

UN HISTORIQUE DE LA HARPE



Nikolaz Cadoret
Cefedem Île de France
Formation continue

SOMMAIRE

Introduction	p 1
Origine du nom	p 2
Organologie	p 2
Chronologie	p 3
1- Préhistoire et Antiquité	p 4
1.1 La question des origines : l'arc ou la barque ?	p 4
1.2 Les formes se fixent au gré des échanges culturels et commerciaux	p 6
2- Moyen-Âge	p 14
2.1 Un instrument au cœur de l'imaginaire médiéval	p 14
2.2 Les fondements de la lutherie médiévale	p 15
3- De la Renaissance au 17^{ème} : le défi de la modulation	p 18
4- Fin 17^{ème} – début 20^{ème} : la révolution mécanique au secours de la harpe	p 21
4.1 des crochets aux pédales	p 21
4.2 la révolution Erard	p 23
4.3 la harpe à double mouvement ou la renaissance de l'instrument	p 24
5- Vers une réintégration de la harpe dans son temps	p 28
5.1 Une école et un répertoire aboutis conduisent la harpe sur les plus grandes scènes	p 28
5.2 En forme de conclusion : une harpe contemporaine et actuelle, un instrument décomplexé	p 28
Notices biographiques	p 30
Sources	p 34

Introduction

La harpe est probablement l'un des plus anciens instruments de musique, et pourtant c'est aussi l'un des plus méconnus. Il fascine autant qu'il intrigue : c'est l'instrument légendaire par excellence, associé aux images d'Epinal des contes de fée, des druides et des douces jeunes filles aux long cheveux blonds parcourant la lande. Mais c'est aussi un instrument perçu comme compliqué, imposant, cher, au répertoire peu étendu. Les compositeurs rêvent d'utiliser ses sonorités si variées, mais dans un même temps craignent une imaginaire complexité de son écriture. Revers de sa puissance évocatrice, la harpe cristallise des images dont elle a bien du mal à se défaire (avec souvent la complicité des harpistes eux-mêmes...). Le grand public, nourri de tous ces lieux communs, demeure dubitatif face à la harpe, et pourtant, dès qu'il en croise une, la magie opère à chaque fois, comme si elle faisait résonner en lui un souvenir immémorial.

Nous allons tenter ici de clarifier un peu l'histoire de cet instrument, le remettre dans une perspective historique plus que légendaire, depuis des origines complexes et mouvantes, encore sujettes à controverse, jusqu'aux dernières évolutions qui réinscrivent la harpe dans son temps.

Nous verrons que la harpe n'a cessé d'évoluer jusqu'à nos jours sur le plan de la lutherie pour être au plus près des évolutions du répertoire et des techniques d'écriture musicale. Qu'elle a pu presque disparaître à certaines époques, ne disposant pas des progrès techniques nécessaires à son développement, courant après son répertoire. Des évolutions techniques presque toujours à l'initiative des interprètes, interprètes qui ont également fourni la plus grande majorité de son répertoire.

Adressé à un public de mélomanes curieux, cet historique n'est en aucun cas un ouvrage exhaustif. Il essaye uniquement de défaire quelques lieux communs et d'apporter un éclairage sur cet instrument paradoxal et inclassable qu'est la harpe.

Origine du nom

Harpe, arpa, cruit, nevel, kinnor, qaytros, clarsach, telenn, delyn, cithara, sambykè... la liste est longue des noms attribués à cet instrument au cours de l'histoire ou au gré des pays où elle s'est implantée.

Il semble aujourd'hui acquis que le terme « harpe » vient du norrois, ou ancien germanique « harpa », qui désigne à la fois l'action de saisir et l'ensemble des instruments à cordes pincées. Terme provenant du grec « harpê », croc, ou crochet, qui donne également harpon et harpie.

Quant à la première occurrence du terme, elle semble assez tardive : « (...) le mot harpa se rencontre pour la première fois chez un poète du VI^e siècle, Venantius Fortunatus, qui donne ce nom à la cithare des peuples du Nord, et tout le monde, à partir de cette époque, paraît l'avoir adopté. » (Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Pierre Larousse, cité par Myrdhin dans *Anthologie de la harpe*, éditions de la Tannerie, Beignon, 2001). Annie Glattauer dans son ouvrage *À l'origine de la harpe* (Buchet-Chastel, Paris, 2000) propose cependant une apparition plus ancienne, vers le IV^e av JC, en se basant sur la synonymie dans la langue grecque entre *sambykê* qui désigne à la fois l'action de saisir et la harpe en tant qu'instrument de musique, et *harpê*, signifiant crochet, ou action de saisir à l'aide d'un crochet, estimant que le glissement d'un terme à l'autre aurait pu se produire plus tôt.

Quoi qu'il en soit, le terme *Harpe* vient bien de cette idée de saisir, de pincer à l'aide de crochets (ou de doigts, d'ongles...), qui correspond au mode de jeu propre à cet instrument : les cordes pincées, et uniquement pincées.

Organologie

Arrêtons-nous sur ce qui définit une harpe :

« Instrument à cordes pincées, la harpe se distingue de la lyre par sa forme triangulaire et par l'inégale longueur de ses cordes – dites dégressives – tendues obliquement entre la caisse de résonance et un montant ; elle est donc toujours asymétrique. » (François-René Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, Tome 1, éd. du Seuil, coll. Points, Paris, 1980). En outre les cordes pincées de part et d'autre de l'instrument sont libres, et mettent en vibration la table d'harmonie sans l'aide d'un chevalet, ce qui la distingue des instruments à touche mais aussi d'autres instruments à cordes pincées comme le dulcimer.

Même si les origines de ces instruments à cordes pincées sont très proches, voire identiques (dans le cas de la lyre et de la harpe), cette définition nous permettra de limiter notre historique à la harpe proprement dite, et tâcher de ne pas trop nous égarer dans ce beau et long chemin qui remonterait avant même la naissance de la civilisation.

Préhistoire/Antiquité

Fixation des formes
Diffusion

-2625 à -1069
Harpes égyptiennes

-15000 Arc musical

-3500 Harpe sumérienne

-2200 Harpe Cycladique

Moyen-Âge

Développement de la lutherie

J.C.

Moyen-Âge:
Harpe des îles Britanniques, Harpes gothiques

Renaissance-17ème

Le défi de la modulation

1607 Orfeo de Monteverdi

16ème Arpa Doppia

Fin 17ème-début 20ème

La révolution mécanique

1778 Concerto pour flûte et harpe KV 299 de Mozart

1736 Concerto pour harpe op 4 n°6 de Haendel

1660 Système des crochets

1697 Harpe à simple mouvement

1830 Symphonie Fantastique op 14 de Berlioz

1825 1ère classe de harpe au Conservatoire de Paris

1811 Harpe Erard à double mouvement

1894 Harpe chromatique à cordes croisées

1919 Le masque de la mort rouge de Caplet

1906 Introduction et Allegro de Ravel

1904 Danses de Debussy

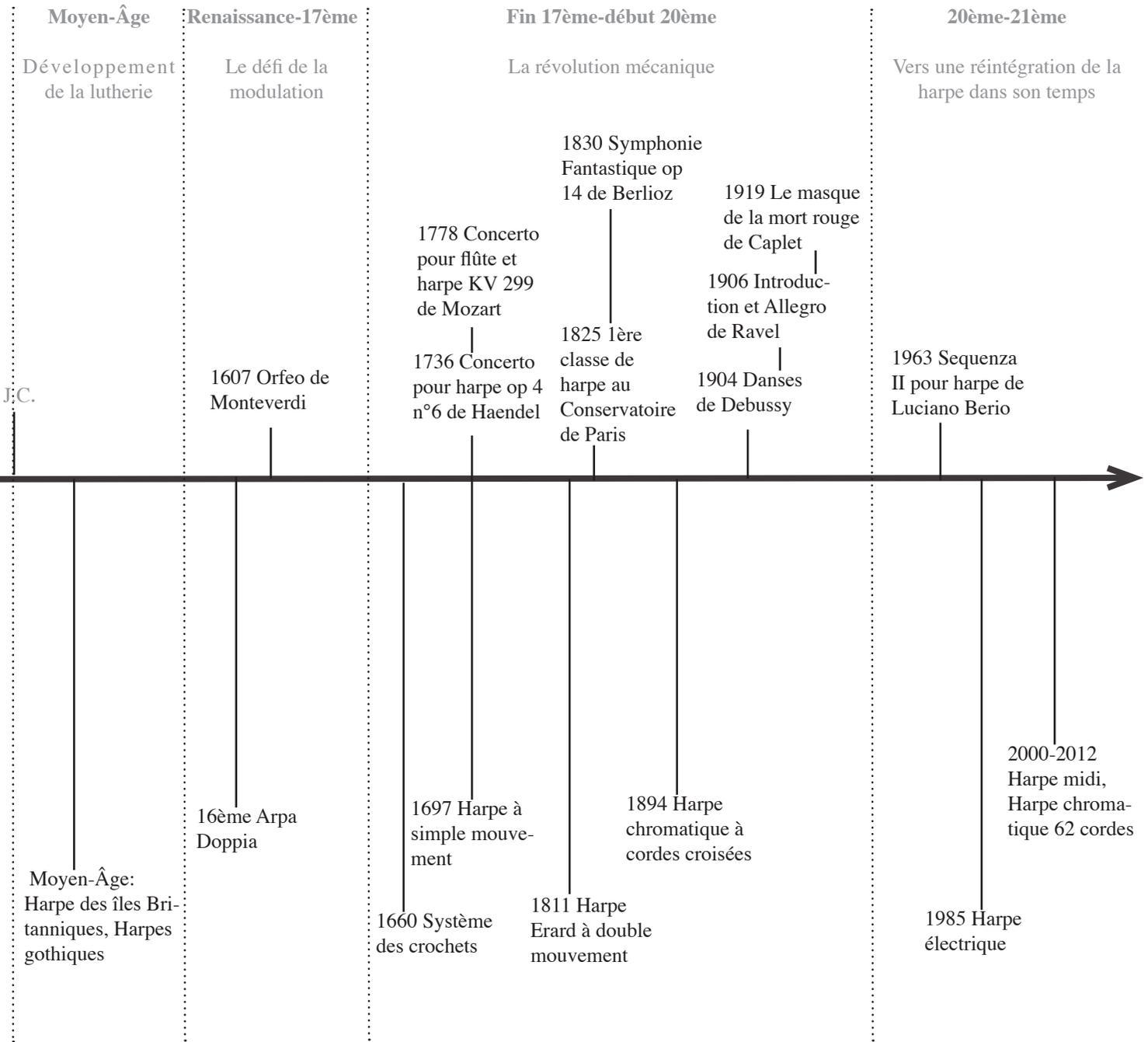
20ème-21ème

Vers une réintégration de la harpe dans son temps

1963 Sequenza II pour harpe de Luciano Berio

1985 Harpe électrique

2000-2012 Harpe midi, Harpe chromatique 62 cordes



1- Préhistoire et Antiquité

1.1- La question des origines : L'arc ou la barque ?

