

R.-ALOYS  
MOOSER

ANNALES  
DE LA  
MUSIQUE  
ET DES  
MUSICIENS  
EN RUSSIE  
AU  
XVIII<sup>e</sup> SIECLE

\*\*.

MONT  
BLANC

R.-ALOYS MOOSER

ANNALES  
DE LA  
MUSIQUE  
ET DES  
MUSICIENS  
EN RUSSIE  
AU  
XVIII<sup>e</sup> SIECLE

\*\*

MONT-BLANC

ANNALES  
DE LA MUSIQUE ET DES  
MUSICIENS EN RUSSIE  
AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*Les Tomes II et III de cet ouvrage ont été publiés grâce aux généreuses souscriptions de M<sup>mes</sup> R.-Aloys MOOSER et Marie MOOSER, M<sup>lle</sup> Catherine GODET, M. Werner REINHART, de la fondation PRO HELVETIA, et du conseil de direction de SONOR S.A., à Genève.*

R.-ALOYS MOOSER

ANNALES  
DE LA MUSIQUE ET DES  
MUSICIENS EN RUSSIE

*au XVIII<sup>me</sup> siècle*

TOME II

L'ÉPOQUE GLORIEUSE DE CATHERINE II (1762-1796)



MONT-BLANC

*A la mémoire de mon ami*  
**ROBERT GODET**  
*le dernier humaniste*  
† 13 juin 1950

## A V E R T I S S E M E N T

**Rappelons au lecteur que la date de tous les événements survenus en Russie et consignés dans le présent ouvrage, est rapportée par nous selon le calendrier julien qui eut cours dans ce pays jusqu'à l'instauration du régime soviétique, et qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, retardait déjà de onze jours sur le calendrier grégorien, alors que ce retard était de douze jours durant le XIX<sup>e</sup> siècle.**

**Nous n'avons fait exception à cette règle que pour les faits survenus hors de Russie. Dans ce cas, les dates enregistrées par nous sont suivies de l'indication : nouv. st. (= nouveau style.)**

*N. B. — Les documents iconographiques qui sont reproduits dans les trois tomes du présent ouvrage, où ils sont désignés comme appartenant à la collection particulière de l'auteur, sont aujourd'hui en la possession de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève, à laquelle ils ont été versés, il y a quelques années déjà.*



*PREMIÈRE PARTIE*

LE DÉBUT DU RÈGNE DE CATHERINE II

(1762-1775)



## LA PERSONNALITÉ DE LA SOUVERAINE

Ce n'est point trop dire, que l'avènement de l'impératrice Catherine II en 1762 marque, pour le théâtre et la musique russes comme, en général, pour toute la vie spirituelle et sociale de la Russie, le début d'une ère particulièrement brillante et féconde.

Car, aux monarques ignorants et de capacités très moyennes, qui avaient occupé le trône dès le lendemain de la mort de Pierre le Grand, succédait enfin une souveraine possédant une intelligence exceptionnelle et une culture étendue qui devaient lui permettre d'exercer une influence bienfaisante autant que décisive, sur le progrès des arts et des lettres dans son empire.

Certes, Catherine II n'était rien moins que musicienne. L'eût-elle connue, qu'elle aurait probablement fait sienne, dans son for intérieur, la sentence fameuse : *La musique est le plus cher, mais le plus désagréable des bruits*, qu'à tort l'on attribue à Théophile Gautier comme l'expression de son sentiment personnel, alors qu'elle n'était que boutade de poète.

Pour autant, comprenant que la musique constitue l'un des éléments obligatoires de la vie de toute nation civilisée, Catherine II tint, en dépit de ses préférences propres, à lui donner la place que cet art était en droit d'occuper dans les préoccupations spirituelles de son entourage et de son peuple.

De fait, durant tout son règne, elle consentit des sacrifices considérables pour doter sa cour et son pays d'adoption de l'appareil musical le plus perfectionné, ainsi qu'elle le fit pour le théâtre qu'elle considérait comme un facteur moral d'une particulière importance, et dont elle écrivit un jour :

*C'est une école populaire<sup>1</sup> qui, comme telle, doit être placée sous ma surveillance directe; de cette école, je suis le maître le plus ancien, et c'est directement à Dieu, que je répons des mœurs du peuple.*

Aussi, dès qu'elle eut accédé au trône, Catherine II attachait une attention de chaque instant au développement des institutions culturelles de la Russie, cela tant dans le domaine

<sup>1</sup> Il n'est pas sans intérêt de relever l'identité de vues qui, dans ce domaine particulier et exactement à la même époque, unissait Catherine II et le prince-électeur Maximilian-Friedrich, archevêque de Cologne, dont la souveraine russe ignorait probablement jusqu'à l'existence. En effet, quand il s'établit à Bonn, celui-ci y appela un chef de troupe ambulante, nommé Grossmann, auquel il confia la mission : « d'élever l'art dramatique dans le pays, au rang d'école morale pour le peuple. »

du théâtre et de la musique, que dans celui des lettres et des beaux-arts. Grâce à quoi — toutes proportions gardées — son règne ne fut pas sans présenter, à ce point de vue, quelque analogie avec celui de Louis XIV, de par l'extraordinaire floraison d'une littérature qui, tout soudain, revêtit les aspects les plus divers, de par l'impulsion bienfaisante que reçut le mouvement musical et dramatique de son époque, de par aussi le prodigieux accroissement d'un patrimoine artistique qui ne cessa de s'enrichir, grâce à la perspicacité d'une souveraine qui attira à elle nombre d'entre les peintres, sculpteurs, graveurs et architectes les plus considérables de son temps, et qui acquit, à l'intention de ses galeries de l'Ermitage et de ses résidences, toutes les collections de tableaux, de statues, de dessins et de pierres gravées, qui étaient mises en vente en Europe <sup>1</sup>.

On le peut affirmer sans risquer d'être taxé d'exagération : les trente-quatre années pendant lesquelles Catherine II tint le sceptre de la Russie, furent décisives pour la culture de ce pays, et le mirent sur un pied d'égalité avec les grandes nations occidentales, du moins en ce qui a trait aux choses de l'esprit.

Rien, pourtant, ne semblait désigner, pour accomplir une œuvre si considérable, la petite princesse allemande que l'impératrice Elisabeth Péetrovna avait choisie de donner comme épouse à son neveu Pierre Féodorovitch (le futur tsar Pierre III), et qui arriva à Moscou, en fort modeste équipage, le 9 février 1744.

De ses vrais prénoms : Sophie-Augusta-Frederica, la future impératrice était née le 2 mai (nouv. st.) 1729, à Stettin où son père, le prince Christian-August d'Anhalt-Zerbst, membre d'une des familles princières les plus effacées et les plus pauvres d'Allemagne, commandait un régiment de l'armée prussienne. L'enfant vécut toutes ses premières années et son adolescence dans ce milieu obscur dont s'accommodait assez malaisément sa mère, la princesse Jeanne-Elisabeth de Holstein-Gottorp, femme intelligente et ambitieuse que hantait le désir d'une existence plus brillante et plus luxueuse.

Elevée très simplement, en raison de la situation matérielle de ses parents, la petite *Figchen* (diminutif de Sophie : *Sophiechen*) en était réduite alors à jouer dans les rues et sur les places de la ville, avec de petites amies de son âge. Du moins reçut-elle une éducation soignée, et fut-elle dotée d'une gouvernante française, M<sup>lle</sup> Cardel, vieille fille revêche et rigide qui exerça une fort heureuse influence sur son esprit, en l'initiant de bonne heure aux œuvres de Corneille, de Racine, de Molière, de M<sup>me</sup> de Sévigné et de Montesquieu, développant ainsi son intelligence qui était déjà très vive, et jetant les premiers fondements d'une culture que des lectures assidues devaient, par la suite, accroître sans cesse.

Figchen avait un peu moins de quinze ans quand, en 1743, le soir de la Noël, sa mère reçut, de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, une lettre dans laquelle elle était priée de se rendre, toutes affaires cessantes et le plus secrètement possible, à Moscou, avec sa fille : message auquel était jointe une lettre de change de dix mille roubles pour les frais du voyage, et dont la princesse Jeanne-Elisabeth conçut, tout aussitôt, les plus grandes espérances. Car elle n'ignorait pas que la tsarine souhaitait de trouver une femme pour son neveu, le prince Pierre-Ulrich de

<sup>1</sup> Catherine II avait, à l'étranger, des correspondants chargés de lui signaler toutes les occasions intéressantes qui se présentaient, et d'acheter pour elle les pièces, et même les grandes galeries qui étaient mises en vente. C'est ainsi qu'elle acquit, en Allemagne, la fameuse collection Brühl, en Angleterre celle de lord Walpole, à Paris — où Grimm était son agent dévoué — celles du marquis J.-A. de Crozat, de Baudoin, de Tronchin, du duc d'Orléans et du bailli de Breteuil, les portefeuilles de Clérisseau, les bibliothèques de Voltaire et de Diderot ; cela sans préjudice des bustes de Buffon et de Voltaire qu'elle commanda à Houdon, et de la célèbre *Diane* en marbre blanc, qu'elle paya royalement au même maître.

Par ailleurs, rappelés qu'elle attira sur les bords de la Néva une foule d'artistes des genres les plus divers, qu'elle rétribua magnifiquement : des architectes comme l'Écossais A. Cameron et les Italiens Antonio Rinaldi et Giacomo Quarenghi, des peintres tels que Hubert Robert, G. B. Lampi, P. Rotari, B. Bellotto dit Canaletto, et A. Clérisseau, le pastelliste J. B. Perronneau, le statuaire Etienne Falconet qu'elle chargea de modeler et de fondre l'audacieux monument de Pierre le Grand qui orne une place voisine de la cathédrale de S. Isaac, à Leningrad, et qui constitue un morceau d'une incomparable grandeur.

Holstein-Gottorp, qu'elle avait fait venir à Saint-Pétersbourg, un an auparavant, et qu'elle venait précisément de désigner comme héritier de la couronne de Russie <sup>1</sup>.

De fait, Elisabeth Péetrovna, à la recherche d'un parti pour son neveu, avait jeté, tout d'abord, son dévolu sur l'une des sœurs de Frédéric II. Mais ce dernier déclina poliment une proposition qu'il jugeait incompatible avec la dignité et la sûreté d'une princesse de sang royal prussien, et il émit l'opinion que, « de toutes les princesses allemandes en âge de se marier, aucune ne convenait mieux à la Russie et aux intérêts prussiens, que celle d'Anhalt-Zerbst ». Jugement qui, rapporté à la tsarine, décida celle-ci à prendre des informations sur la personne qui lui était indiquée, et dont un envoyé secret lui fit la plus favorable description.

Cela étant, la princesse Jeanne-Elisabeth s'empressa de se mettre en route avec sa fille, n'emportant, pour elles deux, qu'un mince bagage dont la pauvreté dut fort étonner les familiers de la souveraine russe, habitués à un luxe vestimentaire de tous points comparable à celui des cours les plus brillantes de l'Occident.

Arrivée à Moscou, au début de février 1744, Figchen fut aussitôt reçue par la tsarine sur laquelle sa beauté rayonnante, sa délicieuse fraîcheur et la vivacité de son esprit firent une profonde impression. Le 28 juin, elle abjura — condition *sine qua non* — la religion luthérienne et, officiellement admise dans l'église orthodoxe, elle reçut le prénom sous lequel elle devait s'illustrer. Le lendemain déjà, eut lieu la cérémonie des fiançailles. Et, le 21 août 1745, fut célébré le mariage de cette enfant de seize ans, avec un prince d'un an plus âgé, dont la déplorable éducation, les mœurs grossières et la pauvreté d'esprit ne pouvaient être ignorées d'aucun de ceux qui avaient pris la responsabilité d'une telle union <sup>2</sup>.

Dès lors commença, pour la jeune grande-duchesse, une vie lamentable, aux côtés d'un mari qui ne l'aimait pas et la délaissait pour courir de basses aventures, au milieu des intrigues d'une cour hostile dont elle prit bientôt le parti de s'écarter le plus possible. Seule, livrée à elle-même, Catherine se plongea dans la lecture. Elle dévora les œuvres de Brantôme, de Tacite, l'*Encyclopédie* de d'Alambert et Diderot, l'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de Voltaire, et surtout *L'esprit des lois* de Montesquieu, qui ouvrit devant elle les portes d'un monde nouveau, et lui révéla les principes de tolérance politique dont elle devait s'inspirer, du moins pendant les premières années de son règne.

Dans le même temps, et bien éloignée en cela d'imiter l'exemple de son époux qui, resté allemand de cœur et d'esprit, méprisait la Russie, et n'avait jamais consenti à en apprendre convenablement la langue, elle se mit à l'étude du russe qu'elle estimait devoir posséder à fond, pour faire bonne figure dans le pays où elle était destinée à passer sa vie. Elle y mit tant de zèle et d'intelligence, tant de persévérance aussi, qu'en peu de temps, elle arriva à s'exprimer avec une correction parfaite et que, par la suite, elle se trouva en mesure d'écrire des comédies de mœurs, des livrets d'opéras, des essais de caractère historique et social, des articles de revues, dont le style atteste une aisance étonnante et le sens le plus certain de la propriété des termes. Elle montra ainsi que la petite princesse allemande d'autrefois s'était fait une âme russe et que, comme le note un historien, elle était parvenue « à s'assimiler, avec la langue et les mœurs, tout le génie de son pays d'adoption ».

Mais les livres et l'étude ne suffirent bientôt plus à occuper cette nature ardente qui supportait malaisément la chasteté à laquelle elle était condamnée par la carence d'un mari négligent de ses devoirs conjugaux, et d'ailleurs sexuellement déficient. Sept années déjà après son mariage, Catherine prit un premier amant, le charmant Serge Saltykof qu'elle remplaça, trente-six mois plus tard, par le beau comte Stanislas-Auguste Poniatowski. Puis, ce fut au tour du prince Grégoire Orlof, de s'inscrire dans le long cortège des favoris de la grande-duchesse.

<sup>1</sup> Sur ce prince, voir Tome I, pp. 331-334.

<sup>2</sup> T. I, pp. 218-219, nous avons signalé quelques-unes des festivités somptueuses qui furent organisées à l'occasion de cet événement.

Et, une fois son mari disparu en 1762, l'impératrice continua de demander à des hommes choisis dans son entourage, les satisfactions physiques impérieusement réclamées par son insatiable tempérament.

On lui connut douze amants officiels avec lesquels elle eut des liaisons plus ou moins durables, et dont le dernier en date, Platon Zoubof, avait à peine vingt-deux ans quand il fit la conquête de la souveraine, pour lors sexagénaire, dont il partagea la vie jusqu'à la mort de sa maîtresse, en 1796. Mais, à côté de ces fonctionnaires en titre — si l'on ose dire — la tsarine en eut une quantité d'autres qui ne firent que passer dans son alcôve, et qu'elle congédiait le lendemain déjà, en les gratifiant de cadeaux magnifiques <sup>1</sup>.

Au reste, la vérité oblige de reconnaître que l'influence de certains de ces hommes s'exerça d'heureuse façon sur Catherine II qui, en matière d'art où elle montrait une extraordinaire ignorance, ne se laissait pas tant guider par son goût personnel, que par celui de ses intimes. Ce fut le cas de Grégoire Orlof, plus encore de Grégoire Potemkine et d'Alexandre Dimitrief-Mamonof <sup>2</sup>, et surtout de Platon Zoubof qui, mélomanes passionnés, ne furent sans doute pas étrangers aux mesures prises par la souveraine pour appeler auprès d'elle les musiciens les plus illustres de son temps, au point de donner par là un éclat véritablement extraordinaire aux scènes entretenues par la cour.

Pourtant — on l'a dit — Catherine II était à peu près fermée à la musique. A preuve l'aveu qu'elle en fait dans l'une de ses lettres à F. M. Grimm où, sans ambages, elle confesse cette faiblesse :

*... Tout cela dépend de l'organisation, n'est-il pas vrai? La mienne est vicieuse; je meurs d'envie d'écouter et d'aimer la musique, mais j'ai beau faire, c'est du bruit, et puis c'est tout. J'ai envie d'envoyer à votre nouvelle société de médecins un prix pour celui qui inventera un remède efficace contre l'insensibilité aux sons de l'harmonie <sup>3</sup>.*

Sur cette naturelle « insensibilité », l'on a des témoignages nombreux, autant que significatifs. Celui, tout d'abord, de Casanova qui, au sujet de l'opéra de Vincenzo Manfredini : *L'Olimpiade*, représenté à Moscou en 1762, pendant les fêtes du couronnement, prétend avoir entendu l'impératrice prononcer ces propos révélateurs :

*La musique de cet opéra a fait le plus grand plaisir à tout le monde et, par conséquent, j'en suis ravie; mais je m'y suis ennuyée. La musique est une belle chose, mais je ne conçois pas comment on peut l'aimer passionnément, à moins qu'on n'ait rien d'important à faire et à penser. Je fais venir actuellement le *Buranello* <sup>4</sup>; je suis curieuse de voir s'il*

<sup>1</sup> Dans le but de propagande que l'on devine, le gouvernement soviétique a eu la cruauté de faire dresser, aussi exactement qu'il était possible, la liste de ces personnages notables ou obscurs, avec l'indication détaillée des largesses dont ils bénéficièrent aux frais de la nation. Etablie sur des documents officiels du temps, cette statistique d'un genre bien spécial couvre un grand tableau appendu dans l'une des salles du Palais de Tsarskoïé-Sélo, où elle est placée sous les yeux de tous ceux qui visitent les appartements privés de l'impératrice. Il en résulte que Catherine II distribua à ses favoris quelque 500.000 serfs, des terres d'une superficie de trois millions de déciatines (une déciatine = 1,092 hectare), et plus de deux cent millions de roubles (équivalant aujourd'hui à près de deux milliards de francs suisses). Cela sans compter les cadeaux en nature : bijoux splendides ornés de pierres précieuses, sinécures grassement rétribuées, vaisselle d'or et d'argent, etc., etc.

<sup>2</sup> Au sujet de ce personnage qu'elle désigne ici sous son sobriquet, Catherine II écrivait à Grimm, dans une lettre datée de Kief, 1<sup>er</sup> avril 1787 : « ...L'habit rouge aime passionnément la musique; le chevalier de Lameth pourra vous en donner des nouvelles; M<sup>r</sup> de Ségur et lui ont soupé hier chez l'habit rouge et il les a régales d'un excellent violon que j'ai été obligée de faire venir de Saint-Pétersbourg ici, parce que M<sup>r</sup> l'habit rouge ne peut vivre sans musique ». (*Recueil de la S<sup>te</sup> impériale russe d'histoire*; Saint-Pétersbourg, 1867 et ss., T. XXIII.)

<sup>3</sup> *Ibid.*, lettre du 19 novembre 1778.

<sup>4</sup> Le fameux compositeur vénitien Baldassare Galuppi qui arriva à Saint-Pétersbourg en 1765, et qui était ainsi surnommé, parce qu'il était né dans la petite île de Burano (lagune vénitienne).

*saura me rendre la musique intéressante; mais j'en doute; car je crois n'être pas constituée pour la sentir* <sup>1</sup>.

C'est ensuite le comte L. Ph. de Ségur qui écrit :

*... Quelques fameux compositeurs et virtuoses, Paisiello d'abord, plus tard Cimarosa, Sarti, le chanteur Marchesi et M<sup>me</sup> Todi faisaient les délices, non de l'impératrice dont l'oreille était insensible à l'harmonie, mais du prince Potemkine et de plusieurs amateurs éclairés* <sup>2</sup>.

Et c'est encore Catherine II elle-même qui confie à Grimm :

*... Cimarosa a fait ici la messe des morts pour la duchesse de Serra Capriola et un opéra comique dont je ne donnerais pas dix sous; mais cela peut être précieux pour les amateurs et les connaisseurs...* <sup>3</sup>

Et comment ne pas rapprocher de ces témoignages, celui-ci que nous a laissé une femme dont on ne peut suspecter la véracité : Elisabeth Nikolaïevna Lvova qui fréquentait la cour durant les dernières années de Catherine II, et qui raconte que, lors d'un concert donné à l'Ermitage, celle-ci appela son amant Zoubof, pendant l'exécution d'un *Quatuor* de Haydn, et lui confia :

*Quand quelqu'un joue un solo, je sais qu'il faut applaudir lorsque c'est fini; mais dans un quatuor, je me perds et je crains de ne pas applaudir à propos. Je t'en prie, regarde de mon côté, quand le jeu ou la composition mérite d'être approuvé* <sup>4</sup>.

Cette indifférence, surprenante chez une femme si cultivée et d'un esprit si pénétrant, souffrait toutefois deux exceptions en faveur, l'une du folklore russe, l'autre de l'*opera buffa* italien.

Bien qu'elle n'eût pas eu, comme tous ceux qui l'entouraient, le privilège d'avoir été bercée, dès sa naissance, par les naïves mélodies jaillies de l'âme du peuple, et qu'elle n'ait eu l'occasion de les connaître que sur la fin de l'adolescence, Catherine II avait été conquise, en effet, par leur simplicité, leur fraîcheur, la fantaisie de leurs rythmes capricieux et la grâce de leurs mélismes savoureux.

*Comme écrivain — proclama-t-elle un jour — j'aime les chansons populaires dans mes opéras* <sup>5</sup>.

Aussi, ses ouvrages en ce genre, dont l'action est généralement empruntée à de vieux contes, font-ils une large place à la musique populaire, ce qui explique la faveur qu'ils rencontrèrent instantanément auprès du grand public russe.

Par ailleurs, et alors qu'elle ne se fit pas faute de bâiller en écoutant les grands drames lyriques que les compositeurs italiens engagés par elle donnaient chaque année à la scène

<sup>1</sup> *Mémoires*; Paris, 1931, T. X., p. 115.

<sup>2</sup> *Mémoires*; Paris, 1890, T. II, pp. 106-107.

<sup>3</sup> *Recueil de la S<sup>té</sup> impériale russe d'histoire*, T. XXIII, lettre du 21 avril 1788.

<sup>4</sup> *Mémoires* publiés dans la revue : *Le Passé russe*; Saint-Pétersbourg, 1880, septembre, p. 200.

<sup>5</sup> Propos rapporté par le littérateur S. N. GLINKA, dans ses *Mémoires*; Saint-Pétersbourg, 1895, p. 60. Comme nous le verrons, Catherine II écrivit les livrets de cinq opéras-comiques russes, dont deux au moins connurent une vogue extraordinaire.

impériale, à l'occasion des anniversaires célébrés à la cour<sup>1</sup>, Catherine II semble avoir pris un plaisir sans mélange à l'*opera buffa* dont elle suivait assidûment les spectacles, et pour les interprètes duquel elle avait les attentions les plus flatteuses, les comblant de cadeaux au lendemain d'une « première », après les avoir attirés en Russie par des contrats si tentants, que les mélomanes de la péninsule lui reprochaient d'enlever tous les meilleurs chanteurs du pays<sup>2</sup>.

Sur ce point, les témoignages sont nombreux que nous fournit l'impératrice elle-même qui, écrivant à son ami Grimm, lui raconte qu'elle a été, par trois fois, entendre le *dramma giocoso* de G. Paisiello : *I filosofi immaginarj*, et ajoute :

... Plus je vois cela et plus je suis étonnée du singulier emploi qu'il sait faire des tons et des sons : et la toux, par exemple, devient harmonieuse, et tout plein de folies sublimes, et vous ne savez comment ce magicien fait pour prêter attention aux organes les moins sensibles à la musique, et ces organes-là sont les miens. Je sors de sa musique la tête remplie de musique ; je reconnais et je chante presque sa composition<sup>3</sup>.

Et encore, à propos de la même partition :

... Il faut que vous sachiez que dans tt. cet opéra, il n'y a pas un air que je ne sache par cœur, et que depuis sti-là [sic], je crois que Paisiello peut faire rire, pleurer et donner à l'âme, à l'esprit et au cœur tout sentiment qu'il voudra, et que c'est un sorcier<sup>4</sup>.

Était-ce là, de la part de Catherine II, simple entraînement provoqué par l'enthousiasme délirant dont ses proches témoignaient à l'endroit de l'*opera buffa*, cela au point de se lâcher à une crise aiguë — et parfois un peu ridicule en ses manifestations — d'italianomanie ? Ou serait-ce plutôt qu'incapable de s'intéresser au style sévère de l'*opera seria*, la souveraine se sentait véritablement captivée par le ton familier, la verve plaisante et les situations piquantes du *dramma giocoso* auquel excellèrent Baldassare Galuppi et Giovanni Paisiello ?

Mais, dans ce cas, comment expliquer son aversion pour l'opéra-comique français qui, pourtant, présentait des caractères absolument identiques et, de ce fait, eût dû lui plaire ? C'est là un problème qu'il est bien difficile de résoudre aujourd'hui, et dont il faut se contenter d'enregistrer les données, à titre documentaire<sup>5</sup>.

Il n'empêche qu'en dépit d'une organisation résolument réfractaire à la plupart des manifestations de l'art musical, Catherine II tint pour son devoir de contribuer, durant tout son règne, au progrès et à l'avancement de la musique dans son empire, montrant ainsi, une fois de plus, le grand bon sens dont elle témoigna en toute occasion.

<sup>1</sup> « Pour les faiseurs de comédies [c'est certainement d'elle qu'il s'agit, car elle en écrivit plusieurs], un opéra est un peu dur à la digestion », confie-t-elle à Grimm, en lui parlant de la première représentation de *Castore e Polluce*, de Giuseppe Sarti. Voir *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 24 septembre 1786.

<sup>2</sup> « Les Russes heureux nous dérobent toutes nos prime donne. Il disgustoso per noi è, che pagano assai », écrit Sara GOUDAR : *Remarques sur la musique et la danse* ; Paris, 1773, p. 129.

<sup>3</sup> Lettre de Catherine II, en date du 14 juillet 1779, dans *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII. Il y a en effet, dans cet opéra, une scène fort divertissante où, aux termes d'une autre lettre de Catherine II, « la toux est mise en musique et où l'on chante la *pulmonia*..., à laquelle âme qui vive ne résistera jamais » (*Ibid.*, lettre du 5 février 1779).

<sup>4</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 23 août 1779.

<sup>5</sup> « Ecoutez, homme à développement — écrivit-elle à Grimm, encore —, développez-moi la question suivante : d'où vient que la musique de ce bouffon me fait rire, tandis que la musique des opéras-comiques français m'inspire de l'indignation et du mépris à moi qui n'aime ni ne sais point du tout la musique ? » (*Ibid.*, lettre du 22 décembre 1777.) Opinion peu flatteuse qui, nous le verrons, n'empêcha pas Catherine II d'entretenir constamment, sur sa scène, une troupe d'opéra-comique dont elle faisait renouveler, de temps à autre, le personnel choisi parmi les meilleurs artistes parisiens !

Pour autant, elle n'attacha pas une moindre importance au théâtre dramatique dont elle sentait toute la valeur au point de vue éducatif. Aussi s'efforça-t-elle de l'améliorer sans cesse, en encourageant moralement et matériellement ses représentants, et en attirant, par son exemple, l'attention du grand public sur ces derniers.

Aussi bien Catherine II subissait-elle ici l'influence des encyclopédistes, celle de Diderot et de Voltaire avec lesquels elle était liée et avec lesquels elle entretenait une correspondance très active, comme elle le fit avec tant d'autres illustrations européennes des lettres, des sciences, de la philosophie et des arts.

Et elle était si intimement persuadée des effets heureux que le contact permanent du théâtre pouvait avoir sur les masses populaires, qu'elle lui réserva une place importante dans le programme d'études de toutes les écoles officielles dont elle avait le contrôle suprême.

C'est ainsi que, sur son ordre et par ses soins, les élèves de l'Institut des jeunes filles nobles, qui abritait quelque cinq cents orphelines dans le Monastère de Smolna, près de Saint-Petersbourg, ceux de l'Académie des Beaux-Arts, ceux de la « Maison d'éducation » (Enfants-trouvés) et de l'Université de Moscou furent systématiquement initiés, souvent par des artistes du plus rare mérite, à l'art de la scène, au chant, ainsi qu'à la musique instrumentale, et qu'ils donnaient, dans ces établissements, des spectacles réguliers dont ils faisaient tous les frais, et auxquels était toujours conviée une nombreuse assistance triée sur le volet <sup>1</sup>.

Cela sans préjudice de la célèbre Ecole théâtrale fondée en 1783, près les Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg qui, véritable pépinière d'artistes, a vu, durant son existence de près de cent soixante-dix ans, se former dans ses classes d'innombrables étoiles du drame, de la comédie, de l'opéra et du ballet, dont le talent ne contribua pas médiocrement à augmenter le renom des scènes officielles des deux capitales <sup>2</sup>.

Mais ce n'est pas à cela seulement que se résume l'activité déployée par Catherine II en faveur de la musique et du théâtre. La souveraine donna encore une salutaire impulsion à l'opéra russe qui, grâce à elle, sortit enfin de l'obscurité où il végétait, et prit, dans la vie artistique du pays, le rang auquel il était en droit de prétendre.

Certes, longtemps, l'impératrice parut tenir pour négligeable cette manifestation nouvelle du génie russe et, comblée par sa magnifique troupe dramatique russe, par ses brillantes compagnies lyriques étrangères et par son incomparable ensemble chorégraphique, elle dédaigna de lui accorder sa protection. Aussi bien, les compositeurs autochtones qui, les premiers, s'avisèrent d'écrire des opéras russes, firent-ils œuvre assez imparfaite dont la médiocrité pouvait justifier l'indifférence que la souveraine témoigna tout d'abord à leurs informes essais.

Mais vint — vers 1780 — un temps où des musiciens riches d'un talent plus décidé et d'un métier plus solide, commencèrent à attirer l'attention du public et à faire accourir celui-ci aux spectacles spécifiquement russes, grâce à des partitions aimables qui faisaient une large place à la chanson populaire.

