des pères de la musique contemporaine en Irlande.

- S. Ó RIADA

- GLATT (John), *The Chieftains, the Authorized Biography*, London : Century, 1997.

  Evocation de l'œuvre de musique traditionnelle de S. Ó RIADA et de son groupe *Ceoltóirí Chualann* dans ses nombreux rapports avec le groupe emblématique des *Chieftains*.

- HARRIS (Bernard) & FREYER (Grattan) (éd.), *Integrating Tradition : the Achievements of Seán Ó RIADA*, Terrybaun (Co. Mayo) : Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981 (collectif d'auteurs).

  Autre évocation de la vie et de l'œuvre de musique traditionnelle et savante du compositeur à travers les témoignages de ses contemporains.

- MEEK (Bill), *Paddy MOLONEY and the Chieftains*, Dublin : Gill and Macmillan, 1987.

  A l'instar de l'ouvrage de J. GLATT, cité précédemment, cette biographie du groupe de musique traditionnelle les *Chieftains* évoque à maintes reprise S. Ó RIADA et son groupe *Ceoltóirí Chualann*. C'est essentiellement le côté traditionnel du musicien qui est abordé et non son œuvre de musique savante.

- Ó RIADA (Seán), *Our Musical Heritage*, édité par KINSELLA (Thomas) & Ó CANAINN (Tomás), Portlaoise : The Dolmen Press, 1982.

  Plus qu'un ouvrage historique, ce livre, publié à titre posthume à partir d'émissions radios de S. Ó RIADA, est un véritable manifeste de la musique traditionnelle irlandaise. Le musicien nous livre ses propres conceptions de la musique traditionnelle et de son évolution.

- WHITE (Harry), *Ó RIADA Seán*, in : SADIE (Stanley), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London : Macmillan, 2001, vol.18, p.698-699.

  Cet article sur le compositeur irlandais traite à la fois de son œuvre de musique savante et traditionnelle ; de ses principales compositions, comme des innovations de son groupe de musique traditionnelle *Ceoltóirí Chualann*.

M. Ó SÚILLEABHÁIN

- O'BYRNE (Robert), *Creating a new Hybrid*, in : DERVAN (Michael), *Music Ireland*, vol.4, n°6, Dublin : Amadeus Pub., Juin 1989, p.10.

  Cet article est une interview de M. Ó SÚILLEABHÁIN, dans laquelle le compositeur irlandais plaide en faveur des mélanges dans la musique, notamment pour leur potentiel créatif. Ses œuvres sont autant d'exemples qui illustrent l'hybridation des genres, au carrefour de la musique savante et traditionnelle.

b) Musique et identité

- CUNNINGHAM (Orla), *The Development of Irishness in Art and Popular Music*, Baccalaureus in Musica, Cardiff : University of Wales, 1996.

  Ce mémoire illustre ce que sont les notions d'identité, d'influences et de conséquences, sur le développement de la création à travers la musique et l'art irlandais. En outre, des exemples musicaux viennent illustrer les appropriations de thèmes traditionnels dans la musique savante occidentale.

- KLEIN (Axel), *Irish Composers and Foreign Education : A Study of Influences*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.271-284.

  L'Irlande de la première moitié du 20ème siècle connaît de profonds troubles politiques et économiques. Les jeunes compositeurs de musique savante qui souhaitent étudier la musique contemporaine de l'époque sont alors obligés de partir à l'étranger. L'auteur évoque les conséquences de l'éloignement sur le style musical des compositeurs.

- PEARCE (Colman), *Contemporary Irish Music*, in : BOYDELL (Brian), *Four centuries of Music in Ireland*, London : British Broadcasting Corporation, 1979, p.50-55.

  Existe-t-il une musique contemporaine typiquement irlandaise à l'image des écoles nationales qui apparaissent dans toute l'Europe au 19ème siècle ? Une courte présentation des principaux compositeurs du 20ème siècle et de leurs œuvres offrent quelques éléments de réponses.

- WHITE (Harry), *Nationalism, Colonialism and the Cultural Stasis of Music in Ireland*, in : WHITE (Harry) & MURPHY (Michael), *Musical Constructions of Nationalism : Essays on the history and ideology of European musical culture 1800-1945*, Cork : Cork University Press, 2001, p.257-271.

  Contrairement à de nombreux pays occidentaux, en Irlande, il semble que ce soit la musique qui a développé le sentiment national. L'association entre nationalisme et musique est si forte que n'importe quelle considération sur l'histoire ou sur le développement de la musique doit approcher de près ou de loin cette notion.

c) Ensembles instrumentaux

- BOYDELL (Brian), *Orchestral and Chamber Music in Dublin*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.222-231.

  Si les conditions de la musique savante en Irlande n'offrent pas autant d'opportunités que celles des autres pays occidentaux, la musique orchestrale et la musique de chambre connaissent, pour autant, une évolution appréciable. L'auteur plaide en faveur d'un développement plus poussé.

d) Opéra

- TIMLIN (A.E.), *Opera in Dublin*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.244-250.

  Dublin a toujours eu la réputation d'être une ville musicale. L'histoire politique de l'Irlande et la taille relativement limitée de sa capitale ont joué cependant en défaveur de la création d'une compagnie permanente à l'opéra de la ville. Au cours du siècle dernier de nombreuses représentations ont eu lieu grâce aux compagnies étrangères. Cet article présentes les principaux évènements musicaux jusqu'au milieu du 20ème siècle.

e) Radios et télédiffusion

- MAY (Frederick), *Radio Éireann Symphony Concerts*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.280-284.

  Au tournant du 19ème et 20ème siècle, en Irlande, la musique symphonique était peu développée. Les concerts de l'unique orchestre symphonique composé de musiciens professionnels, le *Radio Éireann Symphony*, ont joué un rôle dans l'essor de la musique symphonique en Irlande. L'auteur évoque les évènements musicaux majeurs de la première moitié du 20ème siècle.

- Ó BRAONÁIN (Séumas), *Music in the Broadcasting Service*, in : FLEISCHMANN (Aloys), *Music in Ireland*, *a Symposium*, Cork : Cork University Press, 1952, p.197-206.

  Les activités du service musical de la radio nationale, *Radio Éireann*, ont considérablement évolué depuis sa fondation en 1926. La musique contemporaine irlandaise a toujours été présente comme en atteste l'émission *Contemporary Irish Composers*. L'auteur plaide pour le développement prolongé des programmes radio-télévisés.

4) Périodiques et sites Internet

- *The Irish Composer*, Association of Irish Composers (1er numéro : nov 1988). Présenté sur le site : www.composers.ie.

  Association of Irish Composers regroupe de nombreux compositeurs irlandais. Elle publie *The Irish Composer* qui présente certains évènements de la musique contemporaine, ainsi que des analyses musicales.

- Contemporary Music Centre : www.cmc.ie.

  Une partie du catalogue de musique contemporaine du CMC est accessible depuis ce site Internet. Une grande partie des compositeurs contemporains irlandais est présentée avec, pour chacun d'eux, une courte biographie. Des liens vers d'autres sites Internet sont proposés. Quelques pages électroniques présentent, par ailleurs, les derniers évènements musicaux.

- Irish Musical Studies, Blackrock (co. Dublin) : Irish Academic Press (vol. I-III), Four courts Press (vol. IV-VI).

  Périodique irrégulier sur la musique classique et traditionnelle.

- *Journal of Music in Ireland*, Bray (co. Wicklow) (tous les deux mois, depuis nov/dec 2000). Présenté sur le site www.thejmi.com.

  Journal d'actualité sur la musique classique, jazz et traditionnelle.

B) Sur la musique traditionnelle en Irlande

1) Ouvrages généraux

Alors que l'apparition de la musique savante en Irlande est récente, les origines de la musique traditionnelle ne peuvent être déterminées en l'absence de traces écrites. Dans la plupart des récits d'histoire de la musique traditionnelle, les auteurs évoquent généralement la vie musicale au temps des anciennes cours gaéliques et celle des anciens harpistes, plutôt que la musique traditionnelle de cette même époque. Un des fondements de cette musique repose sur le principe de la transmission orale. Bien que la notation puisse éventuellement intervenir sous forme d'aide mémoire, la majorité des musiciens traditionnels jouent d'oreille, sans partition. Avec l'apparition des premiers collectages (notamment ceux de PETRIE, JOYCE et F. O'NEILL), le support de l'écrit offre une source immuable susceptible d'être étudiée au même titre que la musique savante et de nombreux ouvrages spécifiquement sur la musique traditionnelle ont vu le jour.

- BOULLIER (Dianna), *Exploring Irish Music and Dance*, Dublin : O'Brien Press, 1998.

  Cet ouvrage traite brièvement de la musique et de la danse en Irlande. Toutefois, il apporte un certain nombre de définitions concrètes, comme pour le terme *traditionnel* ou *oralité*. Les instruments font l'objet de courtes descriptions.

- BREATHNACH (Breandán), *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork & Dublin : Mercier Press, 1986 (1ère édition : 1971).

  Regroupant une partie historique, l'ancienne musique de l'époque gaélique ou les grands collecteurs de musique traditionnelle, ainsi qu'une partie plus théorique, sous forme d'analyse, ce livre est un des ouvrages majeurs de la musique traditionnelle irlandaise. Le style musical, les ornementations, sont illustrés par de nombreux exemples. Par contre, la danse n'est traitée que du point de vue strictement musical et non sur la structure ou les pas.

- CARSON (Ciaran), *Irish Traditional Music*, Belfast : The Appletree Press, 1986.

  Ce petit ouvrage aborde les principales caractéristiques de la musique traditionnelle irlandaise d'aujourd'hui mais aussi d'hier. Une courte partie évoque des évènements qui ont dominé l'histoire musicale du pays, notamment autour de la harpe.

- FALC'HER-POYROUX (Erick) & MONNIER (Alain), *La Musique irlandaise*, Spézet : *Coop Breizh*, 1995.

  Cet autre court ouvrage présente un certain nombre de points sur la musique traditionnelle irlandaise : l'histoire, les instruments, ses musiciens. Il offre également des exemples musicaux avec de brèves mais pertinentes analyses.

- FALC'HER-POYROUX (Erick), *Identité Musicale Irlandaise*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1996.

  L'histoire de la musique irlandaise, savante et traditionnelle, est traitée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Au travers de nombreuses références musicales, littéraires, sociales, voire politiques, les liens entre les principaux évènements offrent une vision globale et précise de l'identité musicale du pays.

- Ó BOYLE (Seán), *The Irish Song Tradition*, Dublin : Gilbert Dalton, 1976.

  La première partie de cet ouvrage évoque l'histoire de la musique et du chant en Irlande au travers des évènements marquants de l'ancienne société gaélique. Ensuite, vient s'ajouter une description de la métrique dans le chant traditionnel, ainsi qu'une analyse, un peu superficielle, de la modalité.

- O'CANAINN (Tomas), *Traditional Music in Ireland*, London : Routledge & Kegan Paul, 1978.

  L'auteur présente les principales caractéristiques de la musique traditionnelle irlandaise, de son style, de ses variations ou de l'ornementation, développées à partir d'exemples concrets. A cela s'ajoute une partie d'analyse de la structure musicale et de la construction de ses éléments ou motifs. Des exemples, parmi les chanteurs, joueurs de uilleann pipes et fiddlers contemporains, viennent illustrer ces propos. L'association à la fois de l'analyse et du résultat concret et actuel, font de cet ouvrage un outil important dans la compréhension de la musique traditionnelle irlandaise.

- O'CONNOR (Nuala), *Bringing it all Back Home, the Influence of Irish Music*, London : BBC Books, 1991.

  Cet ouvrage retrace l'histoire de la musique irlandaise, ainsi que son évolution et ses influences à l'époque moderne. Depuis la disparition des anciens bardes, le renouveau musical est apparu d'abord aux Etats Unis puis en Irlande. Ce renouvellement montre une formidable dynamique de création et d'échanges avec les autres cultures musicales.

- O'HALLMHURAIN (Gearoid), *A Pocket History of Irish Traditional Music*, Dublin : The O'Brien Press, 1998.

  Depuis le début de la période médiévale, jusqu'au renouveau musical du 20ème siècle, en passant par la diaspora aux Etats-Unis, cet ouvrage, malgré sa taille modeste, aborde les principaux points d'histoire de la musique irlandaise et de son évolution, en lien avec la société.

- O'NEILL (Francis), *Irish Minstrels and Musicians*, Cork : Mercier Press, 1987 (1ère édition : Chicago, 1913).

  Ce livre retrace l'histoire de la musique traditionnelle irlandaise et son renouveau, dans les Etats-Unis du 19ème siècle, puis en Irlande avec la Ligue Gaélique. Après une certaine désaffection des siècles passés, les collecteurs (BUNTING, PETRIE, JOYCE,…) ont participé pleinement à ce renouveau.

- – *Irish Folk Music, a Fascinating Hobby*, Darby (US) : Norwood, 1973.

Cet ouvrage est un récit historique de la musique traditionnelle irlandaise, des principaux collectages, ainsi qu'une référence à la harpe irlandaise de l'ancienne société gaélique. Quelques illustrations musicales viennent compléter cette histoire.

- SKINNER SAWYERS (June), *The Complete Guide to Celtic Music*, London : Aurum Press, 2000.

Ce livre évoque l'histoire de la musique des peuples celtes d'hier et d'aujourd'hui. Seuls les genres musicaux traditionnels et *pop-rock* sont développés. A l'exception de quelques œuvres de musique savante de S. Ó RIADA, la musique contemporaine ne figure par dans ce guide.

2) Dictionnaires et encyclopédies

- BREATHNACH (Breandán), *Traditional Music*, in : MEALLY (Victor) : *Encyclopaedia of Ireland*, Dublin : Figgis, 1968, p.389a-391a.

Cet article évoque la musique traditionnelle irlandaise, ainsi que le chant, la musique de danse et les grands collecteurs. Des notions d'analyses illustrent ces propos. En outre, une brève référence à la musique des anciens harpistes rappelle l'ambiguïté dans la classification de cette musique dans le répertoire traditionnel.

3) Monographies

Les sujets suivants portent sur des points d'analyse musicale ; le sens de certains termes, comme « traditionnel » appliqué à la musique irlandaise ; le développement et les innovations de cette musique ; des notions d'identité ; des formes d'écriture.

a) Analyses musicales

- HENEBRY (Richard), *Irish Music : Being an Examination of the Matter of Scales, Modes, and Keys, with Practical Instructions and Examples for Players*, Dublin : An Cló-Cumann, 1903.

  Dans cet ouvrage, l'auteur analyse, à partir d'exemples précis, les fondements de la musique traditionnelle irlandaise, en expliquant l'histoire des modes et des échelles employées. L'harmonisation moderne et l'enseignement de cette musique sont également abordés.

- Ó BOYLE (Seán), *The Making of Irish Traditional Music*, in : BOYDELL (Brian), *Four Centuries of Music in Ireland*, London : British Broadcasting Corporation, 1979, p.13-17.

  Etude de la modalité dans la musique traditionnelle, à partir d'un chant de M. LOUGHRAN. S. Ó BOYLE explique également la relation entre la structure des modes et les possibilités de l'accord de la harpe.

- Ó SÚILLEABHÁIN (Mícheál), *The Creative Process in Irish Traditional Dance Music*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, I, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1990, p.117-130.

  Evocation du processus de création de la musique traditionnelle pour la danse. Les nombreuses illustrations montrent la structure et les variations qu'il est fréquent de rencontrer dans ce type de musique.

- RYAN (Joseph J.), *Assertions of Distinction : The Modal Debate in Irish Music*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, II, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1993, p.62-77.

  Article développant le truisme qui veut que l'art soit le reflet de la vie à travers l'exemple de la musique irlandaise de l'époque gaélique. La modalité (essentiellement de l'ancienne musique pour harpe) est au centre de cette réflexion.

b) Qu'est-ce que la musique traditionnelle irlandaise ?

- CORCORAN (Seán), *What is Traditional Music ?*, in : McNAMEE (Peter), *Traditional Music : Whose Music ?*, The Institute of Irish Studies, Queen's University of Belfast, 1992, p.2-20.

  La définition du terme *traditionnel* est au centre de cet article. Si le constat de départ est quasi unanime « *All musics have their own tradition* »[10], l'auteur développe les éléments qui caractérisent la tradition musicale irlandaise. Les notions de transmission par oral, de vie sociale, font partie de cette définition.

- GROSS (David), *The Past in Ruins : Tradition and the Critique of Modernity*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1992.

  L'auteur propose une définition précise du terme *traditionnel* qu'il soumet à des conditions, comme la transmission, l'élément transmis ou la continuité dans cette transmission. En cela, il oppose ce terme à d'autres, comme la *coutume*, ou évoque le changement dans la tradition. Afin de comprendre comment elles ont évolué, quelques traditions de la société moderne sont décrites et analysées.

[10] « toutes les musiques ont leur propre tradition », p.2.

- O'GIOLLAIN (Diarmuid), *Locating Irish Folklore : Tradition, Modernity, Identity*, Cork : Cork University Press, 2000.

  L'évolution de la société irlandaise trouble parfois la perception de l'authenticité des traditions. Certains fondements de la musique traditionnelle perçus comme « traditionnel » peuvent être d'origine récente et inversement, certains éléments apparemment « modernes » peuvent aussi bien être issus d'une tradition très ancienne. Un ouvrage majeur pour comprendre ces notions.

- Ó SÚILLEABHÁIN (Mícheál), *Irish Music Defined*, in : HEDERMAN (Mark Patrick) & KEARNY (Richard), *The Crane Bag Book of Irish Studies (1977-1981),* Dublin : Blackwater Press, 1982, p.915-919.

  L'appellation *musique irlandaise* se heurte à la multiplicité des styles et genres musicaux. De la musique traditionnelle, de l'ancienne musique de l'époque gaélique, de la musique savante à la musique moderne, le terme, sans autre précision, paraît inapplicable.

c) Développement et innovations

- CURRAN (Catherine), *Changing Audiences for Traditional Irish Music*, in : VALLELY (Fintan), *Crosbhealach an Cheoil : The Crossroads conference 1996*, Dublin : Whinstone Music, 1996, p.56-63.

  La musique traditionnelle irlandaise, aujourd'hui, ne peut être comprise sans les grandes mutations du 20ème siècle qui ont affecté ses fondements. La modernisation de la société irlandaise, l'urbanisation et l'exode rural, ont considérablement modifié la représentation et l'audience de cette musique.

- HAMILTON (Hammy), *Innovation, Conservatism, and the Aesthetics of Irish Traditional Music*, in : VALLELY (Fintan), *Crosbhealach an Cheoil : The Crossroads conference 1996*, Dublin : Whinstone Music, 1996, p.82-87.

  Après toutes les mutations de la société irlandaise et de sa culture au 20ème siècle, il convient de définir ce qui est traditionnel et ce qui est récent. L'auteur de cet article présente les principales innovations dans la musique irlandaise, loin des considérations nostalgiques d'une quelconque identité « celtique ».

- HAMMOND (David), *The Popular Tradition in Ireland Today*, in : BOYDELL (Brian), *Four Centuries of Music in Ireland*, London : British Broadcasting Corporation, 1979, p.56-59.

  Le développement de la musique traditionnelle dans l'Irlande des vingt-cinq dernières années ressemble fort, pour l'auteur de cet article, à une révolution sociale. L'éducation a, certes, grandement favorisé cette mutation mais pas uniquement. L'invention puis la multiplication des *céilí*, la modernisation des groupes de musiques traditionnelles font également partie du renouveau de cette musique.

- O'MURCHU (Labhras), *An Rod Seo Romhainn, A Future for Irish Traditional Music*, Ó RIADA Memorial Lecture 2, Cork : UCC Publications & The Irish Traditional Music Society, 1987.

  Pour essayer d'entre apercevoir le futur de la musique traditionnelle irlandaise, il faut d'abord connaître plus en profondeur son passé. Dans le compte rendu de cette conférence, l'auteur met l'accent sur l'importance de l'éducation musicale et de la mémoire collective, notamment au travers des collectages.

- Ó SÚILLEABHÁIN (Mícheál), *Crossroads or Twin Track ? Innovation and Tradition in Irish Traditional Music*, in : VALLELY (Fintan), *Crosbhealach an Cheoil : The Crossroads conference 1996*, Dublin : Whinstone Music, 1996, p.175-198.

  Au travers d'un exemple concret (quelques airs du joueur de fiddle T. POTTS), l'auteur explore une forme de l'avant-garde musicale traditionnelle. Les deux termes ne s'opposent nullement, bien au contraire. Les nombreuses illustrations, juxtaposant le modèle (ou l'original) au résultat (la variation), montrent une construction musicale proche de celle d'un compositeur de musique savante. L'analyse de cette musique devient tout aussi détaillée et pertinente.

d) Musique et identité

- McCARTHY (Marie), *The Transmission of Music and the Formation of National Identity in Early 20th Century Ireland*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, V, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.146-159.

  A la fin du 19ème siècle, la Ligue Gaélique est fondée en Irlande avec, comme principal objectif, de reconstruire l'identité nationale. Mais la pratique musicale se heurte à l'idéologie. Dans le contexte de l'Irlande du début du 20ème siècle, l'auteur évoque la transmission de la musique : ce qui a été transmis, et les moyens mis en œuvre.

- – *Music Education in the Emergent Nation State*, in : PINE (Richard), *Music in Ireland : 1848-1998*, Cork & Dublin : Mercier Press, 1998, p.65-75.

  Depuis la fin du 19ème siècle en Irlande, un effort soutenu a incité au développement de la musique et des arts irlandais en particulier, à tel point que certaines directives de l'état semblent plus empruntes d'idéologie nationaliste que de pure fonction culturelle ou éducative. L'auteur retrace les évènements, principalement ceux de la première moitié du 20ème siècle.

- – *Passing it on, The Transmission of Music in Irish Culture*, Cork : Cork University Press, 1999.

  Cet ouvrage étudie la politique culturelle de l'Irlande et, entre autres, l'influence de l'éducation dans le nationalisme de ses musiciens. Les nombreuses références à des évènements ou des faits marquants, autant musicaux que sociaux, permettent une lecture de l'évolution culturelle du siècle passé ou comment une musique peut devenir un enjeu politique.

- UÍ ÓGÁIN (Ríonach), *Traditional Music and Irish Cultural History*, in : GILLEN (Gerard) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, III, Blackrock (Co. Dublin) : Irish Academic Press, 1995, p.77-100.

  C'est au travers de la littérature irlandaise que l'auteur de cet article évoque le rôle de la musique dans l'histoire culturelle du pays. Comment les influences extérieures ont-elles été absorbées pour développer une forme de musique propre à l'Irlande que l'on appelle aujourd'hui « traditionnelle ». La dernière partie aborde les fonctions de cette musique d'un point de vue esthétique et social dans la vie irlandaise moderne.

e) Notation musicale

- BREATHNACH (Breandán), *The Use of Notation in the Transmission of Irish Folk Music*, Ó RIADA Memorial Lecture, Cork : UCC Publications & The Irish Traditional Music Society, 1985.

  Le compte rendu de cette conférence débute par la définition du terme *folk music*[11] que l'auteur développe amplement et où il porte l'accent sur le caractère non-écrit de la transmission de la musique traditionnelle. Si l'interprétation ne dépend nullement de la notation, par contre, celle-ci aidera le musicien à se mémoriser plus facilement les airs. Quelques reproductions de tablatures illustrent ces propos.

[11] Terme que nous traduisons par *musique traditionnelle*.

4) Périodiques et sites Internet

- *Ceol na hÉireann*, Na Píobairí Uilleann (depuis 1993).

  Ce périodique remplace le *Ceol* publié par B. BREATHNACH jusqu'à sa mort en 1985. Il présente des sujets sur la musique traditionnelle et la danse.

- *Irish Music Magazine*, (mensuel depuis 1995).

  Magazine d'actualité de la musique irlandaise, également sur le site : www.mag.irish-music.net

- *Ó RIADA Memorial Lecture*, Cork : UCC Publications & The Irish Traditional Music Society (depuis 1985).

  Compte-rendu de conférences sur la musique traditionnelle. Les parutions sont irrégulières.

- *Treoir*, Dublin : Comhaltas Ceoltoiri Éireann (trimestriel).

  Comhaltas Ceoltoiri Éireann est une association culturelle fondée en 1951 ayant pour but le développement de la musique traditionnelle et la danse en Irlande. Elle organise des cours et des manifestations tout au long de l'année et publie, entre autres, le magazine d'actualité *Treoir*. Egalement sur le site : www.comhaltas.com.

C) Divers

1) Ouvrages historiques

Pour mieux comprendre le contexte historique et social de l'Irlande, il nous a semblé important d'ajouter quelques ouvrages de référence. Au cours de l'histoire du pays, la musique a toujours joué un rôle essentiel : la harpe est devenue le symbole de la résistance contre l'Angleterre. L'émergence de l'ensemble de la culture gaélique, au 20ème siècle, et de la musique en particulier, est le signe du développement économique du pays. L'histoire du pays est intimement liée au rôle de la musique.

- BROWN (Terence), *Ireland : A Social and Cultural History, 1922-1985*, London : Fontana, 1985.

  L'auteur de ce récit historique présente le contexte social et culturel de l'Irlande depuis la déclaration d'indépendance en 1922 jusqu'en 1985. La renaissance musicale fait partie de l'essor culturel dans une période de troubles politiques.

- COLLINS (Kevin), *The Cultural Conquest of Ireland*, Dublin : Mercier Press, 1990.

  A la conquête militaire de l'Irlande par l'Angleterre s'est ajoutée une conquête culturelle, dont l'indépendance retrouvée du pays au 20ème siècle ne peut effacer les traces. Cet ouvrage évoque le cheminement du peuple irlandais vers l'aliénation et le rejet de sa propre culture, puis la prise de conscience d'une identité et le renouveau culturel dans la période contemporaine. Un livre essentiel pour comprendre la période culturelle moderne de l'Irlande.

- O'CURRY (Eugene), *On the Manners and Customs of the Ancient Irish*, 3 vol., Dublin : Kelly, 1873.

  Ces trois volumes constituent un des témoignages les plus complets et développés de l'histoire générale de l'Irlande, à savoir : la société, la politique, la culture (dont la harpe, les anciens bardes et leur musique), la religion, etc.

2) Annuaire des professionnels de la musique

- Arts Council, *Irish Music Handbook*, Dublin : Music Network, 2000 (2nde édition).

  Classé en plusieurs catégories (Organisations, éducation, bibliothèques, festivals, compositeurs, etc.), ce catalogue permet une recherche rapide de coordonnées à partir d'un nom ou d'une profession. Quelques notes présentent les personnes et les organisations.

- PYE (Joyce), *Ireland's Musical Instrument Makers, Who They are & Where to find Them*, Galway : Salmon, 1990.

  Une grande partie des coordonnées des luthiers et artisans de la musique est indiquée dans cet ouvrage. D'autres informations sont précisées comme : le type d'instruments fabriqués, le nombre d'années d'expérience, les prix, etc. Quelques articles sans véritables liens entre eux complètent ce catalogue, comme la description des symboles oghamiques des harpes historiques.

II – Réalisation du questionnaire

Le manque de sources bibliographiques se rapportant à notre sujet nous a amenés à envisager la réalisation d'un questionnaire avec l'intention d'entrer en contact avec les acteurs contemporains du développement de la harpe irlandaise. Plusieurs méthodes d'approche nous ont permis d'élaborer ce questionnaire. Notre recherche étant adressée à une population influencée fortement par la culture anglo-saxonne, britannique ou américaine, et de langue anglaise, nous avons cherché des outils de références principalement issus de cette culture. L'ouvrage de Bruce JACKSON, *Fieldwork*[12], propose, par étape, depuis les préliminaires, jusqu'à la réalisation, puis la conclusion, de développer l'ensemble des points essentiels dans la réalisation d'un formulaire type. Cet ouvrage, ou *Worlds of Music*[13], édité par Jeff TITON, bien que centré davantage sur le collectage ou l'interview, apporte un certain nombre de considérations scientifiques et éthiques préliminaires. Certains mécanismes de l'interview peuvent être appliqués par analogie au questionnaire. *The Tape Recorded Interview*[14], par E.D. IVES, propose d'autres éléments importants dans l'établissement des questions.

Dans *Fieldwork*, B. JACKSON distingue trois phases nécessaires à l'élaboration du projet (en l'occurrence, pour ce qui nous préoccupe, le questionnaire) : 1 – la Planification (*planning*) ; 2 – le Collectage (*collecting*) ; 3 – l'Analyse (*analyzing*). Les points fondamentaux dans la première phase de planification consistent à définir le plus précisément possible notre sujet. Premièrement, pourquoi ce sujet ? Quels moyens avons-nous à notre disposition pour le réaliser et ceux dont nous pouvons avoir besoin ? Ce que l'on recherche et ce que l'on pense trouver. Une fois ces premiers points déterminés et déterminants pour la suite, nous arrivons à la deuxième phase du projet, à savoir le collectage. Dans celle-ci, nous rassemblons le maximum d'informations et de réponses obtenues. Parce que notre projet ne se résume pas au simple collectage de documents, la troisième phase fait intervenir l'analyse et doit aboutir à la conclusion du projet.

[12] JACKSON (Bruce), *Fieldwork*, Chicago : University of Illinois Press, 1987.
[13] TITON (Jeff T.), *Worlds of Music*, New-York : Schirmer Books, 1992.
[14] IVES (Edward D.), *The Tape Recorded Interview*, Knoxville : University of Tennessee Press, 1974.

2.1 – Planification

Il semble qu'aucun travail n'ait été réalisé sur le développement du répertoire contemporain de la harpe irlandaise. Pour cette raison, le questionnaire nous a semblé être l'outil le plus adapté à notre recherche. Certaines questions peuvent être formulées de façon générale, tandis que d'autres points, plus précis, laissent à la personne interrogée le soin de développer ses propres commentaires. Plusieurs questions se sont posées au préalable : Premièrement, à qui nous destinions ce questionnaire ? Aux compositeurs de musiques savantes, bien entendu, mais pas uniquement. Toutes les catégories d'acteurs ont ainsi été contactées : outre les précédents, les harpistes interprètes (jouant essentiellement de la harpe irlandaise ou des deux harpes : Irlandaise et classique), des musicologues – parfois eux-mêmes compositeurs – ainsi que des luthiers, des associations, ou des festivals de harpes. Pour ces derniers, seules les questions relatives à l'image de la harpe irlandaise dans la période contemporaine ont été abordées.

Nous avons centré notre étude uniquement sur les acteurs présents en Irlande ou représentés de façon notable dans le pays. Cela regroupe des personnes de nationalité irlandaise ou vivant en Irlande et d'autres vivant à l'étranger mais qui entretiennent des rapports étroits avec le pays. L'Irlande connaît d'importants échanges au niveau international et certains compositeurs résident à l'étranger, en particulier, parmi les personnes contactées : Derek BALL en Ecosse, Paul HAYES au Japon. D'autres acteurs du paysage culturel irlandais vivent en Irlande du Nord et sont représentés en Irlande du Sud, comme : Derek BELL, compositeur et harpiste des *Chieftains* ; Janet HARBISON, qui dirige le Belfast Harp Orchestra ; ou encore, parmi les compositeurs, Elaine AGNEW ou Eibhlis FARRELL.

