

Abélard, poète et musicien

Michel Huglo

Citer ce document / Cite this document :

Huglo Michel. Abélard, poète et musicien. In: Cahiers de civilisation médiévale, 22e année (n°88), Octobre-décembre 1979. pp. 349-361;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2121>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1979_num_22_88_2121

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Michel HUGLO

Abélard, poète et musicien *

« Abélard était maître en logique, maître en théologie : c'est son apport et son influence dans ces deux disciplines qui fondent son importance historique¹ ». De fait, si la postérité a reconnu dans l'auteur du *Sic et Non* un puissant dialecticien, elle n'a accordé à ses talents poétiques qu'une attention marginale, sans lui dénier toutefois les dons d'imagination et de sensibilité, sources de toute expression poétique, révélés surtout par sa correspondance avec Héloïse.

Si les historiens contemporains sont demeurés dans le fil de la tradition littéraire en concentrant toute leur attention sur la pensée philosophique ou sur ses échanges de lettres avec l'abbesse du Paraclet² — voire même sur ses démêlés avec les autorités ecclésiastiques —, il n'est pas inopportun de se pencher sur son œuvre poétique et musicale, ne serait-ce que pour aborder le problème des rapports entre expression poétique et illustration musicale au début du XII^e s.

Pour l'Antiquité, dont l'enseignement est transmis aux écoles médiévales par l'*auctoritas* de Boèce, les talents de compositeur et de poète ne doivent en aucun cas se dissocier : bien mieux, ils relèvent tous deux de la même imagination créatrice et de la même faculté d'expression :

Relativement à la Science de la Musique, il faut distinguer trois plans : le premier concerne l'instrumentation, le second la composition de la mélodie et le troisième qui pose un jugement de valeur sur les deux premiers.

Le premier plan... échappe à la Science de la Musique, car il est affaire d'entraînement pratique et donc exempt de réflexion intellectuelle.

Le second plan, également pratique, est celui de la poésie qui découle non pas des facultés de réflexion et de raisonnement, mais de l'inspiration naturelle incitant le poète à composer : dès lors, ce deuxième plan doit, lui aussi, être distingué de la « Musique ».

Enfin, le troisième plan, qui exige un jugement expérimenté, s'applique à l'analyse exhaustive de la composition poétique, versification et mélodie... Comme il réside tout entier dans la raison intellectuelle, il doit être assigné en propre à la Musique. En outre, sera véritablement « Musicien » celui qui mettra en œuvre sa faculté de jugement en relation avec la raison spéculative et en fonction des lois de la Musique pour l'appliquer aux modes,

* Leçon donnée à la XXV^e Session d'été du CÉSCM en juillet 1978.

1. J. Jolivet, au cours de la séance inaugurale du Colloque *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable* à l'abbaye de Cluny, le dimanche 2 juillet 1972 : dans l'éd. des Actes du Colloque (sommaire reproduit dans les « Cahiers civil. médiév. », LXXXV, 1979, p. 104), Paris, CNRS, 1975, p. 50.

2. Une simple consultation du *Catalogue des imprimés* de la B.N. au nom d'ABÉLARD, du « Bull. d'hist. bénédictine », 1977 (« Rev. bénédictine », LXXXVII, 1977, p. 451* et ss, nos 2552-2601), et des Actes du Colloque *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable, op. cit.*, est sur ce point fort édifiante !

aux rythmes, aux genres des chants³... et à toutes les questions qui seront traitées plus loin, enfin, aux compositions poétiques⁴.

Ce texte pénétrant, qui constitue tout un programme, s'applique d'abord au *musicus*, c'est-à-dire au théoricien de la Musique qui a toujours été distingué, depuis l'Antiquité classique jusqu'à la fin du moyen âge, du simple exécutant, instrumentiste ou chanteur : il souligne cependant l'étroite imbrication de l'expression verbale et de son amplification au moyen de sons mélodieux (*phlogi*).

Il est évident que la relation entre le texte du vers, sa quantité, les césures internes — voire les assonances ou les rimes —, et d'autre part la structure de la mélodie ne peuvent être parfaitement saisies que par un seul et même génie créateur. Si Boèce souhaite pour le *musicus* des connaissances dépassant le domaine propre de la *Musica*, il ne peut réciproquement exiger du poète les talents de la composition musicale (*melopoeia*) : l'art d'assembler les sons dans une mélodie suivant les principes de la théorie musicale — qui relève en partie de l'imagination créatrice et en partie du « métier » de musicien — n'est certes pas le fait de tous les poètes. Aussi Abélard a bien vu ce problème, lorsqu'il remarque les difficultés d'adaptation des timbres mélodiques en circulation à des hymnes de coupe métrique différentes, étant donné qu'une mélodie fait partie intégrante de l'hymne⁵.

Il n'est pas toujours facile, il est bien vrai, de déterminer dans l'immense héritage poétique du moyen âge, si les auteurs connus d'hymnes, de séquences ou d'offices rythmiques ont travaillé à la fois à la rédaction du texte et à la composition de la mélodie. Ekkehardt IV, chroniqueur de Saint-Gall, nous apprend que Tutilon avait non seulement composé des tropes, mais qu'il les avait aussi mis en musique, s'accompagnant lui-même sur le crouth ou sur le psaltérion pour les chanter et les apprendre aux autres chantres...⁶.

Bien plus tard, au milieu du XIII^e s., Robert de Swapham nous informe que Benoît de Burgo a intégralement composé l'*historia* ou office rythmique de Thomas Becket qui commence par *Studens livor*. Et de reprendre : « intégralement, dis-je, parce que il a excellemment souligné son texte par la composition du chant⁷ ».

Sur les contemporains d'Abélard, nous possédons quelques témoignages qui tendent à montrer que la fonction poétique est partout dissociée de l'art du compositeur. Pour saint Bernard, formé au latin par la lecture des classiques latins avant son entrée à Cîteaux, il n'y a aucun doute : si la réforme du chant de l'Ordre cistercien a été patronnée par l'abbé de Clairvaux dans sa lettre *Inter caetera*, les traités de théorie musicale qui portent son nom ne lui doivent

3. *cantilenarum* : le terme est générique à dessein. A l'époque carolingienne, par ex. chez Hucbald (M. GERBERT, *Scriptores de musica*, t. I, p. 118), *cantilena* désigne les chants liturgiques qui fournissent les exemples concrets de l'étude théorique de la *Musica*.

4. BOETIUS, *De institutione musica*, I, XXXIV, éd. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, p. 224-225.

5. « melodia sine qua nullatenus hymnus consistere potest... » Préface du livre I de l'Hymnaire du Paraclet, *Analecta Hymnica*, XLVIII, p. 143 ; éd. J. SZÖVEÉRFY (Albany/Brookline [Mass.], 1975), II, p. 10.

6. Sur ce texte quelque peu ambigu — les tropes en question ici seraient, à mon avis, des tropes méloformes, sans texte, et non des tropes mégènes —, voir mon art. *Aux origines des tropes d'interpolation : le trope méloforme d'introït*, « Rev. de musicologie », LXIV, 1978, p. 51.