Pareille réussite ne pouvait manquer de frapper l'esprit de la perspicace souveraine qui, devinant l'enrichissement que cette sorte d'ouvrages était capable de valoir à l'art national, ne lui marchandait plus son appui. Bien mieux, non contente d'encourager auteurs et interprètes, en assistant à leurs représentations et en y entraînant son entourage, elle estima ne pas déroger en mettant personnellement la main à la pâte. C'est ainsi que, de 1786 à 1791, elle se plut à

<sup>1</sup> Sur ces spectacles et leur répertoire, voir notre ouvrage : *L'opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Conches-Genève, 1932, pp. 22 et ss. — Et ci-dessous, *Appendice II : Les spectacles dans les établissements d'éducation*.

<sup>2</sup> Entretien pendant cent trente-cinq ans par la Couronne, puis passée, dès 1918, entre les mains du régime soviétique qui ne lui accorde pas un moindre intérêt, cette institution poursuit, aujourd'hui encore, sa glorieuse mission. Pour ne citer que ces noms particulièrement familiers au public occidental, c'est de son sein que sortirent, au début du xx<sup>e</sup> siècle, ces étoiles de la danse qui s'appelaient Olga Préobragenskaya, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Michel Fokine et Vaslav Niginsky, dont nul n'a oublié la fulgurante carrière.

fournir à des musiciens du cru ou établis en Russie, cinq livrets d'opéras-comiques russes : exemple qui fut déterminant pour l'avenir du genre car, venant de si haut, il ne valut pas seulement à celui-ci une faveur accrue dans les milieux de la cour, il suscita aussi, et bien naturellement, l'éclosion d'une quantité d'œuvres analogues.

De fait, c'est à plus de soixante-dix, que s'élève le nombre des ouvrages de cet ordre, qui virent le jour à Saint-Pétersbourg et à Moscou, pendant la seconde moitié du règne de Catherine II : chiffre considérable, puisqu'il concerne une quinzaine d'années tout au plus, et qui fait bien paraître la soudaine floraison que l'opéra-comique national dut à la perspicacité de cette femme si richement et si diversement douée.

Assurément, Catherine II n'eut pas le privilège de voir l'épanouissement magnifique du genre dont elle avait si intelligemment favorisé l'évolution, car celui-ci ne trouva son expression complète et définitive que quarante ans après la mort de la grande souveraine, avec *La vie pour le tsar* de Michel Glinka qui, le 27 novembre (anc. st.) 1836, commença sa brillante carrière sur la scène impériale de Saint-Pétersbourg.

Du moins, l'ancienne princesse allemande montra-t-elle, en l'occurrence, un sens divinatoire que son origine rend d'autant plus remarquable, et se révéla-t-elle, jusque dans ce domaine particulier, digne de la haute charge qu'un hasard heureux lui avait fait revêtir, au sein d'une nation dont elle conduisit les destinées avec une imperturbable clairvoyance, justifiant, de la sorte, le qualificatif de Catherine la Grande que la postérité lui a décerné<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fig. 1, voir le portrait de Catherine II, œuvre du peintre Pietro ROTARI (1707-1770) qui séjourna en Russie, de 1757 à 1762. Il représente donc l'impératrice à la veille de son avènement, alors qu'elle avait une trentaine d'années.

## LE MOUVEMENT MUSICAL JUSQU'A L'ARRIVÉE DE BALDASSARE GALUPPI (1765)

### § 1. Le personnel des scènes impériales en 1762

Lorsque après quinze ans d'une existence que les minces revenus de ses parents faisaient bien modeste, la petite provinciale qu'était alors la fille du prince d'Anhalt-Zerbst arriva à Moscou, en février 1744, elle dut avoir l'impression de vivre l'un des contes de fées dont son enfance s'était bercée.

Accueillie en grande pompe par une puissante souveraine qui la comblait d'attentions délicates <sup>1</sup>, entourée d'une foule de hauts personnages et de courtisans qui, devinant le secret dessein d'Elisabeth Péetrovna, s'empressaient pour présenter leurs hommages à la nouvelle venue, plongée tout soudain dans un luxe que le souvenir du sombre château de Stettin lui faisait, sans doute, trouver plus incroyable encore, la jeune fille eut à Moscou puis, un an plus tard, à Saint-Pétersbourg, d'amples sujets de stupéfaction, en considérant le cadre somptueux dans lequel elle était appelée à passer dorénavant ses jours, la magnificence des demeures impériales <sup>2</sup> et la splendeur des réceptions et des festivités de tout genre qui marquèrent ses fiançailles, puis son mariage <sup>3</sup>.

Mais de toutes les choses qui frappèrent alors son imagination, la vue des spectacles splendides auxquels il lui fut donné d'assister fut peut-être l'une de celles qui retinrent le plus fortement l'attention de cette jeune fille à l'esprit si vif et si observateur. Car on se doute bien que, dans la petite ville où Figchen vécut son enfance et son adolescence, il n'était point question d'événements aussi extraordinaires. Tout au plus, quelques-unes des troupes de pauvres comédiens ambulants qui, à cette époque, déambulaient à travers la Prusse septentrionale, venaient-elles parfois se produire à Stettin, dans des conditions dont on suppose bien qu'elles étaient fort

<sup>1</sup> Le jour où, à Moscou, la future Catherine II reçut le baptême de l'église orthodoxe, l'impératrice Elisabeth lui fit cadeau d'« une agrafe en busquière de brillants et d'un collier de la valeur de 150 mille roubles », ainsi que la princesse sa mère s'empressa de le mander à Stettin.

<sup>2</sup> Fig. 2, voir une vue du Palais d'hiver construit à la fin du règne d'Elisabeth Péetrovna, par le comte Bartolommeo-Francesco Rastrelli, et dans lequel Catherine II vint habiter dès son avènement (reproduction d'une vue d'optique de l'époque).

<sup>3</sup> La vérité oblige de dire que, sous ces dehors éblouissants, les conditions de la vie matérielle ne laissaient pas d'être fort précaires, à la cour de Russie. Si les salles d'apparat, disposées en longues enfilades, étaient ornées de magnifiques meubles de style, de glaces et de précieuses tapisseries, les appartements privés de la famille impériale et, à plus forte raison, ceux des dignitaires que leurs charges obligeaient de vivre au palais, étaient aménagés sans aucun souci de l'hygiène, et dénués du confort le plus élémentaire. C'est ainsi que, dans ses *Mémoires* (Londres, 1859, p. 183), Catherine II raconte qu'elle passa les premières années de son séjour en Russie, dans un appartement dont les portes ne fermaient pas, et dont les fenêtres mal closes « donnaient, d'un côté, sur le canal de la Fontanka qui était un marécage, de l'autre, sur une petite cour étroite et froide ». A quoi il faut ajouter que, lors des grandes pluies, l'eau inondait les plafonds ornés d'amours et de scènes mythologiques !

primitives. Et il est probable qu'un soir ou l'autre, la future impératrice de Russie avait eu, de la sorte, l'occasion de voir jouer quelque comédie ou quelque drame du répertoire allemand traditionnel.

C'était là, certainement, le seul contact qu'elle avait eu avec le théâtre, avant sa venue à Moscou, exception faite de la représentation d'opéra, à laquelle Frédéric II la convia lorsque, peu avant de quitter l'Allemagne pour toujours, elle se rendit avec sa mère à Berlin, afin d'y être présentée au monarque <sup>1</sup>.

Aussi se figure-t-on sans peine l'émerveillement dans lequel durent la plonger les spectacles donnés à Moscou et à Saint-Pétersbourg, qui ne se déroulaient pas seulement au milieu d'un cadre grandiose et avec une mise en scène féerique, mais encore avec le concours de chanteurs et d'instrumentistes qui étaient d'entre les premiers de leur temps, et qui imprimaient à ces manifestations un caractère de perfection difficilement égalable : révélation saisissante qui dut se graver profondément dans sa mémoire et qui, sans doute, fut, pour une part, dans le souci que Catherine II montra, son règne durant, de rendre toujours plus accompli et plus brillant le théâtre impérial qu'elle tenait, à juste titre, pour indispensable à l'éclat et au rayonnement spirituel d'une cour souveraine.

Sans doute, lorsqu'elle monta sur le trône, le 28 juin 1762, la tsarine hérita-t-elle d'Elisabeth Péetrovna et de son mari, une scène déjà placée sur des bases très larges, qui était en pleine floraison, et qui disposait d'un personnel artistique et technique dont la valeur était indiscutable. Mais elle eut le mérite de ne pas laisser déchoir une institution si remarquable et, au contraire, de la perfectionner inlassablement. Et ce ne fut pas un moindre service qu'elle rendit à son empire, en ordonnant définitivement le théâtre, et en lui donnant un statut que ses successeurs purent se contenter de maintenir et d'adapter aux circonstances nouvelles.

Appelant à elle la fleur des musiciens italiens et français qu'elle fit, presque toujours, choisir de la manière la plus perspicace, elle ne se satisfut pas d'engager des virtuoses du chant et de l'archet ; elle tint aussi à avoir à son service les compositeurs italiens les plus réputés de leur temps : Baldassare Galuppi, Tomaso Traetta, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa, sans préjudice de l'Espagnol Vicente Martin i Soler, qui, chargés de donner des ouvrages de tout genre pour les innombrables solennités dont la cour impériale était le théâtre, enrichirent notablement, de ce fait, le répertoire lyrique italien. Car, sans compter une foule de ballets, de cantates dramatiques et religieuses, d'*intermezzi* et de pièces de circonstance, les maîtres de chapelle qui se succédèrent à Saint-Pétersbourg, de 1762 à 1796, n'écrivirent pas moins d'une trentaine d'opéras originaux, dont trois appartiennent à Vincenzo Manfredini, un à Galuppi, trois à Traetta, douze à Paisiello, trois à Sarti et deux à Cimarosa.

\* \* \*

Ensuite des mesures décrétées par Pierre III, dès le lendemain de son avènement : fusion des troupes lyriques et chorégraphiques de la cour et de celles qui appartenaient à la scène d'Oranienbaum, promotion de Vincenzo Manfredini aux fonctions de maître de chapelle, congédiement de nombreux artistes italiens engagés sous le régime précédent, renvoi abrupt de tous les comédiens français <sup>2</sup>, l'effectif théâtral et musical dont Catherine II prit possession en accédant au trône, le 28 juin 1762, était sensiblement différent de celui qui s'employait au service d'Elisabeth Péetrovna, durant les dernières années de la tsarine défunte.

Autant que permettent d'en juger les documents officiels de l'époque, à la vérité aussi rares qu'incomplets, et les renseignements sporadiques qu'on relève dans les périodiques et les

<sup>1</sup> Elle assista alors à une représentation de gala d'*Artaserse*, de K. H. Graun, ouvrage pour lequel Frédéric II commanda des décors et des costumes splendides (L. SCHNEIDER : *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin* ; Berlin, 1852, p. 98).

<sup>2</sup> Voir, T. I, pp. 349-351, le détail des dispositions prises, à ce moment, par le tsar Pierre III.

mémoires contemporains, il est possible d'établir, de la façon suivante, l'état approximatif du personnel des scènes de la cour, à ce moment, du moins en ce qui concerne les artistes du premier et du second rangs (nous indiquons, en regard de chaque nom, la date de la retraite ou de la disparition du personnage en cause)<sup>1</sup> :

*Troupe italienne :*

1<sup>er</sup> maître de chapelle et compositeur :

Vincenzo Manfredini (1769).

2<sup>e</sup> maître de chapelle, chef d'orchestre :

Francesco Zoppis (1781).

Librettiste :

Lodovico Lazzaroni (entre 1768 et 1772).

Artistes du chant :

Maxime Bérézovsky (1765)

Elisabeth Biélogradskaya (après 1764)

Charlotte Chlakovskaya (1777)

Ippolita Duranti (vers 1764)

Domenico Luini (1770)

Maria Manfredini-Monari (1769)

Antonio Massi (1772)

Giuseppe Millico (1765)

Bartolomeo Puttini (1767).

*Troupe chorégraphique :*

Maître de ballet :

Franz Hilferding (1764).

Compositeur, chef d'orchestre :

Josef Starzer (1768).

Artistes de la danse :

Gaetano Andreozzi, dit *Tordo* (vers 1768)

Santina Aubri (1783)

Timoféi Boublikof (1785)

Cesare (?)

Giuseppe Fabiani (vers 1764)

Maura Fabiani (vers 1764)

Pierre Granger (vers 1772)

Giovanna Mécour (vers 1774-1775)

Giovanna Mercuri-Prati (1777)

Léopold Paradis (vers 1780)

M. et M<sup>me</sup> Priori (après 1768)

Alvise Tolato (1777).

*Orchestre :*

Bianco, contrebassiste (1767)

Coster, flûtiste (?)

Ivan Foerster, violoniste (1783)

<sup>1</sup> Pour la biographie et l'activité des principaux d'entre les artistes cités ici, voir le T. I du présent ouvrage; et, pour les nouveaux venus, ci-après : *Notes biographiques*, pp. 45-60.

Ivan Khorgevsky, violoncelliste (1784)  
 Ferdinand Kölbl, corniste (1769)  
 Nicolas Le Clerc, flûtiste (1768)  
 Luigi Madonis, violoniste (1767)  
 Johann Maresch, corniste-violoncelliste (1792)  
 Domenico dall'Oglio, violoniste (1764)  
 Giuseppe dall'Oglio, violoncelliste (1764)  
 Tito Porta, violoniste (1783)  
 Johann Ritt, violoniste (1792)  
 Luigi Schiatti, violoniste (après 1783)  
 Léopold Smiedel, corniste (?)  
 Dominik Springer, violoniste (1772)  
 Averky Syromiatnikof, violoniste (1800...)  
 J.-B. Wilde, violoniste (1767)  
 Georg-Philipp Zahn, bassoniste (1780).

*Personnel technique :*

Giuseppe Brigonzi, machiniste (1789)  
 Carlo Gibelli, machiniste (après 1764)  
 Francesco Gradizzi, décorateur (1793)  
 Antonio Peresinotti, décorateur (1778)  
 Antonio Rinaldi, architecte (vers 1790).

Tel était, du moins en ses éléments principaux, le bel ensemble qui se trouvait réuni à Saint-Pétersbourg, aux premiers jours du règne de Catherine II.

On le peut voir, quelques-uns des meilleurs artistes qui avaient donné tant d'éclat aux spectacles du Théâtre de la cour et de celui d'Oranienbaum, n'en faisaient plus partie. C'était le cas, notamment, de la cantatrice bouffe Maria Camati, dite *la Farinella*, et de la basse bouffe Gabriele Messieri<sup>1</sup> qui quittèrent la Russie très peu de temps après le coup d'Etat du 28 juin 1762, soit que leurs relations suivies avec le tsar défunt eussent décidé Catherine II à les congédier, soit que d'eux-mêmes, ils eussent jugé prudent de s'éclipser.

D'autre part, Francesco Araja que Pierre III avait mandé à Saint-Pétersbourg dès son avènement et qui, quittant immédiatement l'Italie, s'était empressé d'accourir, ne débarqua dans la capitale que quelques jours après la mort de l'infortuné monarque, et repartit presque aussitôt pour son pays<sup>2</sup>.

Plus heureux que certains d'entre ses compatriotes — ou peut-être plus adroit — Vincenzo Manfredini qui, pourtant, avait joué un rôle important sur la scène grand-ducale d'Oranienbaum, se vit confirmer, par la nouvelle souveraine, dans ses fonctions de maître de chapelle qu'il tenait de Pierre III<sup>3</sup>.

Pour Josef Starzer, il connut, au même moment, une courte disgrâce dont on ignore la raison. Il figure en effet, pour une somme de mille roubles et avec la mention : *Congédié*, sur la liste des allocations que Catherine II ordonna de verser à quelques personnes, peu après qu'elle se fût emparée du pouvoir<sup>4</sup>. Mais le musicien autrichien ne dut pas tarder à rentrer en faveur car, ainsi qu'on le verra, il prit, deux mois plus tard, une part très active aux fêtes du couronnement pour lesquelles il écrivit plusieurs ouvrages chorégraphiques.

<sup>1</sup> Sur ces deux artistes, voir T. I, pp. 283-284 et 287-288.

<sup>2</sup> Voir T. I, pp. 125-126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>4</sup> *Recueil S<sup>t</sup>e impériale russe d'histoire*, T. VII, p. 116.

Remettant au paragraphe suivant le compte rendu de ces solennités qui se prolongèrent durant près d'une année, et qui mirent abondamment à contribution les troupes d'opéra et de ballet, ainsi que l'orchestre de la cour, signalons dès maintenant deux importantes décisions prises, en 1762 encore, par la souveraine qui, sans plus attendre, affirma, de la sorte, sa volonté bien arrêtée de maintenir les scènes impériales à la hauteur de leur réputation.

Fait d'autant plus digne de remarque que, de son propre aveu <sup>1</sup>, elle éprouvait un éloignement déterminé pour ce genre de spectacle, la première fois que Catherine II signa un oukase relatif à son théâtre, ce fut, le 9 octobre 1762, aux fins de faire engager une compagnie française d'opéra-comique, destinée à prendre la place de celle que Pierre III avait précipitamment renvoyée, treize jours déjà après son accession au trône.

A cette date, en effet, le maréchal de la cour, comte C. E. Sievers <sup>2</sup>, avisa le Comptoir impérial que la souveraine avait ordonné :

*... de faire venir, le printemps prochain, pour la cour impériale, une troupe de bons comédiens français, comme il y en avait eu au service depuis mars 1743 jusqu'à présent, cela pour la même somme qui leur était attribuée auparavant, soit 15.000 roubles annuellement... <sup>3</sup>*

Estimant, d'autre part, que l'effectif de sa troupe italienne était insuffisant, l'impératrice signa, le 20 décembre de la même année, un autre oukase dans lequel ordre était donné au Comptoir de la cour :

*... de faire venir, de Venise et d'autres villes, pour compléter la compagnie italienne, les chanteuses et autres artistes qui font besoin.*

Par le même acte, il était enjoint au Comptoir du sel <sup>4</sup> de faire tenir à celui de la cour la somme de 3.000,— roubles :

*... pour l'engagement des comédiens français <sup>5</sup>, ainsi que des chanteuses et autres artistes destinés à la compagnie italienne, pour leurs frais de voyage et leur verser des avances, à compte de leurs appointements <sup>6</sup>.*

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 16, note 5.

<sup>2</sup> Simple paysan allemand originaire de l'Esthonie, le comte Carl Efimovitch Sievers (mort en 1774) avait été, dans sa jeunesse, laquais dans la maison d'un grand propriétaire foncier. Arrivé à Saint-Pétersbourg, à l'époque de la tsarine Anna Ioannovna, il commença par jouer du violon dans des guinguettes où il était fort apprécié des femmes de chambre, et où il entra en relations avec la domesticité d'Elisabeth Péetrovna qui, à ce moment, n'était encore que grande-duchesse. C'est ainsi qu'il parvint à se faire engager par cette dernière comme postillon puis, ayant montré un talent particulier pour la préparation du café, il se vit confier officiellement cette charge.

Intelligent, éveillé et rusé, Sievers sut si bien se faire valoir que, peu après son accession au trône, l'impératrice Elisabeth le nomma maréchal de la cour et, par la suite, lui conféra le titre comtal. En vertu de ses nouvelles fonctions, il eut dès lors, entre les mains, le Comptoir de la cour, auquel étaient rattachés les scènes impériales. De la sorte, il eut, en fait, la gérance des théâtres de la cour qu'il exerça jusqu'à l'époque où Catherine II déféra, en 1765, la surveillance de la troupe russe à V. I. Bibikof et, en 1766, celle des autres troupes et de la musique à I. P. Yélaguine.

Durant les quelques années que le dramaturge A. P. Soumarokof passa à la tête du Théâtre national russe, l'écrivain eut de perpétuels démêlés avec ce parvenu grossier dont il ne cessa de dénoncer l'ignorance et l'incompétence. Mais il avait affaire à forte partie, et il fut finalement destitué au profit de Sievers qui resta maître de la place.

<sup>3</sup> *Archives des Théâtres impériaux*; Saint-Pétersbourg, 1892, T. II, pp. 62-63.

<sup>4</sup> A cette époque, les dépenses inhérentes à l'entretien des scènes impériales étaient imputées sur le produit de la gabelle, qu'encaissait le Comptoir du sel.

<sup>5</sup> Il s'agit des artistes français dont il vient d'être question.

<sup>6</sup> *Archives Th. impériaux*, II 63-64. Comme nous le verrons, il semble que trois artistes furent engagés alors, qui durent arriver à Saint-Pétersbourg au début de l'année 1763.

## § 2. Les fêtes du couronnement à Moscou

La cour portant encore le deuil qui avait été ordonné pour la mort de l'impératrice Elisabeth Pétrovna, le palais de Saint-Pétersbourg ne vit aucun divertissement, pendant les premiers mois du règne de Catherine II <sup>1</sup>. Pour autant, le personnel des scènes impériales n'eut guère loisir de s'abandonner à l'inaction. Car, afin d'affermir sa situation à l'égard d'un peuple demeuré extraordinairement mystique, la nouvelle souveraine entendait recevoir le plus vite possible la consécration du couronnement qui devait faire d'elle l'oainte du Seigneur et le chef de l'Eglise orthodoxe. Aussi, à peine montée sur le trône, fixa-t-elle la date du sacre au 22 septembre 1762 déjà. Et, comme cette cérémonie s'accompagnait traditionnellement d'une longue série de festivités dont ils allaient être appelés à faire presque exclusivement les frais, les artistes des théâtres impériaux n'avaient pas de temps à perdre, s'ils voulaient que tout fût prêt au moment voulu.

Bien que l'on n'ait aucun renseignement à ce sujet, on doit supposer que compositeurs aussi bien que chanteurs, danseurs et instrumentistes, travaillèrent activement au cours du printemps et de l'été, les uns écrivant les œuvres qui allaient être jouées pendant les dix mois que Catherine II et son entourage se proposaient de passer à Moscou, les autres étudiant et répétant leurs parties, tandis que peintres et tailleurs s'affairaient à confectionner les

<sup>1</sup> Pendant cette période où l'arrêt presque complet de la vie mondaine retint les artistes étrangers de se rendre en Russie, on relève cependant la présence momentanée, à Saint-Pétersbourg, d'un virtuose de la harpe, Christian Hochbrucker, qui faisait alors une grande tournée à travers l'Europe et qui, on le voit, arriva dans la capitale russe, à une heure assez peu favorable. Christian Hochbrucker (né en Bavière en 1733, mort à Londres, à la fin du siècle) était le neveu de l'inventeur de la harpe à pédales, qui portait le même nom que lui, et dont nous avons signalé l'apparition, en 1745 déjà, sur les bords de la Néva (voir Tome I, p. 220). Détail intéressant pour l'histoire : une annonce que ce dernier artiste publia dans la feuille officielle, et que nous avons omis précédemment de reproduire, nous révèle ses prénoms qui, jusqu'ici, étaient demeurés inconnus de tous les biographes de cet ingénieux inventeur. En effet, cette annonce était rédigée en ces termes :

*Johann-Christoph Hochbrucker, qui est arrivé ici, et qui joue très habilement de la harpe, offre ses services à tous ceux qui désireraient entendre sa musique, ou étudier son instrument...*  
(*Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> novembre 1745.)

Pour Christian Hochbrucker qui, en 1760-1761, s'était produit à Paris et y avait excité une certaine curiosité, il dut arriver à Saint-Pétersbourg au début de septembre 1762. Mais il tombait fort mal, car toute la haute société avait quitté la capitale, le 3 de ce mois déjà, pour se rendre à Moscou où devait avoir lieu le couronnement de Catherine II, et où elle allait séjourner jusqu'en juin de l'année suivante. Bien que cette fâcheuse circonstance dût nécessairement le priver du public dont il avait sans doute espéré recueillir les suffrages, Christian Hochbrucker n'en chercha pas moins à attirer sur lui l'attention des quelques dilettantes demeurés dans la ville. Et, dans la *Gazette* du 10 septembre 1762, il publia l'annonce suivante :

*A l'Amirauté, petite Morskaya, chez le traiteur Heiss, le célèbre harpiste Hochbrucker jouera les lundis et les dimanches, dans l'après-midi, sur une harpe d'un genre spécial, ce dont il informe les amateurs.*

Bien entendu, l'instrument « d'un genre spécial », dont il est question ici, était la harpe à pédales imaginée par l'oncle du virtuose.

A propos des deux Hochbrucker qui se succédèrent ainsi en Russie, à dix-sept ans d'intervalle, il convient de relever une erreur commise par l'historien soviétique N. Findeisen, qui a été abusé par l'identité de leur nom et par l'ignorance dans laquelle il était de leurs prénoms respectifs. Dans son *Esquisse d'une histoire de la musique en Russie* (Moscou, 1928-1929, T. II, p. 149), N. FINDEISEN croit, en effet, que l'artiste paru en Russie en 1745 était le même que celui qui vint dans ce pays en 1762. Or, à cette dernière date, Johann-Christoph Hochbrucker, l'inventeur de la harpe à pédales, n'avait pas moins de quatre-vingt-douze ans et, on en conviendra, il est invraisemblable qu'il ait pu entreprendre, à cet âge, un voyage aussi lointain et aussi éprouvant.

innombrables décors et costumes nécessaires à la présentation visuelle d'une quantité d'ouvrages nouveaux.

Mais il y avait une difficulté : A ce moment, en effet, Moscou ne possédait aucun théâtre véritablement digne de ce nom. Le seul qui y existât alors, était celui que l'impératrice Elisabeth Péetrovna avait fait édifier sur la Yaousa, en 1742, à l'occasion de son couronnement<sup>1</sup> et qui, délaissé depuis cette époque, devait fatalement se trouver dans un lamentable état de vétusté. Aussi, pour recevoir dignement la nombreuse et brillante assistance qui allait être conviée aux spectacles, le Comptoir de la cour chargea-t-il le nouveau décorateur Francesco Gradizzi de restaurer promptement cet édifice<sup>2</sup>. De son côté, le « machiniste théâtral au service de la Compagnie italienne », Friedrich Hilferding<sup>3</sup>, reçut la mission d'installer une scène plus petite dans une salle de l'un des palais du Kremlin.

Ces opérations préliminaires ayant été menées à chef avec toute la promptitude que commandaient les circonstances, les festivités purent se dérouler régulièrement, selon le programme qui avait été fixé. Nous ne possédons, à leur sujet, que des renseignements très incomplets, car nul mémorialiste, pas même le fourrier de la chambre dans son *Journal* officiel, n'en tint registre de façon détaillée. Du moins savons-nous qu'elles se succédèrent nombreuses et à de très courts intervalles, car l'historiographe J. von Stählin rapporte que, « de la Noël aux grandes réjouissances du carnaval [mi-février], il y eut, trois fois par semaine, des spectacles et des opéras, avec des ballets variés »<sup>4</sup>, ce qui n'alla pas, on le peut supposer, sans éprouver quelque peu les forces des artistes appelés à se produire si fréquemment en public.

La première soirée sur laquelle nous soyons informés avec exactitude, fut celle du 10 octobre 1762, au cours de laquelle un ballet nouveau en deux actes : *Le pauvre Yourka*, fut représenté, dont le scénario, visiblement inspiré de la vie populaire russe, était dû au danseur Cesare qui, on le voit, avait réussi à se faire admettre au service de Catherine II, encore qu'il eût fait quelque temps partie de la troupe grand-ducale d'Oranienbaum. Josef Starzer avait écrit, pour cet ouvrage, une partition dont l'existence est demeurée inconnue jusqu'ici et qui, très certainement, à disparu<sup>5</sup>.

Puis, le 20 du même mois, ce fut au tour de Vincenzo Manfredini de se manifester, en donnant un ballet qu'il venait de composer tout exprès : *Amour et Psyché* qui, cette fois, était l'œuvre de Franz Hilferding pour l'action comme pour la mise en scène, et dont l'interprète principale fut la Santina Aubri<sup>6</sup>. Ici encore, il s'agit d'un ouvrage qu'aucun lexicographe n'avait signalé, et dont la partition n'a pas été conservée.

Le 24 novembre 1762, jour de la fête patronymique de l'impératrice, fut marqué par l'apparition d'un grand ouvrage dramatique en trois actes, de Vincenzo Manfredini : *L'Olimpiade*, le premier opéra que le *maestro* italien eût écrit, depuis qu'il était au service de Catherine II<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Voir T. I, pp. 188-189.

<sup>2</sup> M. N. LONGUINOF : *Le théâtre russe à Pétersbourg et à Moscou. 1749-1774*; Saint-Pétersbourg, 1873, p. 18. Et O. TCHAYANOVA : *Le théâtre de Maddox à Moscou. 1776-1805*; Moscou, 1927, pp. 16-17.

<sup>3</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 16. Il s'agit probablement d'un frère du chorégraphe viennois Franz Hilferding, alors au service de la cour.

<sup>4</sup> J. J. Hai gold's *Beylagen zum Neueränderten Russland*; Riga-Leipzig, 1769-1770, T. II, p. 22.

<sup>5</sup> *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1900-1901; Saint-Pétersbourg, 1901, suppl. II, p. 75. — V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire alphabétique des pièces représentées et éditées en Russie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*; Petrograd, 1918, p. 71.

<sup>6</sup> *Annuaire Th. Imp.*, saison 1900-1901, suppl. II, p. 68. — V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire*, p. 7.

<sup>7</sup> Toujours insoucieux de l'exactitude, les historiens russes ont commis plusieurs erreurs, en signalant cet ouvrage. Tel N. FINDISEN : *Esquisse*, T. II, pp. 59 et 122, qui affirme que *L'Olimpiade* fut représentée à Saint-Pétersbourg, au Théâtre de l'Ermitage (à cette époque, cette scène n'existait pas encore !), lors de l'avènement au trône. Tel encore l'auteur d'une notice historique parue dans l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1895-1896, supplément II, p. 26, selon lequel le compositeur de cette partition aurait été... Tomaso Traetta. Or, celui-ci n'arriva en Russie qu'en 1768, et son opéra portant le même titre ne parut, sur la scène impériale, que l'année d'après !

