



Vivaldi à Venise

*Connaître la
musique sacrée*



Durante à Naples

Francesco Durante

Né à Frattamaggiore, le 31 mars 1684

Mort à Naples, le 30 septembre 1755



Durante était le septième des onze enfants de Gaetano Durante et Orsola Capasso. Sa première formation musicale lui a été prodiguée par son oncle Don Angelo Durante qui était *primo maestro* au Conservatoire napolitain *di S. Onofrio a Capuana* et par le violoniste Gaetano Francone.

Nous savons très peu de ses activités entre 1705 et 1728, date à laquelle il est nommé *primo maestro* au Conservatoire *delle Poveri di Gesu Christo*.

Durante fut présent à Naples de façon sûre en 1710 comme professeur au Conservatoire napolitain *di S. Onofrio a Capuana*, institution où avait enseigné son oncle, jusqu'à son départ en janvier 1711. Son nom est également présent dans le registre des maîtres et professeurs de la *Congregazione e Accademia di S Cecilia* de Rome en 1718. Le fait que Durante se concentra sur la musique sacrée plus que sur l'opéra – privilégié par d'autres compositeurs napolitains – montre une influence romaine puisque c'était le courant dominant à Rome à cette période.

A partir de 1728, il connut une période faste, travaillant en collaboration avec des compositeurs comme Mancini, Porpora, Hasse, Vinci, Leo et d'autres. Il eut comme élève entre autres Pergolèse.

Pour des raisons inconnues, Durante quitta le Conservatoire en 1739 et nous ne savons rien de son parcours jusqu'en 1742 où il fut élu *primo maestro* du Conservatoire *della S. Maria di Loreto*, conservatoire où le poste était vacant depuis le départ de Porpora pour Venise en 1741. A *Santa Maria di Loreto*, il eut l'occasion de former des futurs compositeurs comme Anfossi, Fenaroli, Guglielmi, Sacchini, Speranza et Traetta.

Suite à la mort de Leo en 1744, Durante fut nommé *primo maestro* au Conservatoire *di S. Onofrio a Capuana* et prit son poste en 1745. Là il fut responsable de la formation de Nicolò Piccini qu'il considéra plus comme un fils que comme un élève.

Grand érudit et excellent enseignant, il était ce qu'on appelle aujourd'hui « de sensibilité conservatrice », car il n'était guère ouvert au genre de l'opéra, relativement nouveau pour l'époque, trop moderne à son goût ; fait rare pour un Italien de sa génération : il n'en a composé aucun. Il s'en tenait aux compositions de musique instrumentale et sacrée. Solitaire et taciturne, il ne refusait néanmoins jamais une invitation d'une académie ou d'un concert privé pour donner un échantillon de ses talents de compositeur et de claveciniste. Il y jouait alors des sonates complexes ou des fugues aussi longues qu'élaborées. En cela, on reconnaît le style de Durante : une composition très travaillée, où rien n'est laissé au hasard ; composition riche et minutieuse qui donne autant de plaisir à exécuter qu'à écouter.

Vivaldi à Venise

Parler de Vivaldi, c'est évoquer dans l'esprit de beaucoup *Les quatre saisons* et le violon. De fait, le violon était son instrument ; de fait, il a composé en grande partie de la musique d'orchestre, mais c'est tout de même passer à côté d'une partie importante de sa vie, et surtout d'une réalité historique importante au plan musical,

que d'omettre d'évoquer le cadre musical de Venise dans lequel Vivaldi a évolué. Ce cadre est en partie marqué par la présence d'instituts voués à l'éducation des jeunes filles et qui se sont peu à peu transformés en conservatoires de haut niveau. C'est ce contexte là que nous voudrions évoquer dans les pages qui suivent et qui permet de mieux situer l'ensemble de la musique vocale composée par Vivaldi. Nous citons ici des extraits de l'ouvrage *La Venise de Vivaldi* par Patrick Barbier (Editions Grasset).



I. Les quatre Ospedali : orphelinats et conservatoires

Dès le XVI^e siècle, parfois même le siècle précédent, beaucoup de villes européennes, ravagées par les épidémies, les guerres et la malnutrition, s'étaient retrouvées confrontées à une recrudescence d'abandons d'enfants et à l'impossibilité d'assurer des conditions de vie décente aux orphelins. L'autorité ecclésiastique avait alors commencé à prendre en charge cette enfance déshéritée dans des institutions caritatives qui n'allaient cesser de prendre de l'importance, en taille autant qu'en renommée, au fur et à mesure qu'on s'approchait du XVIII^e siècle. A la simple charité médiévale, la Contre-Réforme catholique avait voulu donner une dimension nouvelle à ces institutions: former, chrétiennement bien sûr, mais aussi culturellement et professionnellement, les pensionnaires de ces institutions pour les rendre capables de gagner leur vie et d'aider en retour l'œuvre caritative. La musique occupa assez vite une place centrale dans la vie quotidienne de ces hospices: enfants et adolescents, en plus des études traditionnelles de latin, de rhétorique ou de théologie, recevaient une éducation musicale qui allait leur permettre d'acquérir une formation de très haut niveau, apte à les aider sur un plan professionnel au moment de leur sortie de l'institution.