Ensuite, il nous fallait considérer les types d'informations que nous recherchions. Car c'est uniquement après avoir sélectionné les acteurs susmentionnés que nous avons établi le questionnaire en gardant à l'esprit que certaines questions allaient s'adresser davantage à une partie qu'à la totalité des acteurs. L'ensemble des questions devait nous permettre ainsi d'aborder des considérations à la fois générales, sur la place de la harpe irlandaise dans la musique contemporaine mais aussi des points particuliers par exemple sur les formes d'écriture adaptées à l'instrument, la place qu'il occupe au sein d'ensembles réduits ou dans des formations orchestrales, les motivations à composer pour l'instrument au travers des commandes d'œuvres ou des rencontres occasionnelles avec des musiciens, etc. Il nous serait difficile de formuler brièvement la totalité de ces points. Toutefois, nous pourrions résumer ce

questionnaire par *la recherche des caractéristiques principales et distinctes du répertoire contemporain pour la harpe irlandaise*. La harpe classique est généralement l'instrument de référence de la famille des harpes dans la musique savante : comment la harpe irlandaise intègre-t-elle ce répertoire ?

Le questionnaire est établi en deux parties, pour un total de vingt-deux questions. Une première série de huit questions, intitulée « *The Irish harp in the contemporary music* »[15], aborde des points relatifs à la perception de l'image de la harpe irlandaise par les acteurs de son développement. Une deuxième série de quatorze questions est davantage centrée autour des œuvres des compositeurs et intitulée « *Your compositions for the Irish harp* »[16]. Certaines questions demandent une réponse précise et explicite, en particulier dans la deuxième partie, d'autres, et de façon plus générale, demandent une réponse plus développée ou une opinion personnelle. Par la suite, l'ensemble des réponses nous a montré comment chacun perçoit différemment l'instrument et comment, dans certains cas, les œuvres musicales reflètent cette position. En outre, bien que les deux parties du questionnaire soient conçues de façon indépendante, c'est-à-dire sans lien direct l'une avec l'autre, dans la deuxième partie, certaines questions peuvent demander un développement des réponses formulées dans la première partie.

La première question (*The Irish harp is first a « harp » or first « Irish » ?*[17]) résume en elle-même ce qui nous semble comme étant fondamental dans l'approche de l'instrument ; autrement dit : à quelle tradition de la famille des harpes le compositeur fait-il référence ? L'Irlande possède différentes traditions musicales de harpes qui, parfois, se confondent. Si la harpe classique est l'instrument de référence pour le compositeur de la tradition européenne, pour le musicien irlandais, la petite harpe est davantage présente – tout du moins à l'échelle symbolique – en tant qu'emblème national. Si nous avons dit que les traditions de harpes parfois se confondent, c'est aussi parce que, souvent, le symbole fort de l'instrument embrasse largement l'ensemble de la famille des harpes et que, pour le néophyte, rien ne ressemble plus à une harpe qu'une autre harpe, quelle qu'en soit la forme. Il arrive aussi que les compositeurs se laissent séduire par la harpe classique alors que, dans la préface de leur œuvre, ils font référence à la tradition de la harpe irlandaise et rendent hommage aux harpistes du passé, comme, par exemple, à O'CAROLAN dans *A Pack of Fancies for a Travelling Harper*, pour grande harpe, de B. BOYDELL.

---

[15] « La harpe irlandaise dans la musique contemporaine ».
[16] « Vos compositions pour harpe irlandaise ».
[17] « La harpe irlandaise est-elle d'abord : une « harpe » ou « irlandaise » ? ».

Si la harpe est d'abord « irlandaise », encore faut-il préciser s'il s'agit de l'ancienne ou de la nouvelle tradition : de l'ancienne musique de la haute société irlandaise jouée par des harpistes itinérants ou de la récente appropriation par les harpistes contemporains du répertoire traditionnel ; de la harpe irlandaise réinventée à partir des anciens modèles ou de la harpe irlandaise moderne, plus proche du modèle classique. Les questions suivantes permettent de mieux saisir l'image à laquelle font référence les compositeurs. La deuxième aborde ces différences (*In your opinion, what are the most important differences between the Irish harp and the Classical harp's technique ?*[18]). La réponse à cette question influence, selon les cas, celle à la troisième ou à la quatrième question.

Musicalement, l'ancienne tradition de la harpe en Irlande reste méconnue, confuse, et souvent mêlée d'une part récente de technique adaptée de la musique traditionnelle. Pour autant, et si cette part est mise en avant, cette technique peut-elle être un atout dans le développement du répertoire contemporain de l'instrument ? (Question 4 : *Are the specificities of the Irish harp's technique (like the ornamentations) an advantage in the development of the contemporary repertoire ?*[19]). Si cette question demande une réponse relativement précise, la précédente reste plus générale et repose à la fois sur l'image et l'impact de l'instrument, plutôt que sur sa technique (question 3 *: Is contemporary music more open to the Classical harp than the Irish harp ? Why ?*[20]). Les questions deux, trois et quatre renvoient indirectement aux formes d'écriture employées par les compositeurs, que l'on propose aux compositeurs de développer en deuxième partie du questionnaire (précisément les questions 14, 15 et 16).

Les quatre questions suivantes sont isolées. La cinquième aborde les genres musicaux, sans références personnelles aux œuvres du compositeur (*Do you think that Irish harp will have a future in the orchestra, or will this instrument remain infrequently used ?*[21]). La sixième est plus générale et renvoie à nouveau aux traditions de la harpe irlandaise et classique (*Could the Irish harp be as important as the Classical harp in contemporary music ? If Yes / No, could you explain why ?*[22]). Au sein de la musique contemporaine sa place semble parfois incertaine : suivant l'importance accordée à l'instrument ou, au contraire, ses particularités lui assurent-elles son avenir ?

---

[18] « Selon votre opinion, quelles sont les différences les plus importantes entre la technique de la harpe irlandaise et celle de la harpe classique ? ».
[19] « Les spécificités techniques de la harpe irlandaise (comme les ornementations) constituent-elles un avantage dans le développement du répertoire contemporain ? ».
[20] « La musique contemporaine est-elle plus ouverte à la harpe classique qu'à la harpe irlandaise ? Pourquoi ? ».
[21] « Pensez-vous que la harpe irlandaise ait un avenir au sein des orchestres, ou restera-t-elle peu utilisée ? ».
[22] « La place de la harpe irlandaise peut-elle être aussi importante que celle de la harpe classique dans la musique contemporaine ? Si oui / non, pouvez-vous expliquer pourquoi ? ».

La question suivante repose sur une forme d'écriture particulière : l'œuvre aléatoire (question 7 : *Is the traditional musician favoured with aleatoric pieces, because he's used to arranging his own tunes, or not ?*[23]). Dans ce type d'écriture, il est proposé à l'interprète de choisir son parcours au sein de l'œuvre ou de choisir entre plusieurs matériaux possibles, de telle sorte qu'il s'approprie, en quelque sorte, l'oeuvre du compositeur. Une démarche similaire s'offre au musicien traditionnel qui doit arranger son propre répertoire à partir d'un fonds musical commun. Autrement dit, l'écriture de type aléatoire formerait-elle un lien entre la musique savante et la musique traditionnelle susceptible de rapprocher les musiciens des deux traditions ?

La dernière question de cette première partie de questionnaire demande une réflexion sur l'engouement du public pour la musique contemporaine à la harpe irlandaise (question 8 : *Do you think that the public interest in contemporary music on the Irish harp is great enough to see the repertoire develop ?*[24]). Aujourd'hui, l'image de l'instrument offerte par les harpistes est celle associée à la musique traditionnelle d'où, parfois, le décalage rencontré avec l'auditoire. Quelle opinion ont les compositeurs, les harpistes ou les autres acteurs de la période moderne de l'instrument, quant à l'impact de cette musique sur le public ? Cette question repose, en grande partie, sur l'image qu'ils ont eux-mêmes de l'instrument et de sa place dans la musique contemporaine.

A cette première série de questions, sous forme d'entrée en matière, suit une seconde, qui aborde des points plus personnels et destinés uniquement aux compositeurs. En introduction, nous leurs proposons qu'ils se présentent brièvement avec leur expérience musicale et certaines compositions qu'ils estiment significatives dans l'ensemble de leur œuvre. Dès lors qu'un musicien compose pour son propre instrument, son œuvre reflète souvent une expérience technique et musicale différente de celle du néophyte qui découvre l'instrument. Aussi, nous leur demandons s'ils sont eux-mêmes harpistes ou s'ils ont déjà eu l'occasion de pratiquer l'instrument et lequel (harpe classique, irlandaise ou petite harpe à cordes de métal, etc.) ?

Les deux premières questions de cette seconde partie demandent une réponse précise quant à leurs œuvres pour harpe irlandaise : au sein d'un orchestre ou de musique de chambre, et de l'importance qu'ils accordent à ces oeuvres, par rapport à l'ensemble de leurs compositions (question 9 : *Did you compose for the Irish harp solo in the orchestra ? Or in*

[23] « Le musicien traditionnel est-il favorisé dans les pièces aléatoires, notamment par son expérience à arranger ses propres airs, ou non ? ».

[24] « Pensez-vous que l'intérêt du public pour la musique contemporaine à la harpe irlandaise soit assez grand pour voir se développer le répertoire ? ».

the chamber music ? ; question 10 : *Does your works with the Irish harp constitute an important part in all your compositions ?*[25]). Une création importante chez un même compositeur reflète généralement un contact plus fréquent avec l'instrument, soit par la pratique directe, soit indirectement, par la fréquentation entretenue avec un ou plusieurs harpistes. A l'inverse, une œuvre isolée reflète souvent une rencontre occasionnelle. Des raisons plus précises pourront être apportées en réponse aux deux questions suivantes (question 11 : *Why did you compose for this harp ?* ; question 12 : *Did you receive commissions for the Irish harp ? If so, from whom did you receive these commissions ?*[26]).

Les questions treize et quatorze sont liées, et ouvrent notre sujet aux œuvres composées pour des instruments traditionnels. Rappelons que la harpe irlandaise est apparue récemment au sein de la musique traditionnelle et elle y est aujourd'hui fortement associée. Pour cette raison, nous posons la question treize par rapport aux *autres* instruments traditionnels et à nouveau, mais de façon indirecte cette fois, à l'image de la harpe irlandaise dans le répertoire traditionnel (*Did you compose for other traditional instruments ? Could you explain briefly the circumstances of this compositions ?*[27]). La question suivante propose aux compositeurs d'aborder le langage qu'ils emploient dans leurs œuvres. S'ils conservent une certaine forme d'écriture s'inscrivant davantage dans la tradition de ces instruments ou si, au contraire, ils recherchent à sortir de cette tradition pour développer leur propre système d'écriture (question 14 : *In your music for the traditional instruments, have you tried to conserve a certain form of traditional writing suitable to this instruments or have you tried to get away from this tradition and develop a new line of thought ?*[28]). Cette question nous renvoie, toujours de façon indirecte, au système employé dans leurs œuvres pour harpe irlandaise.

La question suivante nous permet de revenir et de développer ce point (question 15 : *Does your music essentially use one musical language ? If yes, which one : classical's harmony, tonal, modal, atonal, serial, others languages… If no, in keeping with the last question : did your choice to compose for a particular instrument influence your musical*

---

[25] Question 9 : « Avez-vous déjà composé pour harpe irlandaise soliste au sein d'un orchestre ? Ou en musique de chambre ? » ; question 10 : « Vos œuvres pour harpe irlandaise constituent-elles une part importante de l'ensemble de vos compositions ? ».

[26] Question 11 : « Pourquoi avez-vous composé pour cette harpe ? » ; question 12 : « Avez-vous reçu des commandes pour la harpe irlandaise ? Si oui, de qui les avez-vous reçues ? ».

[27] « Avez-vous déjà composé pour d'autres instruments traditionnels ? Pouvez-vous expliquer brièvement les circonstances de ces compositions ? ».

[28] « Dans vos œuvres pour instruments traditionnels, avez-vous essayé de garder une certaine forme d'écriture traditionnelle appropriée à ces instruments ou avez-vous essayé de sortir de cette tradition et de développer une nouvelle ligne de pensée ? ».

language ?[29]). En demandant de préciser le langage employé habituellement dans leurs œuvres, nous attendons une réponse qui nous permettrait d'apprécier des différences éventuelles avec les œuvres pour harpe irlandaise. La seconde partie de cette question : de l'influence d'un instrument sur l'écriture du compositeur sera développée plus précisément autour du rôle de la petite harpe, en question 17 (*Did the pieces for the Irish harp play a particular role in the development of your language ? Please, could you explain ?*[30]). Auparavant, la question seize aborde les modes de jeu et les effets sonores propres à l'instrument (question 16 : *The Irish harp has a lot of possible effects, did you use them ? How did you write them ?*[31]).

La harpe irlandaise pose des difficultés d'écriture qui lui sont propres et d'autres similaires à celles posées par la harpe classique. La question dix huit demande aux compositeurs de nous faire part des difficultés techniques qu'ils ont rencontrées lors de la composition de leurs œuvres pour l'instrument (question 18 : *Was it difficult to convey your inspiration on the Irish harp because of the instrument's technique?*[32]). Il est attendu que les compositeurs qui ont une formation technique de harpe aient plus de facilité à composer pour l'instrument qu'ils connaissent bien. Pour autant, les autres – non-harpistes – peuvent développer un langage tout aussi adapté en contournant certaines difficultés, notamment celles de l'échelle employée, par exemple : en établissant attentivement l'accord de l'instrument au préalable. Ces réponses seront alors liées à la question précédente, sur le rôle de l'instrument dans leur système de composition.

En conclusion du questionnaire, nous terminons par quelques questions d'importance secondaire, comme l'œuvre qu'ils estiment avoir le mieux réussi (question 19 : *In all of your music with the Irish harp, which one is the composition you are the most satisfied with and why ?*[33]). La réponse peut nous informer des obstacles qu'ils ont surmontés ou, au contraire, des difficultés non résolues ou de façon insatisfaisante. Pour illustrer certains points, éventuellement abordés auparavant, nous proposons aux compositeurs de développer quelques commentaires ou analyses à partir d'une de leur création (question 20 : *As I would*

---

[29] « Votre musique utilise-t-elle essentiellement un langage musical ? Si oui, lequel : harmonie classique, tonale, modale, atonale, sérielle, autres langages… Si non, en lien avec la question précédente : votre choix de composer pour un instrument particulier influence t-il votre langage musical ? ».

[30] « Les pièces pour harpe irlandaise ont-elles joué un rôle particulier dans le développement de votre langage ? Pourriez-vous expliquer ? ».

[31] « La harpe irlandaise possède de nombreux effets possibles, en avez-vous utilisés ? Comment les avez-vous notés ? ».

[32] « La technique de l'instrument vous a-t-elle posé des difficultés pour traduire votre inspiration ? ».

[33] « Quelle est l'œuvre, parmi l'ensemble de vos créations pour harpe irlandaise, dont vous êtes le plus satisfait et pourquoi ? ».

like to comment on some particular things in contemporary music for the Irish harp, could you possibly analyse all or part of one composition of yours ?[34]).

Ce questionnaire est une première approche destinée à entrer en contact avec les acteurs de la musique contemporaine pour harpe irlandaise. La question vingt et une permet à la personne interrogée d'aborder des points qui lui sembleraient importants, comme le rapport du compositeur avec l'interprète, les occasions et lieux de création des œuvres, ou dans la manière d'interpréter cette musique (*Do you think that I have left out any important questions I should have asked you ?*[35]). Pour développer de façon plus personnelle certains commentaires, nous avons prolongé, par la suite, notre entretien par courrier électronique ou courrier ordinaire. Des détails et des précisions ont pu ainsi nous être apportés et nous ont permis d'illustrer nos propos. Le questionnaire se termine par une question ouverte sur de futures œuvres pour harpe irlandaise (question 22 : *Are you thinking about new composition for the Irish harp ?*[36]).

La plupart des personnes susceptibles de répondre au questionnaire a été contactée par courrier ordinaire. Cependant, et lorsque cela a été possible, nous avons personnellement rencontré certaines d'entre elles. Pour les autres, un ouvrage nous a fourni leurs coordonnées. Le *Irish Music Handbook*[37] est publiée par *Music Network*, une organisation elle-même fondée par le *Arts Council* ayant pour but le développement de la musique classique, jazz et traditionnelle, au niveau national. Cet ouvrage donne un nombre important de coordonnées de toutes sortes d'associations, institutions, musiciens, professeurs ou compositeurs en Irlande. Le *Contemporary Music Centre* de Dublin possède la plupart des adresses des compositeurs et nous a permis de faire suivre une partie de nos envois, dont l'adresse nous faisait défaut. Enfin, la diffusion du questionnaire par l'intermédiaire d'une tierce personne nous a fait contacter des musiciens plus discrets, mais dont les commentaires nous ont été tout aussi précieux.

---

[34] « Pour me permettre de commenter certains points particuliers de la musique contemporaine pour harpe irlandaise, pourriez-vous analyser une partie ou un fragment d'une de vos compositions ? ».
[35] « Certains points, qui vous semblent importants, ont-ils été oubliés ? ».
[36] « Envisagez-vous de nouvelles créations pour harpe irlandaise ? ».
[37] Arts Council, *Irish Music Handbook*, Dublin : Music Network, 2000 (2nde édition).

2.2 – Collectage

Au total, une cinquantaine de particuliers ou associations a été contactée. L'ensemble des compositeurs et harpistes a reçu ce questionnaire ; aux associations (festivals, ensembles de harpes, associations à but pédagogique), nous avons adressé quelques questions davantage centrées sur leurs activités autour de la musique contemporaine et sur la place de la harpe irlandaise au sein de cette musique. Un peu plus d'une vingtaine de réponses nous est parvenue, quinze personnes ont répondu au questionnaire dans son ensemble ou partiellement et huit nous ont écrit ne pas être en mesure de pouvoir y répondre, faute de ne pas connaître suffisamment le répertoire contemporain de la harpe irlandaise. Le questionnaire a reçu un accueil globalement positif de la part de l'ensemble des compositeurs et une relance nous a permis de recueillir quelques réponses tardives. Par contre, d'autres catégories ont moins répondu… notamment les harpistes ! Nous n'avons reçu aucune réponse des associations ou festivals.

Le nombre de retour du questionnaire laisse donc apparaître un décalage important entre, d'une part, les compositeurs de musique contemporaine et, d'autre part, les harpistes ou associations. Il semble que les premiers aient été plus concernés par ces questions, certes liées directement à leurs œuvres, tandis que pour les seconds et troisièmes, pour la plupart issus de la musique traditionnelle, la musique contemporaine est un autre répertoire, sur lequel ils n'ont pas ou peu de connaissances. A l'exception de quelques harpistes qui entretiennent des liens privilégiés avec des compositeurs de musique contemporaine, il y a peu de contacts entre ces musiciens. Cette étude a été menée sur une période de six mois, c'est-à-dire, depuis l'envoi des questionnaires, jusqu'à la date de la synthèse finale. Cette période est relativement courte pour permettre aux personnes en déplacement ou retenues par leurs activités musicales et professionnelles de répondre en temps voulu. Nous attendons quelques réponses supplémentaires à l'issue de cette étude.

Les premières réponses parvenues, et lorsque la personne nous y invitait, nous avons poursuivi par un entretien plus personnel, par courrier électronique ou ordinaire. Des points d'analyse de quelques œuvres ont ainsi été développés et approfondis. D'autres détails sur leur interprétation ont été aussi abordés. Parfois, pour illustrer leurs propos, certains compositeurs nous ont fait parvenir des enregistrements de leurs œuvres ou des partitions.

D'autres nous ont renvoyé à des œuvres existantes en complément de leur analyse. La plus grande surprise nous est venue d'une courte pièce, *Sans Embellissement*, pour harpe irlandaise seule, dédicacée à l'auteur de ce mémoire par Derek BALL, et inspirée par le questionnaire que nous lui avions adressé. Cette œuvre lui permet d'illustrer ses propos à la fois sur les possibilités de l'instrument (en particulier l'échelle employée) et sur l'image de l'instrument et son écriture plus libre, un peu improvisée.

2.3 – Analyse

Si l'ensemble du questionnaire peut sembler assez directif, orientant même parfois certaines réponses, la synthèse des réponses nous a montré les limites de ce type de recherche. Une étude menée essentiellement par interview nous aurait permis de lier directement des commentaires et de formuler des points de vue communs ou divergents, entre les personnes interrogées. Ce travail n'ayant pu être réalisé auparavant, c'est seulement à l'issue du collectage, que nous avons pu rapprocher des réponses entre elles. Chaque questionnaire, indépendamment les uns des autres, a fait l'objet d'une courte synthèse. Celle-ci nous a permis de dresser une première image de la personne en essayant de la rattacher à un courant musical, ou encore, de créer des familles de type d'approche dans la composition. Des réponses très développées permettent de réaliser ce premier portrait de façon concrète et précise. Par contre, la simple réponse, sans autres commentaires, nous a parfois évité de lier inconsidérément certains traits, pour ne pas déformer les propos des auteurs.

Pour réaliser la synthèse de l'ensemble des réponses, nous les avons regroupées par sujet commun, dans l'ordre établi par le questionnaire. Parfois, des commentaires ont créé un nouvel ordre qu'il nous a fallu prendre en compte. Les principaux sujets de regroupements abordaient des domaines variés comme : l'image et la place de la harpe irlandaise dans la musique contemporaine, au sein de la musique de chambre ou de formation orchestrale ; ses avantages ou inconvénients par rapport à la harpe classique ; le rapport avec le public et l'accueil qu'il réserve à ce répertoire ; le rôle des interprètes et des commandes ; les langages employés et, en particulier, le rapport avec d'autres formes d'écriture possibles ; les

influences dans la création de ce langage sur les autres œuvres du compositeur. D'autres commentaires, liés souvent à l'image ou à l'histoire de l'instrument, ont permis aux personnes interrogées d'aborder des notions parfois très personnelles, par exemple : sur la symbolique de l'instrument dans leur œuvre ou sur des liens forts qu'ils entretiennent avec l'instrument de leur pays.

La deuxième partie de ce mémoire est constituée, d'une part, d'une synthèse et d'une analyse des réponses apportées au questionnaire et, d'autre part, de compléments nous permettant d'illustrer le développement actuel de la harpe irlandaise dans le répertoire musical contemporain. Sauf indications contraires, les citations illustrant cette partie proviennent des réponses au questionnaire ou d'un entretien privé. Il nous a semblé important de développer certains propos des personnes interrogées en leur apportant des compléments d'informations ou des explications. L'interprétation de ces réponses n'engage que l'auteur de ce mémoire.

III – Corpus des œuvres de musique contemporaine pour harpe irlandaise

Le répertoire contemporain de la harpe irlandaise ne connaît pas un développement très important. Pour permettre d'en apprécier à la fois l'étendue et la diversité, nous avons souhaité réaliser un corpus des œuvres contemporaines. A notre connaissance, il n'existe aucun recensement précédent et centré exclusivement autour de la harpe irlandaise. Quelques catalogues de musique contemporaine présentent une liste d'œuvres pour chaque compositeur mais, loin d'être exhaustifs, ils sont avant tout représentatifs de leurs compositions et seules quelques œuvres pour harpe irlandaise y sont indiquées. En réalisant le corpus des oeuvres contemporaines de l'instrument, nous cherchons un outil, qui permette de définir les caractéristiques du répertoire, son évolution et l'état actuel de la création musicale pour harpe irlandaise.

3.1 – Réalisation du catalogue de musique contemporaine

Le catalogue des œuvres de musique contemporaine a été réalisé à partir de cinq sources principales. Les trois premières sont des catalogues préétablis, dont les parutions datent de 1968, 1973 et 1982. La quatrième est la base de donnée réalisée par le Centre de Musique Contemporaine (*Contemporary Music Centre*, CMC) de Dublin. Une sélection de ce catalogue fait l'objet d'une édition annuelle accessible également par leur site Internet[38]. La totalité de la création des compositeurs irlandais n'y est cependant pas entièrement répertoriée et nous y avons joint une cinquième source, personnelle, mais qui est loin d'être exhaustive. Le tableau ajouté en dernière partie du questionnaire adressé aux compositeurs montre à quel point le recensement des œuvres musicales reste un long travail, certaines d'entre elles ayant échappé, pour diverses raisons, aux catalogues précédents. Nous ne prétendons pas, bien évidemment, avoir réalisé le catalogue complet des œuvres de musique contemporaine pour harpe irlandaise, tout au plus d'avoir apporté une contribution à sa réalisation.

[38] http://www.cmc.ie

3.1.1 – Catalogues DEALE

Les deux premières sources sont les éditions d'Edgar DEALE : *A Catalogue of Contemporary Irish Composers*[39], parues en 1968 et 1973. A cette époque, la harpe irlandaise n'était pas encore très présente, y compris parmi les musiciens traditionnels. La première édition recense vingt-trois compositeurs contemporains dont seulement cinq ont, à leur actif, une ou plusieurs œuvres pour harpe irlandaise[40] :

- BODLEY, Seóirse : *Scintillae* (1968), 2 hp irl.
- BOYDELL, Brian : *Three Yeats Songs* (1965), sop et hp irl.
  Caoine Phiarais Feiritéara (arrangement), hp irl.
  Lord Mayo (arrangement), voix et hp irl.
- DEALE, Edgar M. : *The Castle of Dromore* (1949 – arrangement),
  chœur (SSA) et hp irl ou pno.
- POTTER, A.J. : *A Full House of Harpers* (1963), 2 hp et 12 hp irl.
- WILSON, James : *A Woman Young and Old* (1966), Op.20, sop et hp irl.

Au total, quatre compositions et trois arrangements. l'œuvre la plus ancienne est l'arrangement de la mélodie traditionnelle *The Castle of Dromore* (1949), par Edgar DEALE (1902 – 1999), l'auteur du catalogue ; la composition la plus ancienne est *A Full House of Harpers*, de A.J. POTTER (1918 – 1980), elle date de 1963.

[39] DEALE (Edgar), *A Catalogue of Contemporary Irish Composers*, Dublin : The Music Association of Ireland, 1968, 1973 (2nde édition).
[40] Pour la signification des abréviations, on se reportera au tableau p.1.

Cinq ans après ce premier catalogue, la seconde édition fut complétée avec, au total, trente compositeurs. Parmi eux, quinze ont composé pour harpe irlandaise représentant un total de vingt-trois œuvres :

- BODLEY, Seóirse : *Scintillae* (1968), 2 hp irl.
- BOYDELL, Brian : *Four Sketches for two Irish Harps* (1962), Op.52, 2 hp irl.
  Three Yeats Songs (1965), Op.56a, sop. et hp irl.
- DEALE, Edgar M. : *For the Children* (1971), voix et hp irl.
  Follow me up to Carlow (1972), SATB, hp irl (ou pno).
  The Castle of Dromore (1949 – arr.), voix et hp irl.
- FLEISCHMANN, Aloys : *An Cóitín Dearg* (1970), version pour hp irl.
- FRIEL, James Redmond : *Inishowen* (1972), hp irl, cordes.
- KELLY, Thomas C. : *Interlude* (1966), hp irl.
- KINSELLA, John : *Allegro Giocoso* (1966), hp irl.
- LARCHET, John F. : *The Small Black Rose* (1955), voix et hp irl (ou hp).
- McNULTY, Daniel : *Fantasia, Berceuse, Rondo*, hp irl.
- NELSON, Havelock : *Quintet A Carolan Tune for Harp and Strings* (arr.), hp irl, quatuor à cordes.
- O GALLCHOBHAIR, Eamonn : *Tostal Music* (1953), voix, hp irl.
  Ceol Sinsearach don Chruit (1966), hp irl.
  Ceol Sóisearach (1966), hp irl.
  Déirín Dé (1966), hp irl.
- POTTER, A. J. : *A Full House of Harpers* (1963), 2 hp et 12 hp irl.
  Etude bitonal (1968), hp irl.
- TRIMBLE, Joan : *Air for two Irish Harps* (1969), 2 hp irl.
- VICTORY, Gerard : *Three Pieces for the Irish Harp* (1966), hp irl.
- WILSON, James : *A Woman Young and Old* (1966), Op.20, sop., hp irl.
  Spanish Arch (1968), 2 hp irl.

Deux œuvres présentes dans la première édition ont disparu de ce catalogue. Il s'agit des deux arrangements de Brian BOYDELL : *Caoine Phiarais Feiritéara* et *Lord Mayo*. Sur les vingt-trois œuvres recensées, quatorze ont été composées à une date postérieure à la parution du premier catalogue dont les cinq présentes dans la première édition (hormis les deux citées précédemment). Deux œuvres : *Fantasia, Berceuse, Rondo* (D. McNULTY) et *Quintet A Carolan Tune for Harp and Strings* (H. NELSON) ne sont pas datées. Parmi les trois œuvres composées l'année de la parution du premier catalogue, en 1968 : *Scintillae* (S. BODLEY), *Etude Bitonal* (A.J. POTTER) et *Spanish Arch* (J. WILSON), seule la première fait partie du recensement du premier catalogue, les deux autres n'apparaissent que dans la nouvelle édition de 1973. Il est possible que ces dernières aient été composées juste après la parution de 1968. Dans les œuvres n'apparaissant pas dans le premier recensement, notons la plus ancienne, *Tostal Music* (1953) de Eamonn O GALLCHOBHAIR (1910-1982). L'édition de 1973 est plus complète, mais, pour autant, la disparition des arrangements de B. BOYDELL laisse apparaître un choix sélectif. Ce catalogue est davantage représentatif de l'œuvre de chaque compositeur qu'une liste exhaustive de l'ensemble de leurs compositions.

3.1.2 – Catalogue HARRISON

Le troisième catalogue est le *Catalogue of Contemporary Irish Music*[41], de Bernard HARRISON paru en 1982, soit neuf ans après le second catalogue de DEALE. Le nombre de compositeurs a pratiquement doublé, passant à cinquante-quatre, dont seulement treize ont composé pour la harpe irlandaise, pour un total de dix-huit pièces (la majorité d'entre elles, soit onze sur les dix-huit, ont fait l'objet de l'édition du recueil *The Irish Harp Book*[42], paru en 1975 ; un astérisque précède le titre de ces œuvres).

[41] HARRISON (Bernard) : *Catalogue of Contemporary Irish Music*, Dublin : Irish Composer's Centre, 1982
[42] LARCHET CUTHBERT (Sheila), *The Irish Harp Book*, Cork et Dublin : The Mercier Press, 1993 (première édition 1975).

Toutes les pièces recensées n'ont pas l'indication « harpe irlandaise », mais parfois simplement « harpe », pouvant ainsi prêter à confusion. Lorsque ces œuvres ne sont jouables que sur la harpe à leviers ou lorsque l'indication de l'édition le précise, nous les avons reportées avec les autres pièces pour harpe irlandaise, en précisant entre parenthèse « irl » :

- BODLEY, Seóirse : *Scintillae** (1968), 2 hp (irl).
- BOYDELL, Brian : *Four Sketches for two Irish Harps* (1962), Op52, (N°2 & 3)*, 2 hp irl.
  Three Yeats Songs (1965), Op 56a, sop et hp irl.
  Musician's Song (1965), Op56b, sop et hp irl.
- DEALE, Edgar M. : *For the Children* (1971), (N°1 & 2)* voix et hp (irl).
- DOYLE, Roger : *Ceol Sídhe* (1973), ulnn pipes, tin whistle, hp irl.
- FLEISCHMANN, Aloys : *An Cóitín Dearg** (1970), version pour hp (irl).
- FRIEL, James Redmond : *Inishowen* (1972), hp irl, orch à cordes.
- KELLY, Thomas C. : *Interlude** (1966), hp (irl).
- KINSELLA, John : *Allegro Giocoso** (1966), hp (irl).
- O GALLCHOBHAIR, Eamonn : *Tostal Music* (1953), voix et hp irl.
  *Déirín Dé** (1966), hp (irl).
- POTTER, A. J. : *A Full House of Harpers* (1963), 2 hp et 12 hp irl.
  *Etude Bitonal** (1968), hp (irl).
- TRIMBLE, Joan : *Air for two Irish Harps** (1969), 2 hp irl.
- VICTORY, Gerard : *Three Pieces for the Irish Harp** (1966), hp (irl).
- WILSON, James : *A Woman Young and Old* (1966), Op.20, sop, hp irl.
  *Spanish Arch** (1968), 2 hp irl.

