Texto ! Textes et cultures, vol. XXXI, n°3-4, 2026.

Vincent Michaud-Laine

Y Delyn Arian… La Harpe d'Argent
Quatre études sémiomusicologiques
sur le Manuscrit de Robert ap Huw (1613)

Résumé : Le manuscrit musical gallois de Robert ap Huw, daté de 1613, note par une tablature inédite, une musique pour la petite harpe à une rangée de corde et pourvue de harpions, en vigueur à l'époque. À travers quatre études précises autour du manuscrit, comme autant de portes d'entrée, ce travail vise tout à la fois à rendre accessible la musique de ce manuscrit et à démontrer comment sémiotique des cultures et sémantique interprétative constituent des outils de choix dans l'établissement d'une ligne interprétative efficace.

Mots-clefs : Harpe, Gallois, Tablature, Musicologie, Sémiotique, Sémantique Interprétative.

Abstract : The Welsh musical manuscript of Robert ap Huw, dated 1613, notes in an unusual tablature a music for the small harp with one row of strings and fitted with bray pins, in use at the time. Through four studies of specific points around the manuscript, as so many gateways, this work aims both to make the music of this manuscript accessible and to demonstrate how semiotics of culture and interpretive semantics are tools of choice in the establishment of an effective interpretive line.

Key-words : Harp, Welsh, Tablature, Musicology, Semiotics, Interpretative Semantics.



Avant-propos

Si les analyses théoriques et structurelles de la musique sont, somme toute, aussi anciennes que la musique elle-même — on pourrait le supposer — c'est néanmoins le XIXe siècle qui, plus précisément, consacre la musicologie et ses branches, comme une science.

De ce XIXe siècle, fort, innovant, conquérant et difficile à contourner, la musicologie gardera des traces épistémologiques toujours très présentes : une tendance au référentiel positiviste, induisant des catégorisations et classifications souvent présentées comme « universelles », couplées à une tendance à appliquer une méthode unique et universelle à tous les objets musicaux et de penser que c'est précisément là que se situeraient une garantie et un enjeu scientifiques.

Ces tendances persistantes ont pu, au cours de l'histoire, pousser les instrumentistes et les musiciens, en dehors de toute étude, vécus comme de simples exécutants dans le meilleur des cas, voire comme des sources de « corruptions » dans le pire, en dehors de toute ligne de réflexion musicologique.

Bien sûr, bien des théoriciens ont tenté de rectifier cela, mais cet état de fait majoritaire, a généré, surtout dans les empans artistiques contemporains, une réaction épistémologique diamétralement opposée qui, nourrie de Déconstruction, accoucha d'un nouveau type de recherche plaçant l'instrumentiste au centre de sa recherche : c'est la recherche par la pratique, soit recherche artistique. Ce nouveau type de recherche, devenu majoritaire aujourd'hui, a bien des mérites mais aussi le défaut de ne pas permettre, à cause même de sa nature artistique, relative, personnelle et donc subjective, une répétabilité totale ni donc, une réfutabilité souhaitable, et ceci la situe parfois, résolument, et sans que, d'un point de vue artistique, cela constitue un problème, en dehors de tout critère de scientificité explicite, mais cela lui fait, dès

lors que l'historicité et la scientificité sont malgré tout brandies dans le discours, générer beaucoup de tensions dans le monde musical.

Loin de vouloir s'occuper à apprécier ou déprécier l'une ou l'autre de ces approches, ni mettre en doute le sérieux et l'assiduité avec lesquels elles abordent leurs objets, la sémiomusicologie cherche à tenter une *uia media* entre une approche encyclopédique et le regard renouvelé d'une anthropologie sémiotique faisant la part belle au milieu gestuel des musiciens et sa façon spécifique de créer du Sens en musique, et axée sur les sciences de la culture, initiées par Cassirer, et la sémiotique des cultures, initiée par François Rastier et Simon Bouquet, qui ont une postérité épistémologique riche, féconde et utile.

C'est ainsi qu'à l'approche encyclopédique qui rassemble les savoirs, on couplera le regard sémiotique qui les fédère autour de la question de la construction du Sens et des conditions d'accès au sens. On cherchera par là à gagner un gain descriptif fort qui devient le socle du deuxième temps : une interprétation contemporaine intéressante, présentée et assumée comme telle, et guidée par les principes d'une herméneutique matérielle étendue à la musique et qui en assurent le caractère explicite, la garantie et l'utilité.

C'est ultimement ce désir d'être utile au musicien abordant l'étude de ce manuscrit singulier, qui sert de fil d'Ariane à cet ouvrage. Il ne s'agit donc nullement d'asséner une interprétation autoritaire, ni de régler des comptes, ni de se placer en arbitre, il s'agit de faire la démonstration d'une autre manière de faire, de penser la recherche et de la présenter, afin, à la fois d'émanciper bellement le musicien et ses doigts vivants, et de s'assurer que la scientificité des études en découlant, est assurée et laissée ouverte.

Clymau Cytgerdd, les « Nœuds de l'Harmonie »

Avant-propos

Il est tentant, lorsqu'on aborde un nouveau document qui ne semble qu'avoir peu de pendants dans le corpus musical de l'époque et du lieu, de vouloir tout de suite dresser des ponts classificatoires et comparatistes *a priori* afin de se doter d'un « filet de sécurité » psychologique qui permettrait d'aborder l'unicité de l'œuvre avec un certain semblant rassurant de socle comparatiste positif (on ne garde et regarde que ce qui est analogue) qui peut servir de base de départ. De manière globale, c'est malheureusement souvent la seule méthodologie qui a été déployée pour aborder ce manuscrit. Le recours immédiat à une analyse diachronique, avant même d'avoir plongé dans le manuscrit est source de multiples rugosités. Cette méthode se teinte aussi souvent aussi du désir, parfois ennuyeusement nationaliste, gallois, si pas britannique ou pan-anglophone, parfois simplement et encore plus ennuyeusement, personnel, soit lié à une carrière de musicien ou à cette nouvelle classe de « chercheurs » en folklore, plutôt identitaristes et refusant toute forme d'académisme[1], de revendiquer et brandir cette musique, de la proclamer intraduisible, appropriable seulement à qui appartiendrait à une identité la plupart du temps imaginaire, et construite conjecturalement le plus loin dans le temps possible[2]. Dans le cadre de cette façon de faire, le corpus comparé est donc déterminé au préalable par des axiomes fixes et décisions interprétatives fortes qui relèvent souvent du désir ou de la doxa. À la décharge de ces « chercheurs », il ne saurait en être autrement qu'au prix de beaucoup de rigueur et paradoxalement de souplesse intellectuelle (et morale) tant cette musique, dont nous ignorons quasiment tout, semble irréelle et n'est présente que dans un corpus très restreint de documents historiques confus et centrés sur une époque précise entre les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. L'approche ci-dessus décrite est, certes, comparatiste mais aussi positive et axiomatisée et est donc concentrique, car c'est à partir de grands ensembles diachroniques, réels, théoriques, historiques ou imaginaires, décidés au préalable par l'interprète que sont tirés des pans de systèmes musicaux et de grilles de lectures, et le regard se centre petit à petit, et sélectivement sur l'objet de l'étude. Les chercheurs Avarez et Arom soulignent d'ailleurs que le XX^e^ siècle consacre une approche personnelle et non plus d'école des objets de l'ethnomusicologie, renforçant l'analyse de Olbrys-Gencarella précédemment citée. Ils montrent que les approches extrinsèques qui cherchent à expliquer à partir d'universaux musicaux diachroniques externes et les approches intrinsèques qui au contraire s'interdisent de sortir de la synchronie du corpus étudié et tel que perçu par un individu-chercheur-observateur, sont désormais également déployées et parfois, paradoxalement articulés avec plus ou moins de bonheur[3].

La sémiomusicologie, au contraire de tout cela, ancrée dans la sémiotique et les sciences des cultures, vise à proposer l'inversement de ce « flux épistémologique » et à mettre en œuvre une approche excentrique et en réseau qui articule une analyse synchronique et un pas en arrière

---

[1] Stephen Olbrys-Gencarella, (dans *Cultural Analysis,* vol. 20, 2024), éclaire ce nouveau phénomène dans le folklore et la recherche sur la musique traditionnelle en général, ainsi que les dangers qu'il présente pour la pensée rationnelle et la recherche scientifique dans le domaine.

[2] Revendications qui ne datent pas forcément que d'aujourd'hui, Lewis Morris en effet, dans la page de garde qu'il dessine pour le manuscrit (p.7) revendique que cette musique est celle notée par les bardes convoqués par le Roi Gruffudd Ap Cynan en 1100 et qu'ils la tiennent des druides de Bretagne.

[3] Alvarez-Pereyre, Frank et Arom, Simha "*Ethnomusicology and the Emic/Etic issue*", dans *The World of Music* 35, n^o^. 1, 1993, p.44-46.

diachronique avec la prudence que procure le fil directeur du Faire-Sens : ainsi, l'étude s'effectue à partir du manuscrit lui-même, de sa tablature, de sa terminologie galloise et de la musique qui est notée, ce qui pourrait se comprendre comme une approche intrinsèque, mais l'étude sémiomusicologique fédère aussi en même temps les données comme les savoirs nécessaires non contenus dans le document étudié, en tant que banque de contextes, mais recherchables par ailleurs dans d'autres documents de la même ère géographique et temporelle, par la question du Sens, de sa construction dans le manuscrit et de la façon d'y accéder, et donc cherche à chaque carrefour d'objectiver ses analyses et à procéder de manière scientifique et prudente et de mettre en réseau toutes les informations générées par tous les types de document prenant en compte non seulement le semblable, mais aussi le dissimilaire afin de dresser une mise en série qui permette de rendre compte de l'objet étudié. La sémiomusicologie considère également la musique comme une forme symbolique au sens cassirérien du terme, c'est-à-dire une institution du sens qui a sa propre manière de faire sens, elle-même entièrement inféodée à un milieu gestuel instrumental. Le regard sémiotique permet donc aussi un désenclavement de l'analyse et la situe dans une ligne praxéologique : la musique ne fait sens qu'à condition d'être jouée et entendue et on cherchera à opérer une respiration entre un *poiein (*soit une découverte de formes inédites ou non connues à travers des ensembles structurels en germe déterminés dans le cadre du corpus par une entreprise de critérisation fédérant tous les documents du corpus) puis un *prattein* qui consacre en action, soit milieu gestuel et activité musicale, les données de la recherche. Ceci replace la musique, la notation et le système musical dans leur contexte réel : celui de produire de la musique sous les mains d'un musicien situé et pétri d'une distalité de plusieurs ordres. Cet axe praxéologique permet de dépasser les labyrinthes théoriques souvent élitistes et excluants des pratiques musicales réelles, pour recentrer sur les gestes et les actions musicaux. La garantie étant recherchée en deux temps, une garantie de type scientifique dans le cadre d'une ligne interprétative des documents, ligne qui se veut répétable et réfutable ; et une garantie de type artistique en replaçant cette musique dans le cadre des gestes musicaux sur un instrument adapté. L'authenticité historique n'est bien évidemment jamais atteignable autrement que dans le cadre d'un discours marketing vendant instruments, concerts, ateliers et enregistrements, cette entreprise de sémiomusicologie aura donc le mérite de chercher plutôt à fournir des données organisées en banques de contexte et de proposer une interprétation musicale, souple, plurielle et débarrassée de quelqu'autre enjeu que celui, pur plaisir musical et intellectuel, de permettre d'imaginer un paysage sonore ancien. Sa portée scientifique réside dans le fait qu'elle explore une voie interprétative amenée avec clarté, honnêteté et précision dans le cadre structuré d'une mise en banque des contextes et des documents. Le résultat peut être une musique, mais cette musique aura pour caractéristique de ne pas se poser en canon exclusif, absolu et séparatiste, et donc de ne pas entraver la recherche, ni des autres, ni future.

Les *Clymau Cytgerdd* et leur écrin

En 1613 environ, Robert Ap Huw, homme étrange et à la biographie douteuse, couche par écrit, sous la forme d'une tablature sans pareille une musique non moins étrange pour la harpe. Les différentes sources historiques permettent de reconstituer quelques éléments de la vie de Robert ap Huw[4]. Né autour de 1580, vraisemblablement à Penmynydd sur l'île d'Anglesey, puis décédé en 1665 à Llandegfan sur la même île, Robert ap Huw est élevé sur la commune de Llandeusant où il semble, sans qu'il y ait plus de détails accessibles qu'il ait reçu une éducation musicale et ait embrassé la profession de harpiste itinérant. Il est su qu'il était le musicien

[4] Le lecteur se réfèrera aux entrées spécifiques de la bibliographie et en particulier aux travaux de Sally Harper, 2007.

régulier d'une certaine classe moyennement aisée sur l'île d'Anglesey autour de 1600. Il est également su grâce aux rapports de police qu'il fut arrêté en avril 1600, puis emprisonné pour avoir volé à plusieurs reprises lesdites familles et, fait curieux, avoir enlevé une jeune fille. Parmi les larcins constatés figurent des manuscrits de musique. En mai, il s'échappe de la prison et est jugé par contumace. Il réapparaît autour de 1615 où il semble être devenu *pencerdd* (Maître de musique ayant licence d'enseigner) et certains éléments le listent comme harpiste auprès du roi James[5] bien qu'il n'y ait pas de preuves de cela. Il s'éteindra, *gentleman farmer* confortable dans son île natale.

Le manuscrit est préservé à la *British Library* sous la côte Additional MS 14905[6]. Il comprend trente et une pièce de musique transcrites dans une tablature qui lui est propre. Ces pièces sont entourées d'un apparat présentatif et de commentaires ainsi que d'une nomenclature de quelques mouvements de doigtés ainsi que de types d'accords de la harpe et divers commentaires en gallois comme en anglais.

Il est entièrement écrit à la main, par deux auteurs, du moins à ce qui est généralement soutenu, Robert Ap Huw et Lewis Morris[7]. L'écriture n'est pas toujours soignée et est très personnelle sur certaines lettres (le c ressemble par exemple à un petit gamma et le h est réduit à une boucle plus ou moins expansive.) Déchiffrer ce manuscrit oppose donc certaines difficultés outre la langue galloise du XVII^e^ siècle. La couleur de l'encre semble par endroit différer sans qu'il soit réellement toujours possible de déterminer s'il s'agit de deux temps de rédaction différent de la même main, une recharge d'encre par endroit, ou bien d'ajouts tardifs par le deuxième auteur. L'exemple type de ce genre d'hésitations serait les titres parfois complétés d'un lexème qui n'a pas la même couleur, ou l'ajout au-dessus de la tablature de certaines pièces de signes rythmiques manifestement pas de la même encre.

La tablature est écrite avec un certain soin mais aussi avec un souci manifeste d'économiser de la place voire d'aller vite. Ainsi peu de reprises sont exprimées totalement autrement que par des instructions, assez laconiques invitant, par exemple à reprendre au début, reprendre la section, reprendre à la marque, etc. Certains de ces renvois, comme nous le verrons, posent des problèmes d'interprétation. Certaines variations ne sont écrites que sur une ou deux mesures, laissant entendre que c'est à l'interprète de reconstituer leur suite, ce qui n'est pas simple. L'encre pénètre le papier profondément au point que le recto est parfois visible par transparence sur le verso, ce qui ne facilite parfois pas le travail de lecture.

Des commentaires d'une autre main sont ajoutés, outre au tout début du manuscrit qui se trouve arrangé et présenté comme un livre, à la fin du manuscrit à l'endroit où sont décrits les accords spéciaux. Ces commentaires, sous forme de questions ou d'interrogations s'efforçant à comprendre une musique dont on perçoit l'importance historique et les enjeux nationalistes y

---

[5] Par exemple un poème de Huw Machno (1560- 1637), *Cywydd i ofyn telyn*, présent dans les 5 pages conservés sous la cote MS Welsh e. 10, *Weston Library*.

[6] Le site suivant, par Greg Lindhal, permet de télécharger un facsimile du manuscrit : https://www.pbm.com/~lindahl/ap_huw/facsimile/. [site consulté le 13-08-2024].

[7] Né en 1701 et mort en 1765, il était avec son frère Richard fondateur de la société des *Cymrodorion,* société savante s'occupant de culture et de langue galloise. Il a fait l'acquisition du manuscrit d'Ap Huw et à ce qu'on peut déduire de ses ajouts, avait songé en faire une édition. Néanmoins beaucoup d'éléments et d'incohérences dans le manuscrit lui-même laissent entendre qu'il n'était pas le seul, postérieurement à Robert ap Huw, à y avoir écrit dedans et que sans nul doute, l'édition et la publication du manuscrit de Robert Ap Huw était resté un sujet actif chez les *Cymrodorion* après les temps de Richard et Lewis Morris.

afférent, sont de nature à rendre et la lecture et l'interprétation du document assez difficile. Les écritures de Robert Ap Huw et de l'autre (voire des autres) rédacteur sont cependant assez distinctes pour qu'il soit relativement aisé de les repérer.

Ce document, en conclusion, sans qu'il présente les difficultés habituelles des documents manuscrits en termes de paléographie et d'établissement de variantes au sein d'un stemma, présente tout de même de petites aspérités qui en rendent la lecture, le déchiffrement et l'interprétation relativement difficile et une prudence de bon aloi est donc de mise pour toute transcription.

Mais c'est à la page 23 du MS, que l'on trouve le début d'une section intercalée qui commence sous l'inscription « *dechre klymau kytgerdd* » (« début des nœuds de l'harmonie ») sous la plume de Ap Huw. Cette section est précédée d'une inscription d'une main plus tardive que celle de Ap Huw précisant sans aucunement le sourcer de manière exacte ni précise qu'il s'agirait d'un recopiage d'un carnet de note du maître harpiste William Penllyn[8].

C'est cette section qui fera l'objet de l'étude présentée ici. Nous tenterons d'en circonscrire une approche aussi approfondie que possible dans un contexte très lacunaire et difficile à déterminer avec comme but de proposer une lecture qui permette au musicien amateur comme professionnel de s'emparer de ce matériel musical unique mais en connaissance de cause. Les traductions du gallois, sauf mention inverse, sont réalisées par nos soins. A l'issue d'une analyse et d'une tentative interprétation, nous proposerons des pistes de travail pour le musicien d'aujourd'hui, pistes valant aussi interrogation : que signifie jouer cette musique aujourd'hui et comment, tout en renonçant à une vaine historicité ou un illusoire, si pas malhonnête, « historiquement informé », on peut néanmoins axer une recherche musicale créative contemporaine dans une ligne interprétative sérieuses et rigoureuse qui n'empêche ni les recherches futures ou adjacentes, ni la création artistique à partir de documents d'époque.

1. Le sens et le contexte des Clymau Cytgerdd

Le terme *Clymau Cytgerdd* est de nature polymodale et son interprétation peut-être de plusieurs ordres. Le premier élément *clymau* est une forme de pluriel de *cwlwm*, dont l'interprétation est intéressante. Son sens premier est celui de nœud, sens très bien attesté dans les textes gallois de la période qui nous intéresse. Citons par exemple son emploi dans ce sens en 1547 dans le *Dictionary in Englyshe and Welshe* (gol. William Salesbury[9]) qui traduit *kwlwm* par *knotte*, noeud ; ou bien dans l'édition traduite en gallois de l'ancien Testament datée de 1588, où l'on trouve « *a'r cylymmau*[10] *a ddatodasant oddi am ei ddwylaw ef.* » (« Et les nœuds qu'ils ont dénoués de ses mains ») (*Llyfr y Barnwyr*, (les Livre des Juges) xv, 14). Néanmoins dans la langue ce sens premier développe naturellement des sens abstraits, comme celui de « mariage » ou « union », comme en atteste le sens de « *Gan ymroi i gadw undeb yr Yspryd ynghwlwm tangneddyf* » (« s'attachant à maintenir l'Union de l'Esprit par l'union dans la paix ») (Nouveau testament en gallois 1588, Épitres de Paul, iv, 3). Ce sens abstrait est celui qui préside aux sens liés au domaine sémantique de la

[8] On ira consulter le *Dictionary of Welsh Biography,* Bowen, David J., (1959), WILIAM PENLLYN (fl. c. 1550-1570), https://biography.wales/article/s-WILI-PEN-1550, consulté le 16/12/2025.

[9] Voir https://archive.org/details/b24859242/page/n99/mode/1up, p. 100. Consulté le 16/12/2025.

[10] Nous soulignerons les termes dans nos extraits car la syntaxe galloise avec ses pluriels différents et des mutations, peut rendre le mot difficile à repérer.

musique, où il se développe dans un sens de « ce qui vient ensemble en musique » c'est-à-dire la performance musicale elle-même soit parfois chanson, comme en atteste cet extrait du MS Peniarth 109, daté de la deuxième moitié du XV^e^ siècle, à la ligne 21, « *o chwenych am aur gwlwm a chaniat »* (« Pour désirer que vous chantiez un chant d'or »), ou bien précisément la mise ensemble de plusieurs formes de musique, soit le chant et son accompagnement, ce qui justifie notre traduction par harmonie, comme en atteste cette glose d'autour de 1383 « *ar clymeu (modulis) a gaeni ef a dangossynt y vot yn telynnyawr* » (« Et il chantait en s'accompagnement en tant que harpiste [11]»).

Il nous semble que dans le cadre des *Clymau Cytgerdd,* qui semble constituer à la fois des grilles de jeu de la harpe et des méthodes d'accompagnement (c'est l'hypothèse qui fait le plus consensus), la polysémie /performance musicale/, /regroupement de lignes musicales/ et donc /harmonisation/ paraît pertinente. De plus dans le deuxième terme, si *cerdd,* signifiant musique ne fait aucun problème, le préfixe *cyt-* forme une isotopie sémantique avec *cwlwlm,* dans la mesure où il signifie /ensemble/, /mutuel/ /en même temps/. La traduction par « harmonie » n'est d'ailleurs pas qu'une seule intuition, elle est totalement attestée et notamment dans la période qui nous intéresse comme en témoigne par exemple la traduction de *cytgerdd* par « *Harmonia et Rhythmus »*, dans le *Thesaurus Linguae Latinae et Cambrobritannicae* de Sir Thomas Williams, présent le MS Peniarth 228 écrit autour de 1604-1607.

La dénomination de cette musique tend donc à insister sur le caractère d'ensemble de la performance. Il s'agit à notre sens d'une polysémie évidente car il peut tout à la fois s'agit d'un travail de mise ensemble de la technique des deux mains comme d'une musique servant à accompagner soit un chant, soit une performance instrumentale autre soit une récitation poétique.

Le contexte musicale et sociétal de cette forme de musique n'est pas vraiment connu. Il doit cependant fortement être replacé dans le cadre du renouveau de la culture galloise initié par l'accession au trône de la dynastie des Tudor (de Penmynydd) visant par une propagande et un renouveau des arts, asseoir l'idée que leur lignée galloise est la plus noble, ancienne, et donc légitime sur le trône de Grande-Bretagne. Les *Clymau Cytgerdd* semblent organisés en 24 mesures (une mesure est une séquence alternée précise de deux accords, le *Cywair dant* (« clef de corde » noté 1) et le *Tyniad* (« tension », noté 0). Il y a des allusions à ces 24 mesures dans plusieurs ouvrages de la même période, par exemples certains MS de la série Peniarth ou bien dans le *History of Cambria,* d'Humphrey Lloyd complété par David Powell en 1584 dans lesquels on semble expliquer que ces mesures ou alternances des deux accords 1 et 0, forment le socle commun sur laquelle la musique de la harpe et du *crwth* (petit instrument à archet) est basée. Cet ouvrage est souvent brandi pour affirmer que ces 24 mesures sont en directe ligne issues de la convocation des bardes par le Roi de Gwynedd[12], mi-historique mi-mythologique, Gruffudd Ap Cynan, autour de 1100. Le livre parle effectivement des 24 mesures comme étant issues de cette convocation à l'article qui traite de ce roi, prétendant que la source de leurs informations serait

[11] Red Book of Hergest, 1382, citation issue des travaux de Rhys, John et Evans, Gwenogvryn, *The Texts of the Bruts for the Red Book of Hergest*, Oxford, Evans, 1890, ii, p.186, https://archive.org/details/textofbrutsfromr00rhys/page/n7/mode/2up, consulté le 16/12/2025.

[12] Cette revendication surprenante est d'ailleurs datée de Lewis Morris lui-même ou d'un séide des Cymrodorion, car la page de garde ajoutée au manuscrit mentionne cette prétendue ancienneté, n'hésitant en plus guère à lier cette musique aux druides de Bretagne, pour renfort de potage… Il est inutile, pensons-nous, de commenter plus avant. Lewis Morris aura quant à lui l'excuse d'être un homme de son temps.

un certain Caradoc de Llancarfan, dont nous ne savons strictement rien, et qui n'a rien écrit vraisemblablement. Le ton propagandiste de l'ouvrage doit cependant rappeler qu'il s'agit très vraisemblablement de constructions de discours visant à assoir la supériorité et l'ancienneté des lignées nobiliaires et des arts Gallois sur leur pendant Normands ou Saxons. La question des origines est sans doute une grande et belle question, très importante, mais lorsqu'on ne peut la déterminer avec un minimum de justesse et que la politique semble vouloir s'en mêler, le bon sens devrait servir de guide : le manuscrit de Robert ap Huw date de 1617, et il serait alors fort extraordinaire qu'une musique ait pu se transmettre sans aucune révision ni influence, tout droit depuis le Moyen-Âge jusqu'en 1613, en ayant « sauté » toute la Renaissance. Une saine phénoménologie, centrée sur le manuscrit, une synchronie circonstanciée et un élargissement diachronique très prudent et articulé, et débarrassée de toute crispation personnelle et/ou idéologique parait de mise. Nous ne chercherons donc pas à « médiévaliser », ou « ethnocentriser » l'analyse musicale, mais nous bornerons à procéder à des observations sur corpus, liées à des documents et informations aussi contemporains du manuscrit que possible. Nous renvoyons le lecteur curieux de ces allusions historiques cryptiques, douteuses, lacunaires et peu informatives, entre autres mais en particulier, vers les très précieux et énormes travaux de compilation de Sally Harper ou Claire Polin cités dans notre bibliographie. Le sujet de cet article ne sera pas d'ajouter une voix de plus au chorus des conjectures variées sur un corpus historique plus qu'incomplet mais au contraire, de ne se focaliser que sur le tangible de la présence précise des *Clymau Cytgerdd* dans le manuscrit de Robert ap Huw, qui est l'objet de ce travail.

2. Architecture de la section

Il convient tout d'abord de s'efforcer à rendre compte de l'architecture de cette section du manuscrit. Cette architecture en effet fait sens et organise le sens musical en mettant en lien chaque mesure avec trois archétypes développés.

Les *Clymau Cytgerdd,* apparaissent à la page 23 du MS, cette pagination n'est pas le fait d'Ap Huw mais sans doute d'un commentateur ultérieur. Cette section apparait à la suite de quatre pièces du type *Gostegion* (« silences ») sans aucune autre mention que *klyme cytgerdd yn derche, (« les clymau cytgerdd* commencent ») sous la plume malhabile et l'orthographe dialectalisée et fluctuante de Robert ap Huw. Le bas de la page 22 est pourvue d'une inscription de la main d'un (ou plusieurs en fait) commentateur ultérieur qui écrit « *Y ma canlyn y pedwar kwlwm cytcerdd ar hugainn wedi oe prikio allan Lyfr Wiliam Penllyn* » (« voici les vingt-quatre nœuds de l'Harmonie d'après le Livre de William Penllyn »), mention suivie d'un ajout en anglais qui précise qu'il s'agirait d'un manuscrit en possession d'un monsieur dont le nom n'est pas extrêmement lisible. Il n'y a, à notre connaissance aucun manuscrit de la sorte qui contiendrait les pages suivantes en aucune façon. Ce n'est cependant pas la première fois que, à l'intérieur du MS d'ap Huw, Lewis Morris ou quel qu'autre commentateur font des allusions à des manuscrits (la plupart du temps de la série Peniarth) de manière erronée ou non sourcée.

Aucune mention de la main de Robert ap Huw ne suggère qu'il recopie quoi que ce soit d'où que ce soit. La tablature est livrée telle qu'elle avec des instructions dans les marges, au-dessus et entre les sections.

La première observation, mais qui vaut pour tout le manuscrit, est qu'il y règne un beau désordre. On ne sait pas quel était le but poursuivi par Robert ap Huw lorsqu'il écrivait cette musique, s'agissait-il d'un simple aide-mémoire non destiné à d'autres yeux que les siens, ou avait-il au contraire l'intention de partager ce texte à d'autres ?

La section se finit à la page 34 par un paragraphe très serré écrit entre les deux lignes de la tablature. Ce passage s'ouvre par *Terfyn y pedwar mesur arhigain* (« c'étaient les vingt-quatre mesures »). La formule *Terfyn* + nom de la pièce, constitue l'habitude générale de Robert ap Huw pour signaler la fin de la transcription d'une pièce. Cette formule est ici suivie d'une explication où il signale avoir développé les 24 sections (*cainc* en gallois) de trois mesures, nommément *mak mwn hir, mak mwn byr et makydalgi*, mais de n'avoir donné des autres mesures que la première section mais suggère de les développer ainsi que montré dans les trois exemples entiers. Nous reviendrons sur les sens que l'on pourrait donner à ce paragraphe difficile.

Ce paragraphe s'avère néanmoins fidèle à ce que Robert ap Huw accomplit effectivement à savoir que la section s'ouvre sur le *mak mwn hir,* à la page 23, et le titre *mak mwn hir* figure, dans le coin supérieur gauche, raturé mais néanmoins lisible, tout de suite suivi par l'exposition de la mesure en code binaire, à savoir 111100001010111100001011. Nous procèderons ici à l'explication pas à pas de cette première mesure afin de montrer comment Ap Huw semble procéder pour la transcrire. Cette analyse, structurelle, vaudra pour les autres. Nous reprendrons en détails les choix musicaux qui sont possibles à partir des instructions données par Ap Huw, en détail pour chaque mesure dans la partie consacrée à cela, plus bas.

Suivent les *cainciau,* soit sections, qui sont apparemment numérotées à la fin (ce n'est pas toujours le cas dans le manuscrit.).

Le premier *cainc* est écrit sur deux lignes et est suivi d'une mention écrite dans la marge, très difficile à lire car un peu effacée mais dans laquelle nous croyons pouvoir discerner « *terfyn y gyntaf* » (c'était la première [section]).

La seconde section est identifiée par le chiffre romain II à la fin de la quatrième ligne. La troisième ligne qui introduit cette section II est précédée dans la marge du nom *Korffiniwr,* qui est le nom d'une mesure. Ce nom est repris au-dessus de la tablature, suivi de la séquence binaire de la mesure. Ceci est source de grande confusion car la musique notée continue à être la deuxième section de la mesure *mak mwn hir* et suit strictement sa séquence. Il semble qu'à chaque section, régulièrement jusqu'à la section 4, et parfois de temps en temps après, Robert ap Huw procède de même dans la marge le nom d'une mesure et/ou au-dessus de la tablature la reprise de ce nom et la séquence.

Pourquoi fait-il cela quand c'est source de confusion pour le lecteur ? Nous ne pouvons faire que des conjectures. Il nous semble que ceci pourrait consituter l'indice d'un copiage de mémoire, et que Robert ap Huw n'avait pas entièrement décidé comment il s'y prendrait pour transcrire toutes les 24 mesures mais avait déjà pris le parti de ne pas les écrire toutes en entier. Ceci met en question l'idée qu'il copierait ces mesures sur un cahier déjà existant.

La section III finit page 23 et la section IV commence à la page 23 et sa dernière partie commence la page 24, suivie immédiatement par la section V. La section VI n'est pas écrite mais est explicitée par des indications écrites de Robert Ap Huw. Il explique en effet que la section VI se joue comme la section V mais *kodi dak dant ar y fawd urcha,* soit « montez le toucher d'une

corde au pouce, plus haut »). Nous reviendrons sur le sens musical qu'on peut essayer de donner à ces instructions peu claires plus bas.

La section VII est écrite en entier et finit presque la page 24, suivie du début de la section VIII écrite en entier et commençant la page 25. Elle est suivie de la mention écrite que la section IX se joue comme la section VIII, mais *kodi dak dan tar y llaw urcha,* soit « montez le toucher d'une corde à la main, plus haut ».

La section X est écrite en entier, mais les instructions ensuite suggère qu'on monte la main au plus haut pour la section XI puis qu'on ajoute un *Crychu y fawd* (une ornementation de va-et-vient jouée par le pouce) pour la section XII.

La section XIII est écrite en entier, elle est suivie d'instructions stipulant qu'il faut pour jouer la XIV « monter de trois cordes au pouce plus haut ».

Le début de la section XV finit la page 25 et continu page 26, elle est suivie par les instructions suivantes pour jouer la XVI : « montez le toucher d'une corde au pouce, plus haut ».

La section XVII est écrite entier ainsi que la XVIII qui la suit. La XIX (Ap Huw écrit XVIIII) finit la page 26 et continue sur la page 27. Elle est suivie de la section XX écrite en entier, ainsi que par la XXI.

La section XXII finit la page 27 et continue sur la page 28, et est suivi de la section XXIII écrite en entier. La section XXIV qui finit la pièce est expliquée par l'instruction « montez le toucher d'une corde au pouce, plus haut » et « sur le doigt à côté du pouce »

Cette pièce se conclut par la phrase suivante que nous comprenons ainsi *Diwedd y kwlwm kytgerdd lydd ar papur mak mwn hir »,* soit « fin du Nœud d'Harmonie *mak mwn hir* entièrement sur le document ».

C'est ensuite à la page 28 que commence la mesure *mak mwn byr,* introduite par la mention *mak mwn byr yn dechre* (« *Mak mwn byr* commence ») (*hir* et *byr* signifient respectivement long et court).

Robert ap Huw procède pour celle-ci, plus courte, exactement comme pour la mesure précédente dont elle est très proche. Certaines sections sont écrites en entier tandis que certaines (souvent avec les mêmes mouvements que la précédente) sont résumées par des instructions du même ordre que celles données plus haut. Elle se finit page 30, la section XXIV (Ap Huw écrit XXIIII) est suivie de la mention *diwedd kwlwm mak mwn byr,* soir « fin du nœud *mak mwn byr* ».

La mesure suivante, elle aussi développée sur 24 sections complètes ou résumées par des instructions dans l'intersection, commence au milieu de la page 30 et est introduite par *dechre mesur makydalgi* soit « début de la mesure *makydalgi* ». Elle est développée de la même façon que les deux autres dont elle diffère cependant par le fait qu'au lieu de commencer par un accord 1, elle commence par un accord 0. Elle se termine à la page 32, avec entre deux lignes, très serrées la mention *Terfyn makydalgi.*

Robert ap Huw liste ensuite chaque mesure sur le même modèle, le nom de la mesure et sa séquence d'accord est donnée, il transcrit ensuite la première section et fait suivre celle-ci de la mention de fin habituelle *terfyn* + le nom de la mesure. Cette liste finira à la page 34, suivie du paragraphe explicatif dont nous parlions plus haut.

