



HAL
open science

Présences musicales étrangères dans les hôpitaux romains et vénitiens. Etat d'une recherche en cours.

Caroline Giron-Panel

► To cite this version:

Caroline Giron-Panel. Présences musicales étrangères dans les hôpitaux romains et vénitiens. Etat d'une recherche en cours. . Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750) : musica, identità delle nazioni e scambi culturali, Jan 2012, Roma, Italie. halshs-01126799

HAL Id: halshs-01126799

<https://shs.hal.science/halshs-01126799v1>

Submitted on 9 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PRESENCES MUSICALES ETRANGERES
DANS LES HOPITAUX ROMAINS ET VENITIENS.
ETAT D'UNE RECHERCHE EN COURS

CAROLINE GIRON-PANEL

Comparer l'activité musicale hospitalière dans deux villes aussi différentes que la Rome des papes et la capitale de République Sérénissime pourrait sembler une gageure, voire un artifice pour étudier deux réalités n'ayant en fait rien de commun. Il est vrai que les quatre *ospedali* de Venise ont donné naissance à de véritables écoles de musique ayant inspiré les fondateurs des conservatoires moderne, à Londres, Leipzig ou Paris, tandis que les hôpitaux de Rome n'ont jamais été réputés pour leur offre musicale. De même, l'enseignement de la musique religieuse était dans les institutions vénitiennes réservé aux filles, qui se voyaient à Rome interdire l'accès aux chœurs des églises. Pourtant, en dépit de ces différences évidentes, la comparaison est non seulement possible, mais elle éclaire aussi les choix spécifiques effectués dès le début du XVII^e siècle par les dirigeants d'institutions originellement jumelles.

Tout comme l'hôpital de Santo Spirito in Saxia, à Rome, celui de Santa Maria della Visitazione (aussi appelé simplement « la Pietà »), à Venise, était voué dès le Moyen-Age à l'accueil des enfants abandonnés. Les hôpitaux de San Giacomo in Augusta et du Santissimo Salvatore étaient eux aussi, à l'origine, des institutions sœurs, puisque l'hôpital vénitien avait été fondé sur le modèle de celui de Rome pour secourir les malades incurables, en particulier les syphilitiques. Seuls les choix successifs des gouverneurs, directement liés à la structure politique, économique et religieuse des villes d'implantation, expliquent l'évolution radicalement différente des quatre chapelles musicales aux XVII^e et XVIII^e siècles, la structure hospitalière des établissements restant quant à elle sensiblement comparable.

Le développement d'une activité musicale dans des lieux destinés à l'accueil des malades et des enfants trouvés répond, à Rome et à Venise, aux mêmes nécessités liturgiques. Mais si les chœurs sont partout indispensables pour accompagner les offices, leur composition change d'un hôpital à l'autre : alors qu'à Venise, le choix est rapidement fait de développer une activité musicale entièrement féminine, à laquelle participent de nombreux enfants formés sur place, à Rome le modèle suivi est celui, plus classique, de la chapelle musicale employant principalement des musiciens extérieurs à l'institution, tous de sexe masculin. Pour répondre à leurs besoins musicaux tout en limitant les coûts, les hôpitaux vénitiens développent un enseignement musical interne, mêlant apprentissage du chant et formation instrumentale. A Rome, la demande en musique est comblée par l'emploi de chapelains et d'un maître de chapelle, chargé d'organiser l'ensemble de la vie musicale de l'institution, en recrutant notamment chanteurs et instrumentistes. Même s'il s'agit parfois de musiciens reconnus, ils ne jouissent ni de la même considération, ni des mêmes émoluments que les maîtres de chœur des hôpitaux vénitiens, signe de l'importance moindre accordée par les institutions romaines à l'activité musicale.

Alors qu'à Venise la musique devient dès le milieu du XVII^e siècle une activité essentielle des hôpitaux et contribue, bien plus que leur rôle charitable traditionnel, à les faire connaître dans toute l'Europe, dans les hôpitaux romains l'activité musicale demeure annexe, étroitement subordonnée aux nécessités religieuses. Cette transformation progressive des établissements vénitiens en écoles de musique explique l'évolution très différente que connaissent, au XVIII^e siècle, les chapelles musicales des quatre hôpitaux ici considérés. Restée secondaire, l'activité musicale à S. Spirito in Saxia et à S. Giacomo in Augusta ne fait à l'époque moderne l'objet d'aucun témoignage de voyageur étranger, alors que la renommée des institutions vénitiennes franchit dès la fin du XVII^e siècle les frontières de la République Sérénissime. Cette différence de prestige se traduit également en termes d'attractivité auprès des

forestieri et des *stranieri*, présents en plus grand nombre parmi les musiciens des hôpitaux de Venise que dans les chapelles musicales hospitalières de Rome. En apportant des informations inédites sur les chapelles musicales romaines et le rôle qu'y jouent les enfants musiciens aux XVII^e et XVIII^e siècles, la présente contribution vise à donner des pistes pour expliquer la présence – ou l'absence – de musiciens étrangers dans ces institutions, à travers une comparaison féconde avec les hôpitaux de Venise, mieux documentés.

I. San Giacomo in Augusta, Santo Spirito in Saxia, Santissimo Salvatore et Santa Maria della Visitazione : déclinaisons d'un modèle et différences structurelles

1. Une activité musicale précoce

Deux de ces quatre hôpitaux sont en réalité des « *brefotrofii* » (du grec *βρέφος* « nouveau-né » et *τρέφω* « nourrir »), créés au Moyen-Âge dans le but d'accueillir les enfants abandonnés. Selon la tradition, celui de S. Spirito in Saxia tirerait son origine d'un hospice fondé en 727 par le roi Ina afin d'offrir aux pèlerins saxons venu se recueillir sur la tombe de l'apôtre Pierre un lieu de repos et de soins. La transformation de l'établissement en hôpital serait la conséquence d'un songe du pape Innocent III¹, qui aurait trouvé dans l'institution montpelliéraine fondée à la fin du XII^e siècle par Guy de Montpellier un modèle à suivre². Destinée à l'accueil des malades, des pauvres

¹ La tradition veut que l'hôpital du Santo Spirito in Saxia de Rome soit né d'un rêve du pape Innocent III, qui aurait vu les pêcheurs du Tibre ramener dans leurs filets les corps sans vie de centaines de nouveaux-nés (WALTER (Ingeborg), « Die Sage der Gründung von Santo Spirito in Rom und das Problem des Kindesmordes », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen-Âge – Temps modernes*, 1985, n° 97-II, p. 819-879). L'une des fresques de la salle principale de l'hôpital – aujourd'hui recouverte d'une Crucifixion – rappelait jusqu'au XVII^e siècle cette origine légendaire.

² DE ANGELIS (Pietro), *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia*, Rome : s. n., 1962, p. 181.

et des enfants abandonnés, l'institution est confiée aux chevaliers du Saint-Esprit et pourvue d'une roue, signe tangible de sa destination première. S'il ne dispose pas d'une roue mais d'une simple *scaffetta*, l'hôpital de la Pietà, rempli à Venise des fonctions identiques. Il aurait été fondé en 1336 par le prédicateur franciscain Pierre d'Assise, bouleversé lors de son arrivée dans la Dominante au début des années 1330 par le spectacle des enfants gisant « à demi-morts sur la voie publique [...] abandonnés par leurs parents³ ». Comme le rappelle une inscription lapidaire datable de la fin des années 1340⁴, l'hôpital de la Pietà, à la différence de l'institution romaine, accueille exclusivement les enfants abandonnés, dans l'espoir d'offrir une solution alternative à l'infanticide et d'encadrer au mieux le phénomène diffus de l'abandon d'enfants en bas âge⁵.

Véritables hôpitaux, les deux autres établissements considérés ici sont davantage liés encore que ceux de la Pietà et de S. Spirito in Saxia à un modèle commun, puisque l'on trouve à l'origine de la fondation des deux institutions la même personne. Originaire de Vicence, Gaetan de Thiene part pour Rome dès 1506, où il occupe la charge de secrétaire particulier du pape Jules II. Durant son séjour romain, il participe activement au développement de l'hôpital romain de San Giacomo in Augusta, fondé originellement comme une dépendance de l'hôpital de S. Spirito in Saxia et qui s'en affranchit ensuite, sous l'impulsion de l'Oratoire de l'Amour divin, afin de se consacrer spécifiquement

³ CORNER (Flaminio), *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello*, réimpr. [de l'éd. de Padoue, 1758], Sala Bolognese : A. Forni, 1990, p. 162.

⁴ L'inscription, visible aujourd'hui encore près du pont dei Frati à Sant'Angelo, est en vénitien : « *Papa Climento sexsto di uno / anno xl di de perdon za[n]schuno che porce lemusena ali fantoli/-ni de la Pietate miser lo patriarcha / de Grado miser lo vescodo de / Castelo XL di / summa lo p[er]do[n] de la pia-/tade uno anno cxx di / e d'a[l]tre gracie molte* ».

⁵ Sur la lutte contre l'infanticide à Venise à l'âge classique, voir RUGGIERO (Guido), *I confini dell'Eros : crimini sessuali e sessualità nella Venezia del Rinascimento*, Venise : Marsilio, 1988, 296 p. et POVOLO (Claudio), « Note per uno studio dell'infanticidio nella Repubblica di Venezia nei secoli XV-XVIII », dans *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, 1978-1979, n° 127, p. 121-122. Pour une étude de l'infanticide et des réponses institutionnelles apportées par les autorités laïques et ecclésiastiques de Gênes à l'époque moderne, voir TADDIA (Elena), *L'infanticide à Gênes à l'époque moderne*, thèse de doctorat, Ecole normale supérieure – Lettres et sciences humaines, 2007.

aux syphilitiques⁶. Lorsque Gaetan de Thiene revient en Vénétie, à la fin de l'année 1519, sa vocation envers les malades incurables est donc déjà bien affirmée et il jouit d'une expérience certaine en la matière. Longtemps considéré comme fondateur de l'hôpital des Incurabili de Venise, et présenté comme tel par les hagiographes, il est plus vraisemblablement l'inspirateur d'un mouvement né dans les cercles féminins patriciens et conduisant en 1522 deux « femmes d'importance » à recueillir trois syphilitiques, acte fondateur de l'hôpital⁷.