L'Olimpiade. *Dramma per musica da rappresentarsi in Mosca il di 24 Novembre MDCCLXII, per celebrare il Gloriosissimo Nome di Sua Maestà Imperiale Caterina Seconda, Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc.*

*La Poesia è del Signor Abate Pietro Metastasio. La Musica è del Signor Vincenzo Manfredini, Maestro di Capella di S. M. I.*

*Tradotto in Francese, e stampato presso l'Università Imperiale di Mosca.*

Tel est le titre du livret italien — avec texte russe en regard — qui fut publié à Moscou, au moment de la représentation <sup>1</sup>, et dont il parut aussi, selon l'usage, des versions française et allemande, également accompagnées de la traduction russe. Si cet opuscule relate minutieusement la distribution de l'ouvrage, et énumère tous les chanteurs, danseurs et techniciens qui prirent part à sa réalisation scénique, il n'indique malheureusement pas les noms des traducteurs russe, français et allemand du livret de Pietro Metastasio <sup>2</sup>. Grâce à lui, nous savons que les personnages de l'action avaient été répartis de la façon suivante, lors des représentations de Moscou :

Clistene : Bartolomeo Puttini  
 Aristeia : Ippolita Duranti  
 Argene : Charlotte Chlakovskaya  
 Licida : Giuseppe Millico  
 Megacle : Domenico Luini  
 Aminta : Antonio Massi <sup>3</sup>.

Plus fortunée que nombre d'entre les œuvres composées en Russie par des musiciens italiens, la partition de *L'Olimpiade* a été conservée en copies manuscrites, et nous en connaissons deux exemplaires, l'un à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, l'autre se trouvant en possession de l'auteur du présent ouvrage. En outre — chose extrêmement rare à cette époque — il en fut publié un extrait sous le titre :

*Sei Arie ed un Duetto dell'Opera Olimpiade, a Soprano Solo, II Violini, Viola, e Violoncello, con II Corni da Caccia, etc., Rappresentate in Mosca al Teatro di Corte... messe in Musica dal Signor Vincenzo Manfredini, Maestro di Capella di Sua Maesta Imperiale Caterina Seconda, l'Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc. Opera Prima.*

Ce petit cahier in-4 oblong parut vers 1765 à Nuremberg, chez le luthiste-éditeur J. U. Haffner (Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles) <sup>4</sup>.

Contrairement à ce qu'affirme B. von Bilbassof <sup>5</sup>, il semble que, lors de la représentation de Moscou, il ait été inséré dans l'opéra de V. Manfredini, non pas quatre ballets — ce qui aurait été beaucoup pour un ouvrage en trois actes — mais deux seulement. Ce furent : *La*

<sup>1</sup> Fig. 3, voir la reproduction de la page de titre de ce livret, d'après l'exemplaire conservé au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou (autre exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>2</sup> Rappelons que ce livret qui fut mis en musique plus d'une quarantaine de fois, au cours du seul XVIII<sup>e</sup> siècle, date de l'année 1733.

<sup>3</sup> Dans son ouvrage : *Katarina II im Urteile der Weltliteratur* (Berlin, 1897, T. I, p. 20), l'historien B. von BILBASSOF qui cite ce livret, appelle : *Slagoschi* la cantatrice Chlakovskaya, et la dit italienne, alors qu'elle était russe ou polonaise. De son côté, l'historien théâtral I. NossOF qui, au reste, est coutumier des plus grossières inexactitudes, indique, dans la distribution (*Annales du théâtre russe*; Moscou, 1883, p. 211), le nom de la cantatrice Teresa Colonna qui n'arriva en Russie qu'en 1764, et celui du ténor Antonio Prati qui n'y parut que vers 1768 !

<sup>4</sup> A. WOTQUENNE : *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles*; Bruxelles, 1902-1912, T. IV, p. 40. Fig. 4, on trouvera la reproduction du frontispice de cette édition, qui nous a été obligeamment communiquée par la Bibliothèque du Conservatoire.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, I 20.

*vengeance du dieu de l'amour* et *Le seigneur de village moqué*, dont les scénarios étaient de Franz Hilferding, et dont la musique fut écrite par Josef Starzer<sup>1</sup> : tous détails fournis par le livret de *L'Olimpiade*, qui nous transmet non seulement les titres de ces ballets, mais encore les noms des danseurs auxquels étaient confiés les rôles principaux : Santina Aubri, Giovanna Mécour, le couple Priori, Giuseppe Fabiani et sa femme Maura, Gaetano Andreozzi et Alvise Tolato. Pour en finir avec la présentation scénique de *L'Olimpiade*, ajoutons que les décors étaient de la main de Francesco Gradizzi<sup>2</sup>, dont c'était peut-être bien l'ouvrage de début sur la scène impériale où il venait d'être engagé pour succéder à son père et à Giuseppe Valeriani.

L'œuvre de V. Manfredini paraît avoir connu un succès considérable, et avoir fort excité la curiosité du nombreux public d'élite qui était alors rassemblé à Moscou. En effet, J. von Stählin rapporte que la salle de spectacles était toujours bondée et que, le soir, on pouvait voir jusqu'à trois mille carrosses sur la place aménagée devant l'Opéra<sup>3</sup>. Mais peut-être bien la musique elle-même entraîna-elle, dans cette réussite, pour une part sensiblement moindre que la magnificence des décors, de la mise en scène et des costumes qui, selon l'usage, étaient d'une rare somptuosité. Selon le même annaliste, l'empressement du public fut tel, que l'ouvrage eut de fréquentes représentations en 1763, attirant toujours la même affluence<sup>4</sup>. Au reste — et ce fait montre bien la sensation causée par ce spectacle — *L'Olimpiade* fut reprise au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg, durant le carnaval de 1765, alors que la cour avait regagné la capitale<sup>5</sup>.

Il n'en reste pas moins que, personnellement, Catherine II, dont on sait l'indifférence en matière musicale, semble n'y avoir pris qu'un plaisir très relatif, si l'on en juge sur les propos qu'elle tint alors, à l'endroit de la partition de V. Manfredini, et que nous avons rapportés plus haut<sup>6</sup>.

\* \* \*

Durant les quatre premiers mois de l'année 1763, et jusqu'au départ, en mai, de l'impératrice qui se rendit alors dans quelques villes de province, avant que de rentrer à Saint-Pétersbourg, les festivités continuèrent de se succéder à un rythme pressé, à Moscou. Mais les contemporains ne nous ont laissé le souvenir que de quelques-unes d'entre elles.

Ainsi, le fourrier de la chambre note, dans son *Journal* que, le 10 janvier, les jeunes chantres de la cour représentèrent un opéra « en dialecte russe », dont il n'indique pas le titre, mais qui doit être *Céphale et Procris* de Francesco Araja, dont nous avons dit<sup>7</sup> le succès persistant, dès sa première apparition en 1755.

Puis, le 25 janvier, il y eut un spectacle d'un caractère assez particulier, puisqu'au lieu d'être donné par la troupe impériale, il fut le fait de nobles amateurs qui s'avisèrent d'entrer ainsi en compétition avec les danseurs professionnels de la cour. Ce soir-là, en effet, une compagnie improvisée, dont tous les membres appartenaient aux premières familles de l'Empire et avaient répété pendant deux mois, sous la direction de Franz Hilferding, représenta deux ballets imaginés par le célèbre chorégraphe : *Le combat de l'amour et de la raison*, avec musique de Dominik Springer, 1<sup>er</sup> violon de l'orchestre impérial, et *Le retour de la déesse du printemps*, dont Josef Starzer avait peut-être écrit la partition<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Ces deux ouvrages du compositeur viennois n'avaient jamais encore été signalés et peuvent être considérés comme définitivement disparus.

<sup>2</sup> Livret du spectacle.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I 418.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II 169.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, p. 14.

<sup>7</sup> Tome I, p. 259.

<sup>8</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 22-23. — Et livret de ce spectacle (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Cinq jours plus tard, puis le 2 février, une grandiose et folle mascarade déroula son interminable cortège à travers les rues de Moscou, au milieu d'un immense concours de population, mais coûtant la vie à son ordonnateur, le comédien Fédor Volkof qui, saisi par le froid, ne survécut pas longtemps à cette fête que Catherine II l'avait chargé d'organiser.

Le 31 janvier 1763, il y eut encore un opéra russe, à la cour.

Et le 21 avril, anniversaire de la naissance de l'impératrice, une nouvelle œuvre italienne fut représentée, ramenant l'attention sur Giovanni-Battista Locatelli, l'ancien et malchanceux entrepreneur de l'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg qui, ce soir-là, fit jouer une sérénade de sa manière, ouvrage dont le livret — imprimé à Moscou, la même année, en italien et en français — porte le titre suivant :

*Il Consiglio delle Muse, Serenata da cantarsi all'Imperiale Corte di Mosca, il di 21 Aprile dell'anno 1763, Festeggiando il glorioso giorno natalizio di Sua Maestà Imperiale Catterina II, Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc.*<sup>1</sup>

Malheureusement, cet opuscule n'indique pas le nom du musicien qui, en l'occurrence, unit son talent à celui de G.-B. Locatelli. Vincenzo Manfredini étant, à ce moment, le seul compositeur italien officiellement chargé d'écrire pour la cour, il y a évidemment présomption en sa faveur. Mais il pourrait s'agir également de Francesco Zoppis qui, lui aussi, était au service impérial, en qualité de second chef d'orchestre et qui, de plus, avait été, quelques années auparavant, le collaborateur assidu de l'impresario-poète : circonstance qui, peut-être, inclina celui-ci à lui demander son concours. En tout état de cause, il est probable que la question ne pourra jamais être tranchée avec une entière certitude.

Le point final fut mis aux fêtes du couronnement par une nouvelle reprise de *Céphale et Procris*, opéra russe de Francesco Araja, dont la création remontait à l'année 1755. Ce spectacle eut lieu à Moscou, le 27 avril 1763.

Après quoi, il est probable que la cour et tout le personnel du théâtre impérial regagnèrent Saint-Pétersbourg où, de son côté, la souveraine ne rentra qu'au milieu de juin, au retour d'un voyage qu'elle avait tenu à faire dans plusieurs provinces orientales de son empire.

### § 3. Les dernières œuvres de Vincenzo Manfredini

Après le gros effort qu'ils avaient dû fournir pendant les fêtes du couronnement, les artistes des troupes impériales n'eurent guère loisir de prendre du bon temps, une fois qu'ils eurent réintégré leurs pénates. Car la cour ne pouvait se passer de divertissements. De fait, dès le 23 septembre 1763, puis le 8 octobre, le fourrier de la chambre, minutieux annaliste de tous les événements survenus au Palais, nota dans son *Journal* qu'à ces dates, deux *intermezzi* italiens furent représentés devant l'impératrice et ses familiers. Il ne nous en indique pas les titres. Mais, comme la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède les partitions de deux ouvrages de ce genre, tous deux écrits par Vincenzo Manfredini et datés de l'année 1763, il semble que l'on puisse, sans se trop aventurer, les identifier avec ceux qui furent joués à ce moment sur la scène du Palais.

Le premier d'entre eux, en deux parties, à trois voix et intitulé : *La pupilla*, repose, selon toute apparence, sur le livret de l'*intermezzo* de ce titre, que C. Goldoni donna à Venise en 1734,

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 146. L'unique exemplaire connu de ce livret appartenait jadis à cet historien.

avec une partition d'un musicien dont le nom ne nous est pas parvenu <sup>1</sup>. Pour le second de ces ouvrages : *La finta ammalata*, également en deux parties, l'attribution de son livret ne nous a pas été possible, aucun des répertoires dramatiques que nous avons consultés, ne mentionnant d'*intermezzo* de ce titre <sup>2</sup>.

Ce sont là les seuls renseignements que nous soyons à même de fournir sur ces deux ouvrages qui, comme tant d'autres composés par Vincenzo Manfredini pendant son séjour en Russie, sont demeurés complètement inconnus des lexicographes.

Le 26 septembre 1763, un ballet : *Pygmalion, ou La statue animée* qui, une fois encore, était dû à la collaboration de Franz Hilferding et de Josef Starzer, parut sur la scène de la cour, à Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>.

Et, moins de deux mois plus tard, le 24 novembre <sup>4</sup>, Vincenzo Manfredini donna une nouvelle œuvre dramatique, à l'occasion de la fête patronymique de la souveraine qui était toujours l'objet d'une célébration solennelle. La page de titre du livret de cet ouvrage en deux actes porte la suscription suivante :

Carlo Magno. *Dramma per musica da rappresentarsi in St. Pietroburgo l'anno 1763, nell' Nuovo Imperial Teatro per comando di Sua Maestà Imperiale Catarina II, Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc.*

*La poesia è del Sig. Dottor Lodovico Lazzaroni, Poeta di Sua Maestà Imperiale.*

*La Musica è del Sig. Vincenzo Manfredini, Maestro di Capella di Sua Maestà Imperiale.*

*In St. Pietroburgo. Nella Stamperia dell' Accademia Imperiale della [sic] Scienze.*

Comme d'habitude, le livret de Lodovico Lazzaroni fut traduit et publié simultanément en français, en allemand et en russe (Exemplaires russes-allemands à la Bibliothèque publique de Leningrad et au Musée du Livre à Moscou; italien-russe à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad). Empressé à se concilier les bonnes grâces de Catherine II, le poète l'avait fait suivre d'une *Licenza* dont le galimatias amphigourique offre un exemple accompli du ton servile et basement obséquieux dont certains littérateurs de ce temps ne reculaient pas d'user à l'égard des grands de ce monde, auxquels ils adressaient l'hommage de leurs écrits :

*Ne sois pas surprise, Grande Impératrice, de ce que les actes de Charles ne Te représentent pas parfaitement, et de ce qu'aucun rayon de Ta magnificence ne surgisse de l'auréole mensongère qui émane de cette similitude affectée.*

*Non ! L'esprit de Catherine, qui n'est semblable qu'à lui-même, n'a pas son pareil parmi les autres mortels.*

*Pose Ton regard, oh ! Souveraine, sur l'étendue immense de cette terre, et vois Ton image éclatante dans la lumière du soleil...*

Poursuivant quelque temps encore sur ce ton, l'écrivain concluait par ce vœu qu'il confia aux chœurs :

<sup>1</sup> G. BUSTICO : *Drammi, cantate, intermezzi musicali di Carlo Goldoni*; s. l., 1925, p. 52.

<sup>2</sup> Il existe bien une comédie portant ce titre et écrite par C. Goldoni, mais nous n'avons pu vérifier si c'est elle qui a fourni l'action de l'*intermezzo* joué à Saint-Pétersbourg, en 1763. Il est évident, par ailleurs, qu'il ne saurait s'agir du *dramma giocoso* en deux actes, livret d'un littérateur inconnu, qui doit être fort postérieur, car ce texte fut mis en musique par V. Trento, à Venise, en 1794.

<sup>3</sup> Une fois encore, cette œuvre n'a été signalée par aucun des biographes du compositeur viennois, et l'on doit certainement la tenir pour disparue.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle. J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I 419-420 et II 167, commet deux erreurs en repoussant la création de cet ouvrage jusqu'à l'année 1764, et en affirmant qu'il fut donné pour l'anniversaire du couronnement.

*Grande Souveraine! Vis heureuse! Vis en exemple aux temps à venir! Nos cœurs reconnaissants et enflammés de joie, proclameront sans cesse Ton Nom immortel, dans leurs chants heureux!*

Le poète ayant soumis son œuvre à Pietro Metastasio dont l'avis faisait alors autorité en la matière, celui-ci lui envoya en réponse une longue lettre datée de Vienne, 1<sup>er</sup> janvier 1764 (nouv. st.), dans laquelle, félicitant son correspondant de son heureux établissement à Saint-Pétersbourg et lui adressant des éloges flatteurs, il ne laissait pas de le reprendre avec finesse pour certains termes qu'il estimait trop virulents et quelque peu déplacés dans un ouvrage de ce genre <sup>1</sup>.

A ce moment — car la même partition, une fois remaniée, fut reprise en 1764, avec une distribution légèrement modifiée — les rôles de *Carlo Magno* étaient répartis comme suit :

Carlo Magno	: Domenico Luini
Desiderio	: Bartolomeo Puttini
Rosmonda	: Maria Manfredini-Monari
Angelica	: Valburgha Compassi <sup>2</sup>
Rinaldo	: Giuseppe Millico.

Les décors avaient été brossés par Francesco Gradizzi; et les ballets imaginés par Franz Hilferding, étaient dansés sur une musique de Josef Starzer <sup>3</sup>.

Le divertissement chorégraphique que le maître de ballet de la cour avait, selon l'usage, inséré dans la partition de V. Manfredini, était intitulé : *Apollon et Daphné, ou Le retour d'Apollon au Parnasse* <sup>4</sup>, et les rôles principaux y étaient tenus par Pierre Aubri (Apollon), Pierre Granger (Homère), Giuseppe Fabiani (Pindare), Alvise Tolato (Momus), Santina Aubri (Clio), M<sup>me</sup> Priori (Calliope), Maura Fabiani (Erato), M<sup>me</sup> Mécour (Thalie) et L. Paradis (le Génie) <sup>5</sup>.

Sur le spectacle du 24 novembre 1763, J. von Stählin nous fournit quelques détails intéressants. Tout d'abord, il constate que le livret « n'était pas très réussi »; et il ajoute que :

*...la musique était plus artistique que plaisante, et plutôt dans le style d'église que dans celui du théâtre* <sup>6</sup>.

Impression qui dut être assez générale, puisqu'elle induisit Vincenzo Manfredini à remanier complètement sa partition dont il donna une seconde version, en octobre 1764.

D'autre part, J. von Stählin rapporte que :

*...Starzer, le nouveau Concertmeister, dirigeait l'orchestre, assis sur une chaise élevée, et l'on regretta beaucoup l'absence de Giuseppe dall'Oglio <sup>7</sup>, le grand violoncelliste d'autrefois qui, avec sa belle sonorité pleine, avait soin de soutenir les chanteurs par de grands accords et, ainsi, de les maintenir dans le ton. Maintenant qu'il était parti, il était misérablement remplacé par un jeune Russe... <sup>8</sup>*

<sup>1</sup> P. METASTASIO : *Opere*, Trieste, 1857, p. 999.

<sup>2</sup> Sur cette artiste dont le nom n'a pas encore été mentionné, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 47.

<sup>3</sup> Détails fournis par le livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Les documents contemporains usent, tour à tour, de ces deux titres, pour désigner cet ouvrage.

<sup>5</sup> Indications fournies par le livret de ce spectacle.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, I 419-420.

<sup>7</sup> Cet artiste et son frère, le violoniste Domenico, venaient de prendre leur retraite, et quittèrent la Russie quelques mois après ce spectacle, ayant passé vingt-neuf ans au service de la cour. Sur ces deux instrumentistes, voir T. I, *passim*.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, I 419-420.

Malgré ces déficits, il est certain que la version originale de *Carlo Magno* connut d'autres représentations, car J. von Stählin écrit que cet ouvrage fut joué dans les premiers jours de 1764, toujours sur le nouveau Théâtre du Palais d'hiver, information corroborée par le fourrier de la chambre dont le *Journal* signale, aux dates du 28 décembre, des 2 et 13 janvier et du 15 février, des spectacles d'opéra italien qui semblent bien concerner l'œuvre de V. Manfredini.

Notons encore que la bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad possède une copie manuscrite, probablement unique, de cet ouvrage qui, à notre connaissance, n'a été mentionné jusqu'ici que par C. Schmidl <sup>1</sup> et par G. C. Rospigliosi <sup>2</sup>. D'autre part, le ballet : *Apollon et Daphné* n'avait jamais encore été inscrit à l'actif de Josef Starzer, et il est infiniment probable que sa partition a disparu.

Cependant que tous ces spectacles se succédaient sur les scènes de la cour, quelques événements se produisirent, qu'il convient de relever, en raison de leur importance pour l'histoire du théâtre et de la musique en Russie.

C'est, tout d'abord, l'engagement de la compagnie de comédie et d'opéra-comique que, l'année précédente, Catherine II avait ordonné de recruter en France <sup>3</sup>. Ainsi que Ch. S. Favart le relate dans sa *Correspondance* <sup>4</sup>, cette mission avait été confiée, par le Comptoir de la cour, au comédien Clairval qui, s'étant rendu tout exprès à Paris, entama, dès le début de l'année 1763, d'actives négociations pour réunir les acteurs qu'il devait amener à Saint-Petersbourg. Ces démarches durent se révéler assez difficiles car, comme nous le verrons, la troupe que Clairval réussit néanmoins à former, n'arriva sur les bords de la Néva, qu'à la fin de l'été 1764.

De leur côté, dès le début de l'hiver 1763-1764, Johann Neuhoff et sa femme Johanna-Eleonora Elensohn qui, peu avant la mort de Pierre III, avaient obtenu de celui-ci un privilège pour l'entretien d'un Théâtre allemand « libre » à Saint-Petersbourg, usèrent du droit qui leur avait été conféré, et inaugurèrent leur entreprise, dans des conditions d'ailleurs fort précaires. Au dire de J. von Stählin, les deux directeurs commencèrent par prendre à bail une maison sise à la Petite-Morskaya, où leurs acteurs et eux-mêmes jouèrent sur une scène misérable et dans un décor pitoyable. Ce qui n'empêcha pas le public d'accourir aux spectacles allemands où l'on vit non seulement des « chevaliers de la cour », mais encore l'impératrice elle-même qui s'y rendit *incognito*, et qui prit tant de plaisir à ces représentations, qu'apitoyée par la pauvreté des comédiens, elle leur concéda l'usage d'un vieux théâtre qui lui appartenait, avec toute la garde-robe qui s'y trouvait <sup>5</sup>.

La meilleure actrice de la compagnie était la Elensohn aux côtés de laquelle figuraient deux artistes qui, plus tard, firent une brillante carrière en Allemagne : Johann-Christian Wäser (1743-1781) et sa future femme, Klara-Barbara Schmidtschneider, puis Josef Scolari, J.-Fr. Mende et J. Brunius <sup>6</sup>.

À l'actif de l'année 1763, il faut inscrire encore deux importantes décisions prises par l'impératrice, dont l'une au moins exerça, par la suite, une influence considérable sur le développement et le progrès du théâtre en Russie.

Cependant que se déroulaient, à Moscou, les festivités de son couronnement, Catherine II signa, en effet, un manifeste portant création, dans l'antique capitale, d'un asile d'enfants trouvés, auquel elle donna le nom de « Maison d'éducation », et en faveur duquel elle ordonna, par un oukase du 1<sup>er</sup> septembre 1763, de prélever dorénavant :

<sup>1</sup> *Dizionario universale dei musicisti*, 2<sup>e</sup> éd.; Milan, 1926, T. II, p. 24. Encore cet auteur attribue-t-il à *L'Olimpiade* la date de 1763, et celle de 1762 à *Carlo Magno* dont, au surplus, il ignore la seconde version de 1764.

<sup>2</sup> *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi*; Pistoia, 1878, p. 14.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 23.

<sup>4</sup> C. S. FAVART : *Mémoires et correspondance littéraires*; Paris, 1808, T. II, pp. 149-150.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, I, 421.

<sup>6</sup> E. ROSEN : *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*; Reval, 1910, pp. 70-71. Sur les plus importants de ces artistes, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 59-60.

... un quart des recettes de tous les divertissements publics payants, à savoir : comédies, opéras, bals et toutes autres réjouissances <sup>1</sup>.

Avantage auquel s'ajouta un privilège exclusif qui réservait à la Maison d'éducation le droit de concéder à des particuliers, contre paiement d'une redevance, l'organisation des spectacles sur le territoire de la ville, décision qui, en somme, conférait à cette institution une manière de monopole sur le théâtre, à Moscou.

Comme on le verra, il ne se passa pas longtemps avant que la Maison d'éducation, dotée de classes musicales et théâtrales, devint une véritable pépinière d'artistes dont le talent contribua à donner toujours plus d'éclat aux scènes nationales.

Pour l'effectif des troupes de la cour, il subit, pendant la période 1762-1763, quelques modifications dont les plus importantes furent :

1) l'arrivée de trois chanteurs italiens, Pietro, Ferdinando et Valburgha Compassi, engagés pour des rôles secondaires, ensuite de l'ordre donné par l'impératrice, le 20 décembre 1762 <sup>2</sup>;

2) l'entrée au service du danseur Léopold Paradis, et celle de quatre excellents instrumentistes : Antonio Amati (comme 2<sup>e</sup> claveciniste de la Compagnie italienne où il succéda, dans ces fonctions, à H.-Fr. Raupach congédié peu auparavant par Pierre III) <sup>3</sup>, Nicolas Pomorsky (violoniste), Christoph-Benjamin Langhammer (hautboïste) et Vassili Pachkévitich (violoniste) qui, admis tout d'abord dans la musique de bal, fut bientôt transféré dans le 1<sup>er</sup> orchestre, et se révéla un compositeur doué d'un réel talent <sup>4</sup>.

Notons enfin qu'à ce moment, la vie musicale pétersbourgeoise se fit de plus en plus active, grâce à de nombreux mélomanes appartenant à la bonne société qui, incités par l'exemple des virtuoses italiens de la cour <sup>5</sup>, sous la direction desquels ils se placèrent, se mirent à étudier assidûment la musique, et furent bientôt en mesure de se produire en public, dans des concerts et des spectacles particuliers dont nous aurons souvent l'occasion de parler. Cela sans préjudice de ceux d'entre eux qui s'exercèrent à la composition, tel le fonctionnaire allemand Erich-Felix Spitz qui, se disant : *dilettante di cembalo a Pietroburgo*, écrivit des *Sonates* dont l'une fut jugée, par l'éditeur J. U. Haffner, digne de prendre place dans le recueil d'*Œuvres mêlées*, que cet industriel publia à Augsbourg, en 1760-1766 <sup>6</sup>.

L'année 1764 qui devait être féconde en événements artistiques des genres les plus divers, fut marquée aussi par deux faits qu'il convient de relever ici, en raison de la répercussion qu'ils eurent sur l'intensité du mouvement musical dans la capitale.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II 64. Ce fut là en Russie, le premier impôt (droit des pauvres) appliqué aux spectacles publics.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, p. 23.

<sup>3</sup> Cet artiste qui était aussi chanteur, avait fait partie, en 1759, de la troupe d'*opera buffa* de G.-B. Locatelli, à Moscou. Après avoir été engagé comme claveciniste en 1763, il cumula, par la suite, ces fonctions avec celles de soliste dans la troupe italienne avec laquelle il se produisit, dès 1769, dans nombre d'ouvrages. Pour la biographie de A. Amati, voir T. I, p. 281.

<sup>4</sup> Sur tous ces artistes, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 45-60.

<sup>5</sup> Comme on le verra, ceux-ci formèrent de nombreux élèves, tant professionnels qu'amateurs et, de ce fait, ils exercèrent une influence considérable sur le progrès de la musique dans le pays qui les avait accueillis.

<sup>6</sup> R. EITNER : *Quellen-Lexikon*; Leipzig, 1900-1904, T. IX, p. 229. Exemple des *Œuvres mêlées* au Conservatoire de Bruxelles (A. WOTQUENNE : *Catalogue*, IV, 331). Ainsi que nous l'avons signalé, T. I, p. 193, E.-F. Spitz était un luthiste distingué et, en cette qualité, il prit part, en 1742, à la représentation du prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, joué à Moscou, lors du couronnement de l'impératrice Elisabeth Pétrovna.

Ce fut, d'abord, la fin des travaux de reconstruction du Nouveau Palais d'hiver, entrepris en 1755 déjà et qui se prolongèrent neuf années durant, privant ainsi l'impératrice Elisabeth Péetrovna qui les avait ordonnés, de voir achevé, avant sa mort, le monumental édifice dont elle avait fait dresser les plans par son « architecte en chef », le comte B. C. de Rastrelli. Conformément à la volonté exprimée par la souveraine, ce dernier y avait réservé la place de deux théâtres, l'un de caractère intime, l'autre beaucoup plus vaste qui fut appelé la « Maison d'opéra » (*Operny dom*) et qui, inauguré le 25 décembre 1763, par une représentation de la tragédie : *Sinav et Trouvor*, de A. Soumarokof<sup>1</sup>, vit se succéder d'innombrables spectacles officiels jusqu'au jour où, en 1783, Catherine II décida de faire construire, toujours en annexe au Palais, le fameux Théâtre de l'Ermitage qui amena la désaffectation de la salle précédente.

Ainsi, pendant toute la première partie du règne de Catherine II, Saint-Pétersbourg posséda quatre théâtres vraiment dignes de ce nom<sup>2</sup> : deux au Palais, qui étaient réservés à la cour et pourvus de tous les aménagements techniques nécessaires à une mise en scène toujours plus riche ; celui du Tsaritzyn Loug (Champ-de-Mars), dit aussi « près le Jardin d'été » qui, dès 1757, avait abrité les représentations de la troupe d'*opera buffa* de G.-B. Locatelli<sup>3</sup> ; enfin celui qui se trouvait sur la rive opposée de la Néva, dans le quartier de Wassili-Ostrof, dans le bâtiment du Corps des cadets, et dont on sait qu'il avait été le berceau du théâtre national russe<sup>4</sup>.

Un autre événement de l'année 1764 qui, à première vue, pourrait paraître dénué de rapports avec le sujet traité ici, fut la fondation — à l'exemple de Saint-Cyr de M<sup>me</sup> de Maintenon — de l'Institut des jeunes filles nobles, que Catherine II installa aux portes de la capitale, dans le vaste monastère de Smolna édifié en 1749-1755 par le comte de Rastrelli, sur l'ordre de l'impératrice Elisabeth Péetrovna qui, à la fin de sa vie, avait projeté de s'y retirer pour faire pénitence.