Cette énumération, somme toute fastidieuse mais nécessaire, permet de se rendre compte que cette section du manuscrit qui contient les *clymau cytgerdd,* est architecturée d'une manière relativement claire. Néanmoins, cette façon de commencer d'écrire au tout début toutes les mesures au-dessus de la tablature, d'y renoncer en cours de route puis d'expliquer en fin n'en avoir développé que trois en entier, le tout dans un paragraphe coincé entre les lignes de la tablature alors qu'il reste toute une demi-page, laisse à penser que cette architecture a quelque chose de spontané et n'est pas vraiment entièrement délibérée en amont. Ceci permet de formuler l'hypothèse que Robert ap Huw ne copierait peut-être pas d'un ouvrage existant, ou en tout cas, pas strictement, ces hésitations et maladresses de forme ne seraient en effet pas observables si c'était le cas.

3. Le sens musical, les instructions d'ap Huw et ce qu'on peut en inférer

a. La harpe, l'accord

Le type de harpe qui était utilisé ne semble faire aucune difficulté. Il s'agit sans trop de doute d'une harpe d'une simple rangée de corde, pourvue de harpions (petits taquets de bois dur en L, disposés près de la base des cordes et qui en font grésiller le son), et du type généralement (et abusivement) appelé harpe « gothique ». Sa tessiture, telle que présentée dans le manuscrit est de 24 cordes, soit toute la main guidonienne (du gammaut au f'") plus trois basses[13] (F – D -C). Ne fait pas de difficulté non plus le fait qu'on en joue sur l'épaule gauche et avec les ongles.

La question de son accord en revanche est beaucoup plus épineuse.

Les références et allusions à l'accord s'empilent dans les MS de la série de Penriarth (147, 150 ou 62 par exemple) ainsi que dans d'autres sources comme le diagramme étrange et incompréhensible du cahier de William Pugh (Gwilym Puw, NLW 4710, c. 1676). Ces références datent toutes d'un empan situé entre la deuxième moitié du XVI^e^ siècle et la première moitié du XVII^e^ siècle. Les noms des accords changent quelque peu, leur description n'est absolument ni précise ni fonctionnelle ni harmonisée, et il faut donc conjecturer pour arriver à un état de l'accord mobilisable dans le jeu.

Si conjectures il doit y avoir, nous avons préféré les situer uniquement à l'intérieur du manuscrit lui-même, ne pouvant jamais être absolument sûr que les références extérieures parlent du même instrument, de la même musique et du même type d'accord. Au risque d'être accusé d'enfoncer, pour certaines personnes, des portes ouvertes, nous prévenons que les hypothèses que nous allons formuler ci-après ne constituent pas des faits historiques mais une base de travail interprétative pour réimaginer un paysage sonore ancien.

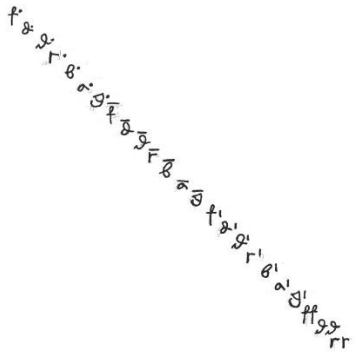
Il existe dans le manuscrit de Robert ap Huw deux grands types d'accords : les accords fondamentaux implicites et les accords mis en tablature aux pages 108-109.

Les accords fondamentaux implicites sont présents dans les titres ou la formule de fin de certaines pièces. Ils sont implicites car non élucidés ou expliqués ce qui confirme leur caractère fondamental. Ces accords principalement trois, peut-être quatre, et en voici les noms (sur la signification desquels nous reviendrons plus bas) : *Bragod Gywair, Tro tant, Go Gywair et Ys gywair.*

[13] Nous empruntons l'expression « toute la main plus trois basses » à Juan Bermudo, dans son *Declaración de instrumentos musicales,* Osuna, Juan de Leon, 1555, la harpe de 24 cordes dans ce genre de disposition semble en effet constituer un « standard » relatif de l'époque.

On peut désormais procéder à des observations circonstanciées de la notation qui peuvent guider une interprétation de l'accord.

La tablature est une tablature des cordes et non pas des hauteurs puisque, précisément, il y a plusieurs accords et le nom de chaque corde ne change pas dans la tablature, donc ce n'est pas une hauteur qui indiqué mais une corde précise. Voici comment la tablature dispose les 24 cordes de la plus aigüe à la plus grave :



On remarquera que chaque octave est différenciée par le moyen d'un signe diacritique au-dessus de la lettre concernée, ainsi, les trois basses sont identifiées par un redoublement de la lettre, la première octave ensuite par un ‘, puis l'octave suivante par un – au-dessus de la lettre, puis enfin l'octave supérieure par un point à côté de la lettre. Or on peut observer que ce signe diacritique change tous les g, ce qui suppose que la base de l'échelle est le g.

Gardant ce fait en tête, on peut à présent procéder à l'analyse sémantique des noms des accords pour essayer de voir si cela aiderait à comprendre comment ces accords se différencient l'un de l'autre dans une logique taxémique de leur dénomination au sein d'une terminologie.

Le premier de ces termes est *Bragod Gywair.* Il y a une première remarque à faire d'ordre syntaxique : le terme *cywair* se trouve altéré en *gywair,* sur le principe des mutations propres aux langues celtiques, ce qui signifie très clairement que *Bragod* est ici un préfixe qui complète le nom qui le suit et donc pas un génitif. C'est donc *bragod-* + nom qu'il faut chercher, non pas seulement dans le dictionnaire mais dans les contextes d'utilisation. Il s'agira donc aussi d'un emploi figuré qui complète le nom qui suit. Si effectivement *bragod* signifie fermentation, bière, son emploi figuré est aussi bien renseigné. L'emploi le plus commun semble opérer une ligne /fermentation/->/germe/->/fomenter/->/comploter/ : ce sens est bien renseigné par exemple dans le Silvans Evans*, Dictionary of the Welsh Language,* Londres, Spurrell, *1886*, avec exemples à l'appui. L'usage en musique est également bien attesté mais pas élucidé, pour autant on peut conjecturer que /germe/->/pousser/ peut suggérer qu'il s'agit d'un accord fondamental, de base, à partir duquel les autres seraient construits. Dans une terminologie, c'est cette qualité différentielle des termes se définissant les uns par rapport aux autres qu'on doit rechercher. Ce caractère fondamental et de base est confirmé dans les autres sources où le terme apparaît. Ainsi dans le diagramme de Gwilim Puw (op. cit.) on lira la mention « *the ordinarie set* » associé à *Bragod Gywair.*

Le terme *tro tant,* semble transparent, il se traduit en effet sans difficulté par « tourne corde ». Or quelle corde tourne-t-on ? C'est peut-être le troisième terme qui aide à classifier : *Go gywair* signife en effet « Accord par-dessous ». On pourrait donc conjecturer que *Bragod Gywair* constitue une base à partir de laquelle on « tourne » les cordes pour accéder aux autres accords, et puisque pour l'un on tourne une ou plusieurs cordes par-dessous (*Go Gywair)* on pourrait arriver à supposer que pour l'autre c'est « par-dessus » comme tourne une ou plusieurs cordes.

On reviendra à présent à la tablature pour tenter de comprendre s'il est possible de conjecturer comment cette hypothèse : accord de base -> tourner quelque chose au-dessus -> tourner quelque chose au-dessous, pourrait être interprétée musicalement. Nous avons établi que l'échelle démarrait à g, or le seul système historique qui nous semble pouvoir être de nature à déterminer dans cette échelle des cordes mobiles « au-dessus » et « en-dessous » est celui des tétracordes.

Les tétracordes sont une typologie de cordes fixes et de cordes mobiles, à l'origine pensée autour de l'accord de la lyre antique par Aristoxène (c. 375 AD) mais réinvestie et diffusée au Moyen-âge par Boèce, dans son *De Musica,* autour de 510. C'est un système qui est connu est peut-être dans une certaine mesure, et nous le suggérons avec beaucoup de prudence, utilisé dans le contexte des harpes comme le pourrait illustrer sa présence dans la description d'une harpe chez Mersenne, dans son *Harmonie Universelle, (*Paris, Cramoisy, 1636, nous y reviendrons), où il fait se superposer à la terminologie des hexacordes, celle des tétracordes d'Aristoxène. Le tétracorde définit deux cordes fixes, la tonique et la quarte qu'on ne réaccorde jamais, et deux cordes mobiles, la deuxième et la troisième. Le type d'intervalle qu'on peut vouloir régler pour ces cordes mobiles détermine le type du tétracorde : diatonique si on utilise des tons, chromatique si on utilise des demi-tons ou enharmonique si on utilise des quarts de ton. Naturellement au XVII[e] siècle on n'utilisera guère des quarts de ton mais la possibilité d'avoir soit des tons soit des demi-tons pour les cordes mobiles serait très fonctionnelle. Voici comment nous nous proposerions de comprendre un tel système dans la tablature de Robert ap Huw :

Deux tétracordes joints

G a b C d

Le premier tétracorde de G, se finit sur C, ce C sert de première corde au deuxième tétracorde (tétracordes joints) qui se finit sur F. Ainsi les valeurs fixes seraient G, C et F et les degrés mobiles seraient A B D et E. La disposition des tétracordes définit un au-dessous (le tétracorde de G) et un au-dessus (le tétracorde de C).

Nous sommes à présent en possession du haut et d'un bas, et des cordes mobiles et donc susceptibles d'être réaccordées mais il reste à déterminer, voire décider pour commencer l'exploration musicale, si ce réaccord doit s'effectuer vers le haut ou vers le bas. C'est sans doute là-dessus qu'on doit faire le plus de choix subjectifs avec aucuns moyens réels de vérifier objectivement ces choix.

C'est néanmoins l'organologie de l'instrument qui guidera ici notre ligne interprétative. Le type de harpe concernée requiert d'avoir des cordes longues et sous-tendues pour que les harpions puissent être efficaces, la facture de ces harpes privilégie donc les formes élancées et la

construction légère. Certaines citations corroborent en effet aussi l'aspect mineur de l'accord en question, par exemple, à la page 222 du *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards,* de Edward Jones, écrit en 1794, on trouve la phrase suivante « *The choicest style of music of the Welsh themselves is that in the Bragod Gywair which generally expresses a plaintive content. »,* de même à une époque plus ancienne, on lira « *tannau lleddfon y Bragod Gywair*[14] *»* (« les cordes mélancoliques/mineures du *Bragod Gywair.* »). Les rapports de sous-tension sont tels qu'il nous paraît peu fonctionnel que le ré-accord s'effectue vers le bas. Nous proposons donc un *Bragod Gywair* utilisant des tétracordes chromatiques. Pour être clair, pour le tétracorde de G, soit B bémol et A bémol, soit simplement B bémol si on considère qu'en 1617 il serait probable que seul le troisième degré serait susceptible d'être réaccordé ; et pour le tétracorde de C, soit D bémol et E bémol, soit simplement E bémol. Ceci donnerait un *Bragod Gywair* de ce type : G, A(bémol), B bémol, C, D(bémol), E bémol, F[15].

Il est également évident qu'il ne s'agit ici aucunement de hauteurs précises ou fixe mais de hauteurs relatives, déterminées par des rapports d'intervalle mutuels. Ceci correspond en effet à la pratique normale de la musique en occident à cette époque.

Et ainsi le *Tro Tant,* tournerait vers le haut les cordes mobiles du tétracorde supérieur tandis que le *Go Gywair,* tournerait lui, vers le haut, les cordes mobiles du tétracorde inférieur.

Ce genre de système trouve confirmation dans le fait qu'il produit de la musique cohérente, par exemple sous les doigts virtuoses du harpiste Bill Taylor qui utilise un *Bragod Gywair* avec deux bémol (B et E) et réaccorde son *Tro Tant* et *Go Gywair,* sur les bases que nous venons d'énoncer.

Le cas de *Ys Gywair* est intéressant. Ce terme n'apparaît que dans une pièce du manuscrit (*Kaniad San Silin* p. 69) en regard de *Tro Tant* et séparé par le coordinateur *neu* (« ou »). L'orthogaphe faisant figurer un y pose problème car son interprétation dans le cadre du gallois du 17ème siècle offre deux branches contradictoires. La première hypothèse, est que *Ys* est l'orthographe dialectale ancienne (et attestée) de « *i* » qui signifie « au-dessus ». On pourrait déduire de ce sens l'idée que cet accord monte toutes les cordes mobiles et deux tétracordes. On pourrait alors ici comprendre le « *neu* », « ou » non pas comme « ceci OU BIEN cela », mais plutôt comme « ceci, EN D'AUTRES TERMES, cela », ce qui correspond à l'usage ultra-majoritaire de la conjonction *neu* en gallois. Ceci reviendrait à faire de *Ys Gywair* un autre nom de *Tro Tant.* Cette différence pourrait être expliquée par le fait que Tourne-corde paraît être un surnom qui ne ferait sens que dans le cadre où on tourne effectivement une corde pour accorder, or la harpe partage cette terminologie avec un instrument à archet, le Crwth, qui, joué aux doigts ne requiert pas forcément de réaccord de corde pour changer d'échelle. Le sens « aigu » serait alors justifié par le fait que c'est dans le tétracorde du haut que se situe le réaccord, ce qui corrobore par ailleurs notre interprétation spatiale. De même dans le diagramme de Gwilim Puw (op. cit.) si on trouve bien *Bragod Gywar* et *Go Gywair,* il n'y a guère ni *Tro Tant,* ni, ni *Ys Gywair,*

[14] Dernière phrase d'un poème qui dit au ver précédent que le *Bragod Gywair* contient un peu de toutes les autres accords, (ce qui corrobore notre analyse, puisque les deux tétracordes du *Bragod Gywair* sont chromatiques, et que les autres accords contiennent au moins un tétracorde chromatique), ce poème, daté de 1566, est cité dans les *Bulletin of the Board of Celtic Studies,* vol.1, p.144, 1921.

[15] Quelques listes cryptiques de pièces dans des accords particulier donnent à entendre qu'il y aurait deux *bragod gywair,* un ancien et un nouveau, sans qu'on ne puisse jamais rien tirer de réellement tangible des allusions contenues dans les divers documents, c'est une merveilleuse opportunité d'élargir le champ des possibles, voire des plausibles et d'éviter toute interprétation dogmatique se voyant comme irréfutable. Nous reviendrons là-dessus.

mais *Braidd Gywair*. Nous interprétons ce terme comme une déformation de *Braiddben* qui signifierait « extrémité », « tout au bout » et qui confirmerait donc nos hypothèse générales[16].

L'autre hypothèse conduit à faire de *Ys* une déformation de *Is*, qui signifie exactement l'inverse que précédemment à savoir « dessous », dans ce cas *Ys Gywair* sera analysable comme *Go gywair*.

Nous donnons ici ces hypothèses pour ce qu'elles sont : une base de travail, issue d'une ligne interprétative réfutable, mais nous l'espérons aussi répétable, qui peut assister le travail musical dans un premier temps. Et au terme de cette démonstration, il convient de préciser que nous sommes bien conscients que bien des spécialistes se sont penchés sur ces accords fondamentaux et en sont tous venus à des conclusions fort différentes. Ces travaux sont tous cités dans la bibliographie, le lecteur, amateur ou non des disputes académiques (ou pas), s'y réfèrera. Notre ligne interprétative, rappelons-le, est basée sur trois articulations précises : 1. Le langage lui-même et sa mobilisation par la terminologie, 2. Les divers systèmes connus et existants à l'époque et sur le territoire du manuscrit pour les instruments à corde, et 3. La possibilité que le système ainsi interprété produise de la musique qui nous paraît être en cohérence avec ce qui est su d'un paysage sonore commun et d'un spectre de l'acceptable en musique aux XVI-XVII[e] siècles, époque des seuls documents tangibles dont nous disposons quant à ce type de musique. Toute interprétation qui sauterait les XVII[e] et XVI[e] siècles pour se concentrer sur une origine au Moyen-âge putative, ou une origine irlandaise douteuse, et produirait dans le même temps une musique singulière, faites de triton, d'intervalles de secondes parallèles et de sixtes juxtaposée, (et donc peu tenable dans un contexte médiéval) nous paraîtrait hautement suspecte d'un point de vue scientifique. Le fait que pour justifier cela, on affirmerait que cette musique était au Moyen-âge une survivance encore plus ancienne et est unique au monde, rendant toute réfutation impossible, augmenterait encore le sentiment de méfiance. Nous tenons donc à conclure sur cette partie en insistant sur le caractère praxéologique (centrée sur la pratique et la production d'une musique interprétée à partir d'un consensus sur la musique de l'époque) réfutable (tout peut être amendé et contredit avec arguments) et de base de travail (dans le cadre d'une pratique musicale réactualisée) de nos lignes interprétatives.

b. L'accord pour jouer les Clymau Cytgerdd

Pour revenir aux *Clymau Cytgerdd*, il conviendra alors, puisque plusieurs accords sont disponibles, de comprendre lesquels doivent être mobilisés. Pour se faire nous proposons d'observer dans un premier temps ce que les basses articulent en termes d'accord 1 et 0 dans la première mesure, *mak mwn hir*. Pour rappel, le système tout entier repose sur l'établissement d'une mesure qui consiste en une séquence binaire d'alternance entre deux accords, le *Kywair Dant* (« Clef de Corde ») probablement signifiant consonnance ou du moins désignant un groupe de cordes primaire, et la *tyniad* (« Tension ») signifiant peut-être dissonance ou tension, ou groupe de cordes secondaire. Ainsi pour notre exemple d'étude, la mesure *mak mwn hir,* se présente comme suit : 1111 0000 1010 1111 0000 1011. Chaque section (*cainc*) peut avoir des petites variantes sur l'accord tel qu'il se présente dans la basse, mais en général à l'intérieur d'une même section, les accords demeurent les mêmes sauf rares exceptions. Voici un tableau dans accord à la

[16] Bien que les traductions en anglais dans le cahier, « *ordinarie sette, sharpe sette, flat sette* » ne correspondent en rien, mais le caractère abscons, farfelu et peu élucidable de ce diagramme laisse à penser que le sujet n'était pas entièrement maîtrisé par son auteur du point de vue de la musique. Il reste la terminologie en gallois qui elle, semble conserver une force de cohérence dans sa construction sémantique.

basse pour chaque section, on fera figurer les notes mobiles, susceptibles d'être affectée par un réaccord en rouge.

CAINC	KYWAIR DANT 1	TYNIAD 0
1 écrit	e c g	f d b
2 écrit	e c g	f d b
3 écrit	g' c g	f b
4 écrit	g' c g	f b
5 écrit	e c g	f d b
6 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b
7 écrit	e c g----a	f d b
8 écrit	c e g	d f b
9 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	c e g	d f b
10 écrit	e c g	f d b
11 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b

12 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b
13 écrit	e c g	f d b
14 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b
15 écrit	e c g	f d b
16 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b
17 écrit	e c g	f d b
18 écrit	e c g	f d b
19 écrit	e c g	f d b
20 écrit	e c g	f d b
21 écrit	e c g	f d b
22 écrit	e c g	f d b
23 écrit	e c g	f d b

24 non écrit mais explicité, les changements n'affectent pas la basse.	e c g	f d b

Ce tableau permet d'un seul coup d'œil de réaliser que les accords alternés sont très stables et ne comportent que peu de variantes.

Plaçons-nous dans le cadre d'un *Bragod Gywair* avec deux ou trois bémols (B bémol E bémol et optionnellement A bémol). L'accord 1 et basé sur la quarte g-c qui n'est pas susceptible d'être réaccordée et la troisième note éventuelle est une tierce, le e, et son réaccord changerait la couleur générale du rendu sonore (ici d'un sentiment d'accord mineur à une sentiment d'accord majeur) sans pour autant provoquer une disharmonie insurmontable. De même lorsqu'à la section 7, le g de la basse morphe en a, le ré-accord de a ne serait que de nature à changer la couleur mais pas à rendre la pièce impossible. L'accord 0 semble basé sur le haut du tétracorde supérieur, soit le f, et l'articulation « clef de corde » g vs. « tension » f semble pouvoir se justifier. De ce f supérieur égrainent les notes d'une triade, tierce inférieure et quinte inférieure. Le ré-accord de cette tierce, soit le d ne changerait que la couleur, de même qu'un ré-accord du b vers le b naturel, dans le cadre où le b pourrait alors être perçu comme une sous-tonique du c séparée d'un demi-ton et ne serait dans ce cadre pas insupportable.

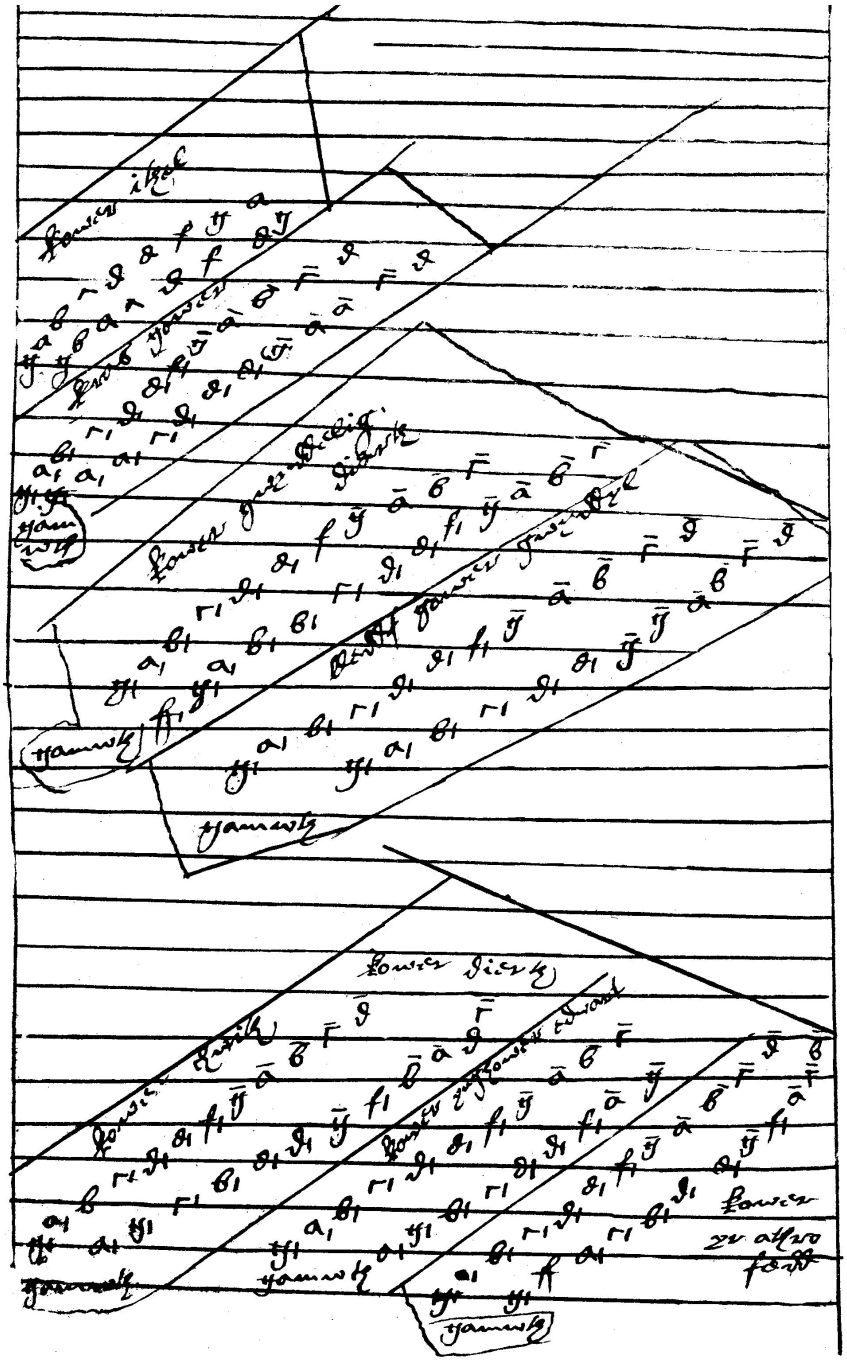
Cette analyse montre que les trois accords, *Bragod Gywair* (avec deux ou trois bémols), *Tro Tant,* et *Go Gywair,* pourraient être utilisés sans heurt, au prix seulement d'un changement de saveur musicale. Ceci paraît assez en adéquation avec une idée de cette musique, définie par sa terminologie comme grille de ce qui joue ensemble, musique d'accompagnement, d'ensemble ou bien exercice de mise ensemble des mains. On pourrait donc totalement imaginer que c'en est même le but, permettant par le ré-accord mais sans jamais changer ni doigtés ni grille d'accord, d'accompagner des pièces nécessitant des ambiances sonores différentes.

Les accords de basse étant strictement les mêmes pour les deux mesures développées en exemple dans le manuscrit, nous n'en reproduisons pas l'analyse en tableau, l'analyse de l'une valant pour les autres.

c. Les accords spéciaux

Aux pages 108 et 109 du manuscrit se trouvent des tabulations de *Scordature,* soit réaccords particuliers de la harpe. Ils sont de la main de Robert ap Huw et ne sont ni précédés ni suivis de quelques commentaires que ce soit qui permettraient de comprendre ce qu'ils font là et ce qu'il conviendrait d'en faire. Sans rentrer dans d'inutiles détails, nous nous proposons d'en décrire les principales caractéristiques.

Voici une reproduction de la page 108 :



Et ci-dessous une transcription commentée des trois grands blocs qui la composent, en commençant ci-dessous par le bloc supérieur :

Transcription	Traduction et commentaire
Kower ichel g a b c d e f g a g b a a d f e g	En graphie moderne ceci donne *cywair ichel,* ce qui veut dire « Haute clef » L'accord procède comme suit, valable pour toutes les gammes, en haut les cordes telles quelles sont disposées normalement, en bas leur ré-accord. Le statut des notes mobiles susceptibles d'être bémols ou naturelles n'est pas explicité Cet accord inverse les cordes de b et de a, descend le c au a ce qui crée une double corde en a, puis inverse le e et le f. Les notes ne comportent pas un signe diacritique qui permet

	d'en situer les octaves, ce qui suggère donc qu'on accordera ainsi tout l'ensemble de la harpe et pas seulement une section.
Kras gower g' a' b' c' d' e' f' g a b c d g' a' a' c' d' e' g a a c d *gamuth*	En graphie moderne ceci donne *cras gywair*, ce qui veut dire « la clef aride » mais nous pensons que le sens du mot *kras* en breton est plus pertinent, car il induit l'idée de sec->croustillant, ce qui pourrait constituer une indication d'effet sonore ou d'ambiance. L'accord descend les b au a, et les f au e, la notation montre que ceci se poursuit sur au moins deux octaves. L'effet produit est celui d'une échelle pentatonique. Les signes diacritiques sont présents cette fois-ci et la ligne du bas est introduite par la mention gamuth, qu'on peut comprendre comme gamut, c'est à dire échelle. Ce qui confirme qu'on accorde donc les valeurs données dans la ligne du haut avec des valeurs données dans la ligne du bas. Le statut des notes mobile n'est également pas élucidé.

Si nous avons peu rencontré dans le corpus des documents historiques qui *semblent* traiter de la même musique, d'allusion ou de référence à une *cywair ichel, cras gywair* en revanche figure bien dans les listes d'accord supposés de certaines pièces, listes présentes soit de la main de Morris (peut-être) à la fin du manuscrit lui-même (p.113), ou dans certains textes musicaux de manuscrits de la série Peniarth. On y lit que les *clymau cytgerdd* seraient en effet joués dans cette *kras gower*. La clef étant de nature pentatonique, il est évident que la chose serait tout à fait possible, mais on gagnera à garder la tête froide sur la teneur et la portée de ces documents eu égard à leur caractère obscur , contradictoire et lacunaire[17] et on ne s'interdira pas la possibilité de jouer les *clymau* dans tout accord dans lesquels ils fonctionnent bien (presque tous de fait).

Le bloc intermédiaire se présente comme suit :

Transcription	Traduction et commentaire
Kower gwyddelig diarth g' a' b' c' d' e' f' g a b c f'g' a' b' b' c' d' e' f' g a b c *Gamuth*	En graphie moderne ceci donne *cywair gwyddelig diarth,* soit « La clef Irlandaise inversée ». Comprendre *diarth* est assez difficile, nous en proposerons une interprétation plus bas. Cette clef baisse le c' au b', puis toute l'octave suivante d'une corde. Il semble donc que ce soit une échelle normale mais avec la présence d'une double corde de b'. Le statut des notes mobiles, y compris de ce b' n'est pas élucidé.
Lleddf gower gwyddyl	Ceci donne en graphie moderne *lleddf gywair Gwyddyl* soit

[17] Les termes musicaux décrivant les clefs d'accord changent d'un ouvrage en Moyen Gallois de l'époque, à l'autre, si pas d'un paragraphe à l'autre dans le même ouvrage. On ne sait pas toujours de quel instrument on parle, s'il s'agit de la harpe, du *crwth* ou des deux. Les listes de pièces ne citent pas leurs sources et les noms desdites pièces varient beaucoup. Les références données par certaines sources d'époque ou du siècle suivant sont soit manquantes soit erronées. Certains textes passent du coq à l'âne et lorsqu'on passe de la métrique poétique à la musique, la transition n'est pas toujours immédiatement perceptible, les terminologies étant très voisines. La langue est difficile et nécessite un savoir linguistique que les musiciens et certains musicologues n'ont manifestement pas, et il est très difficile d'évaluer la portée et la garantie de bon nombres de ces textes quand nous ne savons pas grand-chose de leurs auteurs. Nous ne voulons pas ici décourager le chercheur ou le lecteur curieux, mais au contraire l'encourager à aller voir de lui-même, armé par nos avertissements contre le discours et la doxa qui s'emparent fort volontiers de ce matériel musical pour ses enjeux nationaux, et font, si l'on peut dire, facilement passer des désirs et des revendications pour des faits avérés et tangibles.

	« Clef mineure d'Irlande ».
g' a' b' c' d' e' f' g a b c d g' a' b' c' d' e' g g a b c d *Gamuth*	Cette clef monte le f' au g et il s'agit donc d'une échelle presque normale mais où les f ont été montés au g. Le statut des notes mobiles ne semble pas élucidé.

Cet ensemble est intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord ces deux accords sont mis en parallèle non seulement par leur disposition commune dans le bloc central, mais aussi par leur nom qui les rattache à l'Irlande. La harpe irlandaise de cette période est accordée avec un double g au milieu de la harpe, mais ce double g n'enlève pas les f, peut-être cette double corde est la raison pour laquelle ces deux accords portent ce nom. Outre leurs différences musicales, leurs noms semblent proposer une opposition sur la base de deux adjectifs, *diarth* et *lleddf*. L'interprétation de *diarth* qui signifie en général extérieur, étranger, inversé, étrange, pourrait bénéficier de cette mise en parallèle. En effet, l'adjectif *lleddf* dans un contexte musical est très bien attesté et ne pose pas de problème. Il signifie « plaintif » et spécifiquement en musique « mineur », ce qui suppose que cette échelle comporte au moins le b bémol et le e bémol. Le mot *diarth* se retrouvant en tant que qualifiant dans le bloc qui suit, on pourrait ici formuler l'hypothèse que *diarth* s'oppose à *lleddf,* et si l'un est « mineur » on pourrait imaginer que l'autre est plus « majeur », ou en tout cas, moins plaintif. « Majeur » en musique se dit cependant et par ailleurs *mwyaf* ou *tryalaw* en gallois quoique ces deux termes soient tardifs et datent plutôt du XVIII[e] siècle.

La première de ces deux *scordature* nous paraît plutôt difficile à mettre en œuvre sur une harpe car il faudrait, si on prend à la lettre les instructions, baisser d'une corde toutes les valeurs à partir de l'inversion du b' ce qui rendrait le haut de la harpe plutôt instable. S'agit-il d'une erreur de transcription et faudrait-il comprendre la même chose que dans la deuxième *scordatura,* à savoir qu'on baisserait le c' au b' mais qu'on poursuivrait l'échelle non pas par le c' mais le d' cursivement et sans avoir besoin de baisser toutes les cordes. La question restera ouverte.

Ces deux accords changent des valeurs qui se trouvent au cœur de accords 1 et 0 des *Clymau,* on peut donc se poser la question de la possibilité de les utiliser pour jouer cette partie du manuscrit. Les effets produits, sans être odieux, sont surprenant et n'ayant aucun contexte autre que celui, général, d'une ambiance sonore imaginée à partir de traces écrites, du XVII[e] siècle, et celui, beaucoup plus large, pluriel et englobant de notre propre ambiance sonore contemporaine, il convient de laisser le goût de chaque interprète guider sa compréhension de ce qui est possible ou pas en gardant toutefois tout le temps à l'esprit que ce n'est jamais « comme ça que cette musique sonne » mais que c'est comme ça que nous la faisons sonner quand nous la jouons aujourd'hui. Le plus surprenant reste cependant à venir dans l'analyse du dernier bloc :

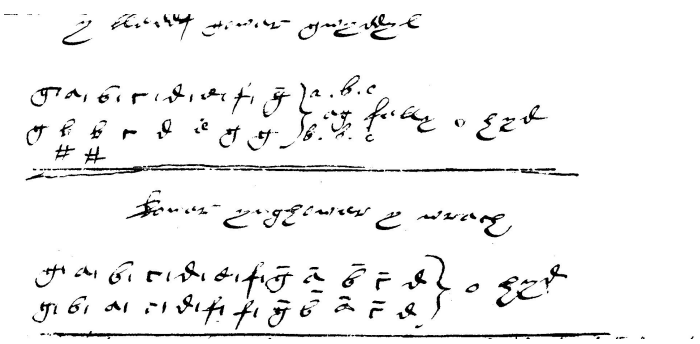
Transcription	Traduction et commentaire
Kower chwith kower diarth	Ceci correspond en graphie moderne à *cywair chwith,* soit « la clef de la main gauche, étrange, ou inconfortable » complété par *cywair diarth*
g' a' b' c' d' e' f' g a b c d a' g' c' b' e' d' g f' b a d c *Gamuth*	Toutes les cordes sont inversées par groupe de deux. Le statut des cordes mobiles n'est élucidé mais la mention, *diarth,* constitue peut-être une indication.
Kower ynghower « Edward »	En graphie moderne *cywair unghywair Edward,* Soit « la clef de

g' a' b' c' d' e' f' g a b c a' g' b' c' d' d' f' a g *Gamuth*	réglage d'Edward ». Nous doutons du dernier terme et pensons que son interprétation s'éclaire à la page 109. Cette clef, en plus des inversions de cordes sytématiques, a un double d' au milieu. Le statut des notes mobiles n'est pas élucidé.
Kower y athro fodd g' a' b' c' d' e' f' g a b c d g' ff a' c' b' d' e' q f' a c b *Gamuth*	En graphie modern *cywair y athro-fodd,* soit « la clef du mode-maître ». Nous commenterons plus bas. Non seulement les cordes sont inversées mais elles le sont parfois par groupes de trois, l'échelle produite est assez incroyable et absolument pas cursive.