Issus de deux modèles péninsulaires plus que régionaux – celui du *breftrofio* et celui de l'hôpital pour incurables – les deux hôpitaux romains et leurs homologues vénitiens subissent au cours de l'époque moderne l'évolution du contexte local, qui rend possible, à Venise seulement, le développement d'une activité musicale métamorphosant les institutions charitables en écoles de musique. À l'origine pourtant, rien ne différencie la formation musicale reçue par les enfants des institutions vénitiennes de celle dispensée dans les hôpitaux romains. L'enseignement basique du chant a pour but de permettre aux enfants d'accompagner les offices et de prendre part aux processions traditionnelles, activités présentes dans toutes les institutions charitables européennes. À Venise, il s'agit principalement de processions funéraires, auxquels les enfants doivent pouvoir participer « avec l'accompagnement des chants ou des psaumes relatifs à ce pieux office⁸ » ou des marches de charité, auxquels

⁶ Le seul témoignage subsistant de l'activité de Gaetano Thiene auprès des incurables de Rome se trouve dans les mémoires de sœur Battista Vernazza, fille du fondateur de l'hôpital (*Vita del padre et madre della reverenda madre donna Battista*, dans BIANCONI (Alfredo), *L'opera delle compagnie del Divino Amore nella riforma cattolica*, Castello : S. Lapi, 1914, p. 65).

⁷ Cette thèse très convaincante est exposée dans NORDIO (Andrea), « Presenze femminili nell'ospedale degli Incurabili di Venezia », dans *Regnum Dei*, n° 120, 1994, p. 11-39. On en trouve également la trace dans la formulation choisie par Flaminio Corner, qui commence sa description de l'église des Incurabili en ces termes : « *Chiesa di S. Salvatore degli Incurabili, Ospitale. Le pie insinuazioni di San Gaetano Tiene illustre Fondatore de' Chierici Regolari eccitarono la cristiana carità di alquanti fedeli ad istituire per ricovero de' poveri piagati un ospitale, che dalla qualità degl'infermi ivi accolti fu detto degli Incurabili* » (CORNER (Flaminio), *Notizie storiche...*, *op. cit.*, p. 550).

⁸ Venise, IRE, MEN B 5, 18 avril 1728.

participent également de très jeunes instrumentistes⁹. A Rome, il semble que les enfants de S. Spirito in Saxia aient appris la musique afin de pouvoir accompagner la procession annuelle des « *zitelle* » de l'hôpital¹⁰.

Au XVI^e siècle, cette activité musicale se développe dans les *brefotrofi*, tandis qu'elle est présente dès l'origine aux Incurabili de Venise, où dès la fondation sont accueillis trente-trois orphelins, « en mémoire des années du Christ¹¹ ». L'initiation musicale fait partie de l'éducation donnée aux enfants de l'hôpital, comme l'indique le témoignage de Marino Sanudo qui affirme avoir entendu en 1531 – moins de dix ans après la fondation de l'établissement – « les enfants de l'hôpital des Incurabili et des Santi Giovanni e Paolo, d'un côté vêtus de bleu, de l'autre de blanc, deux par deux auxdites funérailles en chantant les litanies et en disant tous *Ora pro eo*, chose belle à voir¹² ». Rapidement, les filles reçoivent également une formation musicale et chantent

⁹ Une inscription de l'atrium de l'église de la Pietà, rappelant l'histoire de l'institution, fait remonter ces marches de charité aux premières années du XVI^e siècle : « 1525. *Diminuite le elemosine, cresciuti i bisogni del luogo pio tentasi di ridestare l'antica pietà e si permette questuare per le vie con penello e suonatori* ».

¹⁰ C'est du moins ce que laisse entendre Marin Sanudo, qui écrit en 1522 : « *E uno hospedale in Roma molto grande et rico, la cui intrata è ducati 30 milia. Questo, tra le altre elemosine, mantien ogni anno 30 zitelle esposite che 'l nutrisse, mandansi a marito la segunda festa de le Pentecoste. Quest'anno el Pontefice ha voluto farsi honore ; et hale mandate molto più solenemente de l'usato, vestite di seda e d'oro, come di gemme et perle, sopra le chinee del Papa et altre cavalcature de le più honorate di Roma, che è coperte di seda, cum do stafieri per una, et una fantesca sopra una cavalcatura che li andava direto ; avanti le quale sponse andavano 15 muli cum do forzieri per uno, pieno de le robe loro, coperti di honoratissime coperte, con l'arme di l'hospitale ; avanti li muli andarono i sonadori di tanti instrumenti di musica ; tra li muli et elle andavasi uno fanciullo formato in forma de l'imeneo Iddio de le noze, e drieto a lui tanti fanciulli, quante sponse erano, ben ornati con face in mano al modo antico. Dopo le sponse andavano con el prior de l'hospedale li oficiali et cubiculari del Papa, et preti di San Pietro. Questa pompa se ne va da l'hospedale poi a la porta dil Popolo distante per uno miglio, et ivi li mariti loro, che sono contadini, lassate le gemme, perle, veste preciose e tutti altri ornamenti a quelli de l'hospedale, pigliano le sponse ciascuno la sua con el suo forziere, et vestita di pani contadineschi, se la pone sopra la groppa de la sua cavala, et indi quella sera (per quello afermano alcuni), prima che giugino a casa, ne le più vicine ombre e più riposte che trovano in via consumano matrimonio* » (SANUDO (Marino), *I diarii di Marino Sanuto*, Venise : s. n., 1879-1889, vol. XXVII, col. 468-469).

¹¹ Venise, ASV, *Provveditori sopra Ospedali e luoghi pii (PSO)*, b. 71, 22 février 1525 n. st.

¹² SANUDO (Marino), *I diarii... op. cit.*, Venise : s. n., 1879-1889, vol. LV, col. 90

pour les malades et pour les dévots venus assister aux offices, ce qui ne va pas sans poser d'épineux problèmes de bienséance¹³.

En dépit de ces similitudes initiales, l'activité musicale des hôpitaux de Rome reste limitée, étroitement subordonnée aux nécessités liturgiques, tandis que les gouverneurs des hôpitaux de Venise font très rapidement le choix de la professionnalisation de leurs musiciennes. Cela entraîne l'émergence, au sein des institutions charitables de la République, de véritables écoles de musique capables de proposer, en temps de pénitence, des concerts sacrés rapidement considérés par les amateurs comme une alternative valable à l'opéra.

2. Questions de genre

La principale spécificité des hôpitaux de Venise réside dans le choix des gouverneurs de réserver l'apprentissage de la musique aux seules filles. Bien qu'une formation musicale ait été à l'origine envisagée pour les enfants des deux sexes, les garçons en sont pratiquement écartés dès les années 1630. Certes, orphelins et orphelines reçoivent une formation basique au chant, afin qu'ils puissent accompagner en chantant les processions funéraires, activité enfantine traditionnelle dans les hôpitaux de Venise¹⁴. Mais seules les petites

¹³ En 1566 et 1568, en effet, les gouverneurs de l'hôpital des Derelitti doivent statuer sur l'accompagnement chanté des vêpres dominicales, accusé de perturber les malades et d'être « *non convenienti* », les musiciennes chantant dans la nef au contact des auditeurs, dont certains « *non vengono per devotion* » (Venise, IRE, DER B 1, 10 août 1566 et 1^{er} novembre 1568).

¹⁴ En 1728 encore, les gouverneurs de l'hôpital des Mendicanti rappellent que les enfants doivent accompagner par leurs chants les défunts jusqu'à leur dernière demeure (Venise, IRE, MEN B 5, 18 avril 1728). Dans ce même hôpital, certains petits garçons reçoivent une formation musicale complémentaire afin de pouvoir participer en chantant aux réunions de l'Oratoire fondé en 1621 au sein de l'institution. Cet enseignement, dont les filles sont exclues, est dispensé par les frères eux-mêmes et n'est pas organisé par les gouverneurs de l'hôpital : « *Delli coristi. Di questi sarà sua incombenza intuonar, o far intuonare li salmi, antifone ed altro, secondo l'uso dell'Oratorio, due per parte, procurando d'intuonare alternativamente, con voce, l'attenzione possibile alli sudetti Esercizi. E perchè non è vietato a' figliuoli il venir a detta pia opera (ancorché mai si ascrivino nel numero de' novizi, se non hanno l'età d'anni sedici), e parimente non è vietato loro il cantare l'Ufficio con gl'altri fratelli però dovranno essi ammaestrarli perchè riescano ancor essi capaci per il sudetto canto. [...] Il dopo pranzo, nella solita ora che li fratelli saranno occupati ne'*

filles bénéficient d'une formation sur le long terme, destinée à transformer des orphelines talentueuses en musiciennes professionnelles. Le choix de réserver cette formation aux seules filles n'allait pas de soi et avait fait l'objet, dans les premières années du XVII^e siècle, de violentes controverses entre les gouverneurs. Inenvisageable à Rome, il s'est pourtant imposé à Venise en raison de l'organisation politique et religieuse particulières de la République Sérénissime. L'indépendance de Venise vis-à-vis de l'autorité pontificale explique en effet que l'interdiction faite aux femmes de pratiquer le chant liturgique, difficile à outrepasser à Rome, ait pu être contournée dans les hôpitaux de la République. De même, l'implication des patriciens dans la gestion des institutions charitables vénitiennes et leur volonté de rendre la musique partie prenante du mythe artistique de la ville a donné dès la fin du XVII^e siècle aux quatre hôpitaux une envergure que leurs homologues romains n'atteignirent jamais.