7. ... « hystoriam Studens livor totam fecit : totam dico quia dictamen cantu excellenter insignivit » : texte cité par L. GJERLØW, *Thomas Becket og Donatus i Lom Kirke*, dans *Lom stavkirke forteller* (Oslo, 1978 [« Fortidsminner », 65]), p. 149, à propos de la séquence *Aguas plenas amaritudinis* pour saint Thomas Becket, transcrite sur un rotulus de plus d'un mètre de long découvert dans le plancher de l'église de Lom.

rien d'autre que le couvert de son autorité⁸ et ses compositions liturgiques⁹ sont redevables de leur ornementation musicale à quelque *musicus* du nouvel Ordre monastique...

La cas de son remuant secrétaire Nicolas de Montieramey († v. 1178), qui prit part à la fameuse controverse entre bénédictins et cisterciens, est à ranger dans la même catégorie : Nicolas est l'auteur de quatre séquences qui furent rédigées entre 1140 et 1160, mais suivant l'éditeur de ces pièces¹⁰, Nicolas n'étant pas musicien a laissé à d'autres plus qualifiés que lui le soin d'écrire la musique de ses compositions liturgiques.

Enfin, Pierre le Vénérable qui devait se montrer si accueillant pour Pierre Abélard après sa seconde condamnation, offre dans sa correspondance un témoignage fort précieux sur le problème de la composition musicale. Il écrit à Hugues de Boves, moine de Cluny devenu en 1130 archevêque de Rouen, au sujet de ses compositions liturgiques qui attendent depuis deux ans leur ornementation musicale :

Signalez de ma part au clerc Airaud — qui est des nôtres par son genre de vie, mais des vôtres par son bénéfice — qu'il veuille bien remplir sa promesse sans plus attendre.

Sa promesse ? il s'agit du chant de la prose composée par moi voici deux ans à la louange de la Mère du Seigneur et du chant du répons sur le même objet, également composé par moi qui commence ainsi : « Christ, splendeur de Dieu... »

Ce chant, lorsqu'il séjournait à Cluny, il m'avait promis de l'envoyer rapidement et, en fait, il ne me l'a jamais envoyé ! Avertissez-le ou même contraignez-le de remplir sa promesse, de peur que le mensonge d'un Auvergnat ne soit pas imputé à tous les innocents auvergnats, ce que je ne saurais nier d'être...¹¹.

Cette lettre projette sur le problème de la distinction entre écrivain et compositeur un faisceau de lumière qui permet d'expliquer certains faits de la tradition de la séquence du XII^e s. Pourquoi donc la séquence de Pierre le Vénérable *Orbis lotus unda lotus*¹² comporte-t-elle dans la tradition manuscrite trois mélodies différentes, si ce n'est parce que son auteur, l'abbé de Cluny, l'avait laissée recopier par les filiales d'Anchin et de Saint-Martin-des-Champs sans se préoccuper de la « mettre en musique » ? Cette carence initiale se traduit pour nous, à l'examen des manuscrits notés, par une floraison de mélodies différentes.

De cet exemple et d'autres cas semblables, on peut légitimement inférer que toutes les fois que la tradition manuscrite nous rapporte pour un seul texte une moisson de mélodies différentes, l'auteur du texte est distinct du compositeur de la mélodie. Cette « loi » s'applique

8. M. HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris, 1971, p. 358.

9. J. LECLERCQ, *Saint Bernard écrivain, d'après l'Office de saint Victor*, « Revue bénédictine », LXXIV, 1964, p. 155-169 ; Id., *Sancti Bernardi opera omnia*, III, Rome, 1963, p. 501-508. Ajoutons que dans le fragment de Montieramey (Troyes, Bibl. mun. 721), antennes et répons sont notés : le choix des tons n'est pas fait en fonction de l'ordre numérique des pièces. Pour juger de ce problème, il faut encore tenir compte de la séquence *Canal chorus* (*An. Hymn.* XXXIX, p. 300) et de l'Office monastique de saint Malachie, célébré par les sermons de saint Bernard, qui figure dans un ms. d'Anchin (Douai, Bibl. mun. 372, t. I, antérieur à 1165), contenant la plus ancienne collection des écrits de saint Bernard (cf. J. LECLERCQ, *Études sur saint Bernard et le texte de ses écrits*, « Anal. Sacri Ordinis cisterc. » IX, 1953, p. 128) et dont l'ordre progressif des tons est fonction de l'ordre numérique des pièces. En outre, cet office est bien cistercien (une seule antienne à Laudes et une autre, différente, pour chaque Heure diurne). Une analyse des mélodies confirmerait la distinction des deux compositeurs et permettrait sans doute d'identifier celui de l'office de saint Victor dans le ms. de Montieramey, par comparaison aux pièces attribuées à Nicolas de Montieramey, secrétaire de saint Bernard (voir note suivante).

10. F. BENTON, *Nicolas of Clairvaux and the Twelfth Century Sequence*, « Traditio » XVIII, 1962, p. 149-163 (voir p. 157, sur le cas précis de Nicolas).

11. *Epistola* VI xxxij : P.L. CLXXXIX, c. 446 A.

12. RH 14250. Cf. A. WILMART, *Note sur l'office marial de St. Martin-des-Champs*, « Revue bénédictine » LI, 1939, p. 61-69. L'auteur étudie les compositions de Pierre le Vénérable d'après Paris, B.N. lat. 17716 (Saint-Martin-des-Champs : fac-similé en couleurs du f. 23 dans *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable, op. cit.*, en frontisp. et Douai, Bibl. mun. 381 (Anchin), auxquels il faut désormais ajouter, pour la prose *Orbis lotus unda lotus*, le nouveau prosaire de Nevers (Paris, B.N. nouv. acq. lat. 3126), dont il sera question plus loin à propos du *Planctus* VI d'Abélard.

dans toute sa rigueur aux compositions attribuées à Adam de Saint-Victor, d'autant plus que les séquences issues de la célèbre école parisienne sont parfois transmises par des collections sans portée musicale et sans notation¹³, à l'instar des florilèges poétiques non liturgiques. Nombre de proses victorines reprennent des timbres musicaux devenus « classiques », tel celui de *Laudes crucis allollamus* diffusé dans toute l'Europe dès le milieu du XII^e s. et attribué à Hugues d'Orléans¹⁴, ou bien reçoivent des mélodies différentes suivant les régions qui les ont adoptées :

Profitentes unitatem (RH 15.555) : 3 mélodies différentes.

Rex Salomon fecit templum (RH 17.511) : 3 mélodies différentes.

Zyma velus expurgatur (RH 22.256) : 3 mélodies différentes.

Verbum bonum et suave (RH 21.343) : 10 mélodies différentes¹⁵.