Ces trois dernières *scordature* sont très surprenantes et audacieuses dans ceci qu'elles inversent des cordes rendant l'échelle non cursive et plutôt difficile à utiliser musicalement contrairement aux précédentes qui pouvaient relativement être mise en œuvre en e suppléant aux accords plus conventionnels auxquels elles apporteraient un peu de variété. La première est jugée « inconfortable » et elle inverse toutes les cordes, elle appelle le commentaire suivant : est-elle inconfortable parce qu'elle produit forcément des musiques « à l'envers » (un autre sens possible de *chwith*) ou parce que le joueur doit garder en tête ces inversions pour adapter son doigté et restituer la musique « à l'endroit » en touchant les cordes correctes. On ne peut guère répondre à cette question. Nous questionnons le nom de la deuxième car cette allusion à un Edward paraît assez cryptique, une des deux scordatura de la page 109 pourrait répondre à nos doutes, nous aborderons donc cette question plus bas.

Le nom de la dernière, Clef du mode-maître, contient peut-être une indication sur l'usage de ces échelles incroyables. Ne serait-ce pas le fait d'un Maître musicien que de prendre une harpe ainsi accordée et d'y produire la musique suave et organisée habituelle, sans battre un cil ? C'est peut-être ainsi qu'il faut voir ces échelles inversées extrêmes, un peu de la même manière que Juan Bermudo, dans sa *Declaracion de instrumentos musicales,* publiée en 1555 à Osuna, donne en ultime *scordatura* (après une série qui concerne son soucis de pouvoir jouer la polyphonie à la harpe en introduisant des possibilités de *ficta*) une *scordatura* avec une inversion de corde, facétieusement nommée *opportet preuenire solem,* référence biblique issue du Livre des Sages, XVI, qui peut se traduire par « il convient d'anticiper le soleil » ou bien « il convient d'anticiper le sol » car cette scordatura inverse le f et le g. Bermudo précise que c'est une démonstration de virtuosité de la part du harpiste que d'implémenter sur sa harpe une telle sc*ordatura,* bien que l'emploi effectif de cette échelle ne soit ni renseignée ni documentée, poussant à la prudence.

La page 109 introduit deux autres *scordature,* elle est malaisée à lire car laissée presque vide par Robert ap Huw, elle est remplie des graffitis de divers ordres de Lewis Morris (ou autre). Il convient absolument d'ignorer ces graffitis et de se concentrer uniquement sur les deux *scordature* que ap Huw donne. Voici une reproduction de la partie centrale qui fait figurer les *scordature* qui nous intéressent :



Voici maintenant leur interprétation :

Transcription	Traduction et commentaire
Y lleddf gower gwyddyl g' a' b' c' d' e' f' g a b c g b# b# c d e g g b b c *ag fally o hyd*	En graphie moderne *y leeddf gywair Gwyddyl,* soit la « clef irlandaise mineure » Elle fait figurer à la fois les doubles g et les doubles b des deux précédentes clefs de la page 108 qui étaient labelisées Irlandaises. Le B sont signalés comme étant carrés et pas ronds. *Ag felli o hyd,* signifie « [on continue] encore comme ça ».
Kower ynghower y wrach g' a' b' c' d' e' f' g a b c d g' b' a' c' d' f' f' g b a c d o hyd	En graphie moderne *cywair ynghywair y wrach,* ce qui signifie « la clef d'accord de la sorcière » nous reviendrons plus bas sur ce dernier terme. Cette clef inverse les codes de a et de b puis monte tous les e au f. Dans la mesure où sur cette page, Robert ap Huw prend la peine de signaler les b carrés sur l'exemple précédent, l'absence de signe sur les b signifie ici qu'ils sont ronds. *O hyd,* signifie *et caetera.*

La première échelle de cette page 109 semble vouloir amender une des deux échelles « irlandaises » de la page 108, Quoique le nom pourrait suggérer que c'est la deuxième qui est corrigée, la présence des doubles b nous permet cependant de suggérer qu'il s'agirait plutôt de la première ; la question reste ouverte, car on ne peut pas réellement savoir si une page corrige véritablement l'autre ou s'il s'agit simplement de variantes.

La deuxième échelle de la page 109 est intéressante à plusieurs titres. En premier lieu elle nous semble corriger de manière très claire la *scordature* de la page précédente où on pensait pouvoir lire *Edward*. Le terme *y wrach* (« la sorcière ») peut être élucidé de la sorte. Ce terme est attesté en gallois dans le vocabulaire général lié à la harpe, pour désigner les harpions, petits taquets de bois qui touchant la corde à sa base, produisent un grésillement qui constitue le son de la harpe à cette époque. Ici cette compréhension ne serait pas du tout fonctionnelle car on ne voit pas comment cet accord permettrait de « régler » (*ynghywair*) les harpions. Il faut donc en venir aux valeurs sémantiques de *Gwrach* pour tenter une interprétation. Si le mot, en breton et gallois moderne désigne la sorcière, son étymologie suggère surtout une prépondérance du sème /tordu – plié en deux/. Ce sème se spécialise soit dans un usage physique se référant à la forme, comme par exemple listés dans le *Dictionnary of Welsh Language,* par le Rev. Silvan Evans (Carmarthen, Spurrell, 1887) qui listent des sens plus anciens de « assemblages courbes faits de branches d'arbres ». Du sens concret on passe rapidement au sens abstrait impliquant une progression d'un sème /tordu/ à un sème /moralement discutable/ /peu convenable/, ainsi *gwrach* se met à signifier « femme de petite vertu » (article *gwrach* du *Dictionnary of Englyshe and Welshe,* Willian Salesbury, 1547), puis les deux sens, concret /tordue par l'âge/ et abstrait /moralement

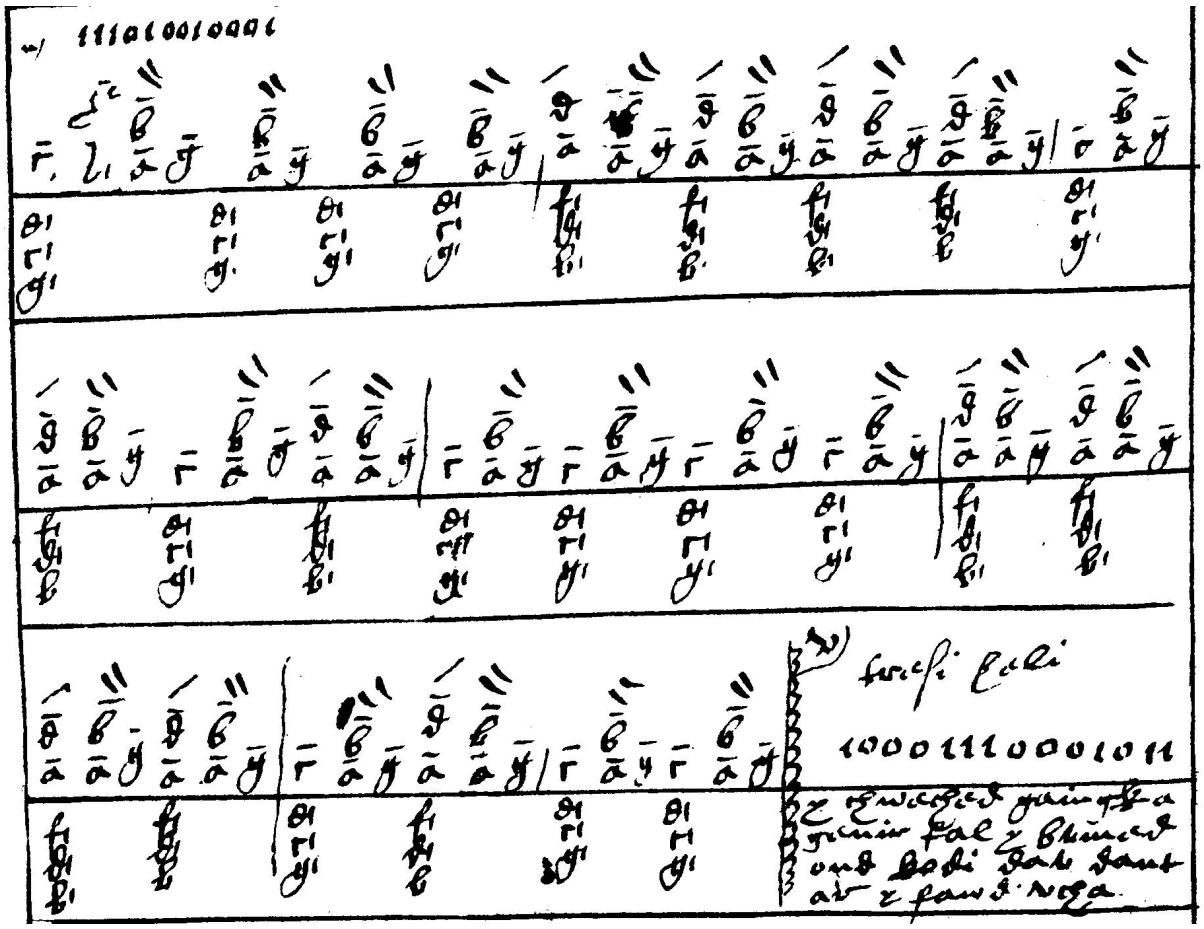
discutable/ se combinent pour donner le sens le plus usuel de sorcière. Le mot est connu et employé dans le vocabulaire de la harpe mais il est difficile à circonscrire car bon nombre de philologues traducteurs manquent de connaissances concrètes sur la harpe en tant qu'objet. Certains textes tardifs instituent le terme comme désignant les harpions, petites pièces de bois courbes qui serait donc qualifiées, mais comme dit précédemment, ceci semble dépourvu de sens pour le nom de l'échelle étudiée. En revanche, dans les textes anciens on voit bien que le terme désigne autre chose sur l'instrument, par exemple « *Ceimion wrachiod cymwys, yr siarad bob teinlad twys* » s'exclame Huw Machno à propos de la harpe (*Gweithiau Morgan Llwyd* (« Les Travaux de Morgan Llwyd, poète du XVII[e] siècle ») Ellis T.E. et Davies J.H., Londres, Dent, 1899), ce qui se traduit par « Quelles sont donc habiles ces « têtes de sorcière » (têtes de cheville, clef d'accord ?), à savoir parler de tous les sentiments », ce passage se comprend comme les chevilles de réglage des cordes ou même la clef d'accord permettant de régler la harpe et donc, d'en changer le mode, c'est-à-dire pour le poète de pouvoir exprimer les divers sentiments humains. Le nom de cette échelle nous paraît pouvoir être traduit par « clef d'accord des chevilles ou de la courbe d'harmonie », ce qui le liste comme une échelle pratiquée mais qui n'aurait pas un nom particulièrement symbolique ou associé à un empan culturel précis. La question demeure ouverte. Un parallèle est à tracer avec la harpe ancienne d'Irlande où la racine irlandaise <Cru-> /tordu/ /courbe/ /rebondi/, (la même racine étymologique que celle de *Gwrach*) est mobilisée dans bien des termes et notamment *Cruit* qui désigne la console ou bien courbe d'harmonie puis par métonymie, toute la harpe.

En conclusion de cette partie, dans le cadre des *Clymau Cytgerdd,* si certaines de ces *scordature* doivent pouvoir être implémentées telles quelles et jouées en remplacement total d'un accord plus conventionnel, et dans ce cas on lirait la tablature et jouerait exactement les cordes indiquées et la *scordatura* produirait le son qui lui est propre (sont dans ce cas peut-être les *scordature* du premier et second bloc de la page 108), les *scordature* du troisième bloc, « à l'envers » ou « en mode-maître » suggèrent que la haute maîtrise du harpiste devrait pratiquer les changements de doigt nécessaires pour produire la musique telle qu'elle est attendue et malgré les permutations impliquées par l'accord, et outre la performance musicale ceci constituerait une démonstration de virtuosité sur l'instrument.
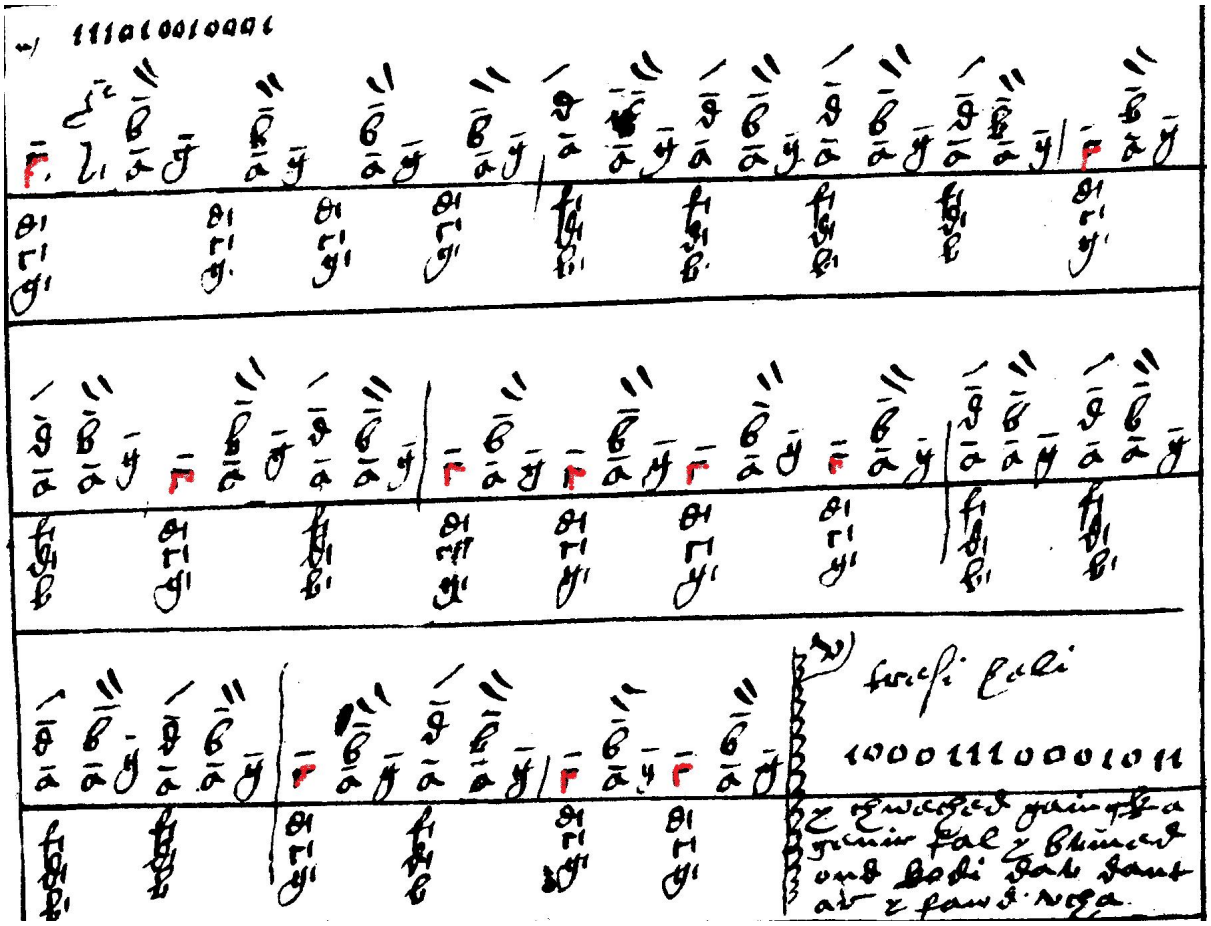
d. Les instructions des sections non écrites, propositions

Pour revenir à la tablature des *Clymau* elle-même, il reste à comprendre et interpréter les instructions pour jouer les doubles des sections qui ne sont pas écrites. Nous proposons ci-après de développer quelques exemples précis et de faire des propositions musicales. Il ne s'agira pas d'élucider un mystère car il n'y en a de fait aucun, ce qu'écrit Robert ap Huw est vraisemblablement très clair pour lui, et ce n'est que le décalage et de langue et d'époque qui nous empêche d'accéder à une compréhension aussi immédiate que nous le souhaiterions. Il faut donc se garder de déployer une rhétorique du secret, du code à déchiffrer ou du mystère à transcender, de nature à empêcher une dimension délibérative aussi apaisée que possible sans laquelle bon nombre de solutions ne pourraient être envisagées. Ce n'est en effet pas tant une quête absurde de LA Vérité unique et universelle qui doit animer le chercheur mais une tentative de poser une échelle interprétative de solutions plausibles en variant les points de vue possibles. De même, les solutions que nous proposerons n'auront rien de prescriptif (« vous *devez* faire comme moi ») ou de proscriptif (« on ne saurait penser autrement que moi »), elles ne seront qu'une tentative d'interpréter un texte difficile en vue de produire une musique plausible.

Le premier exemple de ces instructions concerne la section VI suivant la section V, de la mesure *mak mwn hir* à la page 24, section que nous reproduisons ici avec le texte de l'instruction :

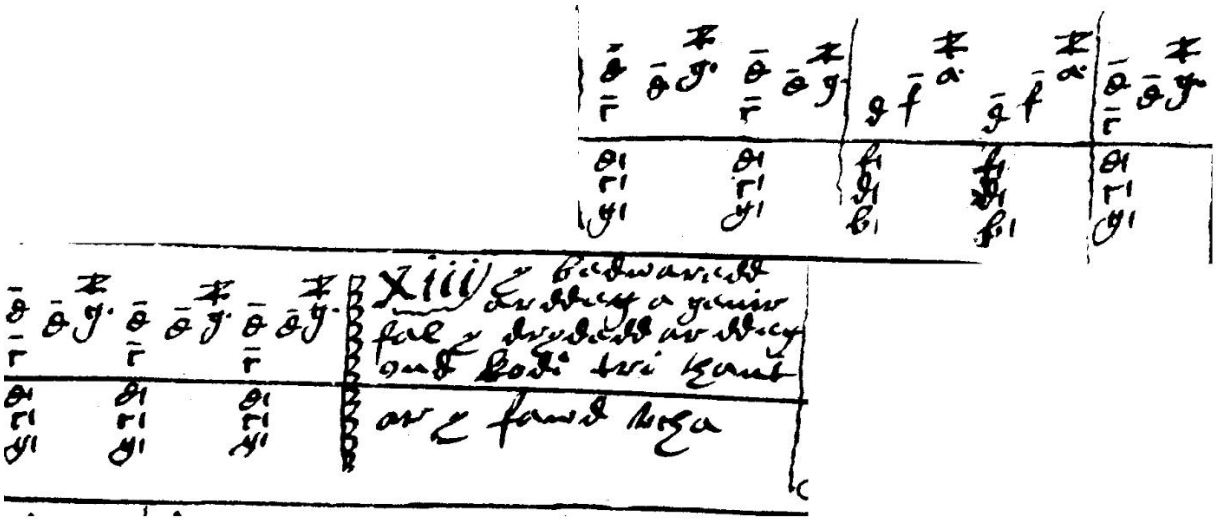


Le texte (en-dessous du nom de mesure et de la séquence binaire n'ayant aucun rapport) suit la section V et se transcrit ainsi : « *y chwarchad gaingk a ganir fal y bumad ond kodi dak dan tar y fawd urcha »,* en graphie moderne ceci donnerait « *y chweched gainc a ganir fel y bumed ond codi dac dant ar y fawd urchaf* », ce que très littéralement on pourra traduire par « La sixième section se joue comme la cinquième section mais on monte le toucher d'une corde au-dessus du pouce ». La première question qui saute aux yeux est que ceci serait somme toute relativement clair si on savait de quel pouce il s'agit. Nous partons du principe que puisque les basses, très stables, ne varient guère, la variation portera habituellement sur les mouvements effectués par la main gauche, c'est-à-dire la main des aigus (la harpe se joue normalement appuyée sur l'épaule gauche). On ne connait pas le doigté précis mais les signes diacritiques en haut de certains groupes de note donnent des indications sur les doigts utilisés pour toucher les cordes. Ainsi la double barre vers le bas signifie un *tagliad dwbl* devant être joué, selon les tables des mouvements à la page 35 du manuscrit, avec les doigts 2 (index) et 3 (majeur), le trait simple montant indique une *plethiad byr* devant être jouée avec les mêmes doigts, et le g de la section, placé en position de mouvement descendant, ne saurait être joué par le pouce, on peut donc déduire que la seule note susceptible d'être jouée par le pouce serait le g, nous le faisons paraître en rouge ci-dessous.



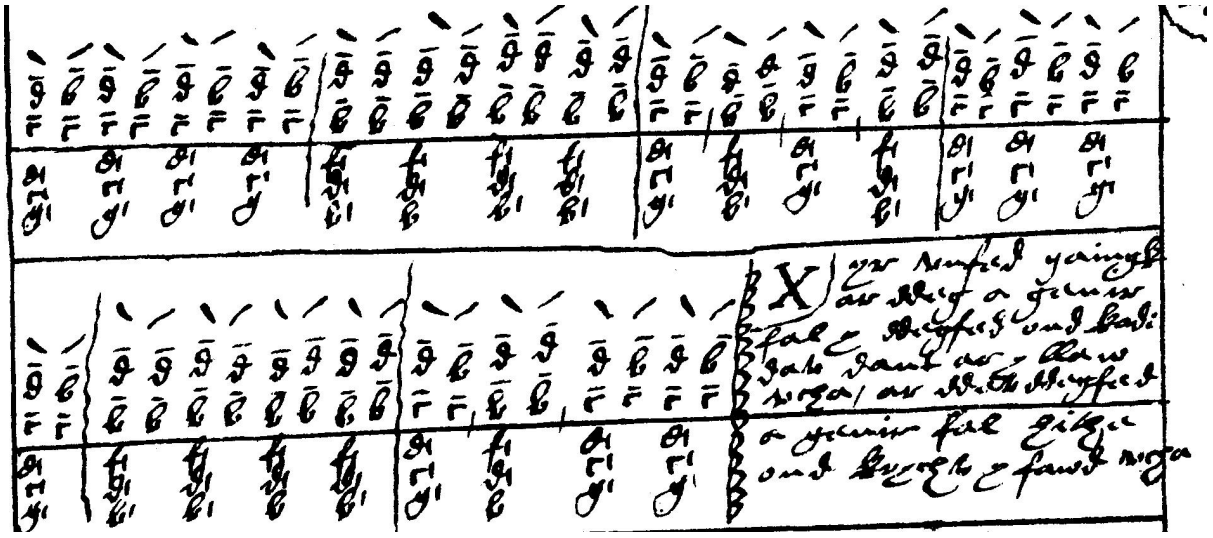
En suivant les instructions, après avoir joué la section V telle qu'écrite, on la rejouera mais en remplaçant ce c joué au pouce par une corde au-dessus, à savoir le d. La légère dissonance que cela génère n'est pas insurmontable (surtout si on ne fait pas venir la basse entièrement systématiquement en même temps, par exemple dans le cadre d'un accord arpégé) mais crée un effet de tension montante qu'induit cette répétition, laquelle tension est aussitôt résolue par le passage à la section VII. Voici donc la solution que nous proposons, certain que d'autres interprétations sont possibles. On retiendra cependant la méthode employée : tenter de déterminer au moyen des signes diacritiques quels sont les doigts objectivement employés et trouver la place du pouce de l'instruction. Il est bien entendu qu'on pourrait comprendre le texte aussi d'une autre manière, et c'est la pluralité des solutions qui fera sens et non pas la fixation arbitraire d'une seule solution au goût d'un seul musicien.

On trouvera le deuxième exemple à la page 29, il s'agit de la section XII de la mesure *mak mwn byr* suivie d'instructions pour jouer la section XIII, la voici en reproduction :



Le texte se transcrit comme suit : « *y bedwaradd arddag a ganir fal y drydadd arddag ond kodi tri thant ar y fawd urcha »,* en graphie moderne ceci donne « *y bedwaredd ar ddeg a ganir fel y tri ar ddeg ond codi tri thant ar y fawn urchaf »,* ce qui se traduit par « la quatorzième se joue comme la treizième mais on monte de trois cordes au-dessus du pouce ». Déterminer quelle note est jouée par le pouce est ici beaucoup plus facile. En effet le g et a isolés portent au-dessus d'eux la marque diacritique (en forme de zig-zag, du *crychu y fawd* (« tremblement du pouce ») qui consiste précisément en des va-et-viens sur la corde, effectués par le pouce. Il nous parait donc assez facile de monter le pouce, à partir de ce g puis de ce a, trois cordes plus haut, ce qui les ferait sonner respectivement au b pour le g, et au c pour le a. Ceci fonctionne plutôt bellement musicalement et produit un effet dramatique de montée sonore plutôt intéressant dans le cadre d'une répétition.

Le troisième exemple des instructions données et peut-être le plus difficile à interpréter se trouvera à la page 25, pour la mesure *mak mwn hir,* et se compose de deux variations successives toutes deux données simultanément. Voici la reproduction :



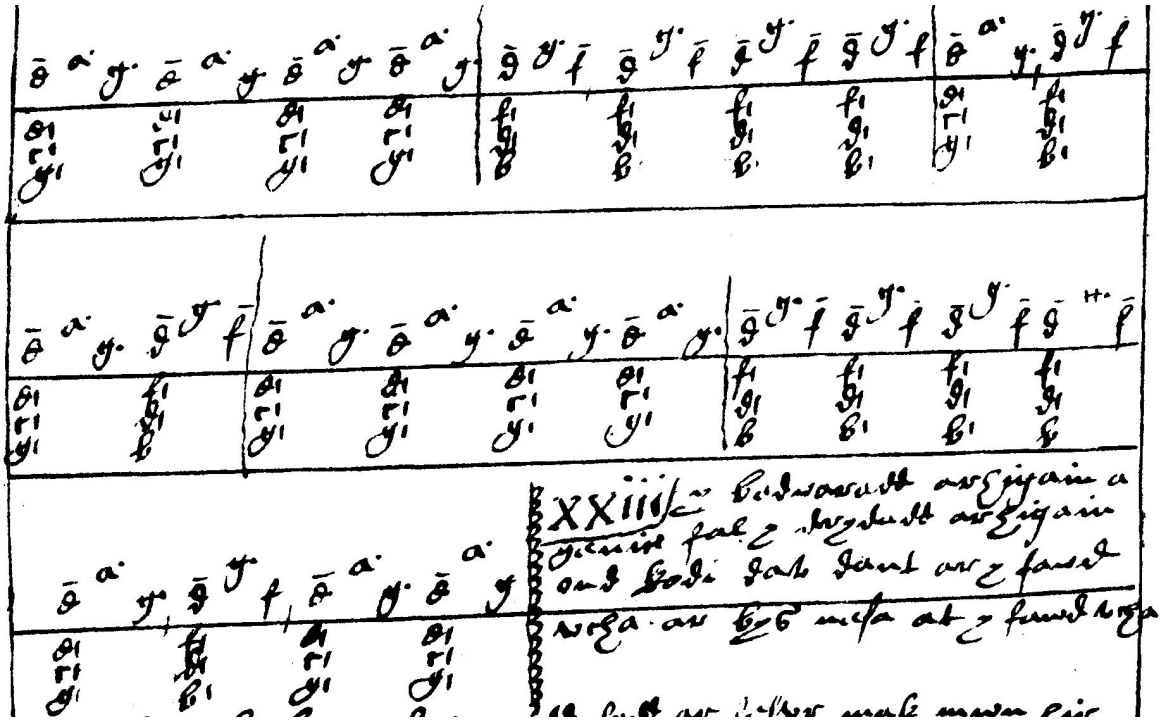
La section X est écrite en entier et elle est suivie du texte qui se transcrit comme suit : « *yr unfad gaingk ar ddag a ganir fal y ddagfad ond kodi dak dant ar y llaw urcha, ar ddauddagfad a ganir fal hitha ond krychu y fawd urcha »,* en graphie moderne « *yr unfed gainc ar ddeg a ganit fel y ddegfed ond codi dac*

dan tar y llaw urchaf, ar ddeuddegfed a ganir fel hitha ond crychu y fawd urchaf », ce qui signifie « la onzième section se joue comme la dixième mais monter le toucher de corde une main au-dessus, la douzième se joue comme elle mais faire un *crychu y fawd* au-dessus. »

Pour comprendre ce que Robert ap Huw veut dire par « main », il faut comparer l'univers sémantique des instructions données préalablement. Dans les deux exemples précédents il s'agissait « d'une corde au-dessus du pouce » et « de trois cordes au-dessus du pouce », donc d'un domaine sémantique, non pas du son ou de l'intervalle musical, mais de l'espace entre les cordes déterminé par un comptage du nombre de corde. De là, nous pouvons formuler deux interprétations. Soit on comprendra la main comme ayant cinq doigts et que ceci détermine un espacement de cinq cordes, ce qui reviendrait à jouer toute la section X mais une quinte au-dessus. Ceci fonctionne musicalement plutôt bien. Une autre solution consisterait à voir en « la main » l'expression d'un espace maximal obtenu en général par la main, et c'est souvent l'octave sur les harpes, donc on pourrait jouer la variation X avec la main des aigus une octave au-dessus. Il y a sans doute bien d'autres solutions, cette expression étant peu claire.

La deuxième partie de l'instruction concernant la section XII est relativement claire, on rajoute à la fin de la *plethiad byr* (le signe / au-dessus des b-d et c-b) des aller-retours effectués par le pouce qui sont connus sous le nom de *cryhu y fawd.* Ce genre de variation est en plus très commun dans bien des pièces du manuscrit. Il nous apparaît que l'emploi du relatif *hitha* permet de comprendre que le *crychu y fawd* est rajouté à la section XI où la main a été montée et pas à la section X car sinon on peut imaginer que Robert ap Huw l'aurait précisé plutôt que d'employer le relatif.

Le dernier exemple vise à montrer que parfois Robert ap Huw donne deux instructions successives qui peuvent poser le problème de savoir à quoi elles se réfère, allons à la page 28 :



À la suite de la section 23, Robert ap huw écrit « *y badwaradd arhigain a ganir fal y drydadd arhigain ond codi dak dant ar y fawd urcha . ar bys nela ar y fawd urcha »,* en graphie moderne nous proposons *y*

bedwerrydd ar hugain a gair fel y drydydd a hugain ond codi dac dant ar y fawd urhaf . ar bys nala ar y fawd urhaf », ce que nous comprenons comme « la section 24 se joue comme la section 23 mais monter d'une corde au-dessus du pouce. le doigt reste au-dessus du pouce. »

Il n'est pas aisé d'interpréter ceci et c'est avec beaucoup de prudence que nous proposons ce qui suit. Il faut remarquer le point qui sépare les deux parties des instructions. La première partie analogue à ce déjà rencontré préconise de jouer une note au-dessus du pouce. Nous interprétons que ceci se rapporte à la première partie du mouvement correspondant à l'accord 1. On jouera donc au lieu de e, a, g, où le a., corde la plus haute, est le seul vraisemblablement susceptible d'être joué avec le pouce, plutôt e, b, g, où ce b est une corde au-dessus du a. précédent. Nous interprétons la deuxième partie des instructions, qui concerne les groupes de l'accord 0, séparée par un point, comme « laissez le doigt comme vous l'avez mis au-dessus du pouce, » à savoir sur le b, ce qui donnerait d b f, au lieu du d g f originel. L'effet est plaisant et offre une sorte de résolution à toutes ces triades qui composent les dernières sections. Il ne s'agit, encore une fois, que d'une interprétation, se voulant démonstrative de la méthode délibérative employée, on en trouvera sans doute et sans difficulté, d'autres, tout à fait justifiables également.

Ces exemples sans être exhaustifs donnent une très bonne idée des types d'instructions dans les *Clymau* et de la méthodologie que l'on peut adopter pour tenter de trouver des solutions musicales viables et nous espérons qu'ils suffiront à ouvrir la musique avec plus de facilité pour les gens qui en découvriraient les délices.

4. Gérer le rythme et le mouvement, prospection autour des basses

La ligne des basses, semble organiser les mouvements de la main des aigus et colonnes de lignes verticales. Il est alors très tentant de penser qu'il s'agit là d'un *Tactus* à savoir d'un repère rythmique de pulsation et que donc, chaque colonne correspond à une convergence de sons qui arrivent en même temps et définissent une pulsation. Une fois cet axiome autoritaire posé, il suffit alors de piocher sélectivement dans l'immense corpus des tablatures pour proclamer que c'est ainsi que les tablatures fonctionnent. On brandit d'ailleurs souvent les tablatures de harpe allemandes du XVII^e^ siècle à cette fin. Ce comparatisme axiomatique et positif ne se concentre que sur ce qui a l'air d'être similaire et corrobore l'axiome. Le problème étant que ce qui n'est pas similaire tend à être si fortement dissimilaire qu'une fois pris en compte, on aura du mal à associer les deux tablatures comme faisant montre d'un même système. En effet, les tablatures allemandes utilisent des chiffres et non pas des lettres, les valeurs sonores sont connues en amont, et la musique notée, musique populaire de l'époque, est attestée ailleurs, pour d'autres instrument dans d'autres notations ce qui rend le déchiffrage et l'interprétation beaucoup plus aisés. Rien avoir donc avec le système et la musique de Robert ap Huw.

Nous voudrions ici donc proposer des façons de comprendre alternatives à ce qui se fait généralement autour de ce manuscrit, non pas dans le but d'une prescription ou proscription quelconque mais dans le but de montrer une voie méthodologique valant exemple, et avec le souhait que cette méthodologie émancipera le musicien vers une compréhension plurielle et souple, socle nécessaire et minimal de toute tentative interprétative.

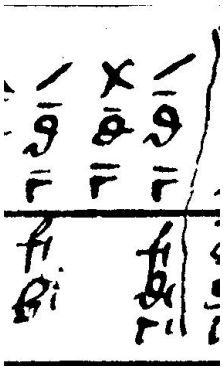
Cette méthodologie sera basée sur la conception d'une herméneutique matérielle, initiée originellement par Schleiermacher autour de la philologie, mais étendue à des objets non langagiers. Le premier principe fondateur sur lequel nous voudrions attirer l'attention est qu'on ne peut pas, lorsqu'on commence le travail interprétatif, partir du principe que l'on Sait ou que l'on Comprend. Il faut partir d'une description non informée du matériel, et ce ne sera que

lorsque ces observations globales seront faites que l'on pourra commencer le travail herméneutique. La deuxième chose à garder en tête est que la notation ne note pas tout et que restituer ce que la notation ne note pas est le cœur du travail de l'interprète.