Bien que tous les musiciens recrutés à S. Giacomo et à S. Spirito aient été de sexe masculin, les archives inédites de ce dernier hôpital révèlent l'existence d'une activité musicale féminine. A la suite de la visite apostolique de 1700, Clément XI édicte en effet pour le « Conservatoire de S. Spirito » un règlement dont l'un des chapitres est consacré aux « *Figlie choriste* ». Bien que le terme puisse s'appliquer simplement aux religieuses professes, dont la présence est attestée à S. Spirito dès le XVI^e siècle¹⁵, il est également lié, dans ce cas précis, à la pratique du chant :

loro impieghi, dovranno questi stare con gli figliuoli nel Camerone, istruendoli nel canto, o facendoli leggere qualche libro spirituale in beneficio delle loro anime, ed al suono del campanello, prontamente li feranno recitare le solite orazioni, e poi unitamente verranno nell'Oratorio alli soliti esercizi. [...] Si farà oratorio tutte le Domeniche dell'anno, eccetto quella di Lazaro, e di Pasqua di Ressurrezione, che si fa solamente gl'esercizj la mattina ; restando vietato alle donne di qualsivoglia grado o condizione l'esser ammesse ovvero accomunate alli nostre Esercizi » (Ordini che osservar si devono dalli divoti fratelli del Pio oratorio di San Filippo Neri situato in Venezia nell'Ospitale di S. Lazaro e Mendicanti, Venise, 1765, p. 24 et 27).

¹⁵ Sur cette question, on consultera avec profit DOMINICI (Silvia), « Un'istituzione assistenziale pubblica nella Roma dei papi: il conservatorio delle proiette dell'ospedale di Santo Spirito in Saxia (secoli XVI e XVII) », dans *Rivista di storia della chiesa in Italia*,

OBLIGO DELLE CHORISTE. CAP. IX.

1. Devono tutte le figliuole determinate al choro andar puntualmente la sera a dire il matutino dell'ufficio divino, e la mattina all'ore con ogni divotione, intenzione et attenzione di servire il Signore in tal ministero.
2. Devono in tal luogo astenersi da ogni riso, parole inutili e discorsi fuor di quanto importi in ordine alla recitazione dell'istess'ufficio.
3. L'intonazione de Salmi si devono fare da chi è capace, così anche il dir le lezioni da chi sa ben leggere, per non muovere a riso l'ascoltanti con irreverenza del luogo sagro, e della presenza di Christo Sagramentato.
4. Li giorni festivi di prima e seconda classe il Vespero e l'ore devono esser cantate, con andar sempre al Vespero nell'ora che suona per la Chiesa maggiore.
5. Finita l'Officiatura in giorni feriali devono andare tutte alli suoi lavori ed in giorni di festa impiegarsi nelle sue solite devozioni.
6. Sia cura della Priora d'invigilare e dar rigoroso castigo sopra quelle che si poteranno malamente nel medemo choro e nelle chiese¹⁶.

La présence d'un orgue dans le couvent, attestée dès 1647¹⁷, confirme une pratique musicale féminine : soumise à la clôture, les religieuses et les « *zitelle* » entendent la messe dans une chapelle particulière disposant de son propre orgue. Les documents comptables, s'ils mentionnent deux organistes, l'un attaché à la chapelle de l'hôpital, l'autre jouant au bénéfice des malades regroupés dans une grande salle disposant d'un orgue, n'évoquent pas de paiements pour un organiste attaché au couvent. Cela pourrait s'expliquer par une éventuelle comptabilité séparée, dont les registres de l'hôpital n'auraient pas gardé trace, mais il est plus probable que les religieuses aient confié leur

2001, vol. 55, n°1, p. 19-58. Notons que l'auteur n'évoque aucune pratique musicale, pourtant attestée par les documents.

¹⁶ Rome, ASR, *Santo spirito in Saxia* (SSS), b. 1305, fasc. 17.

¹⁷ Le 18 août 1647, Ennio Bonifati reçoit huit écu « *per haver raccomandato e rimesso a sesto l'organo delle nostre monache* » (Rome, ASR, SSS, b. 1943, n° 117).

orgue à la plus experte d'entre elle, comme il était d'usage dans d'autres monastères de la péninsule à l'époque moderne¹⁸.

Cette hypothèse est confirmée par les comptes-rendus de deux visites apostoliques postérieures à la dissolution de la chapelle musicale de l'hôpital, qui semble avoir eu pour conséquence l'arrêt de toute activité musicale, y compris au sein du couvent. En 1740 comme en 1748, en effet, les règlements rédigés à la suite de la visite apostolique rappellent aux femmes de l'institution qu'elles ne peuvent plus « ni chanter ni jouer de la musique, cela n'étant pas permis aux conservatoires¹⁹ ». L'office des heures ne pourrait dès lors être dit dans le couvent que six fois par an, pour Noël, Pâques, la Pentecôte, l'Assomption, la fête du Corpus Domini et la Sainte-Tècle, patronne du conservatoire. En 1740, il est toutefois précisé que l'office du Corpus Domini devra être dit « sans chant ni musique²⁰ », tandis qu'en 1748, c'est la fête de Sainte-Tècle qui fait l'objet d'une interdiction musicale, puisque seul est autorisé « le plain-chant sans musique, de même que pour la Sainte Messe²¹ ». Bien que la répétition de ces interdictions, à plusieurs années de distance, laisse planer le doute sur la réalité de leur mise en œuvre, il est certain que l'activité musicale féminine à S. Spirito demeura toujours marginale, bien plus comparable aux pratiques en usage dans les couvents qu'à celles des hôpitaux de Venise.

Si les conditions spécifiques offertes par la République de Venise rendent possible la création de chœurs entièrement féminins, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'une décision ambitieuse. Les motifs économiques du développement de ces chœurs sont bien connus, mais la décision de les réserver aux seules filles relève aussi d'un choix fort des gouverneurs, mêlant

¹⁸ Craig Monson a ainsi démontré que les monastères féminins de Bologne mettaient souvent à profit les talents musicaux de leurs propres religieuses pour s'épargner le salaire d'un organiste (MONSON (Craig A.), « Ancora uno sguardo sulle suore musiciste di Bologna », dans G. Pomata et G. Zarri (dir.), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2005, p. 3-26).

¹⁹ Rome, ASR, SSS, b. 1305, fasc. 6 et fasc. 8.

²⁰ Rome, ASR, SSS, b. 1305, fasc. 6.

²¹ Rome, ASR, SSS, b. 1305, fasc. 8.

pragmatisme et recherche de la notoriété²². La nécessité de fournir les registres aigus sans pouvoir recourir aux voix féminines conduit les maîtres de chapelle romains à développer la formation musicale des petits garçons, solution peu satisfaisante en raison de la faiblesse vocale des enfants et de la durée de l'apprentissage. Les chanteurs n'atteignent en effet une réelle maîtrise technique qu'au moment de la mue, ce qui assure aux chapelles de bonnes voix de contralto ou de ténor, mais les contraint à rechercher sans cesse de nouvelles voix de soprano²³. A Naples, cet inconvénient est pallié par la pratique de la castration, qui permet aux chanteurs – du moins lorsque l'opération réussit – de disposer de nombreuses années pour perfectionner la technique du chant et atteindre la puissance vocale d'un adulte tout en conservant un timbre de voix enfantin. A Venise, le choix est fait de contourner l'obstacle en réservant l'apprentissage de la musique aux filles qui jouent alors le rôle, dévolu ailleurs aux enfants, de symbole d'innocence et de pureté²⁴, véritables anges musiciens asexués que les auditeurs peuvent entendre mais non voir, ce qui ne manque pas de susciter curiosité et émerveillement²⁵.

²² Sur cette question, je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat, à paraître sous le titre *Musique et musiciennes à Venise. Histoire sociale des ospedali*, Rome : Ecole française de Rome.

²³ Pietro della Valle écrit ainsi qu'en l'absence de chanteuse et de castrats « *il più che si poteva fare era avere un buon fanciullo ; ma quelli quando cominciavano a sapere qualche cosa, perdevano la voce ; e mentre pur l'avevano, come persone che per l'età non avevano giudizio, anche cantavano senza gusto e senza grazie, come cose appunto imparate a mente* » (DELLA VALLE (Pietro), *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, Rome, 1640, cité par O. Gambassi, "Pueri cantores" *nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna : le scuole eugeniane, scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Florence : Olschki, 1997, p. 54).

²⁴ STEFANI (Gino), *Musica e religione dell'Italia barocca*, Palerme : Flaccovio, 1975, p. 103-104.

²⁵ Nombreux sont en effet les témoignages relatant l'expérience sensorielle et presque mystique vécue par les voyageurs étrangers entrant à l'improviste dans une chapelle d'hôpital vénitien et entendant une musique excellente sans pouvoir en déceler l'origine. Le comte russe Petr Andreevic Tolstoï évoque par exemple en 1698 « ce chant qui semble être celui des anges » (TOLSTOÏ (Petr Andreevic), *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj (1697-1699)*, éd. par C. Piovene-Cevese, trad. du russe, Genève, Slatkine, 1983, p. 185), tandis qu'en 1757, la Française Anne-Marie Lepage du Boccage indique que les hôpitaux vénitiens sont « fameux par leurs concerts séraphiques composés de filles [...], une grille voilée les déroba aux regards curieux et donne à leurs chants encore plus de ressemblance à la mélodie des anges » (DU BOCCAGE (Anne Marie Lepage), *Lettres de Madame Du*

Attirant en nombre mélomanes et curieux, qui viennent parfois de fort loin pour entendre ces chœurs féminins sans équivalent en Europe, les hôpitaux de Venise sont parvenus à lier la louange divine, activité essentielle de toutes les institutions charitables nées de la Réforme catholique, et la gloire de la République Sérénissime.

3. Recrutement et formation des enfants du chœur

Outre la question du sexe, il convient de souligner une autre différence entre les hôpitaux de Rome et les institutions vénitiennes. Alors qu'à Venise, les musiciennes des chœurs sont exclusivement - du moins dans un premier temps - choisies parmi les enfants de l'institution, à Rome le recrutement est presque toujours effectué en dehors des hôpitaux. Théoriquement pourtant, les quatre hôpitaux disposent d'un vivier de musiciens potentiels comparable : à S. Spirito in Saxia comme à S. Maria della Pietà, ce sont plusieurs centaines d'enfants qui sont abandonnés chaque année. Si seul l'hôpital des Incurabili de Venise accueille dès l'origine, en plus des syphilitiques, quelques dizaines d'orphelins, S. Giacomo in Augusta pourrait puiser dans les ressources offertes par l'orphelinat tout proche avec lequel il entretient des liens étroits. De fait, les archives mentionnent à plusieurs reprises la participation de « *putti orfani* » aux activités liturgiques de S. Giacomo, sans préciser s'ils se contentent de servir la messe ou s'ils remplissent également une fonction musicale²⁶. Probablement formés à la musique au Collegio Salviati, ces enfants de chœur disparaissent des archives dans la seconde moitié du XVII^e siècle, alors qu'une chapelle musicale se constitue progressivement. Formée de musiciens externes renouvelés

Boccage contenant ses voyages en France, en Angleterre, en Hollande et en Italie... pendant les années 1750-1757 et 1758, 2e éd., Dresde : G. C. Walther, 1771, p. 155).

