

## INTRODUCTION

Au début des années 2000, le musicologue Daniel Hertz dressait en quelques lignes un bilan peu flatteur de l'activité et de la production musicales de la cité pontificale au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon lui, la vie musicale romaine aurait été brillante jusqu'en 1740, date de la mort du dernier grand protecteur des arts, le cardinal Pietro Ottoboni, marquant les débuts d'une décadence inéluctable :

La dernière période de grandeur musicale de Rome fut celle du cardinal Pietro Ottoboni, mécène d'Arcangelo Corelli et protecteur d'autres musiciens [...]. Étant donné la grande richesse et le pouvoir de la cité pontificale, il est surprenant que, de ses innombrables églises et autres institutions de formation, n'aient pas émergé davantage de jeunes musiciens promis à la gloire. La quantité considérable de musiques sacrées produites à Rome avait peu de valeur à l'exportation, tandis que l'activité lyrique de la ville dépendait surtout de l'importation d'œuvres provenant principalement de Naples, mais aussi de Venise<sup>1</sup>

Les propos de D. Hertz mettent en lumière un paradoxe apparent, qui tient au déséquilibre entre d'une part un environnement romain favorable à l'éclosion de talents musicaux, et, de l'autre, le faible nombre de compositeurs issus de la cité pontificale qui sont passés à la postérité. Détrônées par ses concurrentes napolitaine et vénitienne, les scènes romaines auraient ainsi connu un repli au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les créations dans le domaine de la musique sacrée n'auraient guère dépassé les cercles de la consommation culturelle locale, tandis que

<sup>1</sup> Hertz 2003, p. 172: «The last era of Rome's greatness in music was due to Cardinal Pietro Ottoboni, patron of Arcangelo Corelli and a host of other musicians. [...] Given the great wealth and power of the papal city, it is odd that many more young musicians destined for fame did not emerge from its innumerable churches and collegiate institutions. The massive amount of sacred music produced in Rome had little export value, while the city's operatic life depended mainly upon imports, mostly from Naples, but also from Venice». Cette traduction, comme les suivantes, sont de notre fait.

les musiciens romains ne parvenaient pas à satisfaire la demande toujours croissante de musiques d'opéra.

Cette description, qui donne une vision relativement atone de la vie musicale romaine, peut être rapprochée de celle dressée par d'autres musicologues italiens qui dépeignent le XVIII<sup>e</sup> siècle comme une période de crise artistique, tel Bruno Cagli :

Ainsi, la musique sacrée, dans laquelle Rome, jusqu'au siècle précédent, avait largement triomphé, allait très rapidement se réduire à une production modeste d'un niveau comparable à celui d'autres capitales de la musique. Le théâtre musical ne devait pas connaître une meilleure vie artistique : l'interdiction d'ouvrir les théâtres en dehors de la courte période du carnaval, la suppression des saisons pendant les jubilés et les vacances du siège pontifical ou les périodes durant lesquelles on craignait des désordres, font que Rome cède définitivement la suprématie qu'elle n'a possédée qu'à de courtes périodes. Venise et Naples allaient être les pôles d'attraction indiscutables de la vie musicale du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

À côté du déclin de la musique sacrée, les fortes contraintes relatives à la pratique musicale dans ce cadre urbain, profondément marqué par l'emprise religieuse, sont autant d'arguments que les musicologues et les historiens de la musique ont avancés pour expliquer le faible poids de Rome dans la production musicale italienne et européenne de la fin de l'époque moderne.

En retour, ce constat explique largement le caractère fragmentaire des études consacrées à la vie musicale romaine à cette période. La grande majorité des travaux sur le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est en fait centrée sur les premières décennies, et rares sont les historiens de la musique et les musicologues qui ont pris en considération le siècle entier ou encore sa seconde moitié, en particulier son extrême fin<sup>3</sup>.

En lieu et place du déclin, voire de la décadence annoncée, la présente enquête révèle une activité musicale romaine dynamique

<sup>2</sup> Cagli 1985b, p. 19: «Così la musica sacra, nella quale Roma ancora nel secolo precedente aveva avuto largo primato, si ridurrà ben presto ad una produzione modesta ad un livello comparabile a quello di altre capitali della musica. Né miglior vita artistica vi sarà nel teatro musicale: il divieto di aprire i teatri fuori del breve periodo del carnevale, la soppressione delle stagioni durante i giubilei e le sedi vacanti o quando si temevano disordini, fa sì che Roma ceda definitivamente quella supremazia che soltanto per brevi periodi aveva posseduto. Venezia e Napoli saranno gli indiscussi poli di attrazione della vita musicale del Settecento». La «saison» dont parle Bruno Cagli est celle pendant laquelle les théâtres publics sont ouverts et programment des opéras.

<sup>3</sup> À titres d'exemples, voir Cametti 1902 et 1918; De Dominicis 1922 et 1923; Petrocchi 1984; Cagli 1985a. D'autres études seront citées au fil des pages. Plus spécifiquement, sur la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Celani 1911; Eynard – Palermo 2004; Antolini 2011a et 2011b.

et abondante. Pour ce faire, deux orientations de recherche ont été privilégiées. La première vise à prendre en considération les musiciens comme groupe professionnel, à saisir leurs activités, sans s'attacher particulièrement aux parcours des plus illustres d'entre eux. En effet, une myriade d'interprètes et de compositeurs, qui ne sont pas forcément passés à la postérité, ont tous, par leur pratique, contribué au développement de l'art musical dans la ville. La seconde orientation consiste en une approche sous l'angle des lieux, qui propose une image de la ville dans laquelle l'offre musicale se révèle étonnamment riche, voire pléthorique. Ce constat d'une omniprésence de la musique invite à considérer Rome en tant que monde fait de liens sociaux et de relations économiques, tout en considérant l'importance de l'art musical au sein des pratiques artistiques urbaines.