Les choses ne furent pas différentes pour Venise qui vit s'ouvrir au cours de son histoire quatre *Ospedali* destinés à l'accueil et à l'éducation des plus démunis. Le plus ancien, remontant au XIII^e siècle, était Saint-Lazare-des-Mendiants, destiné aux gueux, aux lépreux, aux personnes atteintes de maladies non diagnostiquées, ainsi qu'à toutes sortes



d'invalides, vieillards et mendiants. *Santa Maria della Pietà* avait été fondée en 1346 au profit des orphelins et des enfants abandonnés. *L'hospice des incurables* datait des années 1520-22 et avait pour mission originelle de soigner les syphilitiques. Enfin en 1527-28 était apparu Saints-Jean-et-Paul-des-Abandonnés, communément appelé par la suite *l'Ospedaletto*, et voué dès son origine à soulager la population en période de grandes disettes.

Alors qu'à Naples les garçons étaient les principaux bénéficiaires des quatre conservatoires, les jeunes filles vénitiennes se trouvaient être les seules à profiter de l'enseignement musical. Les *Ospedali* accueillaient certes des enfants déshérités des deux sexes, mais les garçons ne figuraient que temporairement dans les registres car, dès que leur âge le permettait, on les plaçait en apprentissage dans les différentes corporations de la ville: ainsi ils n'étaient plus à la charge de l'institution. Il en allait tout autrement pour les filles car il n'était pas question de les «lâcher» dans la nature avant l'âge adulte, et encore ne pouvaient-elles sortir qu'à condition de se marier ou de prendre le voile dans quelque monastère. Dans ces deux cas, elles recevaient une dot assez importante, offerte par *l'Ospedale* lui-même qui se substituait ainsi aux parents qu'elles n'avaient pas eus. A la fin du XVIII^e siècle, cette dot avoisinait les 200 ducats, c'est-à-dire une somme substantielle correspondant environ à 40 millions de lires modernes (près de 20 000 euros). Mais il est clair que certaines jeunes filles, à titre exceptionnel, reçurent des sommes bien supérieures, proportionnelles à leur renommée et aux revenus qu'elles avaient apportés à *l'Ospedale* lors des concerts payants. Toutes pouvaient aussi emporter le linge et les draps qu'elles avaient brodés. La durée de leur séjour dans les institutions se trouvait donc rallongée d'autant et il importait de leur trouver des activités de longue haleine, capables de les occuper pendant une dizaine d'années en moyenne. Les plus modestes d'entre elles, celles qui montraient le moins de capacités pour les matières artistiques ou intellectuelles, étaient nommées *figlie del comune* («filles du commun»). Leur éducation était d'ordre général et leurs activités se concentraient autour des diverses tâches ménagères, des soins infirmiers, mais aussi des productions artisanales de très belle facture, notamment la dentelle ou la broderie, dans lesquelles elles excellaient. C'était évidemment une vie de dur labeur (un seul jour de sortie leur était concédé chaque année), mais préférable à l'existence misérable qu'elles auraient eue, tant à la ville qu'à la campagne. Les plus douées d'entre elles, celles dont on avait repéré les dispositions pour les matières de l'esprit, étaient appelées *figlie del coro* («filles de chœur») et recevaient une éducation spécifiquement musicale. Comme nous le verrons dans les pages suivantes, chaque *Ospedale* avait son organisation, ses règles de vie, son recrutement particulier, ses maîtres de musique, ses jours de cérémonies ou de concerts et, bien entendu, ses spécialités musicales.

II. Organisation et vie sociale dans les Ospedali



À l'origine, nous l'avons dit, les *Ospedali* ont été créés à des fins médicales et caritatives. Cet objectif demeure le même à l'époque baroque et les enfants admis le sont avant tout en raison de leur situation dramatique: grande pauvreté, maladie, mort des deux parents ou impossibilité pour le parent restant d'élever un enfant. Les statuts de l'*Ospedaletto*, réformés en 1667, prévoient clairement que l'accès est limité aux jeunes filles «les plus misérables et abandonnées, orphelines absolues de père et de mère, sans parents aptes à pouvoir leur fournir de l'aide ou un logement, qui ne dépassaient pas l'âge de 10 ans, et n'avaient pas moins de 6 ans ». Les registres de ces institutions demeurent ainsi un pénible catalogue de cas sociaux, de suppliques désespérées, de places insuffisantes lorsque le nombre de postulants est nettement supérieur.