²⁶ Voir par exemple Rome, ASR, *San Giacomo degli Incurabili (SGI)*, b. 339, 9 janvier 1620 et 26 janvier 1621.

chaque mois, elle compte également quelques enfants, chargés d'assurer les voix de soprano et recrutés déjà formés à la musique²⁷.

Si la vocation même de S. Giacomo, qui explique l'absence d'enfants parmi les pensionnaires, justifie le recours à des musiciens formés à l'extérieur, l'hôpital de S. Spirito offre au contraire d'innombrables possibilités en la matière. Ayant à leur disposition au sein même de l'hôpital de très nombreux enfants en bas âge, les gouverneurs auraient pu, comme à Venise, faire le choix de confier toute l'activité musicale liturgique à un maître de chapelle chargé de sélectionner et de former à la musique sacrée les enfants les plus talentueux. Cette solution, peu coûteuse et offrant l'avantage d'offrir aux petits musiciens une qualification monnayable à l'âge adulte, semble avoir été adoptée *a minima* dans l'institution romaine. De fait, l'essentiel des nécessités musicales de la chapelle est assuré par le chœur des chapelains et les musiciens adultes recrutés par le maître de chapelle. Les archives attestent toutefois de la présence d'enfants chanteurs, probablement formés au sein même de l'institution. Le premier document mentionnant ces « *putti di musica* » date de 1559, lorsque Lodovico da Correggio reçoit son salaire mensuel d'organiste et de « *maestro de' nostri putti*²⁸ ». La formation dispensée à ces enfants est précisée dix ans plus tard, lorsque Statio Romano, chanteur salarié à Santo Spirito in Saxia, touche un écu « pour aider à former les *putti di musica* », ce qui indique un système mixte, reposant à la fois sur l'organiste et sur les chanteurs expérimentés²⁹. Un document daté de novembre 1571 précise que cette formation n'est dispensée qu'à certains des orphelins du lieu et qu'elle concerne exclusivement le chant, la musique instrumentale – plus coûteuse à enseigner – étant confiée à des

²⁷ Sur cette question, voir GIRON-PANEL (Caroline), « “*Si eligge Alesandro Scarlotti per nostro mastro di cappella*” : informations inédites sur la chapelle musicale de San Giacomo degli Incurabili. », dans C. Giron-Panel et A. M. Goulet (éd.), *La musique à Rome au XVII^e siècle. Etudes et perspectives de recherche*, Rome : Ecole française de Rome, 2012, p. 99-118.

²⁸ Rome, ASR, SSS, b. 1855, n° 306.

²⁹ Rome, ASR, SSS, b. 1865, n° 1213.

musiciens recrutés à l'extérieur, sauf exception³⁰. Le chanteur Alessandro est l'une de ces exceptions : qualifié de « *figlio di casa* », le jeune soprano était sans aucune doute entré dans l'hôpital par le tour. Formé au chant dès son plus jeune âge, il avait été jugé suffisamment doué pour mériter d'apprendre l'orgue, le maître de chapelle souhaitant peut-être tenter l'expérience de la formation interne afin de disposer d'un second organiste sans grever le budget de l'hôpital³¹. Si aucun des livres de musique destinés à l'apprentissage ne figure dans la bibliothèque musicale de l'hôpital³², on sait en revanche que les enfants pouvaient utiliser un clavicorde, instrument couramment utilisé dans certains monastères à des fins d'enseignement³³. L'expérience semble toutefois avoir fait long feu, puisque dans la seconde moitié du XVII^e siècle, les enfants chanteurs disparaissent des archives de Santo Spirito in Saxia. La dernière allusion aux « *cantorini* » date de 1641, et souligne que les enfants apprennent alors à chanter chez le maître de chapelle, ce qui indique que l'hôpital a alors renoncé à la voie de la sélection interne pour adopter le modèle plus habituel d'une formation dispensée à l'extérieur par le maître de chapelle, qui dispose à

³⁰ Rome, ASR, SSS, b. 1867, n° 2349.

³¹ Rome, ASR, SSS, b. 1931, n° 241. Il est possible que le chanteur ait également appris la composition, dans le but de former en interne le successeur d'Horatio Benevoli, ce qui aurait fait faire à l'hôpital de substantielles économies. L'absence de mention ultérieure à ce musicien ne permet pas de confirmer cette hypothèse, alors qu'Horatio Benevoli est remplacé en août 1638 par Giovanni Carpano, qui obtient à cette date le poste de maître de chapelle (Rome, ASR, SSS, b. 1934, n° 1041).

³² ROSTIROLLA (Giancarlo), « L'archivio musicale della chiesa annessa all'ospedale di Santo Spirito », dans *Il Veltro*, 1-4, 2002, p. 279-343.

³³ « *A Lamberto organista nella nost. chiesa s. 3 b. 50 di m.ta ed altro debito a spese diverse per tanti da lui spesi in comprar un sordino per imparare li putti della nostra chiesa* » (Rome, ASR, SSS, b. 1895, n° 1684). Colleen Reardon a retrouvé la trace de l'achat d'un tel instrument dans les archives du monastère siennois de Santa Chiara, mais également à l'hôpital de Santa Maria della Scala, où la formation musicale des orphelins était assurée par le *maestro di canto* (REARDON (Colleen), « "Ha innalzato un muro attorno a me" : lamentazioni per monache senesi », dans G. Pomata et G. Zarri (dir.), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2005, p. 125). Ce même instrument est également en usage à la fin du XVII^e siècle aux Mendicanti de Venise, où il sert aux organistes novices (Venise, ASV, OLP, b. 642, 1682) et Luisa Morales a démontré qu'il est encore utilisé par certaines religieuses espagnoles au milieu du XVIII^e siècle (MORALES (Luisa), « Clavichords and harpsichords in cloisters : a new approach to the eighteenth-century keyboard repertoire in Spanish convents », dans B. Brauchli, A. Gallazzo et I. Moody (ed.), *De Clavicordio VI*, Turin : Istituto per I beni musicali in Piemonte, [colloque, Magnano, 2003], 2004, p. 75-82).

sa guise des jeunes musiciens et est rémunéré à chacune de leurs interventions aux fonctions liturgiques³⁴

A Venise, le choix initial de la formation interne n'est jamais remis en cause, les musiciennes – chanteuses et instrumentistes – des quatre chœurs hospitaliers continuant jusqu'à la fin du XVIII^e siècle d'être sélectionnées parmi les enfants du lieu. Initiées à la musique dès leur plus jeune âge, elles apprennent le solfège et les rudiments du chant auprès de musiciennes plus expérimentées, avant d'être auditionnées par le maître de chœur, qui décide de l'opportunité de prolonger ou non l'expérience. A l'âge de dix ans, les petites filles ayant démontré un véritable talent pour la musique entrent dans la classe des *piccole* (à la Pietà) ou *incipienti* (aux Incurabili), où elles reçoivent un enseignement général comprenant entre autres une formation aux travaux d'aiguille destiné à permettre à celles qui ne présentent pas de dons réels pour la musique de se reconvertir comme filles « du commun ». Lorsqu'elles atteignent l'âge de seize ans, les jeunes musiciennes sont de nouveau entendues par les différents professeurs de musique, chargés de déterminer l'importance de leurs progrès mais aussi leurs capacités d'enseignantes. Seules celles reconnues aptes au service du chœur accèdent à la classe des musiciennes confirmées (*mezzane* ou *profitenti*), les autres rejoignant la masse des ouvrières de leur hôpital. Les élèves de la classe des *profitenti* enseignent la musique aux plus jeunes tout en continuant à recevoir de leurs aînées, mais aussi des différents professeurs d'instruments et de chant, des leçons de perfectionnement. Si la teneur précise de ces leçons reste inconnue, on peut supposer que toutes les musiciennes apprennent à la fois le chant et la musique, ce qui permet à celles qui perdent leur voix ou ne parviennent pas à

³⁴ Ce modèle, en vigueur dans la plupart des chapelles romaines, a été étudié par BURKE (John), « Musicians of Santa Maria Maggiore, Rome (1600-1700) : a social and economic study », dans *Note d'archivio per la storia musicale – nuova serie*, 2, 1984, *Supplemento*.

atteindre le niveau technique exigé des solistes (appelées *grandi* ou *essercitanti*) de servir le chœur comme instrumentistes³⁵.

Les statuts des hôpitaux vénitiens insistent sur la nécessité d'utiliser les talents naturels des enfants pour pouvoir les affecter aux tâches les plus utiles à l'institution. Ainsi la lecture n'est-elle enseignée qu'aux enfants les plus doués, de même que la musique, comme l'indique un document daté du 22 mai 1639 conseillant aux gouverneurs des Mendicanti de choisir « les plus capables parmi les filles du lieu pour l'usage de la musique »³⁶. À celles-ci serait fourni un « maître capable de les instruire », chargé de dispenser leçons de chant, d'instrument et même de contrepoint aux musiciennes déjà expérimentées, tandis que l'initiation musicale des plus jeunes serait assurée par les solistes et les *maestre*. Si l'on en croit Charles Burney, c'est ce système, particulièrement économique, qui aurait permis aux hôpitaux vénitiens de développer la formation musicale en limitant grandement les coûts³⁷. Ce système offre également l'avantage d'assurer une continuité dans l'enseignement alors même que le maître de chœur est amené à s'absenter régulièrement pour présenter ses opéras ou créer de nouveaux spectacles hors de Venise³⁸. Enfin, l'adoption d'un système pyramidal dans lequel les musiciennes confirmées transmettent leur savoir aux novices assure la rentabilisation d'une formation longue et coûteuse : dès l'âge de seize ans, les filles du chœur ont une charge d'enseignement, et elles ne peuvent quitter l'hôpital avant d'avoir formé au moins deux musiciennes susceptibles de les remplacer. Cela permet en théorie

³⁵ Pour de plus amples informations sur l'enseignement de la musique dans les hôpitaux vénitiens au XVIII^e siècle, voir GILLIO (Pier-Giuseppe), *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, Florence : L. S. Olschki, 2006.