Ce cadre posé nous pouvons commencer l'observation.

Les *Clymau* organisent des basses en deux accords qui sont très stables tant dans leur forme (peu de changement) que de leur structure (car c'est la séquence de la mesure qui les organise). D'autre part, on a pu observer que la main des aigus est pourvue d'un système de signe diacritiques qui organisent deux, trois ou quatre notes en un mouvement. Aussi, il est exceptionnellement rare que les notes de la main des aigues, lorsqu'elles sont en groupes de 2,3 ou 4, ne soient pas organisées en mouvement. Il ne semble pas y avoir (à quelques très rares et très précises exceptions) de signes diacritiques sur les notes de la main des basses. Ceci veut-il dire pour autant qu'il agit systématiquement d'accord plaqués où toutes ces notes seraient jouées en même temps ? C'est l'interprétation qui en est habituellement faite. Cette interprétation pose pourtant des problèmes harmoniques plutôt difficiles. Parmi les accords difficiles mous citerons pour exemple le groupe c'ga qui revient très souvent (par exemple au début du *kaniad bach a r y go gower* à la page 44) ou encore le très dissonant c'd'f' à la deuxième mesure de la même pièce. Aucun ré-accord ne paraîtrait solutionner des dissonances, inacceptables dans un contexte musical global au XVII[e] siècle. L'accord dans la pièce précise citée ici est de plus mentionné dans le titre, il s'agit du *Go gywair*. Une des stratégies déployées aujourd'hui consiste à jouer ces dissonances et dire que « c'est comme ça que cette musique sonne ». Le problème pour nous d'accepter cet aphorisme est placé dans un contexte socio-culturel global : Robert ap Huw joue vraisemblablement cette musique devant les nobles, notables et bourgeois de son district. Ces gens reçoivent tous une éducation musicale savante et globale typique de l'époque, ils jouent virginal, luth et clavecins. Il nous parait improbable qu'ils puissent payer pour s'assoir autour d'un harpiste qui produirait une heure de tritons, des sixtes parallèles, de secondes parallèles et autres dissonances. Nous respectons ceux qui voudraient que cette musique ait sonné comme ils la font sonner aujourd'hui mais nous souhaiterions démontrer ici qu'une autre pensée de la basse, une pensée qui restituerait un mouvement non écrit, serait à même, non seulement de résoudre le problème des dissonances mais de produire des effets musicaux intéressants et crédibles.

Sortons des *clymau* pour prendre un exemple significatif : l'exemple du mouvement problématique de la deuxième mesure du *kaniad bach a r y go gower* de la page 44, que nous reproduisons ci-dessous :



Nous partons de l'hypothèse de travail de notre interprétation du *go gywair* (voir plus haut) comme suit : g a b(naturel) c, d e(bémol) f. La main des aigus joue trois mouvements successifs :

une *plethiad byr* qui fait jouer c et d successivement (et le c est étouffé) un mouvement difficile à interpréter (car les signe est barré) mais qu'on peut comprendre comme le mouvement inverse du précédent soit un *tagiad y fawd* qui joue d'abord la note aigue e puis le c (la note aigue étant étouffée par le pouce), puis de nouveau la *plethiad byr* comme le début. La basse est très problématique. Son premier acte est un triton, b'f', suivi d'un accord improbable en c'd'f'.

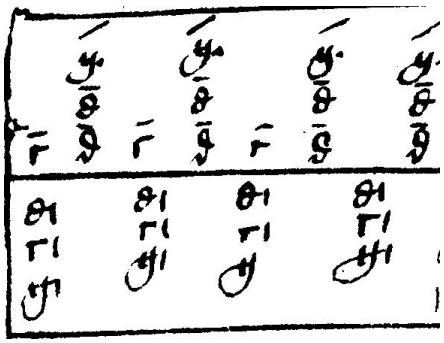
Nous pourrions cependant remarquer qu'entre ces deux accords il y a une note en commun : le f'. Les notes qui restent forment un mouvement ascendant b' c' d'. Si nous souhaitions valoriser ce mouvement et comprendre les colonnes verticales comme les notes groupées ensemble qui forment les accords soit des *cywair dant* soit de *tyniad,* mais qui ne sont pas forcément jouées ensembles mais à l'intérieur d'un mouvement, alors nous pourrions représenter ce passage comme suit, avec en noir le mouvement de la basse et en rouge le mouvement de l'aigu :

c d e c c d	
f' b'	c' d'f'

Séparer le f' du b permet d'éviter le triton, et la séparation du c' et la tierce du f' permettrait à l'oreille d'entendre cette progression b' c' d', ce qui augmente l'évitement de la sensation de triton et évite de faire percevoir une dissonance de seconde. L'effet est presque contrapunctique. On n'aura fondamentalement rien changé ici à la tablature mais on se sera borné à interpréter un mouvement non noté à la main de basse qui complète de manière musicale et cohérente les mouvements notés de l'aigu.

Ce n'est là qu'un petit exemple court mais ce genre de situation court le manuscrit. Bien sûr il ne s'agit aucunement pour nous de suggérer des solutions qui se penseraient comme canoniques mais de montrer que d'autres compréhensions, qui ne torturent ni l'histoire de la musique, ni l'oreille générale, ni les faits, ni la tablature, sont possibles et actables musicalement. On n'y verra là que des possibilités d'exploration musicale pouvant donner lieu à d'autres interprétations viables et non pas ni une critique virulente des pratiques actuelles qui, puisqu'elles sont actuelles, sont réfutables et devraient, en toute logique, le rester de bonne grâce.

Transposée aux *Clymau,* une telle compréhension des basse disposées en mouvement peut donner lieu à de multiples variations de rythmes et de compréhension des basses que nous encourageons le musicien à explorer. Nous voudrions ici donner un exemple des possibilités induites pour la première mesure de la première section de la mesure *mak mwn hir.* Voici cette première mesure :



On peut observer que l'accord de la basse se situe entre deux mouvements de la main des aigus et que cet accord à la note c en commun avec ce qui se joue en haut. On pourrait dès lors tout à fait imaginer que l'on va jouer d'abord cette octave c' -> c qu'on fera suivre du reste de l'accord :

c	deg.	c	deg.	c	deg.	deg.
c' g'e'		c' g'e'		c' g'e'		c' g'e'

Ceci aiderait à faire sentir un rythme en 3 et peut servir de base infinie à une compréhension de la variation stylistique. Il est bon en effet de rappeler que cette fixation écrite unique et singulière est la fixation d'une tradition essentiellement orale où la variation fait partie du système. Cette exploration de différent groupements et mouvement de basse possible, sur le « terrain d'entrainement » que peuvent constituer les *Clymau* nous semble fort utile pour l'exploration du reste du manuscrit où cette compréhension du mouvement constituera une des solutions possibles vers une résolution musicale des problèmes rencontrés.

Nous finirons cette partie en nous posant la question rhétorique de comprendre pourquoi Robert ap Huw aurait noté des mouvements dans l'aigu et pas dans la basse. La réponse pourrait être soit pratique soit de pratique. Pratique parce qu'il serait préjudiciable à une lecture facile et immédiate que le haut de la ligne de basse, occupé par la ligne de démarcation entre aigu et grave, soit encombrée de signes, de pratique parce que ces mouvements de la basse correspondent peut-être à des habitudes harpistiques ancrées (on pensera ici que le terme « arpégé » vient de *arpa*, la harpe). De fait, dans le cadre d'une tradition orale, il pourrait paraître superflu d'écrire toutes les solutions et mouvements possibles à l'exécution d'une ligne de basse. En effet, la variabilité, qui pourrait également être mise en œuvre sur des reprises, faisant intégralement partie du style et la notation n'ayant pour seul but de grouper des unités de sons classifiés ensembles autour d'une colonne verticale constituant un accord 0 ou un accord 1, il n'y aurait pas grand sens à développer de manière précise toutes les solutions légèrement différentes. On ne le rappellera jamais assez : un document ne contient pas tout ce qui est nécessaire pour le comprendre, l'interprétation d'une notation consiste donc surtout à restituer ce qu'elle ne note pas, et il n'y pas de mystère ni d'encodage, mais simplement une situation spatio-temporelle et une situation historico-culturelle d'un interprète, et ces points de vue créent une non-compréhension immédiate. C'est l'objet du parcours herméneutique que de décrire, puis de proposer de champs interprétatifs aussi larges et déclinés que possibles. La pratique musicale, elle effectuera des choix, qui n'auront jamais besoin ni d'être fixes ni d'être canoniques, pour acter la musique.

Pour conclure, nous ne savons ni ne saurons jamais comment cette musique devait sonner, elle sonne comme nous la faisons sonner aujourd'hui, nos choix constituent la base qui redonne à cette musique une existence aujourd'hui. Ces choix sont guidés par une interprétation. Ils ne constituent donc ni preuves ni faits. Nous finirions par citer ces paroles si justes de Mara Galassi, professeure italienne de harpe ancienne et chercheuse très talentueuse et compétente, qui nous disait lors d'une conversation téléphonique qu'en musique ancienne, trouver LA solution est inutile et inintéressant, et que nous devrions plutôt nous focaliser sur la spéculation autour de plusieurs solutions possibles et viables.

5. Jouer cette musique aujourd'hui

a. Une édition « diplomatique » ?

L'édition dite diplomatique constitue la méthode consacrée d'une certaine routine musicologique académique. Elle consiste à considérer que les documents d'origine ont besoin, somme toute, d'être toilettés pour être compréhensibles ou, pire à notre sens, que le passage par un autre type de notation, conçue comme universelle ou pire, supérieure, permettrait d'en percer les arcanes harmoniques ou rythmiques. Le passage par une édition diplomatique a quelques vertus, et notamment celle de vouloir rendre intelligible le document à un plus grand nombre de musiciens. Le problème que nous voyons, et qui nous parait assez insurmontable, est qu'aucun type de transcription diplomatique ne peut s'effectuer sans choix forts qui sont de nature à passer le document et sa lecture prétendument démocratisée à travers un filtre qui n'est perceptible et évaluable précisément QUE si on se réfère au document d'origine ; ce qui rend l'effort de transcription (et de diplomatie) passablement inutile, car pour que comparaison utile il y ait, il faudra bien être capable de lire le document originel.

La pire des solutions diplomatiques serait de vouloir transcrire ce manuscrit avec un système de portée classique. *Quid* du rythme non noté ? Et *quid* du fait que précisément la tablature ne note pas des hauteurs mais des cordes et qu'on ne peut pas savoir avec certitude quelle valeur donner aux cordes mobiles. Or la notation musicale classique assigne obligatoirement aux notes une durée et une hauteur. Il faudrait alors, soit faire des choix très forts dont on ne laisserait plus aucune latitude aux interprètes qui utilisent la transcription -ce qui ne correspond pas vraiment à une acception commune et raisonnable de l'adjectif « diplomatique » -, soit créer et adjoindre un apparat critique complexe pour conjecturer toutes les valeurs possibles de telle note et toutes ses valeurs temporelles possibles ce qui finirait par rendre la transcription diplomatique peut-être encore moins diplomatique que l'original. Certes, c'est un lieu commun que de penser que la pratique de la diplomatie exige généralement efforts et contorsions et peut-être dans une certaine mesure de douleur, mais l'interprétation du document semble déjà assez ardue sans en plus y ajouter les affres d'une diplomatie de cet ordre. Devoir comprendre les intentions du diplomate en plus de celle de l'auteur du document historique parait rajouter des charges inutiles au travail de l'interprète.

Un autre type de diplomatie consisterait à se dire que l'on va respecter la forme tablature mais qu'on va remplacer les pattes de mouche de Robert ap Huw par des lettres dactylographiées. C'est ce que nous avons fait parfois plus haut dans les courts exemples interprétatifs proposés, (encore que brièvement, sur des passages précis mais absolument jamais dans un but de remplacement de la tablature originelle). Mais hélas là encore, lire Robert ap Huw nécessite de faire beaucoup de choix interprétatifs inévitables : il écrit mal, vite et rature beaucoup, ses lettres, notamment le e et le d sont parfois très difficiles à distinguer, le manuscrit est abimé, tâché, et on ne peut jamais exclure la possibilité d'erreurs de sa part. Comment transcrire tous ces choix honnêtement, sans fatalement devoir s'adjoindre la broussaille d'un apparat critique fastidieux ? Quelle serait la vertu diplomatique ou même seulement la valeur ajoutée d'une telle transcription ?

Plus qu'un problème de méthode consacrée habituelle, il s'agit d'un problème épistémologique. La pensée derrière le désir de transcriptions diplomatiques est une pensée mathématisant ou logicisant la musique et les rapports d'intervalle. L'idée est qu'on s'efforce de rendre ces rapports lisibles en passant par un système soit vécu comme universel ou supérieur, soit vécu comme plus clair ou facile d'accès. Comme si étaler ces rapports harmoniques, de rythme, etc., dans une notation classique ou autre, suffisait pour comprendre tout et tout de suite, pour résoudre tous les problèmes, pour objectiver tous les choix, et dans l'idée qu'il y a une solution et qu'elle est unique et accessible par le moyen d'une analyse mathématique et logiciste et que la solution sautera aux yeux dès lors qu'on se sera débarrassé des difficultés de lecture d'une notation difficile. Comme si la théorie sur le papier contenait la quintessence du Sens en musique. Notre opinion est que la musique est une forme symbolique qui s'articule autour d'un milieu gestuel, c'est donc sur les cordes d'une harpe que cette musique trouvera à faire sens. S'agira-t-il du Sens du XVII^e^ siècle ? Comment pourrait-il en être ainsi ? On peut cependant, grâce aux données issues des documents, tenter d'interpréter un paysage sonore ancien, lequel sera mis en activité par des doigts sur une harpe, aujourd'hui. Et ultimement, il faudra se rappeler que, au fond, ainsi que nous le rappelait Francois Rastier régulièrement, toute notation est surtout remarquable par ce qu'elle ne note pas.

b. C'est le musicien qui fait l'information et pas l'Histoire

C'est ici qu'il conviendra aussi de se garder d'adopter le vocabulaire à la mode, sans aucun doute issu d'une volonté diplomatique et vertueuse, qui qualifie les performances en musique ancienne d' « historiquement informées ». Or qui fait cette information ? Croit-on réellement que jouer sur une réplique de harpe ancienne informe ? (Comment cet instrument moderne fait par un luthier moderne avec du bois contemporain et des outils modernes, pourrait valoir réplique exacte et en quoi serait-elle informante ?) Comment ? Il nous est bien évident que cette expression est la reformulation du mot « interprétation » perçu apparemment comme moins noble, plus prosaïque, moins glamour et *science-like*. Or c'est le musicien, son savoir, ses envies, son regard et ses gestes lestés de distalité, qui font l'information. Le musicien n'est pas une page blanche, il est situé dans un ici et maintenant culturisé, qui a ses propres représentations du passé, baigné dans une distalité instrumentale à la fois ambiante, consicnete, inconsciente, mais toujours agissante, et il aborde les documents anciens, riche et lesté de tous ces héritages à la fois communs, normatifs, sociétaux et personnels. Il n'existe pas de méthode consacrée pour s'affranchir de tout ce lest, il n'existe que des illusions ou des stratégies de communication à visée commerciales. Nous voudrions ici réhabiliter l'interprétation musicale, informée ou non, cette puissance à produire des gestes sur un instrument à partir d'une trace écrite vague et complexe. Nous voudrions ici saluer les musiciens explorateurs, tels par exemple, Bill Taylor (USA/Écosse) ou Ann Heymann (USA), qui puisent dans leur puissance interprétative la force d'actualiser cette musique, de manière particulière, singulière, différente parfois mais très touchante et puissante. C'est collectivement que ces efforts interprétatifs, lorsqu'ils s'adjoignent d'être répétables et réfutables, permettent d'imaginer la vie dans le Sens d'un paysage sonore passé. Cette production de musique à partir de sources anciennes, « informée » ou pas, sage ou folle, cherchant le consensus ou au contraire s'en écartant avec dédain, ne nous paraît pas incompatible avec une recherche sur documents rigoureuse et exigeante mais au contraire en prolonger avec bonheur le mouvement vers une anthropologie du geste et du Sens en musique. Le sentiment d'intense relativité n'est souvent produit que par les labels et les revendications historiques souvent clivantes de performeurs en quête de glamour, d'autorité, ou tout simplement d'argent. Une

épistémologie sérieuse et stable peut tout à fait équiper sans restreindre ni contraindre le musicien qui reste au centre de la musique performée aujourd'hui, de la musique d'aujourd'hui, qu'elle soit inspirée par des traces anciennes ou pas. Et simultanément, à l'inverse le musicien par ses gestes intelligents et lestés de socialité, peut accéder à l'aspect incarné du geste musical, et il complète le regard scientifique sans s'y suppléer, ni sans s'y mesurer.

c. Jouer les Clymau Cytgredd aujourd'hui

La première chose à dire est que les *Clymau* sont plus simples et mieux écrits que tout le reste du manuscrit, et puisqu'ils admettent aussi dans une certaine mesure, plusieurs accords, ils nous semblent constituer une porte d'entrée privilégiée dans l'étude de ce manuscrit. On oubliera la diplomatie et les grands systèmes théoriques et on ira, harpe en main, à la rencontre de l'écriture de Robert ap Huw, on essayera, on lira, parfois on souffrira, mais les *Clymau* permettront, par leur structure forte et leur répétitivité, d'habituer une lecture, d'aiguiser un regard, de tester le rythme et de s'exercer à Interpréter.

La fonction ancienne de cette musique n'est pas connue avec certitude, mais il n'est pas interdit de spéculer puis d'expérimenter, on pourra ainsi utiliser les *Clymau* comme grille d'accompagnement d'une improvisation, d'une chanson, de la récitation d'un poème. Sans qu'on ne puisse jamais ni sortir d'une synchronie prudemment élargie sans prendre des risques, ni toucher à la Vérité historique, on peut tenter de s'approcher d'expériences de Sens, de façons de faire sens en tentant de retrouver des articulations entre accords et mélodie ou métrique poétique et mesure musicale.

Les *Clymau Cytgerdd* sont, enfin, un témoignage solide des gestes et du jeu d'une harpe à harpions, à une seule rangée de corde, et ne serait-ce qu'en ce sens, les *Clymau* sont l'or et les perles d'une recherche historique en harpe simple.

6. Conclusion

Nous espérons qu'au terme de cette trop brève analyse d'une petite partie du merveilleux manuscrit de Robert ap Huw, nous aurons donné suffisamment d'éléments concrets et de bases de travail pour permettre au lecteur curieux d'aller fureter dans les documents, et au lecteur musicien d'oser prendre une harpe, et de travailler cette partie, relativement facile, directement depuis le manuscrit, se laissant peu à peu guider par la tablature et les lectures progressives des différents documents d'époque et travaux modernes les commentant, à travers une interprétation musicale réactualisant une musique qui s'est tue il y a quatre cent ans. Nous formulons ici le vœu que, débarrassée du poids d'être nationale, libérée de la responsabilité d'être ancienne, émancipée de n'être qu'aux mains de quelques initiés qui se font la guerre, cette musique sonnera de nouveau, plurielle, variée et pourquoi pas, génèrera à nouveau et à son tour, de nouvelles envies musicales sur le thème de la harpe, du son si étrange et peu élucidé des harpions, et dans la respiration si particulière des accords des *Clymau Cytgerdd*. Il y a tout à faire et il y a tant à faire. Il reste les enseignements que l'on peut tirer de l'étude de ce manuscrit. Outre les informations historiques précises sur un jeu réel et non classique d'une harpe simple c'est un regard renouvelé sur les possibilités immenses d'un instrument sans *ficta,* d'une musique raffinée et construite, à la fois savante et populaire, classique d'une certaine manière et traditionnelle de l'autre. Robert ap Huw, ultimement nous parle de nous, de nos conceptions sur la musique en général, sur ce que c'est qu'une harpe et ce qu'on y joue dessus.

Stratégies rythmiques et phrastiques, l'exemple du *Gosteg Dafydd Athro*

Les *Gostegion* occupent une place privilégiée dans le manuscrit de Robert ap Huw puisqu'ils constituent les premières pièces notées. Ils sont au nombre de quatre et le tout premier est celui qui nous intéresse, le *gosteg* de Maître David, soit *Gosteg Dafydd Athro.* Le nom de Dafydd Athro pour certains exégètes, se réfère à un auteur putatif et obscur qui aurait été « barde » au Moyen-âge. Nous avons déjà souligné dans notre première étude le côté instable et parfois orienté de ce genre d'affirmation, aussi il nous paraît assez inutile de perdre trop de temps à continuer ou développer des conjectures plus ou moins savantes sur l'origine ou la datation, préférant, encore une fois, nous concentrer sur ce qui est tangiblement écrit dans ce manuscrit en 1613. Le lecteur curieux ira encore une fois consulter les ouvrages cités dans la bibliographie s'il souhaitait explorer ces voies sans doute intéressantes mais quelque peu sans issues. Il y a bien sûr aussi toujours la possibilité que la Maître David en question soit une référence au Roi David biblique dont l'association avec la harpe n'est guère à démontrer. Ces considérations ne sont de toute manière pas de nature à changer l'interprétation de la pièce de manière vraiment significative.

Le terme *Gosteg* est, par contre, très intéressant à étudier dans les textes afin de cerner ce que ces pièces pouvaient être et quel pouvait être leur contexte.

Son sens premier semble être celui, double, de « silence » et « audience », ces deux sens sont liés bien sûr puisque pour être une audience, c'est-à-dire pour écouter, il convient avant toute chose de faire silence. Dans le *Dictionnary of Englyshe and Welshe,* de William Salesbury (1547, op.cit.) comme équivalent anglais de *gosteg,* on trouve « *Audience* », de même dans le *Testament Newydd ein Arglwydd Jesv Christ* [Nouveau Testament traduit en gallois], du même auteur en 1567, à la ligne 382a, on trouve « *yrydoedd gostec yny nef amglych haner awr »,* ce qui se traduit par « Il y eût silence ici pour une demi-heure ». Ce sens est plutôt stable car il se retrouve un siècle plus tard, par exemple dans le *Dictionarium Duplex* (London, R. Young, 1632*)* de Joan Davies, *gosteg* correspond à une entrée latine *silentium.*

Ces sens articulés de « silence » et d' « audience » (faisant silence) se déploient dans des déclinaisons diverses comme par exemple la proclamation des bans de mariage.

L'usage du mot en poésie est intéressant. Selon William Midleton, qui écrit un « manuel » de poésie « bardique » galloise, le *Bardhoniaeth, neu Brydydhiaeth* (London, Thomas Orwin, 1593, section B 20) : « *Gosteg yw kaniad o ddeuddeg ungly »,* soit « le *gosteg* est une chanson de douze sections ». Ceci ne s'applique malheureusement pas vraiment aux *Gostegion* du manuscrit de Robert ap Huw qui comprennent soit dix sections, soit treize, mais c'est une occurrence qui atteste la présence du mot dans la terminologie poétique et musicale.

Le manuscrit Peniarth 288 qui contient le *Thesaurus Linguae Latinae et Cambrobritannicae* de Sir Thomas Williams appose *Praeludium,* au mot. Un sens confirmé par le *Dictionarium Duplex* (op.cit.) qui précise qu'à l'expression « *Gosteg mewn cerdd »* [soit « Gosteg avant [le jeu de] la musique ») correspond *Incentivum, proaulion,* c'est-à-dire une pièce de musique de type prélude, explorant et exposant le mode d'une autre pièce qu'il précède.

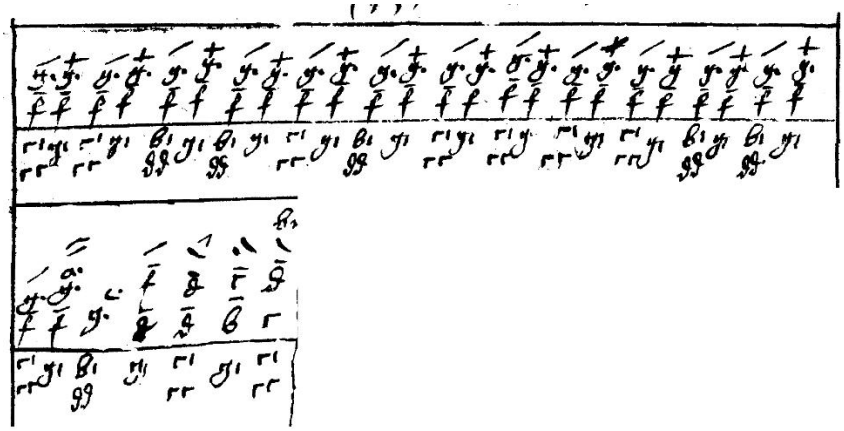
Ce sens global de pièce de musique préalable signifiant le début d'une performance et donc réclamant le silence, semble pouvoir présider à la compréhension de ces pièces-là.

1. La mesure et la structure des sections

La pièce commence à la page 15 du manuscrit et comporte dix *cainc* soit sections. La section X n'est pas écrite mais est explicitée à la fin par des instructions écrites sur lesquelles nous reviendrons plus bas. À la fin de la pièce, page 17, on trouve cette dernière phrase « *Terfyn gosteg dafydd athro ar fesur korfiniwr »,* soit « fin du *gosteg* de Maître David, sur la mesure *korfiniwr ».* Ceci constitue donc une allusion directe au fait que cette pièce est construite sur une mesure précise. Notre étude précédente des *Clymau Cytgerdd* donne pour la mesure *korfiniwr* la séquence suivante : 11001011, à la page 23 dans le haut de la tablature, c'est une mesure courte. Cette mesure est confirmée page 32 lorsque Robert ap Huw en donne la première section.

De retour à la page 15, au tout début de la pièce, même s'il n'est pas fait mention du nom de la mesure, on trouve effectivement au-dessus de la tablature la séquence 11001011.

On se posera maintenant la question de savoir si cette séquence correspond, dans la notation de la pièce à une réalité musicale. Nous reproduisons pour ce faire ci-après, la première section :



C'est sur la ligne de basse que nous porterons notre attention car c'est elle qui, ne variant pas dans la pièce, porte la mesure plus que la ligne des aigus qui porte les variations. Il y a des accords et une note libre dans cette ligne. Le premier accord est cc c', soit une octave à partir de la note la plus grave de la harpe. Le deuxième est dd b'. La note libre est toujours le même g' situé entre les deux premiers accords.

Récrivons ces deux accords en y faisant superposer la séquence de la mesure :

Notes	c' g' cc	c' g' cc	b' g' dd	b' g' dd	c' g' cc	b' g' dd	c' g' cc	c' g' cc	c' g' cc	c' g' cc	b' g' dd	b' g' dd	c' g' cc	b' g' dd	c' g' cc	c' g' cc
Séquence	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1

De prime abord la mesure permet bien de repérer des alternances de basses, le fait que dans une même section elle soit répétée deux fois permet en outre de commencer à architecturer la section et deux parties. Cette ligne de basse ne varie jamais sauf en quelque occasions que nous signalerons.

À la fin de la section on trouvera la mention « *bis y gaingk »* c'est-à-dire « répétez (bis) la section ». Ceci est immédiatement suivi de « *ag yno y diwedd yma fy (?) ar ol pob kaingk »,* soit en graphie moderne « *ag yno y diwedd yma fy* (ou *py ?) ar ol pôb cainc »,* l'écriture n'est pas ici plus soignée que l'orthographe mais on peut néanmoins sans trop de doute traduire ceci par « Et ici le *diwedd* [ritournelle de fin de section] qui [est joué] après chaque section ».

Chaque section a donc une étendue de deux fois la séquence de la mesure, et est répétée. Elle est suivie du *diwedd* dont l'étendue est aussi de deux fois la mesure. Le *diwedd* ne semble pas répété. Il est suivi de la mention « *terfyn y gaingk ar diwedd »,* soit « fin de la section, au *diwedd ».*

La section II suit le même modèle à une exception près, au lieu d'avoir une reprise normale signalée par un *bis,* nous trouvons la mention « *terfyn y gaingk unwaith, dyma fal i mae i chanu yn ail waith »,* ce qui peut se comprendre comme « fin de la première partie de la section, voici comment jouer la deuxième fois », la reprise est donc écrite en entier cette fois-ci parce qu'elle est un peu différente. La ligne des aigues est différente mais c'est aussi la mesure qui l'est. En effet si nous en écrivons la formule en suivant les accords 1 (cc c') et 0 (dd b'), voici la séquence de cette reprise : 11001111 11001011. Nous faisons figurer en rouge la différence de séquence qui marque un petit accroc à la séquence de la mesure. Cette différence n'est absolument pas explicitée par Robert ap Huw. Cette répétition est suivie de la mention « *Terfyn y gaingk, kanwch yr un diwedd »* soit « fin de la section, jouez un *diwedd ».* Ce qui est assez clair.

La section III est très similaire à la section II tant par ce que joue l'aigu que par le traitement de la basse. En effet, à la fin de la première moitié de la section, en lieu et place d'un *bis,* on trouve « *terfyn y gaingk, ac chanu yn ail tro yn y modd yma*[1] *»,* soit « fin de la section, et jouer la deuxième fois de la manière que voici ». La deuxième moitié qui suit offre une ligne de basse altérée de la même manière que précédemment. La section finit par « *yn y diwedd »* soit « au *diwedd* ».

La section IV ne revient pas tout à fait au séquençage normal, la section est écrite dans sa première moitié suive d'un *« bis ar*[2] *yn diwedd »,* soit « bis, au *diwedd ».* La nouvelle séquence généralise l'accroc de la reprise des deux précédentes, la mesure est donc 11001111.

Les sections V et VI ont aussi cette séquence altérée qui généralise l'accroc présent à la mesure II et II. En d'autres termes leur séquence, comme pour la IV, est 11001111 avec en rouge la partie qui change. La section VII revient à la séquence normale.

La section VIII, page 17, est pourvue d'une marque en forme de tourbillon. La fonction de cette marque est explicitée par l'instruction : « *bis hyd y mark »,* soit « répétez (bis) jusqu'à la marque, ce qui est assez clair : on revient au début, on s'arrête à la marque et on joue la ritournelle de fin écrite à la suite de l'instruction de reprise. Ceci permet de restituer la séquence correcte de la mesure. Cette section finit par « *bis kwbl yr un diwedd* », soit « répétez le tout, au *diwedd* ».

---

[1] Il faut ici signaler que l'écriture et l'orthographe sont dans cette partie du manuscrit particulièrement peu soignée, ce qui tranche avec la relative clarté des *Clymau Cutgerdd* précédemment étudiés et qui viennent après. Il y a manifestement des temps différents de rédaction du manuscrit mais on est en droit de se demander si l'ordre actuel correspond à celui voulu par Robert ap Huw ou si une réorganisation de folios éparts a pu avoir lieu postérieurement. La question reste ouverte.

[2] Noter au passage que ce qui était écrit y*r*, devient *ar*, Robert ap Huw malmène syntaxe parfois et orthographe souvent et ce même à une époque où le gallois n'est peut-être entièrement fixé. Son dialecte est celui, nordique, de l'île d'Anglesey qu'il transcrit phonétiquement, rendant l'orthographe encore plus ardue à déchiffrer d'autant que cette orthographe peut varier d'une page à l'autre.

La section IX présente une des abréviations assez typiques sous la plume de Robert p Huw qui semble vouloir économiser et son temps et sa peine et son papier, ainsi la section est écrite entier sauf pour la phrase de clôture dont il n'y a que les trois premiers mouvements et qui est suivi de « *ffordd yr un fesur* ». Le mot *fordd* qui signifie « chemin » en tant que nom et « au loin » en tant qu'adverbe, est souvent utilisé par Robert ap Huw pour indiquer « continuer de la sorte, poursuivez sur le même chemin » lorsqu'il ne souhaite pas réécrire une section qui se répète. Nous n'avons pas vraiment réussi à totalement confirmer cet usage dans la langue et ce n'est qu'une longue fréquentation du manuscrit qui permet instinctivement de comprendre ce que Robert ap Huw veut dire.

La section X n'est pas écrite mais est explicitée par les instructions suivantes « *g X : yr un fath ar gynta ond dybly plethiad y pedwarbis ymhob man a chadw yr un mesur ar llaw ifaf* » ce qui se peut comprendre comme « section X : même chose que la première section mais doublez la *plethiad y pedwarbis* [mouvement trillé qui constitue le travail de main des aigus dans la première section] partout en gardant la même mesure à la main basse ». Nous interprétons sans trop de difficulté que le mouvement de *plethiad y pedwarbys* doit être joué deux fois sur les mêmes mouvements de basse, ce qui revient à dire aussi, deux fois plus vite, nous reviendrons là-dessus plus bas. Ceci produit un bel effet musical de conclusion de la pièce.

On voit donc que la mesure *korfiniwr* donnée au début est présentée à la fin comme étant la mesure de la pièce, n'est pas entièrement ni partout respectée. Les mesures n'étant constituée que précisément par ces alternances de 1 ou de 0, il y a là de quoi s'étonner. Mais de s'étonner seulement car rien ni dans le manuscrit ni dans les sources extérieures, ne permettra d'éclaircir ce point ni de comprendre comment et pourquoi une mesure pourrait être altérée de la sorte. S'agit-il là d'une règle de composition, ou d'un accroc, ou d'une erreur ? On ne pourra jamais en décider fortement. Sans qu'elle ne soit, peut-être, totalement inutile, cette spéculation, puisqu'elle ne saurait changer l'attention analytique qu'on doit porter à la pièce elle-même dans sa tablature, ne fera pas partie de nos préoccupations.

2. Compréhensions rythmiques et phrastiques

a. La carrure de base

Pour commencer à faire des hypothèses sur une exécution rythmique, il convient d'analyser de plus près ce qui se passe sur la ligne de basse.

L'accord 1 (*cywair dant)* est donc constitué d'une octave de c. L'accord 0 (*tyniad)* est lui constitué d'une seconde, le dd adjoint à une sixte b', constituant donc la « tension » dans la mesure. L'accord global de la harpe n'est pas mentionné aussi nous proposons de toujours partir dans ces cas-là d'un *Bragod Gywair* interpolé comme ayant les deux tétracordes chromatiques, ici nous préconisons donc les B bémol et E bémol, ce qui fait que l'accord 0 effectue une sixte mineure. Cette échelle d'accord de la harpe produit une musique tout à fait acceptable sur cette pièce. Il ne fait aucun doute qu'on pourrait tenter avec succès d'autres échelles, ce n'est cependant pas l'objet de cette étude qui préfère se concentrer ici sur l'exécution rythmique et les problèmes qu'elle pose.