En fait, à la fin du XVII^e siècle et plus encore au XVIII^e siècle, les consignes purement médicales qui prévalent pour l'admission d'enfants ou d'adultes sont largement transgressées. L'*Ospedaletto*, qui était avant tout un orphelinat de 125 jeunes filles et de 40 garçons, continue de soigner aussi les maladies de peau (notamment la teigne) et les maladies non diagnostiquées, tout en accueillant des pèlerins et autres errants. Sa population ne dépasse pas les 200 pensionnaires. Les *Incurabili*, destinés à l'origine à soulager la maladie incurable par excellence qu'est la syphilis, se sont mis à accepter toutes sortes de malades, ainsi que des orphelins mâles et même soixante-dix jeunes filles de familles nobles, ce qui place ses effectifs autour de 500 personnes.. Encore plus peuplés sont les *Mendicanti*, devenus une gigantesque institution caritative pouvant accueillir aussi bien des orphelins, des mendiants ou des invalides que des veuves ou des nobles âgés. L'admission a beau y être stricte, ses effectifs varient néanmoins entre 600 et 900 personnes. Enfin, au sommet de la pyramide pour le nombre de pensionnaires, vient *la Pietà*, qui a évolué rapidement de 400 à 500 hôtes en 1663 jusqu'à plus de 1000 en 1738. Comme ses consœurs, *la Pietà* a ajouté à sa vocation d'orphelinat les soins aux teigneux, l'aide aux mendiants venus de la campagne et la vaccination contre la variole. Parmi tant de fléaux, on peut s'étonner que *la Pietà* ait pu être également ce bastion de l'excellence musicale, que nous traiterons à part en raison de la présence en ses murs d'Antonio Vivaldi. La renommée européenne de ces quatre institutions vénitiennes ne vient donc pas de leurs talents curatifs, communs à de multiples autres villes, mais de l'éducation musicale sans précédent qu'elles accordent à leurs jeunes pensionnaires. Ce qui n'a été au point de départ qu'un moyen de distraire et cultiver des jeunes filles qui ne peuvent décemment, comme les garçons, aller travailler chez un artisan ou un maître ouvrier, devient bientôt la raison d'être de ces maisons et le plus grand sujet de concurrence entre elles. Les quatre *Ospedali* sont gouvernés par des congrégations privées et laïques, le clergé ne se chargeant que de la partie pédagogique. Des nobles, des citoyens vénitiens et de riches marchands financent et



administrent ainsi ces institutions. Ils se partagent la tâche en diverses commissions (finances, habillement, infirmerie, église, affaires communes, etc.) et tous appartiennent aux plus grandes familles de la *Signoria* vénitienne: au fil des registres apparaissent ainsi les noms des Loredan, Mocenigo, Tron, Donà ou Cotarini. Ces protecteurs, nommés par la magistrature sénatoriale, ont rapidement compris, vers la fin du XVII^e siècle et surtout pendant la première moitié du siècle

suivant, que le talent musical de ces demoiselles, alors poussé à son apogée, est une source de revenus non négligeable, tant par les donations nouvelles qui en résultent que par les aumônes considérables laissées par les riches visiteurs accourus de l'Europe entière pour les entendre. « *Il y a à Venise, écrit un Russe en 1698, des couvents de filles où ces dernières jouent de l'orgue, de différents instruments et chantent si admirablement que nulle part ailleurs dans le monde on ne trouverait des chants si doux et si harmonieux. Aussi vient-on de toutes parts à Venise avec le désir de se nourrir de ces chants angéliques, surtout de celui des Incurables* ». Les « filles du chœur » sont donc la fine fleur de ces honorables maisons. Entrées en musique comme on entrerait en religion, dès leur arrivée, c'est-à-dire pour la plupart entre 6 et 10 ans, parfois plus tard, elles « doivent » statutairement à l'institution un minimum de dix à quinze années de bons et loyaux services musicaux, après quoi, elles ont le triple choix de rester, de se marier ou de prendre le voile. C'est dire à quel degré de perfection peuvent parvenir ces jeunes musiciennes, sélectionnées vers l'âge de 10 ans par le *maestro di coro* pour le chant ou pour tel ou tel instrument, puis instruites quotidiennement dans leur discipline respective pendant tant d'années, avec les meilleurs *maestri* que Venise puisse compter. Quelques jeunes filles payantes, parfois même allemandes ou autrichiennes, peuvent être admises pour se perfectionner dans l'art musical, même si elles ne sont pas orphelines. L'enseignement n'est pas assuré que par les grands maîtres, mais aussi par les filles du chœur plus âgées, en général celles qui ont choisi de rester toute leur vie à l' *Ospedale* (ou n'ont pu faire autrement). Cet enseignement « en cascade », très courant également chez les garçons des conservatoires de Naples, garantit la qualité des études, les meilleures élèves sachant admirablement transmettre ce qu'elles ont elles-mêmes reçu. D'abord débutantes, elles peuvent devenir *sottomaestre* (sous-maîtresses) à l'âge de 24 ans, puis *maestre* après 30 ans. A 40 ans elles peuvent prendre leur retraite, mais beaucoup restent jusqu'à un âge avancé, le record appartenant à une femme de 76 ans qui, à la *Pietà*, totalise 65 années de service! Si la discipline est rigoureuse et la vie quotidienne assez austère, les jeunes filles musiciennes bénéficient cependant d'un certain nombre de faveurs et d'allègements disciplinaires, qui ne sont pas sans rappeler les conditions de vie assouplies qu'on réservait aux petits castrats des conservatoires napolitains. Se démarquant ainsi des « filles du commun », à l'éducation beaucoup plus sévère, elles profitent d'une alimentation améliorée et de vêtements plus chauds pour préserver leur précieux gosier et bannir les bronchites ou les doigts gourds en hiver. On les dispense aussi, partiellement ou totalement, de la *tasca*, c'est-à-dire des tâches quotidiennes dévolues aux autres filles.