À l'image d'une vie musicale romaine effacée telle que l'a construite un courant dominant de l'historiographie, s'oppose celle des contemporains qui, à l'inverse, soulignent à l'envi la densité, la vivacité et la qualité de cette dernière. Dans une lettre adressée à son frère datée de 1770, Alessandro Verri estime par exemple que les Romains ont un goût particulièrement prononcé pour la musique, sachant l'apprécier et manifester leur engouement en véritables connaisseurs<sup>4</sup>. Loin d'être isolée, l'affirmation de ce philosophe, qui est l'un des protagonistes principaux des Lumières italiennes, nuance ainsi l'image plus sombre esquissée par les musicologues cités plus haut. La lecture de ce jugement questionne ainsi la place de l'art musical dans la ville de Rome au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout en invitant à une discussion approfondie sur les fonctions culturelles, sociales, économiques voire politiques que la musique a pu jouer dans la Cité éternelle au cours d'un siècle notoirement contrasté.

La littérature de voyage<sup>5</sup>, qui contient de nombreuses observations sur la vie musicale des villes visitées, mérite d'être prise en considération afin d'évaluer le rayonnement de Rome<sup>6</sup>. Encore dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Roland de La Platière observe ainsi que le goût pour la musique est « général & dominant<sup>7</sup> » à Rome, tandis que l'abbé

<sup>4</sup> Verri 1911, p. 155-156, lettre d'Alessandro Verri à Pietro Verri, 10 janvier 1770: « Generalmente, v'è molta intelligenza e sensibilità alla musica; i tratti arditì, i rinforzi d'orchestra, le scappate di genio del maestro di cappella vengono subito accompagnate da uno schiamazzo universale e momentaneo, perchè subito succede un profondo silenzio ».

<sup>5</sup> Sur le rapport entre la littérature viatique et les consommations culturelles, voir notamment Bertrand 2008.

<sup>6</sup> J'ai consacré un premier mémoire de Master à la place de la musique dans la littérature de voyage: *Voyages, critiques et goûts musicaux dans l'Italie du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rome, Naples et Venise*, Master 1 de recherche en Histoire (MIFI/LIFI), Université de Provence, sous la direction de Brigitte Marin, 2008.

<sup>7</sup> La Platière 1780, t. 5, p. 55.

Richard relève que « le Peuple Romain se connaît bien en musique » et qu'il « est extrêmement curieux de spectacle<sup>8</sup> ».

Le fort attrait des musiciens pour un voyage de formation ou d'approfondissement à Rome au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle témoigne également de la renommée artistique de la cité pontificale – comme l'a rappelé Daniel Roche, « la mobilité musicale révèle le champ de l'innovation et le pouvoir des institutions à travers le réseau des centres attractifs<sup>9</sup> ». Plusieurs musiciens européens décidèrent de faire étape à Rome à un moment donné de leur carrière ou même de s'y installer définitivement, attirés par l'autorité et le prestige de la ville dans le domaine musical.

Ces premiers éléments engagent à nuancer les positionnements tranchés que l'on rencontre souvent dans l'historiographie. Au demeurant, les observations de certains musicologues et historiens vont également dans ce sens. Giulia De Dominicis signale par exemple l'importance de la critique musicale à Rome, laquelle, bien plus que l'enseignement, les productions ou les artistes, contribuait à former une image singulière de la ville et à lui conférer une primauté et une influence notables<sup>10</sup>. Plus récemment, Franco Piperno a qualifié la Rome du XVIII<sup>e</sup> siècle de « centre important de production et de consommation d'opéras<sup>11</sup> ». D'autres historiens ont enfin mis en lumière la place de la musique dans la culture urbaine: si Maurice Andrieux a ainsi pu décrire la « voracité musicale des Romains<sup>12</sup> », Vittorio Emanuelle Giuntella a estimé que « la musique est à Rome l'art le plus domestique<sup>13</sup> ».

Une culture musicale diffuse, un goût pour la musique présent dans tous les groupes sociaux, y compris les plus populaires, la profusion des musiques religieuses: ces observations invitent à une relect-

<sup>8</sup> Richard 1770, t. 5, p. 180-181.

<sup>9</sup> Roche 2003, p. 836.

<sup>10</sup> De Dominicis 1923, p. 511-512: « Ma tra i vari centri musicali del Settecento Roma, pur senza scuole, pur senza artisti pretendeva al primato. Primato critico, s'intende, di saggi giudizi, di fini apprezzamenti dettati da gusto squisito ed impeccabile, da sano e sobrio eclettismo. Né, a voler essere giusti, si poteva negare a Roma anche questo vanto, non ostante alcuni torti dei Romani e moltissime esagerazioni ».

<sup>11</sup> Piperno 1992, p. 42.

<sup>12</sup> Andrieux 1962, p. 219.

<sup>13</sup> Giuntella 1971, p. 109: « La musica, che è un'espressione d'arte, che dà alla vita romana del Settecento un'impronta particolare. La cultura musicale è diffusa e alla sua diffusione giova la parte sempre più grande, si sarebbe tentati di dire sempre più invadente, che ha la musica nelle cerimonie religiose. L'organo e la polifonia educano il gusto musicale del ceto colto e del popolo, un gusto musicale esigente e incontentabile. [...] Se in Roma la musica è la più domestica delle arti, i Romani pretendono anche al primato poetico ».

ture approfondie de la place de la musique dans la société romaine, ainsi que de son rôle dans la construction d'une identité urbaine spécifique – toutes choses qu'une analyse conduite en termes d'exportation et d'importation des productions musicales ne saurait suffire à saisir dans toute leur profondeur historique.