La prose du XII^e s. n'est plus — à la différence de la séquence notkérienne du IX^e — un trope mélogène, c'est-à-dire une composition en prose assonancée adaptée tant bien que mal à une mélodie mélismatique préexistante, celle de la grande séquence alléluïatique : au XII^e s., la prose rythmée et rimée emprunte ses thèmes musicaux — qu'elle développe et amplifie par un travail de composition musicale — à la musique liturgique, et aussi à la musique populaire¹⁶.

Ces considérations générales nous introduisent au cas particulier d'Abélard qui avait composé au cours des années antérieures à son entrée au monastère des chansons d'amour et plus tard, après la fondation du Paraclet en 1129, un hymnaire liturgique et des *planclus* commandés par l'abbesse Héloïse. Ici, l'historien de la poésie chantée se trouve dans une situation assez favorable du fait qu'il peut disposer des témoignages de l'auteur lui-même sur son œuvre poétique, en particulier pour les chansons d'amour, malheureusement perdues.

1. LES CHANSONS D'AMOUR

C'est avant 1115, année de son entrée comme moine à l'abbaye de Saint-Denis qu'Abélard aurait composé des chansons d'amour à l'adresse d'Héloïse, sa jeune élève en philosophie, si du moins nous pouvons accorder confiance à l'*Historia calamitatum* qui, au seuil de la correspondance d'Abélard¹⁷, retrace l'histoire de ses malheurs personnels et de ses démêlés avec l'autorité ecclésiastique. Partagé entre ses dons exceptionnels pour l'étude des sciences et sa passion pour la jeune fille, Abélard aurait composé, nous rapporte cette longue épître, des *carmina amatoria* qui n'ont rien à voir avec les problèmes sérieux de la philosophie. L'auteur de la lettre ajoute à l'adresse de son confident :

13. Paris, B.N. lat. 14872 ; Vienne, Ö.N.B. Cpv 4088 et 4977.

14. N. WEISBEIN, *Le « Laudes Crucis allollamus » de Maître Hugues d'Orléans, dit le Primal*, « Rev. du m. à. lat. », III, 1947, p. 5-26. Des conclusions de cette belle étude, on peut inférer que la célèbre prose assignée à la fête du 3 mai (Invention de la Croix) aurait été écrite pour les chanoines de Sainte-Croix d'Orléans, à l'occasion de l'arrivée en France des reliques de la Croix en 1120, expédiées par Anseau, chanoine et chantre de Notre-Dame de Paris et membre du nouveau chapitre du Saint-Sépulchre à Jérusalem. Plus de quinze proses — entre autres le *Lauda Sion* de la Fête-Dieu —, dont six victorines, ont été adaptées sur le *Laudes Crucis allollamus*. Mais Hugues d'Orléans — maître du vers rythmique et auteur de poèmes érotiques, bachiques, satiriques et élégiaques — est-il aussi le compositeur de cette admirable mélodie ? Rappelons à ce propos que N. WEISBEIN (art. cit., p. 9) a hésité entre deux candidatures pour cette séquence : celle d'Hugues l'Écolâtre, dit le Primal, de préférence à celle d'Hugo praecentor en 1146, puis écolâtre vers 1153...

15. Cf. J. D. BENT dans « Music & Letters », LI, 1970, p. 227-241.

16. Ce fait, avancé par P. ACBRY, au seuil de son éd. des séquences d'Adam de Saint-Victor (1900) et appuyé par A. GASTOUÉ (« Tribune de St. Gervais », VII, 1901, p. 164 et 193, a reçu un commencement de preuves de Mgr. A. ANGLÈS dans « Festgabe f. H. HUSMANN » (Munich, 1970), p. 9-10.

17. ABÉLARD, *Historia calamitatum*, éd. J. MONFRIN, 4^e éd., Paris, 1978.

comme tu le sais, la plupart de ces chansons d'amour sont aujourd'hui encore chantées en maintes régions, notamment par ceux qui sont concernés dans leur vie personnelle par semblables sentiments¹⁸.

Ainsi, dès sa jeunesse, Pierre Abélard avait acquis la célébrité de par ses compositions lyriques, avant même d'avoir cueilli les lauriers de la gloire par sa vigueur dialectique. Mais reste à savoir si l'auteur des chansons s'identifie avec le compositeur de ces mélodies populaires. La première lettre à Héloïse est plus explicite sur ce point :

j'ai reçu, je le reconnais, deux dons divins capables de conquérir le cœur d'une femme : le don de la poésie et le don du chant. Je sais que d'autres philosophes n'ont pas été aussi bien partagés que moi en ce domaine... Ces présents poétiques ont été pour toi comme une détente dans la spéculation philosophique. En vertu de leurs qualités littéraires et musicales, ils sont encore souvent chantés aujourd'hui...¹⁹

S'il est actuellement incontestable que ces témoignages épistolaires sont difficilement utilisables²⁰ et que les chansons érotiques attribuées à tort ou à raison à Pierre Abélard²¹ sont dépourvues de notation musicale, il est par contre indubitable que le même auteur a parfois employé dans ses compositions authentiques le vers goliardique comme Hugues d'Orléans son contemporain²² et qu'un rapprochement fort curieux a été proposé entre un de ses *planctus* — où des allusions transparentes à sa propre histoire ne seraient pas manquées — et les reproches amoureux du *planctus amalorius* plus tardif, qui ne fait d'ailleurs pas partie de la collection du manuscrit de la Vaticane²³.

En fin de compte, il n'est pas téméraire de suivre — avec les réserves d'usage! — l'opinion d'Heinrich Spanke qui tenait « pour certaine l'hypothèse d'Amédée Gastoué considérant Abélard comme le plus ancien trouvère, bien que les preuves directes fassent malheureusement défaut²⁴ ». C'est donc dans l'hymnaire du Paraclét et dans les six *planctus* authentiques que nous découvrirons les véritables talents de poète et de musicien dont était doté Pierre Abélard.

18. Ep. I, *ibid.*, p. 71.

19. Ep. III : P.L., CLXXVIII, c. 187.

20. L'intérêt de ces deux témoignages est infirmé par l'épineux problème de l'authenticité de l'*Historia calamitatum* et de toute la fameuse correspondance entre Abélard et Héloïse, problème qui a été reposé par les études de J. MONFRIN, *Le problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et d'Héloïse*, et de John F. BENTON, *Fraud, Fiction and Borrowing in the Correspondence of Abelard and Heloise*, dans *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable*, op. cit., p. 409-424 et 469-511) ainsi que celle d'H. SILVESTRE (*Réflexions sur la thèse de J. F. Benton relative au dossier Abélard-Héloïse*, « Rech. de théol. anc. et médiév. », XLIV, 1977, p. 211-216). Si cette correspondance n'est qu'une habile fiction littéraire, nous ne pouvons « l'utiliser comme source de documentation précise que lorsqu'elle est confirmée par d'autres témoignages » (R. BULTOT, c. r. de la comm. citée supra de J. F. Benton, « Rev. d'hist. ecclés. », LXXXIII, 1978, p. 383). Le problème se complique encore avec la récente éd. des *Epistolae duorum amantium* par E. KÖNIGEN (Leyde, 1974) : cf. P. DRONKE, *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies*, Glasgow, 1976, et le c. r. de J. JOLIVET dans les « Cahiers civil. médiév. », XX, 1977, p. 361.