De la même manière, alors que les pauvres blanchisseuses et dentellières ne peuvent sortir qu'une fois l'an, les demoiselles du chœur connaissent un régime plus souple qui autorise de brèves vacances à la campagne et quelques sorties sur les îles de la lagune ou dans des salons aristocratiques pour y faire



de la musique, sur invitation bien sûr. En 1704, Pallade Veneta raconte que *«les jeunes filles chantant dans le chœur des Mendicanti furent conduites par leurs seigneurs gouverneurs à une noble récréation, et elles furent suivies par une multitude qui les vénère (et les considère) comme les plus célèbres musiciennes qui se puissent entendre de nos jours»*. Si quelques sorties sont autorisées, il est habituel, en revanche, de ne recevoir personne à l'*Ospedale*, la règle y étant comparable à celle d'un monastère cloîtré. Il arrive au XVIII^e siècle que l'on veuille bien attribuer quelques revenus aux jeunes filles qui le méritent. *La Pietà*, en 1717, accorde à celles-ci quelques émoluments, à condition d'éduquer une petite fille noble; en 1739, on accorde une rente annuelle aux douze plus méritantes. Les *Mendicanti*, en 1731, puis l'*Ospedaletto* en 1743, décident d'encourager les «filles du chœur» en leur octroyant une somme correspondant à la moitié de la location des sièges, lors des concerts publics mais encore doivent-elles en échange rendre quelques services en copiant des partitions. Le petit pécule, patiemment constitué, peut être déposé dans les caisses de l'école, à un taux d'intérêt privilégié. Le XVII^e siècle marque de cette façon le début d'une certaine ascension sociale des jeunes filles du chœur, en même temps qu'il est le dernier de leur histoire.

III. Une renommée musicale internationale

«La musique transcendante ici est celle des hôpitaux. Il y en a quatre, tous composés de filles bâtardees ou orphelines, et de celles que leurs parents ne sont pas en état d'élever. Elles sont éduquées aux dépens de l'Etat, et on les exerce uniquement à exceller dans la musique. Aussi chantent-elles comme des anges, et jouent du violon, de la flûte, de l'orgue, du hautbois, du violoncelle, du basson; bref, il n'y a si gros instrument qui puisse leur faire peur. Elles sont cloîtrées en façon de religieuses. Ce sont elles seules qui exécutent, et chaque concert est composé d'une quarantaine de filles. Je vous jure qu'il n'y a rien de si plaisant que de voir une jeune fille et jolie religieuse, en habit blanc, avec un bouquet de grenades sur l'oreille, conduire l'orchestre et battre la mesure avec toute la grâce et la précision imaginables. Leurs voix sont adorables pour la tournure et la légèreté; car on ne sait ici ce que c'est que rondeur et sons filés à la française». Charles de Brosses, président du parlement de Dijon, écrit cette lettre en 1739. Vivaldi n'a plus que deux années à vivre, mais Venise rayonne de tout son pouvoir de séduction sur le plan musical et les *Ospedali* se trouvent au sommet de leur popularité, tant dans la Péninsule que dans les pays alentour. Les effectifs des quatre institutions sont bien ceux qu'avance le voyageur français. Une quarantaine de jeunes filles se produisent dans chaque «hôpital»; elles se partagent entre choristes et instrumentistes, au léger avantage de ces dernières. La mystérieuse beauté de leurs apparitions, ajoutée à la délicatesse de leur voix



ou à la parfaite maîtrise des instruments, sont les causes d'une véritable vénération de la part des voyageurs. Ainsi le *Guide des Etrangers* de 1697 précise aux visiteurs de passage: « *Les jeunes filles des quatre Ospedale sont très applaudies et l'on fait grand cas d'Apollonia, Caccina et Oseletta aux Incurabili, Antonina aux Mendicanti, la Vicentina à l'Ospedaletto et, pour le son de l'archiluth, la Jamosa à la Pietà* ». Il ne

reste plus qu'à se rendre sur les lieux pour goûter les délices de cette

musique au féminin. Le choix ne manque pas et il convient de s'informer

sur le calendrier et les usages respectifs des quatre institutions. En premier lieu viennent les offices réguliers, les plus faciles à aborder. En règle générale, les complies et litanies du samedi, les vêpres du dimanche et les messes des grandes fêtes solennelles constituent les moments privilégiés pour se rendre dans l'une des quatre églises. Avec la popularité croissante de ces offices durant la période qui nous concerne et la recrudescence de ce que l'on pourrait appeler la « demande touristique », les *Ospedali* se sont organisés pour se décaler les uns par rapport aux autres: à l'exception des vêpres qui ont bien sûr lieu tous les après-midi et à peu près au même horaire, ils s'arrangent pour que les offices solennels et les fêtes extraordinaires ne tombent ni le même jour, ni à la même heure. Par exemple, la musique solennelle des *Mendicanti* se déroule le deuxième dimanche du mois, alors qu'elle a lieu le quatrième à l'*Ospedaletto*, et ainsi de suite. Mais c'est sans conteste les oratorios, les motets et les concerts de musique instrumentale qui constituent le *nec plus ultra* de la production des *Ospedali* et par là même les spectacles les plus recherchés du public vénitien et des étrangers en séjour. Les plus grands maîtres ont formé ces élèves: la grande violoniste Giacomina Stromba, aux *Incurabili*, a tout reçu du célèbre Tartini. Pour les jeunes filles de cette institution, Porpora, maître incontesté de l'école napolitaine et professeur du grand Farinelli, a écrit un *Salve Regina*; pour elles également, Lotti a composé l'oratorio en italien *Joas re di Giuda* et le Saxon Hasse un *Miserere*. *Incurabili* et *Pietà* se livrent une concurrence acharnée entre 1683 et 1716 au sujet de ces oratorios. Dix sept d'entre eux sont créés aux *Incurabili* grâce au maestro Pollarolo, un peu moins à la *Pietà* avec Gasparini. Mais c'est surtout à l'*Ospedaletto* que Porpora s'est attaché en tant que maître de chœur en 1743.