À partir de ces observations, je me suis attachée à prendre en compte l'ensemble de la communauté musicienne, dans ses diverses composantes et ses multiples facettes, en me gardant de porter une attention exclusive aux figures « héroïques » – c'est-à-dire ces individus dont la notoriété et le prestige musicaux sont parvenus jusqu'à nous et qui ont joui d'une notoriété particulière aux yeux de leurs contemporains. Partant de cette réflexion, j'ai souhaité entreprendre une histoire sociale de la musique, qui place au cœur de l'étude les musiciens eux-mêmes et qui serve de point de départ à l'analyse du milieu professionnel musical, entendu non pas comme une catégorie sociale prédéfinie, mais comme une construction plastique et plurielle qui s'opère à travers un réseau serré de relations sociales.

Les cadres d'exercice de la musique constituent autant de ressources mobilisées de façon variable par les individus et les groupes, profondément enracinés dans un tissu politique, social et culturel local, insérés dans des réseaux géographiquement élargis, parfois jusqu'à l'échelle transnationale; leur étude permet de saisir la société des musiciens, d'examiner ses spécificités dans la ville de Rome, ainsi que d'observer les modalités et les temporalités de la transformation de ce milieu.

L'usage du terme « milieu », défini et proposé dans un ouvrage consacré aux intellectuels dans l'Italie moderne, a été préféré à ceux de « groupe » ou de « catégorie », lesquels recouvrent généralement un ensemble clairement constitué<sup>14</sup>. Ce choix s'explique par l'hétérogénéité des individus qui peuvent trouver leur place dans les métiers de la musique. Et, quoique l'expression puisse inclure les facteurs d'instruments (*organari, violinari, chitarrari, leutari*) et les cordiers (*cordari*), ces acteurs ont été écartés dans cette étude. En effet, leur rapport à la musique a trait davantage à des activités de commerce et d'artisanat qui relèvent plus directement des arts mécaniques et moins directement de la performance scénique: leur rapport à l'art musical est donc différent de celui des compositeurs, des chanteurs et des instrumentistes. En revanche, je me suis intéressée aux carrières de certains

<sup>14</sup> Boutier – Marin – Romano 2005, p. 21-22: « Milieu [...] ne limite pas l'analyse à des ensembles d'individualités: d'une part, il insiste sur la nécessité de relations sociales pour permettre et nourrir les échanges intellectuels; d'autre part, il n'impose aucune conception spécifique des formes d'agrégation sociale, ne définit aucune limite stable et univoque aux rapports intellectuels considérés comme des liens sociaux ».

maîtres à danser et danseurs, car elles se rapprochent de celles des musiciens. On remarque que danseurs et musiciens déploient parfois leurs activités dans des espaces partagés (en particulier les théâtres publics et les cours aristocratiques) et construisent leurs trajectoires individuelles en mobilisant des réseaux communs. On souhaite ainsi partir, autant que possible, des pratiques au sein de ces métiers, en prenant en compte leurs singularités.

Ces orientations de recherche ont permis une observation la plus fine possible de la place de Rome parmi les villes réputées pour leur activité musicale. De fait, la Cité éternelle constitue un cadre urbain tout aussi dynamique et foisonnant que Naples et Venise<sup>15</sup>, dont le rôle de capitales musicales a plus souvent été mis à l'honneur<sup>16</sup>. Cette recherche s'inscrit ainsi dans la continuité des récents travaux historiques conduits sur les capitales culturelles à l'échelle européenne<sup>17</sup>.

Le résultat confirme en outre les conclusions de plusieurs travaux conduits depuis 1990 sur le rayonnement culturel de Rome et ses spécificités. Les historiens de l'art ont mis en valeur la densité du foyer romain dans le domaine artistique, en particulier pour les arts picturaux<sup>18</sup>. Les recherches conduites dans les années 2000 sur les activités scientifiques et culturelles de Rome ont notamment conduit à reconnaître à la ville un rôle plus important que par le passé dans l'histoire des sciences<sup>19</sup>. Le présent ouvrage s'inscrit dans ce renouvellement historiographique : il analyse les métiers de la musique, en les replaçant plus globalement dans une histoire des professions.

### *Une contribution à l'histoire des professions*

L'histoire des professions sous l'Ancien Régime a durablement privilégié l'étude des corps de métiers ou de communautés qui

<sup>15</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Rome est la seconde ville italienne la plus peuplée, loin derrière Naples qui est alors la troisième ville d'Europe par rang de taille. Dans les années 1770, Rome compte environ 160 000 habitants, derrière Naples (autour de 350 000), et se situe devant Venise (140 000 en 1780) et Milan (120 000 en 1780). Gross 1990, p. 61.

<sup>16</sup> Venise est historiquement la première capitale du théâtre public et du théâtre d'opéra. Naples est la ville la plus réputée pour l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir notamment Traversier 2009b, p. 209-240.

<sup>17</sup> Charle 2002 et 2004.

<sup>18</sup> Voir notamment Michel 1996 ; Bowron – Rishel 2000 ; Barroero – Susinno 2002.

<sup>19</sup> Voir notamment Romano 2008 ; Donato – Van Damme – Lilti 2009 ; Montègre 2011.