21. Cf. P. DRONKE, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford, 1965/66, I, p. 313 et ss. ; II, p. 341 et ss. Il faut entre autres considérer le *Planctus amalorius* (inc. *Parce continuis*) qu'à la suite de W. Meyer de Spire G. VECCHI a ajouté aux six *planctus* authentiques d'Abélard dans son *Pietro Abelardo, I Planctus*, Modène, 1951, p. 72.

22. Voir plus loin le § 3 sur les *Planctus* d'Abélard.

23. Voir plus loin l'analyse du ms. Reginensis 288 de la Vaticane et aussi l'excellente critique de L. WEINRICH, *Peter Abaelard as Musician* [I], « Musical Quarterly », LV, 1969, p. 297 et ss.

24. H. SPANKE, *St. Martial-Studien* [II], « Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit. », LIV, 1931, p. 410. L'auteur se demande — toujours dans l'hypothèse de l'authenticité de l'*Historia calamitatum* ! — si ces chansons populaires étaient rédigées en français ou en latin. Le fait qu'elles étaient sur les lèvres de tous les jeunes gens inclinerait plutôt en faveur du français... Le second Appendice de cette solide étude (p. 411-412) concerne Hilarius (1120-1130), disciple d'Abélard, et le drame liturgique. Ses œuvres ont été publiées par Champollion Figeac en 1838.

2. L'HYMNAIRE DU PARACLET

A la demande d'Héloïse, Abélard compose entre 1130 et 1135 un hymnaire de cent trente-trois pièces réparties en trois livres, qui constitue un véritable phénomène de l'histoire littéraire et liturgique du XII^e s. Cet hymnaire qui n'est conservé que par deux manuscrits a été édité par Victor Cousin en 1849, puis par Guido Maria Dreves en 1891 et ensuite en 1905 dans la collection des *Analecta hymnica* ; enfin par Josef Szöverffy qui a davantage fait porter ses efforts sur la restitution des textes²⁵ que sur leur usage dans la pratique liturgique. Or, sur ce problème et celui des mélodies, Abélard nous a lui-même expliqué sa position dans l'épître X²⁶ à saint Bernard, mais surtout dans les préfaces qui précèdent les trois livres de l'hymnaire du Paraclet — hymnes des Heures fériales ; hymnes des fêtes du temporel ; hymnes des saints —. Enfin, sur la question de l'usage, il convient de se référer aux livres liturgiques du Paraclet : le Diurnal²⁷ et l'Ordinaire²⁸ en français.

Mais pourquoi donc Abélard a-t-il accédé à la commande d'Héloïse en composant un hymnaire entier, alors que dans toutes les églises séculières et monastiques du royaume de France on chantait des hymnes aussi parfaites dans l'expression littéraire qu'édifiantes par l'inspiration doctrinale ? Il faut se souvenir qu'Abélard, comme bien d'autres de ses contemporains, avait été absolument stupéfait par la réforme radicale de l'hymnaire cistercien, quelques années avant celle du Graduel et de l'Antiphonaire en 1134. Le nouvel hymnaire des moines blancs était précédé d'une préface qu'Abélard semble viser dans son épître X : *novis quibusdam decretis*²⁹.

Les cisterciens, prenant à la lettre la prescription de la Règle bénédictine indiquant le chant d'un *ambrosianum* au début des Heures de l'Office, avaient tout simplement démarqué l'hymnaire ambrosien de l'Église de Milan — textes et mélodies³⁰ — subdivisant les hymnes classiques en deux parties, afin de pourvoir au moyen de cet hymnaire étranger très réduit leurs offices de Matines, de Laudes et de Vêpres... Abélard, en exécutant la commande de l'abbesse du Paraclet, bénie en 1129, a pris le contrepied de l'hymnaire cistercien. Comme les auteurs de celui-ci, mais à un point de vue tout à fait différent, il préfère la *veritas*³¹ à la *consuetudo*, c'est-à-dire qu'il met en avant la véracité des textes liturgiques et la cohérence

25. Voir le c. r. critique d'H. SILVESTRE dans la Chronique de « Scriptorium » XXII, 1978, p. 91-100. Le recenseur a collationné à nouveau le ms. de Bruxelles, Bibl. Royale 10147-10158, qui est un petit recueil (15 × 10 cm) de caractère littéraire (et non liturgique), écrit à longues lignes sans respect de la disposition strophique. Au f. 57, une antienne à saint Matthieu avec notation lorraine sur quatre lignes noires. Sur l'édition de J. Szöverffy, voir encore le c. r. d'A. VIDMANOVA, dans « Cahiers civil. médiévale » XXI, 1978, p. 310-312.

26. *Ep. X ad scm. Bernardum* : P.L., CLXXVIII c. 335-340. Sur cette lettre, voir Chr. WADDELL, *La carta 10 de Petro Abelardo y la reforma liturgica cisterciense*, « Cistercium » XXV, 1973, p. 56-66, art. republié en anglais avec quelques légères modifications, notamment sur la chronologie, dans *Studies in Medieval Cistercian History*, II (Kalamazoo, 1976), p. 75-86 [Cisterc. Stud.], 24]. Sur le passage initial de cette lettre au sujet du *Pater noster*, voir P. ZERBI, « *Panem nostrum supersubstantialem* ». *Abaelardo polemista ed esegela nell' Ep. X*, « Contrib. d. Istit. Storia mediev. », (Milan), Vol. II, 1972, p. 624-638.

27. Chaumont, Bibl. mun. 31(26). Ce ms. confectionné pour les Heures diurnes n'a pas été décrit par V. LEROQUAIS dans son catalogue des *Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*.

28. Paris, B.N. fr. 14410. J. Szöverffy (*Hymnarium Paraclitense*, I, p. 21) connaît l'existence de ce ms., mais il ne l'a pas consulté puisque l'édition en est projetée par le P. Chr. Waddell : j'ai relevé plusieurs passages relatifs à l'Hymnaire dans mon c. r. du Bulletin codicologique de « Scriptorium », XXXIII, 1979, p. 339.