Comme on l'a vu, toute visite étrangère de marque, toute présence royale ou princière à Venise, implique obligatoirement une ou plusieurs séances dans tel ou tel *Ospedale*. L'apparition de ces jeunes filles, vêtues de blanc mais discrètement cachées aux regards par des grilles, parfois drapées de gaze noire, leur position toujours surélevée par rapport à l'assistance, le relatif recueillement de ce public qui écoute en silence et n'a pas le droit d'applaudir, enfin la perfection unanimement saluée des parties vocales et instrumentales, tout concourt à faire de ces soirées un moment de ravissement et d'intense émotion. A une époque et surtout dans un pays où l'opéra règne en maître, il est tout à fait remarquable que les jeunes cantatrices des *Ospedali* puissent à de nombreuses reprises être comparées aux plus grandes voix du XVIII^e siècle, alors qu'elles vivent dans un monde clos, sans jamais pouvoir entendre les plus grands noms de la scène lyrique ni participer à cette

permanente surenchère musicale et commerciale qu'engendre l'opéra. Venise peut ainsi s'enorgueillir d'avoir porté à des sommets de perfection et avec une renommée internationale un art musical servi par les plus humbles, aux antipodes des pratiques élitistes courantes en d'autres lieux. Ces jeunes filles



orphelines et pauvres qui, sans les *Ospedali*, connaîtraient la misère ou la prostitution, jouissent d'une qualité de vie très honorable et atteignent la renommée tout en restant anonymes puisque leur prénom (ou parfois leur surnom) est à peu près tout ce que l'on sait d'elles.

Enfin, élément non négligeable sur le plan social, elles tissent un lien musical et spirituel entre l'intérieur et l'extérieur de l'*Ospedale*. N'oublions pas que ces jeunes musiciennes ne composent qu'une petite partie de la population vivant dans les murs. Il y a aussi les «filles du commun», beaucoup plus nombreuses, des garçons orphelins avant leur départ en apprentissage, ainsi que des malades, des paralysés, des vieillards, qui tous peuvent entendre leurs consoeurs pendant les offices. Outre qu'une telle musique a peut-être le pouvoir de soulager partiellement la misère de ces êtres et empêcher que ces hospices ressemblent à des mouiroirs, elle constitue surtout un trait d'union entre le monde interne et la foule extérieure qui représente à la fois Venise, l'Italie et l'Europe. Personne, et on le voit bien dans les nombreux commentaires et récits du temps, ne peut oublier qu'il y a, derrière ces interprètes sublimes, des institutions charitables, remplies de déshérités, qui ne sont pas pour autant les laissés-pour-compte de la société dominante. Grâce à la musique, les hospices vénitiens sont en somme les plus célèbres et les plus à la mode de leur siècle. Du côté des jeunes musiciennes, les choses sont-elles aussi simples? Peut-on du reste parler en leur nom alors qu'aucune n'a laissé de témoignage de sa vie et de son expérience musicale? Qu'elles aient été conscientes d'avoir échappé à un sort beaucoup plus cruel ne fait aucun doute, surtout pour les filles du chœur débarrassées de nombre de corvées matérielles et hissées à un statut intellectuel et artistique enviable qui les unit en un même corps par-delà leurs différences sociales, linguistiques ou culturelles. Elles forment une élite parmi les gens de leur condition et ne peuvent qu'en être conscientes, en dépit de leur modestie. La première frustration peut bien sûr naître de l'anonymat auquel elles sont contraintes. Conscientes de leurs dons musicaux et de l'effet qu'elles produisent sur le public, elles doivent accepter aussi de rester dans l'ombre, de ne tirer aucune satisfaction personnelle de leur art et de travailler en somme pour l'institution plus que pour elles-mêmes. Mais la principale frustration attend sans aucun doute celles qui sortent de l'*Ospedale* pour se marier. Certes la promesse d'un mariage peut constituer une forme de libération pour ces jeunes femmes cloîtrées depuis leur plus jeune âge. Et il n'est certainement pas simple de trouver un époux lorsqu'on a si peu d'occasions de sortir et de rencontrer des hommes. Le problème n'est donc pas le mariage, bien au contraire, mais l'interdiction absolue qui est faite aux anciennes fanciulle de pratiquer leur art une fois sorties de l'institution. C'est là une injustice de plus entre les sexes. Alors que les