Même si sa préhistoire nous échappe, la harpe en tant que cordophone semble être issue de l'arc. La plus ancienne représentation d'arc musical remonte à l'époque magdalénienne (15000-8000 av JC), retrouvée dans la grotte des Trois-Frères, en Ariège (fig 1) ; Certains ethnologues vont même jusqu'à avancer l'hypothèse (contestée) que cette utilisation de l'arc aurait précédé l'arc de chasse.

L'ajout de cordes et le développement de la caisse de résonance (d'abord la bouche comme résonateur, puis l'adjonction de corps résonants comme unealebasse) conduisent petit à petit à l'apparition de l'instrument en tant que tel. Certains arcs musicaux encore utilisés en Afrique aujourd'hui sont un peu la mémoire de ces premiers instruments : l'exemple du pluriarc (fig 9) est saisissant par sa ressemblance avec certaines harpes arquées antiques que nous n'allons pas tarder à croiser...

Mais il ne s'agit pas encore d'une harpe à proprement parler. La première représentation de l'instrument remonte à l'époque Sumero-Chaldéenne. Il s'agit d'une harpe verticale retrouvée au Sud-Ouest de l'Iran sur un sceau gravé de Tchoga-Mich, vers 3500 av JC (fig 2). La harpe était donc présente à la naissance de la civilisation.

C'est en prenant ce point de départ que Annie Glattauer, dans son ouvrage *Aux origines de la harpe* (op.cit.), va développer une thèse toute différente quant aux origines de l'instrument : La harpe serait non pas issue de l'arc, mais de la barque... Sans entrer dans une étude critique de son ouvrage, il est intéressant de relever quelques points de son argumentation qui apportent un éclairage nouveau sur cet instrument.

La harpe semble en effet voir le jour quand les hommes abandonnent, vers 4000 av JC, le radeau pour la barque. Un bond technique majeur, qui expliquerait la capacité à penser une caisse de résonance en bois évidé. Il est en outre surprenant de voir le parallèle entre l'évolution de la batellerie et la lutherie de la harpe : les progrès techniques et l'évolution des formes dans le domaine des barques semblent être appliqués presque systématiquement à la harpe, du moins dans les premières phases de son développement (jusqu'à la fin du Nouvel Empire en Egypte, vers 1069 av JC). Enfin la symbolique rapproche ces deux objets : la barque en forme de lune symbolise le passage des morts, tandis que la harpe accompagnait les rites funéraires.

Pour convaincante qu'elle soit, cette thèse pose tout de même le problème de l'idée de la corde musicale : Comment d'un objet silencieux, l'homme a-t-il pu arriver à penser un objet musical ? L'idée de l'arc a comme atout de placer l'empirisme et non le symbolisme comme premier facteur de création. Ne pourrait-on pas penser plus simplement que, à l'instar d'autres innovations techniques, la batellerie a pu profiter à l'instrument encore bien primitif qu'était la harpe à cette époque ? Et que l'Homme a su tisser par la suite des liens symboliques forts entre ces deux objets, allant même jusqu'à les fondre l'un dans l'autre, alliant ainsi le pratique et le merveilleux ?

Mais si les origines et la filiation de la harpe n'ont pas fini de poser question (et heureusement), l'époque Sumérienne (4000 av JC) marque bien le début de la première phase du développement de cet instrument. C'est en effet le point à partir duquel la harpe va se diffuser dans le monde et se fixer peu à peu dans sa forme.



Fig.1 «Sorcier musicien», Arc musical, Grotte des Trois-Frères, Ariège, 15000-8000 av JC. (Wikimedia commons)



Fig.2 Harpe arquée verticale, sceau gravé de Tchoga-Mich, Susiane, vers 3500 av JC (Photo P.P.Delougaz et H.J. Kantor, le Courrier de l'Unesco, Novembre 1969)



Sumer et Babylone (Wikimedia commons)

1.2- Les formes se fixent au gré des échanges culturels et commerciaux.

1.2.1 Un instrument oriental : De Sumer à la Birmanie

La harpe représentée sur le sceau de la Cité de Tchogha-Mich (3500 av JC) est une harpe arquée verticale. C'est un instrument de taille assez conséquente (le musicien est assis en tailleur pour en jouer), et qui n'est pas fermé par une colonne sur sa partie antérieure. Nous verrons que cet élément renforçant la structure apparaît plus tardivement.

D'autres formes apparaissent ensuite, toujours en Mésopotamie, à Babylone (2600-1600 av JC), alors nouveau centre d'équilibre de la Mésopotamie : les harpes arquées horizontales, angulaires horizontales et angulaires verticales (fig 3). Ces deux dernières se distinguent des harpes arquées par une caisse de résonance plus importante dans laquelle vient se fixer une pièce de bois droite où sont fixées les cordes à l'aide de floches.

Des harpes identiques sont représentées chez les Assyriens (1300-627 av JC), dont les premiers souverains furent tributaires de Babylone. On notera que les harpes semblent alors plus petites et portables, jouées debout (fig 4 et 5).

On retrouve alors ces harpes dans toute l'Asie mineure, zone d'intenses échanges commerciaux et culturels, et notamment en Syrie-Phénicie. Les commerçants Phéniciens auront d'ailleurs une grande importance dans la diffusion de l'instrument à travers l'Asie et l'Europe.

La harpe entame ensuite un long périple vers l'Orient. On retrouve des représentations de l'instrument tout le long des Routes de la Soie : au Pakistan vers le IIe siècle av JC, même si la harpe y était sans doute présente antérieurement (la civilisation de l'Indus, née vers 2500 av JC, s'étant fortement inspirée de Sumer) ; en Inde à la même époque, et ce jusqu'au IXe siècle ap JC (où elle sera évincée par la Vina) ; puis de l'Inde elle se propagera, sous sa forme arquée horizontale, et toujours en suivant les Routes de la Soie (et la diffusion du Bouddhisme), vers Ceylan, le Laos, le Cambodge et la Birmanie, où l'on en retrouve une représentation sur des bas-reliefs datant du Ier siècle ap. JC. Cette harpe antique est encore jouée de nos jours, sous le nom de Saun (fig 6), dernier témoin improbable de ce fascinant voyage !

1.2.2 Un instrument méditerranéen : De l'Egypte à la conquête de l'Europe.

Malgré son isolement géographique naturel (désert à l'est et à l'ouest, cataractes au sud), l'Egypte a pu tisser des liens commerciaux le long des côtes de la Méditerranée, et notamment avec les Syriens et les Phéniciens.

La harpe y est abondamment représentée (fig 7), car elle tenait un rôle très important dans la vie aristocratique et rituelle : le harpiste en tant que musicien est rattaché au temple, est autorisé à jouer lors de cérémonies d'offrandes aux dieux, ce qui lui confère un caractère semi sacré, et accompagne les rites funéraires, parfois jusque dans la tombe... La harpe égyptienne participe d'une symbolique lunaire, rattachée à la mort, et sa forme proche de la barque fait écho aux rites de passage vers l'au-delà, chers à une civilisation fascinée par l'autre monde. Il est dès lors naturel que la harpe se soit tant développée en Egypte.

On retrouve très tôt (Ancien Empire, IVème dynastie, 2625-2510 av JC) des représentations de harpe identiques à celles de Mésopotamie. Il s'agit de harpes arquées de grande taille (de 1 mètre 50 à 2 mètres) jouées en tailleur, vraisemblablement issues des échanges avec la Syrie-Phénicie. Ces harpes possèdent alors de 6 à 8 cordes.

Au Moyen Empire (2060-1785 av JC), les harpes sont toujours arquées, mais de plus en plus travaillées. C'est de cette époque que date vraisemblablement le début de l'ornementation de la harpe (qui aura de beaux jours devant elle...).

À partir du Nouvel Empire (1560-1069 av JC), les formes se diversifient et cohabitent, la taille augmente ainsi que le nombre de cordes (jusqu'à 21 cordes), et la caisse de résonance se développe considérablement. On retrouve la harpe angulaire horizontale Assyrienne, la harpe arquée, la grande harpe angulaire verticale, et la harpe d'épaule, d'origine Nubienne.

Arrêtons-nous ici un instant sur cette harpe d'origine Nubienne, qui est le témoin d'une des rares rencontres directes entre l'Égypte et l'Afrique, autre grand pays de harpes. La Nubie n'a été une province égyptienne que relativement peu de temps : sous le règne de Thoutmosis III (18^{ème} Dynastie, 1479-1425 av JC), elle est une province soumise, mais elle est de nouveau indépendante à la fin du Nouvel-Empire. Cette période aura suffi à l'apparition d'une nouvelle forme de harpe venue d'Afrique. C'est l'occasion pour nous de nous pencher sur la question de la harpe en Afrique.

Nous savons peu de choses de l'apparition de l'instrument sur ce continent. La première représentation nous vient d'une grotte du Tassili au Sahara Occidental (fig 8). Elle est datée de l'époque dite des Pasteurs de bœufs, entre 4000 et 1500 av JC, sans possibilité d'une datation plus précise. Ce qui est surprenant, c'est la forme de cet instrument, très proche de la harpe angulaire horizontale égyptienne, alors que nous ne savons pas précisément s'il y a eu – et quand – contact entre ces deux civilisations.

Quoi qu'il en soit cet instrument va se développer dans l'ensemble de l'Afrique sous diverses formes toutes encore présentes aujourd'hui : Les harpes arquées horizontales, les Koras, et les harpes fourchues, sans oublier les arcs à bouche et les pluriarcs (fig 9 à 11)...