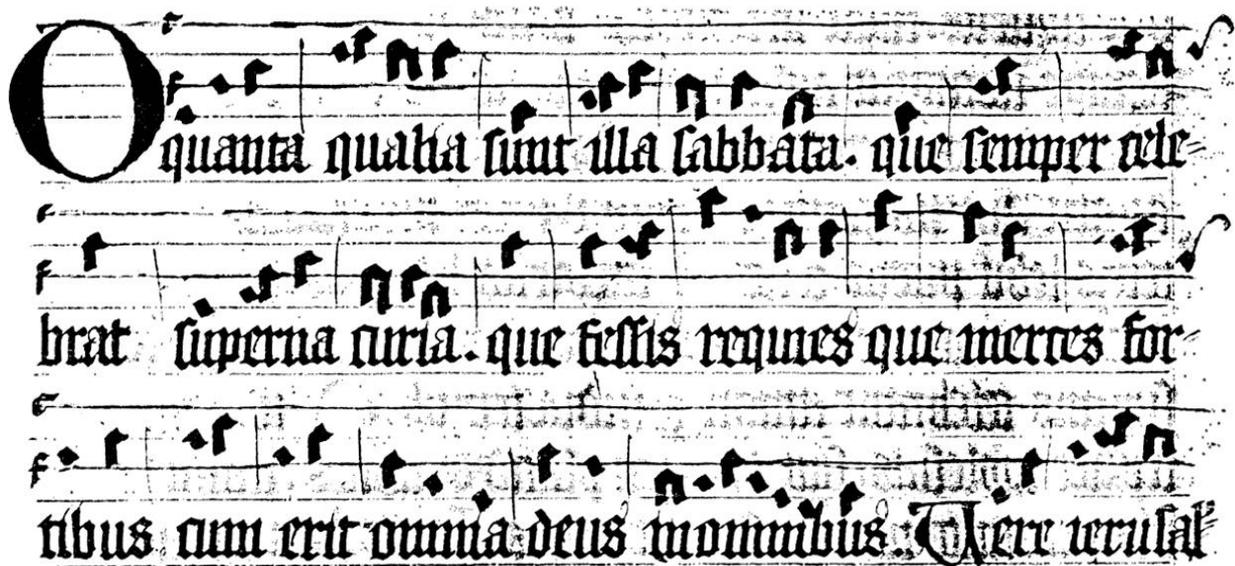
29. P. BLANCHARD, *Un monument primitif de la Règle cistercienne*, « Revue bénédictine », XXXI, 1914/19, p. 35-44. A la p. 38, l'auteur édite d'après un ms. de la Meilleraye (Nantes, Bibl. mun. 9), le texte de la lettre d'Étienne Harding, second abbé de Cîteaux, *De observatione hymnorum*. A la p. 39, il estime que l'hymnaire cistercien était déjà constitué entre 1115 et 1118 (Charte de Charité), datation sans doute un peu élevée, puisque dans cette épître X, écrite au lendemain du Colloque de Morigny (1131), Abélard critique point par point les principes adoptés par les réformateurs de l'Hymnaire.

30. Voir les tableaux comparatifs dans M. HUGLO, *Fonti e paleografia del Canto ambrosiano*, Milan, 1956, pp. 95-100. [« Archiv. ambrosian. », 7].

31. Sur la « véracité », cf. J. SZÖVERFFY, « *False* » *Use of Unfitting Hymns : Some Ideas Shared by Peter the Venerable, Peter Abelard and Heloise*, « Revue bénédictine », LXXXIX, 1979, p. 187-199, en particulier p. 191.

de leur expression avec l'Heure de l'Office, le Mystère du Temps ou la Vie du saint, plutôt que de reprendre des pièces liturgiques devenues banales à force de s'appliquer vaguement à la fête célébrée.

Abélard ne néglige pas pour autant le problème des relations du texte et de la musique. Dans la préface du Livre I de l'hymnaire du Paraclét, il fait allusion aux difficultés d'adaptation des timbres mélodiques à des vers qui comportent des syllabes en surnombre³². Abélard, technicien du vers latin, connaît parfaitement la distinction entre vers métrique — tel l'iambe dimètre en usage dans l'hymnodie ambrosienne — et vers rythmique qu'il emploiera aussi dans ses *planclus*. Dès le départ de son audacieuse entreprise, Abélard avait entrevu qu'en créant de toutes pièces un hymnaire de plus de cent trente pièces se présenteraient bien des difficultés pour l'ornementation musicale, étant donné le principe antique — rappelé par Augustin et Boèce — qu'une hymne ne saurait se concevoir sans envisager la composition mélodique³³. Or, Abélard s'est génialement tiré de cette difficulté par la simplification dans le choix des mètres ; ainsi, les vingt-neuf hymnes des Heures de l'Office ferial, au Livre I, ne comporteront que deux mètres et partant deux timbres mélodiques : un « patron » (« pattern ») pour les hymnes nocturnes (hymnes 1-9) et un autre pour les hymnes diurnes (hymnes 10-29), parmi lesquelles figure une hymne pour la procession du réfectoire à l'église claustrale après le repas de midi (hymne 14, juste après l'hymne 13 *ad sextam*)³⁴. Ce n'est donc pas tout à fait par hasard si les hymnaires notés de Rheinau ont conservé pour l'hymne 29 du samedi à Vêpres la mélodie suivante³⁵ :



32. « tanta est frequenter inaequalitas syllabarum, ut vix cantici melodiam recipiant, sine qua nullatenus hymnus consistere potest », *An. Hymn.* XLVIII, p. 143 ; éd. Szövérfy, II, p. 10.

33. « ... quaelibet divinae laudis cantica *rhythmo* vel *metro* composita... » — « ... omnes psalmos Hebraice *rhythmo* vel *metro* compositos et *melica dulcedine conditos* appellari etiam hymnos ». Préface du Livre II (où justement Abélard emploie le mètre ambrosien) : *An. hymn.*, XLVIII, p. 164 ; éd. Szövérfy II, p. 80.

34. « quos ita compositos esse cognoscatis ut bipartitus sit eorum *cantus* sicut et *rhythmus* et sit *una omnibus nocturnis melodia* communis atque *altera diurnis* sicut et *rhythmus*. Hymnum etiam gratiarum post epulas exsolvendum non praetermisimus secundum quod in evangelio scriptum est : Hymno dicto exierunt (Matth. XXVI 30) » : *An. Hymn.* XLVIII, p. 164 ; éd. Szövérfy II, p. 81.

35. Cette mélodie est reproduite d'après l'hymnaire de Rheinau de 1459 (Zürich, Zentralbibl. Rh. 21) : la mélodie est notée en neumes dans Rh. 18 (XII^e s.). La version de Weinrich (art. cit., p. 302) a été empruntée à l'éd. des mélodies d'hymnes due à Br. Stäblein, *Monumenta monodica Medii Aevi* I, Kassel, 1956, mél. 590, qui a collationné les cinq hymnaires de Rheinau.

Remarquons qu'un chantre aurait pu tout aussi bien emporter cette mélodie propre au Paraclét sur le texte d'une des dix-neuf autres hymnes du jour chantées sur le même timbre³⁶, mais il se trouve que l'hymne du samedi en question est demeurée en usage jusqu'au xiv^e s. Pour les hymnes du Temporal au Livre II, Abélard a parfois repris le vers iambique des hymnes ambrosiennes³⁷ — solution qui facilitait singulièrement la reprise des timbres mélodiques traditionnels, — mais encore le vers décasyllabique³⁸. Cependant, le musicologue ne saurait se dissimuler qu'il reste maintenant une zone obscure dans ces Livres II et III : les nombreuses hymnes en vers rythmiques différents sur lesquelles il fallait ou bien adapter des mélodies de vers métriques comptant le même nombre de syllabes — la possibilité de ces rencontres est assez rare, il est vrai — ou bien adopter des airs populaires³⁹ ou enfin créer des mélodies nouvelles.