jeunes hommes issus des conservatoires de Naples, instrumentistes ou chanteurs, castrats ou non, n'en franchissent les portes que pour voler de leurs propres ailes et mettre à profit des années d'études musicales, les jeunes Vénitiennes n'ont plus qu'à rendre leur tablier: leur carrière s'achève avec le mariage. La règle se montre alors fort stricte: il est hors de question de pratiquer la musique ou le chant une fois réinsérées dans le monde, et surtout pas en public. Le mari se doit de signer un acte notarié le stipulant. Toute infraction peut entraîner la perte de la fameuse dot octroyée par les administrateurs et dont on a vu qu'elle est substantielle. Cette mesure renforce l'esprit de gratuité, de bénévolat dans lesquels s'inscrivent les études musicales des jeunes pensionnaires. Mais on ne peut s'empêcher de penser à leur tristesse de ne plus pouvoir exercer un art porté à un extrême degré de raffinement pendant au moins dix années d'études, et encore moins d'en tirer un quelconque salaire. La femme, même bien mariée, retrouve un statut connu partout ailleurs: celui de femme au foyer, mère de famille dépendante de son époux et exclue du monde professionnel, même artistique. On objectera que les grandes cantatrices du XVIII^e siècle ont réussi à mener leur carrière tout en étant mariées, à commencer par la plus grande de toutes, Faustina Bordoni, épouse du compositeur Hasse. Mais n'oublions pas qu'elles exercent essentiellement leur art dans le cadre de l'opéra, genre commercial par excellence qui ne peut se passer d'elles et récompense les meilleures par des appointements considérables. Les jeunes femmes sorties des *Ospedali* ne sont guère formées pour ce type de répertoire, même s'il leur est arrivé de l'aborder occasionnellement pour telle ou telle grande fête. De toute manière, c'est là une destinée impossible de par les règlements en vigueur, tant dans les théâtres de la République que sur les scènes étrangères. Reste donc cette consolation, non des moindres, d'avoir retrouvé une place dans la société, parfois même dans de grandes familles, souvent cultivées et passionnées de musique; celles-ci voient d'un excellent œil le mariage d'un garçon avec une jeune fille non seulement musicienne, mais détentrice d'une éducation, d'une piété et de manières de vivre inculquées par l'*Ospedale*, tout à fait dignes de la meilleure société. Là est peut-être la plus belle revanche de ces jeunes filles déshéritées par la naissance, enfin promises aux meilleurs partis.

IV. Vivaldi et la Pietà

La Pietà ne se distingue pas seulement des trois autres *Ospedali* parce qu'elle est la «maison» de Vivaldi, mais aussi parce qu'elle jouit d'un prestige particulier, possède le plus grand nombre de pensionnaires et se retrouve la seule à ne pas pratiquer la mixité. Seules des femmes, depuis les jeunes orphelines jusqu'aux dames de grand âge, appartiennent à cette communauté d'un millier de personnes située sur la *Riva*, à quelque deux cents mètres du palais des Doges. Les petites filles abandonnées par leurs parents sont déposées

dans une niche aménagée dans le mur extérieur: certaines parviennent à se faire adopter par des paysans de la terre ferme, mais la plupart demeurent dans l'*Ospedale* où elles vont se répartir, comme dans les trois autres, en « filles du commun » et « filles du choeur ». La vie musicale liturgique,



qui s'est contentée au XVI^e et au début du XVII^e siècle de polyphonies chorales avec accompagnement d'orgue, se met à accorder de plus en plus de place aux instruments à partir de 1650. Certes, cette nouvelle conception de la musique sacrée, ce *stile moderno* répondant au grand élan de la Contre-Réforme, ne concerne pas que la *Pietà*. Mais très vite cette institution se fait une réputation toute particulière dans le domaine instrumental, cordes tout d'abord puis bois et cordes pincées (luths, mandolines...). Bénéficiant peu à peu de l'apport des différents *maestri* ainsi que de l'engouement des pensionnaires, la *Pietà* se spécialise de plus en plus dans les concerts instrumentaux et tente même de devancer ses concurrents en développant des instruments plus rares tels que la musette, la viole anglaise ou le psaltérion, très courants à l'époque de Vivaldi. Dès 1716, on introduit la clarinette, en 1728 la flûte traversière, en 1747 le cor, et les timbales en 1750. Les jeunes filles, passionnées notamment par les innovations introduites par Vivaldi, se mettent à acquérir dans la première moitié du XVIII^e siècle un niveau instrumental inégalé, qui n'exclut pas l'excellente prestation des jeunes cantatrices. De 1712 à 1722, bien des voyageurs mentionnent la fameuse «*Anna Maria de la Pietà*» qui pratique avec un égal talent le clavecin, le violon, le violoncelle, la viole d'amour, le luth, le théorbe et la mandoline. Dans cet univers radicalement féminisé, on fait en sorte d'embaucher le minimum de professeurs masculins, alors que l'on utilise au maximum les *maestre*, anciennes jeunes filles du choeur devenues adultes, possédant un excellent niveau musical pour former leurs cadettes. Souvent âgées d'une quarantaine d'années, parfois moins, elles tiennent en général les parties solistes, vocales ou instrumentales, lors des exécutions en public. Elles peuvent même, en l'absence du *maestro*, assurer ce que nous appellerions aujourd'hui la « direction » de l'ensemble, et qui correspond alors à une simple battue. Le nombre d'hommes est donc réduit à sa plus simple expression, sans qu'on puisse s'en passer tout à fait, en raison de leurs compétences propres.

