

Sommaire

Articles

The role of music in Jaufré Rudel's songs of love and crusade 223

Uri Jacob

Attributions et signatures-rébus dans les sources musicales (ca 1400-1530) 257

Guillaume Bunel

*Les échos de Farinelli à la Chapelle royale de Madrid :
Charles III et les Lamentations de Niccolò Conforto (1766)* 301

Luis López Morillo

Comptes rendus

• **Livres** 335

► M. Baumgartner, *Metafilm Music in Jean-Luc Godard's Cinema* [par J. Michot], 335-339 ► M. Belly et G. Delarue, *Mémoires en vogue au XVIII^e siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault* [par B. Porot], 339-340 ► Ch. Bentley, *New Orleans and the Creation of Transatlantic Opera, 1819-1859* [par H. Lacombe], 340-343 ► E. Buch, *Playlist. Musique et sexualité* [par S. McClary], 343-346 ► M. Channen Caldwell, *Devotional Refrains in Medieval Latin Song* [par A.-Z. Rillon-Marne], 346-350 ► Al. Ciucci, *The Voice of the Rural. Music, Poetry, and Masculinity Among Migrant Moroccan Men in Umbria* [par H. Sechehaye], 350-353 ► Chr. Corbier, *La Coïncidence. Barthes, la Grèce, la Musique* [par P. ffrench], 353-356 ► *Antoine Reicha redécouvert. Catalogue de l'exposition / Antonín Rejcha znovunalezený. Katalog výstavy*. Dir. J. Franková et Fr.-P. Goy [par D. Charlton], 356-360 ► C. Frigau Manning, *Ce que la musique fait à l'hypnose. Une relation spectaculaire au XIX^e siècle* [par E. Claire], 360-362 ► H. Gonnard, *Musique et surréalisme en France d'Erik Satie à Pierre Boulez*. Préface de C. Potter [par J.-Cl. Vançon], 362-364 ► *40 ans de musiques hip-hop en France*. Dir. K. Hammou et M. Sonnette-Manouguian [par P. Ghose], 365-367 ► Chl. Huvet, *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre* [par J. Buhler], 367-369 ► X. Itçaina, *La société du tambourin. Une histoire sociale de la musique à danser en Pays basque* [par J.-J. Castéret], 369-373 ► B. Lortat-Jacob, *Petits pays, grandes musiques. Le parcours d'un ethnomusicologue en Méditerranée* [par M. Stokes], 373-378 ► *Bibliographie des*

Psaumes imprimés en vers français: 1521-1900. Éd. J.-M. Noailly, B. Th. Chambers et J.-D. Candaux [par M. Latour], 378-379 ► M. Raku, *Vremya Sergeya Prokof'jeva. Muzyka. Lyudi. Žamysly. Dramaticheskiy teatr [Le temps de Sergueï Prokofiev. Musique. Personnalités. Projets. Théâtre dramatique]* [par A. Syreishchikova-Horn], 379-382 ► L. Robène et S. Serre, *On stage / Backstage. Chroniques de nos recherches en terres punk* [par L. Barrière], 382-386 ► J. Rossi, *L'analyse de la musique de film. Histoire, concepts et méthodes* [par Chl. Huvet], 386-390 ► C. Roust, *Georges Auric. A Life in Music and Politics* [par C. Quesney], 391-394 ► Cl. Torp, *Klavierwelten. Aufstieg und Verwandlung einer europäischen Kultur, 1830-1940* [par H. Liebersohn], 394-397

• **Éditions critiques** 398

► *Cantatas on Texts by Francesco Buti (1606-82)*. Éd. M. Klaper et N. Heckendorff [par B. Nestola], 398-399

Publications reçues 401

Table des matières 403

The role of music in Jaufre Rudel's songs of love and crusade*

Uri Jacob

In view of the largely non-belligerent nature of Christian scriptures and patristic literature, waging a holy war in the name of Christianity was a concept that required justification.¹ In a pathbreaking article, Jonathan Riley-Smith suggested in 1980 that it was love that served as the most persistent motivator for crusading.² In crusader thought, he argued, *caritas*, Christian love, encompassed not only love of God, but also more earthly kinds of love—of one's neighbors, family members, brothers in faith, and feudal lords—and crusading was understood as a