Si nous ne savons pas avec exactitude comment s'est diffusée la harpe sur le continent africain (nous manquons d'écritures dans cette civilisation majoritairement orale), nous en savons plus sur sa diffusion depuis l'Égypte vers l'Europe, à une exception près (et pas des moindres !), qui continue d'alimenter l'énigme de cet instrument : la célèbre *harpe cycladique* (fig 12). Il s'agit en effet de la première occurrence d'une harpe à cadre, donc fermée par une colonne. L'inconvénient pour le déroulé historique, c'est que cette sculpture date de 2200 av JC, et qu'elle est l'unique représentation d'un tel instrument à cette période. On ne retrouve en effet une harpe à cadre que bien plus tard, vers le Xe siècle av JC en Syrie. Certains avancent même des doutes sur le fait qu'il s'agisse bien d'une harpe !

Mais si ce doute subsiste encore, il est plus clair que la harpe (pour l'instant sans colonne) s'est répandue en Crète puis en Grèce et de là dans toute l'Europe sous l'influence des échanges commerciaux et culturels autour du bassin méditerranéen.

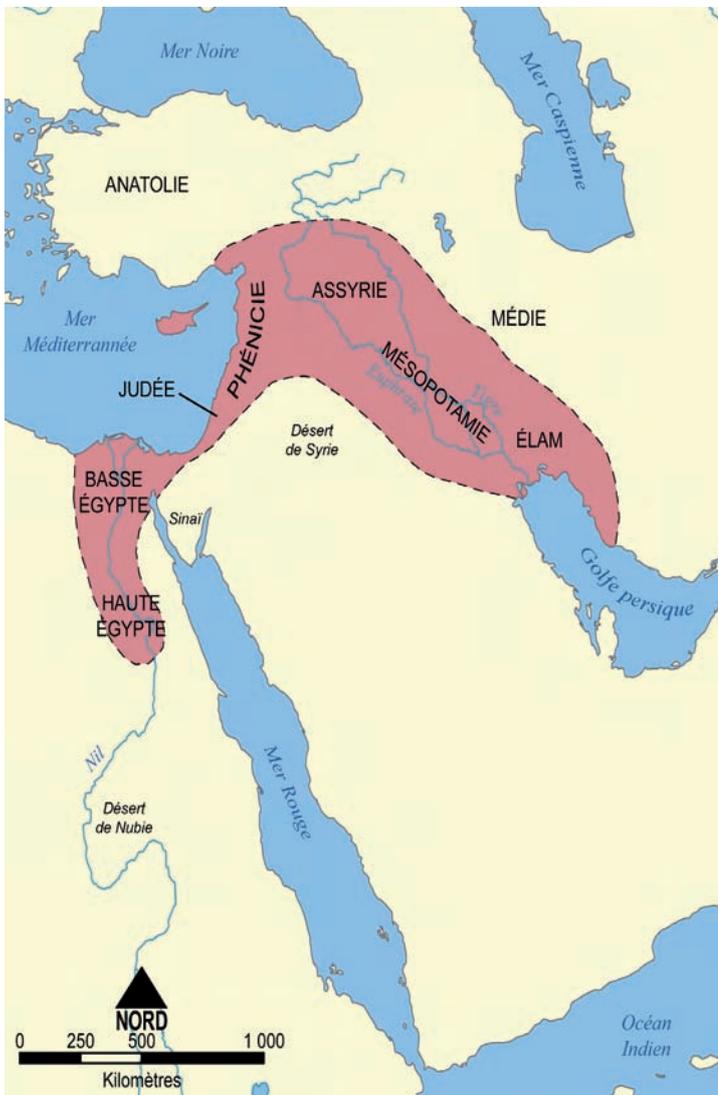
On retrouve une première harpe en Crète, à Cnossos, siège de la civilisation Minoenne, datée de 1400 av JC. Sa forme témoigne de l'influence de l'Égypte, alors principal partenaire commercial des Crétois.

Le rayonnement de Cnossos va progressivement se transférer vers la Grèce, où l'on retrouve tout naturellement des représentations de l'instrument, mais plus tardives. Une première représentation de harpe « grecque » est datée du IX^e siècle av JC, sur un vase du Dipylon, à Athènes. Ici apparaît pour la première fois de façon certaine une harpe fermée par une colonne. Si les Grecs ne donneront qu'une importance relative à cet instrument, préférant placer entre les mains d'Apollon une lyre, c'est tout de même eux qui semblent être les premiers à avoir généralisé l'usage d'une colonne dans la construction de l'instrument (même si l'invention serait due aux Syro-Phéniciens), posant ainsi la première pierre de ce que sera la harpe telle que nous la connaissons aujourd'hui.

De Grèce, la harpe semble s'être propagée en Etrurie, par le biais de la colonisation grecque (VIII^e siècle av JC), mais sous sa forme ouverte (sans colonne, d'inspiration égyptienne). En réalité la harpe triangulaire semble disparaître plus ou moins pour réapparaître bien plus tard aux îles britanniques, vers le VIII^e siècle ap JC, sur des croix pictes d'Écosse. Là encore une

zone d'ombre demeure quant au cheminement de la harpe vers le nord de l'Europe. Ce pourraient être des marchands Phéniciens qui l'importent vers 1100 av JC, mais on sait également que les Celtes immigrent vers la fin du Ve siècle av JC dans la plaine du Pô, au Nord de l'Italie, où sont installés des comptoirs gréco-étrusques, et où existe également un commerce d'étain d'origine Britannique. Il semble donc très probable que les Celtes emportèrent avec eux cette harpe triangulaire vers les îles Britanniques dès cette époque.

Après près de 5000 ans d'existence, la harpe vient d'achever la plus importante phase de son périple, au cours de laquelle elle a fini par se trouver une forme (triangulaire), en remontant de Mésopotamie vers l'Asie d'une part, et l'Europe occidentale d'autre part. Si la harpe est très vraisemblablement un instrument né en Asie Mineure, il n'en reste pas moins qu'à partir du Moyen-Âge c'est en Europe qu'elle va se développer, pour aboutir aux instruments que nous connaissons aujourd'hui.



Croissant fertile (*Wikimedia commons*)



Fig.3 Harpe angulaire verticale baylonienne.
2000 av JC. (*Musée du Louvre, Paris*)



Fig.4 Harpe assyrienne angulaire verticale
(*Wikimedia commons*)

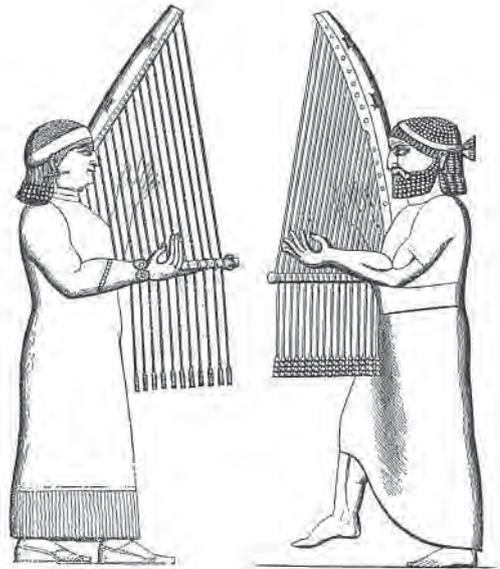
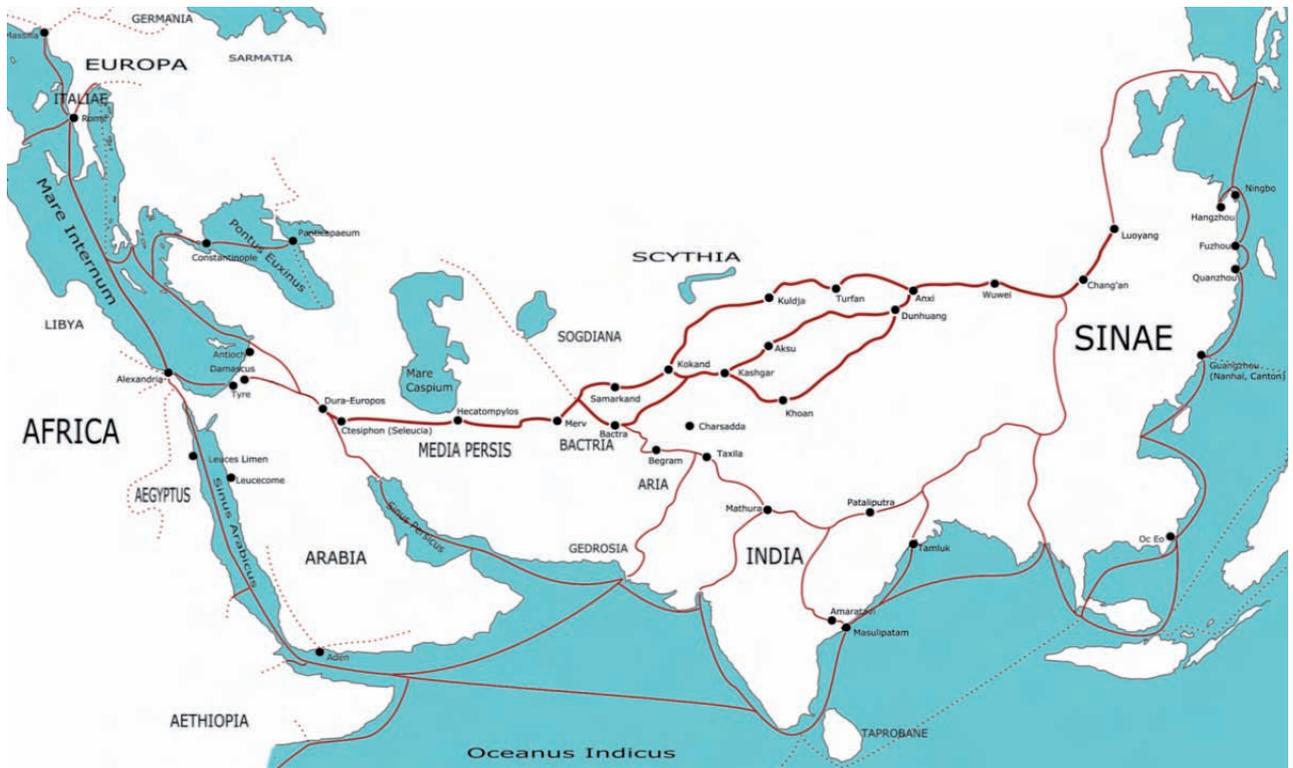


Fig.5 Harpe assyrienne angulaire horitontale
(*Wikimedia commons*)



Routes de la soie (*Wikimedia commons*)



Fig.6 Saun de Birmanie (*Wikimedia commons*)

Fig.7 Harpes Egyptiennes (Wikimedia commons)