³⁶ Venise, IRE, MEN C 2, fol. 178, 22 mai 1639.

³⁷ BURNEY (Charles), *Journal of a tour through France and Italy in 1770...*, Londres, British Library, Ms Add. 35122, cité dans BURNEY (Charles), *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, éd. par M. Noiray, Paris : Flammarion, 1992, p. 126.

³⁸ Le seul exemple de Baldassare Galuppi illustre le caractère gyrovague des *maestri di coro* : durant les onze années au cours desquelles il occupe cette charge aux Mendicanti, il quitte Venise pour Londres pendant deux ans, et se rend dans toute la péninsule italienne ainsi qu'à Vienne afin de promouvoir ses opéras, ne résidant en réalité à Venise que de façon très ponctuelle.

d'éviter les phénomènes de vacance des postes au sein du chœur, tout en contribuant à la renommée des institutions vénitiennes comme écoles de musique.

Au cours du XVIII^e siècle, toutefois, ce système se trouve mis en défaut par le tarissement du recrutement d'enfants très jeunes au profit de musiciennes plus âgées maîtrisant déjà les rudiments du solfège et du chant ou jouant d'un ou plusieurs instruments³⁹. Si les deux modes de recrutement coexistent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le recours aux adultes déjà expérimentées permet aux hôpitaux vénitiens de disposer de musiciennes immédiatement utiles au chœur, sans qu'il soit besoin de les former pendant de nombreuses années. Le choix sur audition de chanteuses capables d'intégrer directement la classe des *profitienti* a aussi pour avantage d'éviter le passage toujours délicat de l'adolescence, au cours duquel les musiciennes pouvaient perdre leur voix⁴⁰. Ce système, qui fait coexister rentabilité et charité, est mis en place dans trois des quatre hôpitaux de Venise, à l'exception de celui de la Pietà, dont le chœur reste jusqu'à la chute de la République Sérénissime constitué exclusivement d'enfants abandonnés.

³⁹ Sur cette question, voir GILLIO (Pier Giuseppe), « “Alquanto adulte, ma capacissime al canto” : le figlie di coro non provenienti dal ruolo delle orfane negli *ospedali* dei Derelitti, degli Incurabili e dei Mendicanti (1730 ca – 1778) », dans H. Geyer et W. Osthoff (dir.), *La musica negli ospedali / conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento* [colloque, Venise, 2001], Rome : Edizioni di storia e di letteratura, 2004, p. 403-423.

⁴⁰ C'est le cas, par exemple, de Lucrezia Vitalba, entrée à l'âge de trois ans à l'hôpital des Mendicanti dont elle intègre le chœur en 1711. Une lettre de son père datée de 1721 nous informe que la chanteuse perd sa voix à la fin des années 1710, ce qui entraîne la perte du statut de « fille du chœur » et des avantages liés, contraignant la musicienne à quitter l'hôpital sous peine d'être rétrogradée au rang de simple « fille du commun » (Venise, IRE, MEN B 5, 8 juin 1721).

II. Putti, putte et professeurs de musique : personnel local et ouverture aux étrangers

1. Attractivité comparée des écoles de musique italiennes

Le développement de véritables écoles de musique au sein des institutions charitables de Venise explique la différence de prestige existant entre hôpitaux romains et hôpitaux vénitiens, qui se traduit par une attractivité bien plus importante des seconds pour les musiciens professionnels. La renommée des hôpitaux de Venise en matière musicale est attestée dès la fin du XVII^e siècle, comme l'indiquent les mentions dans les récits des voyageurs étrangers ou les chroniques rappelant les concerts grandioses donnés par les *putte* pour des visiteurs illustres. Deux exemples peuvent illustrer la valeur différente donnée à l'activité musicale hospitalière à Rome et à Venise.

Le 21 janvier 1687, les filles du chœur de l'*ospedale* des Mendicanti, à Venise, représentent pour la première fois un oratorio en musique, intitulé *L'Erodiade o vero la morte di S. Giovanni Battista*, devant un public composé de « nombreux auditeurs, parmi lesquels des princes et des princesses⁴¹ ». Le mois suivant, les mêmes musiciennes donnent de nouveau cette œuvre, au profit cette fois de l'électeur de Bavière Maximilien-Emmanuel qui, écrit le chroniqueur de *Pallade Veneta*, « fut très apprécié, avec un grand concours de peuple, et ces jeunes virtuoses furent amplement louées par Son Altesse, qui les récompensa largement⁴² ». Le prince électeur honore également de sa présence l'hôpital des Incurabili, où il entend l'oratorio de la Semaine Sainte « avec une telle satisfaction [qu'il] fit cadeau de cinquante *ungheri* aux chanteuses⁴³ ». En février 1687, il se rend aux Derelitti pour écouter la célèbre « Vicentina », que le

⁴¹ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta : : writings on music in Venetian society (1650-1750)*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 146.

⁴² *Ibid.*, p. 161.

⁴³ *Ibid.*, p. 149.

père Coronelli recommande aux voyageurs mélomanes⁴⁴ et dont le chant plaît tant au prince que « tel un Jupiter de la courtoisie, il fit pleuvoir sur le sein de cette très chaste Danaé une pluie d'or⁴⁵ ».

S'il ne s'agit que d'un exemple parmi de nombreux autres, le cas du voyage de Maximilien-Emmanuel est intéressant à plusieurs titres. Il illustre, dès la fin du XVII^e siècle, l'intérêt que les princes étrangers portent à ces institutions uniques en Europe et qui commencent à être connues par la publication de guides de voyage, par l'échange de correspondance entre mélomanes et par la circulation des musiciens. Il permet également de souligner l'étendue de l'aire géographique visée par les compositeurs de la pièce et les gouverneurs organisant l'événement, évidemment destiné à un public bien plus large que les simples mélomanes vénitiens. Outre l'auditoire, composé de l'électeur de Bavière et de sa suite, étrangers pour la plupart, le dédicataire de l'œuvre est lui aussi étranger. Ce « *Francesco Antonio conte di Berka, cavalier della chiave d'oro e consigliere imperiale di Sua Maestà Cesarea* » ne peut être que le « comte de Berka » mentionné par Marie Catherine d'Aulnoy dans sa *Relation du Voyage d'Espagne* et présent à Madrid en 1679⁴⁶. L'oratorio entendu aux Mendicanti est également dû à des « *forestieri* » : l'auteur du livret, G. B.

⁴⁴ CORONELLI (le père Vincenzo), *Guida de'Forestieri per succintamente osservare tutto il più riguardevole nella città di Venetia*, Venise : s. n., 1697, n. p.

⁴⁵ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta... op. cit.*, p. 155.

⁴⁶ « Le comte de Berka, envoyé d'Allemagne, m'a conté que, comme il soupait l'autre jour, ses fenêtres fermées à cause du froid, l'on frappa assez fort contre les jalousies de la salle. Il envoya voir qui c'était : on trouva trois femmes en mantilles blanches qui prièrent qu'on leur ouvrît les fenêtres afin qu'elles pussent le voir. Il leur manda qu'elles seraient plus commodément dans la salle. Elles entrèrent toutes cachées et se mirent dans un coin, se tenant debout tant qu'il fut à table. Il les pria inutilement de s'asseoir et de manger des confitures, elles ne voulurent faire ni l'un ni l'autre, et, après lui avoir dit beaucoup de plaisanteries où la vivacité de leur esprit parut tout entière, elles sortirent. Il avait reconnu que c'étaient les duchesses de Medina-Celi, d'Ossone et d'Uzeda (il les avait vues chez elles, car les ambassadeurs ont la liberté d'aller quelquefois chez les grandes dames en visite d'audience); mais il en voulut avoir une plus forte certitude et il les fit suivre. On les vit rentrer chez elles par une fausse porte où quelques-unes de leurs femmes les attendaient. Ces petits déguisements ne se passent pas toujours avec autant d'innocence » (AULNOY (Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'), *Voyage d'Espagne*, La Haye : Van Bulderen, 1691, 10^e lettre).

Neri, est bolonais, tandis que le compositeur, Gian Domenico Partenio⁴⁷ est d'origine frioulane. En tant que maître de chœur aux Mendicanti, il touche un salaire annuel de soixante ducats, somme bien supérieure aux émoluments versés alors aux maîtres des chapelles hospitalières de Rome.

A la même période, l'activité musicale à S. Spirito et à S. Giacomo est en effet loin d'être florissante : les maîtres de chapelle en sont respectivement Belardino De Sanctis à S. Giacomo et Francesco Berretta à S. Spirito, où il occupe cette charge depuis plus de vingt-cinq ans. Les sommes dépensées pour l'activité musicale dans les hôpitaux romains sont fort peu importantes : le 15 juin 1687, Belardino De Sanctis touche un écu, destiné à payer les musiciens venus pour l'Octave du Corpus Domini⁴⁸, tandis que les archives de S. Spirito ne recensent aucune dépense pour des musiques extraordinaires à cette date. Le salaire du maître de chapelle n'est guère élevé, en comparaison avec ce que touchent les maîtres de chœur vénitiens : à l'exception d'Alessandro Scarlatti, payé vingt écus par mois, les maîtres de chapelle de S. Giacomo doivent se contenter d'un salaire mensuel de deux écus. Le peu de prestige musical des hôpitaux de Rome se mesure également au fait qu'aucun des voyageurs étrangers n'évoque jamais, à quelque titre que ce soit, l'activité musicale dans les hôpitaux, tandis que l'on trouve dès les années 1650 des mentions aux *putte* vénitiennes dans les témoignages des voyageurs, qui contribuent, à travers leurs récits de voyage ou leurs correspondances, à faire connaître ces musiciennes bien au-delà des frontières de la République.