Bien que paru après le deuxième catalogue de DEALE, ce dernier recensement reste incomplet, en particulier par l'absence des arrangements. Une seule œuvre est nouvelle : *Ceol Sídhe* de R. DOYLE dont la date de composition est 1973, c'est-à-dire l'année de la parution du second catalogue de DEALE.

Le regroupement des informations des trois catalogues précédents laisse apparaître un choix sélectif dans les titres proposés. La possibilité d'établir une référence complète, par compositeur, semble un travail particulièrement long et difficile. Le catalogue suivant, plus récent, présente de nombreux avantages offerts par l'informatique.

3.1.3 – Base de données du CMC

La base de données par informatique du Centre de Musique Contemporaine de Dublin est un outil très utile et le nombre des informations enregistrées y est considérable. Ce fichier permet d'effectuer une recherche accélérée par thème ou par mot clé, avec, en outre, la possibilité de télécharger une partie de ce fichier depuis le site Internet du CMC. L'autre avantage, non-négligeable de l'outil informatique, est la capacité à pouvoir stocker toute sorte d'informations, avec la possibilité de les mettre à jour ou de les compléter ultérieurement. L'ensemble du répertoire de musique contemporaine n'est cependant pas encore totalement répertorié dans le fichier du CMC. Au début de l'année 2002, ce catalogue recensait cent trente-sept compositeurs au total, soit plus du double du catalogue de HARRISON. Parmi eux, vingt-cinq ont composé une ou plusieurs œuvres pour harpe irlandaise, pour un total de soixante-dix-sept pièces. Certaines œuvres des trois premiers catalogues n'apparaissent cependant pas dans ce fichier. En outre, il n'est généralement pas indiqué si les œuvres sont originales ou arrangées ; dans la plupart des cas ce sont des compositions.

3.1.4 – Recensement personnel

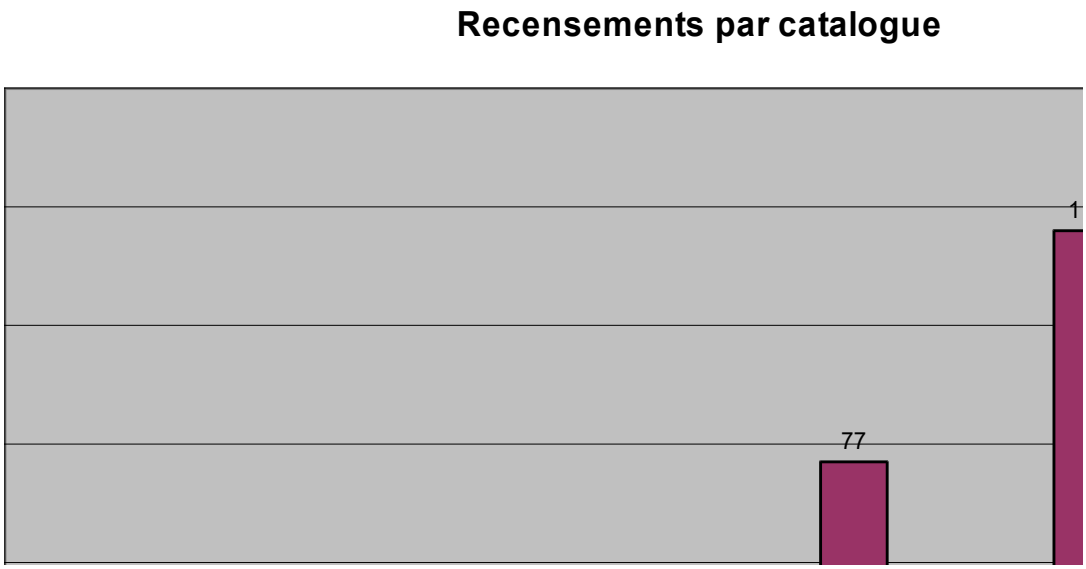
La dernière source d'informations est personnelle. Elle provient d'un recensement effectué directement auprès des compositeurs et complétée par une recherche en bibliothèques et librairies musicales. Seuls les compositeurs qui ont une œuvre significative dans le répertoire contemporain sont présents dans cette liste. Il existe un grand nombre d'œuvres isolées, d'importance relative, qui n'ont pas ou peu de diffusion et donc ne font pas partie du fonds musical commun. Ces pièces, généralement de circonstance, non représentatives du répertoire contemporain de la harpe irlandaise ont été écartées. En outre, parmi les compositeurs présents dans notre recensement, certains ont à leur actif des œuvres en style traditionnel qui ne font également pas partie du répertoire commun. En tant que harpiste des *Chieftains*, Derek BELL a réalisé plus d'une centaine d'arrangements d'airs traditionnels. Nous ne les avons pas intégrés à notre catalogue pour deux raisons principales : Premièrement, ces arrangements sont intégrés et interprétés par des musiciens de musique traditionnelle et ce, bien que D. BELL soit un compositeur de musique savante. Ensuite, parce que ces œuvres ne font pas partie du répertoire commun, mais constituent celui des *Chieftains*. Certains arrangements, avec harpe irlandaise, du compositeur Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN, ont été enregistrés mais ne sont aujourd'hui pas diffusés sous forme écrite. Pour des raisons matérielles, leur auteur n'a pu nous transmettre les informations qui leur sont relatives.

Un tableau intitulé *Table of your compositions for the Irish Harp*[43] a été joint au questionnaire présenté précédemment. Nous avons proposé aux compositeurs d'indiquer leurs œuvres pour harpe irlandaise avec, pour chacune d'entre elles : le titre complet, la formation instrumentale, la durée de l'œuvre, le langage employé (tonal, modal, sériel, atonal, etc.), la date de composition. Enfin, si elle a fait l'objet d'une édition musicale ou d'un enregistrement. En nous adressant directement aux compositeurs, c'est à la source que nous avons recherché ces renseignements. Certaines œuvres dont les plus récentes ne font partie d'aucun recensement précédent. Tous les détails n'ont pu cependant être fournis et seul un

[43] « Tableau de vos compositions pour harpe irlandaise ».

regroupement des informations issues des éditions musicales nous a permis de compléter notre catalogue. Certaines informations sur des œuvres manuscrites, ou qui ne sont plus éditées, restent parfois, quant à elles, incomplètes.

Le catalogue que nous proposons comporte ainsi trente-quatre compositeurs, pour un total de cent seize œuvres. La plupart sont des compositions originales, une partie sont des arrangements. S'il nous est permis d'affirmer qu'il est représentatif du répertoire contemporain de la harpe irlandaise, il nous est difficile de juger la quantité des œuvres non répertoriées. Premièrement, en raison des pièces isolées, pour les raisons citées précédemment, deuxièmement, parce que certains compositeurs restent volontairement à l'écart de tout recensement. Le graphique suivant représente la progression du nombre de compositeurs et du nombre d'œuvres contemporaines, recensés par catalogue :

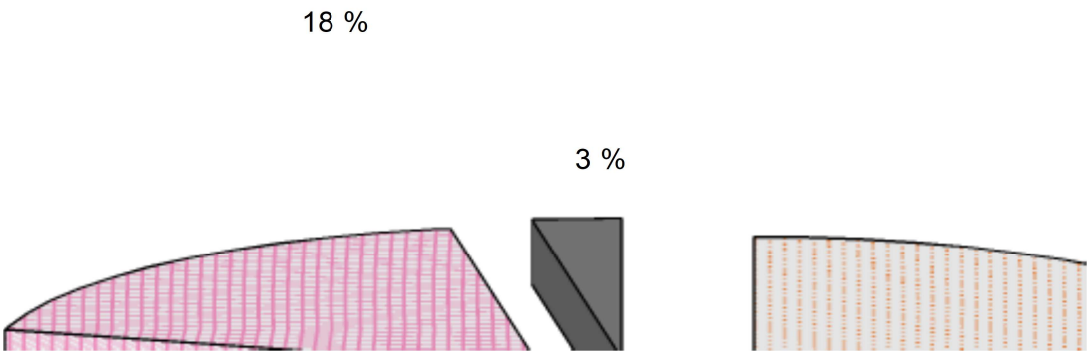


La moyenne du nombre des œuvres contemporaines pour harpe irlandaise par compositeur est 3,4 (116 œuvres/34 compositeurs). Ce chiffre établit une différence importante entre les compositeurs dont la grande majorité (26 sur les 34, soit environ 76, 5%) se place en dessous de cette moyenne avec une à trois œuvres composées et les huit autres compositeurs (soit 23.5%), qui sont au-delà de cette moyenne, avec, au minimum, cinq œuvres (E. FARRELL, M. O'LEARY) et jusqu'à vingt pour D. BALL et davantage pour la harpiste A.-M. O'FARRELL (24 œuvres au moins recensées).

3.2 – Les différents genres musicaux

L'ensemble de ces œuvres peut se regrouper sous cinq genres musicaux différents : 1 – Les pièces pour l'instrument seul ; 2 – Les œuvres de musique de chambre ; 3 – Les œuvres pour orchestre ; 4 – Les œuvres vocales, où nous distinguerons celles pour voix seule et harpe, qui constituent une partie importante du répertoire, des autres formations (pour chœur, plusieurs voix ou avec d'autres instruments associés) ; 5 – les œuvres électroacoustiques, qui ont fait leur apparition dans le répertoire.

Le graphique suivant représente l'ensemble des cent seize œuvres recensées, et réparties selon leur catégorie :



Le nombre de pièces du répertoire contemporain de la harpe irlandaise est encore relativement peu élevé. Dès lors, chaque œuvre prend une importance un peu excessive et sans commune mesure avec le nombre de pièces du répertoire d'instruments classiques, comme le piano ou le violon. Cette répartition laisse toutefois apparaître une tendance musicale réelle nous permettant de penser que la place de la harpe irlandaise est plus ou moins établie dans les diverses formations précédentes.

Contrairement à l'idée que la harpe irlandaise trouve davantage sa place au sein de formations réduites ou de musique de chambre c'est, avant tout – seule – qu'elle s'exprime le plus. Comme pour la plupart des instruments polyphoniques, tels que le piano, l'orgue ou, de la même famille, la harpe classique, la harpe irlandaise peut se suffire harmoniquement et

mélodiquement à elle-même. Aussi, il est peu surprenant que le répertoire solo de l'instrument soit fortement, sinon le plus représenté, avec un peu plus du tiers du répertoire (35%). Le répertoire vocal, regroupant les œuvres pour une voix et harpe irlandaise et celles, avec plusieurs voix, chœur ou avec d'autres instruments, arrive en second et compte également pour un peu plus du tiers du répertoire (18% + 16%, soit 34%). Avec moins d'un quart du répertoire, les œuvres de musique de chambre n'arrivent qu'en troisième position (22%). Les œuvres orchestrales s'adressent davantage à la harpe classique, en partie pour des raisons de volume sonore. Avec seulement 6% du répertoire, les œuvres pour orchestre et harpe irlandaise sont peu représentées. Enfin, le répertoire électroacoustique est celui qui compte la plus faible représentation (3%). Il est aussi le plus récemment abordé par l'instrument.

L'ensemble du répertoire est composé de pièces de durée très diverse allant de courtes pièces ne dépassant pas les deux minutes (D. BELL, *An Buacaill Caol Dubh, The Dark Slender Boy*, pour harpe irlandaise seule), à des œuvres plus amples, jusqu'à vingt-cinq minutes pour le cycle de mélodies *A Woman Young and Old*, pour voix soprane et harpe irlandaise, de J. WILSON ; quarante trois minutes pour *The Children of Lir*, pour voix solistes, chœurs, uilleann pipes, harpe irlandaise et orchestre, de P. CASSIDY. *The Pilgrim*, pour orchestre, de S. DAVEY, est une œuvre de plus d'une heure et demie. La moitié du répertoire reste dans une fourchette établie entre trois et six minutes. Quelques œuvres pour l'instrument seul dépassent les dix minutes (K. O'CONNELL, *Kolor* ou *Scenario*, de G. VICTORY). *An Album of Pieces for the Irish Harp*, de Brian BOYDELL atteint les vingt minutes, mais en plusieurs pièces, dont la plus longue, *Lament for a Legendary Queen*, ne dépasse pas les six minutes.

La moitié de la musique de chambre est formée de duo, soit de deux harpes irlandaises constituant la majorité du genre, soit avec un autre instrument (en particulier : la flûte, le violon, le violoncelle ou la percussion). Le reste du répertoire est constitué de formations classiques diverses (avec violon et basson ou quatuor à cordes), des ensembles associant des instruments classiques et traditionnels (D. BALL, *Mary's Piece*, 1991, pour pipes, violon, alto, concertina et harpe irlandaise), des ensembles avec instruments traditionnels (R. DOYLE, *Ceol Sídhe* , 1973, pour uilleann pipes, tin whistle et harpe irlandaise).

Le répertoire orchestral de la harpe irlandaise est peu représenté (6%). La plupart des oeuvres associent l'instrument en tant que soliste, au sein d'un orchestre à cordes (D. BALL,

Miniature Concerto, 1997 ; J.R. FRIEL, *Inishowen*, 1972) ou au sein d'un orchestre plus important (M. O'LEARY, *Suantraí Maeve*). Bien que l'intimité d'une formation réduite soit plus propice à la harpe irlandaise que le grand orchestre, lorsque le sujet reprend une thématique « celtique », il devient fréquent de voir apparaître la petite harpe. Elle est alors sonorisée pour pallier à son faible volume sonore et trouve sa place aux côtés des instruments traditionnels comme la cornemuse écossaise, le uilleann pipe irlandais, le bodhrán ou la flûte traditionnelle. *The Pilgrim* (S. DAVEY, 1983) que nous avons déjà évoqué, est une des toutes premières œuvres d'envergure associant le grand orchestre, la harpe irlandaise et des instruments traditionnels.

Le nombre des œuvres électroacoustiques n'est pas encore représentatif d'une expression musicale établie. *Little Red Riding Hood and the Wolf* et *The Writer's Farewell*, toutes deux composées en 1990 par Paul HAYES[44], font intervenir également la voix, associée à la harpe irlandaise et à la bande magnétique. Originellement pour quatuor à cordes et sons produits par ordinateur, *Critique*, du compositeur Derek BALL, a été récemment transcrite dans une version pour violon, clarinette, violoncelle, harpe irlandaise et toujours associée aux sons de l'ordinateur. Les œuvres électroacoustiques sont récentes dans le répertoire de la harpe irlandaise. Elles forment, en quelque sorte, une avant-garde, et connaissent un développement similaire à celui de la harpe celtique en Bretagne.

Les œuvres vocales accompagnées à la harpe irlandaise sont tout aussi représentées que les œuvres pour l'instrument seul et constituent, en raison de ses liens avec le passé, une catégorie à part du répertoire. Très tôt, dans l'histoire de la musique, les instruments à cordes étaient déjà associés au chant ou au texte récité[45]. La pratique du chant accompagné à la harpe était également importante dans l'Irlande de l'époque médiévale. La scène restée célèbre, de John DERRICKE, *Image of Ireland* (1581) représente l'ancienne tradition du *reacaire* ou barde récitant un poème composé par le *file* (le poète résidant à la cour) accompagné à la harpe par le *cruitire*. Par la suite, les trois fonctions seront remplies par une seule et même personne. Encore aux 17ème et 18ème siècles, cette tradition se perpétue au travers des œuvres de O'CAROLAN.

---

[44] La première a été composée en collaboration avec Donal HURLEY et Fergus JOHNSTON.

[45] Cette pratique serait établie depuis le troisième millénaire avant JC. D'après RIMMER (Joan), *The Irish Harp*, Dublin: The Mercier Press, 1981 (1ère édition 1969), p.5.

John DERRICKE, *Image of Ireland*, 1581[46].

La harpe est représentée de façon plus symbolique que réelle. On notera les invraisemblances dans sa forme, les cordes étant fixées à la fois à la colonne et à la console. Cette scène constitue cependant une image vraisemblable de l'ancienne tradition de représentation à l'époque médiévale, en Irlande.

A partir du 19ème siècle, la harpe classique, mais également le piano, se substituent à la harpe irlandaise. Avec son renouveau au 20ème siècle, elle retrouve la tradition du chant accompagné qui constitue une part importante de son répertoire actuel. Les œuvres pour une voix accompagnée à la harpe irlandaise représentent, à elles seules, 16% du répertoire. 18% sont composés des œuvres pour plusieurs voix, chœur et/ou associées, parfois, à d'autres instruments (E. FARRELL, *Windfalls*, 1990, pour soprano, flûte, clarinette, violon, harpe irlandaise et percussion, dont le bodhrán et bones).

3.3 – Présentation du catalogue

[46] In : Y DELYN (Christine), *Cláirseach, la Harpe Irlandaise : aux Origines de la Harpe Celtique*, Plounéour-Menez : Hent Telenn Breizh, 1998, p.34.

Deux index sont proposés : le premier par compositeur, le second par genre musical, comprenant : 1 – les œuvres pour harpe irlandaise seule ; 2 – la musique de chambre avec, d'abord, les ensembles composés uniquement de harpes irlandaises puis ceux avec d'autres instruments ; 3 – la musique pour orchestre ; 4 – les œuvres vocales avec, d'abord, les œuvres pour une seule voix et harpe irlandaise puis celles avec plusieurs voix, harpe irlandaise et la possibilité d'avoir d'autres instruments ; 5 – les œuvres électroacoustiques ou avec bande. Pour nous permettre d'apprécier l'évolution des créations, au sein de ces catégories, nous avons classé les œuvres par date de composition. Entre les deux index, la différence réside dans l'inversion de l'ordre du début, à savoir, pour le classement par compositeur : 1 – classement par ordre alphabétique du nom des compositeurs ; 2 – classement par genre musical ; 3 – classement chronologique, par date de composition ; 4 – par ordre alphabétique du nom des œuvres lorsque que celles-ci ont la même formation et ont été composées la même année. Le second index inverse les deux premiers classements : 1 – classement par genre musical ; 2 – classement par ordre alphabétique du nom des compositeurs. Les troisième et quatrième classements restent identiques : 3 – classement chronologique, par date de composition ; 4 – par ordre alphabétique du nom des œuvres lorsque celles-ci ont la même formation et ont été composées la même année. Le premier index permet d'évaluer l'ensemble de la création par compositeur, le second est plus utile au musicien interprète qui chercherait des œuvres par genre.

Les œuvres sont classées par ordre alphabétique. Lorsque toutes les informations ont été accessibles, elles sont présentées de la façon suivante : au côté du titre, en caractère italique-gras, est indiqué, s'il y a lieu, le numéro d'opus suivi de la date de composition entre parenthèses puis, également entre parenthèses, s'il s'agit d'un arrangement d'un air traditionnel (« arr. »). La ligne suivante indique la formation de l'œuvre, avec l'instrument ou la voix principale en premier. L'index des abrégés employés se trouve page 1 du mémoire. Lorsque l'œuvre fait intervenir un orchestre, les instruments sont présentés sous le format habituel, à savoir : le ou les solistes – bois – cuivres – timbales – percussions – harpe (en précisant classique ou irlandaise) – claviers – cordes. Le nombre mentionné pour les sections bois et cuivres indique le nombre d'exécutants sans toutefois préciser les doublures éventuelles. Si l'œuvre est arrangée à partir d'un autre morceau du même compositeur, mais dans une formation nouvelle, l'instrumentation est précédée de l'indication « version pour… ».

Lorsque l'œuvre comporte un texte, il est indiqué à la ligne suivante avec son auteur et, entre parenthèses, la langue utilisée. Ensuite, l'édition de l'œuvre ou la mention MS, si l'œuvre est manuscrite ou tapuscrite. Sur la même ligne est précisée la durée totale du ou des morceaux. Les informations des lignes suivantes sont secondaires mais apportent des indications de nature à préciser les circonstances de composition : si l'œuvre est dédicacée, si elle a fait l'objet d'une commande et d'un financement. La date et le nom des interprètes du jour de la création. Enfin, s'il existe un enregistrement de cette pièce. Les archives du Centre de Musique Contemporaine de Dublin disposent de nombreux enregistrements réalisés par le Centre lui-même. Lorsqu'il est possible d'y accéder, la précision « Archives sonores du CMC » est indiquée.

Pour résumer, chaque œuvre est présentée sur le modèle suivant :

[titre] [opus] [date de composition] [arrangement]
[instrumentation]
[texte : auteur (langue)]
[édition de l'œuvre ou MS] [durée]
[dédicace]
[origine de la commande] [financement]
[date de création] [interprètes]
[enregistrement]

Cependant, il n'a pas toujours été possible de compléter ou vérifier les informations d'un certain nombre d'œuvres, en particulier de pièces qui n'ont pas été éditées. Pour d'autres, les mentions du titre, de la date de composition et de l'instrumentation ont été apportées par les catalogues présentés précédemment mais n'ont pu être vérifiées. Ces cas extrêmes sont signalés par des crochets encadrant la première ligne (avec le titre de la pièce). Ce catalogue se trouve en partie annexe.

DEUXIEME PARTIE

I – La harpe irlandaise dans la période contemporaine

1.1 – Quelques définitions

1.1.1 – Musique contemporaine, musique traditionnelle

Avant d'entrer pleinement dans l'analyse musicale, attardons-nous sur le sens que nous donnons aux termes « musique contemporaine » et « musique traditionnelle » :

Dans une première définition, le terme « contemporain » s'applique à ce qui est du même temps ou de la même époque. Le sens donné s'applique par rapport à *autre chose* ou à *une autre personne*, il est relatif. Tel compositeur est ainsi *contemporain* d'un autre. L'acception du terme que nous employons vient de la seconde définition : est *contemporain* ce qui est du temps présent. La musique contemporaine est, par définition, la musique de notre époque. Bien que le terme soit utilisé pour désigner les esthétiques musicales après 1945, certains musicologues et compositeurs voient en l'œuvre de DEBUSSY (1862-1918) le début de la musique « moderne ».

Nous appliquerons le terme *musique contemporaine* aux œuvres composées à notre époque et, plus largement, à celles du 20ème siècle, toutes esthétiques confondues mais à l'exception des œuvres *traditionnelles* dont nous donnerons le sens ci-après. Cet éclectisme d'approche nous amènera toutefois à identifier des paramètres musicaux tels que : la mélodie, le rythme, l'harmonie, le timbre, la forme ou la spatialisation.

*

* *

Dans le contexte irlandais, le terme « traditionnel » désigne le répertoire d'airs et de danses issu du fonds musical anonyme du pays. Bien que la plupart de ce répertoire soit arrangé, les compositions dans l'esprit de cette musique feront également partie de ce groupe. Breandán BREATHNACH emploie plus volontiers le terme de *folk music* pour parler de la musique traditionnelle. Dans un article de 1985, il cite la définition de l'*International Folk Music Council* :

> « *Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are : (1) continuity which links the present with the past ; (2) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group ; (3) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives* »[47].

Les notions d'arrangement et d'appropriation du répertoire font partie de la définition du terme musique traditionnelle. Le langage tonal reste le plus fréquemment employé dans la musique irlandaise, en particulier les tonalités de *sol majeur* et *ré majeur*. La plupart des instruments traditionnels sont accordés sur ces tonalités et s'en écartent rarement. Une distinction s'établit entre les airs lents, plus libres dans leur forme, et les airs de danses dont la mesure est stricte et principalement à 4/4 (*reels, hornpipes*), 6/8 (*jigs*) ou 9/8 (*slip jigs*). La forme musicale générale de ces danses est composée de deux parties indissociables : le *tune* suivi du *turn*, le plus souvent de huit mesures avec reprise. Certains airs ont une ou plusieurs phrases supplémentaires mais, dans la grande majorité des cas, les airs de danse sont bâtis sur ce modèle.

[47] « La musique *folk* est le produit d'une tradition musicale qui a évolué à travers un processus de transmission orale. Les facteurs qui façonnent la tradition sont : (1) la continuité liant le présent avec le passé ; (2) la variation provenant de l'impulsion créative individuelle ou du groupe ; (3) la sélection par la communauté qui détermine la forme ou les formes par laquelle la musique survit. BREATHNACH (Breandán), *The Use of Notation in the Transmission of Irish Folk Music*, Ó RIADA Memorial Lecture, Cork : UCC & The Irish Traditional Music Society, 1985.

1.1.2 – Les différentes petites harpes

La moitié des harpistes ou compositeurs interrogés pensent que le terme « harpe irlandaise », en tant que symbole du pays, doit être rattaché à ses origines historiques et culturelles. Pour les autres, elle est avant tout un instrument de la famille des harpes et le terme « irlandais » a peu de sens quant à la musique qu'ils lui dédient : *irlandais* ne signifie pas « traditionnel ». Plusieurs distinctions s'établissent entre les compositeurs : Derek BELL dissocie la harpe irlandaise ancienne (*Irish harp*) à cordes de métal, de la harpe irlandaise moderne (*neo-Irish Harp*) à cordes de boyau. Dans ses compositions, Derek BALL utilise plus volontiers les termes de *cláirseach* ou celui plus récent de *harpe celtique*, sans pour autant préciser à quelle harpe il se réfère. *Harpe irlandaise (Irish harp)* reste le terme le plus fréquemment employé.

La référence à un instrument précis est essentielle, tant le résultat sonore peut varier d'une harpe à l'autre. Les termes employés pour parler de la harpe à leviers portent souvent à confusion. Déjà dans les premiers textes, la différence entre *harpe*, *lyre* ou *cithare* n'est pas très précise, voire contradictoire. Encore au 16ème siècle, dans la langue anglaise, les contre-sens sont fréquents entre la famille des harpes et des lyres, les termes désignant tantôt l'une et tantôt l'autre[48]. Bien que de nos jours les termes aient changé, la confusion règne toujours sur le nom à donner à certains types de harpe, y compris parmi les harpistes irlandais. Le terme *harpe irlandaise* est ainsi souvent employé comme synonyme de *harpe celtique*, *cláirseach*, *néo-harpe irlandaise*. On trouve encore le terme ancien de *cruit* qui désigne, cependant, un instrument bien différent.

En Gaélique, le terme *cruit* apparaît dans les manuscrits les plus anciens pour désigner un instrument à cordes, sans pouvoir toutefois certifier qu'il s'agisse effectivement d'une harpe, mais sans doute plutôt d'une lyre, à cinq, puis six cordes. Il serait issu de la racine indo-européenne *ker* signifiant « courbé », tandis que *kereb* serait à l'origine du terme *harpe*[49]. Le terme *cruit* semble apparenté à d'autres noms *crwth, chrotta, rota* ou *rote*. Ces deux derniers se retrouvent également à l'époque médiévale pour désigner une petite harpe. La

[48] GRIFFITHS (Anne) & RIMMER (Joan), *Harp*, in : SADIE (Stanley), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London : Macmillan, 1980, p.191a.
[49] RIMMER (Joan), *op.cit.*, p.22.

cláirseach – terme qui remonterait au 15ème siècle – est le nom de l'instrument de taille plus importante à cordes de métal. Certaines acceptions historiques nous sont parvenues :

> « *When gut- or wire-strung harps appeared together, as they did at the Court of the Scottish Kings, they were referred to by separate names – clarsach for wire, harp for gut. A player was a 'clarschaar' or a 'harper on the clarsach' ; gut-strung harps were played by a 'harper' or a 'harper on the harp'* »[50].

La première apparition du nom *harpe celtique* semble provenir d'un article de 1912, mentionnant un musicien breton, sans pour autant indiquer, là encore, de quelle harpe il s'agit :

> « Le barde-harpiste LE DIVERRES a tenu le public sous le charme magique de ses airs joués à la harpe celtique »[51].

Les noms *harpe celtique* ou *harpe irlandaise* ne sont pas très significatifs d'un fait musical et prêtent autant à confusion. Nous les emploierons comme synonyme pour désigner la harpe moderne à leviers dont les cordes sont de boyau ou, plus généralement, de nylon. La *cláirseach* désignant, quant à elle, la petite harpe à cordes de métal, selon l'acception historique. Dans la rhapsodie *Aiste ó na Gleannta* (1953), pour orchestre, Archibald James POTTER (1918-1980) emploie les noms gaéliques des instruments. La partie indiquée pour *cláirseach* reste cependant impartie, pour des raisons techniques, uniquement à la harpe classique.

---

[50] « Lorsque les harpes cordées de boyau ou de métal firent leur apparition en même temps, comme ce fut le cas à la Cour des rois écossais, elles furent désignées par des noms différents – *clarsach* pour le métal et *harpe* pour le boyau. Les musiciens s'appelaient 'clarschaar' ou 'harpeur à la clarsach' pour le métal et pour le boyau 'harpeur' ou 'harpeur à la harpe' ». KINNAIRD (Alison), *When is a clarsach not a clarsach ?*, in : *Sounding Strings – the magazine of the small harp*, n°4, juin 1994, cité et traduit par FRICK (Rufolf), *Origine des petites harpes modernes*, in : *Harpa*, *Journal International de la Harpe*, n°16, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe, 1994, p.44.

[51] Journal *Ar Bobl*, 1912, CRBC BREST.

1.1.3 – Le cas de la *cláirseach*

Il est important que le compositeur définisse précisément à quel type de harpe il destine son œuvre, le résultat sonore et les possibilités en sont très différents. Le matériau des cordes varie entre les différentes harpes : généralement de boyau pour la classique, il est de nylon ou de métal et parfois de matériau composite pour la petite harpe. La technique du harpiste à la harpe irlandaise est proche de celle de la harpe classique, avec des compléments, notamment pour les ornements. La technique du harpiste sur la *cláirseach* varie davantage. Le jeu avec les ongles, sur des cordes de métal, associé à des étouffements propres à l'instrument, développe une sonorité singulière. Historiquement, les cordes de la harpe irlandaise médiévale étaient de métal et pincées selon cette technique. Le jeu sur la *cláirseach* a cependant évolué par rapport à l'ancienne tradition et les harpistes proposent des arrangements plus modernes (dans l'harmonie et le rythme), y compris lorsqu'ils s'approprient l'ancien répertoire.

L'ancienne tradition de la harpe en Irlande reste encore bien souvent obscure sur de nombreux points. Dans la première édition exclusive des œuvres de O'CAROLAN[52], la ligne de basse a pour particularité de suivre ou précéder d'un temps ou d'un demi temps la ligne mélodique, ce qui forme ainsi une suite d'octaves consécutives. Bien que cette basse laisse parfois un doute quant à son authenticité, cet arrangement relève peut-être, selon certains harpistes, d'une pratique réelle de l'époque de O'CAROLAN et serait liée aux vibrations plus longues des cordes de métal, associées à une technique d'étouffement[53]. Dans son introduction à *The Ancient Music of Ireland*, BUNTING (1773-1843) fait une description du jeu du harpiste Denis HEMPSON (1695-1807), considéré comme étant le dernier harpiste jouant selon l'ancienne tradition, c'est-à-dire avec les ongles sur des cordes de métal :

---

[52] Recueillies par son fils en collaboration de Patrick DELANY, alors professeur à Trinity College Dublin, ces œuvres furent publiées en 1748. Certaines pages du recueil manquent de nos jours.