Contrairement à ce que l'on serait tenté de penser, cette institution où cinq cents jeunes orphelines appartenant à la noblesse russe recevaient une instruction soignée, cela dès l'âge de cinq ans, fut appelée très vite à jouer un rôle considérable dans la vie artistique pétersbourgeoise. Car imbue, du moins au début de son règne, des principes libéraux et humanitaires professés par les encyclopédistes, la souveraine estimait — nous l'avons dit — que le théâtre constituait un puissant moyen d'action sur le développement spirituel et moral du peuple, et qu'il était capable de contribuer à « former la nouvelle espèce de pères et de mères qui élèveront leurs enfants dans la vertu, dès leur plus tendre enfance »<sup>5</sup>.

C'est ainsi que l'Institut de Smolna, comme la Maison d'éducation de Moscou et l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg virent l'enseignement de la musique, du théâtre et de la danse pénétrer leurs programmes d'études, et que leurs jeunes élèves furent appelés à paraître périodiquement dans des spectacles qui, pour demeurer fermés au public payant, n'en contribuèrent pas moins à former le goût de la société russe, et à répandre parmi elle la connaissance des chefs-d'œuvre du répertoire dramatique et lyrique.

Toujours au cours de la même année 1764, plusieurs modifications notables furent apportées au personnel des scènes de la cour.

Dans la compagnie italienne, Ippolita Duranti, arrivée au terme de son contrat, regagna l'étranger et fut remplacée par Teresa Colonna, aussi remarquable cantatrice qu'excellente danseuse<sup>6</sup>. De son côté, Elisabeth Biélogradskaïa qui, après avoir débuté en 1755, avait été, bien que russe, appelée à chanter avec les Italiens, disparut, à ce moment, des programmes de spectacles.

<sup>1</sup> *Gazette de France*; Paris, 17 février (nouv. st.) 1764.

<sup>2</sup> Cela sans préjudice de plusieurs salles de spectacles que de grands seigneurs avaient fait aménager dans leurs palais particuliers.

<sup>3</sup> Voir T. I, pp. 224-225.

<sup>4</sup> *Ibid.*, T. I, pp. 224 et 262.

<sup>5</sup> *Institutions administratives des gouvernements*, rédigées par Catherine II et citées par S. PLATONOF : *Histoire de la Russie, des origines à 1918*; Paris, 1929, p. 815.

<sup>6</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 166. Sur tous les nouveaux artistes énumérés ci-dessous, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 45-60.

Mais c'est au sein de l'ensemble chorégraphique, que les changements furent les plus sensibles. En effet, l'été de 1764 vit le départ du maître de ballet Franz Hilferding, auteur de tant d'ouvrages fort applaudis <sup>1</sup>, auquel succéda temporairement Pierre Granger. Et c'est à cette époque également, que s'éloignèrent trois d'entre les meilleurs virtuoses de la danse : Giuseppe et Maura Fabiani, puis la 1<sup>re</sup> ballerine Santina Aubri, celle-ci relevée aussitôt par Gioseffa Fusi <sup>2</sup>. Enfin, sur l'ordre de Catherine II, le danseur russe Timoféï Boublikof, qui montrait un talent exceptionnel, fut envoyé à l'étranger pour deux ans, afin de s'y perfectionner <sup>3</sup>.

Pour l'orchestre, il accueillit deux nouvelles recrues : le violoncelliste Ceccio Poliari appelé à prendre « partiellement » la succession de Giuseppe dall'Oglio <sup>4</sup>, et le clarinettiste allemand Theodor Ladunke (ou Laduncke ?) dont l'entrée au service, le 16 mai 1764 <sup>5</sup>, mérite d'être soulignée, car elle démontre avec évidence qu'en ce qui concerne l'introduction de la clarinette, l'ensemble de la cour impériale ne retarda pas de beaucoup sur les grands orchestres occidentaux, et qu'il devança même certains d'entre eux, et non des moindres <sup>6</sup>.

Signalons encore que, dès 1764, moment où ce vieux serviteur fut chargé de surveiller les travaux de la « Maison d'opéra » du Nouveau Palais d'hiver <sup>7</sup>, on ne rencontre plus le nom de Carlo Gibelli, soit que le machiniste italien soit mort à cette époque, soit qu'il ait bientôt regagné sa patrie, après avoir passé vingt-neuf années en Russie.

Enfin, au cours de l'été 1764, on vit débarquer à Saint-Pétersbourg la compagnie française que, deux ans auparavant, Catherine II avait ordonné d'engager pour compléter l'effectif des scènes de la cour. Dirigé par le compositeur et chef d'orchestre Jean-Pierre Renaud, cet ensemble comptait une vingtaine d'artistes de valeur assez inégale. En effet, s'il groupait d'excellents sujets — telles les cantatrices Plancheneau, Vincent et Villemont, ainsi que les ténors Goyer, Sennepar, L'Ange et l'acteur Antoine Delpit — qui étaient justement considérés comme de remarquables interprètes d'opéra-comique, il comportait aussi deux prétendues chanteuses : M<sup>lle</sup> Valville et la jolie Langlade, qui n'étaient jamais encore montées sur les planches, et dont les agréments physiques constituaient le seul titre <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 24.

<sup>2</sup> S. A. POROCHINE : *Mémoires*; Saint-Pétersbourg, 1881, p. 88.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II 77.

<sup>4</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 166.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III 113. Assurément, en 1763 déjà, Christoph-Benjamin Langhammer, dont J. von Stählin (*Op. cit.*, II 106) affirme qu'il était clarinettiste, avait été admis au service de la cour. Mais les documents officiels contemporains sont unanimes à désigner cet artiste comme hautboïste, ce qui semble infirmer catégoriquement l'allégation de cet historiographe.

<sup>6</sup> La clarinette avait fait son apparition à l'Opéra de Paris en 1749, dans l'orchestre de Mannheim en 1758, et à Londres en 1763. Elle ne pénétra dans l'orchestre de Vienne qu'en 1767, et à Dresde en 1782 seulement.

Notons à ce propos que Th. Ladunke fut admis, non pas dans le 1<sup>er</sup> orchestre (celui de l'Opéra italien et des concerts), mais dans le second (employé pour les bals de la cour). Du moins est-il constant que la clarinette fit son entrée au plus tard en 1769, dans l'ensemble de l'Opéra italien, car la partition de *L'Olimpiade*, que Tomaso Traetta écrivit à Saint-Pétersbourg et qu'il y fit représenter le 21 avril de cette année, attribue une importante et difficile partie à cet instrument, ce qui suppose la présence, à ce moment, d'un virtuose consommé. Au reste, il est intéressant de relever que, dans la période 1763-1764, la clarinette avait déjà trouvé, à Moscou, un adepte enthousiaste en la personne du comte M. C. Oginsky, grand-maréchal de la Lithuanie (1731-1803) qui, au dire de J. von Stählin (*Op. cit.*, II 163-164), se produisait alors dans un orchestre d'amateurs, et montrait une étonnante virtuosité.

En ce qui concerne l'histoire de la clarinette en Russie, signalons enfin que cet instrument ne devait pas tarder à conquérir sa place jusque dans les orchestres particuliers appartenant à de grands seigneurs. C'est ainsi qu'enregistrant, le 28 janvier 1772, la visite que Catherine II avait faite, ce jour, au comte Kyrill Grigoriévitch Razoumovsky, dans la magnifique résidence que celui-ci s'était aménagée sur l'île de Krestovsky, aux portes de la capitale, le *Journal du fourrier de la chambre* rapporte que, pendant le dîner de la souveraine, « la musique joua sur des clarinettes et des cors », accompagnant des chansons populaires russes chantées par trois petits garçons.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III 139.

<sup>8</sup> Sur cette troupe et son activité, voir notre ouvrage : *L'opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Genève, 1932, pp. 5 et ss.

Ainsi — écrit J. von Stählin — la cour eut le plaisir de voir représenter, aussi bien qu'à Paris même, les ravissants opéras-comiques et les pièces de Favart. Ils obtinrent un succès d'autant plus général, que ces pièces françaises étaient composées dans le goût italien [!], plutôt que dans le goût français [!], et que la langue française était plus répandue à la cour d'ici, que l'italienne <sup>1</sup>.

Au reste, cette compagnie ne cultivait pas exclusivement l'opéra-comique; elle faisait alterner celui-ci avec toutes les pièces applaudies à Paris. Et, à en juger par les souvenirs que nous ont laissés certains contemporains, ces petits ouvrages ravirent le public, peut-être bien de par le contraste qu'ils faisaient avec la gravité des *drammi per musica* habituellement joués sur la scène impériale. Aussi l'affluence était-elle toujours très grande à ces soirées dont l'un des plus fidèles habitués était le grand-duc héritier Paul Péetrovitch qui, bien qu'âgé de dix ans seulement, s'y rendait fort souvent en compagnie de son précepteur <sup>2</sup>.

A titre complémentaire — car son entreprise avait gardé une entière autonomie, et ne dépendait pas financièrement de la cour — il nous faut signaler encore, pour cette période, la disparition de Johann-Friedrich Neuhoff, directeur du Théâtre allemand « libre » de Saint-Pétersbourg, qui ne profita pas longtemps du privilège dont Pierre III l'avait gratifié, puisqu'il mourut dans les derniers jours de l'année 1764, laissant dans une situation bien difficile sa scène qui fut reprise, quelques mois plus tard, par son collaborateur, l'acteur Joseph Scolari.

\* \* \*

Ayant ainsi terminé l'énumération des changements intervenus à ce moment, dans les milieux artistiques de la capitale, passons maintenant en revue les principales manifestations théâtrales et musicales de l'année 1764.

Par deux fois — le 2 janvier et le 15 février — *Carlo Magno*, de V. Manfredini, tint l'affiche. Le 6 février, Franz Hilferding donna son dernier ouvrage en Russie : *Acis et Galatée*, ballet mythologique dont, selon son habitude, il avait demandé la musique à Josef Starzer, et qui fut représenté au Théâtre de la cour, par de hauts personnages parmi lesquels le jeune grand-duc Paul Péetrovitch, auquel incombait le rôle de l'Hymen <sup>3</sup>.

L'opéra russe *Alceste*, de A. Soumarokof et H.-Fr. Raupach, dont la création remontait à 1758, fut rejoué les 17 et 21 février, 23 avril et 2 mai <sup>4</sup>.

Dans le temps du Grand-Carême qui, sept semaines durant, suspendait tous les divertissements profanes, de nombreux concerts furent organisés, toujours à Saint-Pétersbourg, en l'église luthérienne de Saint-Pierre. Ils permirent d'entendre, entre autres, l'une des *Passions-Music* de G. Fr. Telemann, dont on peut supposer qu'elle fut dirigée par Josef Starzer, tout comme le *Te Deum* de K. H. Graun, qui fut donné le 28 juin, dans les mêmes conditions <sup>5</sup>.

Montrant une activité que justifiait la faveur qu'elle rencontra dès ses débuts, la nouvelle compagnie française occupa souvent la scène. Sans préjudice des nombreux spectacles de comédies qu'elle donna, elle fit successivement connaître quatre opéras-comiques : *Le maréchal-ferrant* de F. A. D. Philidor (26 septembre), *La fête d'amour* de M<sup>me</sup> Favart (7 octobre), *Les*

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II 168-169. Contrairement à ce qu'écrit cet auteur qui indique la date du 17 octobre 1764 pour les débuts de la troupe française — affirmation dont nous nous sommes imprudemment fait l'écho, dans l'ouvrage cité ci-dessus — l'on sait aujourd'hui, par le témoignage de S. A. Poroquine (*Op. cit.*, p. 11), que le premier spectacle eut lieu le 26 septembre déjà, avec *Le maréchal-ferrant*, de F. A. D. Philidor.

<sup>2</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>3</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I 422 et II 23-24. — S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 254. A ce propos, notons que cet ouvrage de J. Starzer est demeuré inconnu, lui aussi, et que, selon toute vraisemblance, la partition en est perdue.

<sup>4</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

<sup>5</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 164-165.

deux chasseurs et la laitière de E. R. Duni (1<sup>er</sup> novembre), et *On ne s'avise jamais de tout* de P. A. Monsigny (28 novembre)<sup>1</sup>.

Pour la troupe italienne, elle semble avoir subi, pendant un certain temps, une période d'éclipse et avoir été repoussée au second plan par le succès des artistes français qui accaparaient l'attention de la cour. Car elle n'eut que rarement l'occasion de se produire au cours du second semestre de l'année 1764. De fait, après un *intermezzo* qu'elle joua le 28 août<sup>2</sup>, et dont nous ignorons le titre, elle ne s'inscrivit au tableau des spectacles que le 24 octobre et le 25 novembre<sup>3</sup>, avec la nouvelle version de *Carlo Magno*, que Vincenzo Manfredini avait dû mettre au point pendant l'été, remaniant profondément sa partition et s'efforçant d'obvier aux faiblesses que l'on avait cru y remarquer.

Soucieux de ne pas se compromettre en formulant des réserves que de grands personnages pouvaient seuls se permettre impunément sur un spectacle donné à la cour, le prudent rédacteur de l'officielle *Gazette de Saint-Petersbourg* se contente de noter que :

*Le 24 de ce mois, on a représenté pour la deuxième fois au Théâtre de la cour, un opéra intitulé Carlo Magno qui avait déjà été joué, l'an dernier, avec un succès général<sup>4</sup>, et qui a maintenant été amélioré à beaucoup de points de vue. M<sup>me</sup> Colonna, une cantatrice arrivée depuis peu, a rempli pour la première fois<sup>5</sup> le rôle principal, avec un art extraordinaire; sa voix agréable n'a pas seulement reçu l'approbation de Sa Majesté; elle a encore enthousiasmé tous les spectateurs. A la fin de l'opéra, on a représenté un ballet-pantomime : Apollon et Daphné<sup>6</sup>, dans lequel une danseuse récemment arrivée ici, M<sup>me</sup> Fusi, s'est montrée une si rare virtuose, que Sa Majesté a daigné lui exprimer le plaisir qu'Elle avait eu à la voir. Et, par leurs applaudissements, les spectateurs ont attesté qu'elle était digne de louange...*

*Les machines, ainsi que les décors étaient confectionnés avec tant de goût et d'ingéniosité, qu'au jugement des connaisseurs, il avait rarement été vu un spectacle où il se trouvât tant de goût, de beauté et d'art<sup>7</sup>.*

Quant à J. von Stählin qui n'était pas tenu à tant de prudence, d'abord parce qu'il fixa plus tardivement ses impressions, puis parce que ses monographies historiques n'étaient pas destinées à une publication immédiate, il ne craint pas de se faire l'écho des critiques formulées par les mélomanes. Après avoir relevé, lui aussi, le succès remporté par le jeu et le chant de Teresa Colonna qui avait été ballerine et qui, peu d'années auparavant, dansait encore au théâtre de Vienne, il constate, comme en 1763 :

*... Au reste, la musique de cet opéra n'avait pas plu à la cour, bien que les connaisseurs n'y eussent rien trouvé à reprendre, et qu'ils l'eussent même estimée profondément musicale. Peut-être même trop profonde et trop savante, mais pas ardente, pas assez accordée aux fortes passions exprimées dans le livret, et pas assez variée. L'on avait porté le même jugement sur les opéras de Manfredini représentés antérieurement. C'est probablement ce*

<sup>1</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, *passim*, où l'on voit que chacun de ces ouvrages fut joué à plusieurs reprises.

<sup>2</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg*, du 26 octobre et du 30 novembre 1764. — *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

<sup>4</sup> Comme on l'a vu plus haut, ce succès n'avait pourtant pas été très général.

<sup>5</sup> La Colonna jouait le rôle de Rosmonda, précédemment confié à Maria Manfredini-Monari. Le reste de la distribution n'avait subi aucun changement.

<sup>6</sup> On se rappelle que cet ouvrage avait déjà accompagné, le 24 novembre 1763, la première version de *Carlo Magno*, et qu'il était l'œuvre de Franz Hilferding pour le scénario, et de Josef Starzer pour la musique.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 26 octobre 1764.

*qui engagea le grand-maréchal, comte de Sievers, à rechercher un célèbre maître de chapelle pour la musique de la cour, afin de donner satisfaction au goût du public* <sup>1</sup>.

Relevons encore que, pour le spectacle du 24 octobre 1764, il fut fait un nouveau tirage, en quatre langues, du livret dans lequel on se contenta de modifier la date et de remplacer, dans la distribution, le nom de Maria Manfredini-Monari par celui de Teresa Colonna (Exemplaires russe-allemand au Musée théâtral Bakhrouchine de Moscou; et italien-français au Musée du livre, dans la même ville) <sup>2</sup>.

Le fait le plus considérable qui se soit inscrit dans les annales de l'année 1765 fut assurément l'apparition, à Saint-Pétersbourg, de Baldassare Galuppi qui, dès la fin de septembre, entra en fonctions, comme premier maître de chapelle et compositeur de la troupe italienne à la tête de laquelle il succéda à Vincenzo Manfredini dont le rôle devint assez effacé, dès ce moment.

Remettant à un chapitre suivant l'examen de l'activité déployée par le *maestro* vénitien, pendant la courte période où il fut au service de Catherine II, relevons, pour l'instant, certains changements intervenus, au cours de l'année, dans la situation théâtrale et musicale de la capitale.

Au sein de l'administration supérieure des scènes impériales, une nomination inattendue, signe avant-coureur de la profonde réorganisation qui n'allait pas tarder d'être ordonnée par la souveraine, marqua le déclin de la toute-puissance du comte C. E. Sievers. En effet, celui-ci se vit enlever la gérance du Théâtre russe dont, peu auparavant, il avait réussi à frustrer le dramaturge A. P. Soumarokof et, en vertu d'un oukase de Catherine II, daté du 12 décembre 1765 <sup>3</sup>, ces fonctions furent déferées au chambellan Vassili Ilytch Bibikof qui, quatorze ans plus tard, devait prendre en mains l'entière direction des théâtres de la cour.

Presque simultanément, et aussi d'ordre de la souveraine, la surveillance de la compagnie française arrivée l'été précédent, fut confiée à un fonctionnaire du nom de Zinovief <sup>4</sup>.

La troupe italienne vit entrer dans ses rangs, non seulement Baldassare Galuppi, mais encore un jeune ténor italien : Gianfrancesco Sandali que le nouveau maître de chapelle avait amené avec lui, de Venise <sup>5</sup>. D'autre part, elle perdit plusieurs chanteurs. Tout d'abord, le célèbre castrat Giuseppe Millico qui, depuis sept ans, se produisait à Saint-Pétersbourg, avec un succès persistant; puis Ferdinando, Pietro et Valburgha Compassi, dont les contrats conclus en 1763 étaient venus à expiration; enfin le ténor russe Maxime Bérézovsky qui, après avoir chanté quelque temps sur la scène d'Oranienbaum et avoir passé trois ans sur celle de la cour, fut envoyé en Italie, afin d'y étudier la composition auprès du grand théoricien G.-B. Martini <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II 167. De fait, la cour de Russie ne tarda pas à engager des pourparlers avec le fameux compositeur vénitien Baldassare Galuppi qui, arrivé dès l'année suivante, eut tôt fait, on le verra, de supplanter le malchanceux V. Manfredini.

<sup>2</sup> Fig. 5, nous reproduisons la page de titre de ce livret, d'après l'exemplaire du Musée Bakhrouchine.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II 84.

<sup>4</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 538. Il s'agit probablement ici de Stépane Stépanovitch Zinovief, officier de la garde et gentilhomme de la chambre qui, par la suite, devint ambassadeur de Russie en Espagne.

<sup>5</sup> Sur ce chanteur, voir ci-après : *Notes biographiques*, p. 48.

<sup>6</sup> Casanova qui, à ce moment, se trouvait à Saint-Pétersbourg, narre en ces termes l'odyssée d'une aventurière qui avait conçu l'extravagant projet de se faire engager par Catherine II, comme cantatrice : « ...la Vénitienne Riccolini qui avait eu caprice de quitter Venise pour aller chanter au Théâtre de Pétersbourg, quoiqu'elle ne sût pas une note de musique et qu'elle n'eût jamais paru sur la scène. L'impératrice, après avoir ri de sa folie, lui fit dire qu'elle n'avait pas de place qui pût convenir à son genre de talent. La Riccolini,

Quant à l'orchestre, il reçut, à peu près à cette époque, un renfort précieux en la personne d'Ivan Evstafiévitch Khandochkine, ancien élève de Tito Porta, qui allait être le premier en date des maîtres russes du violon, et était promis à une carrière extraordinairement brillante <sup>1</sup>. En manière de contre-partie, il eut le chagrin de voir s'éloigner, dans de douloureuses circonstances, son doyen, le grand violoniste Luigi Madonis qu'une maladie mentale contraignit à quitter l'ensemble dont il faisait partie depuis trente-deux ans, et dont il était l'un des membres les plus éminents.

Toujours indépendant de la cour, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg fut repris, au début de l'année 1765, par l'un de ses acteurs, le comédien Joseph Scolari auquel un oukase de l'impératrice daté du 17 janvier 1765, transféra le privilège jadis accordé à Johann-Friedrich Neuhoff <sup>2</sup>, décision qui entraîna bientôt le départ de Johanna-Eleonora Elensohn-Neuhoff, veuve du directeur défunt <sup>3</sup>, de l'actrice Klara-Barbara Schmidtschneider et de son mari Johann-Christian Wäser <sup>4</sup>, ainsi que du comédien I. Brunius <sup>5</sup>, qui rentrèrent alors en Allemagne.

En automne, Vincenzo Manfredini, que l'arrivée de Baldassare Galuppi réduisit à écrire de petites pièces de circonstance et des ballets destinés aux opéras de son heureux rival, reçut une compensation qui lui dut paraître fort bienvenue. Probablement afin de panser la blessure d'amour-propre qu'elle avait infligée à cet honnête serviteur, Catherine II le nomma, en effet, maître de clavecin de son fils Paul Pétrovitch, en remplacement de Giuseppe Millico qui, jusqu'alors, avait enseigné le jeune grand-duc <sup>6</sup>.

Peut-être est-ce pour témoigner sa reconnaissance à la souveraine, que le maestro lui dédia les *Sonates* de clavecin qu'il composa à ce moment, et qu'il publia à Saint-Pétersbourg, sous ce titre :

*VI Sonate da Clavecimbalo Dedicate Alla Sacra Maestà Imperiale Di Caterina Seconda, Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc.*

*da Vincenzo Manfredini, Maestro di Cappella all'attual servizio di S. M. I. e Maestro di Cimbalo di Sua Altezza Imperiale Paul Petrovicz, Gran Duca di tutte le Russie, etc. etc.*

*a St. Pietroburgo nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze, l'anno 1765 <sup>7</sup>.*

Signalant l'apparition de cet ouvrage, J. von Stählin écrit :

*En 1766 <sup>8</sup>, Manfredini remit à l'Impératrice six Sonates de clavecin, qu'il avait composées récemment, et qu'il avait fait imprimer avec les caractères mobiles de Breitkopf, à l'Académie des Sciences d'ici. L'impression était aussi nette, que la musique était de bon goût, bien que ce fût le premier essai d'impression musicale dans une imprimerie*

qu'on appelait la *Vicenza*, n'était pas femme à se décourager pour si peu ». En effet, toujours au dire de l'écrivain, elle tourna ses batteries, et se fit... la proxénète d'une prostituée française (*Mémoires*; Paris, 1931, T. X, pp. 97-98).

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous, pp. 385-392.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II 83.

<sup>3</sup> E. ROSEN : *Op. cit.*, pp. 68-69.

<sup>4</sup> M. SCHLESINGER : *Geschichte des Breslauer Theaters*; Breslau, 1898, T. I, p. 65.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 mars 1765, annonce.

<sup>6</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 376.

<sup>7</sup> Fig. 6-8, voir la reproduction du titre, de la dédicace et de la première page de musique de cette œuvre, d'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne; autre exemplaire au British Museum.

<sup>8</sup> J. von STÄHLIN a dû être abusé par sa mémoire, car cette édition porte la date de 1765. La même erreur a été commise par F. J. FÉTIS : *Biographie universelle des musiciens*, 2<sup>e</sup> éd.; Paris, 1867-1868, T. V, p. 428.

*d'ici, et que ce procédé eût été inventé peu d'années auparavant, à Leipzig<sup>1</sup>. L'Impératrice accepta la dédicace de cette œuvre, si gracieusement qu'elle fit remettre un présent de mille roubles à Manfredini<sup>2</sup>.*

A la vérité, l'œuvre nouvelle de Vincenzo Manfredini ne rencontra pas partout des censeurs aussi bienveillants. Car, dès l'année qui suivit son apparition, le compositeur et critique leipzigois J. A. Hiller lui consacra, dans son journal, un magistral et copieux éreintement, apportant, à l'appui de son réquisitoire, plusieurs citations musicales qu'il jugeait particulièrement probantes. Les quelques extraits suivants seront révélateurs de l'esprit de cette véhémement diatribe :

*Hé! Hé! Un Italien, un maître de chapelle impériale russe! Et il n'écrit pas de meilleures Sonates! Cela est triste! Vous, infortunés principes de l'ordre, de la symétrie, du rythme, de la modulation, de la juste et pure harmonie! Monsieur Manfredini doit ne pas vous avoir encore jugés dignes de faire sa connaissance et d'entrer dans son intimité! Ou bien, alors, il est trop fier pour vous observer durant ses travaux.*

*Un vacarme inharmonieux avec ces accords brisés à la main gauche, grâce auxquels les sonates de clavecin des Italiens nous ont, si souvent déjà, donné des nausées, se rencontre ici presque dans toutes les parties... Jusqu'à la mélodie qui pourrait être bonne, si elle n'était pas continuellement desservie par l'accompagnement de la basse, et si on ne l'avait pas cent fois déjà entendue. D'une manière générale, nous ne saurions reprocher à ces Sonates d'enrichir la mélodie de nouveaux trésors...*

*Que l'on bannisse donc résolument ces vaines amusettes auxquelles le bon goût n'a rien à gagner, et qui ne servent qu'à mystifier l'ignorant.*

Puis, ayant longuement relevé et analysé les nombreuses incorrections harmoniques et autres qui déparent chacune de ces pièces, le critique conclut :

*En un mot comme en cent, dans ces six sonates de clavecin, il ne se trouve pas un mouvement où il n'y ait beaucoup à raboter et à polir. Il se peut que Monsieur Manfredini soit un excellent exécutant et un brave homme; mais il est bien loin de donner l'idée d'un compositeur digne d'estime.*

*Les œuvres de clavecin des Bach, Benda, Wagenseil, Kunz, Binder et autres maîtres allemands ne seraient-elles pas connues en Russie? Que si elles le sont dans cette nation qui, grâce aux efforts de sa glorieuse souveraine, accomplit de si heureux progrès dans les arts et les sciences, nous doutons que Manfredini y puisse être tenu pour un grand compositeur méritant de prendre place aux côtés de ceux que nous venons de citer<sup>3</sup>.*

Par bonheur pour Vincenzo Manfredini, il est infiniment probable que cet article virulent, mais autorisé, ne passa pas sous les yeux des mélomanes russes qui devaient ignorer jusqu'à l'existence de J. A. Hiller et de son journal. Aussi put-il jouir en paix du succès que lui valut

<sup>1</sup> Imaginé par l'éditeur leipzigois J. G. I. Breitkopf, ce procédé fut appliqué par lui pour la première fois, lors de la publication, en 1756, de fragments du drame pastoral : *Il trionfo della fedeltà*, œuvre de Maria Antonia Walpurgis, princesse électrice de Saxe. L'imprimerie de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg qui, à ce moment, avait encore le monopole de toute l'édition en Russie, venait précisément de se procurer le matériel nécessaire à la publication des ouvrages de musique qu'elle s'était contentée, jusqu'alors, de graver à l'eau-forte.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II 173-174.

<sup>3</sup> *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*; Leipzig, 1766-1770, fasc. 17, en date du 21 octobre 1766. Cet article fut partiellement reproduit, peu après, dans les *Hamburgische Unterhaltungen* de l'année 1767.

son œuvre auprès des « ignorants » de la capitale, et de l'agréable témoignage d'estime que Catherine II lui avait accordé.

A défaut de concerts publics, car les virtuoses étrangers ne se hasardaient pas encore en Russie aussi fréquemment qu'ils l'allaient faire bientôt, la vie artistique était alors fort animée à la cour. Dans une lettre qu'il adressa, le 12 octobre 1765, au comte I. I. Chouvalof, le comte M. L. Vorontzof mandait en effet à son correspondant :

*Par la grâce de Sa Majesté Impériale, nous avons, à la cour, beaucoup de divertissements, notamment deux fois par semaine des spectacles au théâtre, un jour concert, un jour mascarade et Kurtag<sup>1</sup>. Locatelli donne, lui aussi, une mascarade chaque semaine<sup>2</sup>.*

Mais, on le sait, les amateurs de la ville n'avaient pas accès aux spectacles qui étaient organisés sur la scène du Palais d'hiver. Du moins, dès la fin d'avril 1765, au moment où elle se préparait à quitter la capitale pour aller passer l'été dans sa résidence de Tsarskoié-Sélo, Catherine II ordonna-t-elle de :

*...donner deux fois par semaine, pour distraire leurs Altesses Impériales et le public, des représentations au Théâtre de la cour<sup>3</sup>.*

Décision bienveillante qui permit désormais à une partie au moins du grand public de la capitale, d'assister à des représentations dont les troupes française et russe faisaient tour à tour les frais, et auxquelles, selon le témoignage du poète G. R. Derjavine, « les fonctionnaires des deux sexes, ainsi que les sous-officiers de la garde étaient admis gratuitement »<sup>4</sup>.