Il reste à comprendre le statut de cette note libre, le g', qui occupe l'espace intermédiaire entre les deux accords principaux. O ce g' ne change jamais, il ne fait donc pas réellement partie de la respiration des deux accords mais semble faire la jonction entre les deux. Sans qu'il n'y ait quelque élément de réponse dans le manuscrit lui-même, nous pensons pouvoir trouver matière à former des hypothèses dans le Manuscrit Peniarth 155 (c.1561) aussi appelé *Llyfr Richard Phylip o Picton,* et qui contient des éléments de description de la structure poétique, qui semble parfois faire appel à une terminologie musicale. Or on y trouve le terme *cysylltiad* décrit comme une note ou un élément faisant jonction entre les accords de *cywair dant* (1) et *tyniad* (0), le passage est aux pages 79-83 (*Lloegr Drigiant*) : « *llyma'r achos ymae kyssylltiad yn kael i henw, o herwydd i vod yn kyssylltv kywair dannav a thynniadav »,*soit « voici la raison pour laquelle la *cysylltiad* acquiert son nom, parce qu'elle connecte les *cywair dant* [accord 1] et les *tyniad* [accord 0] *»*.

Pour comprendre précisément ce terme, nous pouvons aller à sa rencontrer dans les textes de la même époque. Si le sens de « jonction, connexion » est très représenté, les exemples précis de sa mobilisation apportent un supplément d'information sémantique. Citons par exemple la traduction galloise de l'Ancien Testament, datée de 1588, Livre des Rois, VII, 30 : *« derbyniadau wedi eu toddi ar gyfer pôb cyssylltiad* », soit « Les anses étaient soudées contre toutes les connexions ». Ce chapitre du Livre des Rois décrit la maison de Salomon et particulièrement pour le passage qui nous intéresse, un grand chaudron de bronze, les connexions dont il est question sont, au paragraphe 29, décrite comme reliant les décorations massives et recherchés des côtés du chaudron à ses quatre pieds principaux. L'idée est donc que le *cyssylltiad* est une jonction, mais, et c'est le point important, une jonction entre deux parties importants et proéminentes. Ceci semble aussi être suggéré par le passage du Peniarth 155. De là nous pouvons interpréter la note note libre g' dans la basse comme une *cysylltiad.*

Une des conséquences de cela est que cette note ne saurait avoir la même valeur rythmique que les conjonctions de notes formant accord 1 ou 0 dont elle fait jonction. Si ces conjonctions formant accords 1 et 0 ont une valeur de pulse pleine et égale, donc longue, il apparaît comme inévitable que le *cysylltiad,* note de jonction et donc de passage, soit brève.

Réecrivons la séquence de la mesure en y faisant paraître les valeurs temporelles dégagées (L = Long, et c=court) :

Notes	c ', g, c c	c ', g, c c	b ', g, d d	b ', g, d d	c ', g, c c	b ', g, d d	c ', g, c c	c ', g, c c	c ', g, c c	c ', g, c c	b ', g, d d	b ', g, d d	c ', g, c c	b ', g, d d	c ', g, c c	c ', g, c c
Valeur ryth-mique	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c	L c
Séquence	1	1	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	1	1

Cette unité temporelle Long-Court assignée à tous les mouvements de la basse, détermine une carrure en 3. Outre le fait que ce type de carrure est tout à fait commune si pas majoritaire au XVII[e] siècle, elle est viable lorsqu'on s'y appuie dessus pour comprendre le phrasé construit commun par les deux mains.

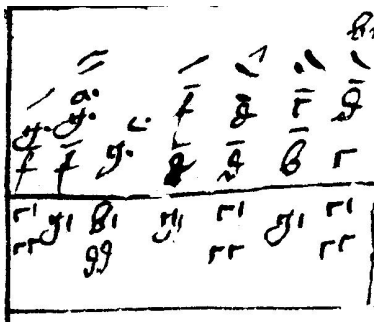
Encore une fois, nous sommes parfaitement conscients que certains spécialistes jouent cette pièce (et un peu tout le manuscrit) dans une carrure binaire. Il ne s'agit donc ni d'un arbitrage, ni d'un jugement, mais d'une démonstration de la façon dont une interprétation, en mobilisant la

question du Sens pour fédérer les divers documents historiques, peut atteindre un stade musical satisfaisant, fournissant des garanties scientifiques satisfaisantes mais, puisqu'elle est parfaitement clarifiée et explicité, elle demeure aussi parfaitement réfutable et n'entravera pas les hypothèses et interprétations divergentes. La recherche de la Vérité unique et absolue engendre beaucoup de tensions par son caractère éminemment personnel et subjectif, il convient de rappeler ici les mots de Mara Galassi, cités à la fin de l'étude précédente, à savoir que ce sont les spéculations sur toutes les solutions possibles et plausibles qui forment ensemble le faisceau de garantie en musique ancienne.

b. La construction du phrasé dans les sections

La carrure de base ayant été décidée, il reste à voir comment elle peut articuler une compréhension du doigté et de l'articulation des deux mains pour construire le phrasé musical de toute la pièce.

Ritournelle de Fin :



Si on suit la carrure Long-court, ce passage s'articule alors entre quatre mouvements que faisons figurer sur le tableau comme suit (Ln=Long, Ct=court):

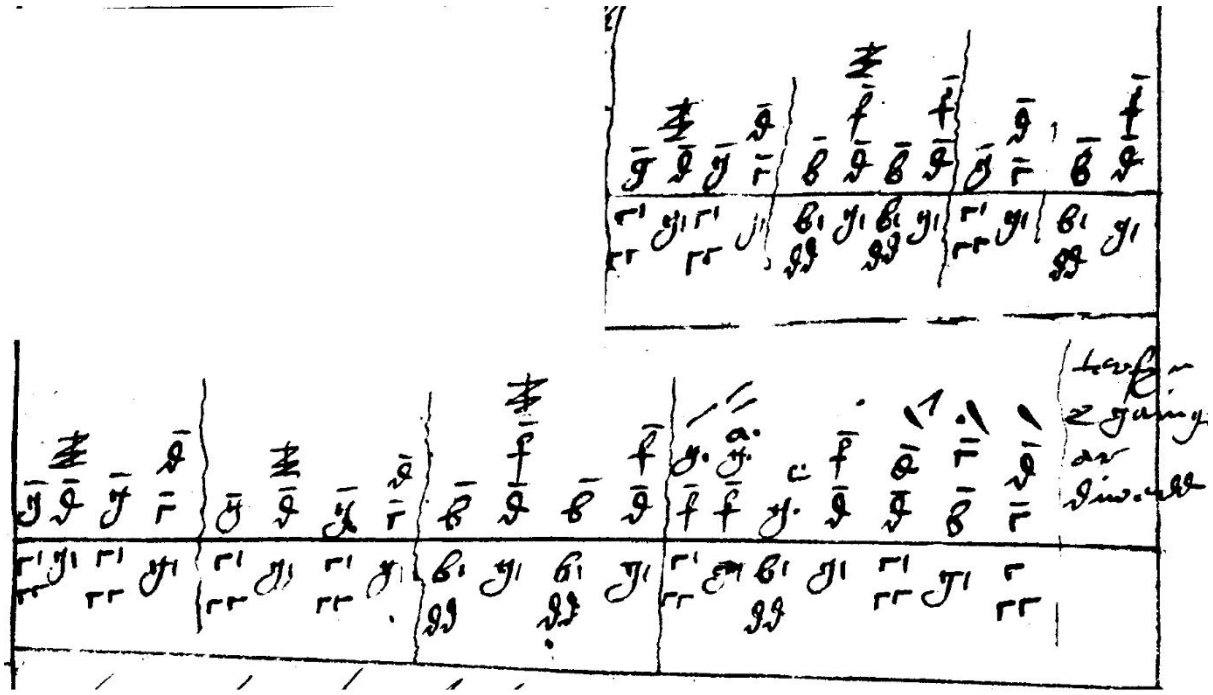
Aigu	g. a. f g. f	g. f d	e c d b	d c
Basse	c' cc g'	b' dd g'	c' cc g'	c' cc
Carrure	Ln ct	Ln ct	Ln ct	Ln

En rouge, on voit très bien comment la *cysylltiad* en g' commande une compréhension de l'articulation des mouvements comment un temps bref liant deux temps longs qui correspondent aux moments où les accord 1 et 0 sont joués. Cette analyse est renforcée par le fait que cette jonction est absence de la toute fin de la phrase où seul l'accort 1, long et portant la pulse, est exprimé, confirmant l'analyse que ce g' ne fait que jonction et est bref.

Les mouvements signalés par les signes diacritiques au-dessus de la ligne des aigus (ici respectivement *plethiad byr, plethiad y bis bach, tagiad y bys* et *haner grafiad,* explicités dans la table des mouvements du manuscrit, page 35) sont tout à fait exécutables dans des valeurs longues ou brèves.

Le *diwedd* (refrain de fin)

Il se compose d'une section analogue à celle des sections de base et suivant la séquence de la mesure, et finit lui aussi par la ritournelle de fin. Nous le reproduisons ci-dessous :



Les mouvements de la main des aigus suivent une logique liée à la séquence de la mesure. En effet, ils présentent des motifs symétriques mais dont les hauteurs sont ajustées selon l'accord au-dessus duquel ils se produisent. Clarifions ceci avec le tableau suivant :

Aigus	g d g d c	b f b f d d	g d b f c d
Basses	c' g' c' g' cc cc	b' g' b' g' dd dd	c' g' b' g' cc dd
Accords	1 1	0 0	1 0

Nous faisons figurer en rouge les mouvements se situant au-dessus de la *cysylltiad* g' et donc devant être compris comme brefs. Delà le passage s'éclaire rythmiquement et il n'y a qu'à suivre cette respiration ternaire conclue par la ritournelle de fin. Dans l'exécution des mouvements de la main gauche, c'est à dire de la main de aigus, il faut se rappeler que le *tactus*[3], soit repère structurel rythmique et pulsatif, est porté par la main des basses. Ceci permet une plus grande souplesse dans l'exécution de ces mouvements de la main des aigus qui, débarrassés de devoir être

[3] Des musicologues ou musiciens, habitués aux manières référentielles d'une musicologie de la théorie musicale, parfois comprise comme fixe, absolue et par époque (ce qui bien sûr ne correspond jamais vraiment à la réalité historique des pratiques musicales et de composition) pourraient ici frissonner de l'emploi fait d'un terme qui pourrait leur sembler tiré de tel ou tel système musical. Nous leur rappelons avec bienveillance que le terme est à l'origine un terme issue de la Rhétorique et que son acception musicale, mouvante et conditionnée à la compréhension qu'on peut avoir de styles de musiques divers, et d'auteurs divers, ne nous est pas ici opposable, puisque nous en donnons la définition mobilisée ici dans notre phrase elle-même, et que ce sera cette définition que nous utiliserons, plutôt inspirée du sens Rhétorique originel.

rythmiquement structurels, peuvent être prolongés, retardés ou anticipés, tels par exemple ici le *crychu y fawd* (indiqué sur le manuscrit par ce signe en forme de zig-zag barré). Qui effectue un mouvement de va-et-vient avec le pouce, et qui n'a pas besoin de déterminer un nombre précis de va-et-vient mais peut être effectué comme une « sonnerie » donc la durée n'est que concomitante à la pulse rythmique portée par la main droite, c'est-à-dire la main des basses.

Notons finalement qu'un hiatus de seconde c-d apparaît au-dessus de la *cysylltiad* g' dans le cadre de l'accord 1, ce qui pourrait surprendre étant donné son caractère dissonant. Notons pourtant aussi que cette occurrence ne se produit jamais en position conclusive, mais qu'en position médiane, au-dessus d'une note faisant jonction, ceci témoigne d'une architecturation cohérente du flot phrastique de la pièce, la légère dissonance n'étant que l'indice, valant ponctuation médiane[4], que le flot se poursuit.

La section I

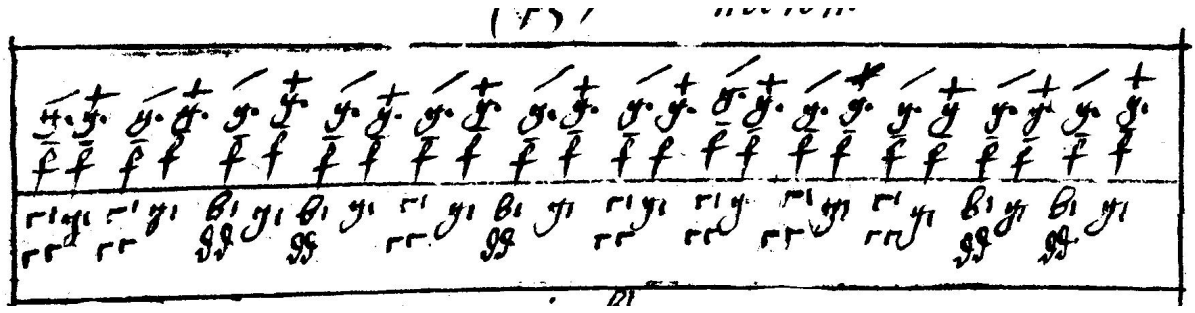
Cette section ne comporte sur la main des aigus qu'un seul mouvement : la *plethiad y pedwar bis,* « tresse aux quatre doigt ». Ce mouvement effectué sur quatre notes écrites, « tresse » les doigts pour produire un mouvement fluide entre ces quatre notes. Voici un tableau qui permettra de comprendre l'exécution de ce mouvement pour clarifier notre propos :



Note 2 (jouée avec l'index)	**Note 4** (jouée avec le pouce)
Note 1 (jouée avec le majeur)	**Note 3** (jouée avec l'annulaire)

Le tableau ci-dessus fait figurer les notes jouées dans l'ordre 1-2-3-4, telles qu'elles apparaissent spatialement sur la tablature et avec leur doigté. Beaucoup de spécialistes considèrent que ce mouvement est un trille et qu'il doit être exécuté d'un seul coup, les doigts jouant les notes 1-2-3-4 en une suite rapide et de durée égale. Or ceci nous parait être en conflit avec la façon dont ce mouvement est écrit dans la tablature et dans cette pièce précise. En effet, la tablature distingue par son écriture du mouvement, deux groupes de notes distincts, soit 1 et 2, puis 3 et 4. Nous reproduisons ci-après le début de cette première section pour illustrer notre propos :

[4] Sur cette compréhension d'un geste ponctuationnel élargit à la musique, on se réfèrera à nos travaux et aux travaux généraux présenté dans le *Cahiers de Sémiotique des Cultures, no. 6,* dir. M. Favriaud, Paris, Classiques Garnier, 2026.



Ceci correspond à la première section sans le *diwedd,* ritournelle de fin. On voit très bien les deux groupes du mouvement, signalés par les deux signes / et +.

Le premier groupe, soit les notes 1 et 2 est signalé par le /, tandis que le second groupe, soit les notes 3 et 4, est signalé par le signe +. Or on voit également très bien que les basses sont réparties très clairement en-dessous des deux groupes constituant le mouvement.

En effet, au-dessus de l'accord 1 (cc-c') on a le premier groupe, soit f-g. signalé par le signe /, puis au-dessus de la *cysylltiad* g', on a le deuxième groupe de note, soit f-g. signalé par le signe +.
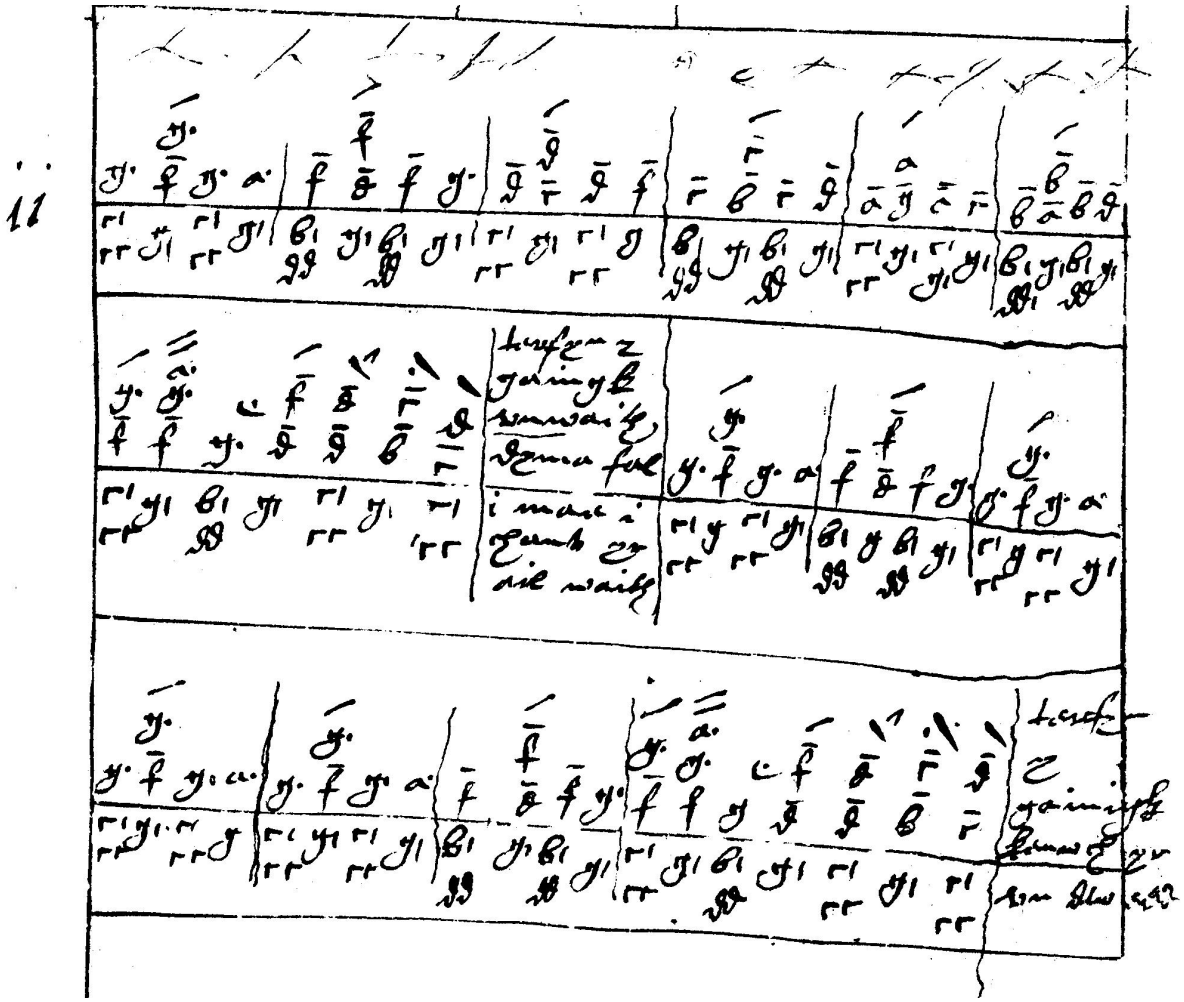
Nous avons déterminé que les accords étaient longs et la *cysylltiad* brève, dès lors on doit conclure qu'il y a un phrasé inégal au sein du mouvement de la *plethiad y pedwar bis,* dont le premier élément sera long tandis que le deuxième sera bref. Il n'y là rien de très étonnant, la musique baroque ne sait-elle pas très bien que les ornements ou mouvements ornés eux-mêmes sont susceptibles de servir un phrasé et n'ont donc pas à être pensés de manière systématique ? Si le mouvement devait être effectué d'un seul coup, laissant la *cysylltiad* g' être jouée toute seule, on peut raisonnablement penser que Robert ap Huw n'aurait pas aligné le dernier groupe du mouvement avec le g' de la basse, c'est d'ailleurs ce qu'il fait dans d'autres partie du manuscrit lorsqu'il souhaite montrer que ce mouvement est effectué d'une seule traite. Notre interprétation, à cette lumière ne paraît pas excessive.

C'est ainsi que nous proposerons d'assujettir l'exécution de ce mouvement à la structure Long-Court que nous avons déterminée, et ceci ne pose aucun problème technique ou musical.

La section II et III

Ces deux sections sont presque identiques et ne diffèrent que par une petite variante portée comme toujours par la main des aigus. Ces deux sections portent le petit accroc structurel à la séquence de la mesure comme nous l'évoquions plus haut.

Nous reproduisons ci-dessous la section II entièrement, son analyse voudra pour la section III qui lui est très comparable.



On voit très clairement que la *plethiad byr* signalé par le signe / est systématiquement placée au-dessus de la *cysylltiad* g' et sera donc interprétée comme brève. Le phrasé rythmique Long-Court ne pose donc ici aucun problème. La reprise écrite et qui comporte un accroc à la séquence de la mesure n'est pas de nature à compliquer l'analyse rythmique car elle ne fait que suppléer un accord 1 à un accord zéro, l'alternance entre accord et *cysylltiad* reste la même.

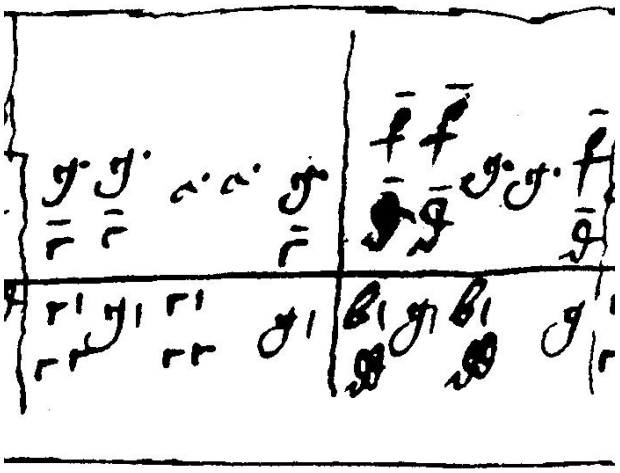
La section IV

La section IV a une mesure altérée dont la séquence, analogue à celle de la reprise des sections II III (11001111). Son analyse rythmique n'est pour autant ni entravée ni rendue différente. Cette section est analogue à la section I car elle ne met en jeu que le mouvement de *plethiad y pedwar bis* mettent en œuvre quatre notes en deux groupes signalés respectivement par les signes / et +. Ces quatre notes ne sont pas les mêmes qu'à la section I et sont disjointes mais Robert ap Huw écrit tout de même les deux groupes exactement de la même manière que pour la section I et donc l'analyse rythmique qui vaut pour l'une nous semble valoir pour l'autre et nous y renvoyons.

La section V

La section V a une mesure altérée dont la séquence, analogue à celle de la section IV (11001111). Son analyse rythmique n'est pour autant ni entravée ni rendue différente.

On comprendra toujours comme bref le mouvement au-dessus de la *cysylltiad* g' et comme long ceux au-dessus des accords à proprement parler. Nous reproduisons les deux premiers éléments pour préciser l'analyse :

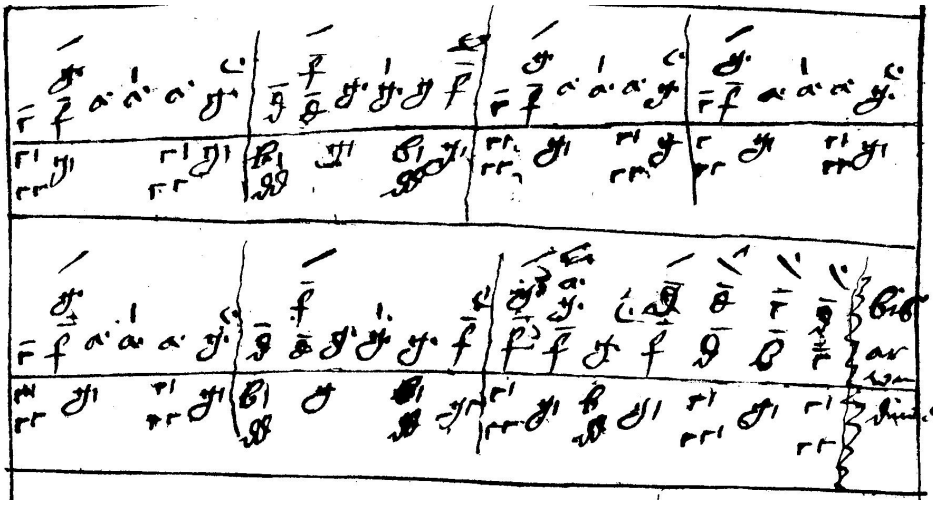


Les deux premier c-g. et d-f qui débutent les groupes ne posent pas de problème d'analyse : le premier est long et le second est bref. Le redoublement des a. ou g. dans la deuxième partie des groupes peut amener deux possibilités : soit ils sont égaux, soit ils sont inégaux dans une configuration interne soit court-long, soit long-court. Ces variantes sont bien sûr tout à fait légitimes, et on laisse à la discrétion de l'interprète qui peut décider de varier leur exécution lors de la reprise, voire entre les accords 1 ou 0 qui ne serait pas rendus pareil, ce qui ne serait pas quelque chose de particulièrement choquant. Le fil interprétatif reste que la main des basses a le *tactus* et que donc ce repère permet à la main des aigus de naviguer et de gérer une certaine forme d'expressivité phrastique qui de fait relèvera plus des choix et du style du musicien que d'une esthétique fixée une fois pour toute par le style musical.

La section VI

Cette section présente la même altération de séquence de la mesure que la section précédente. La *plethiad byr* signalé par le signe /, placée au-dessus de la *cysylltaid* g', sera interprétée comme brève.

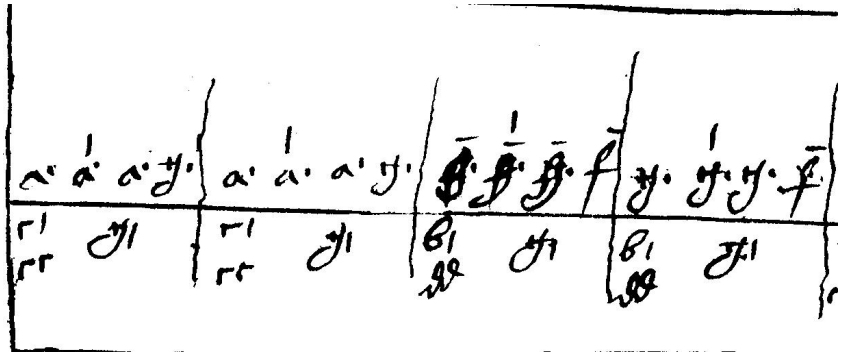
Les notes a. et g. sont ensuite triplées. Le signe ´ au-dessus de la note du milieu signale qu'on joue cette note avec l'arrière de l'ongle. Nous reproduisons ci-après la section :



Il est à noter que l'accord et donc la pulse ne tombe que sur le troisième élément et non pas sur premier et on devra tenir compte de cette disposition lors de l'exécution qui par ailleurs ne posera pas de problème. La dernière note de chaque groupe est pourvue au-dessus d'un signe diacritique non élucidé car non décrit dans la table des mouvements à la page 35 du manuscrit. Ce genre de signes non élucidés ne sont pas rares sous la plume de Robert ap Huw. Nous tenterons des interprétations de ce signe plus bas.

La section VII

Elle voit un retour à la séquence normale s'opérer. Elle se compose surtout de trois notes répétées, et celle du milieu est jouée par l'arrière de l'ongle. Il faudra être très rigoureux dans l'exécution, pour ne pas comprendre ces trois notes comme un 1-2-3 d'égale durée et exécutées d'un seul trait car si les deux premiers éléments sont au-dessus de l'accord, le dernier est au-dessus de la *cysylltiad* g' et est donc bref. Voici une reproduction des deux premiers groupes de la section pour illustrer ce propos :

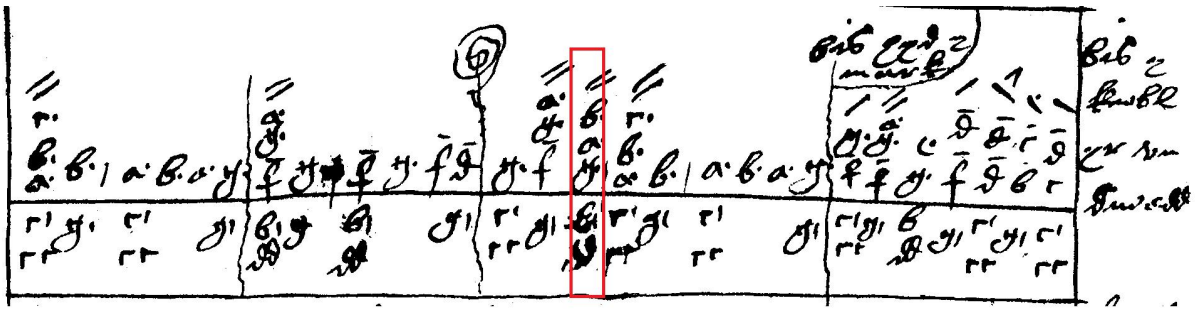


On pourra illustrer le phrasé rythmique résultant de cette ligne interprétative par le tableau suivant qui suivra la disposition de l'extrait ci-dessus :

Aigus	Long Long court court	Long long court court	Long long court court	Long long court court
Basse	LONG COURT	LONG COURT	LONG COURT	LONG COURT

La section VIII

Cette section est structurée par une répétition interne visualisée par une marque en forme de tourbillon, néanmoins comme déjà évoqué cette reprise interne ne rompt pas la séquence de la mesure. Nous la reproduisons en entier ci-dessous :



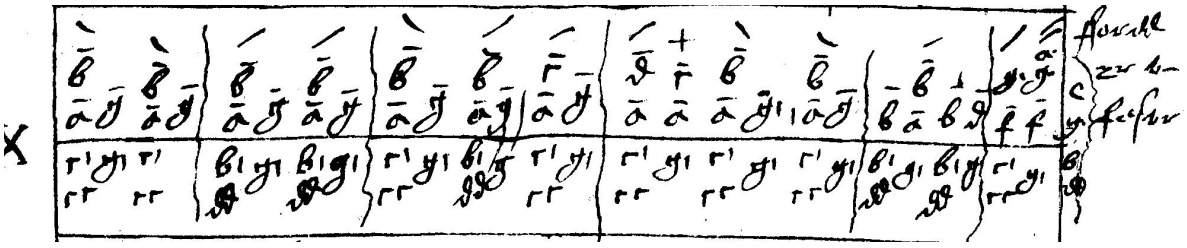
Il y a plusieurs choses à observer : tout d'abord nous indiquons en rouge la partie charnière de la séquence (11001011) où pouvons observer que l'accord 0 n'est pas suivi d'une *cysylltiad*. Ceci

implique un allongement de la valeur temporelle puisque l'élément bref qui suit en accord long n'est pas présent. Il s'agit là d'une indication ponctuante médiane qu'il convient d'interpréter. Il faudra donc allonger ce mouvement mis en rouge pour lui faire avoir la même durée que l'habituel accord + *cysylltiad.*

L'architecture de la section obéit à une première structure symétrique où à une *plethiad y bis bach* signalée par le signe de la double barre et placé sur l'accord long, est tout de suite suivie par une note isolée au-dessus de la *cysylltiad* g' brève. Ce mouvement est suivi d'une structure Long-bref à la basse et aux aigus de quatre notes où la première est au-dessus de l'accord long, le bref tombant sur la dernière des quatre notes. Comme précédemment, il y aurait de multiple façon de rendre un phrasé de ces quatre notes, et ce sera laissé à l'expression du style et des choix du musicien, avec toujours comme boussole que le *tactus,* repère rythmique et de pulsation est gouverné par la main droite, soit main des basses.

La section IX

Obéissant à la séquence normale, elle ne pose pas de problème rythmique particulier et se prête bien à notre interprétation d'un phrasé de carrure 3 et de mode Long-Court. Nous la reproduisons ci-dessous :

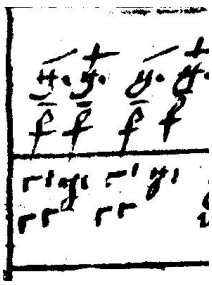


Les deux mouvements *tagiad y fawd* et *plethiad byr,* respectivement signalés par une barre descendante et montante se portent sur l'accord long, laissant le g au-dessus de la *cysylltiad g'* induisant donc une octave. On prendra garde à bien restituer les groupes 1-2- et 3-4 au-dessus respectivement de l'accord 1 et de la *cysylltiad* dans le cadre de la *plethiad y pedwar bis* signalée par un /+. Cette exécution est analogue à l'exécution de ce même mouvement dans les sections I et IIII préalablement étudiées.

La section X

Elle n'est pas écrite mais explicitée par le texte que nous reproduisons de nouveau : « *g X : yr un fath ar gynta ond dybly plethiad y pedwarbis ymhob man a chadw yr un mesur ar llaw ifaf »* ce qui se peut comprendre comme « section X : même chose que la première section mais doublez la *plethiad y pedwarbis* partout en gardant la même mesure à la main basse ».

Nous interprétons ceci de la façon suivante en prenant pour exemple le premier groupe de la première section reproduit ci-après :



Nous avions établi qu'au-dessus de l'accord on jouait les note 1 et 2 de la *plethiad,* puis au-dessus de la *cysylltiad,* les notes 3 et 4 de la *plethiad.* Doubler ce mouvement peut donc se comprendre comme jouer 1-2-3-4 au-dessus tant de l'accord que de la *cysyltiad.* L'exact phrasé, régulier ou avec une irrégularité, doit être laissé au style et aux choix de l'exécutant.

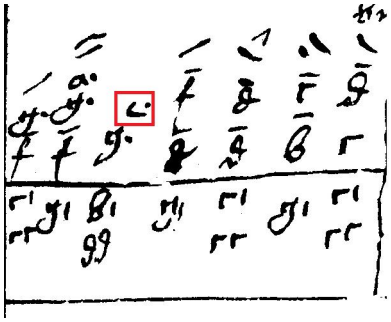
Au terme de cette analyse précise et détaillée des choix rythmique argumentés, nous prenons acte d'une pièce très précisément architecturée et où la segmentation rythmique n'est pas l'affaire de signes particulier de rythme mais d'une compréhension combinatoire et interprétative d'un geste ponctuationnel ayant trait aux unités de sens (accord 1 ou 0, long et bref, mouvement de la mains de aigus, mise en colonne, organisation en formules ou ritournelles…) de cette musique, unités qu'une fréquentation assidue et poussée du manuscrit, peut rendre de plus en plus accessibles.