* Troubadour manuscript sigla:

C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856

E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749 (“Chansonnier provençal”)

G Milan, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, S.P.4

R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543 (“Chansonnier La Vallière”)

W Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050 (“Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés”)

X Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844 (“Chansonnier du Roi”)

An earlier version of this paper appeared in Uri Jacob, *Musical Responses to the Crusades in France and Occitania during the 12th–13th Centuries*, PhD diss., The Hebrew University of Jerusalem, 2021, Chap. 3. I am grateful to my PhD supervisor, Yossi Maurey, as well as to Haddar Beiser, Dan Deutsch, James Grier, John Haines, Taili Hardiman, Linda M. Paterson, Daniel R. Schwartz, and Anna Zayaruznaya for reading and commenting on previous drafts of this paper.

1. Despite this general characterization, there is an array of Christian texts preceding the crusades that discuss the role of violence in religious contexts. On the adaptation of such tendencies by thinkers from the time of the crusades see especially Susanna A. Throop, *Crusading as an Act of Vengeance, 1095–1216*, Farnham: Ashgate, 2011, and the more concise version in Susanna A. Throop “Acts of Vengeance, Acts of Love. Crusading Violence in the Twelfth Century,” in *War and Literature*, ed. Laura Ashe and Ian Patterson, Woodbridge: Boydell & Brewer, 2011, pp. 3–20.
2. Jonathan Riley-Smith, “Crusading as an Act of Love,” *History*, 65, 1980, pp. 177–92.

way of expressing one's loyalty to loved ones. Around the same time that the crusading movement began at the end of the eleventh century, another important enterprise assigning love with a crucial role was taking root in the same area of France and Occitania. The rise of European vernacular lyric, or, to put it more precisely, the appearance of the earliest extant corpus of lyrical songs written in any European vernacular, is often mentioned in the same breath with the appearance of its most widespread topos of courtly love (Occitan: *fin'amor*, Old French: *fine amours*). The first genre to highlight this topos was the *canso*—most simply put, a troubadour love lyric.³ The current article provides an interdisciplinary reading of the only responses to crusading within the *canso* repertory that have been dated as early as the mid-twelfth century. It will demonstrate how these spheres of crusading and courtly love intersected for the first time known to us,⁴ while taking into account the studies by Lucia Lazzerini and others who have already demonstrated how crusading themes were present in troubadour poetry almost from the outset of its written tradition.⁵

Crusading-related vernacular lyrics from c.1100–1300—some 200 of which are preserved nowadays—often depict the crusader being offered the rewards of salvation, honor, and, in our context, love, in return for conversion and commitment to the crusader effort. They also give voice to the worries and uncertainties concerning the crusades, as well as to misgivings about their handling. As is the case with medieval lyrics in general, such songs were largely sung rather than read aloud or silently, and they are often preserved in notated versions. Despite this characterization, while such lyrics were analyzed from

3. A useful introduction to the topic is Linda M. Paterson, “*Fin'amor* and the Development of the Courtly *canso*,” in *The Troubadours. An Introduction*, ed. Simon Gaunt and Sarah Kay, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 28–46. Most fundamentally, this topos depicts a first-person speaker yearning for and subjugate to an unattainable courtly lady. According to the still widely accepted definition by Denomy, “despite the sensuality that such love implies in Christian eyes, for the troubadours such love was spiritual in that it sought a union of hearts and minds rather than of bodies; it was a virtuous love in so far as it was the source of all natural virtue and worth.” See Alexander J. Denomy, “Courtly Love and Courtliness,” *Speculum*, 28, 1953, pp. 44–63, here p. 44.
4. For a chronology of crusade-related vernacular songs see Linda M. Paterson, *Singing the Crusades. French and Occitan Lyric Responses to the Crusading Movements, 1137–1336*, Woodbridge: Boydell & Brewer, 2018, Appendix B. For distinct discussions of the crusading-related repertoires of love lyrics in Romance languages as a sub-genre, found in both troubadour and trouvère corpora, see especially Dorothea Carolyn Martin, *The Crusade Lyrics. Old Provençal, Old French and Middle High German, 1100–1280*, PhD diss., University of Michigan, 1984, pp. 184–250; Cathrynke T. J. Dijkstra, *La chanson de croisade. Étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam: Schiphouwer en Brinkman, 1995, pp. 146–65; Lisa Perfetti, “Crusader as Lover. The Eroticized Poetics of Crusading in Medieval France,” *Speculum*, 88, 2013, pp. 932–57; and Marisa Galvez, *The Subject of Crusade. Lyric, Romance, and Materials, 1150 to 1500*, Chicago: University of Chicago Press, 2020.
5. Lucia Lazzerini, *Les troubadours et la sagesse*, Ventadour: Carrefour Ventadour, 2013, p. 102.