Pour achever ce tableau du mouvement artistique à Saint-Pétersbourg, ajoutons que cette même scène abritait alors les spectacles du Théâtre allemand « libre » qui, sous la direction de Joseph Scolari, s'y produisait de façon régulière, devant une nombreuse assistance.

\* \* \*

A Moscou, la vie musicale était bien loin de présenter pareille animation. Car, depuis que l'*opera buffa* de G.-B. Locatelli avait fait faillite en 1761<sup>5</sup>, nul ne s'était risqué à rééditer une expérience dont l'issue avait été si désastreuse.

Cependant, en 1765, la situation changea, un amateur d'art dramatique, le colonel Nicolas Serguievitch Titof, s'étant décidé à tenter sa chance. Sur sa demande, la Maison d'éducation qui, nous l'avons dit, détenait le monopole de ce genre d'autorisations, lui accorda un privilège de plusieurs années, aux termes duquel cet impresario d'occasion reçut le droit de fonder une entreprise théâtrale, moyennant le versement d'une somme annuelle de R. 1.500,—, en lieu et place du prélèvement de 25% sur les recettes, qui avait été fixé originellement par Catherine II. De plus, on lui concéda l'usage du théâtre de la Yaousa, ainsi que celui d'une aile du Palais Golovine, pour y loger ses acteurs. Ce fut ainsi que l'antique capitale posséda enfin, et pour la première fois, une scène russe permanente<sup>6</sup>.

Si l'on n'a aucun renseignement sur les pièces qui furent jouées alors, on sait, du moins, que la troupe formée à ce moment comprenait plusieurs excellents et très jeunes sujets,

<sup>1</sup> Réception officielle à la cour.

<sup>2</sup> Revue : *Archive russe*, Moscou, 1863 et ss., année 1864, p. 392.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 avril 1765. Il s'agit évidemment du Théâtre du Tsaritzyn Loug, dont il a été question plus haut et qui, lui aussi, appartenait à la couronne.

<sup>4</sup> Cité par L. Gourévitch : *Histoire de la vie théâtrale russe*; Moscou, 1939, T. I, p. 98.

<sup>5</sup> Sur cette entreprise et son insuccès, voir T. I, pp. 272-274.

<sup>6</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 16-17.

notamment les comiques A. G. Ojoguine et I. I. Kaligraf<sup>1</sup>, dont N. S. Titof avait remarqué le talent naissant, alors que ces artistes débutants se produisaient dans des spectacles d'amateurs, aux côtés de leurs camarades, les étudiants de l'Université. Ils devaient compter, par la suite, au nombre des illustrations du théâtre dramatique national.

Dans le même temps, Antonio Duni qui, dix ans auparavant, était venu se fixer à Moscou où il s'était voué à l'enseignement et où, malgré ses efforts, il n'était jamais parvenu à se faire une situation stable, quitta la ville pour rentrer en Allemagne, et dut y terminer bientôt sa vie misérable, car il se trouvait déjà dans un âge avancé<sup>2</sup>.

A peine cet artiste malchanceux avait-il vidé les lieux, que deux de ses compatriotes, Belmonti et Cinti, venus on ne sait d'où, ni dans quelles conditions, reprurent sa place. S'étant produits au concert en attirant « un grand concours de public »<sup>3</sup>, ils se mirent en devoir de professer la musique et la danse dans les maisons particulières où ils ne tardèrent pas à se faire apprécier. Cela jusqu'au jour où — nous le verrons — ils prirent, en 1769, la succession du colonel N. S. Titof, à la tête du Théâtre de Moscou.

\* \* \*

Si, à Saint-Pétersbourg, l'année 1765 fut fertile en spectacles de tout genre, le nombre des ouvrages nouveaux dont l'apparition est signalée par les sources contemporaines, fut relativement modeste.

La compagnie française de la cour ne révéla guère au public que trois partitions encore inconnues : *Annette et Lubin* de A. Blaise (3 janvier), *Soliman second, ou Les trois sultanes* de P. C. Gibert (25 novembre), et *Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour* de L. V. Ciampi et E. R. Duni (15 décembre)<sup>4</sup>.

Autres contributions à l'enrichissement du répertoire français : Le 1<sup>er</sup> février, dans le palais du comte P. B. Chérémétief, de nobles amateurs représentèrent une comédie en cinq actes : *Le philosophe marié*, de Ph. Néricault-Destouches, avec des intermèdes instrumentaux exécutés par un orchestre de dilettantes que dirigeait le chambellan, prince Troubetzkoy<sup>5</sup>. Et, le 21 avril, dans les appartements privés de l'impératrice, quelques jeunes chantres appartenant à la Chapelle de la cour, jouèrent — en russe, très certainement — l'opéra bouffon : *Les troqueurs*, de J. J. Vadé et A. Dauvergne<sup>6</sup>.

Pour Vincenzo Manfredini, il eut la satisfaction de revoir, pendant les fêtes du Carnaval et sur la scène du Palais d'hiver, sa partition de *L'Olimpiade*<sup>7</sup> qui avait été créée à Moscou, en 1762. Puis, coup sur coup, il donna les deux derniers petits ouvrages lyriques écrits par lui en Russie.

Ce fut, tout d'abord, une cantate dramatique : *Le rivali*, qui fut jouée au camp de Krasnoï-Sélo, le 28 juin, jour anniversaire de l'avènement de Catherine II, ainsi qu'en témoigne J. von Stählin auquel nous devons les détails suivants sur ce spectacle :

... Lorsqu'on leva le camp de Krasnoï-Sélo, dans lequel un corps d'armée de quelque 20.000 hommes se trouve au printemps et jusqu'à la fin de juin, S. M. l'Impératrice vint y résider au quartier-général. Le jour de l'avènement au trône, la généralité et le corps des officiers furent honorés d'un grand banquet servi dans le palais de la localité.

<sup>1</sup> Sur ces artistes, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 53-54.

<sup>2</sup> Sur cet artiste, voir T. I, p. 316.

<sup>3</sup> *Archives d'Etat*, XVII 325; cité par V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire de la culture théâtrale en Russie*; Saint-Pétersbourg, 1913, T. I, p. 251.

<sup>4</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, pp. 219, 531 et 550.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 février 1765.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 22 avril 1765.

<sup>7</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 169.

*Pendant cette fête, Manfredini fit entendre un drame musical écrit par le poète italien de la cour Lazzaroni, avec tout l'orchestre de la cour et deux chœurs auxquels avaient été joints une trentaine de chantres d'église. Le texte italien, avec traduction française, fut imprimé et distribué aux convives, sous le titre : Minerva ed Apolline<sup>1</sup> [sic].*

En dépit du titre indiqué ici par J. von Stählin, il est certain qu'il s'agit de la cantate : *Le rivali*, car les deux principaux personnages de celle-ci sont précisément Minerve et Apollon, ainsi que l'atteste le livret de cet ouvrage dont il existe trois exemplaires : italiens-français à la Bibliothèque nationale de Paris et au British Museum, et italien-allemand à la Bibliothèque publique de Leningrad<sup>2</sup>. Ces opuscules nous apportent d'intéressantes précisions sur une œuvre de Vincenzo Manfredini qui, elle aussi, est demeurée complètement ignorée des biographes occidentaux de ce compositeur. Son titre exact, tout d'abord, qui est reproduit, dans les termes suivants, sur la page liminaire de l'édition italienne :

*Le rivali. Cantata a quattro voci per celebrare il fausto giorno dell'avvenimento al trono di Sua Maestà Imperiale Caterina II.*

Ces imprimés nous font connaître également que l'œuvre était en un seul acte, et que le livret en était dû à Lodovico Lazzaroni qui a fait précéder son poème d'un court avertissement dans lequel il expose le sujet traité par lui :

*La fable du démêlé survenu sur l'Ida, entre Vénus et Minerve, pour la pomme d'or, fait en partie le sujet de cette pièce. Puisque ceci n'est qu'une simple cantate, on n'en doit attendre aucune action théâtrale<sup>3</sup>.*

En outre, le poète proclame que son but a été simplement :

*... d'exposer quelques-unes des rares vertus qui distinguent l'Impériale Souveraine.*

Aussi, son livret fait-il de nombreuses et complaisantes allusions à Catherine II, à ses mérites et à sa magnificence.

L'interprétation de la cantate : *Le rivali* avait été confiée aux meilleurs chanteurs italiens de la cour, ainsi que le montre la distribution qui était établie comme suit :

Jupiter : Domenico Luini  
 Vénus : Teresa Colonna  
 Minerve : Maria Manfredini-Monari  
 Apollon : Bartolomeo Puttini.

Ajoutons qu'il dut y avoir également une édition russe du livret, car la *Gazette de Saint-Petersbourg*<sup>4</sup> en annonce la parution et la vente, « à 7 kopeks l'exemplaire ». Mais, jusqu'ici, nous n'en avons trouvé aucune trace<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II 170.

<sup>2</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire*, p. 58.

<sup>3</sup> Indications du livret français.

<sup>4</sup> Numéro du 26 août 1765, annonce.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II 43, n'a évidemment eu entre les mains aucun exemplaire de ces livrets. Aussi en est-il réduit à supposer que cette partition appartient à V. Manfredini. Pour I. Nossof, qui est coutumier d'allégations aussi extravagantes, il affirme (*Op. cit.*, p. 221) que cette cantate fut donnée à Moscou le 25 décembre 1762, et qu'elle comportait des ballets dans lesquels débuta une certaine « M<sup>me</sup> Granger » qui n'exista que dans l'imagination de ce singulier historien.

Ainsi que nous l'avons dit, Vincenzo Manfredini produisit, au cours du même été, un deuxième ouvrage du même genre : une *Cantate*, russe cette fois, qu'il écrivit pour une séance solennelle de l'Académie des sciences, et qui fut chantée le 6 juillet, dans cette institution. Comme le livret et la partition de cette œuvre ont disparu, on en est réduit, à leur endroit, aux maigres détails rapportés par J. von Stählin selon lequel :

*... une cantate avec chœurs en vers russes, fut exécutée par les chantres de la cour, avec la musique instrumentale de la Chapelle impériale, en présence de Sa Majesté et d'une nombreuse assistance de dames et de chevaliers*<sup>1</sup>.

Et l'historiographe d'ajouter :

*... Ce fut la dernière musique vocale que Manfredini composa pour la cour.*

A l'actif de l'année 1765, il faudrait mentionner encore la première œuvre composée en Russie par Baldassare Galuppi, une cantate intitulée : *La virtù liberata*, qui fut chantée le 24 novembre, jour de la fête patronymique de Catherine II. Toutefois, il nous paraît préférable de renvoyer les détails que l'on possède sur cet ouvrage, au chapitre qui exposera, dans son ensemble, l'activité du maître de chapelle vénitien, pendant son séjour de trois ans à Saint-Petersbourg<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II 170.

<sup>2</sup> Voir ci-dessous, pp. 69-86.



## NOTES BIOGRAPHIQUES

### Troupe italienne

Teresa COLONNA, dite *la Venezianella*, née à Venise en 1734<sup>1</sup>, commença de très bonne heure sa carrière, comme ballerine, dans sa ville natale où elle se produisit en 1746-1747<sup>2</sup>, puis elle passa sur plusieurs grandes scènes d'Italie, pour arriver à Naples où, en 1751, elle gagnait déjà mille quarante ducats par an, comme danseuse *di mezzo carattere*<sup>3</sup>. C'est à Vienne où elle était attachée au Théâtre allemand en 1756-1757<sup>4</sup>, qu'elle paraît avoir abandonné l'art de Terpsichore pour le chant. Et c'est désormais en qualité de cantatrice, qu'on la retrouve à Venise en 1760-1761<sup>5</sup>, puis à Prague où elle faisait partie de la troupe Molinari, et où elle demeura jusqu'à la faillite de l'entreprise, dans les derniers jours de décembre 1763<sup>6</sup>.

Au cours de l'année suivante, Teresa Colonna fut engagée à Saint-Pétersbourg, pour y remplacer Ippolita Duranti qui venait de partir. Elle y fit ses débuts le 24 octobre 1764, en incarnant, dans *Carlo Magno* (2<sup>me</sup> version) de V. Manfredini, le personnage de Rosmonda où, selon J. von Stählin, elle eut :

... encore plus de succès par son jeu, que par son chant<sup>7</sup>.

Opinion que corrobore le bref compte rendu du rédacteur de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui constate que :

... *M<sup>me</sup> Colonna* ... a rempli le premier rôle avec un art extraordinaire; sa voix agréable n'a pas seulement reçu l'approbation de Sa Majesté, elle a encore enthousiasmé tous les spectateurs<sup>8</sup>.

L'année suivante, la Colonna dut se produire bien des fois avec la troupe italienne; en particulier, elle chanta le rôle de Venere dans *Le rivali* de V. Manfredini, et celui de *la Virtù*, dans la cantate : *La virtù liberata* de B. Galuppi<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> CASANOVA : *Mémoires*; Paris, 1931, T. X, p. 326, note des éditeurs.

<sup>2</sup> T. WIEL : *I teatri musicali veneziani del Settecento*; Venise, 1897, pp. 157 et 163.

<sup>3</sup> B. CROCE : *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, 1<sup>re</sup> éd.; Naples, 1891, pp. 434 et 440.

<sup>4</sup> R. HAAS : *Gluck und Durazzo im Burgtheater*; Zurich-Vienne, 1925, p. 21.

<sup>5</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 222 et 231.

<sup>6</sup> O. TEUBER : *Geschichte des Prager Theaters*; Prague, 1883-1888, T. I, p. 249.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, II 166-167.

<sup>8</sup> Numéro du 26 octobre 1764.

<sup>9</sup> Livrets de ces ouvrages.

A ce moment, au dire de Casanova qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg, elle était devenue la maîtresse du castrat Domenico Luini mais, ajoute le célèbre aventurier :

... ils semblaient ne vivre ensemble que pour se tourmenter, car je ne les ai jamais vus d'accord un seul jour <sup>1</sup>.

En 1766, trois ouvrages de Baldassare Galuppi fournirent successivement à Teresa Colonna de nouvelles occasions de se faire applaudir. D'abord l'opéra : *Didone abbandonata* dont elle fut la principale figure et où elle se montra si brillante, qu'elle reçut de l'impératrice une précieuse marque de faveur dont J. von Stählin nous informe en ces termes :

... Comme elle avait joué remarquablement son rôle, elle ne fut pas oubliée par Sa Majesté <sup>2</sup>. En effet, l'impératrice lui fit remettre une bague de mille roubles, en lui faisant dire :

On a trouvé cette bague sous les ruines de Carthage, dans ce qui fut le logement d'Enée, avant la fuite de celui-ci. On suppose qu'Enée avait choisi cette bague pour sa bien-aimée, et qu'il l'a abandonnée là <sup>3</sup>.

Puis l'artiste parut dans la cantate : *La Pace fra la Virtù e la Bellezza* où elle tint le rôle de Venere <sup>4</sup>. Enfin, le personnage d'Elisa, dans *Il re pastore*, permit d'entendre sa belle voix dans un air avec violon obligé, dont la partie instrumentale était jouée par Luigi Schiatti <sup>5</sup>.

Pendant les dernières années qu'elle passa en Russie, Teresa Colonna eut loisir de donner encore toute sa mesure dans les parties principales des grands ouvrages lyriques qui affrontèrent alors les feux de la rampe, sur la scène de la cour. Ce fut, en 1768, la création d'*Ifigenia in Tauride*, où B. Galuppi lui confia le premier rôle <sup>6</sup> ; puis en 1769, *L'Olimpiade* de Tomaso Traetta, qui lui valut un grand succès dans le personnage d'Aristea <sup>7</sup> ; enfin *L'isola disabitata* du même compositeur, dans lequel elle fut probablement chargée du personnage de Costanza <sup>8</sup>.

Au printemps de 1770, la cantatrice prit congé. Selon l'usage, elle annonça à l'avance son départ dans la feuille officielle <sup>9</sup>, puis elle se mit en route en compagnie de son amant dont le contrat était également échu, et avec lequel elle arriva à Brescia où le musicographe anglais Charles Burney les trouva, au mois de juillet <sup>10</sup>.

Dès lors, on perd, pendant plusieurs années, la trace de Teresa Colonna. Et ce n'est qu'en 1778, qu'on la rencontre de nouveau, toujours à Saint-Pétersbourg où, ayant contracté un engagement dans la compagnie italienne de la cour, elle chanta le rôle de Deidamia, lors de la création d'*Achille in Sciro*, de G. Paisiello <sup>11</sup>.

Puis en 1780, nous la retrouvons à Moscou, ayant repris — à quarante-six ans ! — son premier métier de ballerine. Elle dansa alors le rôle de l'enchanteresse dans le ballet : *L'école enchantée* qui fut représenté le 30 décembre, le soir où fut inauguré le Théâtre-Pétrovsky construit par l'impresario Michel Maddox <sup>12</sup>.

<sup>1</sup> *Mémoires*, T. X, p. 96.

<sup>2</sup> A l'issue de la représentation, Catherine II fit de magnifiques cadeaux au compositeur et à tous ses interprètes.

<sup>3</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 173.

<sup>4</sup> Livret du spectacle.

<sup>5</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I 428.

<sup>6</sup> Livret du spectacle.

<sup>7</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 185.

<sup>8</sup> *Ibid.*, II 183.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 mai 1770, annonce.

<sup>10</sup> *Tagebuch einer musikalischen Reise*; Hambourg, 1772-1773, T. I, pp. 82-83.

<sup>11</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>12</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 83; et livret de ce spectacle.

Comptait-elle régulièrement, à ce moment, dans l'ensemble chorégraphique de ce dernier, et demeura-t-elle dans l'ancienne capitale jusqu'à la fin de ses jours? La chose est possible car, dès cette époque, le nom de Teresa Colonna disparaît de la chronique théâtrale, en Russie, aussi bien qu'à l'étranger.

\* \* \*

Pietro, Ferdinando et Valburgha COMPASSI, proches parents du ténor bouffe Costantino Compassi qui fut attaché à la scène de la cour de Russie, de 1750 au début de janvier 1762, semblent avoir été engagés en conformité de la décision prise par Catherine II, le 20 décembre 1762<sup>1</sup>, aux fins de faire venir de Venise les chanteurs dont il était besoin pour compléter la compagnie italienne. Et il est probable que tous trois arrivèrent, au début de l'année suivante, à Saint-Pétersbourg où ils ne séjournèrent que deux ans.

Sur le premier d'entre ces artistes, dont aucune chronique russe ou étrangère ne fait mention — ce qui prouve bien qu'il s'agissait d'un chanteur d'ordre très secondaire — l'on ne possède pas de renseignements, sinon l'annonce rituelle de son prochain départ, en 1765<sup>2</sup>.

Ferdinando Compassi, frère de Costantino, devait être le mari de Valburgha car, bien qu'à des époques différentes, tous deux se parèrent, quand ils chantèrent à Venise, d'un titre qui montre qu'ils avaient été attachés à l'opéra de Munich; ce qui, ajouté à leur présence simultanée en Russie, de 1763 à 1765, justifie, pensons-nous, notre supposition.

Après avoir tenu, à Venise, des rôles secondaires en 1749, puis des parties plus importantes en 1756<sup>3</sup>, Ferdinando Compassi dut passer à l'Opéra de Munich où, cependant, la chronique demeure muette à son égard. On le retrouve en 1763 à Vienne<sup>4</sup> puis, très peu de temps plus tard, il se rendit à Saint-Pétersbourg qu'il quitta, avec sa femme, au début de 1765, sans que sa présence dans cette ville soit signalée autrement que par l'annonce de son départ<sup>5</sup>. L'année suivante, Ferdinando Compassi se produisit à Venise<sup>6</sup> et, dès lors, le silence se fait sur lui.

Pour Valburgha Compassi, son prénom, inusité dans la péninsule, donne à croire qu'elle était d'origine, non pas italienne, mais allemande, et que, née à Munich où elle fut par la suite au service de la cour<sup>7</sup>, elle avait été prénommée ainsi en manière d'hommage à la jeune princesse Maria-Antonia-Walpurgis, fille aînée de l'électeur de Bavière<sup>8</sup>, dont la future cantatrice fut peut-être la filleule...

Après avoir chanté, comme nous l'avons dit, à l'Opéra de Munich, Valburgha Compassi se produisit à Venise en 1762<sup>9</sup>. Puis elle se rendit avec son mari à Saint-Pétersbourg, au début de 1763 et, dès l'automne, ainsi qu'au cours de l'année suivante, elle tint le rôle d'Angelica, dans *Carlo Magno* de V. Manfredini<sup>10</sup>. C'est là le seul détail que l'on possède sur son activité en Russie. Etant repartie au début de 1765, Valburgha Compassi disparut désormais de la chronique théâtrale.

\* \* \*

<sup>1</sup> Voir ci-dessus, p. 23.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 février 1765, annonce.

<sup>3</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 172 et 209.

<sup>4</sup> R. HAAS : *Op. cit.*, p. 68.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 février 1765, annonce.

<sup>6</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 262.

<sup>7</sup> Alors qu'elle chantait à Venise en 1762, Valburgha Compassi faisait suivre son nom de l'indication : *all'attual servizio di S. A. l'Elettore di Baviera* (Cmf. T. WIEL : *Op. cit.*, p. 236).

<sup>8</sup> Née à Munich en 1724, cette princesse qui, par son mariage, devint électrice de Saxe, fut l'élève de Porpora et de Hasse. Extraordinairement douée pour les lettres et la musique, elle se livra à la composition et écrivit plusieurs ouvrages, dont deux opéras qui furent représentés à Dresde en 1754 et 1763.

<sup>9</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 236.

<sup>10</sup> Livrets de ces spectacles.

Gianfrancesco SANDALI, ténor dont on ignore les dates de naissance et de mort, était probablement originaire de Venise car, quand Baldassare Galuppi quitta cette ville en 1765, pour se rendre en Russie, il obtint, de la procuratie de Saint-Marc, l'autorisation d'emmener avec lui cet artiste qui faisait alors partie de la chapelle de la basilique <sup>1</sup>. Arrivé à Saint-Pétersbourg avec son protecteur, à la fin de septembre, le jeune chanteur qui semble bien n'avoir jamais eu, jusque là, l'occasion de monter sur les planches, fit ses débuts en interprétant, le 24 novembre, la partie de Mercurio, dans la cantate : *La virtù liberata* de B. Galuppi. Et l'année suivante, le *maestro* vénitien lui confia le rôle d'Araspe, dans son opéra : *Didone abbandonata* <sup>2</sup>.

Puis, sans attendre l'expiration des trois années habituellement prévues dans les contrats conclus par la direction de la scène de la cour, Gianfrancesco Sandali regagna Venise où la procuratie, voulant le récompenser de l'empressement qu'il avait montré à rentrer dans son pays, lui accorda une augmentation d'appointements <sup>3</sup>. Cependant, c'est au théâtre, que l'artiste poursuivit désormais sa carrière, en se produisant à Venise et à Padoue, en 1768 et 1769 <sup>4</sup>.

En 1771, on trouve Gianfrancesco Sandali à la cour de Bonn où, le 1<sup>er</sup> juin (nouv. st.), il fut engagé dans la chapelle d'église et de théâtre de l'archevêque-électeur. Toutefois, il ne dut faire qu'un court séjour dans cette ville car, l'année suivante déjà, son nom ne figurait plus sur le rôle des artistes <sup>5</sup>. Dès lors, sa trace disparaît pendant quelque temps puis, en 1776, on rencontre cet artiste à Riga où il chanta dans plusieurs des séances de la Société musicale <sup>6</sup>, et à Saint-Pétersbourg de nouveau où, au mois de mars 1777, il donna un concert dans l'annonce duquel il fit connaître qu'il exécuterait « quelques airs italiens des maîtres les plus célèbres » <sup>7</sup>.

C'est la dernière fois que l'on rencontre son nom, en Russie, aussi bien qu'à l'étranger.

### Compagnie française

Antoine DELPIT débuta probablement à Bruxelles en 1761 et, trois ans plus tard, il se rendit à Saint-Pétersbourg où, jouant les « rôles de Crispins et de marquis ridicules » <sup>8</sup>, il occupa aussitôt une place en vue dans la troupe. Renvoyé avec tous ses camarades en 1768, il ne tarda pas à revenir en Russie, mais il fut de nouveau congédié en 1777, par le directeur des Théâtres impériaux qui prisait fort peu les artistes français.

En 1784, on retrouve pour la troisième fois Antoine Delpit à Saint-Pétersbourg mais, l'année suivante, l'acteur fut de nouveau libéré pour être engagé encore en 1790, avec des appointements annuels de R. 2.700.—. Son talent et son zèle lui valurent d'importantes gratifications <sup>9</sup>.

Antoine Delpit semble avoir quitté définitivement la Russie en 1797 <sup>10</sup>.

\* \* \*

GOYER, ténor français, se trouvait à Maestricht, avant de se rendre, en 1764, à Saint-Pétersbourg où J. von Stählin jugea qu'il était : « meilleur acteur que chanteur et que

<sup>1</sup> F. CAFFI : *Storia della musica sacra in Venezia*; Venise, 1854-1855, T. I, p. 389.

<sup>2</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>3</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, I 389.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*. — *Rivista musicale italiana*; Turin-Milan, 1894 et ss., T. XIV, p. 352.

<sup>5</sup> A. W. THAYER : *L. van Beethovens Leben*, 2. Aufl.; Berlin-Leipzig, 1901-1908, T. I, p. 50.

<sup>6</sup> M. RUDOLPH : *Rigaer Theater- und Tonkünstler Lexikon*; Riga, 1890, p. 207.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 mars 1777, annonce.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, II 374 et III 47.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 juin 1797, annonce.

musicien »<sup>1</sup>. En 1768, Goyer annonça son prochain départ pour l'étranger<sup>2</sup>, et il semble avoir poursuivi sa carrière à Liège où il fut directeur du spectacle, puis à Lille, de 1784 à 1789.

\* \* \*

L'ANGE (ou LANGÉ?), artiste sur lequel J. von Stählin porte un jugement identique à celui dont il gratifia l'acteur précédent, était également comédien et chanteur. En 1765, il fit représenter, à Saint-Pétersbourg où il était arrivé l'année d'avant, une comédie de sa façon : *Le bienfait rendu*<sup>3</sup>. Il quitta la Russie en 1769<sup>4</sup>, et doit avoir joué avec succès, par la suite, à Vienne, puis à Gand.

\* \* \*

M<sup>me</sup> LANGLADE, « la jolie Langlade », comme l'écrit J. von Stählin, fut, à défaut de talent, l'une des plus délicieuses et des plus courtisées parmi les actrices de la troupe d'opéra-comique français qui se produisit à Saint-Pétersbourg, entre 1764 et 1769.

Fille d'un officier de bouche du comte d'Elbeuf, du nom de Gilbert, elle se maria à dix-sept ans avec un marchand de bas parisien et commença, presque aussitôt, à courir les aventures, notamment avec un conseiller de la cour de Rouen, M<sup>r</sup> d'Anglade qui l'enleva et dont, désormais, elle usurpa le nom<sup>5</sup>. Bien que, de l'aveu même qu'elle fit à Casanova, elle ne sût « ni chanter, ni jouer la comédie »<sup>6</sup>, elle fut engagée à Paris, pour la compagnie française de Saint-Pétersbourg, et se rendit en 1764 dans cette ville où le célèbre aventurier retrouva avec plaisir « sa peau éblouissante, ses jolies dents, sa bouche rose, ses yeux langoureux »<sup>7</sup>, et où J. von Stählin se montra, à son égard, moins sévère qu'elle-même, car il affirme qu'elle était « une excellente comédienne »<sup>8</sup>.

Dans la capitale russe, la Langlade continua de mener la vie de dissipation qui avait été la sienne en France, et elle eut de nombreux amants qui l'entretinrent généreusement. De surplus, elle gagna la sympathie d'une foule de gens, par sa joliesse, son caractère aimable et le charme qui émanait de sa personne.

Aussi quand, à la fin de novembre 1765 déjà, une « petite vérole mêlée de pourpre » la mena au tombeau en quelques jours, à l'âge de vingt-trois ans seulement, sa mort suscita-t-elle d'unanimes regrets au cœur de ceux qui l'avaient connue<sup>9</sup>.

\* \* \*

M<sup>me</sup> PLANCHENEAU, comédienne et chanteuse, est signalée tout d'abord à la cour de Bayreuth, de 1756 à 1761. Par J. von Stählin<sup>10</sup>, on sait qu'elle faisait partie de la troupe française venue de Paris à Saint-Pétersbourg en 1764, et son nom est souvent cité dans les *Mémoires* de S. A. Porochine, précepteur du jeune grand-duc héritier Paul Pétrovitch. Mais on ignore les détails de l'activité de M<sup>me</sup> Plancheneau à la cour de Russie, sinon qu'elle se poursuivit au moins jusqu'en 1778, date à laquelle la présence de cette artiste dans la capitale russe, est encore signalée par un périodique théâtral milanais<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II 168.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 avril 1768, annonce.

<sup>3</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 230.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 mai 1769, annonce.

<sup>5</sup> J. CASANOVA : *Op. cit.*, T. V, pp. 245-246; et T. X, p. 92.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, T. VI, p. 97.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, II 168.

<sup>9</sup> Lettre de Zinovief, directeur du Théâtre français de la cour, à Casanova, en date du 11 avril 1766, reproduite dans *Pages casanoviennes*, 3<sup>e</sup> cahier, p. 73. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la scarlatine était désignée sous le nom de fièvre pourpre.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, II 168.

<sup>11</sup> *Indice de' spettacoli*; Milan, 1771-1800, fascicule de 1778-1779.