Nous prenons le risque de nous répéter en soulignant encore que cette interprétation du rythme n'est pensée ni comme un jugement, un arbitrage ou un règlement de compte, mais cherche uniquement à faire la démonstration d'une méthode herméneutique délibératoire dont l'établissement de conditions d'accès au sens est l'axe central. Cette méthode pourra être déployée pour arriver à d'autres spéculations interprétatives. Contrairement à ce qui nous a souvent été dit dans le monde des musiciens de la harpe ancienne, deux interprétations divergentes ne s'annulent pas l'une l'autre dans une pensée épidictique du Juste et du Faux, mais au contraire servent à établir des contextes praxéologiques qui tous ensembles, et seulement tous ensembles, nous permettent d'atteindre une certaine forme de garantie sur le plan scientifique. Sur le plan artistique, le musicien demeure souverain et libre d'exécuter la pièce de manière personnelle, telle que son talent la conçoit, sans avoir besoin de s'en justifier ni de brandir les étendards de l'histoire ou de la science.

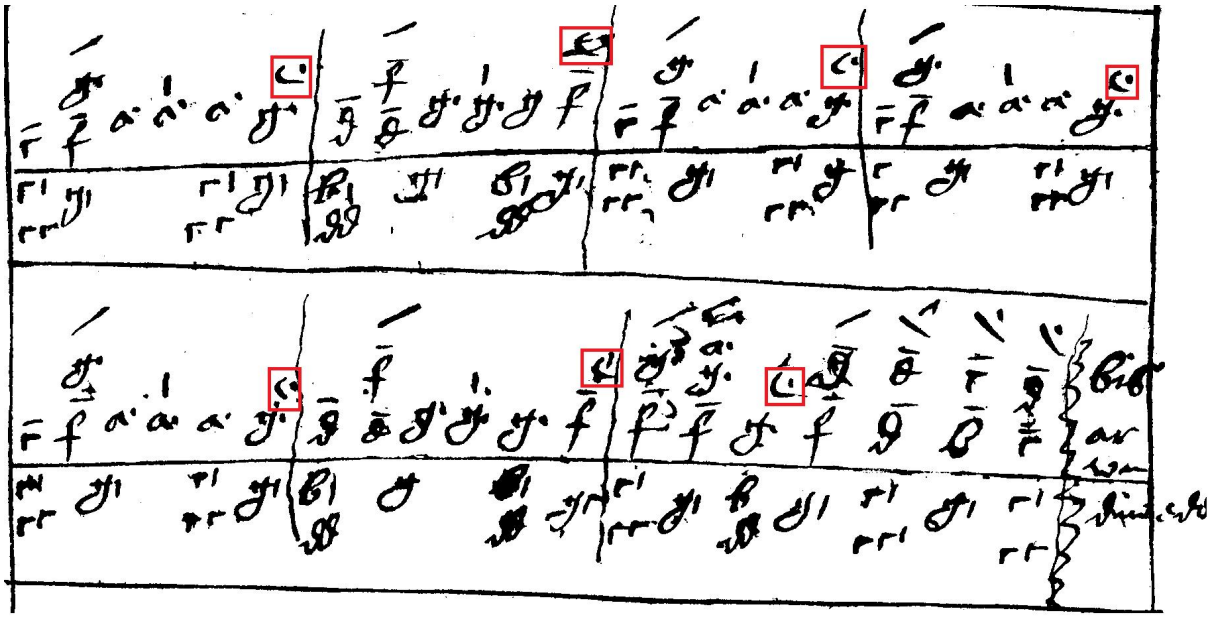
3. Les signes non élucidés, hypothèses

Le manuscrit de Robert ap Huw contient à la page 35 une table des signes diacritiques qu'il emploie. Mais ces signes ne sont pas les seuls à être mobilisés. En effet, pratiquement sur toutes les pièce, Robert ap Huw fait usages d'autres signes diacritiques. Ils sont tous de nature diverses et singulière et ne sont élucidés nulle part dans le manuscrit.

Le *gosteg Dafydd Athro* en contient un en particulier présent dans la ritournelle de fin que nous reproduisons ici avec en rouge le signe en question :



Ce même signe est présent dans la section VI, nous le montrons reproduit ci-dessous :



L'interprétation de ce signe en-dehors de toute piste est assez délicate. Même lorsqu'il est mal écrit, il semble se composer d'un point chapeauté, ou précédé d'un demi-cercle.

L'intuition la plus immédiate serait que le signe n'est pas élucidé parce qu'il est évident. Bien que le signe en soit un peu différent, on pourrait penser qu'il ressemble à une *fermata* soit point d'orgue indiquant une pause respiratoire à la discrétion de l'interprète. Cette interprétation mise en musique, ne paraît pas incohérente.

Sa place dans la ritournelle de fin dans la séquence de la mesure est à la charnière après les deux alternances de 1 et 0 principales, la longue 11 00, puis la courte 10, et juste avant le 11 conclusif final. C'est un endroit qui pourrait être considéré comme une sorte de césure avant un motif qui ferme la mesure, une *fermata* à cet endroit ne serait donc pas injustifiable d'un point de vue phrastique.

Sa place dans la section VI pourrait également trouver une justification phrastique.

C'est donc cette interprétation que nous proposerons en priorité.

Nous signalons néanmoins que d'autres spécialistes voient un trille dans ce signe (et dans les autres non élucidés) sans qu'ils nous aient livré les clefs interprétatives d'une telle affirmation.

La question doit de toute manière demeurer ouverte étant donné le vide d'information dont nous disposons.

4. Jouer *Gosteg Dafydd Athro* aujourd'hui

Restituer la musique à partir d'une notation consiste surtout, ainsi que nous l'avons déjà dit à rendre compte de tout ce que cette notation ne note pas. Jouer le *Gosteg Dafydd Athro* aujourd'hui doit donc faire la part belle à une pensée de l'interprétation. On se méfiera de notre tendance contemporaine à l'audio-tactile (entendre un enregistrement de quelqu'un, et laisser cet enregistrement guider la lecture, secondaire, du manuscrit) et on refusera les diplomaties relatives d'une transcription qui acte des choix non explicités. On ira à la rencontre de la tablature et se confrontera aux problèmes, aux manques, aux éclipses et aux vides.

Jouer cette musique, c'est choisir et choisir c'est délibérer. Délibérer de manière scientifique et argumentée mais choisir comme un musicien, avec aussi une part assumée et explicite donnée à l'instinct, et au goût. Une fois les écueils de la graphie et de la langue galloise, levés par nos soins ou ceux, bien plus brillants, d'autres spécialistes, on sera ultimement seul face à l'écriture de Robert ap Huw et la musique qui en sera produite aura quelque chose de personnel et d'intime. Ce ne sera jamais là un problème mais plutôt une source d'émerveillement musical.

Il ne faut en effet pas voir cela comme un problème ou un signe que cette musique est vraiment perdue, de fait, aucune notation n'a pour vocation de tout noter ou d'être totalement exacte et le travail de l'interprète, qu'il soit ouvert et heureux, ou clandestin et dissimulé voire inconscient, reste l'acte fondamental de toute musique. Les points où doivent se porter l'attention interprétative sont clairement le rythme et le phrasé, y compris dans sa dimension harmonique (ce qui arrive en même et pourquoi) car c'est là précisément ce que cette notation ne note que peu voire pas. Notation du geste sur les cordes et de la dynamique de jeu, cette tablature ne s'occupe pas vraiment d'harmonie et ne note que très partiellement le rythme, préférant regrouper des unités de sens ensemble par le moyen de colonnes ou de barre de section, ni toujours présentes ni toujours compréhensibles. Une attention de tous les instants, doublée d'une force interprétative qui donne les outils pour repérer les unités sémiotiques est l'apanage d'une fréquentation assidue et poussée du manuscrit. On ne saurait prendre le manuscrit l'ouvrir et y jouer même si après des décennies de fréquentation, ça devient presque possible. Il faut avoir sué, souffert, changé d'avis à plusieurs reprises, être content d'une interprétation rythmique pour la trouver intenable deux sections plus loin, s'être abimé les yeux à essayer et de lire et de comprendre les pattes de mouche de Robert ap Huw pour véritablement être en possession d'un outil de description et d'observation aiguisé à ce manuscrit, condition préalable et nécessaire à tout choix musical interprétatif.

Il ne faut pour autant pas avoir peur de ce travail qui ne requiert qu'un peu de guide et beaucoup de pratique, *fabricando fit faber,* et c'est aussi en lisant qu'on devient lecteur.

La dernière question est une question de contexte, nous le voyions en première partie de cette étude, le terme *Gosteg* semble suggérer une pièce réclamant le silence avant une ou plusieurs autres pièces, On pourrait tout à fait songer à articuler un récital de cette manière ou bien décider que la pièce se suffit à elle-même.

5. Conclusion

Le *Gosteg Dafydd Athro* est une très belle pièce, musicale et très facilement abordable. Relativement bien écrite, à condition d'avoir pu déchiffrer les quelques instructions, elle ne comporte pas de problèmes d'interprétation majeurs comme des dissonances ou des problèmes de rythmes difficiles à déterminer. En cela, elle consiste une belle suite aux *clymau cytgerdd* dans l'apprentissage à la lecture et à l'exécution de cette musique. Plus élaborée que les simples accords des *clymau,* elle amène le regard interprétatif plus loin, grâce à une architecture assez nette et puissamment articulée autour d'unités sémiotiques repérables : ritournelle de fin, formules, accords 1 et 0 très stables, etc.

Elle est aussi une bonne entrée en matière sur ce sujet difficile qu'est l'utilisation des mesures du *clymau cutgerdd* dans les autres compositions du manuscrit. Nous avons en effet bien vu que si

la base semblait être le *korfiniwr,* cette pièce prenait d'inexplicables licences avec la mesure, licences cependant au service de la musique elle-même. Ceci prépare aux pièces plus difficiles du manuscrit où les mesure sont bien plus difficile à voir et parfois ne se suivent pas également d'une section à l'autre. C'est pour cela que nous proposions son étude après les *clymau*, et que fort de cette nouvelle expérience, nous pouvons à présent aborder les problèmes d'interprétation plus délicats.

Est-ce ainsi que cette musique sonne ?
Dissonance et Altérité, un écueil interprétatif

« C'est ainsi que cette musique sonne » est une phrase entendue très souvent lors de l'exposition d'interprétations contemporaines diverses du manuscrit. Et elle résume bien, à elle seule, les écueils interprétatifs difficiles à éviter sans une grande rigueur et morale et intellectuelle.

Un écueil logiciste, où l'on pense qu'il suffit d'analyser de manière méthodique rigoureuse et logique le matériel écrit pour trouver la solution algorithmique unique et fatale valant clef absolue. De cet écueil viennent les désirs d'éditions diplomatiques ou d'analyse harmonique. Or il y a là écueil car la notation, qui ne note que le geste et partiellement les unités sémiotiques, est si particulière et lacunaire et les sources si contradictoires et vagues qu'aucun document n'est suffisant en lui-même et que lier les documents et interpoler des solutions aux lacunes ne relève pas de la logique, mais de l'interprétation, forcément et nécessairement plurielle. La logique et le raisonnement logique n'offrent en plus en eux-mêmes aucune garantie ni de justesse ni de scientificité, la logique en effet ne peut combler des vides d'informations, et elle peut être déployée sur des sujets partiellement irrationnels comme l'esthétique ou le sentiment phrastique en musique.

Un écueil comparatiste positiviste où, pour combler les lacunes et les zones d'incertitudes on va monter à un niveau diachronique jugé surplombant et puiser dans des systèmes théoriques externes et divers, sans raisons très puissantes et explicites de le faire, ou dans des documents reliés, des points comparables jugés, le plus souvent sans réelle ligne d'objectivation, et en ne cherchant que ce qui est commun tout en ignorant ce qui est divergeant. Un bon exemple serait celui d'affirmer que cette tablature fonctionne comme les autres tablatures de harpes connues sans prendre en considération que malgré quelques points comparables, ces tablatures sont de fait toutes très différentes, et qu'il n'y a aucun lien avéré entre les pratiques et les répertoires, ni aucunes preuves que la tablature de Robert ap Huw est liée à ces autres d'une façon ou d'une autre. Cet écueil est sans doute le plus pernicieux parce qu'il se revêt des aspects de l'argumentation, mais aussi parce qu'il rejette sans le dire, comme non existantes ou non pertinentes, les données objectives contradictoires en prenant comme acquis axiomatiques des points communs décidés *a priori*. Il fige l'interprétation dans un socle dogmatisé dès le départ et empêche de percevoir si pas d'envisager seulement, des solutions alternatives.

Un écueil idéologique et discursif où le désir vient brouiller toutes les cartes. Un désir nationaliste d'affirmer son identité réelle ou imaginaire et extrapolée comme mère très ancienne de cette musique très ancienne, désir d'une identité galloise ou irlandaise imaginée, rêvée comme à l'origine de cette musique, désir d'être un savant décodeur, un historien-archéologue à la Indiana Jones, ou bien d'avoir le monopole de toute production, enseignement ou autorité autour de cette musique, sans parler de ce que certains finissent par appeler *The Harp Wars,* lorsque divers spécialistes mobilisent leur talent et leurs imagination dans le seul but de se contredire virulemment les uns les autres dans une course violente aux élèves, aux concerts et aux places de monopole en sociétés ou festivals. Il est inutile de lister ici les problèmes évidents d'objectivité, de compétences, et de torture des documents que cet écueil suppose.

Notre situation spatio-temporelle d'observateur, redoublé par notre situation historico-culturelle d'interprète nous place dans une situation où apprécier l'épaisseur qualitative de la perception musicale d'il y a quatre cent ans est très délicat

Beaucoup de témoignages historiques sont mobilisés en général autour de l'opinion que la musique galloise (laquelle ?) sonnait comme différente aux oreilles anglaises (lesquelles ?) sous le règne d'Elisabeth I[1]. Mais il est très difficile de cerner la réalité ou les points précis de cette altérité ressentie. En effet, les élites qui s'occupent de la musique savante de l'époque d'Elisabeth et du répertoire de la harpe galloise de l'époque sont les mêmes et les publics gallois de qualité (les seuls pour lesquels nous avons véritablement de documents) écoutent aussi bien l'une que l'autre.

Nous voudrions ici nuancer ces opinions et apporter un éclairage sémiotique autour de la notion de perception sémiotique (Lassègue 2005, 2016, Missire 2013).

La perception, comme la cognition, n'échappent pas à la socialité et ses effets normalisateurs, en d'autres termes, perception et cognition sont culturisées. La perception sonore par exemple, ne peut absolument pas être analysée séparément entre le phénomène cognitif qui serait toujours le même pour tous et la labélisation en valeurs sémiotiques qui serait un second temps. Tous les travaux dans ce domaine (Pour le langagier, Cadiot et Visetti, 2001, les travaux de Lassègue tendent à démontrer que ce phénomène s'étend aussi au non langagier) ont amené à conclure que les niveaux sémiotiques soit l'association d'un son perçu à divers niveaux de significativité (signifiance, significativité et sens, Kurst-Wöste et Missire) interviennent dès le niveau phéno-physique. La conséquence est qu'aucun son n'est perçu de manière indépendante d'une distalité colorée en permanence de normes et de valeurs héritées.

Les niveaux éventuels concernent plutôt un niveau de généricité (plus ou moins général, plus ou moins spécifique).

Nous voudrions partir de là pour suggérer que si les gens de l'époque qui nous intéresse, peuvent s'assoir et écouter aussi bien du William Byrd joué au virginal que de la harpe galloise, c'est sans doute parce que ces deux musiques, mêmes très différentes, appartiennent quand même à un niveau de généricité commun assez vaste pour ne pas tant varier sonorement qu'elles choqueraient. Ce ne sera donc pas vraiment du côté de l'harmonie générale ni des conjonctions de notes qu'il faudra chercher cette altérité. En effet, ce qui sonne faux, désagréable, dissonant ou inacceptable dans une société donnée à une époque donnée peut être compris comme génériquement relativement stable et n'évolue donc que lentement dans le temps et les théories musicales. C'est pour cela que nous pouvons toujours faire nos délices des motets du Manuscrit de Montpellier, datant du XIII[e] siècle ; ils offrent une altérité certaine dans la forme, mais le fond de ce que nous jugeons harmonieux ou dissonant, n'a de fait, pas bougé aussi vite. C'est de cette manière que nous nous proposons de comprendre l'altérité galloise de la musique de la harpe déclarée par ces témoignages historiques. Une altérité non pas d'harmonie ou de qualité sonore générique, mais une altérité de forme musicale. En effet, là où les harpes simples à harpion, très similaires à celle de Ap Huw, jouent sur le Continent, pavanes, gaillardes, tourdions et chansons polyphoniques, la harpe de Robert ap Huw préfère, quant à elle, ses formes galloises sophistiquées, avec leur *gostegion, caniadau, profiadau* et *clymau.* Il est en revanche difficile d'imaginer

[1] On consultera par exemple Smith, Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England,* Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.298-302, où l'on parle du concept d'"*otherness"* de la musique galloise ancienne.

qu'un public, bercé de Byrd, de Tallis, de Dowland et Morley pourrait s'assoir et subir une demi-heure de tritons, de secondes parallèles, de progressions de sixtes augmentées, et même payer le musicien pour cela, mais il est revanche tout à fait envisageable que ce public pourrait être charmé par des formes de musique vernaculaires, et donc exotiques pour qui n'est pas gallois et familier de cette musique, mais qui s'inscrivent toutefois dans une qualité générale sonore commune et acceptable.

L'altérité des formes suffit donc très bien à expliquer *l'otherness* perçue, elle se situe à un niveau moins général que le système harmonique lui-même, et nous voudrions montrer qu'il y a des solutions alternatives à ce qui est généralement aujourd'hui pratiqué autour de la musique du manuscrit de Robert ap Huw pour rester fidèle à qui semble écrit, sans pour autant aller dans une altérité sonore ou harmonique telle qu'elle nous paraît et peu supportable aujourd'hui et assez improbable historiquement.

1. Le problème de l'accord

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le manuscrit contient des pièces dont l'accord est suggéré dans le titre, sans pour autant que ces accords de la harpe, fondamentaux, ne soient autrement mentionné justement que dans les titres. Aucune explication ou description ne vient en éclairer l'interprétation. D'autre part, bien des pièces ne comportent aucune mention d'accord ni dans leur titre ni à la fin, renforçant la difficulté de les comprendre musicalement. Pour encore opacifier le tableau, aux pages 108 et 109, comme exposé précédemment, nous trouvons une table de diverse *scordature,* étranges et peu claires, sans qu'aucune mention n'explicite leur usage possible.

Certains spécialistes tentent de s'appuyer sur les suppositions d'auteurs et de période, très instables comme l'avons souligné, pour tenter d'inférer un accord qui de toute manière doit être interprété car les sources ne permettent pas de le déterminer avec précision. D'autres s'interdisent de comprendre la tablature autrement qu'elle n'est écrite, par exemple puisque les b sont écrits b ils sont naturels et non pas bémol, ce qui plaide pour un accord avec toutes les notes naturelles. Ne pas interpréter est une interprétation en soi, et peut-être la moins intéressante puisqu'il est évident que la notation fait le choix de ne pas tout noter et que les informations concordantes autour de cette musique convergent vers une interprétation de réaccord.

Nous voudrions ici prendre l'exemple de la pièce *kaniad Pibau Morfydd*, située à la page 90 du manuscrit et qui ne comprend aucune indication d'accord.

Elle nous servira d'exemple pour montrer comment tester différents accords par rapport à une compréhension globale des documents fédérée par une recherche de l'accès au Sens musical peut aider à trouver des solutions (non pas une mais plusieurs) pour créer des interprétations musicales intéressantes, et qui, en mobilisant des sources liées ou contenues dans le manuscrit, peuvent ouvrir des portes vers la compréhension d'autres pièces.
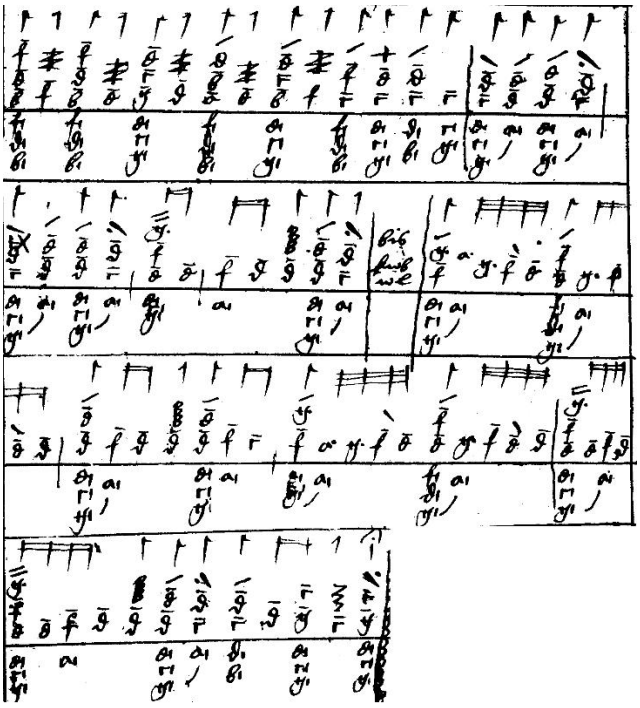
Encore une fois, ce ne sera pas la recherche de la seule solution possible qui nous anime car nous la pensons vaine et non avenue. Ainsi que souligné dans l'introduction, c'est l'exploration de plusieurs solutions plausibles qui permet d'éviter des écueils éthiques majeurs, et on préfèrera donc une spéculation méthodologisée sur les diverses solutions possibles et plausibles dans le cadre d'une tentative d'accéder au Sens musical de la pièce.

Le terme *caniad* ne fait pas vraiment de difficulté, même s'il faut se garder de le traduire systématiquement par « chanson » sans chercher à comprendre son usage, similaire au *cantus* latin et au « chants » de la poésie épique à savoir, non pas une chanson à proprement parler, mais une composition, poétique et/ou musicale, organisée en parties. Le rapport à une oralité textuelle qui serait perdue mais liée à cette musique, n'est donc pas nécessaire et le terme lui-même ne permet pas de l'inférer. La composition pourrait tout à fait porter ce nom dans le cadre d'une composition purement instrumentale. *Pibau Morfydd* est souvent traduit par « la cornemuse de Morfydd » et l'allusion à la cornemuse[2] sert souvent d'explication-prétexte aux spécialistes contemporains pour justifier les dissonances systématiques qu'ils produisent dans leur interprétation. Cette interprétation semble avoir été initié par le fantasque Iolo Morganwg (1747-1826) barde autoproclamé, druide auto-déclaré et notable falsificateur et modificateur de documents historiques. Nous proposons ici une interprétation divergente en suggérant que *pibau* peut, en fait, aussi signifier « affliction pulmonaire fatale, consomption » ou bien « maladie intestinale fatale », comme l'attestent bien plusieurs textes, comme par exemple, le dictionnaire de Sir Thomas Williams présent dans le manuscrit Peniarth 228 (op.cit.) qui autour de 1604 précise en face de *pibau,* « *dyn a darymret arno »,* soit « homme qui a la dysenterie ». Même constat autour de 1632, dans le *Dictionarium Duplex* où l'entrée correspond au latin *Fluor ventris,* soit « épanchement du ventre ».

Il semble qu'un sens en « affliction de Morfydd » pourrait ouvrir vers une interprétation de cette pièce comme une lamentation autour d'une maladie et d'une mort effroyable. Mais peut-être aussi que cette Morfydd est la Morfudd ferch Urien des cycles arthuriens ? Sœur jumelle de Owain fils d'Urien, elle est conçue par son père et Modron une enchanteresse, fille du Roi du royaume d'en-dessous, Annwfn, ensorcelée en lavandière. Parfois les légendes disent que Modron a pondu trois œufs dont sont issus ses enfants. Peut-être *pibau* en tant que « ce qui sort du ventre », fait allusion à cette naissance plutôt étrange ? Morfydd ou Morfudd est aussi mentionnée pour son amour ineffable pour Cynon fils de Clydno. Nous laissons l'interprétation ouverte mais n'ajoutons pas, par prudence, beaucoup de crédit aux suppositions, souvent saugrenues et inventives, de Iolo Morganwg.

Nous nous concentrerons pour la démonstration sur la première section de cette pièce que nous reproduisons ici :

[2] Et quiconque a passé un peu de sa vie à écouter les cornemuses diverses et leur culture musicale ne peut que hausser un sourcil étonné à cette affirmation. Les cornemuses, pourvues de bourdons, sont en effet plutôt dotées d'une culture d'accord strict et lorsqu'elles sont bien réglées, ne sonnent vraiment pas dissonantes. Faut-il voir ici un stigmate ou un cliché de la part de gens d'une éducation musicale très classique et qui n'ont des cornemuses et de leur univers sonores qu'une idée vague et plutôt hiérarchiquement péjorative ?



Nous partons toujours de notre hypothèse de l'accord de base, le *bragod gywair,* et nous allons voir ici que sa définition, hypothèse interprétative, peut être enrichie et assouplie par une méthode analytique.

Première hypothèse : *Bragod Gywair* avec deux bémols.

Il convient ici de procéder à quelques observations importantes. Mous avons montré en première partie que le lettrage utilisé par la tablature n'est pas un lettrage du son ou de la hauteur mais de la corde. La raison pour laquelle c'est un lettrage qui est utilisé et pas un chiffrage réside peut-être dans le fait que les réaccords sont de types tétracordiques (c'est-à-dire qu'il y a des unités de quatre cordes donc les deux extrêmes ont des valeurs et les deux du milieu sont mobiles), ce lettrage est donc utilitaire et pratique, il s'agit de pouvoir, sur toute la harpe, identifier rapidement les unités de quatre cordes et les octaves, qui déterminent des notes aux valeurs relatives mais fixes et des notes mobiles, sièges du réaccord. Les claves du système hexacordal en revanche sont des repères de valeur relative mais fixe qui déterminent une typologie de tons et demi-ton sur laquelle viennent se greffer les trois hexacordes avec comme enjeu de décider de la valeur du b (b rond ou b carré) et de la typologie des tons et des demi-tons au moyen d'une muance entre deux hexacordes. Il est donc très important de comprendre que ce lettrage ne correspond pas dans le manuscrit, aux claves du système hexacordal. Néanmoins, une fois l'accord de la pièce réglé aux moyens des tétracordes, on se trouve avec une configuration où les cordes sont accordées entre elles par des séquences de tons et de demi-ton, et par-dessus ce « paysage » tonal, on peut tout à fait superposer une compréhension hexacordale de l'échelle d'une pièce par rapport à sa tonique, sans passer par des claves étant donné que la typologie tonale est déjà implémentée par l'accord lui-même. L'échelle sera déterminée de manière habituelle par la muance entre deux hexacordes suivant les règles habituelles et sans qu'il soit donc vraiment nécessaire de passer par une représentation des claves, car en effet, il s'agit surtout, puisqu'on ne peut savoir si Robert ap Huw l'utilise ou non, pour nous ici d'établir une base observatoire de travail sur l'accord qui fonctionne comme une typologie précise des tons et des

demi-tons grace à des accords deu deux tetracordes joints, et des rapports harmoniques qu'une échelle ainsi constituée peut générer ou non. Cette compréhension que nous exposons ici à des enjeux intéressants lorsqu'on revient au diagramme (cité plus haut) intitulé *cithara antiqua et moderna,* chez Mersenne. Beaucoup de spécialistes de la harpe ancienne, qui ne s'intéressent souvent pas vraiment au manuscrit de Robert Ap Huw qu'ils perçoivent comme de la musique « celtique » ne les concernant pas[3], comprennent que la harpe représentée est la « moderne » tandis que « l'antique » est la lyre représentée en tout petit au bas du pilier de la harpe. A la lumière de notre compréhension de l'accord d'une harpe galloise en 1613, nous pensons pouvoir formuler l'hypothèse nouvelle suivante : les claves (A Bb B# C D E F G …) écrites au bas de la harpe représentent la nouvelle harpe et son nouveau système où toutes les cordes sont fixes (quoique bien sûr la hauteur reste relative) dans une pensée des claves comme typologie fixe et réglée des tons et des demi-tons sur lesquelles viennent de greffer les trois hexacordes. L'accord de la harpe est donc une routine cyclique de quintes qui aura pour but de restituer tout le temps la même typologie. Or Mersenne écrit, entre les cordes et en grec, les noms tétracordiques des cordes tels que Aristoxène les présente. On pourrait donc supposer que ce système tétracordique qui détermine des cordes fixes et des cordes mobiles est la *cithara antiqua* non pas en référence à une antiquité (bien sûr rhétoriquement proclamée et revendiquée par le grec) mais en référence à une pratique d'accord différente et plus ancienne qui met en œuvre un réaccord des notes mobiles à l'intérieur de tétracordes, changeant de manière réglée la configuration des tons et des demi-tons. Ce système, pratique et utilitaire sur la harpe, ne serait par ailleurs pas incompatible avec une construction d'échelles par le moyen d'hexacordes puisque la typologie de tons et de demi-tons reste repérable quoique non fixée par un système de claves.

Pour revenir à notre pièce, nous montrons dans le tableau ci-dessous comment cet accord se construit sur la harpe (ligne du haut, attention ces lettres sont des cordes et pas des claves) et étant donnée ce que l'on peut comprendre de la tonique, une solmisation hexacordale (typologie des tons et des demi-tons, deuxième ligne, la typologie ton/demi-ton est déterminée par l'accord lui-même) à partir de la tonique inférée, alors notée ut (nous rappelons que mi-fa, ou xx-fa, note le demi-ton) :

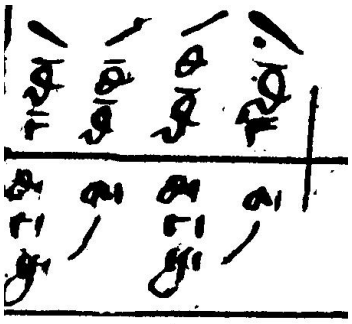
Cordes et accords	G	A	B bémol	C	D	E bémol	F	g	a	B bémol	c	d	E bémol	f	g'
Typologie			ut	ré	mi	fa	sol	ré	mi	faut	ré	mi	fa	sol	ré

Accord 1 : *Cywair dant* : b-d-f soit Ut – Mi – Sol c'est-à-dire une triade majeure.

Accord 0 : *Tyniad* : g c e soit ré (la)-ré-fa.

Or dans la deuxième partie de cette première section, on trouve le passage suivant :

[3] Et on ne peut leur en faire reproche tant les postures excluantes, irréfutables et nationalistes de bien des spécialistes de cette musique galloise brouillent la dimension délibérative, agissent comme un repoussoir et placent ce manuscrit dans une trivialité exotique qui n'est pas tout à fait réelle.



L'accord g-c-e morphe au a, mais le mouvement de la main des aigus fait coïncider ce a avec un e, soit si-fa et lorsqu'il y a un ton entier entre cette la tonique ut (b bémol) et sa sous-tonique mi (a) cela produit un rapport de triton, rendant cet accord improbable.

Une solution consistera à baisser la septième et donc la sous-tonique d'un demi-ton, de cette manière :

Cordes et accords	G	A bémol	B bémol	C	D	E bémol	F	g	A bémol	B bémol	c	d	E bémol	f	g'
Solmisation			ut	ré	mi	fa	sol	la	fa	sol					

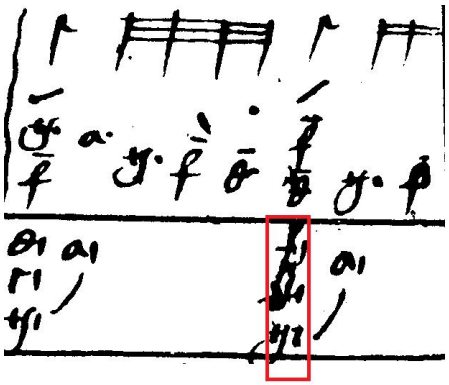
Ceci correspond d'ailleurs aux avertissements de Jean Yssandon (*Traité de la musique pratique,* Paris, Ballard, 1582) qui conseille, si la pièce doit faire entendre ces passages mi-fa (D-A) dans l'échelle précédente, de monter un hexacorde entier (jusqu'à la) et de diminuer la septième pour, précisément, éviter le rapport de triton avec le mi, cette septième diminuée serait alors chantée fa après la pour marquer le demi-ton, suivie d'un sol (et la règle de chanter ré après sol en montant est alors respectée). Il existe donc une réponse d'époque au problème rencontré ici sans que bien sûr nous ne puissions jamais être sûr que c'est la solution choisie ou connue par Robert ap Huw. Le rapport ainsi corrigé produit désormais une quinte et non plus une quarte augmentée. Ceci est également consistant avec une valeur chromatique du tétracorde inférieur au niveau de l'accord général de la harpe.

La première hypothèse invite donc à en formuler une deuxième avec un *Bragod Gywair* avec trois bémols. Dans le manuscrit AB MS17116-B appelé le Gwysaney 28 daté d'autour de 1562, on remarque, aux folios 71r-72v, que la pièce *kaniad pibau Morfydd* se trouve référencée comme étant jouée ainsi : « *Heyyd llyma dangos am lawer o(.) kyniadav ag ar bargweiriadav i mae yn gynta y kaniadav y sydd ar y bragod gowair yr heb fragod gowair »,* soit « Ici également sont montrés beaucoup de *kaniadau* ou *bargweiriadau,* d'abord les *caniadau* qui sont dans le *bragod gywair* et le vieux *bragod gywair.* ».

Si on prend l'information de ce manuscrit au sérieux, on constate qu'il y a donc deux *bragod gywair,* un ancien et un plus récent. Nous formulons donc ici l'hypothèse que l'ancien aura trois bémols tandis que le plus récent n'en aura que deux. Ceci permet plus de souplesse dans l'interprétation de cet accord et lorsque le a créera, comme pour cette pièce par exemple, un rapport de triton qui peut être légitimement considéré comme intenable dans le cadre d'une réflexion sur un paysage harmonique général d'époque. on aura la solution d'abaisser ce a d'un demi-ton.

Le musicien américain virtuose et rigoureux qu'est Bill Taylor (USA/Écosse) préfère pour sa version s'en tenir à un accord à deux bémols argumentant que la dissonance pourrait faire partie de l'esthétique de la musique.