[53] D'après YEATS (Gráinne), *The Rediscovery of Carolan*, in : HARRIS (Bernard) & FREYER (Grattan), *Integrating Tradition – The Achievement of Sean Ó RIADA*, Terrybaun (Co. Mayo) : Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981, p.89.

> « *His fingers lay over the strings in such a manner, that when he struck them with one finger, the other was instantly ready to stop the vibration* »[54].

Le fait d'étouffer les cordes en vibration avant de pincer les suivantes permet de rendre le jeu plus clair et la perception harmonique en est d'autant plus précise. Le double mouvement (pincer – étouffer) est cependant plus difficile techniquement et diminue d'autant les possibilités mélodiques, harmoniques ou rythmiques. De nos jours, les conventions dans les arrangements ont évolué et sont bien différentes de celles de l'ancienne tradition. La ligne de basse est aussi très différente, en partie influencée par la musique savante et ses cadences harmoniques.

Certains harpistes tentent de retrouver les traces de l'ancienne tradition de la harpe. Ils sont suivis par des luthiers qui fabriquent des petites harpes d'après les anciens modèles que nous possédons[55]. Peter KILROY essaie ainsi de redécouvrir l'ancienne technique de fabrication, sur le modèle de la harpe du 14ème siècle conservée à Trinity College (Dublin). Il décrit le son oublié :

> " *[This] instrument had a sonorous and brilliant tone; it stayed in tune for longer than a modern harp does; and a wide dynamic range was possible, from a quiet tinkling to a strident brazen hammering, free from the 'wow' distortion inherent in the lower-tension strings required for the neo-Irish harp*"[56].

---

[54] « Ses doigts s'arrêtent sur les cordes d'une telle façon, que lorsque [HEMPSON] les a frappées avec un doigt, l'autre était instantanément prêt à stopper la vibration ». BUNTING (Edward) *The Ancient Music of Ireland*, Dublin : Hodges & Smith, 1840, p.73. Cité par MOLONEY (Colette), *Style and Repertoire in the Gaelic Harp Tradition : Evidence from the Bunting Manuscripts and Prints*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, 4, Blackrock (Co. Dublin) : Four Courts Press, 1996, p.311-312.

[55] On retrouvera une description détaillée de ces modèles dans l'ouvrage de ARMSTRONG (R.B.), *The Irish and the Highland Harps*, Dublin : Irish University Press, 1969 (1ère édition : Edinburgh, 1904). Fac-similé par Clive Morley Harps, Lechlade.

[56] « Cet instrument avait une sonorité ample et brillante ; il restait accordé plus longtemps que les harpes modernes ; une gamme dynamique étendue était possible : du tintement calme au martèlement strident du cuivre, sans le 'wow' de distorsion causé par les cordes de plus faible tension de la *néo*-harpe irlandaise ». Cité dans *Harpa*, *Journal International de la Harpe*, n°2, Dornach (Suisse) : Centre International de la Harpe, 1991, p.24.

1.2 – Les différents répertoires de la harpe irlandaise aujourd'hui

A la harpe irlandaise, de nos jours, le musicien dispose de trois répertoires principaux. Le plus ancien, celui que l'on pourrait qualifier d'historique ou d'ancienne tradition, regroupe les compositions qui nous ont été transmises sous forme manuscrite ou éditées depuis les premières publications au 18ème siècle. C'est à partir de cette époque également que nous sont parvenus les premiers noms de harpistes, comme Ruairí Dall Ó CATHÁIN (vers 1550-1650, Co. Derry), Myles O'REILLY (*c.* 1635- ?, Co. Cavan), les frères Thomas et William CONNELLAN (respectivement *c.* 1640-1700, *c.* 1645- ?, Co. Sligo), Thady KEENAN (?) et le plus célèbre d'entre eux : Toirdhealbhach O CEARBHALLAIN (1670-1738, Co. Meath), plus connu sous le nom de Turlough O'CAROLAN ou simplement CAROLAN. Son œuvre est à considérer comme étant au croisement de plusieurs influences : à la fois héritier de la tradition de harpe irlandaise, il est aussi imprégné du style baroque italien, alors très en vogue dans la haute société irlandaise. La musique traditionnelle forme le troisième répertoire influençant son écriture. O'CAROLAN, dont l'œuvre est née de ce croisement de styles très différents, est aujourd'hui considéré comme l'un des plus éminents compositeurs de musique en Irlande.

L'ensemble de ce répertoire est complété par les collectages, en particulier ceux d'Edward BUNTING, suite au Festival de Harpe de Belfast de 1792. Par souci de préserver le répertoire des harpistes, alors menacé de disparaître, BUNTING reçut la commande de transcrire les airs joués pendant le festival. Ce travail fit l'objet de trois publications : *A General Collection of the Ancient Irish Music* (1796), *A General Collection of the Ancient Music of Ireland* (1809) et sa collection la plus célèbre : *The Ancient Music of Ireland* (1840). Une partie de l'ancienne tradition de harpe en Irlande nous est parvenue au travers de ces collectages et constitue ainsi une des sources majeures du répertoire.

Le second répertoire est né du contact avec les musiciens populaires ; on le nomme communément « traditionnel ». Il regroupe les arrangements d'airs et de danses issus de la tradition ou les compositions récentes dans l'esprit traditionnel. Influencé directement par les autres instruments populaires, il correspond à une nouvelle tradition de la harpe irlandaise associée à son renouveau au 20ème siècle. Délaissée par les musiciens qui se sont tournés vers la harpe classique, les musiciens traditionnels se sont appropriés l'instrument et lui ont développé un nouveau répertoire. La harpe irlandaise dans la musique traditionnelle est née,

en quelque sorte, d'un échange entre les genres musicaux. D'autres instruments connaissent ce phénomène, comme le bouzouki, originaire de Grèce. Son intégration à la musique traditionnelle irlandaise est en passe d'être réalisée.

Cependant, tandis que le bouzouki est présent au sein des sessions musicales dans les *pubs*, au même titre que le uilleann pipes, le fiddle ou le banjo, ou associé aux groupes de concert de musique traditionnelle, la harpe reste pratiquement absente du paysage musical irlandais. Moins sonore que les autres instruments, elle est d'une taille relativement imposante et demande une technique de jeu particulièrement difficile. Enfin, elle se présente davantage en tant qu'instrument soliste pouvant se suffir harmoniquement à lui seul. En dépit de ces raisons, le répertoire traditionnel de l'instrument connaît de nos jours un développement important et un certain succès auprès du public.

La transmission par voie orale est aussi une caractéristique de la musique traditionnelle, bien que celle-ci soit davantage un principe d'apprentissage. En effet, de plus en plus de musiciens traditionnels, en particulier les harpistes, lisent et apprennent sur des partitions. Le développement de l'écrit est aussi associé à une éducation musicale plus développée et nous reconnaissons des fonctions importantes à cette transmission. Au début du 20e siècle, peu de musiciens pouvaient réellement déchiffrer les recueils d'airs collectés par Francis O'NEILL[57], aujourd'hui, tous admettent le caractère incontournable de ses ouvrages. Jamais une autre société que la nôtre n'aura mis autant en avant l'importance de l'écrit. Sans les collectages des siècles précédents, l'ancienne tradition de la harpe aurait tout simplement disparu et nous serait inconnue. L'esprit de conservation est dorénavant bien intégré et la musique traditionnelle irlandaise possède son sanctuaire depuis 1987, dans les *Irish Traditional Music Archives*[58] de Dublin.

Bien que l'écrit soit perçu comme le moyen d'assurer la transmission de l'histoire et donc de l'identité[59], parallèlement, jamais le musicien traditionnel n'aura autant mis en avant le principe d'apprentissage par l'oral. Pour le musicien populaire, la partition reste un simple moyen mnémotechnique. Beaucoup d'entre eux utilisent d'ailleurs des tablatures au lieu des portées classiques[60]. L'apprentissage par voie orale fait intervenir l'écoute, l'observation puis l'imitation. Il développe, d'une part, la technique du musicien et, d'autre part, lui apporte le

[57] Francis O'NEILL, lui-même, ne lisait pas la musique. La transcription des airs de ses recueils a été réalisée par James O'NEILL.
[58] Nicholas CAROLAN (directeur), *Irish Traditional Music Archives*, 63, Merrion Square, Dublin 2.
[59] Breándan BREATHNACH considère ainsi les collecteurs (BUNTING, PETRIE, JOYCE) *as « nation builders »* (« *les fondateurs de la nation* »). BREATHNACH (Breándan), *The Use of Notation in the transmission of Irish Folk Music*, Ó RIADA Memorial Lecture, Cork : UCC & The Irish Traditional Music Society, 1986, p.2.
[60] En particulier les accordéonistes et encore récemment certains violonistes.

contexte sans lequel il ne saurait être question de style. C'est aussi la transmission de la culture dont il est question, dans l'échange du musicien au musicien, ou du maître à l'élève. Lorsqu'il déchiffre une partition contemporaine, c'est une autre tradition musicale qu'il aborde avec ses conventions, un esprit et un public différents.

La troisième catégorie musicale de la petite harpe est constituée des œuvres de musique savante. Ce répertoire est composé spécialement pour l'instrument, à notre époque. C'est lui, précisément, qui fait l'objet de notre étude. Alors que le musicien des deux premiers répertoires est arrangeur, compositeur et interprète de sa propre musique, celui de la troisième catégorie est d'abord un interprète. La transmission du répertoire est également différente : elle fait intervenir essentiellement l'oralité pour les deux premiers[61] et l'écrit pour ce dernier.

Plus récemment, d'autres styles de musiques ont trouvé un écho chez certains musiciens. Ces genres ne sont cependant pas encore assez représentatifs, aux côtés des autres répertoires de la harpe irlandaise ; nous ne ferons allusion que brièvement à l'un d'entre eux. L'influence du jazz est importante sur les musiciens traditionnels, peut-être en raison d'une souplesse d'écriture et d'un esprit de perpétuelles variations proches de leur propre musique. La harpiste Máire NÍ CHATHASAIGH, en duo avec le guitariste Chris NEWMAN, a développé une musique de jazz originale pour son instrument et distincte de son répertoire traditionnel. Par contre, et plus généralement, dans l'intégration d'éléments spécifiques au style jazz, comme des éléments harmoniques, rythmiques et, de façon plus modérée, mélodiques, d'autres harpistes font évoluer leur langage. Le mélange d'airs traditionnels aux couleurs du jazz correspond davantage à l'évolution du deuxième répertoire, dont l'un des représentants est le pianiste et compositeur Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN. Cette dernière catégorie illustre une nouvelle fois la vivacité des mélanges de genres dans la musique irlandaise d'aujourd'hui et l'adaptation aux nouveaux styles de ses musiciens.

1.3 – Harpe irlandaise ou classique ?

[61] L'ancienne tradition de la harpe médiévale était transmise de façon orale et il est permis de penser que cette tradition aurait perduré si elle n'avait pas subi les conséquences des persécutions dont ont fait l'objet les harpistes.

1.3.1 – Des instruments liés musicalement

L'influence de la musique savante européenne était un fait déjà bien établi en Irlande, depuis que la noblesse du pays s'était tournée définitivement vers la société des cours européennes. L'œuvre de O'CAROLAN est marquée profondément par le style italien et il est possible que, sur la fin de sa vie, il ait rencontré le compositeur italien GEMINIANI (1687-1762), résidant à Dublin. Dans l'édition de John et William NEAL, *A collection of the most celebrated Irish Tunes* (Dublin, 1724), un des airs attribués à O'CAROLAN est arrangé dans le style italien (« *ye Italian manner* ») par Lorenzo BOCCHI, également d'origine italienne, et violoncelliste particulièrement apprécié à Dublin. La vie musicale de la haute société irlandaise, à l'image des principales cours de l'Europe entière, est alors rythmée par le style baroque italien, notamment, pour l'Irlande, de CORELLI (1653-1713) et de VIVALDI (1678-1741). C'est aussi à Dublin qu'aura lieu la création du *Messie* de HAENDEL (1685-1759), lors du séjour du compositeur entre 1741 et 1742 [62].

Les musiciens irlandais attachés à la noblesse subissent cette influence et doivent désormais interpréter le son moderne de cette époque. S'il leur était possible d'adapter ce style sur l'ancienne harpe irlandaise, l'évolution du langage savant, avec le développement du chromatisme, se heurtait aux limites des possibilités techniques de l'instrument. Depuis l'époque médiévale, la harpe irlandaise a connu plusieurs évolutions importantes dont un accroissement de taille et du nombre de cordes. Pour autant l'instrument restait influencé par la facture de l'ancienne harpe de l'époque médiévale. Ce n'est qu'à partir du 19ème siècle, avec le modèle de EGAN, que la harpe classique devint prédominante dans l'élaboration de la harpe irlandaise moderne. Le développement du système à pédales, par Sébastien ERARD en 1811, répond à l'évolution musicale de l'époque. Parmi les harpistes irlandais, ceux qui vont adopter ce système feront désormais partie de la famille des interprêtes (ou compositeurs) de musique savante européenne. Peu à peu les autres disparaîtront. Dans les deux cas, les harpistes ont connu une période de transition commune où la tradition musicale de leur instrument s'est mêlée d'italianismes.

A quels musiciens s'adressent les compositeurs contemporains de musique savante, lorsqu'ils composent pour la petite harpe ? Si la pièce *John de Courcy's Travels*, de Elaine AGNEW, était d'abord destinée à la harpe classique, les raisons de la formation incluant

[62] Deux représentations du *Messie* ont eu lieu : le 13 avril et le 3 Juin 1742, au Fishamble Street Musick Hall, à Dublin.

l'instrument irlandais étaient purement matérielles, la taille de l'instrument classique étant trop importante pour les lieux du concert. Toute une partie du répertoire peut ainsi se transmettre d'une harpe à l'autre, sans pour autant rencontrer de problèmes d'adaptation. La plupart des interprètes de musique contemporaine sur harpe irlandaise sont des musiciens formés aux deux harpes. Il semble aussi que, parfois, certains compositeurs s'adressent davantage à un harpiste classique jouant sur la petite harpe qu'à un musicien formé spécifiquement sur cet instrument.

1.3.2 – La harpe classique dans la musique contemporaine irlandaise

Le répertoire contemporain de la harpe classique connaît un développement appréciable en Irlande. De la pièce soliste, au grand orchestre, de la musique de chambre, aux pièces vocales, jusqu'aux œuvres électroacoustiques, la plupart des genres y sont représentés. Le harpiste Derek BELL a composé un nombre d'œuvres important pour son instrument, comme par exemple la deuxième symphonie, sous-titrée *The Violet Flame of the Compte de St. Germain* (1990), pour deux harpes classiques principales, chœur et orchestre. Une grande variété technique et d'effets sonores sont exploités entre les deux harpes. On retrouvera un développement similaire des possibilités de l'instrument, mais avec un langage musical très différent, dans le concerto pour harpe et orchestre (1993), du compositeur et pianiste Philip MARTIN.

Dans l'arrangement des *Six Pieces for Harp* (1962), pour l'instrument seul, en duo avec voix ou instrument mélodique, Joseph GROOCOCK (1913-1997) s'est approprié le répertoire de O'CAROLAN. La voix (soprano ou ténor) accompagnée à la harpe est également la formation de ses *Three Pieces for Voice and Harp* (ou *CAROLAN'S lamentation*, 1962), une œuvre commandée et interprétée par la harpiste et chanteuse Gráinne YEATS. Le langage employé par le compositeur reste modéré au niveau des changements d'altérations et, dans ce contexte, adapter ce répertoire pour la harpe irlandaise est tout à fait envisageable.

A Pack of Fancies for a Travelling Harper[63], Op.66 (1970), pour harpe classique seule, de Brian BOYDELL (1917-2000), est composé de cinq courtes pièces (*Prelude, Caoin, Impetuous Impromptu, A Dream of Ballyfarnon, Toccata*) dont les pièces centrales sont un hommage au harpiste et compositeur O'CAROLAN. En présentation de l'œuvre, le compositeur nous précise les difficultés d'écrire pour un tel instrument :

> « *Although the harp, in one form or another, is one of the most ancient instrument still in use, its characteristic possibilities have only quite recently been explored (apart from what little we know of the special technique of the old Irish school of harpers), and it remains one of the most awkward instruments to write for in any medium beyond a simple diatonic idiom* »[64].

Plusieurs types d'écriture ont influencé le compositeur, allant de : *« in the manner of the first prelude of BACH* »[65] pour la première pièce, à un jeu caractéristique de l'ancienne tradition de harpe avec les ongles dans la deuxième pièce (*Caoin* ou *lamentation* en gaélique)[66]. La troisième pièce joue sur l'effet du bruit produit par les ongles sur les cordes en vibration, ou lorsque le musicien pince une corde puis actionne la pédale. D'autres effets sonores sont produits dans la quatrième pièce : du grondement sourd dans les cordes graves au moyen d'une baguette avec un embout en liège au tintement d'une baguette de xylophone percutée ou en glissendi le long des cordes. Cette grande diversité de matériaux n'altère nullement l'unité de l'œuvre, qui se construit autour d'un motif récurrent composé d'un intervalle conjoint d'une seconde mineure suivi d'un intervalle disjoint évoluant selon les pièces (tierce, quarte ou quinte).

La construction de matériaux autour d'intervalles est importante dans l'évolution de certains langages de la musique contemporaine. Le développement de motifs minimalistes

---

[63] Créée par Una O'DONOVAN, lors du Festival de Musique Contemporaine de Dublin, de janvier 1971.

[64] « Bien que la harpe, d'une forme ou d'une autre, soit l'un des plus anciens instruments toujours employés, ses possibilités distinctes ont été explorées assez récemment (en dehors du peu que nous savons de la technique spéciale de la vieille école irlandaise de *harpers*), et elle reste l'un des instruments les plus difficiles quelle que soit la forme d'écriture au-delà de la simple expression diatonique ».

[65] « A la manière du premier prélude de BACH ».

[66] Le jeu avec les ongles est particulièrement exploité dans les œuvres contemporaines pour harpe. Sur les cordes de boyau, cette technique produit un son plus étouffé et plus sec que le jeu normal avec le bout du doigt. On retrouve cet effet sonore dans *Soundings* (1983), pour violoncelle et harpe, de Denise KELLY.

dans un système métrique non mesuré est ainsi au centre de *Earthshine* (1992), pour harpe classique, d'Eibhlis FARRELL. De nombreuses œuvres du compositeur Fergus JOHNSTON sont construites autour d'intervalles spécifiques, comme dans *Kaleidophone* (1992, révisée en 1996), pour quatuor à cordes, harpe et percussion. Dans *The Wisdom of the World*, pour mezzo-soprano et harpe irlandaise, le discours est basé sur une association d'un intervalle de seconde majeure avec une quarte augmentée évoluant au fil de l'œuvre. Ce système d'association gère également les hauteurs de *Je goûte le jeu…* (1997) pour orchestre à cordes. Un thème basé sur une série de huit notes est présenté dans un sens, en sens inverse, en miroir ou en miroir de l'inverse, dans une suite de variations. C'est également un matériau minimaliste, proche d'une musique répétitive américaine, que Donnacha DENNEHY nous propose dans *Curves* (1997) pour harpe avec amplification associée à la bande magnétique.

1.4 – Les acteurs du développement

1.4.1 – Le regroupement des compositeurs

A partir des années 1970, avec le début du grand mouvement de développement économique, la vie musicale se met en place en Irlande. Des orchestres sont formés, des lieux de concerts (le *National Concert Hall* de Dublin, fondé en 1981) offrent la possibilité, aux compositeurs, de créer leurs oeuvres. Certains d'entre eux se regroupent en associations telle que celle des jeunes compositeurs irlandais (AYIC), en1972, ou des organismes indépendants tel que l'*Aosdána*, en 1981. Le Premier ministre Charles HAUGHEY définissait ainsi le rôle de l'*Aosdána* :

« *To give the artist a status and position in our society…we wanted to have the role of the artist clearly defined, and the position and prestige of the artist equally acknowledged in modern Ireland* »[67].

C'est en 1986 que le CMC est créé à Dublin. Centre de ressources de la musique contemporaine irlandaise, le CMC édite une partie du répertoire et diffuse, depuis 1995, une série de CD promotionnels « *Contemporary Music from Ireland* »[68]. Le centre sert de lien avec le public mais aussi entre les compositeurs. Il publie, en outre, le *Directory of Composers* ainsi que *New Music News*, une lettre informant de l'actualité musicale.

1.4.2 – Les commandes d'œuvres

Les commandes d'œuvres de musique contemporaine jouent un rôle important dans le développement du répertoire de la harpe irlandaise. Pour certains compositeurs, dont le nombre d'œuvres pour l'instrument, restreint à une ou deux pièces, constitue souvent une partie isolée de leur production, la commande est alors un facteur déterminant. Le *Arts Council of Ireland* (ou conseil des Arts en Irlande[69]) subventionne, en partie, la création contemporaine et les arts en général. Le graphique suivant représente la progression de son budget depuis 1976[70] :

Budgets du Arts Council

[67] « Donner à l'artiste un statut et une
clairement défini, et sa position et pre
décembre 1990. Cité par O'LEARY (J
WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, I
[68] Le troisième volume est sorti en 2001.
[69] L'équivalent pour l'Irlande du Nord est
[70] Source : McLACHLAN (John), *The*
Wicklow), vol. 1 N°5, Juillet / Août 2001

(£1 = € 1.27)
1976 : £ 990 000
1980 : £ 3 000 000
1984 : £ 5 193 000
1988 : £ 6 599 000
1992 : £ 10 161 000
1996 : £ 18 409 000
2000 : £ 34 000 000

Le *Arts Council* n'est généralement pas à l'origine des commandes d'œuvres pour harpe irlandaise qui émanent le plus souvent de particuliers ou de collectivités, mais apporte une aide financière aux projets pour leur création. Les commandes sont aussi issues davantage d'organismes privés, comme *Cáirde na Cruite*[71], que publics. Bien que RTÉ (pour *Radio Telefis Éireann*, la radio et télévision nationales irlandaises) ait un rôle notable dans l'ensemble de la création d'œuvres contemporaines, en particulier dans le répertoire orchestral, ses commandes pour l'instrument symbole du pays restent discrètes et en nombre insignifiant.

Le développement du répertoire de la harpe irlandaise est, certes, lié aux commandes. Cependant, de nos jours, la création pour l'instrument semble connaître une dynamique suffisante pour voir se développer un répertoire non subventionné ou sans l'attrait de commandes. Il est aussi rassurant de constater que la plupart des œuvres créées sont à l'initiative personnelle des compositeurs.

1.4.3 – Le rôle des interprètes

[71] Fondée dans les années 1960, l'association *Cáirde na Cruite* (*Les Amis de la Harpe)* organise des stages et des ateliers autour de la harpe irlandaise. Cet organisme publie également des ouvrages pédagogiques pour l'instrument.

Si les musiciens qui ont une formation à la fois sur la harpe classique et irlandaise sont souvent à l'origine des commandes d'oeuvres, ils sont aussi les interprètes lors de leur création (c'est-à-dire lors de leur première interprétation en public). Le contact entre les harpistes et les compositeurs joue ainsi un rôle décisif dans le développement du répertoire contemporain. La harpiste Helen DAVIES (harpe à cordes de nylon ou de métal) est l'interprète privilégiée des œuvres du compositeur Shaun DAVEY (*The Pilgrim*, 1983). Le duo Gráinne YEATS / Mercedes BOLGER est associé à la création de certaines oeuvres du répertoire contemporain pour deux harpes irlandaises (*Introduction and Air for Two Irish Harps*, J. TRIMBLE ou encore *Spanish Arch* de J. WILSON).

En plus de son interprétation d'œuvres contemporaines pour harpe irlandaise seule (*Kolor*, de K. O'CONNELL), la harpiste et compositeur Anne-Marie O'FARRELL, en duo avec la mezzo-soprano Aylish KERRIGAN, a créé plusieurs pièces du répertoire pour voix et harpe irlandaise. Tandis que les parties vocale et instrumentale de ces œuvres sont dissociées entre deux interprètes, elles sont imparties à la même personne dans celles de Brian BOYDELL et de James WILSON (*A Woman Young and Old*). Elles ont été interprétées par Gráinne YEATS le jour de leur création. Nous avons déjà évoqué cette dissociation dans l'ancienne tradition de la harpe irlandaise en première partie de mémoire (p.77-78).

1.4.4 – Le rôle des éditions musicales

Contrairement au répertoire de musique traditionnelle de type oral, le répertoire de musique savante est essentiellement écrit. Pour cette raison, les éditions musicales ont un rôle

prépondérant dans son développement et sa diffusion. Les publications du *Contemporary Music Centre* de Dublin permettent d'accéder à ce répertoire mais leur diffusion est cependant limitée. Un grand nombre d'œuvres reste sous une forme manuscrite et de qualité graphique parfois difficile à lire. Alors que les éditions musicales privées restent timides quant à la publication du répertoire – le potentiel des musiciens susceptibles de jouer cette musique n'étant certes pas, à l'heure actuelle, suffisant du point de vue commercial – il est cependant de leur rôle de susciter l'intérêt des harpistes par la mise à disposition de ces ouvrages. L'un entraînant l'autre, c'est aussi en présentant un matériel de qualité que l'on développe un marché.

Le développement du répertoire contemporain de l'instrument est aussi lié à l'apprentissage des jeunes musiciens. Les ouvrages à but pédagogique connaissent un certain succès comme les collections de Nancy CALTHORPE (*Begin The Harp, CALTHORPE Collection, A Tribute to O'CAROLAN, A Tribute to MOORE, A Celtic Bouquet*, toutes aux éditions Waltons, Dublin). Un recueil comme *The Irish Harp Book*[72], de Sheila LARCHET CUTHBERT, commandé par *Cáirde na Cruite*, permet d'aborder des styles musicaux très différents. Une partie est composée d'exercices permettant aux musiciens de développer leur technique avant d'aborder la seconde partie constituée d'œuvres du répertoire (entre autres : *Three Pieces for the Irish Harp*, de G. VICTORY ; *Spanish Arch*, pour deux harpes irlandaises, de J. WILSON ; ou, pour la même formation, la difficile *Scintillae* de S. BODLEY). L'ensemble offre un aperçu assez complet à destination du débutant, comme du confirmé.

1.4.5 – Le développement de la lutherie

[72] LARCHET CUTHBERT (Sheila), *The Irish Harp Book,* Cork et Dublin : The Mercier Press, 1993 (première édition 1975).

De nos jours, la facture de la harpe irlandaise est relativement fiable et de bonne qualité par contre, il y a encore cinquante ans, les difficultés à trouver un tel instrument pouvaient décourager plus d'un harpiste. A cette époque, seuls les prémices de son renouveau pouvaient se faire sentir. Les rares musiciens à persévérer dans la recherche d'un instrument performant se sont souvent heurtés aux exigences artisanales pas forcément en accord avec leur dessein de recréer l'instrument historique.

Actuellement, les demandes sont plus nombreuses et à l'accroissement du nombre de harpistes a suivi une hausse en quantité et qualité des instruments. En 1990, sur l'ensemble de l'Irlande (République d'Irlande et Irlande du Nord), treize luthiers étaient recensés : Paddy CAFFERKY (Co. Galway), Paul DOOLEY (Co. Clare), Paul DOYLE (Co. Westmeath), Laurence EGAR (Cork), Nial IMBUSCH (Limerick), Malachy KEARNS (Co. Galway), Peter KILROY (Co. KERRY), Martin MURPHY (Co. Mayo), Jan MUYLLAERT (Co. Meath), Colm O'MEACHAIR (Dublin), Patrick et John QUINN (Dublin), James RUSSELL (Co. Down, Irlande du Nord), Wolf SEIBERT (Co. KERRY)[73].

[73] La plupart d'entre eux sont répertoriés dans : PYE (Joyce), *Ireland's Musical Instrument Makers*, Galway : Salmon Publishing, 1990, p.23-25.

II – Le développement du répertoire contemporain de la harpe irlandaise

2.1 – Le renouveau musical irlandais au 20ème siècle

2.1.1 – La recherche d'une identité

L'émergence de la musique savante occidentale en Irlande est liée à l'ouverture internationale du pays. La première moitié du 20ème siècle est une période de troubles en Irlande et les influences extérieures viennent parfois s'imposer au détriment de sa culture propre. En Irlande du Nord, particulièrement à la Queen's University de Belfast, la plupart des jeunes créateurs ont reçu l'enseignement d'un musicien directement ou indirectement issu de la tradition musicale anglaise, avec peu ou pas de références à un fonds musical à proprement parler irlandais. Contrairement à leurs homologues du nord, les compositeurs de République d'Irlande assument davantage une création basée sur un matériel source, proche du fond musical populaire irlandais. Pour autant, l'appropriation de certains éléments caractéristiques de la musique traditionnelle irlandaise dans la création contemporaine est récente.

Dans la première moitié du 20ème siècle, les cours de composition dispensés par les principales institutions (UCD, TCD ou la RIAM) avaient encore peu de liens avec la musique contemporaine de l'époque. Ils étaient alors essentiellement basés sur la musique des 18ème et 19ème siècles. L'Irlande était, d'une certaine manière, culturellement en retard sur le reste de l'Europe et beaucoup de jeunes compositeurs étaient obligés de partir étudier à l'étranger. Parmi eux, ceux qui seront considérés comme « les pères de la musique contemporaine en Irlande» : Aloys FLEISCHMANN (1910-1992) à Munich, Frederick MAY (1911-1985) à Vienne, Brian BOYDELL (1917-2000) à Heidelberg. Joan TRIMBLE (1915-2000) et Archibald James POTTER (1918-1980) au *Royal College of Music* de Londres, avec VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958), lui-même élève de RAVEL durant quelque temps. Gérard VICTORY (1921-1995), ayant suivi ses années d'apprentissage principalement en République d'Irlande (en l'occurrence à UCD et TCD), semble être une exception.

Tout comme une partie de leurs aînés, certains des compositeurs de la génération suivante vont rechercher ailleurs ce qu'ils ne peuvent trouver sur place. Dans les années 1950, Seóirse BODLEY (né en 1933) est à Stuttgart, Seán Ó RIADA (1931-1971) à Paris. Roger DOYLE (né en 1949) – parfois considéré comme le père de la musique électronique en Irlande – étudie la composition à l'Université d'Utrecht. Eibhlis FARRELL (né en 1953, en Irlande du Nord) poursuit ses études à la Queen's University de Belfast, puis à l'Université de Bristol. Durant cette période de troubles politiques, la vie culturelle irlandaise tourne au ralenti et ce n'est qu'après la déclaration de la République d'Irlande en 1949, que la musique connaît un renouveau. Jusque dans les années 1970 la création de musique contemporaine reste cependant déficiente. Pour Raymond DEANE (né en 1953) les années d'apprentissage dans la capitale irlandaise sont vécues alors comme « *a disgraceful deprivation* »[74].

Si l'Irlande ne peut fournir, à cette époque, un enseignement à la mesure des attentes de ses jeunes musiciens, beaucoup, parmi ceux qui sont partis étudier à l'étranger, reconnaissent avoir recherché d'abord un environnement culturel plus favorable, plutôt qu'un enseignement particulier. Le milieu musical parisien des années 1950 a joué un rôle déterminant dans la création de Seán Ó RIADA. Mais, paradoxalement, c'est avant tout son identité culturelle qu'il va découvrir au cours de ses nombreux voyages[75]. D'autres compositeurs ont également suivi ce cheminement et découvert leur véritable identité, comme une dimension qui aurait été occultée, puis mise à jour en pays étranger. C'est en Allemagne que Aloys FLEISCHMANN se découvre Irlandais : « *I wouldn't for the world stay in Munich, the Celtic pull was too strong* »[76]. L'enseignement à l'extérieur ne semble pas avoir effacé un esprit identitaire particulièrement fort chez ces compositeurs. Au contraire, l'éloignement a joué le rôle de révélateur et beaucoup, parmi eux, ne se seraient peut-être jamais découvert une fibre musicale irlandaise.