Si l'hymnaire du Paraclét est à bien des points de vue digne de l'admiration des philologues et des musicologues, il faut bien admettre qu'il ne pouvait tenir très longtemps à l'encontre de la solide tradition liturgique médiévale. Durant le régime de l'abbesse Héloïse, la *Regula* de l'épître VIII, les hymnes, les sermons commandés à Pierre Abélard, abbé de Rhuys, et co-fondateur du Paraclét furent évidemment maintenus *ex integro*. Il n'est pas impossible que par la suite on se soit lassé de l'uniformité musicale des hymnes fériales du Livre I : on constate en effet que l'Ordinaire en français du Paraclét reprend en appendice⁴⁰, quarante tons mélodiques traditionnels pour les hymnes des Petites Heures ! En outre, il ne maintient que çà et là, à certaines grandes fêtes, les compositions d'Abélard : ainsi, l'hymne *O quamta qualia* reproduite plus haut ne se chantait plus qu'une fois par an « le premier samedi des octaves de la parition » ou Épiphanie ; *Veris grato* (hymne 61) aux Vêpres de Pâques et non à Laudes comme l'avait prévu Abélard ; *Mater Salvatoris* (hymne 79) et *Singularis Mater* (hymne 80), le jour de l'Immaculée Conception, le 8 décembre, etc.

Le diurnal du Paraclét (Chaumont, Bibl. mun. ms 31 [26]) occupe une situation intermédiaire entre l'époque de l'usage intégral de l'hymnaire au temps de l'abbesse Héloïse et l'abandon presque total des compositions du Maître : il amalgame en effet aux hymnes traditionnelles quatre-vingt quatorze hymnes d'Abélard. Ne voulait-on pas sauvegarder la mémoire de celui qui « gist au petit Moustier »⁴¹, tout proche de sa fondation ?

3. LES *PLANCTUS*

Le *planctus* ne constitue pas, de par la prosodie, un genre particulier : il peut tout aussi bien être composé en mètres classiques ou suivre les règles de la poésie rythmique basée sur l'accentuation du mot latin. En somme, c'est un choix parmi divers thèmes élégiaques — invitation

36. L'analyse musicale de la mélodie a été donnée par L. WEINRICH (cf. *supra*, p. 303). L'auteur propose un rapprochement de ce timbre avec celui de l'hymne *Mysterium Ecclesiae* de l'hymnaire cistercien, d'origine milanaise. Weinrich observe encore que les petits neumes de deux ou trois notes tombent indistinctement sur les syllabes atones comme sur les syllabes accentuées.

37. Hymnes 38-41 : cf. tableau de Szövérfy, I, p. 48-49.

38. Hymnes 30-33 : cf. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, p. 188 (à propos de la césure de ce vers chez Abélard).

39. C'est ici qu'il faudrait entreprendre une minutieuse comparaison de ces *planctus* avec les chants rythmiques des Goliards recensés par A. Machabey dans les « Cahiers civil. médiév. », VII, 1964, p. 257-278. En somme, textes et mélodies sont à rééditer suivant les règles de la critique littéraire et musicale...

40. Paris, B.N. fr. 14410, f. 115-116 (petite notation carrée sur portée de 4 lignes rouges).

41. Paris, B.N. fr. 14410, f. 12 (dans l'Obituaire, à la date du 21 avril) : Cf. J. VANUXEM, *La mort et la sépulture d'Abélard...*, dans *Pierre Abélard - Pierre le Vénérable*, op. cit., p. 376.

à la plainte, éloge du défunt, allusions au tombeau, etc — qui constituent l'élément formel du *planctus*⁴².

Chez Tacite, le terme de *planctus* désigne une lamentation bruyante pour déplorer la mort d'un chef : à l'époque carolingienne, le genre est restauré pour célébrer la mort des personnalités de l'Empire tels Eric, duc de Frioul, ou Hugues de Saint-Quentin, ou Adalhard de Corbie ou enfin l'empereur lui-même⁴³. Au XI^e s., on compose encore quelques *planctus* entre autres à l'occasion de la mort de Guillaume le Conquérant († 9 septembre 1087), duc de Normandie et roi d'Angleterre⁴⁴ et on invente des mélodies sur les élégies classiques tel le *planctus* d'Argias qui figure dans la *Thébaïde* de Stace⁴⁵.

A la suite de l'hymnaire, Abélard compose à son tour des *planctus*, ainsi qu'il le rapporte lui-même au seuil du sermonnaire du Paraclet :

Ayant récemment achevé le livret d'hymnes et de séquences réalisé à ta prière, vénérable et aimable sœur Héloïse, j'ai mûri à ta demande la rédaction de quelques opuscules de sermons à destination de ta personne, aussi bien que de tes filles réunies dans notre oratoire, bien que ce soit là une initiative un peu en marge de notre tradition...⁴⁶

Cependant, la collection de ces *planctus* qui suivaient les hymnes dans un même petit livre (*libellus*), mais qui n'étaient pas, eux, destinés à l'usage liturgique, s'est très tôt séparée de l'hymnaire : les six séquences élégiaques⁴⁷ nous sont parvenues par une copie séparée, conservée par un manuscrit français du fonds de la reine Christine de Suède à la Bibliothèque Vaticane⁴⁸, dont voici l'analyse raisonnée :

42. C. COHEN, *Les éléments constitutifs de quelques planctus des X^e et XI^e s.*, « Cahiers civil. médiév. », I, 1958, p. 83-86

43. Le premier et le dernier de ces *planctus* sont notés dans Paris, B.N. lat. 1154, f. 132. Éd. critique des textes dans M.G.H. *Poetae aevi karolini* I, 435 ss. ; II, 131 ss., 139 ; III, 45-51.

44. E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au XII^e s.*, Paris, 1843, p. 294. La mélodie a été restituée dans mon art. *Une élégie sur la mort de Guillaume le Conquérant*, « Revue de musicologie », L, 1964, p. 225-228, d'après Paris, B.N. lat. 8625.

45. *Huc attolle genas...* La pièce, avec notation neumatique française, a été ajoutée au XI^e s. dans un ms. des gloses de Rémi d'Auxerre sur les *Noctes* de Martianus Capella (Paris, B.N. lat. 8674, f. 111^v).

46. « Lilello quondam hymnorum vel sequentiarum a me nuper precibus tuis consummato... » P.L., CLXXVIII, c. 379. Le *vel* en latin médiéval est habituellement disjonctif. Par ailleurs, *sequentia* n'est pas synonyme d'*hymnus* comme on peut s'en rendre compte à la lecture des trois préfaces de l'Hymnaire du Paraclet. Notons que quelques sermons du Maître sont indiqués dans l'Ordinaire du Paraclet (Paris, B.N. fr. 14410) au même titre que les hymnes, mais jamais les *planctus* qui sont en quelque sorte des compositions conventionnelles.