D'autres spécialistes explorent des solutions alternatives. Ann Heymann, arrivée à la même conclusion que nous sur la possibilité d'avoir trois bémols pour éviter le triton, se trouvait également gênée par la présence récurrente sur toute la pièce de l'accord g-d-f qui est assez instable, voici sa première occurrence dans la première section :



Elle a constaté que le f, pouvait être dans la *scordatura Lleddf gower gwyddyl,* à la page 108 du manuscrit, monté au g. Elle interprète, en l'absence de clarifications sur le statut des b et des e dans ces *scordature*, que les configurations avec un, deux ou trois bémols pourraient tout à fait aussi s'appliquer à ces *scordature,* qui seraient plutôt des styles d'accord au sein desquels les catégories primordiales tétracordiques seraient toujours valides. De plus, le terme *Lleddf,* comme signalé plus haut, signifie sans aucune difficulté « mineur,plaintif » en musique et donc l'interprétation de ce style d'échelle comme une échelle comportant des bémols n'est pas extravagante. Elle joue donc cette pièce avec trois bémols et les f montés aux g, et le résultat musical est tout à fait cohérent et plausible, évitant tous les accords problématiques et produit une atmosphère mineure qui n'est pas sans rappeler certains préludes de clavecin de la même époque. De plus toutes les solutions ici mobilisées le sont à partir des sources manuscrites, donc on pourrait légitimement supposer que « c'est ainsi que cette musique sonne » ou du moins pourrait sonner aussi, dans le même ordre d'idée. Il n'y a pas en effet d'état « neutre » de l'interprétation mobilisable qui ferait aboutir automatiquement à la vérité de l'époque, laquelle, pourrait en plus tout à fait aussi être plurielle, selon les harpistes, les écoles, etc.

D'autres enfin affirment que si les b et les e ne sont pas précisés comme étant bémol sur la tablature, c'est qu'ils ne sont pas et ils jouent donc cette pièce sans aucuns bémols. Aucune justification ne nous a été donnée sur comment alors comprendre les différents noms d'accords donnés, et leurs qualifications éthiques (plaintif, fort, joyeux, etc.) à la fois dans le manuscrit et dans les autres sources et nous laissons donc la responsabilité de ces interprétations à leurs interprètes.

Sans qu'on ne puisse jamais savoir comment cette pièce sonnait réellement à son époque, on peut conjecturer plusieurs solutions plausibles qui toutes ensembles produisent une musique d'une grande beauté. Cette condamnation à une pluralité des versions et des interprétations ne nous paraît être problématique ni d'un point de vue scientifique où c'est précisément dans l'exploration des différentes solutions plausibles qu'on pourra trouver la seule forme de garantie accessible à cette étude, ni d'un point de vue artistique où les goûts et esthétiques de chacun deviennent légitimes dans la production actuelle d'une musique merveilleuse, ancrée dans ce manuscrit, ni d'un point de vue historique où les harpistes des lignées vernaculaire, sont bien souvent organisés en écoles ou lignées qui présentent des variations esthétiques et chaque *pencerdd* pourrait tout à fait avoir ses propres accords préférés pour telle ou telle pièce. Ceci ne constituerait en rien une situation exceptionnelle, et ne serait surprenant que pour le seul musicien très classique qui croit que l'œuvre est fixe et non interprétée. La question de l'accord

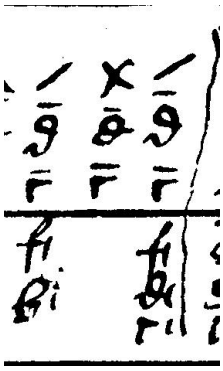
est cependant bien une question centrale mais paradoxalement qu'on ne peut jamais résoudre de manière unique.

2. Les dissonances, exemples et propositions

a. La basse en mouvement ?

Nous donnions lors de notre étude des *Clymau Kytgerdd* un exemple de groupement de notes dans la basse qui gagnent musicalement à ne pas être comprises comme un accord inexorable associé inexorablement au mouvement de la main aigue au-dessous de laquelle elle se situe, mais plutôt, de la même manière que le mouvement de la main des aigus et en relation avec lui, comme un mouvement ayant sa propre temporalité. Nous reproduisons ci-dessous notre raisonnement d'alors :

Prenons l'exemple du mouvement problématique de la deuxième mesure du *kaniad bach a r y go gower* de la page 44, que nous reproduisons ci-dessous :



Nous partons de l'hypothèse de travail de notre interprétation du *go gywair* (voir plus haut) comme suit : g a b(naturel) c, d e(bémol) f. La main des aigues joue trois mouvements successifs : une *plethiad byt* qui fait jouer c et d successivement (et le c est étouffé) un mouvement difficile à interpréter (car les signe est barré) mais qu'on peut comprendre comme le mouvement inverse du précédent soit un *tagiad y fawd* qui joue d'abord la note aigue e puis le c (la note aigue étant étouffée par le pouce), puis de nouveau la *plethiad byr* comme le début. La basse est très problématique. Son premier acte est un triton, b'f', suivi d'un accord improbable en c'd'f'.

Nous pourrions cependant remarquer qu'entre ces deux accords il y a une note en commun : le f'. Les notes qui restent forment un mouvement ascendant b' c' d'. Si nous souhaitions valoriser ce mouvement et comprendre les colone verticale comme les notes groupées ensemble qui forment les accords soit des *cywair dant* soit de *tyniad,* mais qui ne sont pas forcément jouées ensembles mais à l'intérieur d'un mouvement, alors nous pourrions représenter ce passage comme suit, avec en noir le mouvement de la basse et en rouge le mouvement de l'aigu :

c		d	e	c		c	d
f'	b'				c'		d'f'

Séparer le f' du b permet d'éviter le triton, et la séparation du c' et la tierce d'f' permettrait à l'oreille d'entendre cette progression b' c' d', ce qui augmente l'évitement de la sensation de

triton et évite de faire percevoir une dissonance de seconde. L'effet est presque contrapunctique. On n'a changé ici fondamentalement rien à la tablature mais on s'est borné à rajouter un mouvement non noté à la main de basse qui complète de manière musicale et cohérente les mouvements notés de l'aigu.

Cette façon de comprendre les groupements de notes visualisés par la colonne, dans la tablature, comme un mouvement global, dans une unité rythmique précise, impliquant et la main droite et la main gauche, permet bien souvent de résoudre des dissonances ou accords très difficiles qui surviennent et résistent à une résolution globale par le réaccord.

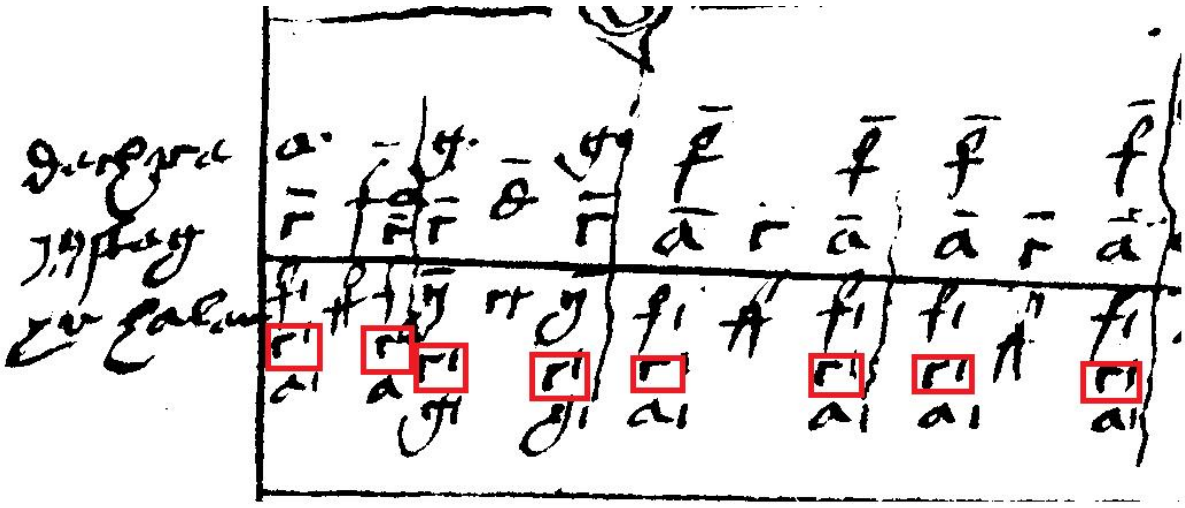
On gagnera à ne pas s'amputer de cette solution, tout en restant prudent et ouvert sur sa seule valeur d'interprétation parmi d'autres. Cette solution sera un bel outil pour le musicien qui serait désireux d'explorer une interprétation qui ne malmènerait pas une certaine compréhension d'un sens historique et culturellement stable et global de ce qui est généralement considéré comme tenable et non tenable en matière d'harmonie. Cela n'a pas, pour autant, vocation d'empêcher ceux qui, portés par une compréhension harmonique d'une éventuelle altérité galloise, d'explorer cette musique autrement.

b. Les cyssylltiadau

Dans le cadre de notre étude du *Gosteg Dafydd Athro,* nous exposions l'intérêt qu'il y avait à prendre en compte la notion de *cysylltiad,* définie comme une note commune qui fait jonction entre les accords 1 et les accords 0 formant la mesure ou architecture de la pièce.

Dans le cadre précis du *Gosteg Dafydd Athro,* cette note étant écrite à part des deux accords était facile à déterminer et cette écriture permettait l'interprétation rythmique.

Il existe ceci dit un autre cas de figure intéressant. Voici par exemple, le début du *Gosteg yr Halen,* page 18 :



Nous avons fait figure en rouge la note c' qui est commune aux deux accords 1 et 0, lesquels sont écrit d'une seule colonne. Cette note, qui ne détermine donc pas l'alternance des accord 1 et 0 puisqu'elle est commune aux deux pourrait-elle donc être jouée un peu séparément des autres composants de l'accord, qu'elle précèderait, juste avant, par exemple le mouvement de la main des aigus ? Sans qu'on ne puisse trancher, on gagnera là encore à ne pas s'amputer d'une solution qui, rapportée à d'autres endroits où la présence de cette note commune provoque une dissonance, offrait une résolution simple et une amplification de la compréhension d'un phrasé.

3. Conclusion

« C'est ainsi que cette musique sonne » est un aphorisme axiomatique qui représente de manière assez claire les problèmes d'interprétation, et de pensée de l'interprétation, que l'on ne manquera pas de rencontrer dans l'exécution de cette musique aujourd'hui. C'est en effet ainsi que nous faisons sonner cette musique, portés par notre perceptivité culturisée et dont nous ne sommes pas toujours conscients, et c'est ainsi que nous voudrions qu'elle ait sonné, portés par les désirs de divers ordres de faire de cette musique une gemme unique, singulière et différente de toutes les autres et qui, brusquement, nous appartiendrait et nous distinguerait.

La vérité est bien sûr une chimère à jamais hors de notre atteinte mais les solutions plausibles ouvrent un champ d'expérimentations sonores vaste, expérimentations qui peuvent être guidés par une pensée de type scientifique. Le triton est-il admissible dans cette musique ? Les accords très curieux ou dissonants forment-ils une esthétique à part entière ? Si ces questions n'ont pas de réponses objective unique, elles peuvent cependant donner lieu à des hypothèses contradictoires, prétextes à une exploration musicale en conséquence. Or, dès lors qu'on part de l'hypothèse de l'inadmissibilité du triton ou des autres accords dissonants, il faudra bien trouver des solutions qui ne malmènent pas ce qui est écrit. Nous espérons donc que cette courte et succincte étude aura contribué à démontrer que trouver ces solutions est possible. On gagnera à les explorer toutes, en demeurant conscient qu'on ne les trouve jamais toutes, comme le démontera aisément des dizaines d'années de fréquentation du manuscrit, années qui, chacune, apportent un regard nouveau et inédit sur des pièces pourtant très connues. Le chercheur-musicien ne voudra rien fixer, collectionnant jalousement toutes les solutions plausibles et possibles et les confrontant les unes aux autres dans le cadre d'une conscience du manuscrit qui s'épaissit et se complexifie sans cesse. Le musicien interprète, lui, voudra sans doute fixer, ne serait-ce que de manière temporaire, une version jouable en concert ou enregistrable. Toutes ces approches et ces versions ne sont incompatibles que lorsque leurs auteurs le décident, décision qui n'a jamais grand-chose à voir avec la science. Il ne s'agit pour autant pas d'un relativisme forcené puisque le fil directeur des explorations contradictoire est justement la formulation d'hypothèses argumentées, lesquelles s'illustrent par des essais sur l'instrument qui, collectivement, élargissent le champ des compréhensions possibles, et permettent d'atteindre de cette façon, une garantie qui ne serait aucunement atteignable par une simple analyse musicologique des documents écrits qui se voudrait, naïvement, absolue et conclusive. C'est le Faire-Sens qui construit une pensée de l'universel et non pas un résultat.

Cette approche, toute proportion gardée et tenant compte de l'aspect culturel et individué de toute recherche sur les arts, se rapproche des sciences expérimentales en articulant le commun et le subjectif dans une recherche de garantie qui ne cantonne pas au dogme mais tente d'ouvrir le champ et de nourrir les recherches et interprétations futures.

Leçons, études, exercices de style, les *Profiadau*

De la page 56 à la page 66, apparaissent des pièces singulières qui portent le titre de *profiad*, au pluriel *profiadau*. Ces petites pièces, parfois très courtes, parfois plus élaborées, présentent des spécificités de construction manifestes qui en font un sujet d'étonnement au sein du manuscrit de Robert ap Huw. Ce sont peut-être les pièces les plus difficiles à interpréter et, comme toujours, aucun texte explicatif ou introducteur ne vient dans le manuscrit aider à comprendre un contexte ou une caractéristique. Nous conclurons donc ce travail par une tentative de débrouiller l'écheveau des *profiadau* et de proposer quelques pistes interprétatives destinées à rendre possible leur exécution musicale.

1. Terminologie

Le terme *profiad* présente un profil sémantique des plus intéressant. Son sens le plus courant et le plus attesté est « expérience ». On trouvera par exemple ce mot mobilisé en 1567, dans la traduction galloise du nouveau testament *Testament Newydd ein Arglwydd Jesv Christ,* (William Salesbury, op. cit.) : « *Gorthrymder a ddwc ddioddefgarwxh, a'ddioddefgarwch, brofiad »,* soit « des tribulations viennent la souffrance, et de la souffrance l'expérience ». C'est un sens plutôt stable car on le retrouve tel quel deux siècles plus tard, par exemple en 1777, sous la plume de William Williams, dans son *Templum Experientae apertum, (Ddrws y Society Profiad,* Carmarthen, John Ross, 1777)), un pamphlet méthodiste, au chapitre 10 duquel on trouve : « *A haerant mai balchder yw dweud profiadau, ac mai nid buddiol i bawb i glywaid yr amryw demtasiynau sydd yn cyfarfod eraill »,* soit « Ils prétendent que c'est de l'orgueil que de parler de ses expériences, et que ce n'est pas bénéfique pour tout le monde que d'entendre les tentations diverses que rencontrent d'autres personnes. ».

Un sens dérivé de « épreuve, test, probation » se développe très tôt et on le trouve aussi sous la plume de Williams Salesbury, à la section LXXVb de son *Kynnniver Llith a Ban* (Londres, Robert Crowley, 1551) « *can wybot may proviat ar ych ffydd a ddwc ymmynedd da. »,* soit « vous savez que c'est l'épreuve de votre foi qui apporte la sagesse ». Et on trouvera également le sens de « preuve » dans la même période comme en atteste le *Thessaurus Linguae Latinae et Cambrobritanicae* de Sir Thomas Williams, présent dans le MS Peniarth 228 (op. cit.) où à l'entrée *profiad* on trouvera la correspondance latine *probatio.*

Le sens en musique est aussi bien attesté, dans le même dictionnaire on trouve en effet à la même entrée : « *gostec, prouiat, cynn y Caniat »* c'est-à-dire « le *Gosteg,* le *profiad*, avant la chanson » suivi de la mention latine *praeludium.* La compréhension de cette entrée n'est pas si immédiate qu'il pourrait paraître, en effet, « avant la chanson » y-a-t-il un *gosted* ET un *profiad* ou *gosteg* et *profiad* sont-ils des pièces ou termes interchangeables, ou encore *profiad* ici ne désigne-t-il que l'exécution d'une pièce musicale, ici le *gosteg,* plaidant alors pour une traduction de *profiad* en « pièce de musique » ?

On trouve en 1592 une citation intéressante dans le *Cambrobrytannicae Cymraecaeve Linguae Institutiones et Rudimenta*, de John David Rhys (Londres, Thomas Orwinus, 1592), ligne 304 « *Ef a ddyly Datceiniad 'wybod cyweiriaw Telyn neu Grwth, a' chanu amcan o Brofiadeu, drwy Blethiadeu yn 'warentedic* », soit « tout musicien devrait savoir accorder la Harpe ou le Crwth en jouant un certain nombre de *Profiadau*, avec les mouvements recommandés. ». Quoique permettant d'associer le terme à la harpe, cette citation n'éclaire rien, car on ne peut que voir l'association de l'accord et du *profiad,* ceci pourrait confirmer l'interprétation en « prélude d'accord » sans pour

autant qu'on puisse négliger de comprendre ici le terme *profiad* comme désignant une pièce de musique en général, de la même façon qu'ici le terme «*plethiad* (« tresse ») qui désigne un mouvement particulier parmi d'autres dans le manuscrit de Robert ap Huw, semble ici utilisé pour désigner la technique en général. L'association de du jeu du *profiad* avec des techniques autorisées/recommandées/appropriées peut aussi être intéressante, car on pourrait y voir l'idée que le *profiad* « teste/entraine » l'exécution de ces techniques.

De cette exploration on ne pourra retenir que le fait que l'interprétation « prélude » peut être retenue, mot que nous proposons de comprendre littéralement de manière étymologique comme « pièce jouée AVANT une autre ». Mais nous ne pouvons pas davantage ignorer la valeur « test, épreuve, exercice » véhiculé par le sens premier. S'agit-il de tester un accord, ou bien une technique ou un style ? La question est laissée ouverte mais ces quelques lignes commencent à préciser un certain nombre d'hypothèses.

2. Les titres, sens et interprétation

Nous nous proposons dans un deuxième temps d'explorer le reste des titres de chaque pièce définie par le mot « *profiad* » afin de voir si ces titres en entier peuvent offrir des compléments d'information sémantique pour comprendre le contexte musical.

La série des *profiadau* commence à la page 56 par une pièce très courte au titre très intéressant. Cette pièce s'appelle *pwngk ar al pob ol profiad,* Ceci est assez délicat à traduire et il y a plusieurs hypothèses à faire. Nous commencerons à laisser de côté pour l'instant l'interprétation de *pwngk* pour nous concentrer sur le reste qui n'est pas si simple à comprendre.

L'hypothèse la plus probable pourrait être « *pwngk » ar ôl pob ol profiad,* soit « *pwngk* à l'arrière de tous les *profiadau* ». Ceci suppose que ce petit bout de phrase était suffixé à la suite de chaque *profiad*. Ce qui amène la question suivante : Est-ce donc que ce petit bout de phrase peut fonctionner dans n'importe quel accord ? Peut-être qu'à présent l'interprétation de *pwngk* aidera à comprendre.

Le sens premier de *pwnc* (dans son orthographe moderne) semble être très rapprochable du mot « point » en anglais comme par exemple dans la phrase « *What's your point* ? », c'est-à-dire en français, quelque-chose de proche de « sujet », « thèse » « opinion ».

L'usage en musique est attesté mais malheureusement, il n'apporte que plus de confusion. On le trouve en effet dans le *Dictionary in Englyshe and Welshe,* William Salesbury, en 1547 (op. cit.) où il est traduit par « note ». C'est strictement le même sens, visualisé par la correspondance latine *nota* dans le *Dictionarium Duplex,* de John Davies en 1632 (op. cit.).

Cependant, en rhétorique et en grammaire, le mot revêt des significations qui aident à confirmer la deuxième partie du titre par l'isotopie /final/en dernier/. En effet, ce mot désigne le point final dans la phrase ou bien la fin définitive d'une période ou d'un poème, comme en atteste par exemple et entre autres le *English-Welsh Dictionary*, de John Walters (Cowbridge Glamorgan, Rhys Thomas, 1780) où le mot est défini comme po*int, little point Punctillio.*

Cette présomption d'isotopie confirme donc cette petite pièce comme le point final suivant chaque *profiad*, ce qui explique aussi sa place, en tête de la série.

Le titre suivant est *profiad kyffredin. Cyffredin* (en orthographe moderne) est un adjectif intéressant donc le seul premier est « commun, ordinaire ». On en verra l'usage par exemple dans ce passage du Nouveau testament de William Salesbury (op. it.) en 1567, au passage 187a « *can na*

vvyteis erioed ddim cyffredin », soit « Alors que tu n'avais rien mangé d'ordinaire », ou bien en 1585, sous la plume de Gruffydd Robert, dans son *Y Drych Cristianogawl,* imprimé en secret par Roger Thackwell à Llandudno en 1586-87, pour échapper aux interdits protestants de textes catholiques, au paragraphe 91 « *dangos i'r cyphredin gymru y petheu rheitiaf sy iddynt feddwl a myfyrio arnynt »* soit « Montre au Gallois de base/ordinaire les choses vraies qu'ils devraient méditer et pondérer ».

On pourrait donc interpréter qu'après le point final commun à tous les *profiadau*, Robert ap Huw transcrit ensuite un *profiad* « commun, de base, ordinaire », ce qui suppose que ceux qui suivent ne le sont pas.

La série semble interrompue car les trois pièces qui suivent ne sont pas introduite par le mot *profiad* mais soit ont un titre propre (*Y ddigan y droell)* soit sont introduite par le mot *kaingc.*

Dans le titre de la première pièce, *troell* ne pose pas de problème il s'agit du rouet où l'on file. *Digan* pose un peu plus de problème, il pourrait s'agit d'un « déchant » de la même manière que le chant à répondre breton s'appelle *Kan ha diskan* (chant et déchant) supposant qu'il s'agirait d'une chanson qui donne la réplique en quelque sorte au travail du rouet, une chanson de toile ou de filage. Cette interprétation est confirmée par la mention d'un *erddigan y droell,* en tant que chanson de filage comme mentionné au paragraphe 57 de l'étude *Musica* de Henry Lewis (Cardiff, University of Wales Press, 1936) qui porte sur un poème du Additionnal MS 14905, daté du XVIIe siècle. Le terme *erddigan* ayant pour sens Harmonie ou mélodie est largement attesté dans la littérature et pour la période qui nous intéresse, le *Dictionarium Duplex,* de John Davie, 1632 (op.cit.) donne pour traduction latine de ce terme *harmonia, cantus, occentus.* Une chanson de filage donc, que vient-elle faire dans la série dédiée aux *profiadau* et en quoi cela renseigne sur ce que sont les *profiadau,* voilà qui n'est décidément pas facile de trancher.

Les deux pièces suivantes sont donc introduites par *Kaingc* donc le sens de section, pièce, composition a déjà été exploré. Ce mot est suivi de deux noms propres, respectivement *Gryffydd ap Adda ap Dafydd* et *Dafydd Broffwyd.* Le premier est censé être poète gallois du milieu du XIVe siècle, auteur d'un *Maypole* (*I'r fedwen*) qui est présent dans 16 recensions qui de la plus ancienne à récente, attribuent tour à tour ce poème soit à l'auteur qui nous intéresse soit à son ami et contemporain Dafydd ab Gwilym. Naturellement les commentateurs gallois ou anglo-saxon du manuscrit de Robert ap Huw, portés par leurs désirs, y voient là la preuve que cette pièce est composée par un poète du XIVe siècle. Évidemment, en plus du fait que nous n'avons aucune espèce de preuve que ap Adda était aussi musicien, rien ne vient corroborer en aucune façon cette opinion et on pourrait tout à imaginer que la pièce ait été composée, bien plus tard, en l'honneur de ce poète et non pas par lui-même. Le phénomène est si peu rare qu'il pourrait même être canonique, et on pensera à tout un pan de poésie irlandaise du XV^e^ siècle jusqu'au XIX^e^ (si on pense -et on le pourrait- que McPherson entre dans cette catégorie), attribuant leurs vers à une mythique Ossian. Dans un contexte net de propagande galloise de la dynastie des Tudor, il ne paraît guère extravagant de le penser.

Le deuxième nom Dafydd Broffwyd, signifie David le Prophète. S'il n'y a pas de figure galloise historique qui pourrait avoir eu ce surnom, on ne peut que penser au Biblique roi David dont l'association avec la harpe est très connue et mobilisée dans toutes les représentions européennes de la harpe européenne. Le fait que ce nom mette en œuvre un personnage mythique, à qui il serait bien évidement saugrenu d'attribuer la composition de la pièce, conforte l'interprétation précédente d'une pièce en mémoire/en l'honneur de plutôt que composée par. On voit assez mal quelqu'un prétendre que le Roi David aura composé cette pièce, ce fait seul suffit à jeter un certain doute sur les affirmations d'autorité lorsqu'un nom de poète obscur mais

mythique est mobilisé dans un titre de pièce musicale, plusieurs siècles après la période supposée du poète en question.

À ces trois pièces font suite 5 pièces qui sont de nouveau introduites par *Profiad.*

La première se nomme *profiad yr Eos brido.* Ce nom fait couler beaucoup d'encre car Certains voient dans Prido la déformation d'un nom de poète célèbre du XVe siècle. *Brydydd* est en effet un nom de famille répandu et quelques poètes des XIV-XVe siècles portent ce nom. Affirmer que Brido est la même chose que Brydydd et que donc un de ces poètes obscurs du haut Moyen-âge dont nous n'avons au mieux pas grand-chose, a composé la pièce ne nous semble pas bien sérieux et sans nous étendre sur l'absurdité d'une telle assertion, nous préférons nous concentrer sur la première partie du titre *yr eos,* qui signifie le Rossignol. Sous Elisabeth I, les pièces qui entendent rendre hommage au chant de cet oiseau particulièrement apprécié en Grande-Bretagne en en imitant les trilles et ornements sont légion, nous citerons par exemple le *Nightingale* du *Jane Pickering's Lute Book* (MS Eg. 2046, British Library) daté de 1616 (exactement la même période que le manuscrit sur lequel nous travaillons.) Ce *profiad,* riche en ornements et effets de trille, pourrait s'inscrire dans cette mode, ce ne serait pas là extravagant.

Ce *profiad* est immédiatement suivi par un autre *profiad yr eos* cette fois-ci sans la mention *brido* et ces deux pièces ont beaucoup de points communs. C'est donc le seul terme *brido* qui semble les distinguer. Lequel terme se retrouvera tout seul dans le titre *profiad brido* un peu plus bas.

Ayant réfuté l'hypothèse du barde médiéval mystérieux dont, pour une raison étrange, tant ce n'est pas le cas pour les autres noms tout aussi complexes, on aurait dans le manuscrit inexplicablement écorché le nom, nous voudrions ici tenter d'autres hypothèses.

On pourrait en effet formuler l'hypothèse *prido :* « rançon, gage, promesse », sens très bien attesté et ce à période ancienne, nous donnerons l'entrée du *Dictionarium Duplex,* de 1623 (op.cit.) qui donne le sens latin de *pignerare* en face de *Prido*. Pour le *profiad prido* (et *a fortiori* lorsqu'à la page 64 ap Huw écrit *profiad y brido* renforçant l'analyse d'un substantif, car ici pourvu de l'article, ce qui ne serait guère possible pour un nom propre), » le sens de « *profiad* de la promesse, du gage ou de la rançon », ne paraît pas impossible en musique. Ce sens est plus difficile dans *profiad yr eos brido* car si on pourrait être séduit par une interprétation en « le *profiad* de la promesse du rossignol » ceci malmènerait quelque peu la syntaxe galloise or Robert ap Huw, locuteur natif du Gallois, même si son orthographe est dialectale et fluctuante, ce qui n'a rien de surprenant pour l'époque, ne fait pas vraiment de faute de syntaxe structurelle.

Une autre hypothèse serait de partir de la confusion de deux mots, *prido* comme précédemment pour *profiad (y) P(b)rido,* et *profiad yr eos brid,* ou le -o de la fin serait une erreur due à une proximité de *prido* dans le titre d'une autre pièce de cette série. *Prid* signifiant cher, précieux, il n'y aurait donc ici aucune difficulté à comprendre *profiad yr eos brid* comme « le *profiad* du cher rossignol ».

Ces hypothèses restent conjecturales mais visent surtout à démontrer que des interprétations factuelles langagières qui ne malmènent pas la langue galloise, et ne tordent pas les faits au gré des divers désirs nationalistes, sont possibles et déployables.

Le prochain titre à étudier est *profiad chwith Yfan ab goo.* L'adjectif *Chwith* signifie main gauche, ou seulement, gauche, puis bancal ou étrange. *Yfan ab y goo* est souvent compris comme une déformation de *ieuan ab y gof,* qui serait le nom ou plutôt surnom d'un poète obscur, donc il ne reste rien et qui aurait été, au XVe siècle, proche d'un autre poète, Dafydd ab Edmwnd. Ces

conjectures, ni sourcées, ni sourçables ne sont jamais bien sérieuses, aussi, nous n'ajouterons pas foi aux désirs qui affirmeraient que cette pièce est composée au Moyen-âge par cet auteur douteux. Elle a pu simplement être écrite en l'honneur d'une figure quasi-mythologique d'un poète gallois, à l'époque des Tudor où justement fleurit un regain d'intérêt propagandiste sur les arts anciens gallois. L'adjectif *chwith* n'est pas très interprétable non plus car il nous échappe en quoi cette pièce serait plus gauche, bancale ou étrange que les autres ; s'agit-il d'une mention d'un accord particulier ? Impossible à déterminer.

Par espièglerie et irrévérence vis-à-vis de ces lignes nationalistes, nous voudrions amener l'attention sur le fait que le y de ce qui est lu comme *yfan* ne ressemble pas à la manière habituelle de Ap Huw d'écrire les y mais plutôt à celle d'écrire le g. Ceci pourrait nous faire lire *yfan,* plutôt en *gyfan*, d'un *cyfan* : « solide, fort », prenant *chwith* dans son sens de main gauche, nous pourrions alors proposer la traduction suivante : « le *profiad* de la main gauche puissante du fils du forgeron ». La pièce déploie des mouvements de main gauche associé à des basses qui pourraient faire penser à des coups de marteau, ce motif par ailleurs s'inverse, les mains échangeant leurs rôles. Et puisqu'il semble que dans les titres, le manuscrit mobilise de figure de la mythologie galloise issues des *Mabinogion*, nous formulons ici, dans l'esprit déjà évoqué d'élargissement des perspectives et de refus des lignes interprétatives péremptoires à composantes identitaristes, que *Gyfan* pourrait faire allusion au forgeron mythologique Govannon ab Dôn, très proéminent dans la quatrième branche des *Mabinogion*. Encore une fois, il ne s'agit pas ici de prétendre avoir résolu le problème du sens du titre, ni même de contredire des gens pour ce seul but, mais simplement de démontrer que le recours systématique, non sourcé, et pas vraiment argumenté de manière suivable, à des noms propres de poètes très obscurs du Moyen-âge n'est lui-même qu'une interprétation, ni la plus sérieuse ni la plus solide, mais dictée par des désirs d'ancienneté, d'autorité et d'attribution, , et que d'autres sont possibles et plausibles en restant, sans désir, au niveau de la langue elle-même. C'est un appel à la modération et à la prudence quant aux attestations et revendications historiques. Ajoutons à cela, que *profiad yr eos,* tend à faire penser que ces pièces sont des études (une bonne traduction pour le mot *profiad*) qui, en tant que jeu musical et prouesse technique, imitent par exemple le chant d'un oiseau, alors pourquoi pas les rythmes du forgeron à sa forge, qui ont toujours eu un effet fascinant sur l'imaginaire humain. Il y aurait bien d'autres hypothèses à formuler, comme par exemple comprendre *chwith* et *yfan* comme un seul mot, vers une interprétation en *chwithaf, chwithau* (s'émerveiller), puisqu'il rentre tout à fait dans les habitudes d'ap Huw d'écrire un mot coupé sur plusieurs lignes. Déchiffrer l'écriture de ce monsieur correctement et avec certitude est un art difficile et il est plus honnête de formuler plusieurs hypothèses prudentes que de sauter sur des conclusions extrapolées valant preuves quant aux compositeurs supposément médiévaux de cette musique. Au demeurant, quelques soient les traductions que l'on proposera de ces titres, elles ne seront pas de nature à éclairer sur l'interprétation musicale, on ne peut qu'espérer, car c'est bien d'espoir qu'il s'agit, qu'elles pourraient éclairer en revanche sur la nature de ce qu'est un *profiad,* car sans contexte ni compréhension de ce qu'est cette musique, son interprétation est rendue très difficile.

Le prochain titre à explorer est *profiad fforchog*. La tâche semble un peu moins difficile car *fforchog*, très bien attesté, signifie sans difficulté fourchu ou bien fourche. Nous sommes immédiatement attirés par une interprétation de ce terme par la technique de la main droite dans la pièce, dans le cadre d'une compréhension de *profiad* comme « étude » soit une pièce musicale mettant en œuvre une contrainte technique ou artistique particulière. En effet, les basses de cette pièce sont des octaves pourvus d'une note entre les deux extrémités de l'octave soit trois doigts ce qui forme une fourche. Ce terme est dès lors à rapprocher d'une technique de la harpe

irlandaise ancienne listée par Edward Bunting, le *crobh*[1]*,* qui signifie griffe d'oiseau, avec les trois doigts (index, majeur, annulaire) opposés aux pouces formant une forme de patte d'oiseau. Cette image de la fourche serait tout aussi fonctionnelles et procèderait de la même manière que son homologue irlandais.

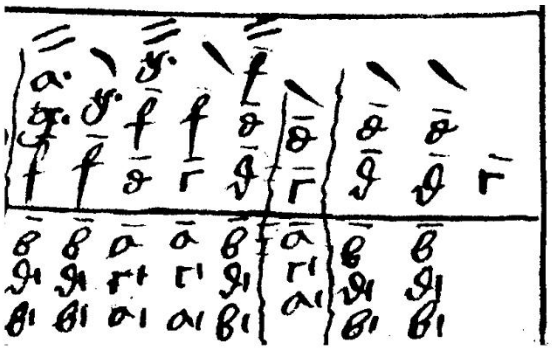
Le dernier terme à explorer (puisque nous avons déjà analysé *prido* qui est le dernier terme de la liste) est *profiad y botwm*. Si la traduction de ce titre en « *profiad* du bouton » ne pose guère de problème, son interprétation est plus délicate. Le sens de botwm en bosselure, bouton, perle, semble devoir appeler une interprétation soit technique soit sonore mais les éléments de la tablature n'offrent pas de résolution immédiate à cette interprétation. Quelques pistes néanmoins, la pièce comporte, au-dessus de la ligne des aigues des signes particuliers non répertoriés qui se présentent comme des petits cercles. Comme ils se présentent souvent au-dessus de notes isolées par groupe de deux, il est exclu qu'ils constituent des indications relatives à la mesure (les 1 et les 0 des mesures galloises anciennes). Sont-ce là des indications de temps, ce serait plausible car ils côtoient des signes qui semblent être analogues aux « fencing » rythmiques des manuscrits de luth britanniques. Ou s'agit-il plutôt de signe d'étouffement sélectifs précis comme le suggère par exemple Ann Heyman ? En l'absence de clef permettant de stabiliser une interprétation, on ne pourra que s'en remettre aux mains intelligentes des musiciens.