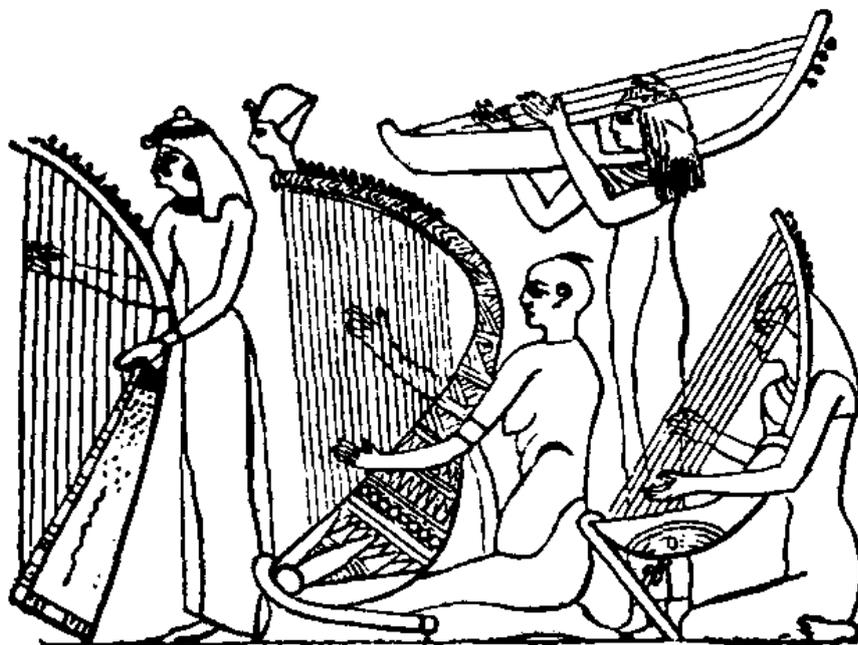




Fig.8 Harpe du Tassili, 4500-1500 av JC

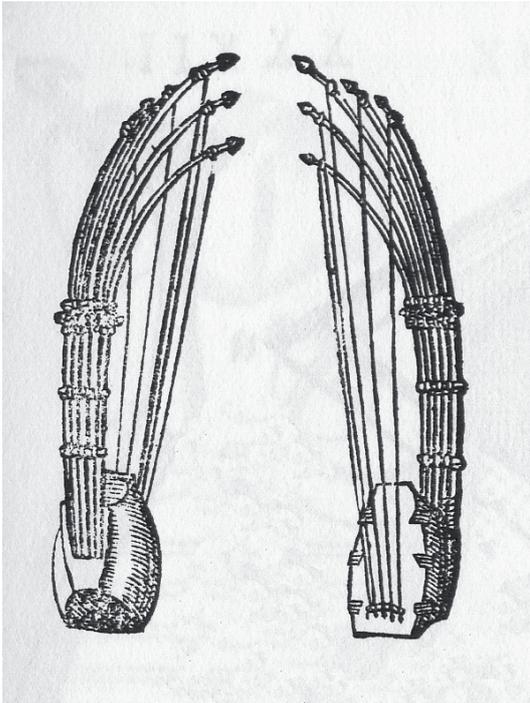


Fig.9 Pluriarc africain. (Wikimedia commons)



Fig.10 Harpe arquée africaine (Wikimedia commons)



Fig.11 Kora africaine (Wikimedia commons)



Fig12 Idole Cycladique (vers 2200 av JC) (*Musée d'Athènes*)

2- Moyen-Âge

2.1 Un instrument au cœur de l'imaginaire médiéval

Instrument favori des bardes Celtes, la harpe est également très vite adoptée par les trouvères, les troubadours et les minnesänger. Elle connaît une « vogue extraordinaire » (F.R.Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, Op. Cit.), et figure en bonne place dans l'imaginaire collectif. On la retrouve représentée à maintes reprises sur les bas-reliefs des édifices religieux ainsi que dans nombre d'enluminures. Ce n'est pas un hasard si l'un des plus célèbres héros légendaires du Moyen-Âge, le chevalier Tristan (fig 13), est harpiste :

« Sa barque allait à la dérive, et rien n'y semblait vivre, que la voix de la harpe. Après deux semaines, une vague le jeta sur une grève d'Irlande. Yseult, la fille du Roi le ramena au château et le soigna. Guéri, il prit sa harpe, l'accorda et joua pour Yseult des lais bretons d'aventures. Il joua si bien que nul n'aurait pu l'ouïr sans l'écouter volontiers. Le Roi et la Reine écoutèrent Tristan harper jusqu'à ce qu'il eut modulé toutes ses notes et remis devant lui sa harpe. » (*La Folie Tristan d'Oxford*, cité par Myrdhin dans *Anthologie de la Harpe, la Harpe des Celtes*, Op. Cit.).

Autre grand représentant de l'iconographie de la harpe au Moyen-Âge : le Roi David (fig 14). Il ne semble pourtant pas évident, d'après Annie Glattauer (*à l'origine de la harpe*, op. cit. pp116 et suivantes), que celui-ci ait effectivement été harpiste. Un doute subsiste sur le sens réel des termes hébreux *Kinnor* et *Nebel* qui ont été traduits par *Harpe*. Mais les nombreuses représentations de David à la harpe témoignent ainsi encore d'avantage de la place centrale qu'occupait cet instrument à l'époque médiévale.

C'est aussi en hommage au légendaire roi irlandais Brian Boru (XIIe siècle) que l'Irlande (et la Guinness...) arbore une harpe comme emblème. La légende voudrait que les armées de Brian Boru montassent au combat au son de ces petites harpes portatives. Cette harpe, conservée au Trinity College de Dublin, est datée du XIVe siècle, et n'a donc pas pu appartenir à ce Roi fondateur de l'identité irlandaise, mais la légende ne saurait s'arrêter à de tels détails...(fig 17-20)

Enfin ultime preuve de l'importance de la place de la harpe au Moyen-Âge, celle-ci est insaisissable par voie de justice, au même titre que le livre et l'épée ! « Instrument viril et noble » (F.R.Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*, Op. Cit.), elle est même perçue comme une menace par l'Angleterre qui craint l'assimilation des colons anglo-saxons en Irlande « et tente de la prévenir par un apartheid statué à Kilkenny en 1366 : *Est assimilé au crime capital tout acte de mariage mixte. Est défendu aux Anglais vivant en Irlande de parler Gaélique, de chanter les airs Irlandais, de jouer de la harpe, de porter le kilt, et de recevoir un barde (...)* » (Myrdhin dans *Anthologie de la Harpe, la Harpe des Celtes*, Op. Cit.).

2.2 Les fondements de la lutherie moderne

Au Moyen-Âge la harpe se fixe définitivement dans sa forme triangulaire fermée par une colonne, pour répondre à une tension croissante des cordes. Elle subit également des modifications qui posent les jalons de la harpe moderne : la colonne s'incurve, la console se courbe et la taille s'accroît. On observe également l'ajout de *chevilles de braiment*, ou *harpions*, petites pièces de bois qui entrent en contact avec la corde en vibration prolongeant et amplifiant le son de l'instrument. Ce dernier ajout correspond à cette peur du silence qui caractérise la musique médiévale, et dont on retrouve le principe dans les instruments à bourdon, la basse continue ou encore le trille qui permet de prolonger la sonorité de certains instruments à cordes pincées et à résonance brève. Cette invention disparaîtra ensuite au profit de la corde libre et les recherches se pencheront plus sur l'amélioration des tables d'harmonie et l'accroissement de la caisse de résonance pour prolonger le son.

En terme de lutherie le Moyen-Âge est aussi un moment charnière : c'est à cette époque que s'opère la distinction entre la harpe des îles Britanniques et la harpe dite *gothique*. En effet les harpes celtes (fig 17 et 18), plus anciennes, se distinguent par une facture plus robuste, et surtout une caisse de résonance creusée dans une pièce de bois massive de forme rectangulaire. L'assemblage est opéré à l'aide de tenons et de mortaises et l'ensemble tient grâce à la seule tension des cordes, sans collage. Les cordes sont en métal. En revanche les harpes du continent (mais également de Grande-Bretagne, du Pays des Galles et des Lowlands d'Ecosse) dites *françaises* ou, sous l'appellation actuelle, *gothiques*, sont de facture beaucoup plus légère et fine. Leur caisse de résonance est réalisée à partir de deux planches de bois tendre légèrement bombées et collées sur leur tranche, « d'où une section ovale d'un grand raffinement » (Denis Brevet, *Anthologie de la harpe, la harpe des celtes*, Op. Cit. pp 68-69). Les cordes sont en boyau ou en crin de cheval, amplifiées alors par le système des *harpions* (fig 15).

Notons que la harpe des îles Britanniques va progressivement disparaître, pour des raisons politiques et sociales principalement, et renaître au début du XIXe siècle sous le nom *harpe celtique* (harpe du facteur John Egan, Dublin, fig 26) en utilisant elle aussi les principes de lutherie des harpes continentales, issues des harpes gothiques, adaptés à l'esthétique celtique.

C'est donc en définitive cette harpe *gothique* (fig 16) qui pose les bases de la lutherie moderne et va conduire progressivement à la grande harpe de concert.



Fig.13 Tristan, chevalier de la Table Ronde (*incunable 15ème siècle*)



Fig.14 Le Roi David (*Manuscrit du Mont-Saint-Michel 13ème siècle*)

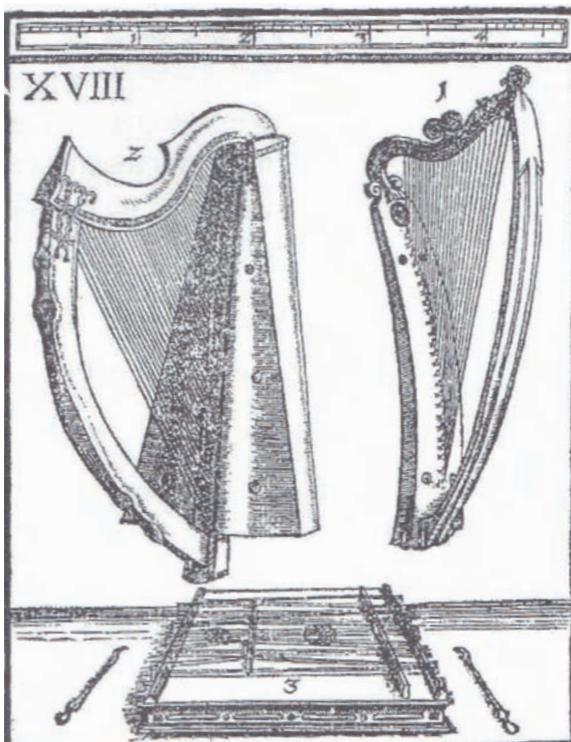


Fig.15 Harpe Britannique (à gauche) et Harpe Gothique (à droite). (*Michael Praetorius, Syntagmatis Musicum, 1619*)



Fig.16 Harpe gothique de Wartburg (*Wikimedia commons*)



Fig.17 Harpe de Brian Boru (*Wikimedia commons*)



Fig.18 Harpe Queen Mary (*Wikimedia commons*)



Fig.19 Monnaie Irlandaise (*Wikimedia commons*)



Fig.20 Boisson nationale irlandaise (*Wikimedia commons*)

La *arpa doppia* sera ensuite réintroduite aux îles Britanniques en 1629 par John Le Felle, harpiste à la cour de la reine Henriette Marie, et donnera naissance à la harpe triple galloise à la fin du 17^{ème} siècle, au moment où elle disparaît totalement du continent. C'est encore aujourd'hui la harpe traditionnelle du Pays de Galles (fig 22).