« constituent une manière de penser et de construire le social<sup>20</sup> », pour en discuter les contours, les degrés de cohésion et les formes de régulation. Les historiens ont été particulièrement attentifs aux règles d'accès aux corps de métiers ou à des collèges professionnels, aux mécanismes d'intégration et d'exclusion en leur sein, aux règles (écrites ou coutumières) du système corporatif et à leurs évolutions dans le temps<sup>21</sup>. La ville constitue en effet un espace de travail où la régulation varie en fonction des activités professionnelles. Celles-ci gagnent à être observées et saisies à partir d'une analyse attentive de l'organisation politique, sociale et culturelle de Rome.

L'intérêt des historiens s'est tourné vers de nombreux secteurs d'activité professionnelle, comme ceux des architectes, des médecins ou encore des notaires<sup>22</sup>. Dans son étude sur l'organisation de la profession médicale à Rome, Maria Pia Donato indique par exemple la nécessité de prendre en compte la connexion des divers milieux institutionnels entre eux dans la construction des carrières. En effet, les médecins conduisent leurs trajectoires professionnelles en se déplaçant dans les cours, les universités, les hôpitaux et les tribunaux. Cette observation s'applique aux métiers de la musique. En outre, Maria Pia Donato s'est intéressée aux conflits comme causes et effets du dynamisme de l'activité professionnelle<sup>23</sup>. L'attention aux tensions, aux luttes de distinction et aux formes de concurrence dans le monde musical constitue un angle d'approche stimulant, comme Mélanie Traversier l'a, du reste, mis en évidence dans son étude sur le milieu de l'opéra napolitain<sup>24</sup>.

Depuis la fin des années 1980, les historiens ont été plus attentifs aux activités qui pouvaient se développer en dehors du cadre corporatif et ont mis au jour un marché du travail pluriel et multiforme<sup>25</sup>. Eleonora Canepari a ainsi étudié le marché du travail à Rome entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui a permis d'en révéler la densité et la complexité<sup>26</sup>. Les réglementations concernant les activités n'étaient pas émises par les seules corporations. Les autorités pontificales et communales produisaient également des normes pour les groupes professionnels.

<sup>20</sup> Revel 1987, p. 225.

<sup>21</sup> Meriggi – Pastore 2000.

<sup>22</sup> Travaglini 1998.

<sup>23</sup> Donato 2005.

<sup>24</sup> Les interactions sociales dans le milieu théâtral napolitain ont notamment été éclairées par Mélanie Traversier à partir d'une étude sur la police des théâtres, l'économie des entreprises théâtrales et la structuration du marché du théâtre d'opéra. Voir Traversier 2009a.

<sup>25</sup> À titre d'exemples, voir Kaplan 1988; Allegra 2004.

<sup>26</sup> Canepari 2008.

Cette étude, qui fait des métiers de la musique un objet d'analyse en soi, embrasse aussi bien l'activité musicale exercée dans le cadre corporatif, que celle qui lui échappait. Dans un premier temps s'est posée la question de la place et de l'ampleur des corporations dans le milieu musical. Dans la ville de Rome, les métiers de la musique se sont inscrits de façon variable dans le dispositif de la corporation. Il existait une institution, la *Congregazione dei musici di Santa Cecilia*, qui réglait la pratique de la musique sacrée romaine selon des objectifs corporatifs, professionnels et religieux. Fondée par le pape Sixte V, cette confrérie réunissait des maîtres de chapelle (*maestri di cappella*), des organistes (*organisti*), des chanteurs (*cantanti*) ainsi que des instrumentistes (*strumentisti*), qui intervenaient plus ou moins régulièrement dans certains édifices religieux de la ville. En dehors des lieux de culte, il existait seulement des compagnies créées pour les troupes militaires au service de la Commune de Rome (Campidoglio) ou des autorités pontificales (Castel Sant'Angelo).

Cette seule et unique corporation, qui ne compte aucune femme jusqu'en 1774<sup>27</sup>, ne couvrait pourtant pas l'ensemble des secteurs de la musique. Les théâtres publics et les palais nobiliaires étaient aussi des terrains de pratique musicale et des espaces d'agrégation professionnelle. Lieux d'exercice de la musique et cadres plus ou moins formalisés doivent donc être examinés dans leur spécificité afin de rendre compte de la complexité des rangs et des conditions à l'intérieur de la communauté des musiciens.

Pour saisir le déploiement des activités des musiciens et des musiciennes, plus difficile encore à documenter pour ces dernières<sup>28</sup>, dans les replis de la cité, une approche par les lieux a été privilégiée. L'espace devient alors un point d'entrée pour observer les différentes pratiques de ces métiers et mettre en évidence le rôle de ces individus au cœur de la ville<sup>29</sup>.

Ainsi, pour étudier cette capitale culturelle, entendue comme « lieu d'attraction et de pouvoir structurant de tel ou tel champ de production symbolique<sup>30</sup> », il convient de ne pas se limiter à envisager la ville et ses espaces comme un simple décor, comme un cadre neutre. Il

<sup>27</sup> La première admission féminine est celle de la compositrice Maria Rosa Coccia. Voir Felici 2004.

<sup>28</sup> Sur les femmes musiciennes et leur invisibilité, voir notamment Fine 2007 ; Launay 2008 ; Granger 2008 ; Traversier – Ramaut 2019.

<sup>29</sup> Une plus grande attention à l'espace, nourrie entre autres des approches d'Henri Lefebvre, s'est développée en histoire sociale urbaine, à la suite des travaux pionniers de Bernard Lepetit. Voir Lepetit 1996. Sur le lien entre les lieux et les activités professionnelles, voir notamment Kaiser 2014.

<sup>30</sup> Charle 2009, p. 15.

s'agit plutôt de prendre en considération les lieux et les polarisations de l'activité comme des productions sociales complexes, liés entre eux, et forgeant des spécificités locales<sup>31</sup>.