47. Sur les *planctus* d'Abélard en général, voir F. LAURENZI, *Le poesie ritmiche di Pietro Abaelardo*, Rome, 1911. — G. VECCHI, *Sequenze e lai. A proposito di un ritmo di Abelardo*, « Studi medievali », XVI, 1943/50, p. 86-91 ; Id., éd., *Pietro Abelardo, I « Planctus »*. *Introduzione, Testo critico, Trascrizioni musicali*, Modène, 1951. — A. MACHABEY, *Le planctus d'Abélard. Remarques sur le rythme musical au XII^e siècle*, « Romania », LXXXII, 1961, p. 71-95. — L. WEINRICH, art. cit., « Musical Quarterly », I.V, 1969, p. 303-312 ; 464-486 (*The « Planctus »*). Les études particulières sur tel ou tel *planctus* sont signalées plus bas.

48. Vaticane, Reginensis 288, 2^e partie (XI^e s.), décrit par A. WILMART, *Codices Reginenses latini*, II, 1945, p. 103-109, qui renvoie, pour la notation musicale, à H. M. BANNISTER, *Monumenti Vaticani di Paleografia musicale*, Leipzig, 1913, p. 88, n° 254, Tav. 48 (= f. 63^v). L'auteur relève une influence germanique dans la notation neumatique. Ce mélange de formes germaniques (*torculus*), lorraines (*clivis*) et françaises (*virga*) se rencontre dans la « zone de transition » entre pays germaniques et pays de langue romane, du diocèse de Nevers à celui de Liège.

- f. 63^v [I] PLANCTUS DINE, FILIAE JACOB : *Abrahae proles Israhel (is)*... Dans la marge latérale gauche, en travers de la marge : *Petr' Abaelard'*.
8 strophes doubles avec retour irrégulier d'un refrain modifié suivant le contexte : *Vae mihi miserae (misero)* :
Éd. : GREITH, *Spicilegium Vaticanum*, Frauenfeld, 1838, p. 123 ; éd. V. COUSIN, 1849, et de là dans *P.L.*, CLXXVIII, c. 1818 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 223, n° 244 ; éd. G. VECCHI, *I Planctus...*, 1951, p. 41. Fac-similé de ce f. dans BANNISTER, *Paleo. mus. Vat.*, 48 ; G. VECCHI, « Studi musicali » XVI, 1943/50, pl. 1 ; transcription des neumes sans portée proposée par A. MACHABEY, « Romania », LXXXII, 1961, p. 94.
- f. 63^v [II] PLANCTUS JACOB SUPER FILIOS SUOS : *Infelices filii*...
5 strophes doubles plus une simple : à la strophe 4, nous retrouvons le vers goliardique identique à celui d'Hugues le Primat d'Orléans (cf. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, p. 151) :
Éd. : *P.L.*, CLXXVIII, c. 1818 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 224, n° 245 ; G. VECCHI, p. 45 (avant lui, un déchiffrement de la mélodie avait été proposé par F. LAURENZI, *Le poesie ritmiche di Pietro Abelardo*, Rome, 1911).
- f. 63^v [III] PLANCTUS VIRGINUM ISRAEL SUPER FILIA JEPTE GALADITE : *Ad festas choreas coelibes*...
15 strophes en forme de séquence (cf. D. NORBERG, *Introduction...*, p. 176).
Éd. : *P.L.*, CLXXVIII, c. 1819 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 225, n° 246 ; G. VECCHI, p. 48. Études : W. MEYER et W. BRAMBACH, *Petri Abelardi planctus virginum Israël...*, Munich, 1890 ; — W. VON DEN STEINEN, *Die Planctus Abaelards Jephthas Tochter*, « Mittellatein. Jahrb. », IV, 1967, p. 122-144. — M. ALEXIOU, *The Lament of Jephtha's Daughter. Themes, Traditions, Originality*, « Studi mediev. », 3^e s., XII, 1971, p. 819-863.
- f. 64 [IV] PLANCTUS ISRAEL SUPER SANSON : *Abissus vere mulla*...
6 strophes en deux parties symétriques : deux strophes doubles + une strophe triple.
Éd. : *P.L.*, CLXXVIII, c. 1820 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 228, n° 247 ; G. VECCHI, p. 57 (+fac-similé, « Studi mediev. », XVI, 1943/50, p. 86-91, pl. 2).
- f. 64^v [V] PLANCTUS DAVID SUPER ABNER FILIO NER. QUEM JOAB OCCIDIT : *Abner fidelissime*...
7 strophes doubles.
Éd. : *P.L.*, CLXXVIII, c. 1821 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 230, n° 248 ; G. VECCHI, p. 62. Fac-similé de ce fol. 64^v dans l'art. de L. WEINRICH, « Musical Quarterly », LV, 1969, pl. entre les p. 306-307.
- f. 64^v [VI] PLANCTUS DAVID SUPER SAÛL ET JONATHA : *Dolorum solatium*...
10 strophes doubles (sauf la neuvième qui est triple).
Éd. : *P.L.*, CLXXVIII, c. 1821-1824 ; *An. Hymn.*, t. XLVIII, p. 251, n° 249 ; G. VECCHI, p. 66. Fac-similé de ce fol. dans l'art. cit. de L. WEINRICH. Études : L. WEINRICH, « *Dolorum solatium* ». *Text und Musik vom Abaelards Planctus*, « Mittellatein. Jahrb. », V, 1968, p. 59-78 ; id., *Peter Abelard as Musician*, « Musical Quarterly », LV, 1969, p. 295-312, 464-486.
Mélodie : la transcription exacte des neumes du Vat. Reg. 288 est fournie par deux autres mss qui comportent une notation diastématique exacte : Paris, B.N. nouv. acq. lat. 3126, f. 88^v (fac-similé dans M. HUGLO, *Un nouveau prosaire nivernais*, « Ephemerides liturgicae », LXXI, 1957, p. 9, pl. 2).
Oxford, Bodleian Library, Bodley 79, f. (fac-similé dans L. WEINRICH, *art. cit.*, « Musical Quarterly », LV, 1969, pl. entre les p. 306-307).
La comparaison des trois mélodies permet de relever un certain nombre de variantes, dont voici un échantillon pris sur la première strophe :

du Christ⁵¹ ? Ne s'agirait-il pas de divertissements pieux à l'usage des moniales du Paraclet ? En quelque sorte, ces pièces ressemblent fort aux *joca monacharum* et on comprendrait aisément qu'Abélard ne se soit pas attardé à en composer les mélodies...

Une étude de pièces musicales médiévales ne saurait être envisagée sans un examen de deux points qui regardent surtout l'exécution pratique : le rythme et l'instrumentation.