---

[74] « Une privation honteuse ». D'après KLEIN (Axel), *Irish Composers and Foreign Education*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, IV, Blackrock : Four Courts Press, 1996, p.276. A 16 ans, en 1969, Reamond DEANE est le plus jeune compositeur à suivre les cours d'été de musique contemporaine à Darmstadt.

[75] Dans le domaine littéraire, J.M. SYNGE, après avoir rencontré son compatriote W.B. YEATS à Paris, rentrera précipitamment en Irlande pour écrire des pièces dont l'action se déroule dans son pays.

[76] « Je ne serais resté pour rien au monde à Munich, l'attraction celtique était trop forte ». M. DERVAN, *Unflagging Energy*, in : *Music Ireland*, 5, 1990. Cité par KLEIN (Axel), *op. cit.*, p.277.

2.1.2 – La Ligue Gaélique

Depuis la fin du 19ème siècle, la ligue Gaélique avait favorisé le renouveau de la culture irlandaise, principalement par le biais du mouvement littéraire, mais pas uniquement. L'enseignement de la langue gaélique était considéré comme une condition vitale à ce renouveau. La littérature était au centre de ses intérêts. La musique, la danse, venaient en second et devaient passer par une modernisation profonde. Plusieurs voix s'opposèrent au découpage de la vie musicale traditionnelle sur le modèle de la musique classique : comme le développement de l'enseignement de type classique, les compétitions ou le contexte de représentation (sur scène). Ce modèle restait affilié trop fortement au modèle britannique et d'autres voix s'élevèrent quant à l'absence de classes de musique traditionnelle dans les institutions d'état, comme à la RIAM ou dans les écoles nationales de musique. Huit ans avant le soulèvement de 1916, certaines constatations se montraient sévères :

> « *There is nothing distinctly Irish in the whole system. No stimulation of patriotism. The whole outlook is English, and English in its most shallow and unreal form* »[77].

Après la période de troubles de la première moitié du 20ème siècle, mais également après la guerre civile qui suit, la stabilité politique apportée par la déclaration de la république de 1949 ne s'accompagne pas du développement économique espéré. Jusque dans les années 1970, le pays n'a pas les moyens matériels et financiers pour répondre à la demande de ses jeunes créateurs. L'influence culturelle de l'Europe était un fait acquis depuis longtemps et la volonté nationale était de rejoindre l'espace politique et économique européens[78]. La culture britannique, consciente ou non, voulue ou non, reste, à cette époque, prépondérante dans la

[77] « Il n'y a rien de distinctement irlandais dans tout le système. Aucune stimulation de patriotisme. L'entière perspective est anglaise, et anglaise sous sa forme la plus superficielle et irréelle ». ANON, *Intermediate Education*, *The Irish Year Book*, 1908, p.214. Cité par McCARTHY (Marie), *The Transmission of Music*, in : DEVINE (Patrick F.) & WHITE (Harry), *Irish Musical Studies*, V, Blackrock : Four Courts Press, 1996, p.155.

[78] En 1972, au résultat d'un référendum, 83% de la population de la République d'Irlande vote en faveur de l'intégration à la Communauté Economique Européenne. Elle rejoindra la C.E.E un an plus tard, en même temps que la Grande-Bretagne et le Danemark.

musique irlandaise. Ainsi, au poste de composition de la RIAM à Dublin, sera nommé le compositeur d'origine anglaise James WILSON. Il aura pour élèves, entre autre : Derek BALL, Paul HAYES, Mary KELLY ou Fergus JOHNSTON.

Dans la première génération de compositeurs de musique contemporaine, plusieurs d'entre eux ne négligent pas, à l'occasion, des références à la culture irlandaise, références bien souvent plus littéraires que musicales. Avec l'obtention du prix Nobel de littérature en 1923, W.B. YEATS était reconnu comme un des auteurs les plus importants, mais contesté pour son utilisation de la langue anglaise. Son œuvre poétique a fait l'objet de nombreuses mises en musique. Par exemple, les mélodies de Brian BOYDELL (*Three Yeats Songs* et *Musician's Song*, Op.56a et 56b, 1965, pour soprano et harpe irlandaise, ou, dans leur version pour soprano et orchestre : *Four Yeats Poems*. L'utilisation des textes anciens permet de redécouvrir les auteurs du passé et de tracer un lien avec l'histoire du pays, comme dans *Trí hAmhráin*, 1937, pour ténor et grand orchestre, de Aloys FLEISCHMANN, sous le pseudonyme à consonance gaélique : Muiris Ó RONÁIN, sur des textes anciens de O'CAROLAN, Ó MURCHÚ ou anonymes.

Y compris après les années 60, chez la plupart des compositeurs, les références à la culture irlandaise restent principalement littéraires. Un simple nom de lieu peu évoquer des impressions vécues, comme celles ressenties par Elaine AGNEW dans le comté de Clare, traduite dans sa pièce *Ballyvaughan*, pour saxophone alto et piano (1989). Les nombreux mythes et légendes irlandais offrent une importante source de matériaux littéraires, comme la description de la terre de l'éternelle jeunesse, *Tír na nÓg*, pour grand orchestre, du même compositeur (1992) ou, dans une formation plus réduite, pour flûte et harpe, par Philip HAMMOND (*Tyr na nÓc*, 1980).

Jusqu'au début des années 1960, les références à la musique traditionnelle dans la musique savante resteront peu nombreuses. L'Europe influence l'ensemble de la création et peu de compositeurs trouvent une voix distinctement « irlandaise » ou empruntent un matériau caractéristique de la musique irlandaise. Dans le domaine musical, les efforts de la Ligue Gaélique offraient une perspective intéressante de renouveau. Mais le regroupement de certains musiciens traditionnels, comme celui des *pipers* du *Dublin Piper's Club*, en 1900, ne devait avoir que des répercussions limitées. L'histoire musicale du pays restait à redécouvrir et, avant elle, il fallait retrouver la fierté d'un peuple et la dignité de sa musique.

2.1.3 – Seán Ó RIADA ou la « musique savante irlandaise »

Né en 1931 à Cork, d'une famille originaire de Limerick, John REIDY (dit Seán Ó RIADA) est un des plus influents musiciens de sa génération et considéré comme le père de la renaissance musicale en Irlande, dans les années 1960. Dans sa jeunesse, il semble montrer cependant peu d'intérêt pour la musique irlandaise que lui joue sa mère au concertina. Il apprend le piano en cours privé et devient un *fiddler* accompli. Ses préférences vont alors davantage au jazz moderne ou à la musique savante européenne. Après une licence de musique en 1952, à UCC, il est nommé assistant auprès du directeur musical de la radio nationale RTÉ. Il y restera moins de deux ans. Il part ensuite une année à Paris, où il travaille également pour une radio et où il fréquente des musiciens de jazz. C'est au cours de ses nombreux voyages, qu'il va s'imprégner de styles musicaux contemporains, en particulier du système sériel de l'école de SCHÖNBERG, que l'on retrouvera dans certaines de ses œuvres (*Hercules Dux Ferrarae*, pour orchestre à cordes, 1957). De retour à Dublin, en 1955, il devient directeur musical du prestigieux *Abbey Theatre* ; il y restera jusqu'en 1962. Il retourne ensuite à Cork, en tant qu'enseignant à UCC, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie.

C'est avec la création de *Mise Éire* (1959), pour grand orchestre, puis celle de son groupe de musique traditionnelle *Ceoltóirí Chualann* (dévoilé en 1961), que Seán Ó RIADA va marquer la conscience nationale d'une identité à promouvoir. A l'image des écoles nationales qui émergent dans toute l'Europe dès le 19ème siècle, l'Irlande découvre dans l'œuvre de Seán Ó RIADA une musique savante aux couleurs locales authentiques. L'ensemble de la vie culturelle connaît, dans ces années, un sursaut. Il est fort possible que cet élan national ait porté l'ensemble de la culture irlandaise, offrant ainsi à la musique traditionnelle, comme à la musique savante, une dynamique nouvelle.

Une génération après sa disparition, le nom du compositeur est toujours très présent en Irlande. Ses œuvres de musique savante se répartissent principalement en deux groupes : les mélodies, dans la tradition du *lied* germanique et les œuvres pour orchestre. Bien qu'il soit maintenant considéré comme un des principaux contributeurs du renouveau de la musique irlandaise au 20ème siècle, de son vivant, il souffrira du manque de reconnaissance en tant que compositeur de musique savante « pure ». Car c'est d'abord au travers de ses œuvres, où il associe l'orchestre classique à la musique traditionnelle, qu'il est révélé au public.

Le choix de John REIDY pour le pseudonyme Seán Ó RIADA est significatif de sa découverte de son identité culturelle. La musique irlandaise restera le moteur de son œuvre. Il rejette tout ce qui est « folklore » ou « populaire » au sens péjoratif du terme, dont les *Ceili-bands* de la première moitié du 20ème siècle, ces groupes de musiciens pour la danse aux arrangements pauvres. Dans son ambition d'élever la musique traditionnelle au rang de musique savante, il se prononce en faveur de la dissociation de la musique et de la danse. Cette séparation trouvera un écho particulier dans le développement des sessions musicales des *public houses*, abrégés en *pubs*, dans les années 1960, et donnera naissance au « concert de musique traditionnelle ».

Ó RIADA est aussi à l'origine de l'intégration spectaculaire du clavecin dans la musique traditionnelle irlandaise. L'instrument fait sa première apparition dans son disque de 1967 intitulé *Ceol na nUasal*[79], consacré à la musique des anciens nobles, à O'CAROLAN et aux autres harpistes irlandais. Cette assimilation n'est pas sans raison : la sonorité de l'instrument de la haute société européenne des 17ème et 18ème siècles était, pour lui, davantage propice à remplacer celle de l'ancienne harpe à cordes de métal que ne l'était la harpe irlandaise de son époque, alors cordée essentiellement de boyaux[80]. Il substitue ainsi un instrument de musique attribué à la culture savante irlandaise par un autre, issu d'une autre culture. Bien que leurs cordes soient en métal et qu'elles sont dites « pincées » pour les deux instruments, peu de liens relient le clavecin à la harpe. Les cordes du premier sont pincées par le sautereau et, pour la harpe, par les ongles du musicien. Par ailleurs, le clavecin est un instrument chromatique à clavier, dont le son est arrêté par des étouffoirs dès que la touche est relâchée. La harpe est un instrument diatonique de la famille des résonnants, c'est-à-dire que le son continue à vibrer une fois la corde pincée. Leurs sonorités et les possibilités sonores restent aussi très différentes. Il est certain que le clavecin a joué un rôle décisif dans les arrangements de Ó RIADA, rôle qui n'aurait pu être joué par la harpe irlandaise, en particulier dans les chromatismes ou les modulations.

Au sein de *Ceoltóirí Chualann*, le clavecin dispose d'une partie prépondérante et, parfois, dominante sur les instruments traditionnels. Dans son utilisation, Ó RIADA se replace dans la tradition musicale de l'instrument : souvent en continuo ou dans un style récitatif, lorsqu'il accompagne le chant. Sa dynamique de jeu est large, avec une basse tantôt arpégée, plaquée ou encore, sous forme de « basse d'Alberti », qui n'est certes pas sans

[79] *Ceol na nUasal*, S. Ó RIADA et *Ceoltóirí Chualann*, Gael-Linn, CEF 015, 1967.
[80] Et cela contrairement à Paddy MOLONEY qui intégrera le harpiste Derek BELL à son groupe les *Chieftains*, suite à un concert commun avec le *BBC Northern Ireland Orchestra*, en 1972.

rappeler certaines des techniques de jeu employées à la harpe classique. La musique pour clavecin est riche d'ornementations, ce qui lui donne un point commun avec la musique traditionnelle. Contrairement à Ó RIADA, qui reste davantage dans la tradition ornementale baroque, le jeu du pianiste, claveciniste et compositeur Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN est davantage tourné vers les ornements de la musique traditionnelle. Le clavecin, comme le piano, est toujours présent au sein des musiciens traditionnels. Ils connaissent leur émancipation dans des groupes comme *Bothy Band*.

Il est peut être surprenant qu'un musicien savant soit à l'origine du renouveau de la musique traditionnelle irlandaise. Pourtant, depuis sa disparition en 1971, l'empreinte de Seán Ó RIADA est toujours présente dans les œuvres des musiciens d'aujourd'hui. Il est cependant moins surprenant, alors qu'il recherchait une légitimité historique, qu'il ait pris, pour référence, le répertoire des harpistes et particulièrement celui du plus important d'entre eux : O'CAROLAN. Car c'est avec le célèbre harpiste qu'il veut renouer des liens, ainsi qu'avec la musique de la haute société irlandaise du passé. Dans ce choix, c'est bien d'un compositeur de musique savante et non d'un répertoire collecté d'airs traditionnels, comme les importantes collections du début du 20ème siècle de Francis O'NEILL[81], qu'il va rechercher l'héritage. O'CAROLAN est un des premiers compositeurs dont l'œuvre nous est parvenue. Il est, lui-même, héritier de la tradition médiévale de la harpe en Irlande, qui est la « musique savante » de l'ancienne haute société gaélique, terme que l'on emploiera par opposition à la « musique traditionnelle » jouée principalement dans les campagnes. Malgré les espoirs engendrés par le Festival de Harpe de Belfast en 1792, la tradition de la harpe en Irlande avait disparu petit à petit. Au début du 20ème siècle, les liens semblaient définitivement rompus avec le passé et peu de musiciens, y compris parmi les rares et derniers harpistes, connaissaient le répertoire ancien de la harpe. En renouant les liens avec O'CAROLAN, Ó RIADA remet à jour cette tradition et va porter cet héritage culturel à la conscience nationale[82].

Si les œuvres de Ó RIADA, associant des thèmes traditionnels à l'orchestre classique sont souvent présentées comme ses œuvres majeures, elles sont cependant minoritaires dans l'ensemble de sa création. En outre, il nous semble que l'échange inverse est tout aussi vérifié, à savoir : dans l'association de l'ancienne musique savante irlandaise (en partie représentée par l'œuvre de O'CAROLAN), ou de la musique savante européenne (par

[81] Ses recueils sont considérés comme des références de la musique traditionnelle irlandaise : *Music of Ireland*, (1903), ou sa collection restée la plus célèbre : *The Dance Music of Ireland* (1907), encore appelée : *The Book*.
[82] La redécouverte de O'CAROLAN et de ce passé est en partie redevable à la publication des travaux de Donal O'SULLIVAN : *The Life, Times and Music of an Irish Harpers*, London : Routledge & Kegan, 1958, 2 vol. Réimprimé en un volume chez Ossian Publications, Cork, 2001.

exemple : avec l'intégration du clavecin ou lorsqu'il fait appel au ténor Seán Ó SÉ), au sein d'un ensemble d'instruments traditionnels. Ó RIADA reste le musicien de ce double échange. Lorsque le fondateur de *Ceoltóirí Chualann* qualifie son ensemble d'orchestre classique, alors qu'il regroupe uniquement des instruments traditionnels (excepté le clavecin – pour la raison citée plus haut, ou l'accordéon), il est parfaitement conscient du mélange qu'il a créé : une « musique savante irlandaise », c'est-à-dire à la fois emprunte d'éléments musicaux de la tradition irlandaise et de la musique savante occidentale.

Le nom Ó RIADA reste associé à cet échange et peut-être davantage encore : au travers des mélanges musicaux qu'il a créés, il aura montré à quel point cette musique garde un caractère foncièrement distinct. Les intégrations de nouveaux instruments : celle du clavecin et, dans une moindre mesure, malgré les critiques ouvertes de Paddy MOLONEY, celle de l'accordéon (considéré par le leader des *Chieftains* comme pas assez représentatif de la tradition irlandaise, il lui préfère le concertina), sont autant de mélanges marquant l'évolution moderne et n'entravant en rien les fondements de la musique traditionnelle irlandaise. Au contraire, le développement de cette musique au contact des autres cultures musicales en souligne les caractéristiques.

Ó RIADA était parfaitement conscient que le développement de la musique traditionnelle passait par la redécouverte de ses origines, en particulier, avec le répertoire de la harpe. L'intégration du clavecin reste une évolution intéressante au sein de la musique traditionnelle, mais ne constitue en rien une alternative à l'ancienne harpe irlandaise. Car c'est, avant tout, une re-création que son œuvre nous propose : entre musique savante et musique traditionnelle. D'autres compositeurs ont suivi ce chemin, par exemple, à des degrés divers et sous diverses formes musicales, chez Seóirse BODLEY, Shaun DAVEY ou Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN.

2.2 – La recherche d'un nouveau monde sonore

2.2.1 – Des instruments traditionnels dans la musique savante

Pour de nombreuses raisons, la place des instruments traditionnels reste incertaine dans la musique savante. Les possibilités mélodiques souvent restreintes à l'échelle

diatonique, liées à une image très connotée, sont autant d'obstacles qui font reculer une partie des compositeurs. Pour autant, certaines œuvres offrent des perspectives intéressantes, associant des éléments musicaux traditionnels à une écriture savante. Des œuvres comme *The Brendan Voyage* (1980), pour orchestre et instruments traditionnels (dont le uilleann pipes, ou le bodhrán), *The Pilgrim* (1983) ou *Granuaile* (1985), du compositeur Shaun DAVEY, ont développé le mélange des genres, en associant des instruments traditionnels au sein des instruments classiques.

Des instruments comme le uilleann pipes se voient intégrés à des formations diverses et parfois importantes. Tandis que dans son oratorio *Crécht Mór* (1996), pour douze parties vocales, uilleann pipes et récitant, Stephen GARDNER emploie l'instrument traditionnel uniquement comme lien ou intermède entre les différentes sections musicales du chœur, c'est un rôle de soliste concertant au sein d'un grand orchestre que lui propose Shaun DAVEY dans son *Pipes Concerto* (1986). Dans *The Lost Land* (1996), de Micheal HOLOHAN, l'instrument est associé à d'autres solistes (Soprane et récitant), également au sein d'un orchestre.

Le uilleann pipes trouve aussi sa place dans la musique de chambre, par exemple au côté du quatuor à cordes, dans *Cuimhnímís Siar* (1995), de Marian INGOLDSBY, une œuvre commandée par l'Université de Cork. Il est également au centre de *Tradarr* (1999), pour uilleann pipes, sean nós singer (ou chant dans le style ancien), ensemble à vent et dispositif électronique, de Roger DOYLE, compositeur spécialisé dans la musique électroacoustique. Déjà, dans sa pièce *Under the Green Time* (1995), le uilleann pipes développait un discours associé aux sons électroacoustiques. De par sa nature, l'instrument garde une ligne mélodique aux fondements diatoniques, mais le *slide* (glissement d'une note à l'autre), particulièrement employé dans la musique traditionnelle, lui permet de sortir du cadre strict de l'échelle diatonique. Les motifs évoluent dans les différents registres de l'instrument et s'étendent jusqu'aux harmoniques, tandis que les ornements traditionnels (*cut*, *pat* ou *grace notes*[83]) se développent dans un esprit de musique savante pour terminer sur un effet multiphonique.

Les échanges entre la musique traditionnelle et la musique savante illustrent ainsi la vitalité créatrice des compositeurs contemporains. Le nom de la région du Sliabh Luachra, située à la frontière des comtés de Cork et Kerry, au Sud-Ouest de l'Irlande et particulièrement riche en tradition musicale, a été repris pour le titre d'une œuvre pour flûte traditionnelle, violon, violoncelle et piano, du compositeur John GIBSON. Cette pièce joue à la fois sur l'intégration de la flûte traditionnelle au sein des instruments classiques et sur celui

[83] Pour la définition de ces ornements, se reporter à la note 96 page 126.

de l'appropriation d'airs issus de la tradition musicale irlandaise de cette région, mélangés à des motifs originaux de musique savante.

La tin whistle ou la whistle basse sont également présentes dans les œuvres de musique contemporaine. On retrouve ainsi la tin whistle basse dans *O Viridissima Virga* (1991), pour quatre soprano solistes, flûte, whistle basse et deux harpes classiques, de Micheal McGLYNN, sur un texte de Hildegarde von BINGEN. Notons que les parties de harpes de cette œuvre sont tout à fait jouables à la harpe irlandaise. On retrouve la tin whistle en *do* dans l'arrangement des airs de O'CAROLAN par Derek BELL (*Immortal Carolan Melodies*, 1985), pour harpe irlandaise, ensemble traditionnel (uilleann pipes, tin whistles, fiddles, flûte traditionnelle, bodhrán) et orchestre à cordes.

Les percussions irlandaises apportent une couleur originale aux ensembles classiques. *Irish Suite* (1998), de Mary McAULIFFE, pour voix, deux flûtes, violon, dulcimer, bodhrán et piano, intègre ces couleurs dans une formation singulière. Le duo Mícheál Ó SÚILLEABHÁIN (piano) et Mel MERCIER (bodhrán, bones), parfois complété d'un ensemble plus important associant l'orchestre à cordes, ensemble de musiciens traditionnels et chœur, est un autre exemple réussi d'ouverture des instruments irlandais à percussion, dans un mélange de musique traditionnelle, classique et jazz.

L'appropriation d'instruments traditionnels typiquement irlandais (le uilleann pipes, la harpe irlandaise, le bodhrán, etc.) donne une couleur irlandaise à une œuvre mais ne peut, à elle seule, exprimer le caractère fondamental de la musique irlandaise. La plupart des compositeurs contemporains ne recherchent d'ailleurs aucunement ce caractère, mais s'inscrivent davantage dans une démarche globale du renouvellement du matériau sonore, comme nous le précise la présentation de *Under the Green Time*, œuvre citée précédemment : « *An Image of Ireland without the sweet Celtic wrapping* »[84].

2.2.2 – Place de la harpe irlandaise dans le répertoire savant

Parmi les compositeurs contemporains qui ont écrit pour la harpe irlandaise, peu d'entre eux l'ont fait pour un instrument traditionnel, réservant ainsi à la petite harpe un statut

[84] « Une image d'Irlande sans le joli papier celtique ». *Contemporary Music from Ireland*, vol. 2, CMC CD02.

particulier dans leur musique. Issus le plus souvent issus de la musique savante européenne, ils ont peu de relations avec la musique traditionnelle à laquelle ils se réfèrent également peu. Parmi les harpistes, ce sont également en majorité des musiciens classiques qui composent des œuvres de langage contemporain pour l'instrument. La plupart des musiciens traditionnels, à qui nous avons adressé le questionnaire, ont reconnu leur méconnaissance de ce répertoire.

La recherche de nouveaux matériaux sonores favorise-t-elle l'émergence d'œuvres contemporaines pour la harpe irlandaise ? Dans l'ensemble des cas, les compositeurs s'accordent à valoriser ses particularités sonores. Tandis que la sonorité de la harpe classique est considérée comme plus « anonyme » par le compositeur Kevin O'CONNELL, c'est la sonorité fraîche et unique de la harpe irlandaise qui a retenu son attention pour la création de *Kolor*. L'attachement de certains compositeurs pour l'instrument est manifeste et contribue à son développement technique. Pour autant, nous précise Derek BALL, la petite harpe ne connaît pas encore de compositeur influent qui saurait lui ouvrir les voix de la reconnaissance du monde de la musique contemporaine comme un Olivier MESSIAEN pouvait l'être avec les Ondes Martenot.

Lorsqu'un compositeur de musique savante écrit pour la harpe irlandaise, c'est généralement l'instrument moderne, à cordes de boyau et plus récemment de nylon, qu'il a pour référence. Cette néo-harpe irlandaise, née au 19ème siècle, du luthier dublinois John EGAN, avait pour caractéristiques principales, une taille moyenne, entre la grande harpe et l'ancienne harpe irlandaise ; des cordes en boyau, sur le modèle de la harpe classique et un système à leviers, dont l'invention remonte au 17ème siècle**.** Bien qu'il soit facile de voir dans ce modèle une prédominance des éléments issus de la harpe classique, sur ceux issus de la harpe irlandaise, cet instrument est d'abord un compromis entre les deux. A une époque ou la tradition de l'ancienne harpe irlandaise avait pratiquement disparu, au profit de la harpe classique, de sa technique et de sa musique, la tentative de créer un instrument hybride était aussi une façon de garder des liens avec le passé. Les harpes dites « celtiques » ou « irlandaises » de l'époque moderne sont construites sur le modèle de EGAN et ont, finalement, peu de liens directs avec l'ancienne harpe irlandaise de l'époque médiévale.

Parmi les œuvres faisant référence à la tradition historique de la harpe en Irlande, le deuxième mouvement du *Concerto pour deux Harpes et Orchestre* (1992) de Shaun DAVEY est une complainte sur la disparition de la grande époque des harpistes en Irlande et de la harpe à cordes de métal. Pour le compositeur cet instrument est l'authentique harpe

« irlandaise », symbole de l'ancienne société gaélique et dont la sonorité brillante et cristalline ne peut être remplacée par celle de la harpe classique. En tant qu'instrument soliste, la capacité expressive de l'ancienne harpe, lui est aussi supérieure, à tel point qu'il peut paraître surprenant que cette tradition ait disparu au cours du 19ème siècle.

Le renouveau de la *cláirseach* est encore trop récent pour voir apparaître aujourd'hui un répertoire conséquent de musique contemporaine. Les œuvres composées pour la petite harpe à cordes de métal restent généralement le fruit des harpistes interprétant leur propre musique. L'image de la *cláirseach* est, en outre, associée fortement à la musique traditionnelle, davantage que ne l'est la harpe irlandaise moderne. Les compositeurs de musique savante sont aussi, peut être, trop rarement au contact de ces musiciens et n'ont donc pas la connaissance suffisante des possibilités de l'instruments pour s'y attacher.

Cependant, certaines œuvres ouvrent la voie. Parallèlement à ces pièces pour instruments classiques, Shaun DAVEY a développé un répertoire original pour grand orchestre et instruments traditionnels, comme dans *The Pilgrim* (1983), une grande fresque commandée par le Festival Interceltique de Lorient pour commémorer les liens et les traditions musicales des nations ou régions celtes (Ecosse, Irlande, Ile de Man, Pays-de-Galles, Cornouailles, Bretagne et Galice). Plutôt que d'intégrer la harpe classique ou la petite harpe moderne à cordes de nylon, c'est la harpe à cordes de métal que le compositeur a choisi d'associer à l'ensemble. L'instrument dispose d'une place centrale aux côtés des autres solistes et prouve son adéquation à la musique contemporaine par une sonorité originale en plus d'une image symbolique particulièrement forte.

2.3 – Quelle image de la harpe irlandaise ?

2.3.1 – Une image singulière

Si, de nos jours, la harpe irlandaise véhicule généralement l'image d'un instrument traditionnel, historiquement, en tant qu'instrument des grandes maisons, elle est associée à la musique savante irlandaise de l'époque médiévale. Aujourd'hui, le développement de son répertoire savant, la dissocie nettement des instruments traditionnels. Comme il a été mentionné précédemment, relativement peu de compositeurs de musique contemporaine ayant

écrit une ou plusieurs œuvres pour la harpe irlandaise, ont déjà composé pour ces instruments traditionnels. Parmi eux, ceux qui se sont appropriés des airs irlandais les ont généralement arrangés pour des instruments de musique classique et non pour des instruments traditionnels. La harpe irlandaise se classe quelque part entre ces deux mondes : présente à la fois auprès des musiciens traditionnels, elle tend à développer un répertoire savant et se distingue ainsi de ces instruments. La harpe de l'époque médiévale, jouée avec les ongles sur des cordes de métal, garde, quant à elle, l'image de l'instrument irlandais authentique.

Tandis que les harpistes évoquent en majorité l'ancienne tradition de la harpe en Irlande, les compositeurs (le plus souvent parmi les non-harpistes) prêtent davantage intérêt au potentiel de l'instrument : c'est avant tout une harpe à la sonorité singulière et significative pour leur œuvre. C'est la couleur sonore originale qui ressort, un son « primitif » qui a retenu l'attention du compositeur Kevin O'CONNELL. Dans sa pièce *Kolor* (1999), il a recherché quelque chose de fondamentalement différent, de plus original dans l'écriture pour l'instrument. Pour le compositeur d'origine anglaise et résidant en Irlande James WILSON, écrire pour l'instrument irlandais est un acte avant tout musical : « *I am interested in music, not in nationality* »[85]. Car c'est majoritairement, et en premier lieu, à l'instrument de musique et non à une certaine musique, que les compositeurs s'adressent ; à la harpe à leviers et non à la harpe dite « irlandaise » ou « celtique ».

L'image de l'instrument « celtique », associée abusivement à une certaine musique des pays celtes (que l'on se garde souvent de définir), la distingue de celle de l'instrument classique, elle même associée à la musique savante européenne. L'impact de la harpe irlandaise auprès du large public, bien souvent peu regardant sur l'histoire authentique, est marqué fortement par le côté symbolique de l'instrument. De son côté, lorsqu'un harpiste va jouer de la musique irlandaise, il aura tendance à choisir la petite harpe, tandis qu'il optera pour la grande harpe s'il veut jouer de la musique classique ou contemporaine, ajoutant ainsi une barrière de genres entre les deux instruments. Pour Derek BELL, le sens du terme « harpe irlandaise » (ou néo-harpe irlandaise) est lié directement à la musique qu'il interprète et qui sera différente s'il joue pour le groupe irlandais des *Chieftains*, ou lorsqu'il joue de la harpe classique au sein d'un orchestre. La grande harpe reste associée à la musique savante tandis que la petite harpe est l'instrument de la musique populaire.

Si le harpiste classique est aussi davantage formé à la musique contemporaine, autant dans la lecture des partitions que dans son interprétation, pour le musicien traditionnel,

[85] « Je suis intéressé par la musique et non par la nationalité ».

l'apprentissage de son instrument est essentiellement oral. Il développe également ses propres arrangements, enrichis d'improvisations et où la partition n'a donc pas lieu d'être. Le musicien classique, à quelques exceptions notoires près, a dissocié clairement le rôle d'interprétation de celui de l'acte créatif et cela contrairement au musicien traditionnel qui conserve les deux rôles. Le harpiste classique est d'abord un interprète, tandis que le musicien traditionnel est un arrangeur-interprète. Il n'est dès lors pas surprenant de constater que c'est d'abord le musicien classique qui va rechercher des œuvres composées pour la harpe irlandaise tandis que le musicien traditionnel, va ignorer un répertoire dont il n'est pas l'auteur.

D'autres musiciens accordent à la harpe irlandaise une maniabilité et une souplesse plus grande dans le déplacement de l'instrument. La taille plus réduite favorise certaines créations d'œuvres qui sont appelées à être interprétées à l'extérieur ou qui font l'objet d'un déplacement. *John de Courcy's Travels* (1992), pour violon, basson et harpe irlandaise, de Elaine AGNEW, est une œuvre commandée par le *Arts Council of Northern Ireland* pour marquer la restauration du château de Carrickfergus (Irlande du Nord). La harpe classique était initialement prévue dans la commande. Le lieu n'étant pas adapté à la taille imposante de l'instrument classique et, au détours d'un escalier sinueux, la harpe ne pouvant accéder à la salle prévue pour le concert, il fût décidé qu'elle serait remplacée par une harpe irlandaise. Le compositeur a découvert l'instrument par un hasard de circonstances et la formation instrumentale de l'œuvre est depuis restée dans sa nouvelle configuration.