Étudier cette population de compositeurs, d'instrumentistes et de chanteurs constitue cependant une opération délicate à mener, en raison notamment de la grande variété des trajectoires et des expériences individuelles. Dans plusieurs études conduites par les historiens de la musique, l'échelle d'observation choisie est celle de lieux ou d'institutions qui délimitent des cadres d'exercice spécifiques (musiciens d'église, chanteurs d'opéra, musiciens de cours, par exemple). Probablement au détriment d'une étude plus approfondie de chacun de ces ensembles, j'ai choisi de porter l'attention sur les circulations des musiciens entre ces diverses réalités, sur leur superposition et leur imbrication. En outre, limiter l'investigation à une seule catégorie de musiciens (compositeurs, chanteurs, instrumentistes) aurait également posé problème : de fait, la séparation des catégories n'a guère de sens, puisqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle encore les musiciens passaient souvent d'un état à l'autre. De plus, la spécialisation et la segmentation des métiers musicaux (compositeurs d'un côté, chanteurs de l'autre, par exemple) aurait dissimulé les affinités culturelles et les liens sociaux partagés par les individus appartenant à ce milieu<sup>32</sup>.

### *Les métiers de la musique : une profession à part ?*

Les professions musicales ont été prises en considération par les historiens de la culture depuis une quinzaine d'années, c'est-à-dire relativement tardivement par rapport à d'autres catégories professionnelles comme les peintres, les sculpteurs ou les architectes<sup>33</sup>. Plusieurs

<sup>31</sup> À ce sujet, l'analyse de Christophe Charle sur les démarches historiques mises en œuvre pour mesurer l'attractivité d'une ville a également particulièrement retenu mon attention. Charle 2009, p. 10 : « L'autre approche dominante en matière de diffusion culturelle est de privilégier le point de vue de l'offre en partant des producteurs ou des institutions, le cadre urbain auquel ils appartiennent devenant une sorte de paysage conventionnel alors que les écrivains, artistes, musiciens, etc., ont été eux-mêmes sélectionnés par ces espaces urbains et par les relations existantes ou à construire entre eux ».

<sup>32</sup> Élément qui a été bien mis en évidence pour les barbiers-chirurgiens par Sandra Cavallo. Voir Cavallo 2007.

<sup>33</sup> Pour l'historiographie italienne, à titre d'exemple, voir Burke 1979; Conti 1979; Marshall – Russel – Wolfe 2011. Dans ces contributions, les artistes pris en exemple sont des sculpteurs, des architectes et des peintres. Les musiciens sont absents. On notera néanmoins que dans l'ouvrage collectif dirigé par Raffaella

raisons expliquent cet intérêt tardif. La première a trait à la difficulté des spécialistes des sociétés d'ancien régime à placer le musicien au rang des artistes et à le considérer comme un objet d'étude historique autonome. Alors que les historiens de l'art se sont rapidement intéressés aux acteurs sociaux dans le domaine des arts picturaux ou figuratifs<sup>34</sup>, les historiens ont longtemps négligé la musique de leur champ de recherche<sup>35</sup>. Ce domaine a légitimement retenu l'attention des musicologues, qui ont produit notamment des monographies sur l'histoire des institutions musicales (chapelles, théâtres, mécénats...), des biographies de musiciens, des études relatives à des genres ou des styles musicaux, ainsi que des catalogues de fonds musicaux.

À partir des années 2000, les professions musicales ont néanmoins progressivement fait l'objet d'un intérêt plus vif de la part des historiens, qui en ont progressivement dévoilé la complexité sociale. Des recherches ont ainsi été conduites sur le milieu des musiciens à l'époque moderne, en particulier dans des territoires européens comme la France, l'Espagne ou la Grande-Bretagne<sup>36</sup>. La plupart de ces travaux s'intéressent à l'exercice de la musique dans des espaces circonscrits, comme les cours princières ou royales. La communauté musicienne a été étudiée de façon plus large et plus complète dans certaines villes de la péninsule italienne, en particulier Turin, Florence, Naples et Venise, en privilégiant une approche ciblée sur des cadres et des lieux d'exercice définis (théâtres, conservatoires)<sup>37</sup>. D'autres chercheurs ont enquêté sur certains profils artistiques et sociaux, au premier rang duquel la figure du chanteur d'opéra<sup>38</sup>. Des contributions récentes ont enrichi ce domaine de recherche, notamment pour la ville de Naples<sup>39</sup>.

En ce qui concerne Rome, les chercheurs ont privilégié des études de cas relatifs à certains cadres d'exercice, s'intéressant surtout au premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Giancarlo Rostirolla a publié dans les années 1990 deux articles qui ouvraient une perspective plus large sur

Morselli sur les carrières artistiques dans l'Italie moderne, le chapitre rédigé par Paola Besutti porte sur les musiciens. Voir Besutti 2007.

<sup>34</sup> Debenedetti 2003; Cavazzini 2008; Spear – Sohm 2010; Fumagalli – Morselli 2014.

<sup>35</sup> Sur cette question, voir Chimènes 1998. Myriam Chimènes souligne le difficile dialogue entre les deux champs disciplinaires et formule des propositions pour favoriser leur rapprochement. Pour un état des lieux historiographique, voir également Traversier 2010.

<sup>36</sup> Rohr 2001; Granger 2002; Morales 2007; Handy 2008; Hennebelle 2009a.

<sup>37</sup> Je pense aux monographies de Bouquet 1968; Kirkendale 1993; Glixon – Glixon 2006; Traversier 2009a; Giron-Panel 2015.