Au sommet de la hiérarchie se trouve le *maestro di coro*, compositeur le plus éminent qui crée les oeuvres nécessaires aux différents offices et oratorios (Pâques et la Visitation constituent les fêtes principales de la *Pietà*), tout en veillant à la bonne marche des différents enseignements et au recrutement judicieux des jeunes cantatrices ou instrumentistes, ce qui intervient après un vote. Vivaldi a connu seulement quatre maîtres de choeur au long de sa vie professionnelle: Francesco Gasparini (1701-1714), Carlo Grua (1719-1726), Giovanni Porta (1726-1737) et le Napolitain Alessandro Gennaro (1739-1741); après le départ et la mort de Vivaldi arrive le célèbre Napolitain Porpora, d'abord à la *Pietà* de 1742 à 1744 puis à l'*Ospedaletto* jusqu'en 1747. Précisons d'emblée que le mot *coro* ne doit pas être pris à l'époque dans son sens littéral (choeur uniquement vocal) mais



dans le sens plus large d'un ensemble de voix et d'instruments. Il n'est du reste pas facile de déterminer aujourd'hui ce qu'a été le nombre précis de participants, tant il fluctue selon les années et les récits que nous possédons. Un document d'archives de 1707 mentionne 14 chanteuses et 14 instrumentistes, mais Charles de Brosses nous parle d'une quarantaine d'interprètes en 1739, et un texte plus précis, du milieu du siècle, évoque 18 chanteuses et 10 instrumentistes actives, plus 2 solistes et 2 copistes, auxquelles s'ajoutent 8 chanteuses et 6 instrumentistes débutantes. Si l'on ne tient compte que des « actives », cela fait donc une trentaine d'interprètes, chiffre moyen qui varie selon l'importance et la magnificence des cérémonies.

Mais un plus grand mystère plane sur les effectifs vocaux: la présence dans les partitions de quatre registres de voix (soprano, contralto, ténor et basse), alors qu'il n'y a que des femmes... Toutes les hypothèses ont été émises. Robbins-Landon imagine que l'on pouvait à l'occasion recruter quelques voix de basses parmi le personnel masculin de l'*Ospedale*, ce qui est fort peu probable: leur niveau musical n'aurait pas été à la hauteur de jeunes interprètes si bien entraînées. Michael Talbot souligne que les parties féminines sont généralement doublées à l'octave par les basses instrumentales. Certains documents mentionnent aussi que quelques jeunes femmes elles-mêmes ont rempli des parties plus graves, grâce à la profondeur exceptionnelle de leurs voix, telles qu'on peut encore en entendre aujourd'hui dans les musiques traditionnelles de par le monde. Notons aussi que Vivaldi écrit davantage pour voix de baryton que de basse et soutient en effet toujours les voix par les cordes graves. Quoi qu'il en soit, plusieurs cas nous sont connus. La feuille mensuelle *Pallade Veneta* présente notamment, en 1687, Maria Anna Ziani qui « *bien que femme, chante naturellement avec une voix d'homme, mais une voix si tendre et pleine, et d'un ton si doux, qu'elle chante baryton avec assez de grâce pour transporter et capter l'esprit de ses auditeurs* ». Il est aussi assez fréquent dans les listes de noms de jeunes chanteuses de la *Pietà*, conservées aux Archives d'Etat de Venise, de trouver les mentions suivantes: *Anastasia dal Sopran*, *Cecilia dal Contralto*, mais également *Annetta dal Basso*, *Antonia dal Tenor*, *Vittoria dal Tenor*, etc. Cependant il est clair, que de telles voix graves, par définition assez rares, ne devaient guère avoir de puissance ni fournir l'équilibre nécessaire à l'ensemble. Voici pourquoi l'hypothèse la plus plausible demeure la transposition des parties masculines à l'octave supérieure: les sopranos chantent leur partie, les seconds sopranos lisent la partie de ténor à l'octave au-dessus, les mezzo-sopranos prennent la partie des contraltos et les contraltos chantent la partie des basses une octave au-dessus. Cette répartition donne alors une couleur générale, très particulière comme l'a montré un récent enregistrement de *Juditha triumphans*, assurément très proche de la vérité originelle. C'est donc pour ces jeunes filles que Vivaldi écrit, entre autres oeuvres, ses oratorios *Moyses Deus Pharaonis* (aujourd'hui perdu) et *Juditha triumphans*, respectivement en 1714 et 1716, ainsi que de nombreux motets et psaumes des vêpres (Magnificat, Gloria, Beatus vir,

Dixit Dominus, Lauda Jerusalem...); pour un total d'une cinquantaine de pièces vocales sacrées. Certains de ses manuscrits précisent clairement qui sont les interprètes, même s'il ne s'agit que de prénoms, puisque les artistes de la *Pietà* sont tenues à l'anonymat. Dans le cas de Judith