2.3.2 – Exite-t-il un public pour ce répertoire ?

Si l'image extérieure de la harpe irlandaise est celle d'un instrument issu de la musique traditionnelle, la réalité musicale est toute différente. Il appartient aux harpistes classiques, comme aux traditionnels, de développer le répertoire contemporain et de le faire découvrir à un public bien souvent en attente de nouvelles sonorités. En se fermant à cette

musique, ils contribuent, d'une part, à forger des barrières virtuelles entre musique savante et musique populaire et, d'autre part, ils freinent une expression musicale tout aussi créative. L'intérêt du musicien pour le répertoire contemporain doit susciter la curiosité du public, et non l'inverse.

Dès lors qu'il veut aborder une musique, quelle qu'elle soit, il doit disposer d'un certain nombre de clés, apportées lors de ses années d'apprentissages. Il doit connaître certaines règles d'interprétation propre à la musique contemporaine, comme il doit apprendre les différents styles du répertoire traditionnel. Si le répertoire des harpistes évolue de plus en plus vers un mélange des genres musicaux pouvant associer, successivement, à des airs traditionnels, du jazz ou de la musique savante, les compositeurs ont suivi également ce chemin, proposant des langages très différents. La musique contemporaine offre ainsi un univers sonore au potentiel expressif diversifié.

III – La musique contemporaine pour harpe irlandaise

3.1 – Les difficultés d'écriture pour l'instrument

Les difficultés relatives à l'écriture pour la harpe irlandaise ne semblent pas poser plus de problèmes que pour n'importe quel autre instrument, « *each instrument brings particular considerations* »[86] (R. CLARKE). Les harpistes ont naturellement plus de recul quant aux capacités techniques de l'instrument et « *what is in the heart will out !* »[87] (K. LOUGHNANE). Cependant, le système des leviers et certaines particularités sonores imposent des restrictions inhérentes à la petite harpe et souvent différentes de celles de la harpe à pédales. « *The harp, like the piano, is not an easy instrument to write for; too many notes, too many possibilities only available to those who are properly equipped to exploit them* »[88] (S. DAVEY). La harpe classique possède ensuite un ambitus plus important que la harpe irlandaise. Ce point technique peut devenir important dès lors que le compositeur crée une musique qui exploite les différents registres de l'instrument (comme pour *Kolor* de K. O'CONNELL).

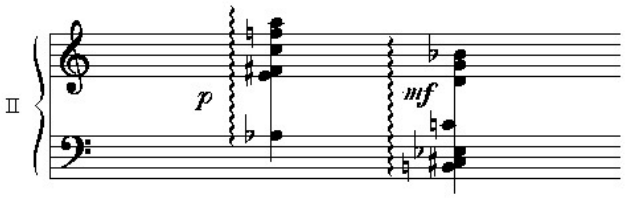
La harpe irlandaise est un instrument limité dans ses possibilités harmoniques et moins souple dans ses changements d'altérations que la harpe classique à pédales. Certains langages de la musique contemporaine ont un potentiel d'altérations de notes très important, en particulier le système sériel ou dodécaphonique et, pour la harpe irlandaise, plus fréquemment atonaux. Une surveillance attentive de la position des leviers est nécessaire au cours de l'œuvre et il est fréquent de constater des oublis ou des erreurs dans les changements d'altérations.

Pour certains compositeurs, ce système repose sur une simplicité quasi « archaïque » (comparé au système des pédales de la harpe classique), simplicité qui se retrouve dans certaines écritures quelque peu épurées. Pour les autres, au contraire, il offre des possibilités d'accords complexes et différents sur toute l'étendue de l'instrument, permettant ainsi de

---

[86] « Chaque instrument apporte des considérations particulières ».
[87] « Ce qui est dans le cœur sortira ! ».
[88] « La harpe, comme le piano, est un instrument pour lequel écrire n'est pas facile ; trop de notes, trop de possibilités utilisables uniquement par ceux qui sont convenablement équipés à les exploiter ».

développer des échelles non-diatoniques. Les pédales de la grande harpe sont tout à fait adaptées aux changements de tonalités ou de modes ; par contre, dès que le langage musical sort du cadre tonal ou modal, des problèmes identiques à ceux de la harpe à leviers apparaissent au compositeur. Certains accords ou certaines lignes mélodiques associant une note et son octave altérée sont, tout simplement, impossibles à la harpe classique. Un exemple d'un tel accord nous est proposé par Seóirse BODLEY dans sa pièce *Scintillae* pour deux harpes irlandaises :



Seóirse BODLEY, *Scintillae* (1968),
1er système de la 2ème harpe, page 217.
The Irish Harp Book, Mercier Press, 1993.

Dans cet exemple, tandis que le premier accord peut être exécuté à la harpe à pédales en remplaçant le *la b* grave par son enharmonie *sol #* (la présence dans le même accord d'un *la bécarre* obligerait celle-ci) par contre le deuxième accord est écrit exclusivement pour la harpe à leviers ; la simultanéité des notes *si b – si bécarre – do – do # - ré* ne pouvant être jouée à la grande harpe.

Le changement d'altérations au cours d'un morceau reste un point technique que le compositeur doit prendre pleinement en compte dans le langage qu'il utilise. Pour les harpistes traditionnels, les nombreux changements de leviers au cours d'un morceau sont généralement contraires à la musique impartie à l'instrument, tout comme à la technique du musicien. Pour la harpiste Kathleen LOUGHNANE, l'abondance de ces changements « *remains a non musical experience, more a gymnastic encounter and the squeaks from the levers completely interrupt the music mood or melody* »[89]. Du fait de la disposition des leviers sur le côté gauche de la console[90], les changements d'altérations sont impartis à la main

[89] « [L'abondance des changements de leviers] reste une expérience non musicale, plus une gymnastique rencontrée et le grincement des leviers interrompt complètement l'ambiance musicale ou la mélodie ».
[90] La console est la partie supérieure de l'instrument où sont fixés les chevilles et sillets destinés à accrocher les cordes. A l'autre extrémité, les cordes sont maintenues à la caisse de résonance.

gauche du musicien. Le harpiste peut modifier rapidement l'accord de son instrument et une écriture suffisamment réfléchie lui permet de le faire avec autant de souplesse et de rapidité que le système à pédales.

A côté de sa musique traditionnelle, la harpiste Máire NÍ CHATHASAIGH a développé un répertoire jazz où la main gauche est réservée, presque exclusivement, aux changements d'altérations : la ligne supérieure à la main droite peut alors évoluer de façon chromatique mais au détriment du jeu purement musical de la main gauche qui restreint, de ce fait, la ligne de basse. La harpe devient alors un instrument quasiment monodique.

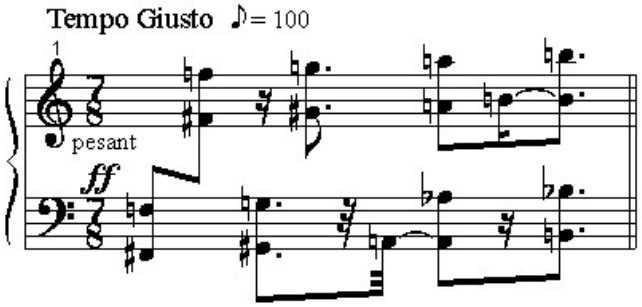
Parce que le système des leviers est restrictif dans certaines harmonies ou certaines lignes mélodiques, les compositeurs doivent développer un langage adapté. Pour Derek BALL, le système de pédales de la harpe classique présente autant d'avantages, à certains égards, que de faiblesses, à d'autres ; il limite, en particulier, la structure verticale. La difficulté d'accord, au préalable ou dans les changements au cours de l'œuvre, de la harpe (à leviers ou à pédales) reste une constante dans les lignes contrapuntiques. Lorsque cela est possible, l'utilisation fréquente des homophones à la harpe classique pour pallier à certaines contraintes harmoniques reste tout aussi efficace à la harpe irlandaise. La musique contemporaine n'est donc pas forcément plus adaptée aux pédales de la grande harpe qu'aux leviers de la petite. La grande diversité des langages musicaux à notre époque favorise tantôt l'une tantôt l'autre.

Chaque famille d'instruments possède des qualités sonores qui lui sont propres et développe un matériau en conséquence. La petite harpe à cordes de métal possède un répertoire différent de celui de la harpe à cordes de nylon ou de boyau. La particularité du système à leviers, permettant de jouer une note en même temps que son octave altérée, offre également des possibilités de dissonances au résultat sonore très différent selon les cordes employées. Les harmoniques qui naissent du pincement de ces dissonances sur des cordes de nylon n'ont rien en commun avec celles de la harpe classique à cordes de boyau ou de celles du piano. Cette sonorité est souvent qualifiée de « cristalline », parfois de « saveur acide ».

Pour illustrer cette singularité sonore et les particularités du système à leviers, Derek BALL a composé une courte pièce intitulé *Sans Embellissement* (2001), pour harpe celtique seule. En première page de l'œuvre, le compositeur nous livre son intention dans la recherche du « naturel fondamental de la harpe celtique » : « est-ce qu'on peut faire un bruit déplaisant

en en jouant ? Dans cette pièce je m'affaire à le découvrir ! »[91]. L'accord est différent sur toute l'étendue de l'instrument et reste fixe au cours de la pièce. Parmi le matériau musical utilisé, le plus caractéristique est une série de notes ascendantes en octaves le plus souvent altérées (généralement en septièmes majeures, mais aussi en octaves augmentées), à l'image du motif de la première mesure :

Derek BALL, *Sans Embellissement* (2001),

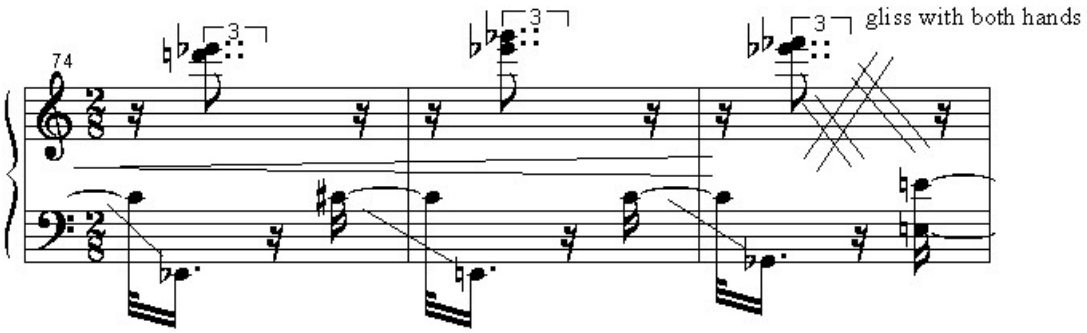


pour harpe celtique. Motif initial.

Le système à leviers de la harpe irlandaise est, certes, moins souple que le système à double mouvement de la harpe à pédales. Chaque levier modifie l'accord d'un demi ton, mais toutes les altérations ne sont pas disponibles. Le compositeur se voit parfois contraint de penser par enharmonie ou homophone, habitude plus usuelle à la grande harpe. Certaines échelles employées demandent cependant de modifier ou de réaccorder l'instrument. Dans *Kolor* (1999), pour harpe irlandaise seule, Kevin O'CONNELL demande un accord spécifique de l'instrument : l'échelle de départ est *ré bémol majeur*, le musicien est donc obligé de réaccorder (ou désaccorder) son instrument (en plus d'autres accords spécifiques à certaines cordes, comme par exemple : l'abaissement des *fa* et *sol* aigus dans la position *bémol-bécarre*, de l'illustration suivante). Cette solution, consistant à modifier l'accord de la harpe, n'enthousiasme généralement pas les harpistes. Les changements trop fréquents altèrent la justesse particulièrement sensible de leur instrument.

[91] En français dans la partition.

Kevin O'CONNELL, *Kolor* (1999),



Contemporary Music Centre.

L'accord de la harpe diffère selon les modèles. Tandis que la harpe classique est accordée, cordes à vide (c'est-à-dire les pédales relâchées), en *do bémol majeur* ; la harpe celtique est généralement en *mi bémol majeur* (leviers en position basse, c'est-à-dire ne pinçant pas les cordes). La harpe irlandaise dans la musique traditionnelle est souvent accordée en *do majeur*. Cet accord est lié au répertoire : les pédales à double mouvement de la harpe classique lui permettent d'accéder à toutes les échelles du système tonal, de sept *bémols*, à sept *dièses* à la clé. La harpe celtique est bien adaptée à la musique traditionnelle bretonne dont les tonalités principales vont davantage du côté des *bémols*, en particulier *si bémol majeur*, tonalité fréquente à la bombarde. Quant à la plus grande partie de la musique traditionnelle irlandaise, elle est jouée dans la tonalité de *sol majeur* ou *ré majeur*. L'accord de la harpe irlandaise est aussi davantage recentré vers ces tonalités.

3.2 – <u>Les langages employés</u>

La harpe irlandaise ou celtique est abusivement classée parmi les instruments traditionnels et nous en avons vu précédemment les principales raisons. La musique traditionnelle, tonale ou modale pour la musique irlandaise et principalement modale pour la musique bretonne, est, certes, tout à fait adaptée à l'instrument à leviers. Dans ses grandes fresques orchestrales, avec instruments traditionnels dont la harpe irlandaise, le compositeur Shaun DAVEY emploie volontiers cette modalité (*The Pilgrim*, 1983, *Granuaile*, 1985) : « *it makes melody pure and harmony strong and simple* »[92]. Car c'est aussi le respect d'une technique et d'une musique propres aux instruments traditionnels qui justifie le choix de son langage. L'innovation ou la création d'une nouvelle ligne de pensée créée certains excès « *musically unproductive with lack of fulfilment for the player* »[93].

Le langage tonal et plus généralement modal, sans aucun changement d'altérations, peut devenir un principe précédant la composition de l'oeuvre, comme dans *Leaves lie* (1991), pour mezzo-soprano et harpe irlandaise, de Martin O'LEARY, et dont la partie de harpe garde son accord initial durant toute la pièce. D'autres œuvres se rapprochent du langage et d'une écriture plus classique, proche du répertoire de la grande harpe (J. KINSELLA, *Allegro Giocoso*, 1966 ; G. VICTORY, *Three Pieces for the Irish Harp*, 1966 ; D. McNULTY, *Fantasia, Berceuse, Rondo*), parfois sous forme d'étude (A.-M. O'FARRELL, *Etude for Three Irish Harps*, 1998 ; T. C. KELLY, *Interlude*, 1966 ; A.J. POTTER, *Etude Bitonal*, 1968).

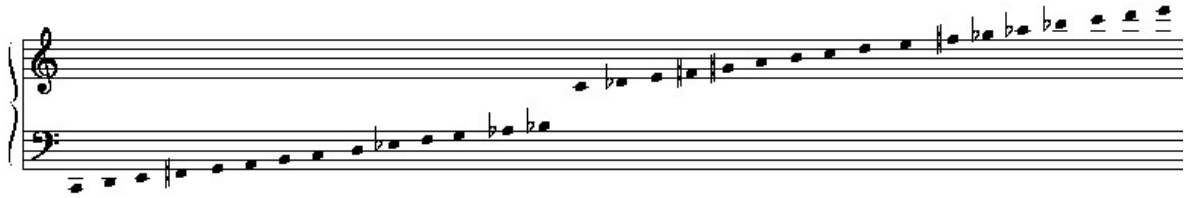
Les liens entre musique classique et traditionnelle sont nombreux et particulièrement dans le répertoire de la harpe irlandaise. Parmi les références à l'ancienne tradition de la harpe et à O'CAROLAN, citons les arrangements de Derek BELL (*Carolan's Receipt*, 1971-72, pour une, deux ou trois harpes irlandaises), ou de Anne-Marie O'FARRELL (*A Carolan Suite* ; *Carolan's Concerto*, pour harpe irlandaise seule). D'autres compositeurs ont arrangé des airs du célèbre harpiste pour une formation associant harpe irlandaise et orchestre à cordes (P. CASSIDY, *Three Carolan Pieces* ; S. LARCHET CUTHBERT, *Carolan Suite*, 1990 ; H. NELSON, *Quintet A Carolan Tune*). Des instruments traditionnels sont parfois associés à cette formation (D. BELL, *Immortal Carolan Melodies*, 1985, pour harpe irlandaise, néo-harpe irlandaise, ensemble traditionnel et orchestre à cordes).

Les compositeurs contemporains développent de plus en plus des styles ou des types d'écritures différents. Dans ses œuvres de musiques traditionnelles, Derek BALL emploie volontiers les modes pentatoniques. Par contre, sa pièce *Mary's Piece* (1991), pour pipes,

[92] « Elle crée une mélodie pure et une harmonie forte et simple ».
[93] « musicalement improductive avec un manque d'accomplissement pour l'interprète ».

violon, alto, concertina et harpe irlandaise, garde un style en lien avec la musique de O'CAROLAN ; dans d'autres œuvres (*Céadalchoire*, 1995, pour deux harpes irlandaises ou dans la version récente de *Critique*, 2001, pour violon, clarinette, violoncelle, harpe celtique et ordinateur) c'est un langage plus moderne, souvent atonal qui est proposé.

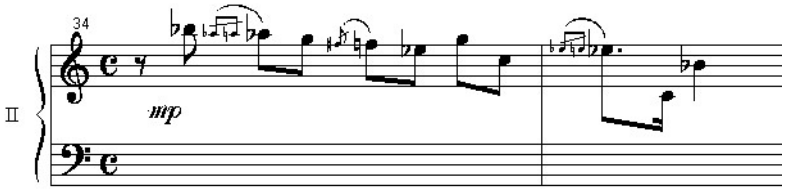
Ce langage atonal, particulièrement adapté au système des leviers de la harpe irlandaise ou celtique pour les raisons que nous avons vues précédemment, est également employé dans les œuvres de Rhona CLARKE avec, cependant, des points de référence à la tonalité. Certaines de ses œuvres, en particulier les œuvres vocales, juxtaposent ainsi des sections atonales avec d'autres micro-tonales. Si *Sympathy* (2000) pour mezzo-soprano ou baryton, flûte, percussion et harpe irlandaise est une pièce tonale, *Liadáin* (1988) pour mezzo-soprano et harpe irlandaise, utilise un langage atonal, sur un accord initial de la harpe développé en conséquence :



Accord initial de la harpe dans *Liadáin* (1988), pour mezzo-soprano et harpe irlandaise de Rhona CLARKE. Les notes *ré b* et *sol b* (avec l'enharmonie *fa # - sol b*) demandent de modifier l'accord au préalable.

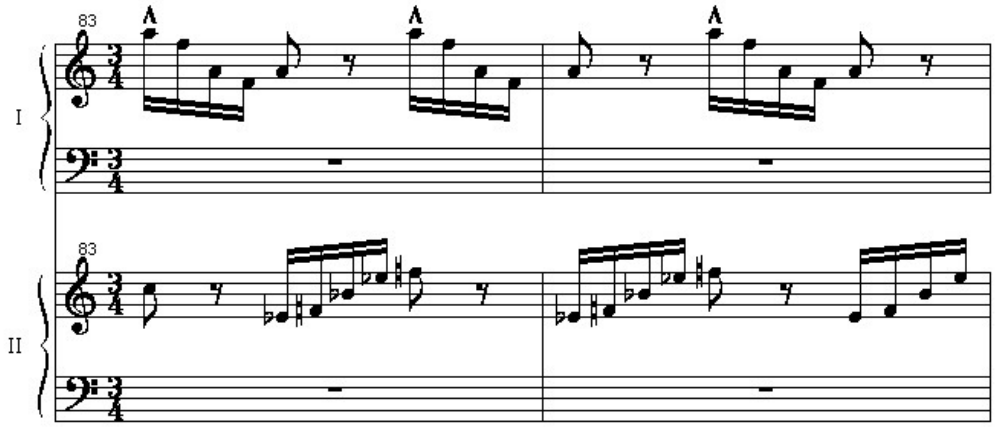
Dans ses pièces dédiées à la petite harpe, James WILSON utilise différents types de langages musicaux et les possibilités de l'instrument affectent de façon importante son expression musicale. Dans *Spanish Arch* (1966), pour deux harpes irlandaises, il emploie un effet lié aux changements des leviers alors que la corde est toujours en vibration. Dans l'exemple suivant, le matériau de la deuxième harpe développe une ligne mélodique sous la forme de chromatisme retourné (*si b – la b – la bécarre*), puis linéaire (*la bécarre – la bémol – sol – fa # – fa bécarre*) :

James WILSON, *Spanish Arch* (1966).



The Irish Harp Book, Mercier Press, 1993.

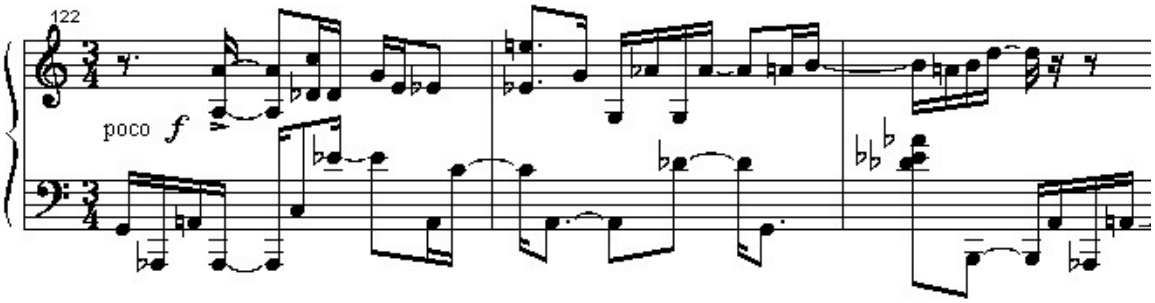
Notons que le système des leviers à simple mouvement offre deux possibilités de chromatisme, sans changements. Pour une harpe celtique accordée en *mi bémol majeur* : *do # – ré – mi b* et *fa # – sol – la b*. Pour une harpe irlandaise accordée en do majeur : *la # – si – do* et *ré # – mi – fa.* Dans *Spanish Arch*, les deux harpes sont aussi accordées différemment, ce qui permet au compositeur d'obtenir une échelle au potentiel de hauteurs plus important ; par la suite, les changements d'altérations aux cours de l'œuvre vont accroître ces possibilités. La complémentarité des accords des deux instruments donne l'illusion de chromatisme, comme dans l'exemple suivant, où *fa* et *fa #* sont alternés de façon très rapprochée :



Les œuvres qui exploitent de nombreux paramètres musicaux ont souvent un degré d'écriture plus complexe. *Kolor* (K. O'CONNELL, 1999), dont nous avons déjà parlé, explore l'ensemble des registres de l'instrument, que ce soit dans une progression modérée, au moyen de petits intervalles, ou rapide, avec de grands intervalles (parfois plus de deux octaves). Certains contrepoints peuvent rester ainsi confinés dans des intervalles allant de la quarte à la quinte pour soudainement laisser échapper une série imposante d'octaves justes ou altérées, voire au-delà. La couleur évoquée par le titre peut se référer à l'échelle spécifique sur toute l'étendue de la harpe qui nous est offerte par petite touche au début de l'œuvre. Nous

regrettons les nombreuses erreurs dans l'édition de l'œuvre, notamment lors des changements d'altérations rendant la lecture particulièrement difficile.

Kevin O'CONNELL, *Kolor* (1999).



Contemporary Music Centre.

Si l'auteur de *Kolor* reste plus volontiers dans une forme d'écriture traditionnelle, Seóirse BODLEY, dans sa pièce *Scintillae* (1968), pour deux harpes irlandaises, adopte un style résolument plus moderne. Son langage associe l'écriture traditionnelle à des effets sonores propres aux instruments et à des paramètres aléatoires. L'accord des deux harpes est également complémentaire, de telle sorte que certains chromatismes apparaissent entre les deux, comme il a été présenté précédemment dans *Spanish Arch*. Les pauses brèves mais régulières au cours de l'œuvre permettent aux interprètes de modifier cet accord. L'écriture aléatoire est aussi contrôlée, dans le sens où les possibilités sont restreintes à certains choix dans le matériau proposé, ainsi qu'à son interprétation. Ce type d'écriture, qu'il soit présenté traditionnellement sur une portée, dans un cadre sous la forme de cellules ou dans un réservoir de notes, demande des interprètes avertis et expérimentés.

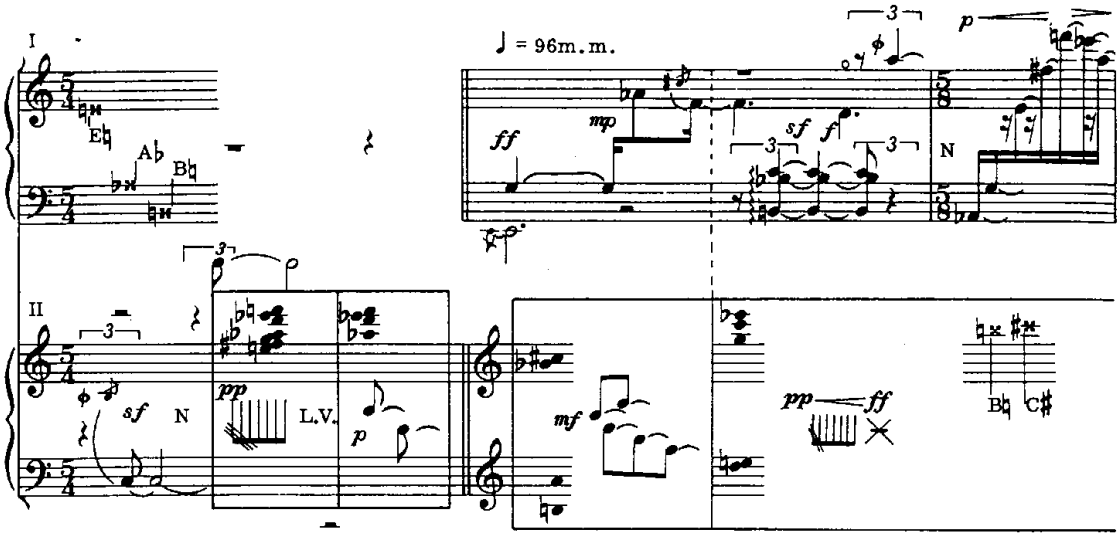
Le compositeur exploite un grand nombre de possibilités techniques et musicales : outre les sections aléatoires, l'œuvre fait intervenir une palette de nuances importantes, toutes sortes d'intervalles, des harmonies dissonantes et complémentaires entre les deux harpes, le jeu avec les ongles – qui n'est pas sans rappeler l'ancienne tradition de la harpe à cordes de métal[94] – des clusters sur les différents registres des instruments, le jeu « près de la table »[95] qui développe une sonorité plus mat, des harmoniques, glissendi, arpèges montants ou

[94] Cet effet semble particulièrement utilisé dans la musique contemporaine pour harpe irlandaise, on le retrouve encore dans *Ceol Sídhe* (1973), pour uilleann pipes, tin whistle et harpe irlandaise, du compositeur Roger DOYLE.
[95] En français dans la partition.

descendants, ou encore des percussions avec la paume de la main sur les cordes. La capacité de résonance des instruments est exploitée par des accords laissés vibrés ou associés à des points d'orgue. A l'inverse, un nombre important d'étouffements permet de rendre plus clair certains motifs.

Si les deux harpes commencent par des rythmes similaires et simultanés, à l'image d'un instrument unique, parsemés d'appoggiatures et de petites notes furtives, leur jeu devient rapidement indépendant et suit un chemin qui leur semble intrinsèque et sans rapport avec l'autre. Tandis que l'une développe une écriture mesurée, l'autre évolue de façon aléatoire, avec cependant quelques points de rencontre. Les rythmes complexes sont devenus imbriqués entre les deux interprètes. A ce stade de leur indépendance, le développement de leur jeu réapparaît de façon complémentaire, mais d'une tout autre manière que celle du départ : les deux harpes interviennent de façon très rapprochée et sont à présent juxtaposées, de telle sorte qu'à l'audition, on ne perçoive qu'un seul instrument, aux possibilités multiples. L'épisode chaotique central se termine lorsque les deux harpes retrouvent la situation initiale, pour terminer rythmiquement d'une seule voix.

Seóirse BODLEY, *Scintillae* (1968), p.212,



The Irish Harp Book, Mercier Press, 1993.

La musique contemporaine aléatoire pour harpe irlandaise fait intervenir des systèmes différents pour le choix des possibilités. Nous avons évoqué l'utilisation de cellule et de réservoirs dans *Scintillae* ; dans *Windfalls* (1990), pour soprane, flûte, clarinette, violon, harpe irlandaise et percussion, Eibhlis FARRELL demande aux exécutants d'intervenir en se basant sur la voix et non sur une mesure précise. Les possibilités offertes aux musiciens restent cependant limitées. Dans *Little Red Riding Hood and the Wolf* (1990), pour mezzo-soprano, harpe irlandaise et bande magnétique, œuvre de Paul HAYES, ces possibilités sont étendues à des cellules de quelques notes, tandis que pour la même formation dans *The Writer's Farewell* (1990), Paul HAYES alterne à des sections *Ad Libitum*, des parties entièrement improvisées pour la harpe.

Ces œuvres de musique contemporaine ne font aucune référence précise à la musique traditionnelle et, pour autant, l'improvisation ou le style improvisé leur est un élément commun. Le compositeur serait-il tenté d'écrire plus librement ses pièces dès lors qu'il s'adresse à la harpe irlandaise ? Influencé par ce style moins écrit, propre aux musiciens traditionnels, Derek BALL reconnaît utiliser davantage de matériaux libres ou aléatoires dans ses œuvres pour harpe irlandaise que dans ses autres pièces. Elle lui a apporté aussi d'autres possibilités musicales qu'un instrument comme le piano n'aurait pu le faire. Plus généralement, c'est un esprit musical traditionnel qui a influencé Martin O'LEARY dans la composition de pièces d'airs lents (*Slow airs*) pour piano ou harpe irlandaise sans pour autant contenir de mélodies traditionnelles.

La technique des ornements traditionnels à la harpe irlandaise offre des possibilités sonores nouvelles dans la musique contemporaine mais encore peu employées. Contrairement à la musique traditionnelle où les ornements jouent un rôle fondamental dans l'arrangement, les compositeurs de musique savante les utilisent sporadiquement. Parmi les instruments classiques seuls quelques-uns, dont le clavecin, ont développé un style très embelli. La plupart des ornements traditionnels (*pat, cut, roll, triplet, grace note*[96]) ne font pas partie de l'enseignement du harpiste classique. Quant au répertoire de musique contemporaine pour harpe irlandaise, il reflète cette dissociation. Dans la recherche de nouvelles expressions

[96] Le *pat* est une petite appoggiature ajoutée au dessous de la note, tandis que le *cut* est au dessus ; le *roll* est l'association du *pat* et du *cut* dans un triolet ; le *triplet* est le triolet rapide sur une même note ; la *grace note* est une appoggiature supérieure qui accentue davantage la note que le *cut*.

musicales, l’intégration de ces embellissements pourrait offrir au compositeur de musique savante un matériau original et apporter une technique complémentaire aux harpistes classiques.