<sup>38</sup> Par exemple Rosselli 1992; Besutti 1997.

<sup>39</sup> Larson 1983; Columbro – Intini 2000; Tufano 2009; Traversier 2009c.

<sup>40</sup> À titre d'exemples, les ouvrages collectifs suivants: Cagli 1985a; Petrocchi 1984; Viola *et al.* 1989; Antolini 1994.

les professions musicales, d'abord sur les instrumentistes puis sur les chanteurs<sup>41</sup>. Le musicologue se donnait comme objectif d'apporter des éléments sur la profession musicale à Rome entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le but de « jeter les bases d'une recherche plus ample et approfondie<sup>42</sup> ». Ces premières pistes de réflexion ont constitué un point de départ déterminant pour cette recherche, centrée sur un long XVIII<sup>e</sup> siècle, afin de mieux comprendre, dans leur globalité, les phénomènes qui le traversent, et d'appréhender le plus finement possible l'impact des évolutions du siècle sur la construction des carrières.

*Itinéraire d'une recherche : sources et méthode*

Si l'historiographie s'est peu intéressée à l'organisation de la profession musicale à l'échelle d'une ville, c'est sans doute en raison des difficultés matérielles qu'une telle démarche implique. Saisir la profession dans son ensemble, sans négliger aucun de ses segments, dans un cadre urbain spécifique, en s'attachant aux nombreux lieux de la pratique musicale qui le composent et le définissent, nécessite en effet de mener des investigations dans des fonds d'archives nombreux et dispersés.

J'ai privilégié des échelles d'observation variées (des communautés rassemblées au sein des institutions urbaines à des parcours singuliers, en passant par des groupes d'individus liés par des réseaux familiaux ou de clientèle) dans le but de mieux connaître les caractéristiques endogènes de Rome comme marché de la musique (lieux, structures, coûts, réputation), de comprendre l'organisation des métiers de la musique relatifs à cette activité, et d'examiner les ressources qu'elle présente pour la construction des carrières professionnelles et l'insertion des individus dans la société romaine.

Le corpus comprend un premier ensemble de documents relatifs aux institutions musicales romaines, lesquelles constituent autant de contraintes que d'opportunités et de ressources pour l'exercice de la musique et le déroulement des carrières.

L'exploration des archives de la Congregazione dei musicisti di Santa Cecilia, confrérie qui rassemble les musiciens actifs dans les lieux de culte, a constitué une première étape<sup>43</sup>. Malgré leur utilité – la confrérie

<sup>41</sup> Rostirolla 1994b et 1996. Voir aussi, pour les périodes antérieures à celle retenue pour cette étude, Rostirolla 1986a.

<sup>42</sup> Rostirolla 1994b, p. 88.

<sup>43</sup> J'ai exploité cette documentation pour la première partie du siècle dans le cadre d'un mémoire de Master, ce qui avait permis un premier défrichage de ce terrain : *Espaces musicaux et société romaine au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le cas de la congréga-*

assurait un contrôle de la pratique musicale dans les lieux sacrés –, ces archives se révèlent insuffisantes pour entrer au cœur du fonctionnement des chapelles. Aussi cette documentation a-t-elle été complétée par les archives des chapelles musicales<sup>44</sup> afin de déterminer les émoluments mensuels des musiciens actifs dans ces institutions, mais aussi d'observer le fonctionnement du recrutement dans ces lieux. En raison de la masse documentaire que cette recherche imposait, il a été nécessaire de procéder par sondages<sup>45</sup>. L'étude de l'activité de la chapelle de San Giacomo degli Spagnoli, étudiée surtout pour le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>, a été centrale<sup>47</sup>. En outre, en raison du prestige et de la place de ces institutions dans la vie musicale urbaine, les archives de la chapelle de la basilique Saint-Pierre (Cappella Giulia) et de la chapelle pontificale ont fait l'objet d'une étude approfondie.

Le panorama des institutions pourvoyeuses d'emplois pour les musiciens aurait été incomplet, sans le recours aux archives des « compagnies » de musiciens au service de la Commune de Rome et des autorités pontificales<sup>48</sup> et l'exploitation d'une documentation administrative inédite conservée à l'Archivio di Stato di Roma, qui documentent d'autres cadres d'exercice urbains<sup>49</sup>.

Les conditions d'exercice des musiciens dans les théâtres publics ont été analysées tout d'abord à partir de la documentation relative aux principaux théâtres publics qui programmaient l'*opera seria*, l'Argentina et l'Alibert, dont les archives avaient été repérées, mais ponctuellement utilisées<sup>50</sup>. L'activité des théâtres plus modestes a aussi été

*tion de Sainte-Cécile*, Master 2 de recherche en histoire (MIFI/LIFI), Université de Provence-Università di Roma I La Sapienza, sous la direction de Brigitte Marin et Renata Ago, 2009.

<sup>44</sup> Les archives des chapelles romaines sont dispersées dans différents dépôts : celui des basiliques (Santa Maria Maggiore), des ordres religieux (Cappella del Gesù), de l'ASR (Santa Maria ai Monti, San Giacomo in Augusto...), de l'ASVR (San Giovanni in Laterano, San Lorenzo in Damaso...) et de la BAV (Cappella di San Pietro in Vaticano, chapelle musicale pontificale).

<sup>45</sup> Des sondages ont également été effectués dans les archives d'autres institutions urbaines dans lesquelles l'activité musicale pouvait se déployer, comme des couvents (Bambino Gesù, S. Maria della Concezione), des lieux de formation (collèges ou séminaires) et des oratoires.

<sup>46</sup> À titre d'exemples, voir Luisi 1993 ; Lionnet 1994.