\* \* \*

Jean-Pierre RENAUD<sup>1</sup>, chef d'orchestre de la compagnie française de la cour, à Saint-Pétersbourg, se manifesta pour la première fois quand, de 1759 à 1764, une troupe française alla donner, sous sa direction, des spectacles d'opéra-comique à Francfort<sup>2</sup>.

Les sources russes ne nous livrent aucun renseignement sur l'activité de cet artiste, pendant son séjour sur les bords de la Néva, et elles ne font même pas allusion à lui. Toutefois, si l'on en croit J. de La Porte<sup>3</sup>, Jean-Pierre Renaud aurait fait représenter en 1768, à Saint-Pétersbourg — évidemment par la troupe à laquelle il était attaché — un opéra-comique en un acte et en prose : *Le cuvier*, dont le livret aurait été l'œuvre d'un secrétaire de l'ambassade française près la cour de Catherine II : allégation qu'il ne faut accepter que sous bénéfice d'inventaire, car cet ouvrage n'est mentionné par aucune source russe contemporaine, mais à laquelle l'appartenance du livret à un Français établi à Saint-Pétersbourg, donne quelque vraisemblance<sup>4</sup>.

Au début de l'année 1768, au moment où une partie de la compagnie d'opéra-comique se dispersa, Jean-Pierre Renaud annonça son intention de quitter prochainement la Russie<sup>5</sup>. Il dut regagner alors sa patrie car, en 1785, les *Tablettes de renommée* (voir ci-dessous, note 4) inscrivent son nom parmi ceux des compositeurs et musiciens vivant à ce moment, à Paris. Dès lors, on ne sait plus rien de cet artiste.

\* \* \*

SENNEPAR, ténor dont J. von Stählin<sup>6</sup> écrit, comme des autres artistes-hommes de la troupe française de la cour, qu'il était « meilleur acteur que chanteur et que musicien », arriva, lui aussi, en 1764 à Saint-Pétersbourg, sans que l'on sache rien de son activité antérieure, ni de celle qu'il déploya en Russie. Cet artiste repartit en 1769<sup>7</sup>, et il semble s'être rendu alors à Vienne, puis à Naples où une troupe française dirigée par lui, jouait en 1773<sup>8</sup>.

\* \* \*

M<sup>lle</sup> VALVILLE, actrice et cantatrice d'occasion, fut engagée en 1764, pour les rôles de soubrettes, dans la compagnie française de la cour, bien qu'elle n'eût jamais encore joué de sa vie, ce qui, lors de ses débuts à Saint-Pétersbourg, lui valut un échec dont elle eut le bon esprit de ne pas s'affecter outre mesure; cela d'autant plus que Catherine II, toujours généreuse, donna l'ordre de continuer à lui verser ses appointements, et lui fit remettre la somme de cent ducats, pour son voyage de retour<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Inconnus jusqu'ici, les prénoms de cet artiste nous sont révélés par une annonce qu'il publia dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 mars 1768. Signalons, d'autre part, que J. de LA PORTE : *Anecdotes dramatiques* (Paris, 1775, T. III, p. 430), et le rédacteur des *Spectacles de Paris* pour 1774, appellent notre homme : Renard ! Et relevons encore l'erreur commise par F. J. FÉTIS, VII 229, et R. EITNER, VIII 189, selon lesquels Renaud aurait été chef d'orchestre et compositeur de ballets au Théâtre de la Cour de Russie, en... 1740 !

<sup>2</sup> O. BACHER : *Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert*; Francfort, 1926, pp. 19-20.

<sup>3</sup> *Anecdotes dramatiques*, II 346 et III 430.

<sup>4</sup> Remarquons, cependant, qu'en 1785, l'auteur anonyme des *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses... les plus connus en chaque genre*; Paris, 1785, affirme que cet ouvrage, ainsi qu'un autre donné postérieurement par J.-P. Renaud, fut écrit pour la fameuse Foire Saint-Laurent, de Paris.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 mars 1768, annonce.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, II 168.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 28 avril 1769, annonce.

<sup>8</sup> B. CROCE : *Op. cit.*, 1<sup>re</sup> éd., p. 526.

<sup>9</sup> CASANOVA : *Mémoires*, T. X, pp. 134-140.

De fait, M<sup>lle</sup> Valville quitta la Russie à la fin de décembre 1765 et, en compagnie de Casanova, elle rentra à Paris où, ayant définitivement renoncé à la scène, elle se fit femme galante.<sup>1</sup>

\* \* \*

Marie-Anne GAUHYER, dite VILLEMONT, actrice et cantatrice, chanta à la Foire Saint-Germain de Paris, en 1759<sup>2</sup>, puis elle fit partie du Théâtre français d'Amsterdam<sup>3</sup>, avant que de jouer au Théâtre de Lyon en 1763, et de se rendre, l'année suivante, à Saint-Pétersbourg où J. von Stählin apprécia la vivacité de son jeu<sup>4</sup>. On ignore la date exacte à laquelle cette artiste quitta la Russie, mais ce dut être en 1768 ou 1769, au moment où une partie de la troupe d'opéra-comique se dispersa pour regagner la France.

\* \* \*

M<sup>lle</sup> VINCENT, « la sage Vincent » comme l'écrivit J. von Stählin<sup>5</sup>, était comédienne et bonne cantatrice. En 1759, elle chantait à la Foire Saint-Germain de Paris<sup>6</sup>, puis elle se rendit en 1764 à Saint-Pétersbourg où aucun détail de son activité n'est connu. Elle dut quitter la Russie dans le cours de l'été 1768 car, au début de septembre de cette année, elle se produisait à Varsovie<sup>7</sup>. Dès lors, on perd sa trace.

### Ballet

Timoféi BOUBLIKOF, de son vrai nom : Boublitchenko, 1<sup>er</sup> danseur, était originaire de la Petite-Russie et commença sa carrière artistique, très jeune encore, dans la Chapelle des chantres de la cour. Ayant manifesté de particulières dispositions pour la danse, il fut admis, à la fin du règne de la tsarine Anna Ioannovna, dans l'école de danse fondée, à Saint-Pétersbourg, par le maître de ballet J. B. Landé<sup>8</sup>, et il commença bientôt à se produire sur la scène où son talent décidé lui valut de prendre aussitôt une place en vue<sup>9</sup>.

En 1764, bien qu'il eût déjà un certain âge, Catherine II l'envoya pour deux ans à Paris, afin de lui permettre de se perfectionner dans son art. A son retour en Russie, Timoféi Boublikof parut, avec un grand succès, dans nombre d'ouvrages chorégraphiques où il ne se montra nullement inférieur aux danseurs italiens et, en 1785, il fut mis à la retraite, avec une pension annuelle de 1.500.— roubles, dont l'importance dit assez la valeur qu'on lui attribuait<sup>10</sup>.

\* \* \*

Gaetano CESARE (ou CESARI), danseur dont J. von Stählin écrit que « ses pieds semblaient ne jamais toucher terre »<sup>11</sup>, fut attiré à Saint-Pétersbourg par l'impresario

<sup>1</sup> J. CASANOVA : *Op. cit.*, T. X, pp. 259-260.

<sup>2</sup> A. G. CONTANT D'ORVILLE : *Histoire de l'opéra bouffon...*; Amsterdam-Paris, 1768, T. I, p. 125.

<sup>3</sup> J. FRANSEN : *Les comédiens français en Hollande...*; Paris, 1925, p. 364.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, II 168.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> A. G. CONTANT D'ORVILLE : *Op. cit.*, I 125.

<sup>7</sup> L. BERNACKI : *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*; Lvof, 1925, T. I, p. 17.

<sup>8</sup> Voir Tome I, p. 152, note 5.

<sup>9</sup> A. PLÉCHÉIEF : *Notre ballet. 1673-1899*, 2<sup>e</sup> éd.; Saint-Pétersbourg, 1899, p. 36.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III 75.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, II 21.

G. B. Locatelli, vers 1761 puis, lors de la faillite de ce dernier, il passa sur la scène grand-ducale d'Oranienbaum <sup>1</sup>.

Admis en 1762 dans la troupe impériale, Gaetano Cesare composa le scénario du ballet : *Le pauvre Yourka*, musique de J. Starzer, qui fut dansé à Moscou, la même année, pendant les fêtes du couronnement <sup>2</sup>. Il dut quitter la Russie peu d'années après car, dès 1764 et jusqu'en 1779, il dansa à Venise <sup>3</sup>.

\* \* \*

Gioseffa FUSI, danseuse *di mezzo carattere*, parut dans les premiers rôles, dès 1763 et pendant le carnaval de 1764, à Venise <sup>4</sup> où elle dut se faire particulièrement remarquer car, lorsque la Santina Aubri quitta momentanément la Russie, elle fut appelée à Saint-Pétersbourg pour la remplacer. Sur les bords de la Néva, Gioseffa Fusi fit ses débuts, à la fin d'octobre 1764, dans *Apollon et Daphné* de P. Granger et J. Starzer <sup>5</sup>, dont elle fut la principale interprète. Par la suite, elle se fit applaudir dans les ballets de l'opéra : *L'Olimpiade*, de T. Traetta (1769) <sup>6</sup>, dans *Andromède*, grand ouvrage dansé sur une musique de H. Fr. Raupach (1772), ainsi que dans les divertissements chorégraphiques insérés dans deux autres opéras de Traetta : *Antigona* (1772) et *Amore e Psiche* (1773), puis dans *Armida* de Salieri (1774) <sup>7</sup>. A partir de cette dernière date, on ne rencontre plus le nom de la ballerine dans les programmes des spectacles donnés sur la scène impériale, ce qui fait supposer qu'elle se retira bientôt.

Les appointements annuels de Gioseffa Fusi s'élevaient à la somme de R. 1750.— <sup>8</sup>. Casanova nous apprend qu'à Saint-Pétersbourg, l'artiste italienne avait épousé son compatriote Bernardi, joaillier de la cour, auquel cette union valut la défaveur de Catherine II qui, dès lors, ne voulut plus entendre parler de lui.

\* \* \*

Pierre GRANGER, danseur *di mezzo carattere* et chorégraphe, était peut-être italien, en dépit de son nom <sup>9</sup>, car c'est dans la péninsule qu'on le rencontre tout d'abord. En effet, il était, en 1761, maître de ballet à Venise, et il y donna deux ouvrages de sa composition <sup>10</sup>.

En 1762 déjà, il était en Russie, et il prit part, à Moscou, aux fêtes du couronnement, au cours desquelles il dansa dans les ballets de *L'Olimpiade* de V. Manfredini <sup>11</sup>. L'année suivante, Pierre Granger fit représenter, à Saint-Pétersbourg, un grand ouvrage dont il avait imaginé le scénario : *Apollon et Daphné*, musique de J. Starzer <sup>12</sup>, préludant ainsi à l'activité qu'il allait déployer car, en 1764, lors du départ de Franz Hilferding, il fut appelé à lui succéder, et fournit alors à la cour nombre de ballets de son invention. Cela tout en enseignant la danse au jeune grand-duc Paul Pétrovitch <sup>13</sup>.

En 1766, il fut remplacé, dans ses fonctions de maître de ballet, par le célèbre chorégraphe Gasparo Angiolini, et il reprit alors, au sein de l'ensemble, sa place première qui lui valait

<sup>1</sup> Voir Tome I, p. 335.

<sup>2</sup> *Annuaire Th. Imp.*, saison 1900-1901, suppl. II, p. 75.

<sup>3</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 244-249.

<sup>5</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 88.

<sup>6</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 36.

<sup>7</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III 93.

<sup>9</sup> Il faut toutefois noter qu'à la même époque, les scènes françaises de la province comptaient plusieurs comédiens du même nom.

<sup>10</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 231.

<sup>11</sup> Livret de ce spectacle. Ce fait infirme l'allégation de J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II 25) selon lequel P. Granger serait arrivé en 1764.

<sup>12</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>13</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, *passim*.

le gage considérable de R. 2.300,— par an <sup>1</sup>. Puis Angiolini étant parti en 1772, Pierre Granger retrouva la direction de la troupe chorégraphique et il donna successivement le ballet *Andromède*, musique de H. Fr. Raupach, en 1772, les divertissements dansés d'*Amore e Psiche* de T. Traetta, en 1773, deux de *Lucio Vero* du même compositeur, en 1774 et, la même année, les ballets insérés dans *Armida* de Salieri, qui semblent avoir marqué le terme de son activité en Russie car, dès 1776, Gasparo Angiolini reparut à Saint-Pétersbourg.

Depuis cette date, le nom de Pierre Granger n'est mentionné dans aucun document officiel, ce qui laisse à penser que l'artiste quitta alors Saint-Pétersbourg pour une destination demeurée inconnue.

\* \* \*

Léopold (ou Maximilian?) PARADIS, 1<sup>er</sup> danseur et chorégraphe, était originaire de Vienne <sup>2</sup> où il dansait en 1755 <sup>3</sup>. Il semble avoir été amené en Russie par Franz Hilferding, lorsque celui-ci fut engagé à Saint-Pétersbourg, en 1759, et il tint les premiers rôles dans tous les ouvrages chorégraphiques représentés dès ce moment. En 1762, Paradis partit pendant quelque temps et rentra à Vienne mais, dès 1765, il se retrouvait sur les bords de la Néva, et il y donna plusieurs ballets composés par lui, tout en se produisant comme danseur, sur la scène impériale.

En 1778, il quitta le service de la cour, et fut engagé comme professeur de danse, à la Maison d'éducation de Moscou <sup>4</sup>. Puis, deux ans plus tard, l'impresario M. Maddox l'attachait, en qualité de maître de ballet, au Théâtre-Pétrovsky <sup>5</sup> pour l'inauguration duquel Paradis composa un grand ballet : *L'école enchantée*. En 1782, après avoir enrichi le répertoire d'une quantité d'ouvrages imaginés par lui, L. Paradis fut remplacé, sur la scène moscovite, par Francesco Morelli <sup>6</sup>.

### Théâtre russe

Ivan Ivanovitch KALIGRAF, l'un des meilleurs comédiens de son époque, naquit à une date que l'on ignore, et mourut en 1780. Il étudiait à l'Université de Moscou, dans les spectacles de laquelle il se produisait avec succès, quand, en 1766, le colonel N. S. Titof qui dirigeait alors la scène moscovite, et qui avait remarqué ses dispositions, l'engagea de façon régulière <sup>7</sup>.

Le talent décidé que I. I. Kaligraf montra dès lors lui permit de se placer bientôt au premier rang et de jouer, jusqu'à sa mort survenue précocement, un rôle considérable dans la vie artistique de l'ancienne capitale qu'il ne quitta jamais.

En 1775, ce remarquable acteur fut nommé professeur d'art dramatique dans les classes théâtrales de la Maison d'éducation de Moscou <sup>8</sup>.

\* \* \*

André Gavrilovitch OJOGUINE, né avant 1750, mort après 1803, comédien et chanteur, fut l'un des plus remarquables artistes dramatiques de son époque. Il participait, depuis quelque temps déjà, aux spectacles des étudiants de Moscou quand, en 1766, sur la demande de

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III 77.

<sup>2</sup> Dans l'annonce qu'il publia dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 30 avril 1762, au moment de partir pour l'étranger, Paradis indique, en effet, cette ville comme son lieu d'origine.

<sup>3</sup> R. HAAS : *Op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, T. I, p. 271.

<sup>5</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>6</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>7</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I 250.

<sup>8</sup> *Ibid.*, I 271.

N. S. Titof qui désirait l'engager, il fut autorisé à quitter l'Université pour entrer dans la troupe du théâtre régulier <sup>1</sup>.

Grâce à d'extraordinaires dons comiques, André Gavrilovitch Ojoguine conquit immédiatement la faveur du public dont il devint le favori. De taille exceptionnellement élevée, possédant un physique irrésistiblement drôle et un organe puissant mais un peu caverneux, il déchaînait un rire homérique dans la salle, à chacune de ses apparitions, et il avait la réputation d'être le meilleur interprète des rôles bouffes <sup>2</sup>.

### Orchestre

BIANCO, contrebassiste italien dont nous ignorons les antécédents, entra dans l'orchestre de la cour, à Saint-Petersbourg, à une date qui ne saurait être précisée. Il avait un gage annuel de R. 700,—, et fut congédié le 13 juillet 1767 <sup>3</sup>.

\* \* \*

Ivan FOERSTER, violoniste, fils cadet du carillonneur Johann-Christian Foerster, était entré en 1760 dans l'orchestre de la cour. Devenu aveugle, il dut abandonner ses fonctions en 1783, et reçut alors une pension annuelle de R. 400,—, équivalant à la moitié de ses appointements, pension qu'il touchait encore en 1791 <sup>4</sup>.

\* \* \*

Fédor LADUNKE (ou LADUNCKE?), clarinettiste, appartenait certainement à une famille allemande fixée en Russie, car il fit tout d'abord partie de la Chapelle impériale des chantres et, en cette qualité, il participa en 1764, sur la scène de la cour, à la reprise de l'opéra : *Alceste* de H.-Fr. Raupach, ouvrage dans lequel il assumait la partie de Pluton <sup>5</sup>.

Le 16 mai de la même année, Fédor Ladunke fut admis dans l'orchestre de bal de la cour, et il semble avoir été, par ordre de date, le premier clarinettiste au service impérial. Encore en fonctions en 1800, il avait alors un gage annuel de R. 650,—, avec logement gratuit et bois de chauffage <sup>6</sup>.

\* \* \*

Christoph-Benjamin LANGHAMMER, hautboïste <sup>7</sup>, également d'origine allemande, entra en 1763 dans le premier orchestre de la cour et, vingt-trois ans plus tard, il avait un gage de R. 600,—. En 1786, C.-B. Langhammer enseignait son instrument à quelques élèves de l'École théâtrale de Saint-Petersbourg et, l'année suivante, il fut mis à la retraite, recevant alors une pension de R. 200,—, qui lui était encore versée en 1791 <sup>8</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 133.

<sup>2</sup> N. I. PYLAIEF : *Fantaisies de petits seigneurs*, paru dans : *Messenger historique*, septembre 1886. — *Dictionnaire dramatique*; Moscou, 1787, p. 119.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III 97.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II 397 et III 129.

<sup>5</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III 113.

<sup>7</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 106, qui orthographe son nom : Lankammer, le dit aussi clarinettiste, mais les documents officiels ne désignent cet artiste que comme hautboïste.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, II 333 et 397; III 113.

Vassili Alexéïévitch PACHKÉVITCH, violoniste et compositeur probablement d'origine polonaise, mais russifié <sup>1</sup>, naquit en un lieu et à une date (peut-être vers 1740) que l'on ignore. On ne sait pas davantage où il fit ses études, et le premier renseignement que l'on ait sur lui, a trait à son admission, le 1<sup>er</sup> septembre 1763, comme violoniste dans le second orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg <sup>2</sup>.

V. A. Pachkévitch devait être un bon musicien car, en 1779, quand l'impresario K. Knipper fonda son Théâtre russe « libre », dans la capitale, il engagea le violoniste comme chef d'orchestre, et il le chargea d'enseigner les jeunes instrumentistes de sa troupe <sup>3</sup>.

La même année, Vassili Pachkévitch se révéla comme compositeur dramatique en écrivant son premier opéra-comique russe <sup>4</sup> : *L'accident de voiture*, qui eut l'honneur d'être créé, le 7 novembre, au Théâtre de la cour. Puis en 1780, il compta, avec F. Torelli et quelques autres, au nombre des auteurs de la « fête théâtrale » : *Le temple de l'allégresse universelle*, qui parut sur la scène de la cour, le 24 novembre, à l'occasion de la fête patronymique de Catherine II <sup>5</sup>. Et, en 1782, il donna encore deux opéras-comiques russes : *L'avare* (Moscou?), puis *Le pacha de Tunis* (Saint-Pétersbourg).

En 1783, Vassili Pachkévitch fut transféré dans le premier orchestre, parce que celui-ci « manquait de bons musiciens » <sup>6</sup>. Il avait alors deux cents roubles d'appointements annuels et, en outre, quatre cents « pour composer des chœurs dans les drames russes ». Mais, au mois de janvier 1785, cette allocation spéciale lui fut supprimée par la direction des théâtres :

... ces chœurs n'étant pas nécessaires, et en raison du fait qu'on peut toujours en obtenir, en les payant à l'auteur <sup>7</sup>.

Peu après, sans doute à cause du succès qui avait accueilli ses précédentes productions dramatiques, Vassili Pachkévitch fut l'objet d'une faveur particulièrement flatteuse, en étant désigné pour composer la partition de l'opéra-comique russe : *Féwey* dont Catherine II avait écrit le livret. Représenté à Saint-Pétersbourg, le 19 avril 1786, cet ouvrage fut une véritable réussite, et valut au musicien une impériale gratification de mille roubles <sup>8</sup>.

A ce moment, Vassili Pachkévitch devait certainement cumuler ses fonctions de violoniste avec celles de chantre de l'église du palais car, dans une lettre relative à *Féwey*, qu'elle adressa à Grimm, l'impératrice communique à celui-ci qu'il s'agit là de :

... l'ouvrage d'un des chanteurs de ma chapelle d'église <sup>9</sup>.

En 1789, l'artiste fut nommé chef de la musique de bal, avec l'obligation « de jouer dans l'orchestre, quand le besoin s'en fera sentir » et, de ce fait, ses appointements s'élevèrent à

<sup>1</sup> Z. JACHIMECKI : *Historia muzyki polskiej*; Varsovie, 1920, p. 97, signale, en effet, un musicien polonais du nom de Paszkiewicz, qui vivait à Lvof, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. A ce propos, notons que le *Musik-Lexikon* de H. RIEMANN, 11<sup>e</sup> éd.; Berlin, 1929, T. II, p. 1350, accumule une série d'erreurs dans l'article qu'il consacre à ce musicien, lui attribuant plusieurs opéras que Pachkévitch n'écrivit jamais, et en omettant d'autres dont il est incontestablement l'auteur.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II 379, dont le témoignage officiel infirme la date de 1756 donnée par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II 217, pour l'entrée de V. A. Pachkévitch au service impérial.

<sup>3</sup> Voir ci-dessous, p. 227.

<sup>4</sup> Peut-être cependant — ainsi que nous le verrons par la suite — Vassili Pachkévitch inaugura-t-il son activité créatrice en 1772 déjà, avec le petit opéra-comique : *Aniouta* dont un historien soviétique voudrait lui attribuer la paternité et qui, de la sorte, aurait été son ouvrage de début pour le théâtre.

<sup>5</sup> Livrets de ces ouvrages.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III 120.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à la date du 23 avril 1786.

<sup>9</sup> *Recueil S<sup>té</sup> imp. d'hist.*, T. XXIII, lettre du 12 octobre 1786. Par ailleurs, le fourrier de la chambre spécifie que la gratification dont nous venons de parler fut accordée « au chantre de la cour Pachkévitch ».

six cents roubles par an, somme que justifiait sa situation de *Concertmeister* du premier orchestre <sup>1</sup>.

Puis, en 1790, Vassili Pachkévitich collabora, avec Giuseppe Sarti et Carlo Canobbio, à la partition qui accompagna la présentation scénique du grand drame historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*, œuvre de Catherine II <sup>2</sup>, ce qui lui valut de recevoir une gratification de R. 1.600,— <sup>3</sup>. Et, un an plus tard, la souveraine qui semblait apprécier tout particulièrement son talent, le désigna, une fois encore, pour mettre en musique, de concert avec V. Martin i Soler, un nouvel opéra-comique russe : *Fédoul et ses enfants*, dont le livret était de sa main <sup>4</sup>.

En 1792, le violoniste-compositeur fut chargé de remanier la partition de l'opéra-comique : *Le bazar de Saint-Pétersbourg*, de Michel Matinsky, qui avait été créé dans cette ville en 1779 et qui, transformé et partiellement pourvu d'une musique nouvelle, fut joué sous le titre : *Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*. Peut-être Vassili Pachkévitich écrivit-il, un an après, une partition pour une œuvre de circonstance : *Amour et Psyché*, du poète G. R. Derjavine, qui fut jouée à Tsarskoïé-Sélo <sup>5</sup>. Enfin, on lui attribue, sans pouvoir la prouver, la paternité d'un dernier opéra-comique russe : *Le clerc malheureux en amour*, qui fut représenté vers 1795, à Saint-Pétersbourg ou à Moscou.

A cette époque, l'artiste était appelé à se produire au Palais impérial, dans des circonstances assez curieuses. Dans les *Mémoires* qu'il a laissés, un page nommé Bochlif rapporte, en effet, que Catherine II :

... se donnait volontiers le plaisir de faire exécuter aux jeunes grandes-duchesses, ses petites-filles, des danses russes, au son de deux violons. Le vieux chef d'orchestre Pachkévitich jouait le 1<sup>er</sup> violon. Il avait rang de colonel et portait une grande perruque poudrée, un grand habit brodé et l'épée au côté <sup>6</sup>.

Chargé d'années, l'artiste ne dut pas tarder à disparaître, et l'on s'accorde à fixer la date de sa mort aux environs de 1800.

Par la fraîcheur, la fermeté et le caractère de son inspiration mélodique, ainsi que par la solidité de son métier qui s'avère fort en progrès sur celui des compositeurs du cru, dont les œuvres dramatiques avaient été représentées précédemment, Vassili Alexéïévitch Pachkévitich mérite d'être considéré comme le véritable créateur de l'opéra-comique russe auquel ses ouvrages apportèrent un enrichissement considérable, et dont ils hâtèrent le définitif épanouissement. Aussi bien, ses partitions, qui font un abondant emploi de la chanson populaire, connurent-elles une faveur extraordinaire auprès du grand public, au point que telles d'entre elles se maintinrent longtemps au répertoire et eurent de fort nombreuses représentations.

Signalons enfin que, comme toujours, les historiens russes ont attribué, sans raison valable, plusieurs opéras à Vassili Pachkévitich, notamment *Miléna* dont l'auteur était un serf du prince P. M. Volkonsky, *Votre fardeau propre ne vous pèse pas* qui fut l'œuvre d'Ivan Frantzovitch Kerzelli, enfin *Les deux Antoine*, simple version russe de l'opéra-comique allemand : *Die dummen Gärtner*, du compositeur tchèque B. Schack.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III 120.

<sup>2</sup> Partition publiée à Saint-Pétersbourg, en 1791.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, I 71 et III 120.

<sup>4</sup> A. V. КХРАПОВИТЗКЫ : *Mémoires*; Moscou, 1862, pp. 215 et 236-237.

<sup>5</sup> K. WALISZEWSKI : *Le règne d'Alexandre I*; Paris, 1923, T. I, p. 432. Toutefois, cette information est sujette à caution, car aucun autre auteur ne mentionne cette œuvre musicale.

<sup>6</sup> Cité par D. КОБÉКО : *La jeunesse d'un tsar. Paul I et Catherine II*, tiré du russe par D. de Benckendorff; Paris, 1896, p. 396. Il va de soi que Vassili Pachkévitich n'avait aucun rapport avec l'armée. Plus simplement, comme quantité d'autres fonctionnaires, il avait reçu le grade d'assesseur de collègue (8<sup>e</sup> classe de la hiérarchie civile tsariste) qui correspondait, dans l'armée, au grade de colonel. Comme on le verra, Giuseppe Sarti, sur la fin de son séjour en Russie, fut honoré de la même distinction, par l'empereur Paul I.

Par contre, il est constant que Vassili Pachkévitich donna plusieurs pièces de musique religieuse, dont une seule, une *Messe* orthodoxe à quatre voix *a cappella*, a été publiée, à Moscou vers 1796 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Ciccio POLIARI, violoncelliste originaire de Naples, dont on ignore l'activité antérieure, fut engagé en 1764, pour prendre la succession de Giuseppe dall'Oglio, dans le premier orchestre de la cour <sup>2</sup>. Cet artiste semble avoir abandonné le service impérial en 1775, époque à laquelle il annonça son prochain départ <sup>3</sup>.

\* \* \*

Nicolas Grigoriévitch POMORSKY, violoniste, membre d'une famille d'origine polonaise qui, dès le règne de Pierre le Grand, donna de nombreux musiciens à la cour de Russie, naquit probablement vers 1747, à Saint-Pétersbourg <sup>4</sup>. En 1763 déjà, il entra dans le 1<sup>er</sup> orchestre et continua d'y travailler jusqu'à sa mort survenue en 1804 <sup>5</sup>. Ce devait être un instrumentiste doué de sérieuses qualités car, en 1769, il fut appelé, par V. Manfredini, à jouer un *concerto* dans l'un des concerts publics organisés par le *maestro* italien <sup>6</sup>.

Au reste, N. G. Pomorsky s'affirma aussi comme compositeur, en écrivant la musique d'un drame russe en un acte : *Pygmalion, ou La puissance de l'amour*, livret du poète V. Maïkof (probablement), qui fut représenté à Moscou, vers 1779 <sup>7</sup>.

Outre son service dans l'orchestre de la cour, N. G. Pomorsky avait également la charge de diriger les opéras russes joués sur la scène impériale car, en 1784, le périodique : *Russische Theatralien* le désigne expressément pour cette fonction <sup>8</sup>.

\* \* \*

Johann RITT, violoniste allemand dont l'activité antérieure n'est pas connue, fut admis en 1761 dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, et y demeura jusqu'en 1792, date à laquelle il fut congédié et où il reçut une pension de R. 350,—, « eu égard à ses longs services » <sup>9</sup>.

Cet artiste fit aussi œuvre de compositeur en écrivant au moins deux partitions destinées aux scènes impériales : un *Divertissement per il Teatro di St-Petersburgo*, et un *Entracte de comédie pour la Comédie russe de Saint-Pétersbourg*, dont les parties d'orchestre manuscrites sont conservées à la Bibliothèque de Darmstadt. En outre, il publia, en 1785, un avis annonçant qu'il vendait plusieurs œuvres écrites par lui pour instruments à vent et à cordes, notamment :

... de nouvelles compositions musicales à huit voix, dont quelques-unes semblables à des chansons russes, que l'on peut jouer sur deux clarinettes, deux flûtes, deux cors et deux bassons <sup>10</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 302.