Mais pour importante qu'elle soit, cette innovation ne sera pas conservée. Nous n'irons pas jusqu'à dire que « jusqu'au 18^{ème} la harpe végète » (F.R. TRANCHEFORT, *Les instruments de musique dans le monde*, op. cit.), mais elle se cherche encore. C'est en 1660 que s'amorce la vraie révolution pour l'instrument dans son rapport à la modulation : l'apport mécanique.

3- De la Renaissance au 17^{ème} : Le défi de la modulation.

Une des caractéristiques musicales de la Renaissance est l'enrichissement de l'écriture polyphonique qui conduit, par superposition des voix, à l'accord et à une pensée harmonique, et non plus uniquement contrapuntique. L'écriture harmonique amène naturellement à son corollaire : la modulation.

Si cette évolution permet incontestablement à l'écriture musicale de prendre une nouvelle dimension, elle pose également un vrai problème pour la harpe telle qu'on la connaît à la sortie du Moyen-Âge. Celle-ci est en effet essentiellement diatonique, sans possibilité de modification de la hauteur des sons en cours de jeu une fois la harpe accordée. Elle ne peut donc pas moduler, ce qui explique un relatif déclin de son utilisation au profit des luths et théorbes.

Ce « défaut » de lutherie a une importance capitale pour l'histoire de l'instrument qui se retrouve pour la première fois incapable de répondre à l'évolution de l'écriture musicale, et marquera durablement son image. C'est donc un deuxième voyage qu'entame la harpe qui, après s'être fixée dans une forme, doit maintenant inventer le moyen de jouer la musique de son temps, sous peine d'être condamnée au silence !

Les harpistes et luthiers cherchent donc de nouveaux moyens pour moduler : En Espagne on propose d'exercer une pression des doigts sur l'extrémité de la corde pour la hausser d'un demi-ton. Juan Bermudo, religieux espagnol (ca. 1510-1565), envisage de rajouter cinq cordes de couleur différente à chaque octave pour obtenir les demi-tons manquants. Mais c'est une autre technique qui sera adoptée au 16^{ème} siècle : l'ajout d'une, puis de deux rangées de cordes (au 17^{ème}) à l'instrument, donnant naissance à la *arpa doppia* (fig 21). Une rangée fournit les demi-tons, l'autre les notes naturelles, les cordes étant fixées en quinconce. L'origine de cette technique pose encore une fois question. Beaucoup la voit en Italie où elle est majoritairement fabriquée, mais Vincenzo Galilei (le père du célèbre astronome), compositeur, luthiste et violoniste italien (ca. 1520-1591) propose une autre origine :

« Cet instrument des plus antiques arriva jusqu'à nous (comme l'a fait remarquer Dante) par l'Irlande, où sa facture est excellente et abondante. (...) Il y a quelques mois (grâce aux bons offices d'un gentilhomme irlandais particulièrement aimable), j'ai examiné avec attention le cordage de l'une de ces harpes. Il s'agit à mon avis de la même qui fut, avec deux fois plus de cordes, introduite en Italie il y quelques années. Bien que certains (allant à l'encontre de la réflexion la plus évidente) affirment qu'ils l'ont inventé eux-mêmes, tâchant de persuader les personnes mal informées qu'eux seuls savent en jouer et savent l'accorder. » (Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica Antica e della Musica Moderna*, Florence, 1581, in Eric FALCH'ER-POIROUX, *L'identité musicale Irlandaise*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1996, sous la direction de Jean Brihault).

Si elle est venue d'Irlande, c'est en Italie que cette harpe double connaît son heure de gloire, certes éphémère (elle disparaît peu à peu à partir de la fin du 16^{ème} siècle), mais qui lui permet de rester présente dans quelques grandes pages de la musique Renaissance, dont l'*Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi, et plusieurs ensembles florentins, qui sont en réalité les premières occurrences de partitions expressément écrite pour la harpe.



Fig.21 Arpa Doppia (www.thurau-harps.com)



Fig.22 Harpe triple galloise ([Wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/))



Fig.23 Harpe simple mouvement 18ème ([Wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/))

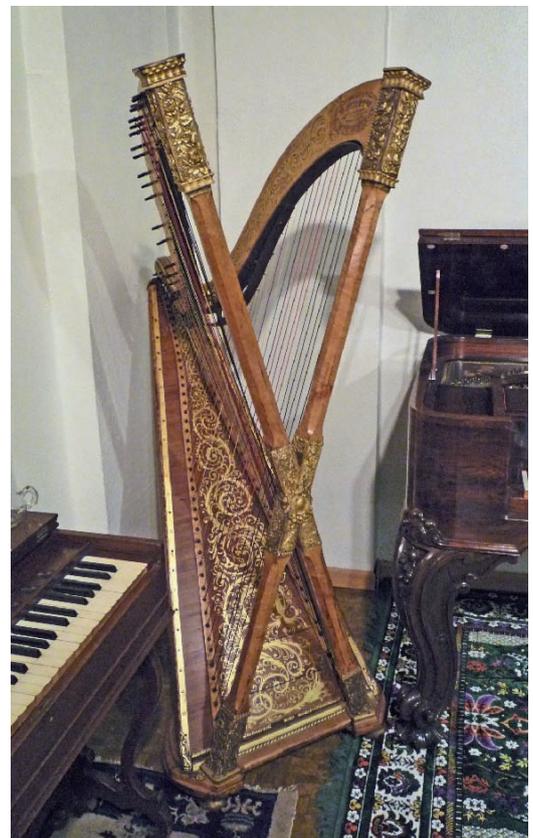


Fig.24 Harpe chromatique ([Wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/))

4- fin 17^{ème} - début 20^{ème} : La révolution mécanique au secours de la harpe

4.1 des crochets aux pédales

4.1.1 la naissance de la harpe à simple mouvement

À la fin du 17^{ème} siècle la harpe est présente partout en Europe, et c'est dans les montagnes du Tyrol que des luthiers proposent une invention mécanique qui va révolutionner la fabrication, le jeu et la place de la harpe dans l'histoire musicale occidentale : les crochets.

Ces crochets, actionnés à la main par l'interprète, permettent d'élever chaque corde individuellement d'un demi-ton, sans augmenter pour autant le nombre de cordes. Ce système a été conservé jusqu'à nos jours pour les harpes dites *celtiques* (fig 25).

Reprenant ce système, un luthier bavarois, Georg Hochbrücker, invente en 1697 un système de cinq pédales actionnant ces crochets au pied, permettant ainsi de ne pas délaissier une main en cours d'exécution. Son neveu, Christian Hochbrücker (1733-1799), porte le nombre des pédales à sept. La *harpe à simple mouvement* (fig 23) est née. Cette invention majeure, et d'une grande complexité technique, sera reprise par tous les facteurs de harpe, dont Cousineau, Nadermann, Louvet, Salmon, Holzmann, chacun apportant son lot d'améliorations techniques.

4.1.2 l'explosion de la pratique et du répertoire

C'est presque un nouvel instrument qui naît de cette invention, qui correspond à un bond technologique sans précédent. Dès lors le nombre de harpistes explose, et différentes écoles commencent à émerger.

À titre d'exemple le plus marquant : la dauphine Marie-Antoinette est harpiste et, « le snobisme aidant, toute la cour voulut apprendre à en jouer. En 1784, Rose de Chantoiseau recense à Paris 58 professeurs de harpe ! » (Christophe RANCON)

On retrouve de grands harpistes partout en Europe : Jean-Baptiste Krumpholtz (1745-1790) en Autriche, Francesco Petrini (1744-1819), à Berlin, La Comtesse de Genlis (1746-1830), en France, auteur d'une *méthode de harpe* et qui comptait Glück parmi ses admirateurs, François Joseph Dizi (1780-1840), de la Belgique à la France en passant par l'Angleterre, surnommé le *Beethoven de la harpe*, et qui a commis 48 *études* toujours au programme du Conservatoire de Paris...

Tous ces harpistes, qui jouent alors d'un instrument, rappelons-le, tout à fait récent pour l'époque, élargissent grandement le répertoire. La majeure partie de la musique pour harpe jusqu'au début du 20^{ème} est l'œuvre des interprètes eux-mêmes, ce qui peut expliquer en partie également une relative pauvreté du corpus d'œuvres pour la harpe de cette époque.

Deux exceptions notables toutefois : Le concerto pour harpe en Sib majeur opus 4 n° 6 (1736) de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), et le double concerto pour flûte et harpe en Do majeur KV 299 (1778) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Le premier est composé pour l'entracte de la *Fête d'Alexandre*, donné à Covent Garden en 1736, et joué à la harpe par un harpiste Gallois, Powell, que Haendel avait connu à Londres. Le second est composé par Mozart alors en visite à Paris pour le Duc de Guines, flûtiste, et « sa fille, qui est (son) élève en composition, (et) joue de la harpe de façon magnifique » (W.A.Mozart, lettre à son père du 14 mai 1778).