<sup>47</sup> Si la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle a pu être étudiée, des contraintes matérielles (fermeture du dépôt d'archives pour cause de travaux) ont empêché la poursuite de l'enquête pour la période qui succède.

<sup>48</sup> Cametti 1925 ; Vessella 1935 ; Giusto Carmassi 1962.

<sup>49</sup> Documentation conservée à l'ASR, dans les fonds Camerale I et l'Archivio delle soldatesche e galere.

<sup>50</sup> Les archives du théâtre Alibert sont conservées à l'Archivio storico capitolino (ASC) di Roma (Fondo Maccarani) et à l'ASMOM. Voir Cerocchi 1991 ; Mori

prise en considération (théâtres Pace, Valle...) grâce à quelques actes notariés datés de la seconde moitié du siècle et signalés par Maria Pastura Grazia<sup>51</sup>.

La place et la forme du service des musiciens au sein des familles aristocratiques constituaient un autre point nodal de la réflexion, en raison du poids des recommandations et des protections dans ce milieu professionnel. Les études sur le mécénat musical romain ont surtout porté sur le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Il convenait de mener l'enquête, du moins pour le mécénat d'une famille, à l'échelle du siècle entier. Des sondages effectués dans les archives de la famille Caetani<sup>53</sup> se sont révélés fructueux. Ils ont permis de réévaluer la place du mécénat musical de la famille au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>.

Pour approfondir l'étude de la structure sociale du milieu musical et sa transformation au cours du siècle, j'ai croisé les archives institutionnelles (congrégation, chapelles...) et les fonds d'archives qui documentent une activité musicale urbaine moins encadrée (théâtres, mécénats...), avec d'autres sources ordinairement exploitées par l'histoire sociale, qui permettent de restituer des segments de parcours individuels, parfois modestes mais toujours significatifs.

Les archives paroissiales ont fourni des éléments essentiels pour recenser les musiciens exerçant à Rome, mais aussi pour documenter leurs contextes familiaux. Les Registres des états des âmes (*Stati delle anime*), qui indiquent parfois la profession des individus, ont permis de déterminer les lieux de domiciliation des musiciens et de connaître leur environnement quotidien, d'identifier des liens d'interconnaissance, de voisinage et de solidarité professionnelle<sup>55</sup>. Le recoupement avec les registres de sépulture et de mariage est venu compléter les

1994. Certains documents relatifs au théâtre Argentina sont également conservés à l'ASR, dans le fonds de la famille Sforza Cesarini. Voir Sinibaldi 1994.

<sup>51</sup> Pastura Ruggiero 1989a.

<sup>52</sup> Sur la famille Pamphilj, voir Montalto 1955, et plus récemment Nigito 2012. Le mécénat musical du cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) a suscité un grand nombre d'études. Voir par exemple Marx 1993; Staffieri 2006. Sur la famille Borghese, voir Della Seta 1983.

<sup>53</sup> Je remercie l'historien de l'art Adriano Amendola de m'avoir suggéré de consulter ce fonds. Voir Amendola 2010. Je me suis intéressée aussi bien à la documentation comptable de la famille (listes des dépenses relatives à la musique, émoluments mensuels versés à des musiciens) qu'à la correspondance dans laquelle figurent des lettres de musiciens.

<sup>54</sup> Saverio Franchi affirme que le mécénat musical de la famille prit fin à la mort de Gaetano Francesco Caetani en 1716. Voir Franchi 1997, p. 111: « Con la morte del duca Gaetano Francesco (Caserta, 5 settembre 1716) si conclude il periodo del mecenatismo teatrale e musicale della famiglia Caetani ».

<sup>55</sup> Pour une première approche de l'apport de ces sources à l'identification et distribution des musiciens dans la ville, je me permets de renvoyer à mon article. Voir Oriol 2012.

informations biographiques des individus repérés. Enfin, grâce à l'apport des archives notariales (testaments et inventaires de biens en particulier), j'ai pu enrichir l'analyse à partir de données sur les références culturelles et artistiques, le cadre domestique et les liens sociaux que pouvaient entretenir les musiciens au cours de leur vie<sup>56</sup>.

L'inventaire analytique des cadres institutionnels spécifiques à la ville, le poids social du milieu musical et son organisation ne pouvaient être les objectifs ultimes de cette étude : il n'y aurait guère de sens à analyser la musique et ceux qui la font vivre de façon exclusivement quantitative. L'activité musicale est soumise au jugement du public, des amateurs et des protecteurs. Aussi a-t-il fallu comprendre, à partir d'autres sources encore, quels étaient les critères de renommée et de reconnaissance dans le milieu musical. Des textes narratifs imprimés et manuscrits forment ainsi un troisième ensemble du corpus et viennent enrichir la documentation administrative, institutionnelle et démographique. L'utilisation de périodiques<sup>57</sup>, de récits de voyage, de critiques et de correspondances a permis de prendre la mesure de l'offre musicale romaine et de s'interroger sur sa réception. En outre, les écrits de certains protagonistes de cette histoire ont fourni les clés d'une approche plus fine du milieu musical à partir des témoignages circonstanciés de ceux qui y évoluaient ou qui le côtoyaient quotidiennement.

Enfin, les livrets des œuvres musicales se présentent comme des sources essentielles pour définir l'offre musicale urbaine. L'ouvrage de référence de Claudio Sartori<sup>58</sup> a été un outil de travail fondamental, ainsi que celui de Saverio Franchi et Orietta Sartori<sup>59</sup> sur la programmation musicale romaine des années 1650 à 1750.