Attributions et signatures-rébus dans les sources musicales (ca 1400-1530)

Guillaume Bunel

Contrastant avec celles des siècles précédents, les sources musicales et théoriques du dernier tiers du xv^e siècle accordent une importance croissante à la figure du compositeur¹. En témoignent entre autres la multiplication des attributions relevées et l'augmentation du nombre de compositeurs connus²; la tradition naissante des tombeaux ou déplorations de musiciens³; les mentions, par les théoriciens ou compositeurs, des professeurs dont ils affirment avoir suivi l'enseignement, et revendiquent l'héritage⁴; ou encore les listes de musiciens vivants insérées dans certaines œuvres musicales ou poétiques⁵. Dans le sillage de Johannes Tinctoris, une nouvelle historiographie tend à attribuer la paternité du style polyphonique à une poignée d'*inventores*, en tête desquels figurent Dunstable, Du Fay et Binchois, initiateurs d'une tradition peu à peu enrichie par les contributions d'une lignée

1. Les questions soulevées par la notion de « compositeur » au Moyen Âge ont été abordées dans le cadre du colloque *Compositeur(s) au Moyen Âge*, organisé à l'université de Rouen par Gaël Saint-Cricq et Anne-Zoé Rillon-Marne (23-24 mai 2019). Pour une synthèse récente à propos de la figure du compositeur et des questions liées à l'auctorialité au Moyen Âge et à la Renaissance, voir notamment Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel: Bärenreiter, 2014.
2. Calella, *Musikalische Autorschaft*, p. 68 et suiv.
3. Agathe Sultan, « Tombeaux de musiciens à la fin du Moyen Âge », in *La mort écrite. Rites et rhétoriques du trépas au Moyen Âge*, dir. Estelle Doudet, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 155-171.
4. Paula Higgins, « Musical “Parents” and their “Progeny”: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe », in *Music in Renaissance Cities and Courts. Essays for Lewis Lockwood*, dir. Jessie Ann Owens et Anthony M. Cummings, Warren: Harmonie Park Press, 1997, p. 169-186, ici p. 175-178.
5. À ce propos, voir notamment Jane D. Hatter, *Composing Community in Late Medieval Music. Self-Reference, Pedagogy, and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

d'héritiers – Josquin, Willaert, Rore, ou Lassus⁶. D'autres symptômes témoignent de l'importance croissante accordée à la figure de l'auteur : l'effort de certains compositeurs pour développer un style personnel⁷ ; la construction des figures de « génies » musicaux, à partir de Josquin⁸, valorisés pour leurs audaces et leurs innovations ; l'utilisation de leur nom comme argument de vente ; la falsification, intentionnelle ou non, de leurs œuvres ; ou l'importance accordée par les interprètes et auditeurs à l'authenticité d'une œuvre⁹.

Toutefois, et en dépit d'une professionnalisation croissante du métier de compositeur à cette époque¹⁰, la signature des compositeurs aux xv^e et xvi^e siècles apparaît rare et étonnamment discrète. À l'exception des manuscrits de travail, les sources musicales préservées de la Renaissance sont rarement autographes, et ne comportent généralement pas de signes d'authentification¹¹. Les signatures