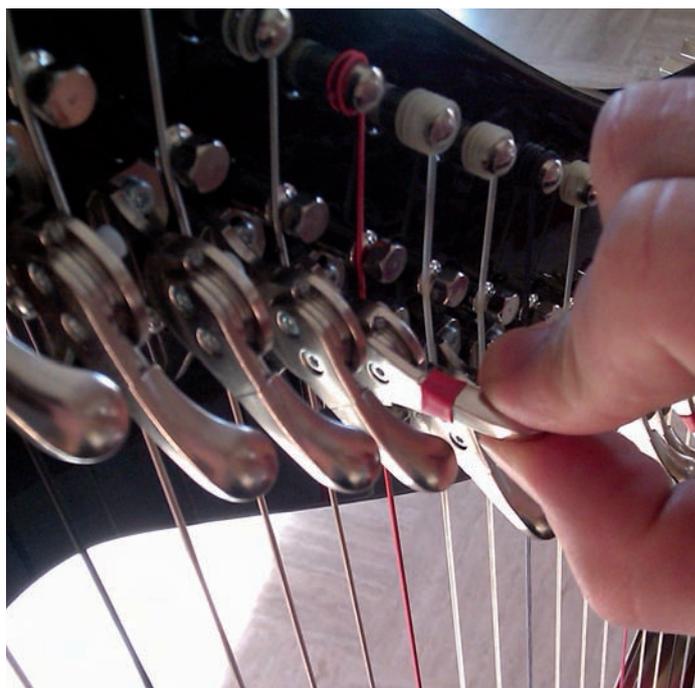


Fig. 25 Système des crochets ou clapets sur harpe celtique moderne



Fig.26 Harpe celtique de John Egan 19ème siècle. Première harpe celtique moderne (Rémi Le Visage)



Fig.27 Harpe électrique (Camac)

4.2 la révolution Erard

Mais la *harpe à simple mouvement* reste encore et toujours limitée. En effet chaque pédale ne dispose que de deux positions, et ne peut donc altérer la note que d'un demi-ton : soit de bécarre à dièse, soit de bécarre à bémol. Ce qui limite les possibilités de modulation à l'intérieur d'un spectre allant de Mi majeur à Mib majeur, certes étendu mais laissant encore une fois la harpe à la traîne quant à ses capacités à suivre l'évolution de l'écriture musicale.

C'est en partant de ce constat que Sébastien Erard (1752-1831), également grand facteur de pianos, avec l'aide de harpistes comme J.B. Krumpholtz, va apporter les dernières améliorations à l'instrument. Nous citons ici l'ouvrage de Annie Glattauer à *l'origine de la harpe* (op. cit. pp 124-125) : *En 1787, Sébastien Erard trouve l'idée qui va parfaire l'instrument : il imagine un système de mécanisme à fourchettes, remplaçant ainsi les crochets et les béquilles. Les fourchettes sont montées sur un disque de cuivre et la corde passe entre elles, au milieu. Ce procédé est appliqué en 1797 sur la harpe à simple mouvement.*

En 1811, un deuxième disque est ajouté et le système devient double. C'est la harpe à double mouvement. En conséquence, un troisième cran au niveau des pédales est ajouté pour permettre la nouvelle manipulation et obtenir l'altération du ton sur chaque note. (fig 28-31)

Ce système révolutionnaire permet enfin à la harpe de moduler dans tous les tons et, du moins en théorie, de jouer toutes les partitions de son époque. Malgré tout cette ultime version de la harpe mettra du temps à s'imposer, en raison notamment de la réticence de François Joseph Nadermann, premier professeur de harpe au Conservatoire de Paris (1825) : « Ce n'est plus, dans les mains de l'artiste, l'aimable interprète de ses sentiments, c'est une machine qu'il doit mouvoir avec effort. Ce ne sont plus les doigts qui parlent, ce sont les pieds qui travaillent avec fatigue. Ce n'est plus l'explosion d'une âme agitée qui exhale, par des sons, les émotions qui la pénètrent, c'est le tourment d'un ouvrier qui lutte péniblement contre une ingrate matière » (cité par A. Glattauer in *Dictionnaire du répertoire de la harpe*, Paris, CNRS éditions, 2003). Le fait qu'il soit lui-même facteur de harpe à simple mouvement et fils de l'inventeur de ce système laisse cependant douter de l'absolue intégrité de cette opposition...

Mais c'est finalement la harpe à double mouvement (fig 32) qui finira par s'imposer, sous l'influence de harpistes virtuoses tels que Robert Nicholas Charles Bochsá (1789-1856) ou Elias Parish-Alvars (1808-1849), qui voient dans ce nouvel instrument la possibilité de s'approcher enfin du répertoire pianistique, et de ne plus être limité ni dans la composition ni dans l'interprétation, en accord avec l'idéal romantique de l'époque.

4.3 La harpe à double mouvement ou la renaissance de l'instrument.

En inventant le système de la harpe à double mouvement. Sébastien Erard fait bien plus qu'améliorer simplement l'instrument : il est l'instigateur d'un réel renouveau de la harpe à partir du 19^{ème} siècle. Grâce à cette harpe aux capacités décuplées les *écoles* vont fleurir, le répertoire s'élargir considérablement, et la harpe trouver petit à petit sa place aux côtés des autres instruments, tant en musique de chambre qu'à l'orchestre.

4.3.1 Le développement des écoles

Dans toute l'Europe les écoles de harpe se développent : En Allemagne, sous l'influence de Wilhelm Posse (1852-1926), dont les *acht grosse Etüden* font toujours frémir les harpistes, et de Franz Poenitz (1850-1913), en Belgique avec François-Joseph Dizi (1780-1847) puis Félix Dieudonné Godefroid (1818-1897), en France avec Alphonse Hasselmans (1845-1912), qui enseigna à toute une génération de virtuoses (Henriette Renié, Marcel Tournier, Carlos Salzedo, Micheline Kahn, Marcel Grandjany, Lily Laskine ou encore Pierre Jamet), en Russie, sous l'égide de Alexander Slepoushkin (1870-1918)... Dès lors le niveau technique instrumental n'aura de cesse de s'accroître, permettant aux harpistes de se faire les défenseurs convainquants d'un instrument qui vient à peine de renaître.

4.3.2 L'explosion d'un répertoire « harpistique »

Tous ces professeurs, également grands virtuoses participent considérablement à l'élargissement du répertoire. Parish-Alvars, Godefroid, Zabel, pour ne citer qu'eux, composent de nombreuses paraphrases d'opéra de l'époque, très brillantes, marquées certes par une volonté un peu « démonstrative », mais qui présentent la harpe comme un instrument virtuose de premier ordre. Wilhelm Posse, très proche de Franz Liszt, écrira plusieurs transcriptions de ses œuvres sur ses conseils, rapprochant encore d'avantage la harpe du piano. La harpe est alors *l'instrument de salon* par excellence, richement décoré, intrigant, car nouveau, et délicieusement virtuose.

Par la suite la nouvelle génération des harpistes élargit considérablement le répertoire en réalisant de nombreuses transcriptions du répertoire pour piano ou clavecin, souvent marquées par l'utilisation un peu abusive d'effets « harpistiques », mais qui enrichissent de manière salutaire le corpus des œuvres jouables sur l'instrument.

4.3.3 La harpe trouve sa place dans l'orchestre

Cette proximité avec les compositeurs amène également ceux-ci à s'intéresser de plus près à cet instrument, notamment au sein de l'orchestre, où la harpe semble enfin trouver sa place. Ainsi Berlioz intègre six harpes au *bal* de sa *Symphonie Fantastique* op 14 (1830), Brahms en fait un usage remarquable dans son *Deutsches Requiem* op 45 (1868), et Richard Strauss compose de redoutables parties de harpes dans plusieurs de ses opéras et poèmes symphoniques (révisées par Poenitz, afin de les rendre jouables...), sans parler de Richard Wagner, qui introduira de une à huit harpes dans presque tous ses opéras.

4.3.4 Seule ou accompagnée, la harpe séduit les grands compositeurs

Ce mouvement n'aura de cesse de s'amplifier au cours du temps et si les harpistes continuent de composer leur propre répertoire (Tournier, Grandjany, Salzedo, Renié, Grandjany...), des compositeurs majeurs se penchent sur la harpe en dehors de son utilisation orchestrale.

Instrument soliste pas excellence, elle séduit Camille Saint-Saëns qui lui dédie une *Fantaisie* op 95 en 1893. Gabriel Fauré compose un *Impromptu* op 86 en 1904, à l'occasion du concours annuel de harpe du Conservatoire de Paris, transcrit ensuite pour clavier à la demande des pianistes envieux... En 1918 il lègue également à l'instrument la délicate *Une châtelaine en sa tour* op 110, dédiée à la harpiste Micheline Kahn. D'autres compositeurs s'adonneront à l'écriture soliste pour harpe, à l'image de André Caplet (*Divertissements pour harpe*, 1924, toujours dédiés à Micheline Kahn).

Mais c'est surtout dans l'écriture chambriste que la harpe voit son répertoire s'enrichir de pièces majeures. Ainsi Maurice Ravel compose un *Introduction et Allegro* pour harpe, flûte, clarinette, deux violons, alto et violoncelle en 1906, Camille Saint-Saëns, en 1907, une *Fantaisie* op 124, pour violon et harpe, André Caplet un tourmenté *masque de la mort rouge* pour harpe et quatuor à cordes (1919), et bien sûr Claude Debussy lègue à l'instrument ses magnifiques *Danses* pour harpe et orchestre à cordes (1904) ainsi que la *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe* (1916), issue du cycle des *Six sonates*.

Mais arrêtons-nous un instant sur ces trois dernières œuvres car elles n'ont pas été à l'origine composées pour la harpe à double mouvement à proprement parler, mais pour un instrument étrange et éphémère : la *Harpe Chromatique* de Gustave Lyon (1894). Cet instrument présente 2 rangées de cordes *croisées*. Elle a pour avantage de permettre d'avoir les douze notes chromatiques, réparties sur 72 cordes (un plan « naturel », un plan pour les altérations), sans l'action de pédales. Elle souffre néanmoins d'un désavantage de taille : les cordes se croisant, on ne peut jouer *forte* sans que les cordes ne viennent entrer en contact les unes avec les autres du fait de leur importante vibration. Debussy souhaitera d'ailleurs entendre ses *Danses* sur la harpe à double mouvement, et Henriette Renié en fera une transcription en 1910, puis sa *Sonate*, qui lui sera jouée sur harpe Erard par Pierre Jamet. Impressionné par le rendu, Debussy incitera ce dernier à réaliser des transcriptions de ses œuvres pour piano, ouvrant ainsi à la harpe un nouveau champ de répertoire, « avec l'autorisation du Maître »...