<sup>2</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 166.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* du 10 juillet 1775, annonce.

<sup>4</sup> *Dictionnaire biographique russe*; Saint-Pétersbourg, 1896-1918, T. XII, pp. 496-497.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III 121. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II 24.

<sup>6</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II 184.

<sup>7</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 105.

<sup>8</sup> J. C. SAUERWEID : *Russische Theatralien*; Saint-Pétersbourg, 1784-1785.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II 413 et III 124.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 28 mars 1785, annonce.

Dominik SPRINGER, violoniste et compositeur, était originaire de Bohême. La date exacte de son arrivée en Russie ne nous est pas connue. Du moins sait-on que, dès 1760, il remplissait les fonctions de *Concertmeister* dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour où il devait être fort apprécié, car J. F. Reichardt le tenait, à ce point de vue, pour l'égal du grand violoniste allemand J. G. Pisendel <sup>1</sup>.

En 1770, D. Springer organisa, à Saint-Pétersbourg, une entreprise de concerts réguliers, qui succéda à celle de V. Manfredini, quand ce dernier fut reparti pour l'Italie <sup>2</sup>. Et il se manifesta comme compositeur, en écrivant la musique de deux ballets : *Le combat de l'amour et de la raison*, scénario de F. Hilferding, qui fut dansé à Moscou en 1763, par de hauts personnages; puis *Les nouveaux Argonautes*, livret de G. Angiolini, qui fut représenté au Théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg, en 1770 <sup>3</sup>.

En 1772, Dominik Springer quitta la Russie, en même temps que le chorégraphe G. Angiolini <sup>4</sup>. Il dut alors se rendre à Prague car, jusqu'en 1783, il était le commissionnaire attitré des Théâtres impériaux, dans cette ville <sup>5</sup> où il vivait encore en 1796 <sup>6</sup>.

\* \* \*

Averky SYROMIATNIKOF, violoniste, entra dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, en 1757 déjà <sup>7</sup>. A l'occasion, il devait manier la baguette car, en 1780, il dirigea les ballets insérés dans : *Le temple de l'allégresse universelle* <sup>8</sup>. En 1785, il fut nommé à la place du grand violoniste Ivan Khandochkine, au moment où celui-ci abandonna ses fonctions dans l'orchestre impérial pour aller occuper des fonctions professorales dans l'Académie musicale que le prince Grégoire Potemkine se proposait alors de fonder à Ekaterinoslav <sup>9</sup>.

Averky Syromiatnikof avait des appointements fort élevés, soit R. 1.200,— en 1785, et R. 1.600,— en 1800, ce qui montre bien le cas que l'administration impériale faisait de son talent. Il mourut à Saint-Pétersbourg, en 1806 <sup>10</sup>.

### Personnel technique

Francesco GRADIZZI, décorateur et architecte théâtral né à Venise en 1729, était fils de Pietro Gradizzi <sup>11</sup> qu'il accompagna à Saint-Pétersbourg en 1753, quand celui-ci fut engagé par le gouvernement russe pour travailler dans les palais et broser des décors sur la scène impériale <sup>12</sup>.

En 1761, il donna son ouvrage de début, avec les décors du ballet : *Prométhée et Pandore*, musique de J. Starzer, qui fut représenté au Théâtre d'Oranienbaum <sup>13</sup>. Et, le 6 juin de l'année

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*; Leipzig, 1790-1792, T. II, p. 553.

— G. J. DLABACZ : *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*; Prague, 1815, T. III, pp. 190-191.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 mars 1770, annonce.

<sup>3</sup> Livrets de ces ouvrages. Les biographes de D. Springer n'ont pas eu connaissance de ces partitions.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 avril 1772, annonce.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III 20.

<sup>6</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, III 191.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II 376.

<sup>8</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, I 43. Comme nous le verrons, cette institution en vue de laquelle des plans grandioses avaient été établis, et dont Giuseppe Sarti fut nommé directeur... ne passa jamais dans le domaine des réalités.

<sup>10</sup> E. ALBRECHT : *Aperçu général de l'activité de la S<sup>te</sup> philharmonique de Saint-Pétersbourg*; Saint-Pétersbourg, 1884, pp. 66 et 111. — *Archives Th. Imp.*, III 126.

<sup>11</sup> Sur Pietro Gradizzi, voir T. I, p. 243.

<sup>12</sup> U. THIEME und F. BECKER : *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; Leipzig, 1907 et ss., T. XIV, p. 472.

<sup>13</sup> Livret de ce spectacle.

suiivante, il fut engagé comme décorateur du Théâtre de la cour <sup>1</sup>, fonctions dans lesquelles il succédait à son père reparti peu auparavant pour l'Italie, et à Giuseppe Valeriani qui mourut presque au même moment. Dès lors, et pendant trente ans, Francesco Gradizzi brossa un nombre incroyable de décors pour la plupart des opéras et des ballets représentés sur les scènes impériales <sup>2</sup>, s'assurant, de la sorte, une situation enviable car, en 1780, ses appointements annuels s'élevaient à la somme considérable pour l'époque, de R. 2.300,— <sup>3</sup>.

Le 1<sup>er</sup> octobre 1792, l'artiste italien prit sa retraite, et il lui fut alloué une pension annuelle de R. 1.300,— <sup>4</sup>. Lorsqu'il mourut à Saint-Pétersbourg, en 1793 <sup>5</sup>, il fut remplacé par Pietro Gonzaga, l'un des plus illustres décorateurs de tous les temps <sup>6</sup>.

### Théâtre allemand « libre »

Johann (ou Joachim?)-Friedrich MENDE, comédien allemand, vint de bonne heure à Saint-Pétersbourg où, peut-être dès 1747 et en tout cas jusqu'à 1755 <sup>7</sup>, il joua dans la troupe de Peter Hilferding <sup>8</sup>.

L'artiste se rendit alors en Allemagne et il entra dans la compagnie Schuch, puis il regagna la capitale russe, et il fut engagé au Théâtre allemand « libre » qui était dirigé alors par Joseph Scolari dont il reprit le privilège, au départ de celui-ci, en 1766 <sup>9</sup>. Mais J. F. Mende fit de mauvaises affaires et, en 1773, il liquida l'entreprise, pour mourir dans la misère à Saint-Pétersbourg, à la fin de l'année 1775 ou au début de 1776 <sup>10</sup>.

\* \* \*

Joseph SCOLARI <sup>11</sup>, comédien, directeur du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, était originaire de Vienne, et commença sa carrière dans cette ville où ses dons de comique étaient fort appréciés du public <sup>12</sup>. Il joua ensuite à Königsberg puis, vers 1742, il entra dans la troupe de Peter Hilferding, à Saint-Pétersbourg, dont il fit partie jusqu'en 1755. De 1760 à 1769, il dirigea le théâtre de Mitau <sup>13</sup>, tout en continuant d'appartenir à la scène allemande de Saint-Pétersbourg, à la tête de laquelle J. Fr. Neuhoff se trouvait alors.

Ce dernier étant venu à mourir en 1764, un oukase impérial transféra à Joseph Scolari le privilège de cette entreprise <sup>14</sup>. Mais l'artiste n'exerça pas longtemps ses droits car, vers 1766, il les céda à J.-Fr. Mende, et se rendit alors à Mitau où il joua jusqu'en 1770 <sup>15</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III 137.

<sup>2</sup> Fig. 9, nous reproduisons la maquette de l'un de ces décors, d'après une estampe gravée en Russie, à l'époque (Exemplaire au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou).

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III 137.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*, publié par la Sté impériale russe d'histoire; Saint-Pétersbourg, 1887-1888.

<sup>6</sup> Sur Pietro Gonzaga, voir ci-après, pp. 567-570.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 mars 1755, annonce.

<sup>8</sup> Sur cette entreprise et son directeur, voir T. I, pp. 210-212 et 230-231.

<sup>9</sup> E. ROSEN : *Op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 janvier 1776, annonce.

<sup>11</sup> Comme nous l'avons relevé précédemment, T. I, p. 231, l'historien soviétique N. FINDEISEN : *Esquisse*, II 113, commet une erreur en identifiant cet artiste allemand avec le compositeur italien Giuseppe Scolari (1720-1769) qui n'alla jamais en Russie.

<sup>12</sup> E. ROSEN : *Op. cit.*, p. 65.

<sup>13</sup> J. DÖRING : *Schauspieler, Sänger... in Kurland*, paru dans : *Sitzungsberichte der kurl. Gesellschaft für Literatur und Kunst*; Mitau, 1899, p. 37.

<sup>14</sup> *Archives Th. Imp.*, II 83.

<sup>15</sup> J. DÖRING : *Op. cit.*, p. 37.

Sur la fin de sa vie, Joseph Scolari dirigeait la scène allemande de Reval, et c'est dans cette ville qu'il mourut en 1776 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Johann-Ernst-Christian WÄSER, célèbre comédien allemand né en 1743, à Dobrilugk (Prusse), entra, à l'âge de dix-huit ans, dans la troupe Hochbruckner où il fit la connaissance de l'actrice Klara-Barbara Schmidtschneider (née en 1749, à Nuremberg) qu'il épousa et avec laquelle il se rendit à Saint-Pétersbourg, en 1762, pour y jouer sur la scène allemande dirigée alors par J. Fr. Neuhoff.

J. E. C. Wäser quitta la Russie avec sa femme, en 1765, et tous deux parcoururent alors la Prusse orientale et l'Allemagne du Nord. Quelque temps, ils firent partie de la troupe Koch, à Leipzig puis, ayant formé leur propre compagnie, ils s'établirent à Breslau, en 1772. L'artiste étant venu à mourir dans cette ville, en 1781, sa veuve reprit la direction de l'entreprise jusqu'à sa mort survenue en 1797 <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 224.

<sup>2</sup> M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, pp. 65-76.

## LA RÉORGANISATION DES SCÈNES IMPÉRIALES EN 1766

Lorsque, à la fin de l'année 1765, Catherine II décida d'enlever à l'incapable comte C. E. Sievers la surveillance de ses troupes, pour la remettre entre les mains de son chambellan Vassili Ilytch Bibikof et de Zinovief, il est probable qu'elle envisageait déjà la réorganisation fondamentale de son théâtre, qu'elle allait décréter, quelques mois plus tard.

Car, si l'institution fondée par la tsarine Anna Ioannovna s'était fortifiée et améliorée sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna ; si, avec le temps, elle avait pris une extension considérable, elle conservait néanmoins le caractère d'improvisation qui avait marqué ses débuts, et n'obéissait encore à aucun plan d'ensemble.

Clairvoyante comme elle l'était, la souveraine ne pouvait manquer d'apercevoir les inconvénients majeurs de pareille situation, en un moment où elle tâchait de donner un éclat constamment accru à ses scènes, et où elle leur imposait une activité toujours plus grande et plus diverse.

Elle le devait sentir : seule une réforme radicale devait permettre de coordonner les efforts individuels, d'assurer des bases solides à tout l'organisme des Théâtres impériaux, et lui conférer l'unité qui, jusqu'alors, lui avait fait défaut.

Certes, pareille œuvre n'était point aisée. De l'homme qui en recevrait la mission, elle requérait, en effet, des capacités étendues : une connaissance approfondie des choses du théâtre, des lettres et des arts, des qualités d'administrateur, des vues claires et larges, un sens aussi de l'organisation et de l'ordre, dont il est bien permis de dire qu'il ne constitue généralement pas l'un des traits permanents du particulier génie de la nation russe...

Un hasard heureux voulut que Catherine II eût précisément sous la main le fonctionnaire qu'à bon droit, elle pouvait considérer comme *the right man in the right place*.

Avant, en effet, que de devenir ministre d'Etat et d'acquérir l'entière confiance de sa souveraine, de par l'intelligence et le zèle qu'il apportait à l'accomplissement des devoirs inhérents à ses nombreuses charges officielles, Ivan Perfiliévitch Yélaguine (1725-1793) avait fait ses études, entre 1740 et 1750, au Corps des cadets, cela à l'époque où les élèves de cet établissement se passionnaient pour le théâtre et la littérature russes. Il s'y était lié avec le futur écrivain M. M. Khéraskof, ainsi qu'avec A. P. Soumarokof qui n'allait pas tarder à se révéler dramaturge de grand talent en donnant des pièces qui, créées sur la scène improvisée de l'école, fournirent à I. P. Yélaguine l'occasion de s'initier pratiquement à l'art du théâtre, en montant sur les planches.

Déjà, au reste, le jeune cadet s'était essayé à écrire, et il avait attiré l'attention sur lui par des lettres satiriques en prose qui circulaient sous le manteau, dans la société

pétersbourgeoise, affirmant ainsi des dons littéraires certains qui, bien des années plus tard, lui valurent de siéger au sein de l'Académie de Russie, et d'être nommé membre associé de la Société des Belles-Lettres de Leipzig.

Ayant épousé la cause de Catherine II, alors que celle-ci, encore grande-duchesse, avait encouru la disgrâce de l'impératrice Elisabeth Pétrovna, il s'attira, de la sorte, l'inimitié de la souveraine, et connut l'amertume de l'exil. Mais une fois accompli le coup d'Etat de 1762, il fit une rapide carrière politique, et revêtit des charges de plus en plus importantes sans, pour autant, cesser de cultiver les lettres.

Parvenu à l'âge mûr, et bien qu'il dût consacrer le plus clair de son temps à l'exercice de ses fonctions officielles, Ivan Perfiliévitch Yélaguine avait conservé un goût très vif pour le théâtre auquel il s'intéressait tant, qu'il ne recula pas de traduire en russe plusieurs pièces d'auteurs étrangers, notamment *Der Freigeist* du littérateur allemand J. W. von Brawe, *Jean de France* de l'écrivain danois Ludvig Holberg, et *Le Misanthrope*<sup>1</sup>.

Tel était l'homme intelligent et actif sur lequel Catherine II jeta les yeux, le jour où elle résolut de réorganiser son théâtre, et de lui conférer un statut propre à l'ordonner de façon rationnelle<sup>2</sup>.

Probablement au début de l'année 1766, elle chargea donc I. P. Yélaguine d'élaborer et de lui soumettre un projet complet, relatif à la réforme qu'elle se proposait de réaliser : lourde tâche à laquelle le ministre s'attela sans désespérer, et dans l'accomplissement de laquelle il montra l'esprit le plus avisé, ainsi qu'une sûre perception des nécessités présentes et futures du théâtre impérial.

Car, on le verra, le projet qu'il rédigea, d'importance capitale pour l'histoire de l'institution en cause, ne formulait pas seulement des principes qui, immédiatement appliqués, assurèrent bientôt une exploitation plus normale des scènes de la cour, et leur valurent un magnifique renouveau. Il abordait encore certains problèmes de plus lointaine échéance, tel celui d'une école théâtrale dont il proposait la création, dans l'intention de former systématiquement, et dès leur jeune âge, des artistes de talent pour les scènes nationales : suggestion qui, en dépit de l'intérêt évident qu'elle présentait, ne put pas être retenue sur le moment, mais qui, avec le temps, n'en réussit pas moins à s'imposer, puisqu'elle fut reprise dix-sept ans plus tard, déterminant alors la fondation de la célèbre Ecole des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg<sup>3</sup>.

Le premier point qui retint l'attention de I. P. Yélaguine fut la situation financière des scènes impériales, qui laissait fort à désirer et qui, à tout le moins, trahissait une complète absence de méthode.

De fait, malgré les versements considérables que le Comptoir du sel opérait, sur l'ordre de l'impératrice, les dépenses toujours croissantes dépassaient régulièrement les crédits alloués pour l'entretien des troupes, et les dettes s'accumulaient. D'abord parce qu'aucune norme n'était fixée pour la rétribution des grands chanteurs étrangers qui, lorsqu'ils étaient l'objet d'une proposition d'engagement, s'empressaient d'arguer de la distance, de la longueur et du danger du

<sup>1</sup> Fig. 10, nous reproduisons le portrait de I. P. Yélaguine, d'après une toile, d'un artiste inconnu, appartenant à l'Académie des sciences de Leningrad.

<sup>2</sup> En regard de cette mesure arrêtée par une souveraine intelligente et éclairée qui, peu après, eut le bon esprit de confier à un homme d'une telle valeur, la haute main sur l'administration de toutes les scènes nationales, peut-être n'est-il pas sans intérêt d'évoquer, à titre de simple et instructive comparaison, la décision prise, cent quarante-cinq ans plus tard, par son descendant dégénéré, le lamentable Nicolas II qui, un beau jour, s'avisait de déférer la direction suprême des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou à... un colonel de sa garde, Wladimir Téliakovsky, ignare et imbu de son importance autant que peut l'être un militaire, qui affichait les plus divertissantes prétentions à l'art, à la littérature et à la musique, et qui, durant tout le temps de son consulat, s'affirma un authentique *minus habens* digne, en tous points, de son impérial maître. Aussi bien, volontiers frondeurs, les pensionnaires du Théâtre français de Saint-Pétersbourg, moquant et son physique désavantageux et la traduction approximative de son nom (*téliatina* = viande de veau), avaient-ils décerné à ce personnage antipathique le sobriquet de « tête de veau » !

<sup>3</sup> Sur cette institution et son organisation, voir ci-après : *Appendice I*.

voyage, ainsi que de la rigueur du climat, pour exiger des gages exorbitants et hors de toute proportion avec ceux dont ils se contentaient en Italie <sup>1</sup>.

Puis, parce que les engagements étaient conclus de la façon la plus arbitraire, et au hasard des occasions qui se présentaient, de sorte que les troupes comptaient presque toujours plusieurs artistes en surnombre qui, bien qu'inutiles, émargeaient cependant au budget pour un total important.

Aussi, pour mettre fin à pareil désordre, I. P. Yélaguine commença-t-il par dresser exactement la liste détaillée des emplois nécessaires au fonctionnement normal de chaque troupe, avec l'indication du gage qui devrait leur être dorénavant affecté, et de la pension qui pourrait être accordée à l'artiste en cause, lorsque celui-ci aurait passé dix ans au service de la cour. Ce rôle du personnel prévoyait les normes suivantes :

*Opéra italien*

1 librettiste . . . . .	600,— roubles
1 1 <sup>er</sup> maître de chapelle . . . . .	3.000,— <sup>2</sup> »
1 2 <sup>me</sup> maître de chapelle et compositeur de la musique de ballet . . . . .	1.000,— »
1 1 <sup>er</sup> chanteur . . . . .	3.500,— »
1 2 <sup>me</sup> chanteur . . . . .	2.500,— »
1 3 <sup>me</sup> chanteur . . . . .	2.000,— »
1 ténor . . . . .	2.000,— »
1 1 <sup>a</sup> donna . . . . .	2.000,— »
1 2 <sup>me</sup> chanteuse . . . . .	1.500,— »
1 3 <sup>me</sup> chanteuse . . . . .	1.000,— »

La pension prévue était de R. 200,— pour les premiers sujets, et de la moitié de cette somme pour les autres.

*Musique de la chambre (1<sup>er</sup> orchestre) <sup>3</sup>*

1 <i>Concertmeister</i> . . . . .	1.000,— roubles
16 violonistes dont	
4 à . . . . .	700,— »
4 à . . . . .	600,— »
8 à . . . . .	400,— »
4 altistes à . . . . .	400,— »
2 violoncellistes à . . . . .	400,— »
2 contrebassistes à . . . . .	400,— »
2 flûtistes à . . . . .	400,— »
2 hautboïstes à . . . . .	400,— »
2 bassonistes à . . . . .	400,— »
2 cornistes à . . . . .	400,— »
2 trompettistes à . . . . .	400,— »
1 timbalier . . . . .	400,— »

Soit, pour la troupe d'opéra et la musique de la chambre, une dépense annuelle totale de R. 37.400,—.

<sup>1</sup> Ainsi que nous l'avons relevé ci-dessus, p. 16, note, 2 les conditions offertes par la cour russe aux artistes célèbres étaient si tentantes, qu'elles incitaient tous ceux d'entre eux qui le pouvaient, à gagner Saint-Pétersbourg, ce dont se plaignaient amèrement les mélomanes et les impresarios de la péninsule qui voyaient s'éloigner, les uns après les autres, les plus remarquables virtuoses de l'Italie.

<sup>2</sup> Baldassare Galuppi qui remplissait depuis peu les fonctions de 1<sup>er</sup> maître de chapelle, ayant été engagé à R. 4.000,— par an, avant l'établissement de ce règlement, une note additive disposait qu'en plus de l'appointement normal (R. 3.000,—), il lui était versé annuellement une somme de R. 1.000,— pour son logement et ses frais de voitures.

<sup>3</sup> Spécialement affecté aux grands spectacles lyriques et aux concerts, le 1<sup>er</sup> orchestre était officiellement désigné sous le nom de « Musique de la chambre ». Et seuls ses membres avaient le droit de s'intituler « musiciens de la chambre »; distinction qui était refusée aux instrumentistes du 2<sup>e</sup> orchestre plus particulièrement destiné aux bals de la cour, mais qui, dans certaines circonstances, était tenu de fournir du renfort à l'ensemble principal.

*Ballet*

1 maître de ballet . . . . .	2.500,— roubles
danseurs :	
1 sérieux . . . . .	2.000,— »
1 1 <sup>er</sup> comique . . . . .	2.000,— »
1 demi-caractère . . . . .	1.500,— »
1 bas-comique . . . . .	1.000,— »
danseuses :	
1 sérieuse . . . . .	2.000,— »
1 <sup>re</sup> comique . . . . .	2.000,— »
1 demi-caractère . . . . .	1.500,— »
1 bas-comique . . . . .	1.000,— <sup>1</sup> »
24 coryphées à . . . . .	300,— »
8 élèves à . . . . .	150,— »
1 surveillante . . . . .	200,— »

Soit, pour la troupe de ballet, une dépense annuelle de R. 24.100—.

Des pensions étaient prévues pour les artistes de la danse ayant été au service pendant dix années, soit : de R. 150,— à 200,— pour les danseurs, et de R. 200,— à 250,— pour les danseuses.

*Musique de bal (2<sup>me</sup> orchestre)*

1 directeur . . . . .	1.000,— roubles
24 violonistes à . . . . .	200,— »
2 violoncellistes à . . . . .	200,— »
4 contrebassistes à . . . . .	200,— »
2 flûtistes à . . . . .	200,— »
2 hautboïstes à . . . . .	200,— »
2 bassonistes à . . . . .	200,— »
2 cornistes à . . . . .	200,— »
2 trompettistes à . . . . .	200,— »
1 timbalier . . . . .	200,— »

Soit, au total, R. 9.200,—.

*Compagnie française*

1 1 <sup>er</sup> tragique et amant comique . . . . .	2.000,— roubles
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	1.200,— »
1 3 <sup>me</sup> id. . . . .	800,— »
1 père noble . . . . .	1.200,— »
1 père comique . . . . .	1.600,— »
1 paysan . . . . .	1.000,— »
1 1 <sup>er</sup> valet . . . . .	1.500,— »
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	600,— »
1 raisonneur . . . . .	600,— »
2 confidentes à . . . . .	600,— »
1 souffleur . . . . .	400,— »
4 employés à . . . . .	60,— »
pour gratifications . . . . .	360,— »
1 1 <sup>re</sup> tragédienne et amoureuse comique . . . . .	2.000,— »
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	1.500,— »
1 1 <sup>re</sup> soubrette . . . . .	1.800,— »
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	800,— »
1 duègne . . . . .	1.000,— »
2 confidentes à . . . . .	600,— »

Soit, pour la troupe entière : R. 21.000,—<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il va sans dire que les artistes chorégraphiques si largement rétribués, étaient tous des étrangers, les danseurs et danseuses russes ne recevant, comme on le voit, que des gages fort inférieurs.

<sup>2</sup> Considérant que tous les artistes dramatiques avaient la possibilité de jouer jusqu'à un âge avancé et que, d'autre part, les appointements élevés dont ils bénéficiaient les mettaient en mesure d'assurer eux-mêmes leurs vieux jours, le projet élaboré par I. P. Yélaguine ne prévoyait pas de pensions en leur faveur. Par la suite, cependant, cette disposition ne fut pas observée, ce qui valut de confortables retraites à certains membres de la Compagnie française, qui étaient demeurés durant un grand nombre d'années au service de la cour.

*Théâtre russe*

1 1 <sup>er</sup> tragique et amant comique . . . . .	800,— roubles
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	600,— »
1 3 <sup>me</sup> id. . . . .	500,— »
1 père noble . . . . .	600,— »
1 père comique . . . . .	600,— »
1 1 <sup>er</sup> valet . . . . .	600,— »
1 2 <sup>me</sup> valet . . . . .	300,— »
1 raisonneur . . . . .	250,— »
1 financier . . . . .	250,— »
2 confidents à . . . . .	200,— »
1 souffleur . . . . .	150,— »
1 copiste . . . . .	100,— »
Pour allocations diverses et entretien des enfants . . . . .	1.130,— »
1 1 <sup>re</sup> tragédienne et amoureuse comique . . . . .	700,— »
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	600,— »
1 1 <sup>re</sup> soubrette . . . . .	600,— »
1 2 <sup>me</sup> id. . . . .	300,— »
1 duègne . . . . .	400,— »
2 confidentes à . . . . .	250,— »
2 employés à . . . . .	60,— »
pour location d'une maison destinée à loger les artistes . . . . .	1.000,— »
Soit, pour la troupe entière : R. 10.500,— <sup>1</sup>	

*Personnel technique*

1 décorateur-architecte . . . . .	2.000,— roubles
1 aide . . . . .	600,— »
1 peintre-doreur . . . . .	500,— »
1 machiniste . . . . .	800,— »
1 aide . . . . .	300,— »
2 costumiers étrangers à . . . . .	400,— »
4 costumiers russes à . . . . .	40,— »
divers . . . . .	2.950,— »

*Administration*

Employés . . . . .	1.820,— roubles
Dépenses diverses (éclairage, voitures, etc.) . . . . .	8.200,— »

Soit, pour l'entretien de toutes les troupes, les gages du personnel technique et ceux des employés de l'administration, ainsi que pour les dépenses diverses de cette dernière, une somme totale de R. 120.410,—.

Par ailleurs, le projet de budget prévoyait le nombre des ouvrages nouveaux qui seraient créés chaque année, et il fixait les sommes qui devaient être attribuées à la réalisation scénique de chacun d'entre eux :

Décors et costumes pour un opéra . . . . .	6.000,— roubles
Id. pour deux grands ballets insérés dans cet ouvrage . . . . .	6.000,— »
Id. pour deux autres grands ballets . . . . .	6.000,— <sup>2</sup> »

De la sorte, la somme totale qui était jugée nécessaire au fonctionnement normal des scènes impériales était estimée à R. 138.410,— par an<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Des pensions atteignant au maximum R. 200,— pouvaient être allouées dans certains cas.

<sup>2</sup> De fait, le cadre luxueux dans lequel étaient présentés les opéras et les ballets joués sur les scènes impériales entraînait des frais considérables, tant pour la confection des décors, toujours splendides et constamment renouvelés, que pour celle des costumes dont la richesse et l'originalité plongeaient dans l'admiration tous les habitués des spectacles de la cour, cela même lorsqu'il s'agissait d'un petit ouvrage chorégraphique destiné à une carrière éphémère. On comprend, dès lors, que I. P. Yélaguine ait jugé indispensable de mettre un frein à ces excès, en fixant la somme maximum qui devait désormais être attribuée à la réalisation matérielle d'un spectacle nouveau.

Fig. 11-12, voir la reproduction de deux maquettes de costumes pour un ballet, qui datent approximativement de cette époque.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 86-90.

Comme nous l'avons précédemment relevé, I. P. Yélaguine envisageait aussi la possibilité d'enseigner méthodiquement un certain nombre d'enfants appartenant aux familles des artistes régulièrement engagés par la cour, pour les préparer à prendre place, avec le temps, dans la troupe russe, dans l'ensemble chorégraphique et dans l'orchestre. Il poussa même le souci du détail jusqu'à prévoir, dans les notes marginales de son rapport, la création d'une pension où ces élèves seraient entretenus, et à l'intention de laquelle il avait réservé une certaine somme : Suggestion originale qui, toutefois, dut attendre jusqu'à l'année 1783, pour passer dans le domaine des réalités, et trouver alors son application pratique, facilitant ainsi le recrutement du personnel des scènes impériales auxquelles, dès ce moment, l'École théâtrale fournit d'innombrables et excellents éléments.

\* \* \*

Ayant ainsi mené à chef la tâche dont sa souveraine l'avait chargé, le ministre soumit son projet à Catherine II qui l'approuva entièrement et qui, le 13 octobre 1766, signa un oukase adressé au Comptoir de la cour, afin de donner force exécutoire aux mesures proposées par I. P. Yélaguine.

Dans cet oukase qui consacrait la réorganisation totale des scènes impériales, la souveraine se fondant sur les dispositions formulées par son homme de confiance, ordonnait de :

1) *dresser la liste de toutes les personnes employées actuellement aux spectacles, et de celles qui sont superflues et sans contrat, en indiquant celles qui sont étrangères, celles qui peuvent partir d'ici, celles qui sont sujettes russes, et celles qui ne peuvent être laissées sans entretien;*

2) *compléter le rôle du personnel, en y admettant des personnes qualifiées et expertes en leurs obligations et, à l'avenir, ne plus garder d'artistes superflus et en surnombre;*

3) *nous remettre la liste nominative de tous les artistes étrangers qui, en vertu des contrats conclus par eux avec le Comptoir de la cour, reçoivent un gage supérieur à celui qui a été prévu pour leurs fonctions...*

Ayant disposé qu'à l'avenir, les montants fixés pour les gages pourraient ne pas être considérés comme immuables, mais qu'en aucun cas, leur total ne devrait dépasser celui qui avait été arrêté pour chaque troupe, cet oukase ordonnait d'utiliser une maison appartenant à la Couronne et sise à la rue Millionnaya, pour y loger les artistes :

*... mais seulement ceux qui, de par leur emploi, sont obligés d'assister à de nombreuses répétitions.*

Enfin, il légalisait l'institution des pensions, interdisait de dépasser dorénavant, pour quelque raison que ce fût, les montants arrêtés pour chaque chapitre du budget, et réglait la question des voitures nécessaires au transport des artistes obligés de se rendre aux répétitions, à Péterhof, à Tsarskoïé-Sélo et autres lieux où leur service les pouvait appeler<sup>1</sup>.