6. Voir notamment Jessie Ann Owens, « Music Historiography and the Definition of “Renaissance” », *Notes*, 47/2, 1990, p. 305-330, ici p. 312-313 ; Paula Higgins, « Musical “Parents” and their “Progeny” », p. 172-173 ; Paula Higgins, « Lamenting “Our Master and Good Father” : Intertextuality and Creative Patrilineage in Musical Tributes by and for Johannes Ockeghem », in *Tod in Musik und Kultur*, dir. Stephan Gasch et Birgit Lodes, Tützing : Hans Schneider, 2007, p. 279-319.
7. Ce serait notamment le cas de Jean Mouton, à en croire un passage du *Dodecachordon* d'Heinrich Glarean (Rob C. Wegman, « Isaac's Signature », *The Journal of Musicology*, 28/1, 2011, p. 9-33, ici p. 20).
8. À ce propos, voir notamment Jesse Rodin, « When Josquin Became Josquin », *Acta Musicologica*, 81/1, 2009, p. 23-38 ; Rob C. Wegman, « Who was Josquin ? », in *The Josquin Companion*, dir. Richard Sherr, Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 21-50 ; Jessie Ann Owens, « How Josquin Became Josquin : Reflections on Historiography and Reception », in *Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis Lockwood*, dir. Jessie Ann Owens et Anthony M. Cummings, Warren : Harmonic Park Press, 1996, p. 271-280.
9. Voir les diverses anecdotes rapportées au sujet de la réception d'œuvres attribuées à Josquin (Patrick Macey, « Josquin as Classic : “Qui Habitat, Memor Esto,” and Two Imitations Unmasked », *Journal of the Royal Musical Association*, 118/1, 1993, p. 1-43, ici p. 1 ; Owens, « How Josquin became Josquin », p. 277 ; Rob C. Wegman, « “And Josquin Laughed...” Josquin and the Composer's Anecdote in the Sixteenth Century », *The Journal of Musicology*, 17/3, 1999, p. 319-357 ; Wegman, « Who was Josquin ? », p. 23-27 ; Stephanie P. Schlagel, « A Credible (Mis)Attribution to Josquin in Hans Ott's “Novum et insigne opus musicum” : Contemporary Perceptions, Modern Conceptions, and the Case of Veni sancte Spiritus », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 56/2, 2006, p. 97-126, ici p. 101 ; Kate van Orden, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley : University of California Press, 2014, p. 1-3). D'autres anecdotes relatives au plagiat ou l'appropriation d'œuvres musicales à la Renaissance sont transmises par Calella, *Musikalische Autorschaft*, p. 117-122.
10. Voir notamment Rob C. Wegman, « From Maker to Composer : Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500 », *Journal of the American Musicological Society*, 49/3, 1996, p. 409-479 ; Wegman, « Isaac's Signature » ; et David Fiala, « La naissance du musicien professionnel au tournant du xvi^e siècle », in *Guide de la musique de la Renaissance*, dir. Françoise Ferrand, Paris : Fayard, 2011, p. 167-183.
11. Pour une étude approfondie de plusieurs ensembles de manuscrits de travail autographes de la Renaissance, voir Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, 1997.

Les échos de Farinelli à la Chapelle royale de Madrid : Charles III et les Lamentations de Niccolò Conforto (1766)

Luis López Morillo

À la fin de l'année 1759, le roi Charles III arriva à Madrid pour ceindre la couronne d'Espagne après la mort de son frère Ferdinand VI. Quelques semaines plus tard, le nouveau roi congédia Carlo Broschi, dit Farinelli, qui dut abandonner la cour après plus de deux décennies au service des rois d'Espagne pour ne jamais y revenir¹. Le départ de Farinelli marqua la fin d'une période historique au cours de laquelle ce chanteur légendaire avait fait de la cour espagnole l'un des centres musicaux les plus importants d'Europe². Farinelli était arrivé dans la capitale de la Monarchie hispanique en 1737 grâce à l'intervention de la reine Isabelle de Farnèse, seconde épouse de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne et père de Ferdinand VI et Charles III, alors que la culture italienne marquait profondément le goût de la cour dans tous les domaines artistiques³.