4.3.5 La construction d'un imaginaire

Au-delà des améliorations techniques, la harpe a bénéficié d'un imaginaire rattaché aux grands courants esthétiques du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle. Instrument majeur au Moyen-Âge, c'est tout naturellement que la harpe devient l'un des symboles du romantisme et de l'impressionnisme, qui reviennent à des sources d'inspirations plus *floues* et plus mystérieuses que la période classique précédente, héritière de l'Antiquité Grecque. La harpe trouve dès lors une résonance toute particulière dans les opéras de Wagner qui revisitent la mythologie germanique médiévale, ou encore dans le *Pelléas et Mélisande* de Debussy, si proche de *Tristan et Yseult*. Associée aux chansons de geste, mais aussi à une certaine évanescence de princesses médiévales aux « longs cheveux descendant de la tour », la harpe devient un instrument féérique, magique, aux consonances douces et imprécises...

Si cet imaginaire a bénéficié à l'instrument, qui se retrouve alors sur le devant de la scène, cette période est également celle de la fixation d'un à priori très limitatif pour la harpe. Cette image d'un instrument doux et complexe, mystérieux, aérien, occulte bien évidemment tout un pan des capacités de l'instrument. Mais c'est une image qui lui colle à la peau, l'enfermant dans un halo à la fois tiède et lointain.

Heureusement l'époque actuelle tend à dépoussiérer ce piédestal vaporeux et ce début de 21^{ème} siècle voit (enfin) la réintégration de la harpe dans son temps !

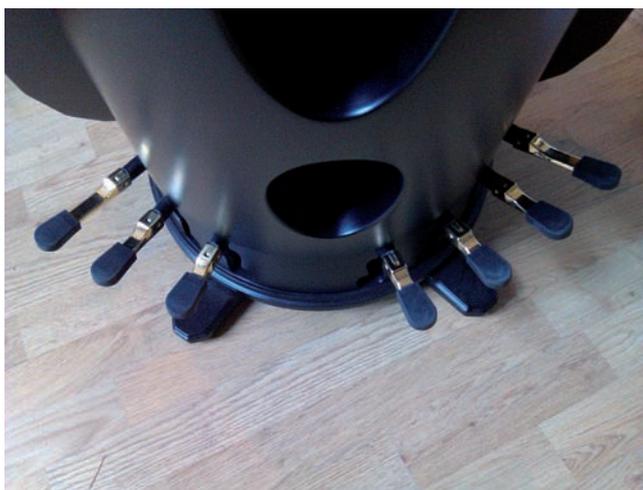


Fig.28 Pédales sur la harpe à double mouvement



Fig.29 Trois crans par pédale



Fig.30 Console. Mécanisme des fourchettes

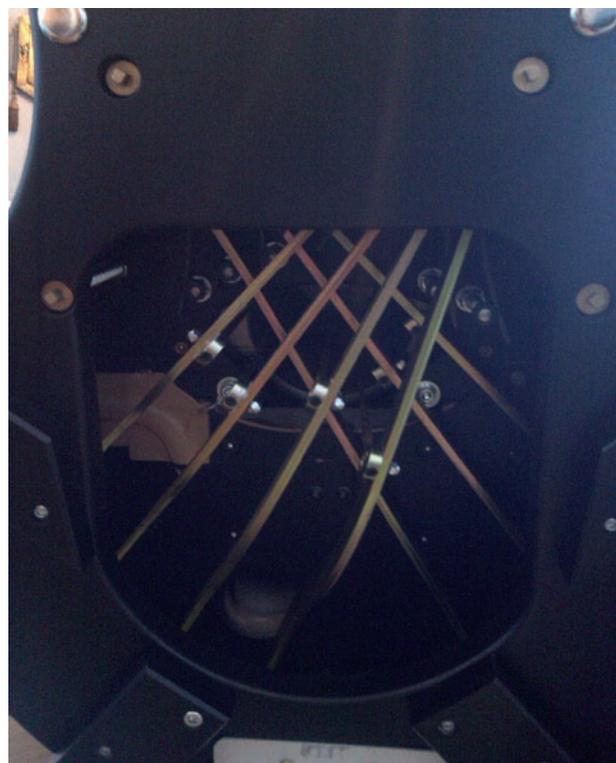


Fig.31 Mécanisme des pédales à l'intérieur du socle de la harpe



Fig.32 Harpes de concert modernes à double mouvement

5- Vers une réintégration de la harpe dans son temps.

5.1 Une école et un répertoire aboutis conduisent la harpe sur les plus grandes scènes.

La harpe remonte à l'origine de la civilisation, mais depuis l'invention de la harpe à double mouvement de Sébastien Erard, seulement 200 ans se sont écoulés. Laps de temps nécessaire à la constitution d'une école de haut niveau qui conduit aujourd'hui les harpistes sur les plus grandes scènes internationales. Avec un répertoire original riche et des transcriptions de plus en plus *documentées*, les solistes parviennent enfin à faire percevoir la harpe comme instrument à part entière et non plus comme curiosité mystérieuse. Dans la foulée de Lily Laskine, Pierre Jamet, Catherine Michel ou Marielle Nordman, de grands virtuoses comme Isabelle Moretti, Xavier de Maistre ou Marie-Pierre Langlamet parcourent aujourd'hui le monde en récital, musique de chambre, ou accompagnés par les plus grands orchestres. La harpe sort enfin des salons pour acquérir une visibilité internationale.

Il est nécessaire ici de noter que ce mouvement n'est sans doute pas étranger au renouveau de la harpe celtique à l'œuvre depuis les années 70, sous l'impulsion principale de Alan Stivell Cochevelou. Les écoles de harpe celtique explosent et sortent d'une tradition d'amateurisme propre à la musique folk. La technique également se développe, notamment sous l'égide de pédagogues comme Dominig Bouchaud, fondateur d'une véritable école de harpe celtique française. On a vu que les îles britanniques avaient réimporté la harpe sur le continent autour du X^{ème} siècle. Cet échange constant entre la « grande » harpe et la harpe celtique semble continuer de nos jours, quoi qu'en disent les tenants d'un certain sectarisme organologique...

5.2 En forme de conclusion : Une harpe contemporaine et actuelle, un instrument décomplexé.

La harpe entre également de plain-pied dans la modernité grâce à la place de premier choix que lui accordent les compositeurs contemporains. Avec son large ambitus et la multiplicité des sonorités rendues possibles par le contact direct du doigt avec la corde, l'instrument séduit les compositeurs. A la suite de Benjamin Britten (*Eight Folk Songs Arrangements, Suite for Harp* op 83...), Paul Hindemith (*Sonate für Harfe, Konzertmusik...*) ou Arnold Schoenberg (*Pelleas et Mélisande, Herzgewächse...*), elle convaincra également Pierre Boulez (*Sur Incises, Notations pour orchestre...*), Yoshihisa Taira (*Sublimation, Pénombres 3*), Isang Yun (*Novelette, In Balance*), Georges Crumb (*Federico's little songs for children*) ou Luciano Berio (*Sequenza II, Folk Songs*), pour ne citer qu'eux. On ne fait plus uniquement de beaux accords et de langoureux glissandi, mais on frappe l'instrument, on le *prépare*, on le fait *zinguer*. L'instrument se décomplexe pour être en accord avec son temps. De nombreux harpistes en outre se spécialisent dans ce répertoire et cette harpe *nouvelle*, à l'instar de Hélène Breschand, Frédérique Cambreling ou Judy Loman, qui permettent aux compositeurs d'avoir moins peur de cet instrument aux diaboliques 7 pédales et 47 cordes...

L'époque actuelle est aux métissages, à la transversalité esthétique. La harpe ne peut donc être en résonance avec son temps qu'à la condition d'être protéiforme. Mais comment intégrer dans un trio de jazz ou sur une scène rock ou électro un instrument à la colonne dorée, au son boisé et subtil (à part peut-être dans un groupe de glam-rock...)? La harpe continue donc d'évoluer pour répondre à la soif des musiciens.

À l'instar des guitares, il existe depuis 1985 des harpes électriques (conçues à l'origine par Joël Garnier de la firme Camac en France, puis reprises par Salvi en Italie et Lyon and Healy aux USA), sans caisse de résonance, parfaitement adaptées à l'utilisation de tous les filtres possibles (distortion, flanger, chorus...) (fig 27). Cette évolution de l'instrument lui permet petit à petit de conquérir un nouvel espace : celui des musiques actuelles et improvisées. Si le nombre de harpistes qui franchissent le pas de manière convaincante est encore relativement restreint, il ne cesse de s'accroître. On peut citer, dans le désordre, Deborah Henson-Conant, Zeena Parkins (aux côtés de Björk), Johanna Newsome, Park Stickney, Isabelle Olivier, Polop Project...

Mais la harpe ne s'arrête pas là : Une harpe *midi* (firme Camac) est sur le marché depuis 2010, et le luthier indépendant Philippe Volant a conçu une harpe celtique chromatique à 62 cordes alignées qui semble promise à un bel avenir.

Ainsi la harpe, redevenue respectable sur la scène des musiques savantes et folkloriques, doit maintenant convaincre dans un nouveau domaine, où tout est à inventer, et où tout est possible !

Née imparfaite, encensée puis délaissée un temps faute de performances suffisantes, l'antique *Harpa* semble aujourd'hui encore toute jeune, bien loin de son image de *vieille dame respectable*. Ses origines se confondent avec la naissance de l'humanité et pourtant elle continue d'évoluer avec son temps. C'est peut-être ce qui continue de fasciner dans cet instrument : un inconscient collectif réveillé par cette fonction propre à tous les mythes de tisser un lien entre passé et présent, car ils sont intemporels.

Notices biographiques

La liste de notices biographiques n'est absolument pas exhaustive, et un choix partial parfaitement assumé a été réalisé, en fonction des figures les plus importantes, ou les plus surprenantes, liées à l'histoire de la harpe.

Pour plus de biographies, nous vous conseillons l'excellent ouvrage de Annie Glattauer *Dictionnaire du répertoire de la harpe* (Op. cit.).

BOCHSA Robert Nicolas Charles. *Harpiste et compositeur français. Montmédy, 9 août 1789 / Sydney, 6 janvier 1856.*

Elève de Naderman, il a laissé de nombreuses compositions dont des cahiers d'études toujours au programme. Il pratique à la fois la harpe à simple mouvement et la harpe à double mouvement dont il est l'un des grands défenseurs. Virtuose admiré, il doit pourtant s'exiler à Londres en 1817 pour échapper à une sanction de justice pour escroquerie. Il devient professeur à la Royal Academy et chef d'orchestre au King's Theater. Mais en 1839 il doit fuir de nouveau, accusé de l'enlèvement d'une femme, Anna Bishop, cantatrice. Déjà marié en France, il est accusé de bigamie. Il part donc pour l'Italie, l'Amérique et finalement l'Australie, où il meurt au cours d'une tournée.