<sup>56</sup> Ces investigations, dans des fonds de nature très différente, sont longues ; le repérage et le suivi des individus dans ces massifs archivistiques n'est pas aisé. Seuls des séjours à Rome de longue durée, rendus possibles grâce au programme ANR Musici (programme de recherche ANR-DFG, 2009-2012), coordonné par Anne-Madeleine Goulet et Gesa Zur Nieden (École française de Rome et Institut historique allemand) sur « Les musiciens européens à Venise, à Rome et à Naples (1650-1750) : musique, identité des nations et échanges culturels » et aux bourses attribuées par l'École française de Rome, ont permis cette exploitation intensive des archives. Les recherches en cours financées par le projet PerformArt (bourse Consolidator obtenue par A.-M. Goulet et financée par l'ERC) de 2016 à 2021 sur la thématique « Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740). The Contribution of Roman Family Archives to the History of Performing Arts », apporteront une nouvelle moisson de résultats sur l'engagement des musiciens dans les familles aristocratiques et les formes du mécénat artistique. Dans ce cadre, j'ai poursuivi les dépouillements dans les archives des familles Borghese et Caetani qui feront l'objet de publications futures.

<sup>57</sup> Valesio 1977-1979.

<sup>58</sup> Sartori 1990-1994.

<sup>59</sup> Franchi 1988 et 1997.

Le corpus documentaire sur lequel se fonde cette étude se compose d'un matériau varié et parfois fragmentaire, mais qui a l'avantage de renseigner une partie conséquente de la vie musicale à l'échelle de la ville. Une telle variation des échelles d'analyse est nécessaire pour parvenir à une pesée globale des communautés de musiciens dans la ville, saisies dans leurs hiérarchies et leurs stratifications. Elle permet également d'articuler singularités et collectivités, encadrements par les pouvoirs urbains et destins individuels, liens de dépendances et affirmation des autonomies. Elle ouvre enfin la voie à la reconstitution, sur la base de traces parfois ténues laissées dans les archives, des fragments de vie significatifs, compris comme autant de témoignages des conditions d'existence possibles ouvertes à la profession par les espaces, la société, les institutions et les pouvoirs urbains.

Au croisement de l'histoire sociale, de l'histoire du travail, de l'histoire urbaine et de l'histoire de la musique, cette recherche propose une approche globale des métiers de la musique, lesquels rassemblaient plusieurs centaines de musiciens qui exerçaient à Rome, dans les chapelles, les théâtres, auprès des élites ou dans la rue. Elle analyse la structuration interne de ce milieu, son hétérogénéité, ses hiérarchies, ses conflits et ses solidarités, tout en mettant en évidence les articulations, les porosités, les circulations, entre des institutions et des groupes sociaux étudiés généralement de façon segmentée. Elle détaille les revenus issus de ces activités et précise les processus de professionnalisation, dans ce secteur du travail peu régulé par le système corporatif. Au fil d'une étude attentive aux cadres institutionnels et sociaux, qui étaient autant de ressources ou d'opportunités offertes aux musiciens, on peut saisir les critères sur lesquels reposaient la réputation musicale de la cité pontificale et prendre la mesure de l'attractivité de cette dernière. Rome, avec ses centres de pouvoir multiples densément interconnectés qui façonnent les conditions sociales et professionnelles, reste, pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, le foyer d'une vie musicale dense et singulière, animée par des communautés de musiciens caractérisées à la fois par un enracinement local ferme et de fortes mobilités internationales.

La première partie de l'ouvrage fait surgir un milieu musical riche en lieux et en institutions qui imposent des règles et des pratiques spécifiques. Les lieux sont entendus ici comme des sphères d'activités, d'agrégations ponctuelles ou durables, d'appartenance et de reconnaissance des musiciens. Où pouvait-on entendre de la musique dans la ville de Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Quelles étaient les caractéristiques des lieux d'écoute urbains ? À côté des lieux où résonnait la musique sacrée – principalement les chapelles musicales – il a fallu prendre en compte les lieux d'exécution dans des contextes profanes : les scènes des théâtres publics, les rues ou les places de Rome, les palais ou les maisons privées.

Dans un second temps, on s'est attaché à saisir les conditions sociales des musiciens dans leur pluralité, en identifiant les réseaux sociaux et l'entourage familial, amical et professionnel des musiciens, en localisant leurs lieux de résidence dans le tissu urbain, et en étudiant les réalités économiques et sociales qui leur servaient de cadre. L'adaptation des individus ou des familles de musiciens face aux différentes offres et ressources de la ville et les dynamiques d'insertion dans la société urbaine se trouvent au cœur de cette réflexion. Les modes de recrutement comme le fonctionnement du marché musical sont étudiés à partir de l'expérience des individus dans les contextes de production. Quant à l'analyse des engagements, des étapes, des revenus ou encore des statuts socio-économiques des musiciens repérés, elle permet d'éclairer les choix, les dynamiques et les rythmes de ce groupe professionnel composite. L'identité plurielle du milieu professionnel des musiciens en activité à Rome est ainsi interrogée à partir d'études de cas collectifs et singuliers.

Le milieu musical est enfin examiné à partir des témoignages des musiciens eux-mêmes. Les observations de ces derniers sur leur propre univers professionnel permettent en effet de saisir ce qui fait la particularité du marché musical romain dans plusieurs de ses composantes. Cette première approche se trouve complétée par une analyse des évolutions institutionnelles observables dans le milieu. À travers les perceptions et les représentations des acteurs, comme à travers les moments de vive conflictualité au sein des institutions majeures de la pratique musicale, se révèlent les évolutions qui ont marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle et dont les dynamiques ont refaçonné les métiers et les destins qui leur étaient liés.