Un deuxième exemple illustre sans doute avec plus de force encore les différences existant entre les hôpitaux de Rome et ceux de Venise en termes de

⁴⁷ Bien que l'oratorio joué en 1687 aux Mendicanti soit souvent attribué à Giovanni Legrenzi, il ne figure ni dans la liste des œuvres du compositeur recensées par Eleanor Selfridge-Field dans le *New Grove Dictionary of Music*, ni dans le catalogue thématique publié en 2002 par F. Passadore et F. Rossi. Ces derniers mentionnent un oratorio intitulé *Decollazione di San Giovanni*, dont toute copie aurait été perdue, ce qui explique la confusion. La mention d'un livret anonyme rend toutefois impossible l'attribution à G. Legrenzi de l'*Erodiade* de 1687, que P. G. Gillio attribue logiquement au maître de chœur des Mendicanti alors en poste, G. D. Partenio.

⁴⁸ Rome, ASR, SGI, b. 330.

renommée. Lorsque Joseph II visite Venise en 1769, il est reçu en grande pompe par la République Sérénissime, qui offre pour l'occasion à l'Empereur le premier concert donné « hors les murs » par les *putte*, événement d'autant plus exceptionnel qu'il transgresse pas moins de trois règlements : celui interdisant aux musiciennes des hôpitaux vénitiens de jouer de la musique hors des murs de leur institution, celui interdisant formellement toute exécution de musique profane, et celui obligeant les musiciennes à n'exécuter que la musique composée par les maîtres de chœur de leur institution. Le programme, exceptionnel, enfreint donc toutes les règles édictées par les gouverneurs des hôpitaux de Venise : pour la première fois, des musiciennes venues des quatre institutions hospitalières chantent et jouent ensemble, dans un lieu extérieur, en l'occurrence le palais Rezzonico. Si l'on en croit un chroniqueur anonyme, elles quittent également pour l'occasion leur uniforme pour « un vêtement blanc, avec une veste de soirée noire⁴⁹ » et l'on sait que les *putte* ont pour l'occasion chanté une œuvre profane, intitulée *La Reggia di Calipso* et mettant en scène les sept meilleures solistes des quatre établissements dans le rôle des nymphes. Cette série d'infractions est rendue possible en raison de l'extraordinaire qualité du visiteur, mais aussi parce que la famille Rezzonico, qui accueille l'impérial voyageur, est également présente au sein des congrégations des hôpitaux : Aurelio Rezzonico est alors gouverneur aux Mendicanti, tandis que son fils Lodovico appartient à la congrégation des Incurabili et des Derelitti. Tous deux procureurs de Saint-Marc, ils jouissent d'un réseau clientélaire fort étendu et ont certainement perçu tout l'impact qu'aurait sur la réputation de la République, sur celle des hôpitaux et sur celle de leur famille la possibilité d'offrir à un hôte puissant et mélomane un spectacle hors du commun. Ils savent enfin mettre en scène cet événement sans précédent, comme l'indiquent les témoignages des contemporains. Nicolò Balbi écrit ainsi dix jours avant la date prévue pour le concert :

⁴⁹ Lettre datée du 15 juillet 1769, transcrite par CICOGLIA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

Dicesi, che in esso [ospedale] frà gli altri divertimenti ci sarà una cantata in musica dalle figlie delli quattro ospitali raccolte in numero di cento, quali tutte agiù darano così per il suono di tutti gl'istromenti da corda e da fiato, come di canto ; ne in tutto durar deve più di trè quarti d'ora al più⁵⁰.

L'effet d'annonce se combinant au caractère inédit du concert contribue certainement à aiguïser la curiosité de l'Empereur, qui décline l'ensemble des autres spectacles organisés en son honneur. « Il daigna seulement », écrit un chroniqueur, « se rendre au palais Rezzonico pour assister à l'académie de chant et de musique exécutée par les filles des quatre conservatoires, où afflua toute la noblesse⁵¹ ». Le concert suscite l'intérêt de Joseph II, qui se rend ensuite à la Pietà et fait parvenir le jour de son départ 220 florins aux musiciennes des quatre hôpitaux « qui l'avaient si bien diverti⁵² ».

Lors du passage de l'Empereur à Rome, rien de tel : si Joseph II se rend bien à S. Spirito, comme l'atteste l'inscription lapidaire encore présente dans la grande coursive, aucune mention n'est faite à une quelconque activité musicale, ni par les chroniqueurs, ni par Joseph II lui-même dans sa correspondance. Alors que les hôpitaux vénitiens sont parvenus à s'imposer comme des institutions musicales de premier ordre, leurs homologues romains sont ainsi demeurés de simples institutions charitables, dont la renommée ne dépasse guère l'échelle locale et dont l'activité musicale n'est pas jugée digne d'être mentionnée. Cela se traduit par une attractivité plus grande des hôpitaux vénitiens pour les musiciens étrangers, la réputation d'excellence des chœurs féminins de Venise dépassant dès la fin du XVII^e siècle les frontières de la République Sérénissime.

⁵⁰ Lettre de Nicolò Balbi, 11 juillet 1769, transcrite par CICOĞNA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁵¹ Lettre datée du 28 juillet 1769, transcrit par CICOĞNA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

⁵² Lettre datée du 30 juillet 1769, transcrit par CICOĞNA (Emanuele Antonio), *Testimonianze*, Venise, BMC, Ms Cod. Cic. 3052/III.

2. Musiciens et musiciennes étrangers dans les hôpitaux de Venise

L'ouverture des chœurs hospitaliers vénitiens aux musiciennes externes, déjà mentionnée, s'accompagne d'un élargissement de l'aire géographique de recrutement. Alors que les enfants de Pietà, tous comme ceux de l'hôpital de S. Spirito, sont majoritairement d'origine locale⁵³, les petites musiciennes des Incurabili entrées sur audition peuvent venir de Terre ferme ou même n'être pas vénitiennes⁵⁴. La renommée musicale des hôpitaux vénitiens ne cessant de s'étendre au XVIII^e siècle, les postulantes n'hésitent pas à venir parfois de fort loin pour recevoir les leçons de chanteuses ou d'instrumentistes réputées.

Aux côtés des « filles du chœur », musiciennes vivant et travaillant dans l'institution, soumises à la règle quasi-monastique qui organise leur vie quotidienne et détermine les conditions sous lesquelles elles peuvent quitter l'hôpital, se trouvent en effet des jeunes filles dites « *in educazione* ». Internes ou externes, elles contribuent financièrement à l'éducation musicale qui leur est dispensée par les *maestre*, pendant quelques mois ou plusieurs années. S'il s'agissait à l'origine de petites patriciennes venues apprendre le chant ou les instruments à clavier auprès de musiciennes aux mœurs irréprochables, la provenance des « *figlie in educazione* » s'élargit à mesure que se répand la célébrité des institutions musicales vénitiennes. En 1687 la grand-duchesse de Toscane envoie ainsi une jeune fille aux Incurabili, « sous la discipline du Signor Pallavicino [maître de chœur de 1674 à 1688], pour lui donner cette perfection

⁵³ Pour le cas vénitien, voir FERSUOCH (Lidia), « Le modalità dell'esposizione infantile a Santa Maria della Pietà durante la veneta Repubblica, in particolare nell'anno 1778 *more veneto* », dans GRANDI (Casimira) (dir.), *Benedetto chi ti porta porta, maledetto chi ti manda : l'infanzia abbandonata nel Triveneto (secoli 15-19)*, Trévise : Fond. Benetton studi ricerca, 1997, p. 239).

⁵⁴ Si les sœurs Martinelli se voient refuser en février 1768 l'accès au chœur des Incurabili en raison de leur origine ferraraise, elles sont en revanche acceptées deux mois plus tard à l'hôpital des Mendicanti, théoriquement soumis aux mêmes règles de préférence régionale (Venise, ASV, OLP, b. 1031, Notatorio XIX, fol. 22, 27 décembre 1767)

que l'on peut espérer à notre époque⁵⁵ ». À la Pietà, deux sœurs bolonaises, Maria Rosa et Anna Negri, sont acceptées en 1724 à la demande de l'Électeur de Saxe, qui souhaite les voir parfaire leur éducation musicale pour ensuite les employer à sa cour⁵⁶. Ses vœux semblent comblés puisqu'après six années de formation, les sœurs Negri quittent la Pietà pour la Saxe, Maria Rosa menant par la suite une carrière internationale comme chanteuse d'opéra⁵⁷. En 1748, c'est une chanteuse palatine, Marianna Verges, qui intègre temporairement le chœur de la Pietà sur les instances pressantes de l'Électeur Charles-Théodore, relayées par une patricienne vénitienne, Chiara Donado Cappello⁵⁸. Treize ans plus tard, les gouverneurs de la Pietà rappellent la présence de Maria Schemaus, jeune Strasbourgeoise envoyée parfaire son éducation musicale auprès de la chanteuse Fortunata à la fin des années 1750⁵⁹. La même musicienne est de nouveau sollicitée en 1761 pour former deux chanteuses, Maria Madgalena Lipp et Maria Anna Braunhofer, envoyées par l'archevêque de Salzbourg à la Pietà « pour y être bien instruite dans l'art du chant⁶⁰ ». Alors que les qualités de pédagogue de la chanteuse de la Pietà franchissent les frontières, les demandes d'accueil « *in educazione* » de jeunes étrangères s'accroissent : en 1762, c'est au tour du prince-évêque de Gurk-Passau d'obtenir des gouverneurs l'autorisation de confier à la *maestra* Fortunata l'éducation musicale d'Anna Maria Theresia Mayr, alors âgée de quatorze ans⁶¹. L'année suivante, l'archevêque de Salzbourg fait parvenir à l'hôpital une nouvelle requête au sujet d'Anna Maria Fesenmayr qu'il souhaite voir « apprendre le chant et la musique au goût du jour en Italie⁶² ». En janvier 1764, les trois chanteuses salzbourgeoises quittent la Pietà

⁵⁵ SELFRIDGE-FIELD (Eleanor), *Pallade Veneta... op. cit.*, Venise : Fond. Levi, 1985, p. 120.

⁵⁶ Venise, ASV, *OLP*, b. 691, Notatorio N 2, fol. 38, 22 septembre 1724.

⁵⁷ Maria Rosa Negri se produit ainsi, sous son nom d'épouse, en 1733-1734 à Londres, en 1737 et 1738 à Dresde et entre 1740 et 1743 dans diverses villes d'Italie (SARTORI (Claudio), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800 : catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo : Bertola & Locatelli, 1991, 7 vol., *passim*).

⁵⁸ Venise, ASV, *OLP*, b. 692, Notatorio S, fol. 178v, 19 juillet 1748.