Conclusion

Instrument traditionnel pour les uns, de musique savante pour les autres, ou encore d'un passé révolu pour certains, à la fois symbole et réalité musicale, la harpe irlandaise supporte difficilement les classifications. Dans les anciennes représentations, sa colonne symbolisait le lien entre la terre et le ciel, le monde réel et le surnaturel, comme un pont relie les deux rives d'une rivière. Musicalement plus présente aujourd'hui depuis son renouveau, elle se situe toujours quelque part au milieu de mondes éloignés pour relier leurs musiques. Ses répertoires sont variés et sa facture prend en compte des matériaux modernes.

Son histoire est riche de symboles et témoigne des évolutions techniques. Sa musique – parsemée d'influences – est d'autant plus complexe qu'elle est rattachée à une tradition presque millénaire. Comment le répertoire contemporain s'intègre-t-il à cette histoire ? Au croisement des courants musicaux, la musique savante de la petite harpe offre une voie nouvelle et une expression authentique encore peu défrichée. Tous les acteurs nécessaires à son développement sont réunis, en premier lieu : les harpistes mais aussi les compositeurs, les luthiers, les éditions musicales, etc. Il appartient aux interprètes d'arpenter ces chemins et d'en franchir l'obstacle principal, celui de l'image de leur instrument. Celle-ci est lourde d'un passé qu'il est essentiel d'aborder si l'on veut comprendre le présent de l'instrument, mais dont le poids ne doit pas de freiner l'évolution de son répertoire. Tant que cette image sera ancrée dans ce passé révolu le développement de la musique contemporaine de la harpe irlandaise restera entravé.

En ce qui concerne la bibliographie, la première remarque que nous formulerons est le nombre considérable d'ouvrages spécialisés sur la harpe irlandaise et, par extension, sur la musique traditionnelle. La plupart des livres sur la harpe irlandaise évoque son passé : les

évènements, comme le Festival de Harpe de Belfast de 1792, et les principaux musiciens, comme O'CAROLAN ou BUNTING. Mais cette histoire est relativement récente et cache difficilement l'absence de témoignages plus anciens. Par ailleurs, des incertitudes demeurent quant à la musique interprétée aux époques précédentes. Une des raisons à cela vient du mode de transmission orale. Un grand nombre de joueurs de harpe souffrait de cécité. Encore, à la fin du 18ème siècle, six des onze harpistes présents au Festival de Belfast étaient aveugles. Seul un témoin pouvait donc noter cette histoire avec toutes les erreurs, de désinformation ou d'approximations possibles, notamment quand on n'est pas harpiste.

La plus grossière est le nom de la harpe dite « de Brian Boru » premier roi d'Irlande et vainqueur des Vikings à Clontarf (1014) au prix de sa vie. La harpe[97] daterait, en réalité, de la fin du 14ème ou du début du 15ème siècle ; c'est la plus ancienne qui nous soit parvenue. Certaines descriptions restent toutes subjectives, comme celle de G. CAMBRENSIS[98]. Il s'agit encore d'un document iconographique de John DERRICKE[99] avec une harpe à la forme très fantaisiste. C'est aussi un doute quant à l'authenticité de certaines œuvres de O'CAROLAN ou des arrangements insolites présentés dans quelques éditions musicales du 18ème siècle. C'est encore les corrections apportées par BUNTING dans les transcriptions des airs joués pendant le Festival de Harpe de Belfast. L'histoire de la harpe irlandaise reste ainsi à prendre avec retenue et circonspection.

La deuxième remarque vient de la raréfaction d'études menées sur la harpe irlandaise dans la période contemporaine. Tandis que les récits d'histoire de la musique traditionnelle ou classique en Irlande renvoient, parfois de façon abusive, à l'ancienne musique pour harpe de l'époque gaélique, relativement peu d'entre eux évoquent la renaissance de l'instrument au 20ème siècle. Par ailleurs aucune analyse de la musique de cette période n'avait été réalisée, y compris dans les ouvrages spécialisés sur l'instrument. L'ancien répertoire issu des collectages des œuvres de O'CAROLAN ou des harpistes du Festival de Belfast fait, certes, l'objet d'arrangements, mais la renaissance de l'instrument est aujourd'hui associée principalement à l'appropriation du répertoire traditionnel.

L'histoire de la harpe irlandaise joue un rôle influent sur les compositeurs d'aujourd'hui. Cette histoire présente autant de facteurs favorables que défavorables à l'épanouissement de la création contemporaine et risque de peser sur le langage musical de

[97] Elle est aujourd'hui conservée dans l'ancienne bibliothèque de Trinity College de Dublin.
[98] Cf. note 3 page 7.
[99] On se reportera à la reproduction page 78.

ces compositeurs. Au 19ème siècle, la harpe irlandaise disparaît suite à la persécution par l'occupant anglais mais aussi par le désintérêt des musiciens qui se tournent vers la musique savante européenne et la harpe classique. Malgré un certain succès, la harpe hybride de EGAN ne se développe pas. Le mécanisme des leviers, aussi perfectionné soit-il, ne peut offrir la souplesse nécessaire aux changements toujours plus nombreux des altérations de la musique selon le système musical employé à l'époque. Paradoxalement, c'est ce même mécanisme que certains compositeurs au 20ème siècle vont exploiter pour développer une musique où des échelles et des accords nouveaux viennent enrichir le discours.

L'apparition d'œuvres pour harpe irlandaise au milieu du 20ème siècle coïncide avec la renaissance de l'instrument. La pièce recensée la plus ancienne est un arrangement de E. DEALE de 1949 (*The Castle of Dromore*, pour chœur et harpe irlandaise). Par la suite, et malgré la relative discrétion de l'instrument à cette époque, toutes les générations de compositeurs vont s'attacher à lui développer un répertoire : que ce soit J.F. LARCHET né à la fin du 19ème siècle, la génération considérée comme « les pères de la musique contemporaine en Irlande » (A. FLEISCHMANN, J. TRIMBLE, B. BOYDELL, A.J. POTTER, etc.) ou les générations suivantes (J. KINSELLA, S. BODLEY, S. DAVEY, R. DOYLE, E. FARRELL, K. O'CONNELL, F. JOHNSTON, etc.). Tous montrent un intérêt manifeste pour l'instrument.

Le choix de la harpe irlandaise comme emblème national marque l'étroite imbrication de son histoire avec celle du pays. Musique, social et politique sont liés fortement et, si écrire pour cet instrument relève parfois d'une démarche « nationaliste », la plupart des compositeurs interrogés avouent chercher à sortir de ce carcan en lui ouvrant de nouvelles voies créatives et purement musicales. Le répertoire de la harpe irlandaise évolue désormais dans la plupart des genres musicaux : des œuvres solistes – les plus représentées – de la musique de chambre, des œuvres orchestrales, vocales ou électroacoustiques. Il semble que seul le drame lyrique n'ait pas encore fait l'objet de créations. Des ensembles de toute taille, associant aussi bien des instruments traditionnels que savants, développent des sonorités nouvelles. Le tout s'inscrit dans une démarche globale de renouvellement du matériau sonore où les particularités et les différences sont autant de qualités primordiales et recherchées.

La période contemporaine offre un vaste sujet qui peut être étudiée sous divers angles d'approche. Le questionnaire réalisé pour cette étude nous a permis de mieux percevoir la création contemporaine autour de la harpe irlandaise du point de vue des compositeurs. Deux parties importantes se dégagent : la première est générale et a développé les différentes approches vis à vis de l'instrument. La seconde, plus personnelle, a analysé les formes

d'écriture employées. Si les compositeurs ont chacun une vision singulière sur l'image ou les possibilités de l'instrument, c'est un intérêt commun qui les unit. D'autres perspectives d'études pourraient être envisagées, comme le rapport du compositeur avec l'interprète ou le public ; la pédagogie adaptée à l'instrument dans l'enseignement de la musique actuelle. Des analyses plus approfondies qui établiraient des liens ou des approches différentes au sein de l'œuvre d'un même compositeur seraient un prolongement utile à cette étude.

La renaissance de la harpe irlandaise au milieu du 20ème siècle reste un sujet peu abordé. Seán Ó RIADA avait favorisé ce retour mais, paradoxalement, il n'a jamais intégré l'instrument au sein de son ensemble. Ce choix peut sembler étonnant d'autant que le créateur de *Ceoltóirí Chualann* était partisan de toutes sortes de mélanges. Comment pouvait-il préférer à l'instrument national, même de facture moderne, des instruments étrangers comme le clavecin ou l'accordéon ? C'est d'abord du répertoire musical, celui de O'CAROLAN en particulier, et moins d'un instrument que Ó RIADA recherchait l'héritage. En établissant des liens entre les trois principaux répertoires (l'ancien répertoire de harpe, le traditionnel et celui de musique savante), il va donner, dans la seconde moitié du 20ème siècle, l'impulsion nécessaire à la musique irlandaise.

Il convient de souligner à nouveau que l'ancienne musique pour harpe est différente de celle du répertoire traditionnel ou de la musique savante occidentale. Bien souvent, dans certains ouvrages, l'amalgame même évité ne peut empêcher d'évoquer les origines de la musique traditionnelle ou de la musique savante en Irlande avec celle de la harpe d'autrefois. Il est important de dissocier dans ces répertoires les traditions qui les séparent. Mieux comprendre d'où l'on vient, c'est un peu savoir vers quoi on pourrait aller. Déraciné de son premier répertoire, la harpe irlandaise a besoin, plus que jamais, de retrouver une identité que seuls les acteurs de l'instrument peuvent lui donner.

La trop grande discrétion de la petite harpe dans l'Irlande d'aujourd'hui nuit à son développement. Le contact direct entre un interprète et un compositeur est la principale motivation mis en avant par ces derniers pour créer une œuvre. Il est du rôle du premier d'aller à la rencontre du second et de lui manifester un intérêt en lui présentant son instrument et ses possibilités. Le mécénat (et en particulier celui de l'état irlandais) a permis la création d'œuvres de compositeurs qui ne se seraient peut-être jamais intéressés à l'instrument. De leur côté, les éditions musicales doivent soutenir cette création en mettant à la disposition des interprètes des ouvrages de qualité.

Quel développement durable et possible pour la harpe irlandaise dans la musique contemporaine peut-on imaginer ? Bien que généralement sous estimé, son volume sonore relativement peu important la destine à des formations restreintes plutôt qu'à des grands ensembles[100], l'instrument soliste ou en accompagnement de la voix reste une des formes les plus appréciées. Elle trouve également une place singulière en musique de chambre, en particulier confrontée à la famille des bois. Les œuvres électroacoustiques, quant à elles, sont une nouvelle voie possible qui, par ailleurs, continue d'être une des représentantes de l'avant-garde musicale d'aujourd'hui.

Chacun des styles présentés dans cette étude ouvre, à sa manière, des chemins inconnus et développe un son original de l'instrument. Au travers des points abordés avons-nous encouragé la création contemporaine pour harpe irlandaise ? Comme nous l'a fait remarquer Derek BALL : « Quand on pense aux questions comme ça, [on] suscite des pensées et des sentiments ; les pensées et les sentiments souvent suscitent la musique »[101]. Quelque temps après, le compositeur nous faisait parvenir la partition de sa nouvelle œuvre *Sans Embellissement*, née des interrogations par le questionnaire. Dans cette oeuvre il y exploite les possibilités de la harpe irlandaise, tant au niveau technique (des leviers), sonore (modes de jeu), que du style improvisé. Le développement du répertoire contemporain pour l'instrument est ainsi d'autant plus d'actualité.

Dans la recherche d'un nouveau monde sonore, cher aux compositeurs d'aujourd'hui, la harpe irlandaise apporte une fraîcheur liée à un potentiel expressif important. Si elle véhicule en elle une image historique et culturelle fortement attachée au passé, elle est aussi un instrument de l'avant-garde musicale contemporaine.

[100] Une des solutions pour pouvoir intégrer la harpe irlandaise dans un orchestre est d'utiliser un microphone.
[101] En français, dans les réponses au questionnaire.

Index des noms

A

Abbey Theatre 104.
AGNEW (E.) 57, 92, 103, 113.
Aosdána 9, 94.
AP HUW (R.) 15.
ARMSTRONG (R.B.) 19, 87_{n55}.
Arts Council of Ireland 55, 63, 63_{n37}, 95-96.
Arts Council of Northern Ireland 95_{n69}, 113.
Association of Irish Composers 42.
Association of Young Irish Composers 9, 94.

B

BACH (J.S.) 93, 93_{n65}.
BAINES 14.
BALL (D.) 5, 9, 57, 65, 74, 76-77, 84, 103, 110, 117-118, 121, 125, 131.
BBC Northern Ireland Orchestra 105_{n80}.
Belfast Harp Festival 7_{n4}, 8, 11-12, 19-20, 23-24, 27-29, 89, 106, 128.
Belfast Harp Orchestra 57.
Belfast Society 8, 27.
BELL (D.) 57, 73, 76, 84, 92, 105_{n80}, 109, 113, 120-121.
BINGEN (H.) 109.
BIRCH (A.) 14.
BOCCHI (L.) 91.
BODLEY (S.) 68-71, 98, 101, 107, 116, 123, 125, 129.
BOLGER (M.) 97.
Bothy Band 106.
BOULLIER (D.) 43.
BOYDELL (Barra) 24.
BOYDELL (Brian) 21, 34, 37, 40-41, 47, 50, 58, 68-71, 76, 93, 97, 100, 103, 129.
BRACEFIELD (H.) 33.
BRAGARD (R.) 14.
BREATHNACH (B.) 43, 46, 52-53, 83, 83_{n47}, 89_{n59}.
BRIAN BORU harp 19, 128.
BROWN (K.) 37.
BROWN (T.) 54.
BUCKLEY (A.) 24-25.
BUNTING (E.) 7-8, 8_{n5}, 10-11, 20, 23, 27-29, 45, 86-89, 128.

C

CAFFERKY (P.) 99.
Cáirde na Cruite 96, 96_{n71}.
CALTHORPE (N.) 98.
CAMBRENSIS (G.) 7_{n3}, 128.
CAROLAN (N.) 29, 89_{n58}.
CAROLAN (T.) *cf.* O'CAROLAN (T.)
CARSON (C.) 44.
CASSIDY (P.) 23, 76, 120.
Ceoltóirí Chualann 7, 38-39, 104-107, 130.
CHAILLEY (J.) 30.
CHARNASSE (H.) 15.
Chieftains 38, 57, 73, 105_{n80}, 107, 113.
CLARKE (R.) 115, 121.
COLLINS (K.) 54.
Comhaltas Ceoltoiri Éireann 9, 53.
Comité des Rencontres Internationales de Harpe Celtique 15.
CONNELLAN (T. & W.) 88.
Contemporary Music Centre 3, 9, 35, 42, 63, 67, 67_{n38}, 72, 74, 80, 95, 98, 109_{n84}, 119, 123.

CORCORAN (S.) 48.
CORELLI (A.) 7, 91.
CROMWELL (O.) 7.
CUNNINGHAM (O.) 40.
CURRAN (C.) 49.

D

DAVEY (S.) 23, 76-77, 97, 107-108, 111, 115, 120, 129.
DAVIES (H.) 97.
DEALE (E.) 3, 68-72, 74, 129.
DEANE (R.) 33-34, 101, 101_{n74}.
DEBUSSY (C.) 82.
DE HEN (F.J.) 14.
DELANY (P.) 86_{n52}.
DENNEHY (D.) 94.
DERRICKE (J.) 77-78, 128.
DERVAN (M.) 39, 101_{n76}.
DEVINE (P.F.) 24, 26, 28_{n8}, 29, 33, 35, 40, 51, 87_{n54}, 95_{n67}, 101_{n74}, 102_{n77}.
DOOLEY (P.) 99.
DOYLE (P.) 99.
DOYLE (R.) 71-72, 76, 101, 108, 124_{n94}, 129.
Dublin Piper's Club 104.

E

EGAN (J.) 8, 20, 22, 91, 110-111, 129.
EGAR (L.) 99.
ELISABETH 1ère 7.
ELLIS (O.) 15.
EMMANUEL (A.) 30.
ERARD (S.) 22, 91.

F

FADLU-DEEN (K.) 34.
FALC'HER-POYROUX (E.) 44.
FARRELL (E.) 57, 74, 78, 94, 101, 125, 129.
Festival de Harpe de Belfast cf. *Belfast Harp Festival*.
Festival Interceltique de Lorient 111.
FLEISCHMANN (A.) 13, 25, 35, 37-38, 41-42, 69, 71, 100-101, 103, 129.
FLEISCHMANN (R.) 38.
FLOOD (W.H. Grattan) 19.
FOX (C.M.) 20.
FREYER (G.) 6_{n2}, 23, 38, 86_{n53}.
FRICK (R.) 22, 85_{n50}.
FRIEL (J.R.) 69, 71, 77.

G

GARDNER (S.) 108.
GEMINIANI (F.) 91.
GIBSON (J.) 109.
GILLEN (G.) 24, 33, 36, 47-48, 52.
GLATT (J.) 38.
GOGAN (L.S.) 25.
GRAYDON (P.) 37.
GRIFFITHS (A.) 18, 84_{n48}.
GROOCOCK (J.) 34, 92.
GROSS (D.) 48.
GROVE*'s Dictionary* 18, 39, 84_{n48}.

H

HAENDEL (G.F.) 91.
HAMILTON (H.) 50.
HAMMOND (D.) 50.
HAMMOND (P.) 103.
HARBISON (J.) 23, 57.
HARRIS (B.) 6_{n2}, 23, 38, 86_{n53}.
HARRISON (B.) 3, 16, 70, 70_{n41}, 72, 74.
HAUGHEY (C.) 94.
HAYES (P.) 57, 77, 103, 125.
HEDERMAN (M.P.) 49.
HEMPSON (D.) 8, 86, 87_{n54}.
HENEBRY (R.) 47.
HEYMANN (A.) 18, 27.
HOGAN (M.) 20.
HOLOHAN (M.) 108.
HUGHES (A.) 34.
HURLEY (D.) 77_{n44}.

I

IMBUSCH (N.) 99.
INGOLDSBY (M.) 108.
Irish Traditional Music Archives 90.
IVES (E.D.) 56, 56_{n14}.

J

JACKSON (B.) 56, 56_{n12}.
JAFFRENOU (G.) 30.
JOHNSTON (F.) 77_{n44}, 94, 103, 129.
JOYCE (S.) 26, 28, 28_{n8}.
JOYCE (P.W.) 43, 45, 89_{n59}.

K

KEARNS (M.) 99.
KEARNY (R.) 49.
KEENAN (T.) 88.
KELLY (D.) 93_{n66}.
KELLY (M.) 103.
KELLY (T.C.) 69, 71, 120.
KERRIGAN (A.) 97.
KILDARE Harp 21.
KILROY (P.) 87, 99.
KINNAIRD (A.) 17, 85_{n50}.
KINSELLA (J.) 69, 71, 120, 129.
KINSELLA (T.) 39.
KLEIN (A.) 40, 101_{n74}, 101_{n76}.

L

LAMONT Harp 21.
LARCHET (J.F.) 69, 129.
LARCHET CUTHBERT (S.) $70_{n\,42}$, 98, 120.
LAVIGNAC 18.
LE DIVERRES 85.
LEE (E.) 28.
LE GOVIC (T.) 74.
Ligue Gaélique 4, 9, 23, 45, 51, 102-103.
LOUGHNANE (K.) 115-116.
LOUGHRAN (M.) 47.

M

MAGEE (J.) 27.
MAHER (T.) 23.
MARTIN (P.) 92.
MASON (R.) 20.
MAY (F.) 35, 37, 41, 100.
McAULIFFE (M.) 109.
McCARTHY (M.) 51-52, 102_{n77}.
McGLYNN (M.) 109.
McGUINNESS (C.) 37.
McLACHLAN (J.) 35, 95_{n70}.
McNAMEE (P.) 48.
McNULTY (D.) 69-70, 120.
MEALLY (V.) 46.
MEEK (B.) 38.
MERCIER (M.) 109.
MESSIAEN (O.) 110.
MOLONEY (C.) 29, 87_{n54}.
MOLONEY (P.) 38, 105_{n80}, 107.
MONNIER (A.) 44.
MOORE (T.) 37, 98.
MUNROW (D.) 16.
MURPHY (Martin) 99.
MURPHY (Michael) 40.
MUSSAT (M.C.) I.
MUYLLAERT (J.) 99.
MYRDHIN 20.

N

National Concert Hall 9, 94.
NEAL (J. & W.) 29, 91.
NELSON (H.) 69-70, 120.
NEWMAN (C.) 90.
NÍ CHATHASAIGH (M.) 18, 90, 117.

O

Ó BOYLE (S.) 44, 47.

Ó BRAONÁIN (S.) 42.
O BROGAIN (S.) 26.

O'BYRNE (R.) 39.
Ó CANAINN (T.) 39, 45.
O'CAROLAN (T.) 6_{n2}, 7, 10-12, 20, 22-24, 26-28, 37, 58, 69-70, 78, 86-88, 91-93, 98, 103, 105-107, 107_{n82}, 109, 120-121, 128, 130.
Ó CATHÁIN (R.D.) 88.
O CEARBHALLAIN *cf.* O'CAROLAN (T.)
O'CONNELL (K.) 76, 97, 110, 112, 115, 118-119, 123, 129.
O'CONNOR (N.) 45.
O'CURRY (E.) 54.
O'DONOVAN (U.) 93_{n63}.
O'FARRELL (A.M.) 74, 97, 120.
O GALLCHOBHAIR (E.) 69-71.
O'GIOLLAIN (D.) 49.
O'HALLMHURAIN (G.) 45.
O'LEARY (J.) 35, 95_{n67}.
O'LEARY (M.) 74, 77, 120, 126.
O'MEACHAIR (C.) 99.
Ó MURCHÚ 103.
O'MURCHU (L.) 50.
O'NEILL (A.) 11, 18, 20, 26.
O'NEILL (F.) 43, 45-46, 89, 89_{n57}, 106.
O'NEILL (J.) 90_{n57}.
O'REILLY (M.) 88.
Ó RIADA (S.) II, 4, 6-7, 9, 13, 23, 32, 34, 36-39, 46, 50, 52-53, 83_{n47}, 86_{n53}, 89_{n59}, 101, 104-107, 130.
Ó RONÁIN *cf.* FLEISCHMANN (A.)
Ó SÉ (S.) 107.
Ó SÚILLEABHÁIN (M.) 13, 36-37, 39, 47, 49, 51, 73, 90, 106-107, 109.
O'SULLIVAN (D.) 26, 107_{n82}.

P

PEARCE (C.) 40.
PETRIE (G.) 43, 45, 89_{n59}.
PINCHERLE (M.) 18.

PINE (R.) 32, 35-36, 51.
POTTER (A.J.) 68-71, 85, 100, 120, 129.
POTTS (T.) 37, 51.
PYE (J.) 55, 99_{n73}.

Q

Queen's University Belfast 100-101.
QUINN (P. & J.) 99.

R

RAVEL (M.) 100.
READ (G.) 30.
REIDY *cf.* Ó RIADA (S.)
REMNANT (M.) 16.
RENSCH (R.) 16, 17.
RIMMER (J.) 7_{n3}, 16, 18, 21, 77_{n45}, 84_{n48}, 84_{n49}.
Royal College of Music 100.
Royal Irish Academy of Music 32, 100, 102-103.
RTÉ 42, 96, 104.
RTÉ Symphony Orchestra 34-35, 41.
RUSSELL (J.) 99.
RYAN (J.J.) 36, 48.

S

SADIE 18, 39, 84_{n48}.
SANGER (K.) 17.
SCHÖNBERG (A.) 104.
SEIBERT (W.) 99.
SIRR Harp 21.
SKINNER SAWYERS (J.) 46.
SYNGE (J.M.) 101_{n75}.

T

TIMLIN (A.E.) 41.
TITON (J.) 56, 56_{n13}.
TOURNIER (M.) 17.
TRIMBLE (J.) 69, 71, 97, 100, 129.

Trinity College Dublin 19, 86$_{n52}$, 87, 100, 128$_{n97}$.

U

University College Cork I, 104.
University College Dublin 100.
Université Rennes 2 I.
UÍ ÓGÁIN (R.) 52.

V

VALLELY (F.) 18, 23, 49-51.
VAUGHAN WILLIAMS (R.) 100.
VERNILLAT (F.) 15.
VICTORY (G.) 69, 71, 76, 99, 100, 120.
VIVALDI (A.) 7, 91.

W

WALKER (J.C.) 22.
WHITE (H.) 24, 26, 28$_{n8}$, 29, 32-33, 35-36, 39-40, 47-48, 51-52, 87$_{n54}$, 95$_{n67}$, 101$_{n74}$, 102$_{n77}$.
WILSON (J.) 68-71, 76, 97-98, 103, 112, 121-122.

Y

YEATS (G.) 6-7, 7$_{n4}$, 10, 18, 21, 23, 27, 86$_{n53}$, 92-93, 97.
YEATS (W.B.) 6$_{n1}$, 68-69, 71, 101$_{n75}$, 103.
Y DELYN (C.) 21, 78$_{n46}$.

Index des œuvres

A

Aiste ó na Gleannta (POTTER) 85.
Album of Pieces for the I Hp, An (BOYDELL) 76.
Allegro Giocoso (KINSELLA) 69, 71, 120.

B

Ballyvaughan (AGNEW) 103.
Begin the Harp (CALTHORPE) 98.
Brendan Voyage, The (DAVEY) 108.
Buacaill Caol Dubh, An (BELL) 76.

C

Calthorpe Collection (CALTHORPE) 98.
Caoine Phiarais Feiritéara (BOYDELL) 68-69.
Carolan's Receipt (BELL) 120.
Carolan Suite, A (LARCHET CUTHBERT) 120.
Carolan Suite, A (O'FARRELL) 120.
Castle of Dromore, The (DEALE) 68-69, 129.
Céadalchoire (BALL) 121.
Celtic Bouquet, *A* (CALTHORPE) 98.
Ceol Sídhe (DOYLE) 71, 72, 76, 124_{n94}.
Ceol Sinsearach don Chruit (O GALLCHOBHAIR) 69.
Ceol Sóisearach (O GALLCHOBHAIR) 69.
Children of Lir, The (CASSIDY) 76.
Cóitín Dearg, An (FLEISCHMANN) 69, 71.
Concerto pour deux Hp. et Orch. (DAVEY) 111.
Concerto pour Hp et Orch. (MARTIN) 92.
Crécht Mór (GARDNER) 108.
Critique (BALL) 77, 121.
Cuimhnímís Siar (INGOLDSBY) 108.
Curves (DENNEHY) 94.

D

Dark Slender Boy, The cf. *Buacaill Caol Dubh* (BELL)

Déirín Dé (O GALLCHOBHAIR) 69, 71.

E

Earthshine (FARRELL) 94.
Etude Bitonal (POTTER) 69-71, 120.
Etude for Three Irish Harps (O'FARRELL) 120.

F

Fantasia, Berceuse, Rondo. (McNULTY) 69-70, 120.
Follow me up to Carlow (DEALE) 69.
For the Children (DEALE) 69, 71.
Four Sketches for Two I Hp (BOYDELL) 69, 71.
Four Yeats Poems (BOYDELL) 103.
Full House of Harpers, A cf. *Teach Lán le Cruiteoírí* (POTTER)

G

Granuaile (DAVEY) 76, 108, 120.

H

Hercules Dux Ferrarae (Ó RIADA) 104.

I

Immortal Carolan Melodies (BELL) 109, 121.
Inishowen (FRIEL) 69, 71, 77.
Interlude (KELLY T.C.) 69, 71, 120.
Introd. and Air for 2 I Hp (TRIMBLE) 69, 71, 97.
Irish Harp Book, *The* (LARCHET CUTHBERT) 70, 70_{n42}, 98, 98_{n72}, 116, 121, 124.
Irish Suite (McAULIFFE) 109.

J

Je goûte le jeu… (JOHNSTON) 95.
John de Courcy's Travels (AGNEW) 92, 113.

K

Kaleidophone (JOHNSTON) 94.
Kolor (O'CONNELL) 76, 97, 110, 112, 115, 118-119, 123.

L

Lament for a Legendary Queen cf. *Album of Pieces for the Irish Harp* (Boydell)
Leaves Lie (O'LEARY) 120.
Liadáin (CLARKE) 121.
Little Red Riding Hood and the Wolf (HAYES) 77, 125.
Lord Mayo (BOYDELL) 68-69.
Lost Land, The (HOLOHAN) 108.

M

Mary's Piece (BALL) 76, 121.
Messie (HAENDEL) 91, 91_{n62}.
Miniature Concerto 1-4 (BALL) 77.
Mise Éire (Ó RIADA) 104.
Musician's Song (BOYDELL) 71, 103.

O

O Viridissima Virga (McGLYNN) 109.

P

Pack of Fancies for a Travelling Harper, A (BOYDELL) 58, 93.
Pilgrim, The (DAVEY) 76-77, 97, 108, 111, 120.
Pipes Concerto (DAVEY) 108.
1re Prélude (BACH) 93, 93_{n65}.

Q

Quintet A Carolan Tune (NELSON) 69-70, 120

R

Red Petticoat, The cf. *Cóitín Dearg, An*

S

Sans Embellissement (BALL) 5, 65, 117-118, 131.
Scenario (VICTORY) 76.
Scintillae (BODLEY) 68-71, 98, 116, 123, 125.
Six Pieces for Harp (GROOCOCK) 92.
Sliabh Luachra (GIBSON) 109.
Slow Air & Aisling (O'LEARY) 126.
Small Black Rose, The (LARCHET J.F.) 69.
Soundings (KELLY D.) 93_{n66}.
Spanish Arch (WILSON) 69-71, 97-98, 99, 121-123.
Suantraí Maeve (O'LEARY) 77.
Sympathy (CLARKE) 121.
2e Symphonie (BELL) 92.

T

Teach Lán le Cruiteoírí (POTTER) 68-69, 71.
Three Carolan Pieces (CASSIDY) 120.
Three Pieces for I Hp (VICTORY) 69, 71, 99, 120.
Three Pieces for Voice and Hp (GROOCOCK) 93.
Three Yeats Songs (BOYDELL) 68-69, 71, 103.
Tír na nÓg (AGNEW) 103.
Tostal Music (O GALLCHOBHAIR) 69-71.
Tradarr (DOYLE) 108.
Tribute to Moore, A (CALTHORPE) 98.
Tribute to O'Carolan, A (CALTHORPE) 98.
Trí hAmhráin (FLEISCHMANN) 103.
Tyr na nÓc (HAMMOND) 103.

U

Under the Green Time (DOYLE) 108, 110.

W

Windfalls (FARRELL) 78, 125.
Wisdom of the World, The (JOHNSTON) 94.
Woman Young and Old, A (WILSON) 68-69, 71, 76, 97.
Writer's Farewell, The (HAYES) 77, 125.