DIZI Francois-Joseph. *Harpiste belge. Namur, 14 janvier 1780 / Paris, novembre 1847.*

Il apprend le violon avec son père avant de se mettre à la harpe en autodidacte, faute de professeur dans sa ville. En 1796, au cours d'un voyage en bateau depuis la Hollande vers l'Angleterre, il manque se noyer en voulant sauver un marin tombé à l'eau. Il se réveille dans une maison du port, sans papiers ni lettres de recommandations, tandis que le bateau continue sa route. Il se rend malgré tout à Londres où il finit par rencontrer par hasard Sébastien Erard, alors émigré, qui le prend sous son aile et continue son éducation musicale. En 1821 il devient premier harpiste à Covent Garden, puis se fixe en à Paris en 1830 avec le titre de Professeur des Princesses royales de France. Surnommé le « Beethoven de la harpe », il laisse entre autres 48 études qui ont largement contribué au développement de la technique harpistique.

ERARD Sébastien. *Facteur d'instruments français. Strasbourg, 5 avril 1752 / Passy, 5 août 1831.*

Tapissier dans l'atelier de son père. A la mort de celui-ci en 1768, il se rend à Paris où il trouve un emploi chez un facteur de clavecins. Il monte sa propre entreprise autour de 1776 avec l'aide de la Duchesse de Villeroy et construit son premier pianoforte en 1777. Emigré à Londres pendant la Révolution Française, il développe son commerce avant de revenir à Paris en 1796. En 1810, il crée la harpe à double mouvement, presque inchangée depuis lors. Il est également l'inventeur du système du double échappement pour le piano, et partant l'un des inventeurs du piano moderne.

HASSELMANS Alphonse. *Harpiste et compositeur français d'origine belge. Liège, 5 mars 1845 / Paris, 19 mai 1912.*

Soliste célèbre, il fut nommé en 1884 professeur au Conservatoire de Paris. Son enseignement fit éclore des générations de virtuoses : Henriette Renié, Marcel Tournier, Carlos Salzedo, Micheline Kahn, Marcel Grandjany, Lily Laskine, Pierre Jamet... On lui doit une cinquantaine de pièces pour harpe, ainsi que la révision des principales études au programme de l'enseignement harpistique.

HOCHBRÜCKER Christian. *Harpiste allemand. Tagmersheim, 17 mai 1733 / Londres, après 1799.*

Neveu de Georg Hochbrücker qui est à l'origine du système des pédales sur la harpe (1697), il perfectionne ce système en portant le nombre des pédales à sept. Il est professeur de Marie-Antoinette à partir de 1769. Brillante carrière de soliste à Paris, puis exil à Londres pendant la Révolution Française. Il est l'auteur de 8 recueils pour harpe.

JAMET Pierre. *Harpiste français, Orléans, 21 avril 1893 / Gargilèsse, 17 juin 1991.*

Issu d'une famille d'artistes, Pierre Jamet est élève d'Hasselmans au Conservatoire de Paris de 1909 à 1912. En 1916 il joue devant Debussy la *Sonate pour flûte, alto et harpe* et ce dernier l'incite à écrire des arrangements de ses pièces pour piano à la harpe. A partir de 1917 il débute une carrière de soliste qui en fera l'un des plus grands harpistes de son temps. Harpiste de l'Opéra de Paris puis Professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1944, il formera toute une génération de harpistes, et est encore aujourd'hui considéré comme l'un des fondateurs de l'école française moderne.

KRUMPHOLTZ Jean-Baptiste. *Harpiste et compositeur autrichien. Zlonice, 3 mai 1742 / Paris, 19 février 1790.*

Après avoir fait partie de l'orchestre du Prince Esterhazy à Vienne, il se rend à Paris où il connaît un vif succès et forme de nombreux harpistes. Versé dans la lutherie, il est un précieux conseiller pour les différents facteurs de harpe de l'époque. Malheureux en amour, il se suicide en se jetant du Pont-Neuf en 1790. Il laisse de nombreuses œuvres (sonates et concertos) et est le premier à utiliser les sons *harmoniques* à la harpe.

LASKINE Lily. *Harpiste française, Paris 31 août 1893 / Paris, 4 janvier 1988.*

Premier prix du Conservatoire de Paris à l'âge de 12 ans, elle débute une carrière de concertiste et de soliste dès l'âge de 14 ans. Reçue à 16 ans au concours de l'Opéra de Paris, elle ne peut y entrer car trop jeune. Elle devient alors remplaçante et la première femme à intégrer cet orchestre depuis sa création. Elle est ensuite harpe solo dans tout ce que Paris compte d'orchestres importants et côtoie les plus grands chefs de l'époque. Nommée professeur au Conservatoire de Paris en 1948, elle est devenue la figure emblématique de la harpe pour le grand public, proche des compositeurs majeurs de son temps (Ravel, Pierné, Roussel...) mais également du milieu du théâtre et de la variété, elle mène la harpe sur le devant de la scène, notamment aux côtés de Jean-Pierre Rampal à la flûte, avec lequel elle

jouera pendant plus de quarante ans. Elle a été l'inspiratrice de nombreuses créations dont l'*Impromptu* d'Albert Roussel, et le *Concerto pour harpe* d'André Jolivet.

NADERMAN Jean-Henri. *Facteur de harpes à simple mouvement français. Fribourg, 1735 / Paris 1799.*

Facteur ordinaire de Marie-Antoinette, on lui doit la harpe fabriquée pour la Reine en 1783 ainsi que des instruments richement ornés.

NADERMAN François Joseph. *Facteur de harpes à simple mouvement, harpiste et compositeur français. Paris, 5 août 1773 / Paris, 2 avril 1835.*

Fils du facteur de harpes du même nom. Elève de Krumpholtz. Harpiste à la chapelle Royale en 1815, il fut en 1825 le premier professeur de harpe au Conservatoire de Paris. Ses nombreuses compositions (méthodes et sonates) sont toujours au programme. Il s'est opposé à la harpe à double mouvement afin, entre autre, de conserver l'usage des harpes à simple mouvement Naderman.

PARISH-ALVARS Elias. *Harpiste, pianiste et compositeur anglais. Teignmouth, 28 février 1808 / Vienne, 25 janvier 1849.*

Elève de Dizi et Bochsa, il fut l'un des plus prestigieux virtuoses de la harpe au XIX^{ème} siècle. Il effectua de nombreuses tournées en Europe et au Moyen-Orient où il fit connaître la harpe à double mouvement. Berlioz l'appelait le « Liszt de la harpe ». En 1847 Il est harpiste de la Chambre Impériale de Vienne avant de mourir prématurément de phtisie. Il lègue un très important corpus d'œuvres malheureusement trop méconnues et peu rééditées, à quelques exceptions près. Par des recherches de combinaisons de sonorités et l'emploi judicieux des homophones, Parish-Alvars a rénové la technique et créé l'écriture moderne de la harpe.

POENITZ Franz. *Harpiste et compositeur allemand, Bischofswerda, 1850 / Berlin 1913.*

Harpiste de l'orchestre royal de Berlin (1866) puis virtuose de la Chambre (1891), il a publié de nombreuses compositions pour harpe et révisé les parties de harpe des opéras de Richard Strauss.

POSSE Wilhelm. *Harpiste allemand, Bromberg, 15 octobre 1852 / Berlin, 20 juin 1926.*

En 1900, il fut nommé Professeur de harpe à la Königliche Hochschule, devenant Professeur royal en 1910. Ami de Franz Liszt, il transcrivit ses œuvres pour harpe solo. Posse et Poenitz sont les fondateurs de l'école allemande. Il laisse des œuvres et transcriptions d'une grande virtuosité, dont les célèbres *Acht grosse Konzert-Etuden*.

RENIÉ Henriette. *Harpiste et compositrice française, Paris, 18 septembre 1875 / Paris, 1^{er} mars 1956.*

Elève d'Hasselmans, 1^{er} prix du Conservatoire de Paris à 11 ans, prix de fugue et de composition. Virtuose remarquable, elle impose la harpe en tant qu'instrument de soliste aux célèbres associations symphoniques, jouant sous la baguette de Camille Chevillaud son propre *Concerto* en 1910 aux concerts Lamoureux. Les créations de cette époque lui sont dues en grande partie, ainsi que l'adaptation des *Danses* de Debussy.

SALZEDO Carlos. *Harpiste et compositeur français naturalisé américain, Arcachon 6 avril 1885 / Waterville, Maine, 17 août 1961.*

Elève d'Hasselmans au Conservatoire de Paris, il devient harpiste solo au Metropolitan Opera de New York (1909-1913). Il est également professeur au Curtis Institute de Philadelphie à partir de 1924 puis à la Juilliard School de New York, et est considéré comme le fondateur de l'école américaine. Compositeur prolifique, il développe les effets sonores sur son instrument, et pose les bases de l'écriture contemporaine pour la harpe. Il est également fondateur avec Edgar Varèse de la « Guild of composers » de New York qui a pour but la promotion des compositeurs contemporains.

Bibliographie

- LE DENTU Odette, *A propos de la harpe*, Paris, Gérard Billaudot, 1984
- Ouvrage Collectif, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988
- TRANCHEFORT François-René, *Les instruments de musique dans le monde*, Seuil, collection Points, Paris 1980
- GLATTAUER Annie, *À l'origine de la harpe*, Buchet-Chastel, Paris, 1999
- GLATTAUER Annie, *Dictionnaire encyclopédique du répertoire de la harpe*, CNRS éditions, Paris, 2003
- FALCH'ER-POIROUX Eric, *L'identité musicale Irlandaise*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 1996.
- MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Fayard, Paris, 1990
- Ouvrage collectif, *Anthologie de la harpe, la harpe des Celtes*, Éditions de la Tannerie, Beignon, 2001

Sources internet

- www.aiharpe.org
- www.camac-harps.com
- www.harponomie.be
- www.lesmusijoies-harpe.com
- <http://simplearp.free.fr>
- <http://unesdoc.unesco.org>
- <http://fr.wikipedia.org>

Quelques liens pour écouter de la musique...

- www.dominigbouchaud.com
- <http://polop.tumblr.com>
- <http://helene.breschand.free.fr>
- www.xavierdemaistre.com
- <http://nikolazcadoret.blogspot.com>
- <http://simplearp.free.fr/pages/4harpions.html>