⁵⁹ Venise, ASV, *OLP*, b. 693, Notatorio T, fol. 230, 30 mars 1759.

⁶⁰ Venise, ASV, *OLP*, b. 673, 13 août 1761.

⁶¹ Venise, ASV, *OLP*, b. 673, 29 avril 1762.

⁶² Venise, ASV, *OLP*, b. 694, Notatorio V, fol. 21v, 29 juillet 1763.

pour la cour du prince-évêque, où elles obtiennent immédiatement le titre d'*Hofsangerin*, signe que la formation reçue à Venise avait fait d'elle des chanteuses accomplies. Bien loin de se cantonner à la musique religieuse, seule enseignée à la Pietà, elles excellent tout autant à l'opéra : si, le 12 mars 1767, elles chantent l'oratorio *Die Sculdigkeit des ersten Gebots*, écrit par le tout jeune Mozart, elles apparaissent également en 1769 sur le livret de *La finta semplice*, où elles interprètent respectivement Rosina (Maria Maddalena Lipp, épouse Haydn), Giacinta (Maria Anna Braunhofer) et Ninetta (Maria Anna Fesenmayr)⁶³.

Si les princes du nord de l'Europe envoient volontiers leurs musiciennes parfaire leur formation dans les institutions vénitiennes, les compositeurs ne dédaignent pas d'y occuper le poste de maître de chœur, qui leur assure un revenu fixe raisonnable sans les contraindre à l'exclusivité. Dans un contexte très concurrentiel, le choix des gouverneurs de faire appel à des compositeurs non vénitiens peut s'expliquer par la nécessité de renouveler l'offre musicale afin de plaire au public, mais aussi par de simples questions de commodités, les musiciens composant pour les opéras de Venise faisant autant de maîtres de chœurs talentueux en puissance. Dès 1689, la congrégation des Mendicanti déroge à la règle non écrite voulant que les maîtres de chœur fussent vénitiens en embauchant Francesco Rossi, « l'abbé des Pouilles ». En 1701, la Pietà s'engage à son tour dans cette voie, en recrutant Francesco Gasparini, d'origine toscane, qui se trouve alors à Rome. Comme lui, Nicolò Porpora (maître de chœur aux Incurabili de 1726 à 1733 et de 1737 à 1738, à la Pietà de 1742 à 1744 et aux Derelitti de 1744 à 1747) et le Saxon Johann Adolf Hasse, maître de chœur aux Incurabili à deux reprises entre 1735 et 1739, possèdent de nombreux atouts susceptibles de relever le niveau musical des chœurs hospitaliers. Outre leur origine non vénitienne, gage d'un possible

⁶³ Sur la carrière postérieure d'Anna Maria Fesenmayr, de Maria Magdalena Lipp et de Marianne Brauhofer, voir HINTERMAIER (Ernst), *Die Salzburger Hofkapelle (1700-1806) : organisation und personal*, thèse de doctorat, University of Illinois, 1980, 386 p.

renouveau dans le style des œuvres, ils sont tous trois d'excellents théoriciens et possèdent une solide expérience de l'enseignement. Francesco Gasparini est en effet l'auteur du très célèbre traité intitulé *L'Armonico pratico al cembalo*, qui connaît de nombreuses rééditions au dix-huitième siècle. Nicolò Porpora et Johann Adolf Hasse sont quant à eux étroitement liés aux conservatoires napolitains, ce qui leur permet à la fois de faire valoir une expérience reconnue dans la pédagogie musicale, mais également d'importer dans la cité lagunaire un style nouveau, bien plus lié à l'opéra que ne l'étaient les œuvres composées auparavant pour les *ospedali*⁶⁴.

La question se pose en des termes quelques peu différents pour les professeurs de musique instrumentale, les étrangers étant particulièrement représentés parmi les enseignants d'instruments à vent, qui semblent alors faire défaut en Italie. A la Pietà, le cas des professeurs de hautbois et de flûte traversière est particulièrement intéressant. Cet hôpital est en effet le seul à employer durant presque tout le XVIII^e siècle un ou plusieurs professeurs spécifiquement pour les instruments à vents, alors que les trois autres institutions vénitienes se contentent d'un simple « *maestro di strumenti* ». La plupart de ces professeurs sont étrangers : selon Alfredo Bernardini, le premier professeur de hautbois de la Pietà, Ignazio Rion, serait d'origine française. Embauché en mars 1704, il quitte le mois suivant Venise pour Rome, avant de se rendre à Naples où il joue pendant dix-sept ans au sein de la chapelle royale⁶⁵. Après un intermède italien avec Onofrio Penati, qui enseigne le hautbois aux musiciennes de la Pietà de 1704 à 1706 puis de 1716 à 1722, le poste est de nouveau attribué à un instrumentiste d'origine étrangère, Lodovico Erdtmann, qui enseigne aussi bien le hautbois (« *boè* ») que le chalumeau (« *salmoè* »). Prussien d'origine, il quitte la Pietà en 1709 pour se rendre à

⁶⁴ Cette hypothèse a été développée par GEYER (Helen), *Das venezianische Oratorium (1750-1820) : einzigartiges Phanomen und Musikdramatisches Experiment*, Laaber : Laaber Verlag, 2005, 2 vol. (« *Analecta musicologica*, 35 »).

⁶⁵ Sur la carrière d'Ignazio Rion en particulier, et sur les hautboïstes présents à Venise au XVIII^e siècle en général, voir BERNARDINI (Alfredo), *The Oboe in the Venetian Republic (1692-1797)*, dans *Early Music*, 16/3, 1988, p. 372-387.

Florence, où il entre au service des Médicis, Cosimo III puis Gian-Gastone. Lodovico Erdtmann maintient toutefois des liens étroits avec Venise, puisqu'il épouse en 1710 une musicienne formée à la Pietà, Maddalena Querini, joueuse de théorbe, de luth et de violon qui devient elle aussi « *virtuosa di camera* » du grand-duc de Toscane. Lorsque Johann Joachim Quantz le rencontre en 1725, il décrit plaisamment ce musicien en insistant sur son origine étrangère davantage que sur ses talents d'instrumentiste⁶⁶. Après Lodovico Erdtmann, ce sont encore deux musiciens d'origine étrangère qui obtiennent le poste de professeur d'instruments à vents à la Pietà : le Viennois Ignazio Sieber, qui enseigne le hautbois de 1713 à 1715 et la flûte traversière de 1728 à 1757, puis le Français Pietro – ou Carlo – Chevalier, qui enseigne la flûte à la Pietà jusqu'en 1782⁶⁷.

La surreprésentation des musiciens d'origine étrangère parmi les professeurs d'instruments à vent de la Pietà fait écho à des phénomènes observables dans d'autres villes de la péninsule, notamment Rome. C'est ainsi que Pier Leone Ghezzi caricature en 1720 un « castrat allemand qui jouait divinement du hautbois et de tous les autres instruments à vents », tandis que l'on trouve de nombreux instrumentistes originaires du nord de l'Europe dans la musique militaire⁶⁸. Si l'on en croit Johann Joachim Quantz, cette présence importante de musiciens germaniques parmi les instrumentistes à vent actifs en Italie au début du XVIII^e siècle s'explique par l'absence, faute de formation

⁶⁶ « *Ludwig Erdmann ein Deutscher, ein nicht schlechter Hoboist, und dabey, gegen seine Landsleute, sehr freundschaftlicher Mann* » (QUANTZ (Johann Joachim), « *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen (1754)* », éd. par F. W. Marpurg, dans *Historisch-kritische Beyträge zue Aufnahme der Musik*, Berlin : Schütz, 1755, t. 1, p. 231).

⁶⁷ L'identification de ce musicien est ardue, notamment en raison des multiples variantes de son nom dans les documents : appelé tantôt Pietro, tantôt Carlo Chevalier, il apparaît également dans les archives de Saint-Marc comme « *Pietro Fruttel detto Chevalier* » (Venise, ASV, *San Marco – Procuratia de supra*, reg. 1758, 10 novembre 1789, cité par BERNARDINI (Alfredo), *The Oboe in the Venetian Republic... art. cit.*, p. 374).

⁶⁸ C'est ainsi que deux hautboïstes d'origine germanique, Maximilian Schorr et Diether Wisser, se trouvent en 1709 au service du colonel Ruspoli (KIRKENDALE (Ursula), *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-Köln : Böhlau, 1966, p. 355).

adéquate, de bons hautboïstes d'origine italienne⁶⁹. Cette hypothèse semble confirmée par le choix des gouverneurs de la Pietà d'insister sur l'enseignement de ces instruments, la présence d'un professeur expert en la matière permettant de former les musiciennes qui pourraient à leur tour enseigner le hautbois ou la flûte traversières à leurs camarades, solution économique pour éviter que l'hôpital n'emploie durablement un *maestro* externe.

3. *Forestieri et stranieri* : présences musicales exogènes dans les chapelles romaines

La présence étrangère dans les hôpitaux romains, moins renommés que ceux de Venise pour leur activité musicale, est plus difficile à retracer. Outre un manque de notoriété évident, qui limite l'attractivité de ces institutions hors de la région de chalandise des Etats pontificaux, les chapelles hospitalières romaines sont marquées par un recrutement fortement endogamique, notamment à S. Giacomo. Il n'est pas rare en effet de voir un musicien entré enfant dans le chœur y demeurer plusieurs décennies et chanter soprano puis contralto, puis ténor avant de finir éventuellement basse. Certains obtiennent même, à la fin de leur carrière, la charge de maître de chapelle, qui leur assure un revenu fixe et que ne dédaignent pas d'excellents musiciens comme Alessandro Scarlatti, auquel succède le 19 février 1683 Belardino De Santis, entré quinze ans auparavant dans le chœur où il apparaît successivement comme soprano et comme ténor⁷⁰. Le cas de Domenico Mancini est également remarquable de longévité : mentionné pour la première fois en 1679, il chante successivement comme contralto, ténor puis basse et sert le chœur de S. Giacomo pendant plus de trente ans, de 1679 à 1710⁷¹. Si ces deux musiciens

⁶⁹ « *Denn in diesem Lande werden die Blasinstrumente weniger als in andern Ländern gebraucht : und folglich hat man davon nicht einen solchen guten Geschmack, als von andern Dingen in der Musik* » (QUANTZ (Johann Joachim), *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlin : Voss, 1752, p. 243).