ANNEXES

~ Annexe 1 ~

Catalogue de Musique Contemporaine pour Harpe Irlandaise

Catalogue par compositeur

Liste des compositeurs

1 – AGNEW Elaine
2 – BALL Derek
3 – BELL Derek
4 – BODLEY Seóirse
5 – BOYDELL Brian
6 – CASSIDY Patrick
7 – CLARKE Rhona
8 – DAVEY Shaun
9 – DEALE Edgar
10 – DOYLE Roger
11 – EATON Maura
12 – FARRELL Eibhlis
13 – FLEISCHMANN Aloys
14 – FRIEL James Redmond
15 – HAYES Paul
16 – JOHNSTON Fergus
17 – KELLY Mary
18 – KELLY Thomas C.
19 – KINSELLA John
20 – LARCHET John F.
21 – McAULIFFE Mary
22 – McGLYNN Michael
23 – McLACHLAN John
24 – McNULTY Daniel
25 – NELSON Havelock
26 – O'CONNELL Kevin
27 – O'FARRELL Anne-Marie
28 – O GALLCHOBHAIR Eamonn
29 – O hEIGEARTAIGH Cian
30 – O'LEARY Martin
31 – POTTER Archibald James
32 – TRIMBLE Joan
33 – VICTORY Gerard
34 – WILSON James

ELAINE AGNEW (b. 1967)

***John de Courcy's Travels* (1992)**
Vln, bn, hp irl
MS 7'.
Commandé par le ACNI, Education Boards, Arts Centres, Department of the Environment (Northern Ireland), pour marquer la restauration du château de Carrickfergus.
Création : 29 Septembre 1992, Carrickfergus Castle, Northern Ireland. Linda Irwin (vln), Stephen Deazley (bn), Marie-Claire Doris (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

DEREK BALL (b.1949)

***Dad's Piece* (1993)**
Hp irl
MS 3'.

***An Fharraige: Dul Faoi na Greine* (1995)**
Hp irl
MS 2'.

***Ceithre Ráithe na Cláirsí* (1995)**
Hp irl
MS 5'.
Dédicacé à Myrdhin.

***Mary's Piece* (1995)**
Hp irl
MS 7'.

***Taoile agus trá* (1995)**
Hp irl
MS 1'30.

***Pagodas in the Mist, Pagodas in the Rain* (1996)**
Hp irl
MS 3'.

***Pagoda Party* (1996)**
Hp irl

MS 5'.

***Never the Same Twice* (1997)**
Hp irl
MS 5'.

***Tríd an Fraoch* (1997)**
Hp irl
MS 3'.

***Sans Embellissement* (2001)**
Hp irl
MS 2'.
Dédicacé à Tristan Le Govic

***Flower of Scotland* (arr.)**
Hp irl
MS.

***Céadalchoire* (1995)**
2 hp irl
MS 8'.

***Draperies et Broderies* (1998-99)**
Hp irl soliste, et 6 à 12 hp irl
MS 10'.

***Mary's Piece* (1995)**
Vln, hp irl
MS 7'.

7 Carolan Arrangements (arr.)
Vln, hp irl
MS.

***Pastorale (and other pieces)* (1994)**
Vc, hp irl
MS 5'.

***Mary's Piece* (1991)**
Version pour Lowland pipes, vln, va, concertina, hp irl
MS 10'.

***Miniature Concerto 1-4* (1997)**
Hp irl, cordes
MS 10'.

***Cláirseoireacht* (1999)**
Voix, hp irl
Texte : Gabriel Rosenstock (gaélique)
MS 5'.
Dédicacé à Judith Peacock.

***Critique* (2001)**
Version pour vln, cl, vc, hp irl, ordinateur
MS 4'.

DEREK BELL (b. 1923)

An Buacaill Caol Dubh (The Dark Slender Boy)
Hp irl
Moxon Press, *The Small Harp* 1'30.

***Carolan's Receipt* (1971-72) (arr.)**
1, 2 et 3 hp irl
Lyra Music Company.

***Immortal Carolan Melodies* (arr.)**
Instr. trad, hp irl, cordes
Lyra Music Company.

SEÓIRSE BODLEY (b. 1933)

***Scintillae* (1968)**
2 hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 6'.
Commandé par Cáirde na Cruite.
Création : 24 Juillet 1989 / Termonfeckin,
Co. Louth [cours de Cáirde na Cruite].
Anne-Marie O'Farrell (hp irl),
Helen Davies (hp irl).

BRIAN BOYDELL (1917 – 2000)

***An Album of Pieces for the Irish Harp,* op. 88 (1989)**
Hp irl
MS 20'.
Dédicacé à Teresa Lawlor
Commandé par Teresa Lawlor 1989,
financé par le ACI.
Création : 23 Avril 1990 / John Field Room,
National Concert Hall, Dublin,
Teresa Lawlor (hp irl).

[*Caoine Phiarais Feiritéara* (arr.)]
Hp irl.

***Four Sketches for Two Irish Harps*, op. 52 (1961-62)**
2 hp irl
MS 10'.
Mercier Press, *The Irish Harp Book* [N°2, 3].
Commandé par Gráinne Yeats et Mercedes Bolger.
Création : 11 Mai 1962 / Eblana Theatre, Dublin.
Gráinne Yeats (hp irl), Mercedes Bolger (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Three Yeats Songs*, op. 56a (1965)**
S, hp irl
Texte : W.B. Yeats (anglais).
MS 11'.
Dédicacé à Gráinne Yeats.
Création : 24 Mars 1966 / Abbey Lecture Hall,
Dublin. Gráinne Yeats (S, hp irl).

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Musician's Song*, op. 56b (1965)**
S, hp irl
Texte : W.B. Yeats (anglais).
MS 2'.
Commandé par RTÉ.
Création : Gráinne Yeats (S, hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Love is an Immoderate Thing
S, hp irl
MS 3'.
Création : 28 Mai 1965 / Dublin.
Gráinne Yeats (S, hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

[*Lord Mayo* (arr.)]
Voix, hp irl.

PATRICK CASSIDY (b. 1956)

***Three Carolan Pieces* (arr.)**
Hp irl, orch.
10'
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Children of Lir
SATB, satb, uilleann pipes, hp irl, orch.
43'
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

RHONA CLARKE (b. 1958)

***Liadáin* (1988)**
Mez-sop, hp irl
Poème : anon., traduit par Frank O Connor (anglais).
MS 8'20".
Commandé par Aylish Kerrigan et Anne-Marie O'Farrell.
Création : 8 Avril 1990 / Accents Festival, Royal Hibernian Academy Gallagher Gallery, Dublin.
Aylish Kerrigan (Mez),
Anne-Marie O'Farrell (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Sympathy* (2000)**
Mez/Bar, fl, perc (woodblock, tambourin & glock.), hp irl
Texte : Emily Brontë (1846).
MS 9'20".
Commandé par le Tyrolean Ensemble pour le Festival de Musique Contemporaine Begegnungen 2000, Autriche.
Création : 23 Novembre 2000, Begegnungen 2000, Autriche. Tyrolean Ensemble für Musik, chef d'orchestre : Günther Zechberger.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

SHAUN DAVEY (b. 1948)

***The Pilgrim* (1983)**
Suite pour orchestre, solistes, pipe band et chœur.
Solistes : voix, chanteur sean nós, gaïta, uilleann pipes, bombardes, hp irl (cordes métal), narrateur.
Commandé par le Festival Interceltique de Lorient.
Création : 1983, Lorient, Orchestre du Festival Interceltique de Lorient, Helen Davies (hp irl), Chef d'orchestre : Noel Kelehan.
Tara CD 3032, 1994.

***Granuaile (Grace O'Malley*) (1985)**
Orchestre de chambre, uilleann pipes, fiddle, whistle, sax, hpd, gui, bouzouki, hp, hp irl (cordes de nylon), bodhrán, perc.
Chef d'orchestre : Gareth Hudson.
Tara CD 3017, 1985.

EDGAR DEALE (1902 – 1999)

***For the Children*, No 1 & 2 (1971)**
Voix ou instr. mélodique, hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 4'.

[*The Castle of Dromore* (1949) (arr.)]
ssa, hp irl (ou pno)
Cramer 3'.

[*Follow me up to Carlow* (1972) (arr.)]
satb, hp irl (ou pno)
Waterloo (*the Art of Arranging*).

ROGER DOYLE (b. 1949)

***Ceol Sídhe* (1973)**
Uilleann pipes, tin whistle, hp irl
MS 5'.
Création : 6 January 1974,
Dublin Festival of Twentieth Century Music.
Peter Brown (uilleann pipes), Gráinne Yeats (hp irl), Jolyon Jackson (tin whistle)
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

MAURA EATON (b. ?)

***The Coming of Winter and Spring* (1988)**
Mez, hp irl
MS 5'.
Dédicacé à Aylish Kerrigan
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Enregistrement : Septembre 1994, *Donne in Musica*, RAI TV.

EIBHLIS FARRELL (b. 1953)

***Fáinne Geal an Lae* (1995) (arr.)**
2 S, hp irl
Texte : anon. (anglais).
MS 3'.

***The Queen of Connemara* (1995) (arr.)**
Bar, ss, vln, hp irl
Texte : anon. (anglais).
MS

***The Star of the County Down* (1995) (arr.)**
Bar, ss, vln, hp irl
MS

***Thugamar Féin* (1995) (arr.)**
S, ss, vln, hp irl, perc [opt]
Texte : trad. (gaélique).
MS 5'.

***Windfalls* (1990)**
S, fl, cl, vln, hp irl, perc [bodhrán, bones ou woodblock]
Texte : Seamus Heaney (anglais).
MS 5'.
Création : 27 March 1994, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.
Directeur : Jane O'Leary.

ALOYS FLEISCHMANN (1910 – 1992)

***An Cóitín Dearg (The Red Petticoat)* (1950)**
Version pour hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Ballinderry
Hp irl
MS 3'.
Création : 21 Mai 1991 / John Field Room, National Concert Hall, Dublin,
Teresa Lawlor (hp irl).

JAMES REDMOND FRIEL (1907 – 1979)

[*Inishowen* (1972)]
Hp irl, orch à cordes
9'
Création : 1973, RTÉ.

***'Tis Pretty to be in Ballinderny* (arr.)**
(Bunting Collection)

Voix, hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 1'.

PAUL HAYES (b. 1951)

***Little Red Riding Hood and the Wolf* (1990)**
Collaboration avec Donal Hurley et
Fergus Johnston
Mez, hp irl, bande
Texte : Roald Dahl (anglais)
MS 8'.
Création : 8 Avril 1990, Accents Festival, Royal Hibernian Academy Gallery, Dublin. Aylish Kerrigan (Mez), Anne-Marie O'Farrell (hp irl), Donal Hurley (projection sonore).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***The Writer's Farewell* (1990)**
Mez, hp irl, bande
Texte : Francis Stuart
MS 7'.
Création : 8 Avril 1990 / Accents Festival, Dublin.
Aylish Kerrigan (Mez),
Anne-Marie O'Farrell (hp irl)
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

FERGUS JOHNSTON (b. 1959)

***The Wisdom of the World* (1990)**
Mez, hp irl
Texte : divers auteurs (anglais)
MS 5'.
Création : 8 April 1990, Accents Festival, Royal Hibernian Academy Gallagher Gallery, Dublin.
Aylish Kerrigan (Mez),
Anne-Marie O'Farrell (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

MARY KELLY (b. 1957)

***Poems from Connemara* (1988)**
Mez, hp irl
4 poèmes de Patrick Kelly (anglais).
MS 14'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Two Songs on Words of Love* (1988)**
T, hp irl
Poèmes : P. Healy.
MS 3'.
Création : Janvier 1988 / Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin.
Michael McGlynn (T), Cliona Molloy (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

THOMAS C. KELLY (1917 – 1985)

***Interlude* (1966)**
Hp irl

Mercier Press, *The Irish Harp Book* 6'.
Commandé par Cáirde na Cruite.

JOHN KINSELLA (b. 1932)

***Allegro Giocoso* (1966)**
Hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 5'.
Commandé par Cáirde na Cruite.

JOHN F. LARCHET (1884-1967)

[*The Small Black Rose* (1955)]
Voix, hp irl (ou hp)
Texte : Donal O'Sullivan
5'.

MARY McAULIFFE (b. 1947)

***Mass of the Irish Martyrs* (1992, rev. 1997)**
Version pour satb, fl, ob, pno / kbd, gui [opt],
hp irl [opt]
Texte : sacré (anglais)
Mary McAuliffe Publications 13'.
Commandé par Dublin la Commission Diocésaine
pour la musique sacrée.
Création : 3 Octobre 1992,
St Mary's Pro-Cathedral, Dublin.
Dublin Diocesan Music Group, St Kevin's Music
Group et les élèves de quatre écoles de Dublin,
Mary McAuliffe (kbd),
chef d'orchestre : Fr. Pat O'Donoghue.

MICHAEL McGLYNN (b. 1964)

***Blackthorn* (1996)**
S, satb [div], hp irl
MS 3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Island* (1996)**
S, satb [div], hp irl
MS 4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Nobilis Humilis* (1996)**
satb [div. avec solistes], hp irl
MS 4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Ther is no Ros* (1996)**
ST, satb [div], hp irl
MS 3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Codail a Linbh
2 S, satb, hp irl
MS 3'.

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Silent, O Moyle

S, satb, hp irl

MS 4'.

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Sleepsong

SSST, satb, hp irl

MS 5'.

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Last Rose

S, satb, hp irl

MS 3'.

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Mermaid

2 S, satb, hp irl

MS 3'.

Enregistrement : Archives sonores du CMC.

JOHN McLACHLAN (b. 1964)

***Double Portrait* (1994)**

2 hp irl

MS 5'.

Création : 28 Avril 1995, National Concert Hall, Dublin. Cormac de Barra (hp irl), Anne-Marie O'Farrell (hp irl).

DANIEL McNULTY (1920-1996)

I – Fantasia, II – Berceuse, III – Rondo

Hp irl

Mercier Press, *The Irish Harp Book*, 8'.

HAVELOCK NELSON (1917-1996)

***Quintet A Carolan Tune* (arr.)**

Hp irl, quatuor à cordes

Mercier Press, *The Irish Harp Book*, 5'.

KEVIN O'CONNELL (b. 1958)

***Kolor* (1999)**
Hp irl
MS 10'.
Commandé par Anne-Marie O'Farrell,
financé par le ACI.
Création : 26 April 2001,
Rathfarnham Parish Church.
Anne-Marie O'Farrell (hp irl).

ANNE-MARIE O'FARRELL (b. 1966)

***Chorale Variations on 'Deus Meus Adiuva Me'* (1989)**
Hp irl
Hymne par Seán Óg Ó Tuama.
Anne-Marie O'Farrell Publications 4'.
Création : Décembre 1990, Officers' Mess,
Collin's Barracks, Mullingar.
Anne-Marie O'Farrell (hp irl).

***The Knappogue Medley* (1990)**
Hp irl
Anne-Marie O'Farrell Publications 4'.
Création : 14 Mars 1990 / St Patrick's Cathedral,
New York, USA. Anne-Marie O'Farrell (hp irl)
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Prelude* (1996)**
Hp irl
Anne-Marie O'Farrell Publications 3'.
Dédicacé à Etaoin Ní Ghabhainn.
Création : Mars 1996, Feis Ceoil, Dublin,
Étaoin Ní Ghabhainn (hp irl).

***Carolan's Concerto* (arr.)**
Hp irl
1'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***Carolan Draught* (arr.)**
Hp irl
2'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***A Carolan Suite* (arr.)**
Hp irl
9'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

For Ireland I'll not tell her Name
Hp irl
3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Limerick's Lamentation
Hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

She moved Through the Fair
Hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Silent O Moyle
Hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Coulin **(arr.)**
Hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Night in Bethlehem
Hp irl
3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Tailor's Twist and the Spey in Spate
Hp irl
3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Passacaglia for Two Irish Harps **(1989, rev. 1994)**
Sur une basse obstinée de Raison
2 hp irl
Anne-Marie O'Farrell Publications 5'.
Création : Anne-Marie O'Farrell (hp irl),
Cormac de Barra (hp irl).

Miss McDermott & Lady Geithin **(arr.)**
2 hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Song of the Chanter & Allistrum's March
2 hp irl
3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Etude for Three Irish Harps **(1998)**
3 hp irl
Dédicacé à Maev Uí Chiagáin
Anne-Marie O'Farrell Publications 3'.
Création : 14 May 1999,
Newpark Music Centre, Dublin.

Fanny Power
Fl, hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Rights of Man & The King of the Fairies **(arr.)**
Fl, hp irl
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

Heir Conditioning & Miss Monaghan's Reel **(arr.)**
Hp irl, perc
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Jig's Up
Hp irl, perc [slitwood / tongue drum]
4'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Queen and Gander
Hp irl, bodhrán
3'.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Laughter of Women
Voix, hp irl

1’.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

The Salley Gardens
Voix, hp irl
3’.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

EAMONN O GALLCHOBHAIR (1910 – 1982)

[*Ceol Sinsearach don Chruit* (1966)]
Hp irl.

[*Ceol Sóisearach* (1966)]
Hp irl.

***Déirín Dé* (1966)**
Hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 3’.

[*Tostal Music* (1953)]
Plusieurs Voix, hp irl
20’.
Création : 1953, Dundalk.

CIAN O hEIGEARTAIGH (b. 1944)

Do Chuala Scéal
S, hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 2’.

MARTIN O'LEARY (b. 1963)

***Slow Air & Aisling* (*Gock of Gold Suite*) (1990)**
Pno ou hp irl
MS 8’.

***Suantraí Maeve* (1996)**
2110 0110, hp (ou hp irl), cordes
MS 4'.
Création : 26 Mars 1996, St Mary's Church, Maynooth, Co. Kildare. Maynooth Orchestral Players, chef d’orchestre : Tríní Armstrong.

***Three Lyrics* (1986)**
Mez , hp irl (ou gui)
Texte : James Joyce (anglais)
MS 10’.
Création : 8 Avril 1990 / Royal Hibernian Academy Gallagher Gallery, Dublin. Aylish Kerrigan (Mez), Anne-Marie O'Farrell (hp irl).

***Leaves Lie* (1991)**
Mez, hp irl
Texte : James Joyce (anglais)
MS 8'.
Commandé par Aylish Kerrigan et Anne-Marie O’Farrell.
Création : 20 Novembre 1991, Project Arts Centre, Dublin. Aylish Kerrigan (Mez), Anne-Marie O'Farrell (hp irl).
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

***By Tears of Sorrow Shaded* (1995)**
satb [div. avec solistes], fl, hp irl, vln, vc
Textes : de Vere, Lady Wilde, Mulchinock, Varian
MS 14'.
Commandé par Cois Cladaigh,
financé par la société George Moore.
Création : 19 Août 1995, Claremorris Town Hall,
Co. Clare. Cois Cladaigh,
chef d'orchestre : Brendan O'Connor.
Enregistrement : Archives sonores du CMC.

ARCHIBALD JAMES (ARCHIE) POTTER (1918 – 1980)

***Etude Bitonal* (1968)**
Hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 4'.
Commandé par Cáirde na Cruite.

***Teach Lán le Cruiteoírí* (1963)**
(A Full House of Harpers)
2 hp, 12 hp irl
MS 15'.
Création : 1963, Dublin.

JOAN TRIMBLE (1915 - 2000)

***Introduction and Air for Two Harps* (1969)**
2 hp irl
MS / Mercier Press, *The Irish Harp Book* [Air] 4'.
Commandé par Cáirde na Cruite.
Création : 1970, Grainne Yeats (hp irl),
Mercedes Bolger (hp irl).

GERARD VICTORY (1921 – 1995)

***Three Pieces for the Irish Harp* (1966)**
Hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 8'.
Commandé par Cáirde na Cruite.

***Scenario* (1983)**
Hp irl
MS 12'.
Dédicacé à Denise Megevand.

JAMES WILSON (b. 1922)

***Spanish Arch* (1966)**
2 hp irl
Mercier Press, *The Irish Harp Book* 8'.
Commandé par Cáirde na Cruite.
Création et enregistrement : 17 Mai 1975, RTÉ.
Gráinne Yeats (hp irl), Mercedes Bolger (hp irl).

***A Woman Young and Old,* op. 20 (1966)**

S, hp irl

Poème : W.B. Yeats (anglais)

MS 25'.

Création : 3 Novembre 1968 / Belfast Festival

Gráinne Yeats (S, hp irl).

***Three Poems by Susan Connolly* (1991)**

Mez, hp irl

Poèmes : Susan Connolly

MS 8'.

Catalogue par genre

Genres musicaux :

1 – Harpe irlandaise seule

2 – Musique de chambre

- a – Ensemble de harpes irlandaises
- b – Ensemble avec d'autres instruments

3 – Musique pour orchestre

4 – Musique vocale

- a – Voix seule et harpe irlandaise
- b – Plusieurs voix ou chœur et harpe irlandaise seule ou associée à d'autres instruments

5 – Electroacoustique ou bande magnétique

HARPE IRLANDAISE SEULE

BALL D.	*Dad's Piece*
–	*An Fharraige: Dul Faoi na Greine*
–	*Ceithre Ráithe na Cláirsí*
–	*Mary's Piece*
–	*Taoile agus trá*
–	*Pagodas in the Mist, Pagodas in the Rain*
–	*Pagoda Party*
–	*Never the Same Twice*
–	*Tríd an Fraoch*
–	*Sans Embellissement*
–	*Flower of Scotland* (arr.)
BELL D.	*An Buacaill Caol Dubh (The Dark Slender Boy)*
BOYDELL B.	*An Album of Pieces for the Irish Harp,* op. 88
–	[*Caoine Phiarais Feiritéara* (arr.)]
FLEISCHMANN A.	*An Cóitín Dearg (The Red Petticoat)*
–	*Ballinderry*
KELLY T. C.	*Interlude*
KINSELLA J.	*Allegro Giocoso*

McNULTY D.	*I – Fantasia, II – Berceuse, III – Rondo*
O'CONNELL K.	*Kolor*
O'FARRELL A.-M.	*Chorale Variations on 'Deus Meus Adiuva Me'*
–	*The Knappogue Medley*
–	*Prelude*
–	*Carolan's Concerto* (arr.)
–	*Carolan Draught* (arr.)
–	*A Carolan Suite* (arr.)
–	*For Ireland I'll not tell her Name*
–	*Limerick's Lamentation*
–	*She moved Through the Fair*
–	*Silent O Moyle*
–	*The Coulin* (arr.)
–	*The Night in Bethlehem*
–	*The Tailor's Twist and the Spey in Spate*
O GALLCHOBHAIR	[*Ceol Sinsearach don Chruit*]
–	[*Ceol Sóisearach*]
–	*Déirín Dé*
O'LEARY M.	*Slow Air & Aisling* (*Gock of Gold Suite*)
POTTER A. J.	*Etude Bitonal*
VICTORY G.	*Three Pieces for the Irish Harp*
–	*Scenario*

MUSIQUE DE CHAMBRE

ENSEMBLE DE HARPES IRLANDAISES

BALL D.	*Céadalchoire*	2 hp irl
–	*Draperies et Broderies*	Hp irl soliste et 6 à 12 hp irl
BELL D.	*Carolan's Receipt* (arr.)	1, 2 et 3 hp irl
BODLEY S.	*Scintillae*	2 hp irl
BOYDELL B.	*Four Sketches for Two Irish Harps*	2 hp irl
McLACHLAN J.	*Double Portrait*	2 hp irl
O'FARRELL A.-M.	*Passacaglia for Two Irish Harps*	2 hp irl
–	*Miss McDermott & Lady Geithin* (arr.)	2 hp irl
–	*Song of the Chanter & Allistrum's March*	2 hp irl
–	*Etude for Three Irish Harps*	3 hp irl
TRIMBLE J.	*Introduction and Air for Two Harps*	2 hp irl
WILSON J.	*Spanish Arch*	2 hp irl

ENSEMBLES AVEC D'AUTRES INSTRUMENTS

AGNEW E.	*John de Courcy's Travels*	Vln, bn, hp irl
BALL D.	*Mary's Piece*	Vln, hp irl
–	*7 Carolan Arrangements* (arr.)	Vln, hp irl
–	*Pastorale (and other pieces)*	Vc, hp irl
–	*Mary's Piece*	Lowland pipes, vln, va, concertina, hp irl
DEALE E.	*For the Children*	Voix ou instr. mélodique, hp irl
DOYLE R.	*Ceol Sídhe*	Uilleann pipes, tin whistle, hp irl
NELSON H.	*Quintet A Carolan Tune* (arr.)	Hp irl, quatuor à cordes
O'FARRELL A.-M.	*Fanny Power*	Fl, hp irl
–	*The Rights of Man & The King of the Fairies* (arr.)	Fl, hp irl
–	*Heir Conditioning & Miss Monaghan's Reel* (arr.)	Hp irl, perc
–	*The Jig's Up*	Hp irl, perc [slitwood / tongue drum]
–	*The Queen and Gander*	Hp irl, bodhrán
POTTER A. J.	*Teach Lán le Cruiteoírí* (*A Full House of Harpers*)	2 hp, 12 hp irl

MUSIQUE POUR ORCHESTRE

BALL D.	*Miniature Concerto 1-4*	Hp irl, cordes
BELL D.	*Immortal Carolan Melodies* (arr.)	Instr. trad., hp irl, cordes
CASSIDY P.	*Three Carolan Pieces* (arr.)	Hp irl, orch.
DAVEY S.	*The Pilgrim*	Chœur, instr. trad., hp irl, pipe band, orchestre, narrateur.
–	*Granuaile*	Instr. trad., hp irl, orchestre.
FRIEL J. R.	*Inishowen*	Hp irl, cordes
O'LEARY M.	*Suantraí Maeve*	Hp (ou hp irl), orchestre.

MUSIQUE VOCALE

VOIX SEULE ET HARPE IRLANDAISE

BALL D.	*Cláirseoireacht*	Voix, hp irl
BOYDELL B.	*Three Yeats Songs*, op. 56a	S, hp irl
–	*Musician's Song*, op. 56b	S, hp irl
–	*Love is an Immoderate Thing*	S, hp irl
–	[*Lord Mayo* (arr.)]	Voix, hp irl
CLARKE R.	*Liadáin*	Mez-Sop, hp irl
EATON M.	*The Coming of Winter and Spring*	Mez, hp irl
FRIEL J. R.	*'Tis Pretty to be in Ballinderny* (arr.)	Voix, hp irl
JOHNSTON F.	*The Wisdom of the World*	Mez, hp irl
KELLY M.	*Poems from Connemara*	Mez, hp irl
–	*Two Songs on Words of Love*	T, hp irl
LARCHET J. F.	[*The Small Black Rose*]	Voix, hp irl (ou hp)
O'FARRELL A.-M.	*The Laughter of Women*	Voix, hp irl
–	*The Salley Gardens*	Voix, hp irl
O hEIGEARTAIGH C.	*Do Chuala Scéal*	S, hp irl
O'LEARY M.	*Three Lyrics*	Mez, hp irl (ou gui)
–	*Leaves Lie*	Mez, hp irl
WILSON J.	*A Woman Young and Old*	S, hp irl
–	*Three Poems by Susan Connolly*	Mez, hp irl

PLUSIEURS VOIX OU CHŒUR ET HARPE IRLANDAISE SEULE OU ASSOCIEE A D'AUTRES INSTRUMENTS

CASSIDY P.	*The Children of Lir*	SATB, satb, uilleann pipes, hp irl, orch.
CLARKE R.	*Sympathy*	Mez/Bar, fl, perc (woodblock, tambourin & glock.), hp irl
DEALE E.	[*The Castle of Dromore* (arr.)]	ssa, hp irl (ou pno)
–	[*Follow me up to Carlow* (arr.)]	satb, hp irl (ou pno)
FARRELL E.	*Fáinne Geal an Lae* (arr.)	2 S, hp irl
–	*The Queen of Connemara* (arr.)	Bar, ss, vln, hp irl
–	*The Star of the County Down* (arr.)	Bar, ss, vln, hp irl
–	*Thugamar Féin* (arr.)	S, ss, vln, hp irl, perc [opt]
–	*Windfalls*	S, fl, cl, vln, hp irl, perc [bodhrán, bones ou woodblock]
McAULIFFE M.	*Mass of the Irish Martyrs*	satb, fl, ob, pno / kbd, gui [opt], hp irl [opt]
McGLYNN M.	*Blackthorn*	S, satb [div], hp irl
–	*Island*	S, satb [div], hp irl
–	*Nobilis Humilis*	satb [div. avec solistes], hp irl
–	*Ther is no Ros*	ST, satb [div], hp irl
–	*Codail a Linbh*	2 S, satb, hp irl

–	*Silent, O Moyle*	S, satb, hp irl
–	*Sleepsong*	SSST, satb, hp irl
–	*The Last Rose*	S, satb, hp irl
–	*The Mermaid*	2 S, satb, hp irl
O GALLCHOBHAIR	[*Tostal Music*]	Plusieurs voix, hp irl
O'LEARY M.	*By Tears of Sorrow Shaded*	satb [div. avec solistes], fl, hp irl, vln, vc

ELECTROACOUSTIQUE ou BANDE MAGNETIQUE

BALL D.	*Critique*	Vln, cl, vc, hp irl, ordinateur
HAYES P.	*Little Red Riding Hood and the Wolf*	Mez, hp irl, bande
–	*The Writer's Farewell*	Mez, hp irl, bande

~ Annexe 2 ~

Questionnaire

The Irish Harp in the contemporary music

1. The Irish Harp is first a « Harp » or first « Irish » ?

2. In your opinion, what are the most important differences between the Irish Harp and the Classical Harp's technique ?

3. Is contemporary music more open to the Classical Harp than the Irish Harp ? Why ?

4. Are the specificities of the Irish Harp's technique (like the ornamentations) an advantage in the development of the contemporary repertoire ?

5. Do you think that Irish Harp will have a future in the orchestra, or will this instrument remain infrequently used ?

6. Could the Irish Harp be as important as the Classical Harp in contemporary music ? If Yes / No, could you explain why ?

7. Is the traditional musician favoured with aleatoric pieces, because he's used to arranging his own tunes, or not ?

8. Do you think that the public interest in contemporary music on the Irish Harp is great enough to see the repertoire develop ?

*

* *

Your compositions for the Irish Harp

Could you introduce yourself in a few words, your experience in music,
talk about some of your significant compositions (for harp or not) :

Do you play harp ?

No…..……⌘

Yes…..……⌘, which harp(s) do you play :

9. Did you compose for the Irish Harp solo in the orchestra ? Or in the chamber music ?

10. Does your works with the Irish Harp constitute an important part in all your compositions ?

11. Why did you compose for this Harp ?

12. Did you receive commissions for the Irish Harp ? If so, from whom did you receive these commissions ?

13. Did you compose for other traditional instruments ? Could you explain briefly the circumstances of this compositions ?

14. In your music for the traditional instruments, have you tried to conserve a certain form of traditional writing suitable to this instruments or have you tried to get away from this tradition and develop a new line of thought ?

15. Does your music essentially use one musical language ? If yes : Which one : classical's harmony, tonal, modal, atonal, serial, others languages… If no : in keeping with the last question, did your choice to compose for a particular instrument influence your musical language ?

16. The Irish Harp has a lot of possible effects, did you use them ? How did you write them ?

17. Did the pieces for the Irish Harp play a particular role in the development of your language ? Please, could you explain ?

18. Was it difficult to convey your inspiration on the Irish Harp because of the instrument's technique?

19. In all of your music with the Irish Harp, which one is the composition you are the most satisfied with and why ?

20. As I would like to comment on some particular things in contemporary music for the Irish Harp, could you possibly analyse all or part of one composition of yours ?

21. Do you think that I have left out any important questions I should have asked you ?

22. Are you thinking about new composition for the Irish Harp ?

*

* *

~ Annexe 3 ~

Sans Embellissement

Pour Cláirseach
(harpe celtique)

DEREK BALL

Sans Embellissement

Pour Cláirseach (harpe celtique)

à Tristan Le Govic

« La harpe celtique est le plus beau de tous les instruments !
Est-ce qu'on peut faire un bruit déplaisant en en jouant ?
Dans cette pièce, je m'affaire à le découvrir ! »

« J'ai écrit cette pièce en pensant au naturel fondamental de la harpe celtique, stimulé par les idées de Tristan Le Govic, auquel je l'ai dédiée ».

Derek Ball

Décembre 2001