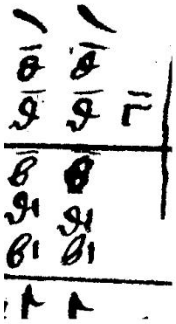
3. Une structuration sous-jacente ?

C'est une question légitime et nous allons tenter ici d'en exposer brièvement les principes et aussi les difficultés. Cette section s'ouvre en effet par le *pwnk,* comme l'avons vu, dont le titre même suggère qu'il s'agit d'une formule de fin à tous les *profiadau*. Cette courte pièce est suivie du premier *profiad* intitulé de la sorte, il s'agit du *profiad kyffredin*. Cette pièce semble se présenter en quatre parties, les trois premières étant des variantes les unes des autres, et la quatrième, différente, posant une conclusion. Cette dernière quatrième partie est composée elle-même de deux motifs que nous reproduisons ci-dessous :

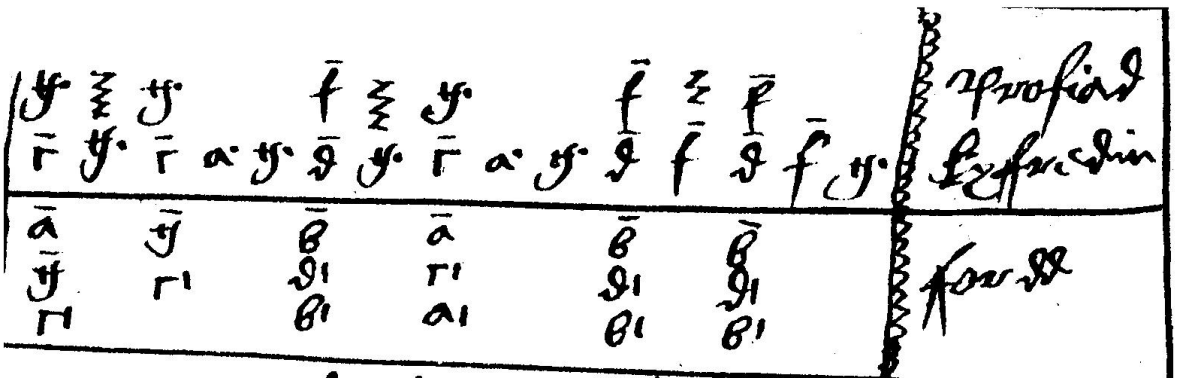
Le premier de ces motifs que nous nommerons motif A :

[1] Voir de l'auteur, *Sémiomusicologie de la harpe gaélique ancienne,* Paris Classiques Garnier, 2024, p. 238.

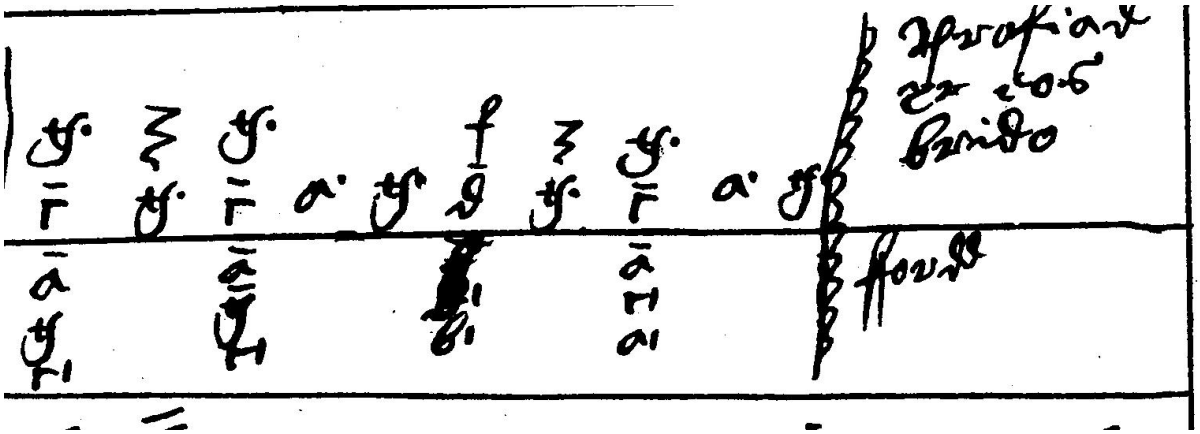




Puis le second que nous nommerons motif B :

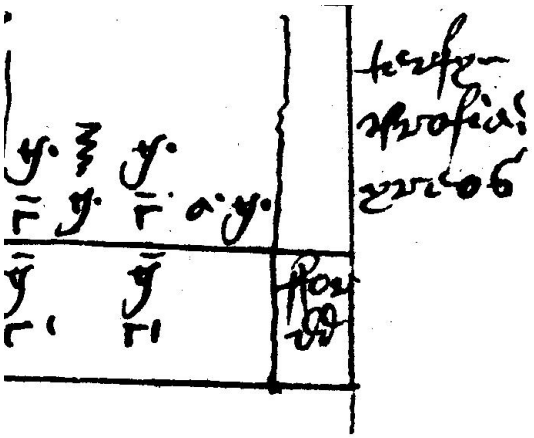


Le titre est répété pour signaler la fin de la pièce et la mention *fordd* soit « en avant » c'est-à-dire « continuez » est apposée. Or que continuer et comment n'est guère explicité. Les trois pièces qui suivent ne semblent pas être des *profiadau* car le terme ne se retrouve pas dans leur titre, et il nous faut aller au bas de la page 57 pour reprendre ces *profiadau* avec la pièce *profiad yr eos brido.* Cette pièce finit à la page 58 par la phrase suivante :



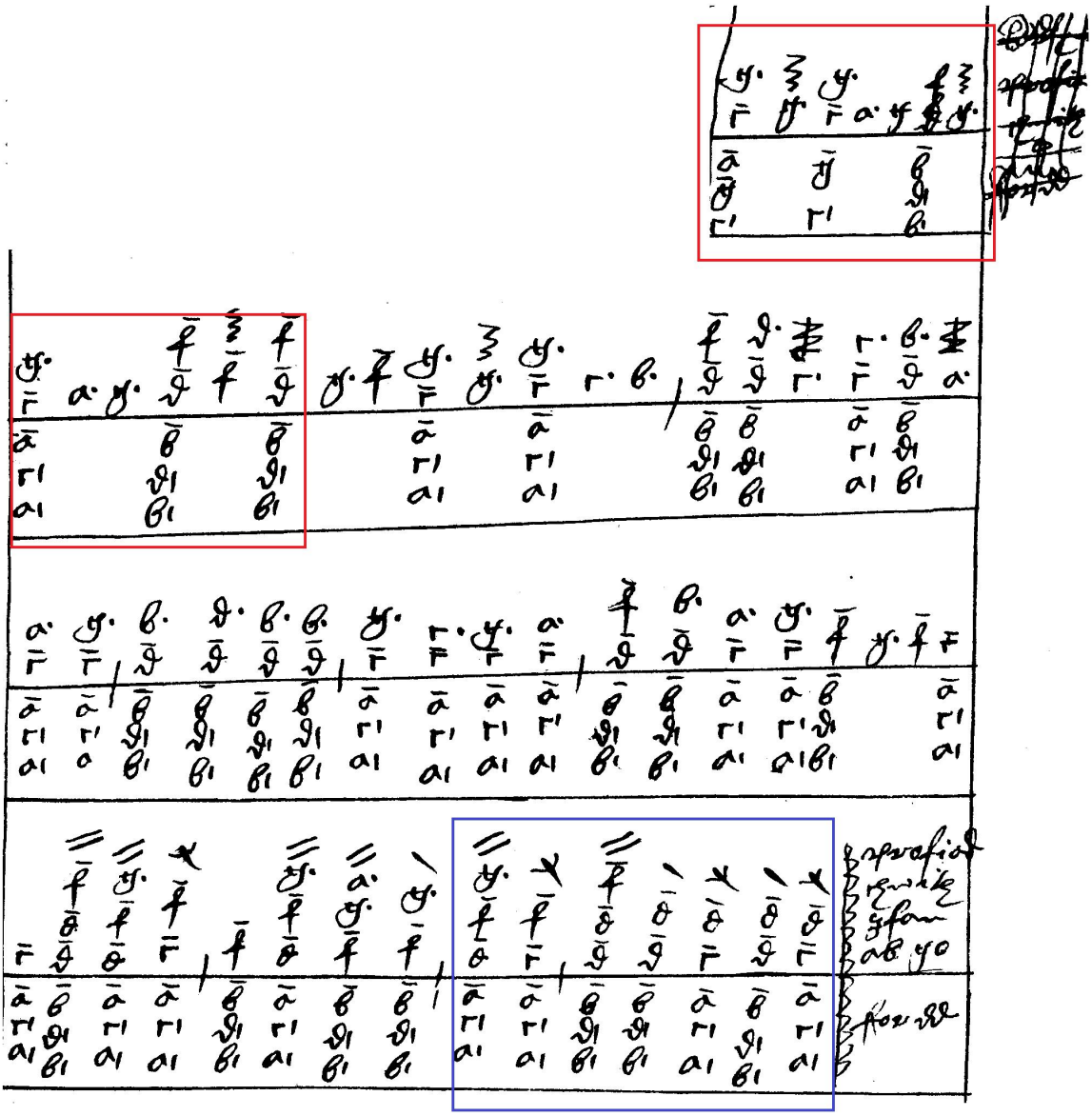
Et on note de nouveau le titre en guise de fin, puis la mention *fordd.* Cette phrase de fin, mis à part une toute petite variante, est en tout point similaire au début du motif B. Doit-on dès lors comprendre le *fordd* comme une invitation à poursuivre de la manière induite par le motif B ?

Les choses se corsent encore à pièce suivante, le *profiad yr eos,* où pour phrase de fin, à la page 59, on trouve :



C'est-à-dire, à nouveau le motif B, cette fois-ci encore plus courte, avec apposée la mention *fordd.*

Le musicien talentueux et rigoureux Bill Taylor pense avoir trouvé à la pièce suivante, la réponse à cette énigme, car le *profiad chwith gyfan ab goo,* se finit à la page 61, par le motif B tout entier, quoiqu'en grande partie différent, somme toute de manière mineure mais différent tout de même. Cette fois cependant le motif B est pourvu d'une suite, nous faisons figurer en rouge le motif B :



Les choses ne sont guère simplifiées par l'apparition à la toute fin de ce gros passage du motif B, avec une variante mineure. Bill Taylor interprète donc ce passage comme la coda manquante qu'il convient de restituer à la fin de chaque *profiad* où apparaît une version abbregée suivie de la mention *fordd.* Nous avons le plus grand respect et admiration pour cette interprétation mais, sans que nous prétendions pouvoir trancher, ce qui au regard du désordre qui règle dans la structuration nous apparaît comme futile, nous voudrions pointer néanmoins quelques résistances à une telle interprétation. Le *profiad chwith* qui comporte donc cette fin entière n'est pas le premier, pourquoi alors n'écrire une coda commune à tous qu'à ce moment-là sans rien préciser ? Certes, nous voyons dans la mention raturée en haut de la page précédemment reproduite que Robert ab Huw était peut-être parti pour abréger aussi, et se ravisant, décide d'écrire la coda en entier. Mais si la pièce est alors complète, pourquoi la faire suivre aussi de la mention *fordd* ? Que doit-on ensuite continuer ? comment distinguer une continuation d'un autre élément plausible comme par exemple le *pwnk,* et la continuation peut-être nécessaire de la coda ?

La confusion s'épaissit car le *profiad* suivant, *profiad fforchog,* n'a ni motif A ni motif B.

Les trois derniers *profiadau,* respectivement *profiad y botwm, profiad y brido ar y is gywair* et *profiad y brido ar y uwch gywir,* finissent tous les trois par des versions plus ou moins longues du motif B avec quelques variantes. Ils sont tous suivis de la mention *fordd.*

Il nous parait impossible de conclure efficacement, autrement que par des choix musicaux, à la question de savoir si tout cela correspond à une structure sous-jacente où la plupart des *profiadau* partagerait une coda commune. La similarité des fins de pièce peut tout autant s'expliquer par une unité de style et des attendus et les versions courte du motif B n'auraient dans ce cadre pas forcément besoin d'avoir une suite. Dans ce cas-là le *fordd* peut se comprendre de manière structurelle générique, c'est à dire que le *profiad* serait forcément suivi d'une pièce dont il ne serait qu'une introduction valant prélude (comme nous l'avons vu ca peut tout à fait être une traduction du mot *profiad*), soit que le *pwnk* suit forcément tous les *profiadau* comme son titre et sa place en tête de la série le laisse supposer. Ces questions ne peuvent qu'être un point de départ pour une interprétation musicale, il n'y a en effet pas suffisamment d'éléments matériels et documentaires pour trancher. Pour finir ce portrait problématique, notons que si le *pwnk* devait suivre nécessairement tous les *profiadau* ceci suppose irrémédiablement qu'il pourrait fonctionner dans tous les accords de la harpe possible (et il y a des mentions de deux accords *Is gywar* et *uwch gywair*[2]). Sans que la chose soit forcément impossible, elle n'en soulève pas moins beaucoup de rugosité.

4. Interpréter les *profiadau*

Au terme de cette brève exploration, il ne nous apparaît pas que l'on puisse conclure quoique ce soit d'une manière stable et définitive autour des *profiadau* mais néanmoins quelques pistes se dessinent vers une interprétation intéressante.

Il convient ci de préciser ce que nous entendons par interprétation intéressante. En effet, le travail scientifique, qu'il soit sémiolinguistique comme celui que nous venons de déployer ou bien musicologique connexe, à partir de la tablature, permet d'arriver à un point où, même si certains jalons interprétatifs peuvent être posés, la reconstruction musicale ne sera possible qu'en mobilisant la puissance herméneutique, les gestes intelligents et l'imagination créative d'un musicien d'aujourd'hui. Or, si toutes les interprétations musicales sont légitimes, voire bienvenues, dans le cadre de la musique, une interprétation intéressante cherchera à articuler tant les données de la recherche que les façons de faire sens de la science, c'est-à-dire une herméneutique matérielle, posée de façon claire de manière à toujours rester et répétable et réfutable. Loin de constituer un frein à la créativité et à liberté du musicien, ces contraintes forment un cadre émancipateur où le talent peut se déployer, librement mais avec cette sécurité que donne une ligne éthique claire mais souple.

Listons à présent les grandes interprétations intéressantes qui sont déployables autour des *profiadau.*

[2] Nous avons préalablement analysé *Ys Gywair,* et montré qu'il y avait plusieurs possibilités. *Uwch* pose moins de problème car c'est un adjectif locatif qui signifie « au-dessus » dont son analyse est qu'on réaccorde les cordes mobiles du tétracorde supérieur, faisant de ce *uwch gywair,* un accord analogue à *Tro tant.*

a. Les profiadau *en tant que préludes*

Une ligne interprétative peut être celle de prendre le sens de prélude effectivement attesté pour point de départ de l'interprétation des *profiadau.* Le cadre de cette interprétation est la performance d'un harpiste devant un public, performance au cours de laquelle il est amené à jouer un ou plusieurs *Kaniad* et que cette pièce centrale sera alors précédée d'un prélude, donc ici d'un *profiad*, forcément dans le même accord de la harpe. Il convient donc d'identifier quel *profiad* pourrait fonctionner musicalement de manière efficace sur l'accord de la pièce centrale qu'on aura choisi. La méthodologie ici consistera donc à renseigner les accords possibles de telle ou telle pièce puis de les essayer tour à tour sur chaque *profiad* afin de faire une liste de ceux qui fonctionneraient avec cet accord. Il n'est pas exclu que certains *profiad* puissent fonctionner avec plusieurs accords. Certaines questions peuvent être ici soulevées : que faire du *profiad kyffredin,* soit *profiad* « universel », est-il susceptible de fonctionner dans n'importe quel accord ? Ceci restera à tester, et il faudra sans doute déployer diverses stratégies rythmiques pour ce soit le cas. *Quid* ensuite du *Pwngc ar y ol pob profiad* soit « terminaison de tous les *profiad* » ? Sera-t-il joué systématiquement à la fin de tous les *profiad* ce qui suggère qu'il fonctionne donc dans tous les accords ? Et que faire des trois pièces dans cette série qui ne portent pas le nom de *profiad* ? Voici donc les questions auxquelles cette interprétation devra répondre.

b. Les profiadau *en tant que pièces de musiques à part entière.*

On peut considérer que le *profiad* est une pièce musicale à part entière, de la même façon que le *kaniad* ou le *gosteg.* Ceci permet dès lors de considérer le problème du *pwngc* et du *Profiad kyffredin* sous un angle plus souple. L'accord n'étant déterminé que pour le *profiad* lui-même, il sera plus facile d'y faire coïncider une terminaison commune (en limitant les types d'accords à quelques-uns plus faciles). Cette conception de pièce unique appelle de plus un travail musical particulier sur la pièce, non plus prélude à une autre pièce dont elle ne servirait que de « marche-pied » introducteur, mais performance musicale complète en elle-même. Cette ligne interprétative peut en outre permettre d'inclure sans heurt les trois pièces qui dans cette série ne portent pas le nom de *profiad.* Le grand écueil réside ici dans la difficulté à définir le contexte de cette pièce, en d'autres termes, en l'absence d'une compréhension claire de ce que c'est qu'un *profiad* ne donne pas un ancrage suffisant pour que cette ligne interprétative puisse se déployer sans rugosité. C'est pourquoi nous proposerons enfin une troisième hypothèse.

c. Les profiadau *en tant qu'étude*

Comme nous l'avons observé lors de l'analyse de la terminologie, on pourrait tout à fait comprendre ces pièces que des études, c'est-à-dire des pièces de musique qui se centrent autour de contraintes précise, techniques esthétiques ou thématiques. On garde ainsi la souplesse et l'unicité des pièces qui permet, si on le souhaite de garder le *pwngc* à la fin. Les trois pièces ne portant pas le nom de *profiad* restent des pièces à part entièrement dotées de thématiques et de contraintes qui leur sont propres (rendre hommage à une figure littéraire réelle ou mythique, ou imiter la chanson de filage). Et l'interprétation trouve le socle du caractère d'étude de la pièce pour servir d'inspiration à une interprétation musicale qui agit alors en cohérence avec le tout.

Conclusion

Le *profiadau* sont difficiles, il faut déterminer leur accord en tâtonnant de milles façon, leur rythme n'est ni très clair ni très évident à inférer et le but même de ces pièces nous échappe. Néanmoins, au-delà même de leur fonction possible de prélude, par-delà leurs qualités musicales en tant que pièce ou leurs vertus formatrices en tant qu'étude, ils constituent des leçons de harpe, au sens du latin *lectio*. Ils aiguisent nos doigts et nos yeux, testent notre audition et repoussent nos limites. Il n'existe plus de *Pencerdd*, maître gallois de cette musique ancienne, mais leur souffle persiste, faible et ténu, mais présent et tout puissant, à travers les gribouillages hésitants de Robert ap Huw, et de nos yeux et doigts non moins hésitants. Il y a tant à apprendre des *profiadau*. On pourra déplorer l'imprécision du scribe, on pourra se lamenter de l'absence de documents complémentaires décisifs, mais il est tellement plus productif et utile d'aller à la rencontre de ces pièces, ne serait-ce que pour s'y casser les dents encore et toujours. Cette confrontation avec le presque inconnu, quoique presque connaissable, nourrit une réflexion technique, sonore et esthétique sur la place de la harpe dans les sociétés européennes de l'Ouest, tant hier qu'aujourd'hui.

Conclusion Générale

À l'issue de ces quatre trop brèves études, nous espérons que nous sommes parvenus à donner l'envie et les outils premiers pour aller à rencontre de cette musique singulière. Notre travail visait cependant aussi à opérer un cadrage épistémologique et méthodologique valant démonstration autour de la sémiomusicologie.

L'enjeu n'est ni plus ni moins qu'une articulation sans heurt ni compétition entre le point de vue scientifique du musicologue et le point de vue praxéologique et artistique du musicien. Les *Harp Wars* et autres tensions générées par une recherche par la pratique, sont une bonne illustration à la fois de la difficulté d'une telle articulation et de sa pressante nécessité.

Si la forme symbolique musique peut bien être étudiée, il faut impérativement prendre en compte sa sémiose propre qui se déploie autour d'un milieu gestuel et dans le cadre d'être jouée et entendue. Le langage jette comme partout dans les productions humaines, son filet ; terminologies, descriptions, collectages et témoignages en sont autant de manifestations, manifestations qui lors de l'étude, nécessitent de comprendre ce qu'est le langage et ce qu'il fait.

Pour autant, le langagier et particulièrement la sémiose langagière ne sauraient servir d'étalon à une compréhension musicale. Non, la musique n'est pas un langage ni même du langage, même si elle participe parfois au langage.

Ainsi la langue de Robert ap Huw déploie son filet terminologique autour de la tablature, ce filet aide et guide son interprétation mais ne peut jamais suffire, il faut aller se confronter aux gestes et à la physicalité du jeu de cette musique, condition sans laquelle, elle n'existe tout simplement pas.

Et c'est là que le musicien et ses doigts intelligents viennent prolonger l'effort du scientifique sans pour autant ni le concurrencer, ni le supplanter, mais en l'augmentant, en le nourrissant et en l'informant. Car, oui, c'est le musicien qui fait l'information et non pas l'histoire ou l'étude de l'histoire.

Il ne s'agit jamais d'un historiquement informé, ni d'ailleurs d'une authenticité ou d'une vérité illusoire, mais une information de gestes, de doigts, de sensations sur les cordes et dans un corps conditionné par sa distalité. Un corps d'aujourd'hui qui ne peut qu'imaginer les corps d'hier à partir des documents, certes, mais aussi et souvent surtout, à partir de ses propres représentations (issues aussi d'une normativité sociale) d'un passé musical, représentations qu'il faut alors questionner et dépasser.

Aucune recherche par la pratique ne crée de donnée, de savoir ou de science, il est vain et naïf de continuer à le croire, mais la pratique par la recherche permet un prolongement de la pensée du chercheur par le geste, prolongement qui produit des hypothèses pratiques de son, de geste et d'esthétique. Ces hypothèses se doivent bien sûr de rester réfutables et resteront donc par nature plurielles.

Le résultat est une vie renouvelée autour d'un manuscrit, une musique nouvelle, plurielle, variée, inspirée et jaillie des vieilles pages et elle génère des instruments, des sons, des ambiances et des envies qui enrichissent si bellement notre vie musicale contemporaine.

Alors, à vos harpes !

Bibliographie :

Sur le MS de Robert ap Huw :

BOWEN, D.J., "*Taleithiau Gwyr wrth Gerdd",* in *Llên Cymru, 17,* Cardiff, 1992, pp.139-142.

COCKMAN, Irwen, *Traethawd ar Gerddoriaeth gan y Telynor Robert Peilin (1612),* Doctoral thesis, Aberystwyth, 1998.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter, "secular Homophonic Music in Wales in the Middle-Ages" in *Music and Letters,* 23, Cardiff, 1942, pp. 135-162.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter, *The Composers in the Robert Ap Huw MS: The evidence of identity, Dating and Locality,* Bangor, Centre of Advanced Welsh Musical Studies, 1998.

DOLMETSCH, A., *Translations form the Penllyn Manuscript of Ancient Harp Music,* Llangefni, 1937.

DART, Thurston, "Robert ap Huw's MS of Welsh Harp Music" in *Galpin Society Journal,* 1974, pp. 52-65.

ELLIS, Osian, "Welsh Music: History and Fancy", in *Transactions of the Honnourable Society of Cymrodorion,* 1973, pp. 73-94.

ELLIS, Osian, *the Story of the Harp in Wales,* Cardiff, 1991.

GREENHILL, Peter, "An interpretation of the Harp Tunings of the Ap Huw MS", in *Welsh Music – Cerddoriaeth Cymru,* 5, 3, 1968, pp.37-42.

GRIFFITH, Roberts, *Llyfr Cerdd Dannau: ymchwiliad I hanes hen gerddoriaeth a'r dulliau hynaf o ganu,* Caernarfon, 1913.

GWYNN WILLIAMS, W.S., *Welsh National Music and Dance,* London, 1932.

HARPER, Sally, *Music in Welsh Culture before 1650,* Aldershot, Ashgate, 2007.

JONES, E., *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards,* London, 1784.

JONES, T. Gwynn, "Cerdd Dant", in *Bulletin of the Board of Celtic Studies,* 1, 2, 1922, pp.139-156.

OWEN, Edward, "The place of Anglesey in the matter of early British music" in *Anglesey Antiquarian Society and Field Club,* 1936, pp.26-32.

POLIN, Claire, "Observation on the ap Huw MS" in *Music and Letters,* 60, 1979, pp.296-304.

POLIN, Claire, *The ap Huw MS,* Institute of Medieval Music: Musicological Studies, 34, Henryville, 1932.

POLIN, Claire, "A Possible Provenance for Parts of the ap Huw MS" in *Welsh Music 7,* 8, 1985, pp.7-23.

ROBERTS, R.E., "Welsh Music in the Tudor Period" in *Transactions of the Honnourable Society of Cymrodorion,* 1926, pp.1-24.

SCHAEFER, André, *le Musica neu Beroriaeth » de Robert ap Huw : Étude historique et Approche d'une méthode de transcription*, master's degree*,* Université de Paris 4, 1973.

THOMAS, J., *«* The musical notation of the ancient Britons" in *The Myrivian Archaiology of Wales,* Jones, Williams and Pughes, Denbigh, 1870.

WHITTAKER, Paul, *British Museum Additional MS 14905: An Interpretation and RE-examination of the Music and Text,* master's degree, University of Wales, Bangor, 1974.

Epistemologie et Methodologie

ABLADI Driss, BADIR Sémir et DUCARD Dominique (dir.), *Documents, textes, œuvres. Perspectives sémiotiques,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, juillet *2012*. Rennes, PUR, 2014.

BASSO FOSSALI Perluigi, *Il Dominio dell'arte. Semiotica e Teorie estetiche,* Rome*,* Meltemi, 2002.

BASSO FOSSALI Perluigi, *Vers une écologie sémiotique de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

BOUQUET Simon et RASTIER François (dir.), *Introduction aux sciences de la culture,* Paris, PUF, 2002.

CADIOT, Pierre et VISETTI, Yves-Marie, *Pour une théorie des formes sémantiques,* Paris, PUF, 2001.

CALAME Claude, « Interprétation et Traduction des cultures. Les Catégories de la pensée et du discours anthropologiques. » dans *L'Homme,* vol. 163, pp. 51-78.

CASSIRER Ernst., *Philosophie des formes symboliques*, vol. 1, 2 et 3, Paris, Editions de Minuit, coll. « la phénoménologie de la connaissance », 1972.

CASSIRER Ernst, *Langage et Mythe. À propos des noms des dieux*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

CASSIRER Ernst, *Logiques des sciences de la culture*, Cerf, Paris, 1991.

GUERRINI Jean-Claude, *Les Valeurs dans l'argumentation. L'Héritage de Chaïm Perelman*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

GUILLAUME Astrid (dir.), *Idéologie et Traductologie,* Paris, L'Harmattan, 2016.

GUILLAUME Astrid et KURTS-WÖSTE Lia (dir.), *Faire sens, faire science*, ISTE, Londres, 2020.

KURTS-WÖSTE Lia, MISSIRE Régis, « Sens, signifiances, significativités. Distinctions conceptuelles pour l'intégration d'une sémantique interprétative des textes dans une sémiotique des cultures », Numéro spécial « *Perspectives présentes et futures de la sémantique interprétative* », dans *Acta Semiotica et Lingvistica*, vol. 27, n 2, année 46.

KURTS-WÖSTE Lia (dir.), *Mondes. Productivité, enjeux et risques de la notion pour les sciences de la culture aujourd'hui,* Bordeaux, PUB, 2023.

LASSÈGUE Jean, « Formes symboliques et Émergence de valeurs. Pour une cognition culturalisée. », *Revue d'Intelligence Artificielle*, vol. 19, nº1-2, pp. 45–55, 2005.

LASSEGUE Jean, *Cassirer. Du Transcendantal au sémiotique,* Paris, Vrin, 2016.

RASTIER François, « Sémiotique et Sciences de la culture. », dans *Linx*, nº40–45, 2001, pp. 149–168.

VAN VLIET Muriel, « Art et Langage chez Ernst Cassirer. Morphologie et/ou Structuralisme ? » dans *Images Re-vues,* Hors-série 5, janvier 2014.

VAN VLIET, Muriel, « Phénoménologie de la perception et Anthropologie de l'homme en mouvement. L'Incorporation du sens de Cassirer à Ingold » dans *Anthropologie et sociétés,* vol. 40, nº 3, pp. 2-17.

Sur l'histoire et la culture autour des périodes historiques en général :

BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe,* London, Temple Smith, 1978.

ELLIS, Ossian, *The Story of Harp in Wales,* Cardiff, University of Wales Press, 1991.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry,* Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

FLETCHER, Anthony et ROBERTS, Peter, *Religion, Culture and Society in Early Modern Britain,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

GRUFFYDD, R. Geraint, *A Guide to Welsh Literature,* vol. III c.1530-1700, Cardiff, University of Wales Press, 1997.

HUGHES, Gwilym Rees et all., *A Guide to Welsh Literature,* vol.II 1282-c.1550, Swansea, Davies, 1979.

HUWS, Daniel, *Medieval Welsh Manuscripts,* Cardiff, University of Wales Press, 2000.

JENKINS, Geraint H., *Th Welsh Language Before the Industrial Revolution,* Cardiff, University of Wales Press, 1997.

JONES, Gwynfor J., *The Continuity and Change in Wales c. 1500-1603,* Aberystwyth, University Centre for Educational Studies, 1999.

MCGEE, Timothy J., "The Fall of the Noble Minstrel: The Sixteenth Century Minstrel in a Musical Context", dans Barroll, Leeds (ed.), *Medieval and Renaissance Drama in England,* London, Toronto, Associated University Press, 1995.

PARRY, Thomas, *A History of Welsh Literature,* Oxford, Clarendon, 1955.

REYNOLDS, Susan, *An Introduction to the History of Medieval Towns,* Oxford, Clarendon, 1977.

ROBERTS, Michael et CLARKE, Simone, *Women and Gender in Early Modern Wales,* Cardiff, University of Wales Press, 2000.

SOUTHWORTH, John, *The English Medieval Minstrel,* Woodbridge, Boydell, 1989.

SUGGETT, Richard, "Festivals and Social Structure in Early Modern Wales", dans *Past and Present,* 152, n° 38, 1996, p. 90-I.

WILLIAMS, Penry, *The Council in the Marches of Wales under Elisabeth I,* Cardiff, University of Wales Press, 1958.

Musicologie

ALLAIRE Gaston, *The Theory of Hexachords. Solmization and the Modal System. A Practical Approach,* "Musicological Studies and Documents" nº 24, American Institute of Musicology, 1972.

ALVAREZ-PEREYRE Frank et SIMHA Arom "*Ethnomusicology and the Emic/Etic issue*", dans *The World of Music* 35, nº. 1, 1993, pp. 7–33.

BENT Ian, *Music Analysis in the 19th Century,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

BORN Georgina, "*For a Relational Musicology. Music and Interdisciplinarity. Beyond the Practice Turn"*, dans *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, nº 2, 2010, pp. 205-243.

BOSQUET Jean, « Sons musicaux, intervalles et tempéraments », dans *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, vol. 60, 1974, pp. 1205–1247.

BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui,* Paris, Gonthier, 1963.

BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie),* Paris, Bourgeois, 1989.

CAPORALETTI Vincenzo, « Une Musicologie audiotactile », trad. de Laurent Cugny, dans *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, pp. 1-17.

COLAS-BLAISE Marion, *Synesthésies sonore. Du son au(x) sens,* Paris, Édition Classiques Garnier, 2018.

DAHLHAUS Carl, *L'Esthétique de la musique,* Paris, Vrin, 1967.

DANIDERFF Pierre, *Traité d'harmonie à la portée de tous*, Paris, Paul Beuscher, 1958.

DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions, une exploration philosophique,* Rennes, PUR, 2009.

DUPRE Marcel, *Cours de contrepoint*, Paris, Alphonse Ledeuc, 1938.

ELLIS Alexander John., "*On the History of Musical Pitch*", dans *Journal of the Society of the Arts*, vol. 28, 1880.

ESCLAPEZ Christine, *La Musique comme parole des corps,* Paris, L'Harmattan, 2007.

FINK Michèle, *Poésie moderne et Musique,* Paris, Champion, 2004.

HAYNES Bruce, *A History of Performing Pitch. The History of 'A'*, Maryland, Lanham, scarecrow press, 2002.

IMBERTY Michel, « Langage, musique et cognition. Quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années », dans *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 13, nº 2, 2003, pp. 93-110.

MOLINO Jean, « Fait musical et Sémiologie de la musique », dans *Musique en jeu*, nº 17, p. 37-62, 1975.

MAZZOLA Guerino, *The Topos of Music. Geometric Logic of Concepts. Theory and Performance,* Dordrecht, Springer, 2002.

MUSSON GONNEAUD Véronique, *Introduction pratique à la musique Renaissance pour harpe*, Delatour, 2020.

NARMOUR Eugene, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structure. The Implication-Realization Model,* Chicago, Chicago University Press, 1990.

PAGE, Christopher, *The Owl and the Nightingale: Musical Life and Ideas in France 1100-1300,* London, Dent, 1989.

SAULNIER Dom Daniel, *Les Modes Grégoriens*, Abbaye de Solesme, Solesme, 1997.

SMITH, Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England,* Chicago, London, University of Chicago Press, 1999.

SOULEZ Antonia, *Au Fil du motif. Autour de Wittgenstein et la musique,* Paris, Delatour, 2012

SOULEZ Antonia, *Tout un monde dans un son,* Paris, Delatour, 2021.

SPAMPINATO Francesco, *Les Incarnations du son,* Paris, L'Harmattan, 2015.

VALLESPIR Mathilde, « Langage et musique. Approches sémiotiques », dans *Fabula Les colloques, Littérature et musique*, http://www.fabula.org/colloques/document1274.php, mai 2010, [consulté le 02-04-2023]

WEBER Max, *Rationalisation du système des hauteurs et tempéraments*, Paris, Métailié, 1998.

WUIDAR Laurence, *On mystery, Ineffability, Silence and Music Symbolism,* London, Bloomsbury, 2021.