⁷⁰ Rome, ASR, SGI, b. 4, b. 310, b. 311 et b. 330.

⁷¹ Rome, ASR, SGI, b. 311 et b. 312.

sont originaires des Etats pontificaux, certains de leurs confrères peuvent être dits « *forestieri* », tel Lorenzo Palmerino, l'un des rares castrats employés à S. Giacomo. Originaire de Pise, il y occupe le poste de contralto de septembre à décembre 1658⁷². De même, Antonio Maria Grazzini, qui chante comme basse dans le même chœur en septembre 1654, apparaît sous l'épithète « *fiorentino* » dans les archives du Collegio Inglese et de l'église de S. Giacomo degli Illiri, où il est également actif au milieu du XVII^e siècle⁷³.

Bien que plus rares encore, les « *stranieri* », d'origine non péninsulaire, se trouvent également en petit nombre dans les archives de S. Spirito et de S. Giacomo. A S. Spirito, les musiciens étrangers sont particulièrement représentés au XVI^e siècle, alors que leur présence s'amenuise ensuite : en 1552, quatre des cinq nouveaux chanteurs de la chapelle sont d'origine « *forestiera* » (Paolo Pisano, Paolo Bresciano, Costanzio Perugino, Antonio Venetiano)⁷⁴. Vingt-cinq ans plus tard, en 1578, plus de la moitié des douze chanteurs sont de provenance non romaine (Giulio da Gubbio, Pietro Borgognone, Marcello detto « Il Bologna », Pietro Gallo Francese, Francesco da Segni, Superio Marchisano, Cristiano Fiamingo)⁷⁵. Au XVII^e siècle, le ratio semble s'inverser, même si une présence étrangère est encore attestée. Le 31 décembre 1655 est ainsi mentionné pour la première fois « Pietro Rosselli Francese », encore actif dans le chœur de S. Spirito en juillet 1657⁷⁶. Le 6 décembre 1676, Giuseppe Birker ou Bigher « *tedesco* » entre dans le chœur, où il apparaît à nouveau le 6 février 1678 et le 2 août 1682⁷⁷. Absents tous deux des listes de musiciens actifs à Rome au XVII^e siècle compilées par Jean Lionnet⁷⁸

⁷² Rome, ASR, SGI, b. 309.

⁷³ Rome, ASR, SGI, b. 308 et ROSTIROLLA (Giancarlo), « Note e manette : documenti su musici, costruttori e tratri dalla "Miscellanea artisti" », dans B. M. Antolini, A. Morelli et V. Vita Spagnuolo, *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio* [colloque, Rome, 1992], Lucca : Libreria musicale italiana, 1994, p. 86-88.

⁷⁴ Rome, ASR, SSS, b. 1892, *passim*.

⁷⁵ Rome, ASR, SSS, b. 1906, *passim*.

⁷⁶ Rome, ASR, SSS, b. 1951, n° 1486.

⁷⁷ Rome, ASR, SSS, b. 1972, n° 1817.

⁷⁸ Base de données « Musiciens à Rome (1579-1730) », disponible en ligne : <<http://philidor.cmbv.fr/catalogue/intro-bio>>

et de celles de John Burke sur la chapelle de S. Maria Maggiore⁷⁹, ils reflètent l'un des problèmes majeurs de cette recherche, centrée sur des musiciens obscurs : l'absence d'informations confirmant leur origine, leur parcours, leurs réseaux. C'est ainsi que les archives hospitalières fournissent de nombreux noms à consonance étrangère, sans qu'il soit possible d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de musiciens non romains, et dont les musicologues n'ont pas connaissance : le 2 mars 1664, un certain Mathias Ninches est ainsi mentionné parmi les musiciens de S. Spirito ; le 30 juin 1669, Possidonio Pirchmaier entre à son tour dans le chœur, tandis que le 24 décembre 1690, la liste des musiciens présents inclut un certain Giuseppe Mergand, peut-être d'origine française⁸⁰.

Les archives de S. Giacomo font surgir des problèmes similaires. L'unique musicien dont l'origine étrangère ne fait aucun doute est César Fortuné « *francese* », qui apparaît sous le nom de « Cesare Galli » en juillet 1653. Il chante alors comme contralto dans la chapelle de l'hôpital et perçoit pour cela un écu par mois, jusqu'en juin 1657. Présent chaque mois dans le rôle du chœur, il est l'un des rares musiciens à revenir chanter à S. Giacomo après l'interruption de la musique hospitalière décrétée en juillet 1656 pour cause de peste. Si l'on sait que ce musicien était encore actif en 1684, Jean Lionnet ayant noté sa présence au sein de la congrégation de Santa Cecilia, on ignore tout de sa carrière après son passage à S. Giacomo⁸¹.

Bien que les archives ne mentionnent pas la nation d'origine de Gasparo Probst, il ne fait guère de doute que ce musicien n'était pas de provenance romaine. Embauché en 1718 à S. Giacomo pour remplacer le maître de chapelle, Giuseppe Amadori, à l'occasion de la fête du Corpus Domini, il reçoit alors 111 écus et 30 *baiocchi*⁸². Cette somme conséquente, bien

⁷⁹ BURKE (John), « Musicians of Santa Maria Maggiore, Rome (1600-1700) : a social and economic study », dans *Note d'archivio per la storia musicale – nuova serie*, 2, 1984, *Supplemento*.

⁸⁰ Les noms de ces musiciens sont extraits de ALLEGRA (Antonio), *Mastri e cantori della cappella di S. Spirito in Saxia (1551-1737)*, tapuscrit, 1937.

⁸¹ Rome, ASR, SGI, b. 308 et b. 309.

⁸² Rome, ASR, SGI, b. 342.

supérieure à celle que touche habituellement le maître de chapelle de l'hôpital pour une telle occasion, laisse entendre que Gasparo Probst est un musicien renommé. Il s'agit en tout cas d'un compositeur confirmé, formé auprès d'Angelo Berardi qui juge en 1668 que ses compositions méritent de figurer parmi les *Salmi concertati a tre voci*, qu'il publie alors à Bologne et dédie à Anna Maria Costaguti, marquise Serlupi et comtesse Vidman⁸³.

D'autres musiciens actifs à S. Giacomo pourraient être d'origine étrangère mais en l'absence de documentation, le chercheur en est réduit à d'hasardeuses conjectures. Qui est Carlo Francesco Sampenois, dont le nom semble indiquer une provenance flamande et qui entre dans le chœur de l'hôpital en mai 1680⁸⁴ ? Quelle carrière a pu faire le catalan Miguele Surinyach, recruté comme ténor surnuméraire lors de la Semaine Sainte de 1722⁸⁵ ? Qui est Jodoco Waconio, très probablement originaire des Pays-Bas et qui chante comme contralto dans le chœur de décembre 1657 à avril 1658⁸⁶ ? Peut-on imaginer une parenté entre Gasparo Leder ou Letler, qui occupe à S. Giacomo l'unique poste de ténor pendant toute l'année 1719, et l'organiste Michele Letler, actif au Duomo de Vicence de 1736 à 1738⁸⁷ ? Si les difficultés à retrouver la trace de ces musiciens mineurs expliquent en partie les lacunes de la bibliographie sur le sujet, la présence de ces quelques étrangers dans les chapelles hospitalières romaines donne des informations essentielles sur les réseaux nationaux et professionnels à l'œuvre dans l'Europe musicale des temps modernes, et dont l'étude reste encore à mener.

⁸³ BERARDI (Angelo), *Salmi concertati a tre voci... Libro secondo, opera quinta*, Bologne : G. Monti, 1668.

⁸⁴ Rome, ASR, *SGL*, b. 311.

⁸⁵ Rome, ASR, *SGL*, b. 315.

⁸⁶ Rome, ASR, *SGL*, b. 309.

⁸⁷ Rome, ASR, *SGL*, b. 315 et BOLCATO (Vittorio) et ZANOTELLI (Alberto), *Il fondo musicale dell'archivio capitolare del duomo di Vicenza*, Turin : EDT/Musica, 1986, p. XX.

Conclusion

Si les quatre hôpitaux ici considérés sont issus d'un modèle commun, ils n'occupent pas une place égale dans l'imaginaire collectif. Alors que les institutions romaines sont, au mieux, reconnues pour leur activité charitable et, dans le cas de S. Spirito, pour la qualité artistique de ses fresques, les hôpitaux de Venise sont célèbres pour leurs chœurs de femmes, sous la figure tutélaire d'Antonio Vivaldi. Cette image d'Épinal trouve son origine dans les choix différents faits, dès le début du XVII^e siècle, par les congrégations des quatre hôpitaux : alors que l'implication particulière des patriciens dans les hôpitaux vénitiens et la relative liberté de la République vis-à-vis de la Rome pontificale rendaient possible un développement de l'activité musicale féminine, les établissements romains semblent avoir été plus contraints par leurs liens étroits avec la Papauté, particulièrement évidents dans le cas de S. Spirito. Le maintien de la musique hospitalière à une position secondaire, étroitement subordonnée à l'activité liturgique, explique la moindre attractivité des institutions romaines pour les musiciens étrangers, certes présents mais en moins grand nombre et à des positions moins importantes que dans les hôpitaux vénitiens. Surtout, la possibilité de profiter de la présence de nombreux enfants pour fonder une école de musique semble avoir été écartée d'office à Rome, alors que les institutions vénitiennes y ont vu l'opportunité d'offrir à moindre frais à leurs petites orphelines une spécificité recherchée, sur le marché du mariage ou dans les couvents qu'elles étaient destinées à rejoindre. Ce choix de développer une activité musicale, valable non seulement pour soutenir les offices, mais aussi en tant que telle, pour offrir aux mélomanes, en temps de pénitence, une alternative au théâtre d'opéra, a permis aux hôpitaux de Venise de faire partie intégrante du mythe artistique de la République Sérénissime jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Les hôpitaux vénitiens ont également contribué, bien plus que leurs homologues romains, à la diffusion du goût italien en Europe, en favorisant les échanges musicaux et en participant à la formation de

musiciennes d'origine étrangères, jouant ainsi un rôle à part entière dans l'Europe musicale des XVII^e et XVIII^e siècles.