trionphante, on peut lire les prénoms de Caterina, Polonia, Giulia, Silvia et Barbara . Le fait qu'Antonio Vivaldi n'accède jamais au rang suprême de *maestro di coro* demeure souvent un paradoxe pour un mélomane contemporain, habitué à le classer parmi les tout premiers compositeurs de son siècle. En réalité, sa spécialité est l'orchestre, notamment les cordes, et il n'aurait probablement jamais souhaité prendre une responsabilité sur le plan choral. Il entre à la *Pietà* le 1^{er} septembre 1703 en tant que maître de violon: il a vingt-cinq ans et est prêtre depuis six mois; après quoi on lui rajoute, le 17 août 1704, l'enseignement de la viole anglaise. Son entrée correspond à une réelle volonté du maître de chœur Francesco Gasparini, en place depuis deux ans, de consolider et améliorer les pupitres de cordes. Un tel poste étant essentiellement pédagogique, Vivaldi n'a, au début, aucune obligation de composer, ce qui justifie un salaire annuel de 60 ducats pour un seul enseignement et de 100 ducats pour deux; le maître de chœur, obligé d'enseigner trois jours par semaine, matin et après-midi, et toujours chargé de nouvelles compositions pour la liturgie, en reçoit 200. Ce dernier est aidé dans sa tâche par les maîtres d'instruments et par les diverses *maestre*, qui assurent une sorte d'autorité morale et apportent leurs propres compétences à l'éducation musicale des plus jeunes. Entre les trois jours de présence du maître de chœur et les leçons de tous les autres enseignants, les cours sont quotidiens et doivent se tenir dans plusieurs salles en même temps. La situation socio-professionnelle de ces professeurs masculins ne doit, à vrai dire, pas être simple car leur emploi est remis en question chaque année par le vote des administrateurs. S'ils « ne conviennent pas » ils sont aussitôt licenciés; et s'ils remplissent bien leur fonction, ils peuvent rester des années à dispenser le meilleur enseignement du monde à des jeunes filles qui ne deviendront jamais des professionnelles: tâche ingrate qui doit concilier le grand art musical avec une certaine forme d'abnégation. Les contrats sont d'un an renouvelables et le vote des gouverneurs sans appel. D'abord fixé à la majorité absolue jusqu'à 1708, il passe ensuite aux deux tiers. Vivaldi est parmi les premiers à en faire les frais. Nul n'étant prophète en son pays, cet homme qui va conférer pendant sa vie et après sa mort, une réputation unique aux concertistes de la *Pietà* est obligé de subir le désappointement de votes contraires. Le 24 février 1709, après avoir toujours été reconfirmé de 1703 à ce jour, Antonio n'obtient pas la majorité requise et doit quitter la congrégation jusqu'au 26 novembre 1711, date à laquelle il est de nouveau nommé maître de violon. Pareille mésaventure se reproduit le 29 mars 1716 et l'oblige à partir, mais pour deux mois seulement, son rappel étant voté le 24 mai suivant. Les motifs de ces renvois ne nous sont pas explicitement connus, mais semblent dus à des difficultés économiques, et non à une quelconque désapprobation. Ils surprennent cependant, surtout dans le cas du second, lorsqu'on sait combien Vivaldi s'est



investi en 1715, en l'absence du maître de chœur Gasparini pour assurer des fonctions supplémentaires et composer les pièces liturgiques nécessaires (ce pour quoi il a du reste été rémunéré en conséquence). On ne redira pourtant jamais assez le rôle capital joué par Vivaldi dans l'évolution du répertoire de la *Pietà*. Même si nous savons fort peu de choses de sa personnalité, de son enseignement ou de ses rapports avec les élèves, il est tout à fait évident que sa présence et

son enseignement ont stimulé le développement des concerts de musique instrumentale dans l'église de l'*Ospedale*, jusque-là consacrée en majorité à la musique vocale. Les premiers témoignages extérieurs corroborent cette évolution, très rapide et montrent combien Vivaldi a dû imposer d'emblée sa marque, tant pour la qualité de l'exécution que pour les effets nouveaux de spatialisation. Dès le mois de mai 1704, Pallade Veneta écrit : *«Dimanche, les jeunes filles du chœur de la Pietà firent entendre aux vêpres une symphonie d'instruments placée à chaque angle de l'église avec une telle harmonie et une telle nouveauté d'idées qu'elles en rendirent les merveilles extatiques et firent supposer que de telles compositions venaient du ciel plus que des hommes»*. C'est là un premier document montrant la « patte » vivaldienne dans un concerto qui était probablement de sa composition, avec une extension surprenante des cordes et une disposition dans l'église favorisant l'effet de surprise. Nombreux vont ainsi les éloges à cet orchestre inouï de la *Pietà*, sans que son nom apparaisse pour autant. Ainsi ces deux articles d'avril-mai 1711 : *« Sa Sérénité conféra l'indulgence pléniaire dans l'église de la Pietà, où il fut accueilli par les merveilleuses symphonies de ce chœur... Dimanche, pour la troisième fois, les vierges chantantes de la Pietà redonnèrent le récit d'un oratorio déjà connu [la Maria Magdalena de Gasparini] et la foule fut plus nombreuse que jamais, mise en extase devant l'harmonie spirituelle d'une telle variété d'instruments »*.

Un tel engouement pour ce répertoire pousse les administrateurs à créer pour Vivaldi un poste tout à fait inédit en mai 1716 : celui de *maestro dei concerti* (que l'on peut traduire tout aussi bien par maître des « concerts » ou maître des « concertos »). Il occupe ce poste en 1716, puis en 1723, 27 à 29, non plus comme permanent mais de façon sporadique, avec des rémunérations correspondant seulement aux compositions qu'il fournit ; il y revient enfin de 1735 à son départ pour Vienne en 1739, de nouveau avec un salaire fixe. Si l'on ajoute la première période allant (de façon discontinue) de 1703 à 1716, ce sont plus de vingt années de sa vie que Vivaldi va consacrer, totalement ou partiellement, à l'*Ospedale della Pietà*.

Cette œuvre des *Ospedale* est un magnifique exemple de civilisation chrétienne, où l'on voit que la foi a su lier l'exercice de la charité vis-à-vis des déshérités – en leur fournissant non seulement nourriture et logis, mais aussi une éducation de qualité – à une expression noble et artistique de la foi, réalisant des « monuments » qui édifièrent non seulement les contemporains, mais aussi les générations qui suivirent.