La question du rythme a été envisagée par A. Machabey⁵² qui compare les *planctus* aux chants des Goliards et surtout par L. Weinrich⁵³. Il est évident, puisqu'il s'agit de textes versifiés, que toutes les notes de la mélodie n'avaient pas une valeur de durée égale et que la longueur d'exécution de l'accent tonique du vers accentuel impliquait un certain allongement des notes qui surmontent ces accents. Ce rythme est donc à reconstruire à partir du texte, étant donné d'une part les rapports étroits entre texte et mélodie et d'autre part l'absence d'indication de durée dans la notation du XII^e s.⁵⁴.

Seconde question d'ordre pratique : l'accompagnement instrumental. Si l'instrumentation ne relève pas de l'*Ars musica* puisqu'elle concerne l'exécution, elle ne peut laisser le médiéviste indifférent surtout lorsqu'il s'agit d'une restitution du passé musical qui est donc en quelque sorte œuvre archéologique⁵⁵. Il faut bien reconnaître que les musicologues confinent trop souvent leurs recherches à la seule histoire du texte noté, sans bien chercher comment ces formes de la musique populaire ont pu être réalisées *in vivo*. Or, les sources littéraires et iconographiques, notamment pour le XII^e s., ne sont pas tellement rares qu'on ne puisse en tirer quelque parti...

Si dans la musique d'église, au XII^e s., ce sont surtout les orgues et les clochettes (*cymbala*) qui étaient les plus répandues⁵⁶, les chants populaires étaient accompagnés d'instruments à corde : vielle à archet, voire vielle à roue⁵⁷, mais aussi les instruments traditionnels de l'antiquité gréco-romaine ou hébraïque — lyre, cithare, psaltérion — à côté de ceux qui furent empruntés à la civilisation arabe — tel le rebec à deux ou à trois cordes —, soit par l'Espagne⁵⁸, soit par la Palestine à l'occasion des croisades⁵⁹. Quant aux « ensembles » donnés par les représentations iconographiques — par exemple, David au milieu de ses quatre musi-

51. Cette lacune, si l'on ose ainsi parler, a été comblée par le *Planctus ante nescia* de la Vierge au Calvaire de Geoffroy de Saint-Victor — confondu parfois avec Geoffroy de Breteuil († 1194), — qui a été édité (texte et mélodie) par Dom Pothier dans « Rev. du chant grégorien », V, 1896, p. 17-22. Sur les rapports musicaux avec le *Planctus* d'Abélard, voir L. WEINRICH, art. cit., p. 483 ss.

52. A. MACHABEY, art. cit.

53. L. WEINRICH, art. cit., p. 479 et ss. (*The Rhythm*).

54. Pour la séquence *Millit ad virginem* (*An. Hymn.*, XLVIII, p. 142), attribuée tardivement à Abélard, nous disposons d'un témoin en notation proportionnelle : le graduel du Mans, imprimé en 1515, mais cette notation « mesurée » ne fut inventée que dans la seconde moitié du siècle d'Abélard...

55. Tel que par exemple le disque EMI *Electrola* C. 063-30-123, interprété par le groupe artistique du « Studio der frühen Musik » ou le disque *Erato*, interprété par le groupe vocal Guillaume du Fay (dir. A. Bedois).

56. Du moins, à en croire la critique virulente d'Aelred de Rievaulx dans son *Speculum caritatis* II, xxij (*de vana aurium voluptate*) : « unde in ecclesiis tot organa, tot cymbala ? » *P.L.*, CXCIV, c. 571 B ; éd. A. Hoste et C. H. Talbot, *Corpus Christianorum, Continuatio medievalis*, I [Turnhout, 1971], p. 97, § 67. Il faut tenir compte, pour une équitable interprétation de ce texte, qu'un tiers des mss. de *Mensurae fistularum* (éd. Kl. J. Sachs, Stuttgart, 1970) et qu'un tiers des mss. de *Mensurae cymbalorum* (éd. J. Smits van Waesberghe, Rome, 1951) date précisément du XII^e s... » A propos de cet auteur, souvenons-nous qu'il a composé une *Lamentatio super David Regem* († 1153) étudiée par A. Hoste, *Aelred, of Rievaulx and the Monastic Planctus*, « Cîteaux », XVIII, 1967, p. 385-398.

57. La plus ancienne représentation de cet instrument en France est celle de l'église de Saint-Martin-de-Boscherville : cf. M. Bröckler, *Die Drehleier, ihr Bau und ihr Geschichte*, Düsseldorf, 1973, II, ill. 14-15.

58. Évoquons l'admirable David de la « puerte de la Platerias » à Saint Jacques de Compostelle. Cf. T. Seebass, *Musikdarstellung und Psallerillustration*, Berne, 1973, pl. 28 (c. r. par M. Huglo dans « Cahiers civil. médiév. », XIX, 1976, p. 409-412).

59. Jérôme de Moravie a recueilli un texte fort intéressant sur la *rubeba* (éd. M. Cserba, Regensburg, 1935, p. 288) en usage à Paris à la fin du XIII^e s. : ce texte mériterait une étude d'organologie.

ciens —, ils ont davantage signification symbolique que valeur documentaire. La monodie liturgique médiévale — à part la psalmodie et l'hymnodie — est affaire de soliste ou de duettiste : l'*organum* vocal est habituellement exécuté par deux chantres qu'accompagnent deux « organistes »⁶⁰.

Jusqu'ici, nous avons considéré l'œuvre poétique et musicale d'Abélard, comme si elle avait été réalisée par lui seul, mais il serait injuste d'oublier la part de celle qui avait commandé ces hymnes et ces *planctus* et qui avait dû suivre leur élaboration progressive. Il n'est pas douteux que la rencontre de Pierre Abélard, le plus grand « intellectuel » du XII^e s., et d'Héloïse, personnification de la sensibilité esthétique, généralement éminente chez la femme, a dû favoriser dans l'esprit de l'austère philosophe l'épanouissement des dons naturels d'imagination poétique. Il n'est pas vain d'ajouter que cette amitié exceptionnelle et durable⁶¹ a dû se concrétiser dans une collaboration continue pour l'élaboration des textes et la composition des mélodies, tant et si bien que cet œuvre esthétiquement parfait restera à jamais pour la postérité celui d'Abélard et d'Héloïse.

60. *duo organizent*, prescrit l'Ordinaire de Chartres (éd. Y. DELAPORTE, Chartres, 1953). J'ai réuni plusieurs textes à ce sujet dans mon article de « Forum Musicologicum » II, 1980 sur les débuts de la polyphonie parisienne (sous presse).

61. Citons en terminant deux textes des Préfaces mentionnées plus haut : « Ad tuarum precum instantiam, soror mihi Heloisa, in saeculo quondam cara, nunc in Christo carissima hymnos... composui » (*An. hymn.*, XLVIII, p. 142 ; éd. SZÖVERFFY, II, p. 9). « ... Vale in Domino ejus ancilla, mihi quondam in saeculo chara, nunc in Christo charissima : in carne tunc uxor, nunc in spiritu soror, atque in professione sacri propositi consors » (Préface du Sermonnaire : *P.L.*, CLXXVIII, c. 379).