Néanmoins, le départ du castrat n'effaça pas entièrement l'empreinte qu'il avait laissée à la cour d'Espagne, puisque certains des artistes avec qui il avait collaboré restèrent à Madrid jusqu'à la fin de leur carrière professionnelle, soit au service de la Chapelle royale, soit comme professeurs de musique des enfants du nouveau roi, Charles III. Le compositeur napolitain Niccolò Conforto (1718-1793), le contralto Giuseppe Pellegrini, ainsi que le ténor José Pérez Ricarte avaient appartenu à ce groupe d'artistes qui participèrent aux opéras organisés

1. José Carlos Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot, comte de Fernán-Núñez, *Vida de Carlos III*, Madrid : Librería de Fernando Fé, 1898, vol. 1, ici p. 148.
2. José María Domínguez, « "Todos los extranjeros admiraron la fiesta" : Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada », *Berceo*, 169, 2015, p. 11-53.
3. Juan José Carreras, « Farinelli's dream : Theatrical space, audience and political function of Italian Court Opera in 18th-Century Madrid », in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*, dir. Margret Scharrer, Heiko Laß et Matthias Müller, Heidelberg : Heidelberg University Publishing, 2019, p. 357-393.

par Farinelli au Real Coliseo du palais du Buen Retiro pour Ferdinand VI et son épouse, la reine Barbara de Bragançe⁴. Pellegrini et Pérez Ricarte comptèrent plus tard parmi les principaux interprètes d'un petit ensemble d'œuvres sacrées composées par Conforto et destinées, six ans après le renvoi de Carlo Broschi, à la Chapelle royale de Charles III.

Ce répertoire, encore inédit et intégralement transcrit pour la présente étude, se compose d'un cycle de neuf Lamentations écrites pour la Semaine sainte de 1766 et d'un *Miserere* à trois chœurs daté de 1768, dont les seules sources connues sont des parties séparées, aujourd'hui conservées aux Archives du Palais royal de Madrid⁵. Ces œuvres constituent un corpus musical exceptionnel dans le cadre de la musique sacrée produite pour la Chapelle royale de Madrid dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Contrairement à ce qui se passait alors dans d'autres cours européennes – comme celle de Versailles, où les souverains autorisaient régulièrement l'exécution d'ouvrages de compositeurs non liés à la Musique de la Chapelle ; ou à la cour pontificale, où les répertoires polyphoniques interprétés dans la chapelle du pape étaient fréquemment constitués d'œuvres de compositeurs extérieurs –, la composition de la musique sacrée à Madrid relevait presque entièrement des maîtres de la Real Capilla⁶ et n'était qu'exceptionnellement confiée à d'autres compositeurs. Ce n'est qu'en de très rares occasions que certains musiciens attachés à la Chambre du roi, ou bien à celle des princes et des infants d'Espagne, furent invités à composer des œuvres pour la Chapelle.

Les neuf Lamentations de Conforto présentent un grand intérêt en raison des circonstances historiques de leur genèse, mais également en raison de l'originalité de l'instrumentation de certaines d'entre elles. Celles-ci s'éloignent, par certains aspects, des modèles établis par les maîtres de la Chapelle royale de Madrid pour les œuvres destinées à l'Office des Ténèbres célébré à la cour pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cependant, ce répertoire n'a suscité jusqu'à présent qu'un intérêt très limité et les rares travaux qui le mentionnent n'ont pas abordé en profondeur l'exécution de ces œuvres, ni leur insertion dans le contexte liturgique bien particulier pour lequel elles ont été composées⁷.

4. Pour une relation exhaustive des spectacles organisés à Madrid par Farinelli entre 1747 et 1758, voir María Teresa Casanova, *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*, thèse de doctorat, Universidad Complutense, 2019, p. 167-169.
5. Voir les cotes des neuf Lamentations de Conforto dans l'Annexe 2.
6. Luis López Morillo, *Los Borbones sacros: Música sacra y liturgia de Estado en las Cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, 2018, ici p. 421-422.
7. Gian Giacomo Stiffoni, « La música teatral de Niccolò Conforto (Nápoles, 1718-Aranjuez, 1793). El estado de la investigación », *Artígrama*, 12, 1996-1997, ici p. 159. López Morillo, *Los Borbones sacros*, ici p. 433-434. Marco Antonio Moreno Esquinas, « Los caminos de Sion lloran: Un ejemplo del uso de la flauta dulce en la corte madrileña de 1766 », *Quodlibet*, 75/1, 2021, ici p. 24-40.