Complétant ces dispositions, un second oukase, signé le même jour, vint enjoindre au Comptoir du sel de verser dorénavant et chaque année, à celui de la cour, la somme

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 85-86.

de R. 138.410,—, cela en deux bonifications, au mois de janvier et au mois d'août, « sans le moindre retard »<sup>1</sup>.

Pour autant, une difficulté surgit aussitôt, du fait des artistes étrangers auxquels leurs contrats, conclus plusieurs années auparavant, assuraient des appointements souvent sensiblement supérieurs aux normes qui venaient d'être établies.

Il faut croire que ces privilégiés firent entendre d'assez bruyantes réclamations car, dès le 20 décembre de la même année, Catherine II adressa au Comptoir de la cour un ordre par lequel, relevant ces faits et admettant que beaucoup d'artistes se tenaient, à bon droit, pour lésés, elle faisait connaître qu'elle chargeait I. P. Yélaguine de régler personnellement toutes ces questions, et enjoignait au Comptoir de remettre au ministre toutes les affaires concernant les théâtres<sup>2</sup>.

C'était là une décision d'une particulière importance car, concentrant désormais l'entière administration des scènes de la cour entre les mains d'Ivan Perfiliévitch Yélaguine, la souveraine faisait de lui le premier en date des directeurs-généraux des Théâtres impériaux.

Sans perdre de temps, l'homme dévoué qui se voyait infliger un si considérable surcroît de besogne, se consacra à ses nouvelles fonctions, avec le zèle dont il faisait montre en toutes circonstances.

Tenant pour nécessaire de régler au plus vite la situation des étrangers auxquels le nouveau règlement portait préjudice, il présenta, le 9 janvier 1767 déjà, à la signature de sa souveraine, un rapport dans lequel il relevait qu'il y allait d'un dépassement de crédit de quelque R. 20.000,—, mais échelonné sur plusieurs années; et il proposait de laisser les choses en l'état, quitte à ramener les gages en question au taux fixé, aussitôt que les contrats en cours seraient venus à expiration.

Simultanément, il soumit à l'impératrice la liste suivante des artistes qui se trouvaient alors au bénéfice de situations particulières :

*Le violoniste Schiatti : dépassement de R. 200,— par an, jusqu'au 1<sup>er</sup> avril 1769.*

*Le danseur Granger : R. 800,—, jusqu'au 1<sup>er</sup> mars 1770.*

*La 1<sup>re</sup> danseuse S. Aubri : R. 1050,—, jusqu'au 22 avril 1769.*

*La danseuse Fusi : R. 250,—, jusqu'au 1<sup>er</sup> mars 1768.*

*Le contrebassiste Bianco : R. 163,—, jusqu'au 13 juillet 1767.*

*Soit un total de R. 2.463,— par an.*

Sur quoi, de sa large écriture, la souveraine donna force de loi à cette proposition en y traçant au-dessus de sa signature, la formule consacrée : *Qu'il en soit ainsi*<sup>3</sup>.

Aménagement que complétèrent deux autres oukases impériaux : l'un du 9 janvier 1767, concernant le vieux luthiste Timoféi Biélogradsky<sup>4</sup> qui n'était pas porté sur le nouveau rôle des artistes de la cour, et auquel furent maintenus son traitement annuel de mille roubles, ainsi que son droit à un logement de l'Etat<sup>5</sup>; l'autre, du 15 janvier, en faveur de l'ancien *Concertmeister* Luigi Madonis, retraité depuis quelques années déjà, en raison de ses longs services ainsi que de son état mental, et auquel fut assuré, sur la proposition de I. P. Yélaguine, le maintien de la pension extraordinaire de R. 500,— qui lui avait été précédemment accordée<sup>6</sup>.

Et, pour régler définitivement toutes ces questions, le Comptoir du sel fut avisé le 3 mars suivant, par la souveraine, d'avoir à verser entre les mains du directeur des Théâtres impériaux,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 90-91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 91-93.

<sup>4</sup> Sur cet artiste qui était au service impérial depuis l'année 1739, et qui avait bénéficié de la particulière faveur de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, voir T. I, p. 210, note 5.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 93.

<sup>6</sup> *Ibid.*, II, 94.

la somme de R. 19.066,—, destinée à couvrir les dépassements de budget concernant les artistes énumérés ci-dessus <sup>1</sup>.

Une fois apportée à cette question une solution conforme au vœu des intéressés, I. P. Yélaguine, bien décidé à alléger la situation financière de l'institution confiée à ses soins, se mit en devoir de délester celle-ci de toutes les personnes dont la présence ne lui apparaissait pas indispensable, ou qui ne se trouvaient plus en mesure de s'acquitter convenablement de leurs obligations professionnelles. Il dut certainement pratiquer d'assez larges coupes dans des effectifs où des artistes et des employés en surnombre grevaient inutilement le budget qu'il s'était assigné. Malheureusement, une lacune qui, pour la période de juillet 1767 à juin 1770, interrompt la série des archives théâtrales, ne nous permet pas d'apprécier l'importance des mesures qu'il prit alors.

Du moins, le dernier document relatif à l'année 1767 et daté de juillet, nous fait-il connaître les noms de quelques artistes qui furent remerciés et pensionnés à ce moment. C'étaient quatre musiciens d'orchestre fort âgés qui, aux termes du rapport approuvé par l'impératrice :

*...avaient servi longtemps et consciencieusement.*

Parmi eux se trouvaient le violoniste J.-B. Wilde, engagé vers 1741, et Angelo Vaccari, violoniste également, qui avait été amené en Russie par F. Araja, en 1742. Tous deux reçurent une pension de R. 200,— <sup>2</sup>.

Ainsi fut consommée une réforme devenue urgente qui, vraisemblablement, n'alla pas sans rencontrer quelque résistance dans les milieux intéressés, mais qui eut pour conséquence de normaliser l'exploitation des scènes impériales dont elle favorisa le développement ultérieur, et d'apporter un esprit de saine méthode là où, jusqu'alors, il n'y avait eu que désordre et arbitraire.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 94.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 96. Sur ces deux instrumentistes, voir T. I, p. 134, note 5, et p. 202.

## BALDASSARE GALUPPI A SAINT-PÉTERSBOURG (1765-1768)

Le maigre succès que les ouvrages de Vincenzo Manfredini rencontraient généralement auprès de la cour, ne correspondant que trop bien à son sentiment personnel <sup>1</sup>, Catherine II n'avait pas été longue à penser qu'il convenait de remplacer, à la tête de sa scène lyrique, ce médiocre musicien par un artiste riche de plus de talent, en même temps que bénéficiant d'une réputation plus brillante.

Si, en l'occurrence, le nom de Baldassare Galuppi se présenta à son esprit, c'est que, depuis quelques années, il était avantageusement connu, non seulement de son entourage, mais encore d'elle-même. Car — on s'en souvient — près de quatre saisons durant, de 1758 à 1761, la troupe de l'impresario G. B. Locatelli <sup>2</sup> avait révélé au public pétersbourgeois les meilleurs *opere buffe* du *maestro* vénitien, auxquels la cour s'était follement divertie, trouvant un plaisir inattendu et sans mélange à ces petites pièces dépourvues d'appâts, dans lesquelles une musique enjouée et abondante s'alliait à des intrigues vives et piquantes dont le ton familier faisait le plus agréable contraste avec le caractère compassé des *opere serie* historiques et mythologiques, que la scène du Palais cultivait presque exclusivement.

Aussi bien, ce souvenir était-il resté si vivant dans l'esprit de tous ceux qui avaient hanté assidûment les spectacles de G. B. Locatelli, qu'à peine monté sur le trône, le tsar Pierre III avait manifesté l'intention d'appeler à lui un compositeur si généreusement doué et si célèbre <sup>3</sup>. La disparition presque immédiate de l'infortuné mélomane empêcha alors ce projet de se réaliser.

Mais il faut penser que, sur ce point tout au moins, l'opinion de Catherine II s'accordait à celle de feu son époux, puisque, au cours de l'année 1763 déjà, la souveraine désirant établir des relations commerciales régulières entre son Empire et la République vénitienne, et ayant chargé son ministre dans la ville des lagunes de faire, à cet effet, des propositions au Sénat vénitien, profita de l'occasion pour prier ce magistrat de vouloir bien accorder un congé de trois ans à Baldassare Galuppi, en s'engageant à assurer à celui-ci des appointements annuels de R. 4.000,—<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cmf. ci-dessus, p. 14, son impression au sortir d'une représentation de *L'Olimpiade* donnée en 1762, à Moscou.

<sup>2</sup> Sur cette entreprise et son succès, voir T. I, pp. 265-305. Elle avait représenté à Saint-Pétersbourg : *Il mondo della luna*, *Il filosofo di campagna*, *La calamita de' cuori*, *L'Arcadia in Brenta*, *Il conte Caramella*, *Il mondo alla roversa* et *I bagni d'Abano*.

<sup>3</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 158. Le tsar avait également exprimé le désir d'engager à son service Giuseppe Tartini dont, violoniste enragé, il avait sans doute dû jouer les *Sonates* et les *Concertos*.

<sup>4</sup> Nonobstant, un fait est pour surprendre, quand on songe à la vogue étourdissante dont, si peu d'années auparavant, les opéras bouffes de B. Galuppi avaient joui, non seulement auprès du grand public de la capitale, mais tout autant auprès de la future Catherine II, qui avait été l'une des spectatrices les plus

De fait, le *maestro* qui, pour lors, cumulait les fonctions de 1<sup>er</sup> maître de chapelle de la basilique de St-Marc et du *Conservatorio degl'Incurabili*, ne pouvait se rendre à l'étranger, sans en avoir dûment reçu la permission de ses supérieurs.

Mais, même dans une république, les désirs d'un souverain sont des ordres. Aussi le Sénat s'empres-sa-t-il de déférer à un vœu qui, au reste, n'avait rien que de flatteur pour l'amour-propre vénitien. Le 11 juin (nouv. st.) 1764, il accorda au musicien le congé demandé et, sur son avis, la Procuratie autorisa, le 9 juin (nouv. st.) de l'année suivante, Baldassare Galuppi à partir pour la Russie, cela non seulement en lui conservant sa situation à la basilique de St-Marc, mais encore en lui remettant une gratification de quatre cents ducats, à condition qu'il s'engageât à envoyer, chaque année, une messe nouvelle pour la fête de Noël <sup>1</sup>.

Sans perdre de temps, le compositeur se prépara à son long voyage <sup>2</sup>, et il dut quitter Venise dans le courant du mois d'août, car la *Gazette de Saint-Petersbourg* nous apprend qu'il arriva dans la capitale, le 22 septembre 1765 déjà <sup>3</sup>.

Comme nous l'avons vu <sup>4</sup>, il emmenait avec lui le jeune ténor Gianfrancesco Sandali et un instrumentiste (probablement le violoniste G. Puppi) que la cour russe l'avait chargé d'engager, et qui firent route en sa compagnie. Au cours du voyage, il rencontra dans une auberge, non loin de Riga, Casanova qui, ayant passé quelques mois à Saint-Petersbourg, regagnait l'Occident; et le célèbre aventurier de nous raconter qu'ils dînèrent ensemble et se firent force compliments <sup>5</sup>.

En retour du traitement extraordinairement élevé de R. 4.000,— qui lui était assuré par son contrat <sup>6</sup>, Baldassare Galuppi avait, en sa qualité de 1<sup>er</sup> maître de chapelle, l'obligation de fournir les opéras et les œuvres de tout genre qui étaient nécessaires pour le théâtre, les concerts et les réceptions du Palais. Mais il lui incombait aussi le soin de diriger personnellement les exécutions, circonstance qui eut de fort heureuses conséquences pour l'orchestre de la cour.

De l'avis de contemporains autorisés, il était, en effet, un chef d'une valeur exceptionnelle et, dès sa nomination à St-Marc en 1762, il avait donné la preuve de ses particulières capacités dans ce domaine, en améliorant systématiquement l'ensemble instrumental de ce sanctuaire, dans lequel il fit entrer de bons artistes qu'il entraînait avec méthode, et dont il exigeait une perfection jusqu'alors inconnue <sup>7</sup>.

De même, dès son arrivée dans la capitale russe, ce fut l'un de ses premiers soins, de faire travailler assidûment les musiciens qu'il avait sous ses ordres, et dont le jeu ne le satisfaisait

assidues des représentations données par la troupe de G. B. Locatelli. C'est que, pendant toute la durée de son séjour en Russie, le *maestro* vénitien ne fut appelé à écrire que des ouvrages sérieux pour le Théâtre de la cour, et qu'une fois unique, en faisant jouer *La governanta astuta* à Moscou en 1767, il eut l'occasion de porter à la scène une des petites partitions divertissantes dans la composition desquelles il excellait tout particulièrement.

<sup>1</sup> S. ROMANIN : *Storia documentata di Venezia*; Venise 1859, T. VIII, p. 152.

<sup>2</sup> Relevons, à ce propos, certaines erreurs commises par quelques historiens. Tout d'abord, au moment où il gagna Saint-Petersbourg, Baldassare Galuppi avait 59 ans, et non 63, comme l'écrit Fétis, encore moins 65, ainsi que l'affirme J. von Stählin. D'autre part, il est constant que c'était la première fois qu'il allait en Russie, contrairement aux allégations de R. EITNER (*Op. cit.*, IV, 138) et de H. RIEMANN (*Musik-Lex.*, I, 565), selon lesquels le musicien se serait déjà rendu dans ce pays en 1743.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 4 octobre 1765. Dans *Rivista mus. ital.*, XV, 234, F. Piovano, qui ignore la date exacte de ce voyage, hésite entre 1765 et 1766.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 48.

<sup>5</sup> *Mémoires*, T. X, p. 141. Cette rencontre, ainsi que la date de l'arrivée de B. Galuppi à Saint-Petersbourg, quelques jours plus tard, infirment donc l'allégation des éditeurs des *Mémoires*, selon lesquels Casanova aurait quitté la capitale russe à la fin de décembre 1765.

<sup>6</sup> Relevons ici plusieurs erreurs commises par les éditeurs des *Archives Th. Imp.*, III, 100, qui non contents de signaler la présence de Galuppi à Saint-Petersbourg en 1776 (alors qu'il repartit déjà en 1768), fixent ses gages à R. 1000,—, plus une somme égale pour son logement et ses frais de voitures. D'autre part, ils lui donnent le titre de « maître de chapelle et compositeur de la musique de ballet ». Or, cette dernière fonction était réservée au 2<sup>e</sup> maître de chapelle, J. Starzer, ainsi que le montre le rôle du personnel établi en 1766, par I. P. Yélaguine.

<sup>7</sup> A ce sujet, voir C. CAFFI : *Op. cit.*, II, 64.

pas. Car, si l'on en croit F. Caffi, il racontait volontiers, une fois de retour dans sa patrie, qu'il avait trouvé en Russie un orchestre de ripiénistes très médiocres, et il ajoutait plaisamment :

*Credean costoro di far arrabbiar me, ma ben io li feci impazzar essi* <sup>1</sup>.

Jugement qui semble toutefois bien sévère, s'agissant de musiciens dont le plus grand nombre, formés à l'étranger, jouissaient d'une réputation flatteuse dans leurs pays respectifs. Néanmoins, le fait est attesté par J. von Stählin qui nous livre ces détails significatifs :

*Dès les premières répétitions, il trouva que l'orchestre n'était pas de son goût. Il fixa alors de plus fréquentes répétitions, cria et tempêta en bon Vénitien, à propos de la moindre faute dans l'exécution de ses ouvrages. Et ainsi, il réussit, en peu de temps, à ce que l'on dût remarquer une grande amélioration dans la précision du jeu et dans l'observation des piano et des forte* <sup>2</sup>.

Toutefois, si l'orchestre de la cour ne fut pas, du moins les premiers temps, en mesure de satisfaire l'exigeant maître de chapelle vénitien, il en alla bien différemment des chœurs dont celui-ci disposa pour la réalisation de ses ouvrages.

Pourtant, on le sait, la scène impériale ne possédait pas alors de choristes qui lui fussent exclusivement affectés. Depuis le jour où, en 1742, on s'avisait de confier aux membres de la fameuse Chapelle des chantres du Palais, les grands ensembles vocaux de *La clemenza di Tito*, d'Adolf Hasse <sup>3</sup>, on s'en était tenu à cet expédient qui, à chaque spectacle, amenait sur les planches, des chanteurs dont la spécialité était bien autre, mais qui, pour autant, s'acquittaient de leurs fonctions supplémentaires, de manière à recueillir les suffrages unanimes des auditeurs étrangers les plus difficiles <sup>4</sup>.

Tel fut, précisément, le cas de Baldassare Galuppi qui, la première fois où il entendit cet ensemble unique au monde, donna libre cours à son enthousiasme et s'exclama, stupéfait :

*Un si magnifico coro, mai non ho sentito in Italia !* <sup>5</sup>

Eloge qui, venant d'un maître habitué aux grands ensembles qu'il avait eus sous sa direction, dans le sanctuaire de St-Marc, témoignait éloquemment de l'extraordinaire perfection à laquelle atteignait alors la Chapelle des chantres de la cour impériale.

Aussi conçoit-on que, sentant l'éclat et les effets saisissants que pareil chœur était capable de prêter à ses ouvrages dramatiques, le compositeur se soit empressé d'utiliser abondamment celui-ci dans les partitions qu'il écrivit en Russie. Ce fut le cas, notamment, d'*Ifigenia in Tauride* (1768), dans laquelle il n'inséra pas moins de dix ensembles vocaux, dont quelques-uns fort développés, qui firent une impression profonde sur les spectateurs. Cela sans préjudice des nombreuses pièces spirituelles *a cappella* qu'il donna pour les offices religieux de la cour, à un moment où — croit-on — il avait pris la direction de la Chapelle des chantres.

<sup>1</sup> « Ils ont cru me faire enrager, mais c'est moi qui les ai rendus fous. » *Op. cit.*, I, 408.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 171-173.

<sup>3</sup> Voir T. I, pp. 189-190.

<sup>4</sup> A cette époque, la Chapelle des chantres de la cour comptait : 15 sopranos et 13 altos (enfants) 13 ténors et 12 basses, ces dernières voix douées d'un *ambitus* et d'un volume exceptionnels, car quelques-unes d'entre elles descendaient, au grave, jusqu'au contre-fa (J. von Stählin : *Op. cit.*, II, 56). C'est probablement afin de mettre cet ensemble en mesure de collaborer, de façon plus parfaite encore, aux spectacles et aux concerts donnés au Palais, que son « régent », Marc Poltoratzky, chargée, en 1766, un certain François Bousquet d'enseigner le français et l'italien aux jeunes chantres, ce qui devait leur permettre d'exécuter, dans la langue originale, les opéras et les cantates des compositeurs étrangers attachés au service impérial (V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 411-412).

<sup>5</sup> J. von Stählin : *Op. cit.*, II, 58.

\* \* \*

Dès son apparition dans la capitale, en septembre 1765, le *maestro* fut l'objet de l'attention générale. Et la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, d'ordinaire peu prodigue de renseignements concernant les artistes, s'empressa de relever la hâte que l'impératrice avait témoignée de voir son nouveau maître de chapelle, le jour même où il parvint au terme de son long voyage. La feuille officielle note, en effet :

*Le 22 septembre, est arrivé ici le célèbre virtuose Baldassare Galuppi, surnommé Buranello. Il a été appelé, sur la volonté expresse de Sa Majesté, aux fonctions de 1<sup>er</sup> maître de chapelle près la cour impériale, et il a eu le bonheur d'être présenté à Sa Majesté, le jour même de son arrivée <sup>1</sup>.*

Cinq jours plus tard, l'artiste fit ses débuts au Palais, à la fois comme claveciniste et comme chef d'orchestre, ainsi que le rapporte S. A. Porochine qui, témoin de l'événement, nous en a conservé le souvenir dans ses *Mémoires* où il écrivit, à la date du 27 septembre :

*... Il y avait concert à la cour. Le nouveau maître de chapelle S<sup>r</sup> Boronello-Galuppi [sic], récemment arrivé et célèbre dans toute l'Europe, touchait du clavecin et dirigeait l'orchestre, cependant que Sa Majesté jouait à l'hombre. Tout le monde écoutait la musique avec une attention concentrée <sup>2</sup>.*

Aussi, devant ce témoignage unanime d'admiration, le digne fourrier de la chambre qui, accoutumé à n'enregistrer que les faits et gestes des plus grands personnages de l'Empire, devait tenir les musiciens pour de bien petites gens, jugea-t-il qu'en l'occurrence, il pouvait se départir de ses habitudes, et inscrivit-il, dans son *Journal*, que le *maestro* italien :

*... avait été honoré de l'approbation de Sa Majesté Impériale <sup>3</sup>.*

Si vif avait été le succès de cette première séance, que l'impératrice décida aussitôt d'avoir dorénavant, à des jours réguliers, des concerts du même genre, sur lesquels J. von Stählin nous apporte quelques précisions intéressantes :

*... la manière particulière de ce grand artiste, dans le jeu du clavecin, et sa virtuosité extraordinaire dans l'exécution de ses compositions, firent que, tous les mercredis après-midi, on organisa à la cour un concert, dans une salle précédant les appartements de l'impératrice, afin qu'on pût jouir de cette agréable nouveauté. Là, le virtuose recueillit les applaudissements unanimes de la cour, et il gagna si bien la faveur de la souveraine, que celle-ci lui fit cadeau, en prévision de l'hiver, d'un manteau de velours rouge avec parements d'or et doublé de zibeline, ainsi que d'un bonnet et d'un manchon pareillement en zibeline <sup>4</sup>.*

Mais, si brillantes et si appréciées eussent-elles été, ce n'était pas seulement pour des productions de ce genre, que le *maestro* vénitien avait été appelé en Russie. On n'attendait pas avec une moindre impatience l'occasion d'admirer son talent de compositeur. Celle-ci, au reste, ne tarda pas beaucoup car, peu après son arrivée, Baldassare Galuppi avait reçu l'ordre de faire jouer, le 24 novembre, jour de la fête patronymique de Catherine II, un opéra : *Didone abbandonata*, sur le fameux livret de Pietro Metastasio. Toutefois, les costumes et les nombreux

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 octobre 1765.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 453.

<sup>3</sup> *Journal*, à la date du 27 septembre 1765.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, II, 171.

décors de cet ouvrage n'ayant pu être terminés à la date voulue<sup>1</sup>, le maître de chapelle de la cour donna aux nobles personnages assemblés au Palais pour cette solennité, la primeur d'une œuvre de dimensions plus modestes : une cantate dramatique à cinq voix, dont le texte était dû au poète Lodovico Lazzaroni, librettiste attitré des scènes impériales.

*La Virtù liberata*, ainsi est intitulée, dans sa teneur originale, cette composition dont le livret fut, selon l'usage, traduit en français ainsi qu'en russe et publié, au cours de la même année, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire avec textes italien et français, au British Museum ; id. italien-russe, au Musée du Livre, à Moscou)<sup>2</sup>.

L'édition française de cet opuscule porte la suscription que voici :

La vertu délivrée, cantate à cinq voix, qui sera exécutée à Saint-Pétersbourg, le 24 novembre 1765, pour célébrer l'heureux jour de nom de Sa Majesté Impériale Catherine II, Impératrice de toutes les Russies, etc. etc. etc.

La Poésie est de M<sup>r</sup> le Docteur Louis Lazzaroni, Poete de Sa Majesté Impériale.

La Musique de [sic] célèbre Balthazar Galuppi, dit Buranello, directeur de la musique et maître de chapelle de Sa Majesté Impériale et de la Chapelle Ducale de St-Marc de Venise.

A St.-Pétersbourg, de l'Imprimerie de l'Académie des Sciences.

D'autre part, la deuxième page de ce livret nous apporte les précisions suivantes sur les personnages de l'action et la distribution des rôles de l'ouvrage, ainsi que sur le décor dans lequel il fut représenté :

La Vertu : La Sign. Teresa Colonna

Le Vice : Le Sign. Domenico Luini

Zéphire : Le Sign. Bartolomeo Puttini

Flore : La Sign. Charlotte Schlakovsky

Mercure : Le Sign. Francesco Sandali

Chœur des Suivans de la Vertu

Chœur des Suivans du Vice

Tous au service actuel de Sa Majesté Impériale

La scène est sur un écueil de la Mer Baltique.

La copie — unique, probablement — de la partition d'orchestre de cette cantate se trouvait, il y a une vingtaine d'années encore, à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Mais il semble que, par une erreur de classement sans doute, elle ait dès lors été égarée. Il faut espérer qu'elle reparaitra quelque jour, car il s'agit là d'une œuvre dont l'existence avait échappé jusqu'ici à l'attention de tous les biographes de Baldassare Galuppi, et dont l'historien soviétique N. Findeisen lui-même ignore le titre<sup>3</sup>.

A son ordinaire, le rédacteur de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* signala brièvement l'exécution de *La Virtù liberata*, mais sans citer les noms des auteurs :

Le 24 novembre, jour de nom de Sa Majesté, pendant le dîner, la musique italienne vocale et instrumentale a fait entendre, à la cour, une nouvelle cantate composée spécialement pour la circonstance<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 171-172.

<sup>2</sup> Fig. 13-14, nous reproduisons les deux premières pages — titre et distribution — de l'original italien, d'après l'exemplaire de Moscou.

<sup>3</sup> *Esquisse*, II, 42.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 29 novembre 1765.

Il faut penser que la partition de Baldassare Galuppi connut un réel succès, car elle fut rejouée deux jours plus tard au *Kurtag* et, cette fois, grâce à S. A. Porochine, nous possédons, à son endroit, quelques renseignements plus précis :

*... On donna la nouvelle musique composée par le S<sup>r</sup> Galuppi, la même qui avait été exécutée, le jour de la Sainte-Catherine. Je l'ai entendue aujourd'hui pour la première fois. La musique est extrêmement belle, puissante, large et agréable. Quand on l'écoute attentivement, le cœur est transporté. Sa Majesté fut extrêmement satisfaite. Elle ordonna de la jouer trois fois de suite. Pendant ce temps, Elle daignait jouer à l'homme<sup>1</sup>, avec le comte Zacharie Grigoriévitch Tchernichevsky et le général prince Al. Mikhaïlovitch Golitzyne<sup>2</sup>.*

Comme il s'en produisait périodiquement, quelques changements intervinrent, pendant le cours de l'année 1766, dans les rôles du personnel des scènes impériales. Cette fois-ci, ils affectèrent la compagnie française, la troupe de ballet et l'orchestre.

La première fut renforcée par l'admission de deux excellents comédiens : Pierre Bourdais et Daubercourt dont le séjour à Saint-Pétersbourg devait se prolonger durant de nombreuses années, et qui s'y firent fort apprécier.

A la tête de la troupe de ballet vint prendre place le célèbre chorégraphe Gasparo Angiolini dont l'arrivée eut pour conséquence de rejeter dans l'ombre Pierre Granger qui avait été chargé de ces fonctions par intérim, lors du départ de Franz Hilferding en 1764. Gasparo Angiolini ramenait à Saint-Pétersbourg la 1<sup>re</sup> danseuse Santina Aubri qui avait quitté le service deux ans auparavant, et qui allait, pendant bien des années, prêter le prestige de son talent aux ouvrages du nouveau maître de ballet.

Pour sa part, l'orchestre admit deux recrues : le violoniste Giovanni Puppi (probablement l'artiste que B. Galuppi avait convoyé depuis Venise, quelques mois auparavant), et le corniste tchèque Franz Haensel, virtuose consommé de son instrument<sup>3</sup>.

\* \* \*

De son côté, le Théâtre allemand « libre », toujours indépendant de l'administration des scènes impériales, perdit son directeur, Joseph Scolari qui quitta Saint-Pétersbourg à ce moment, et qui passa son privilège à l'un de ses pensionnaires, Johann-Friedrich Mende, bien connu du public de la capitale, pour y avoir joué déjà sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna<sup>4</sup>.

A Moscou, enfin, le castrat Giuseppe Manfredini, frère de l'ex-maître de chapelle de la cour, qui s'adonnait à l'enseignement depuis la déconfiture de l'*opera buffa* de G.-B. Locatelli, estima venu le moment de regagner sa patrie, pour y jouir paisiblement de la petite fortune qu'il avait acquise, en peu d'années, en donnant des leçons de chant dans les meilleures familles de la ville. Et c'est probablement sans regret, qu'il s'éloigna au cours de l'été<sup>5</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> On en conviendra, c'était là une singulière façon d'écouter la musique.

<sup>2</sup> *Mémoires*, p. 532.

<sup>3</sup> Sur tous les artistes nouveaux dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 133-187.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessus, p. 59.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou* du 25 juillet 1766, annonce. Sur cet artiste, voir T. I, pp. 286-287.

Cependant, à Saint-Pétersbourg, quelques ouvrages nouveaux enrichissaient le répertoire des troupes impériales. C'est ainsi que la compagnie française, dont l'activité ne fut pas considérable au cours de cette saison, fit connaître, le 2 janvier 1766, sur la scène du Palais, un « ambigü meslé de scènes, de chants et de danses » : *La soirée des boulevards*, livret de C. S. Favart, musique d'auteurs inconnus<sup>1</sup>. Menu spectacle que ne tarda pas à faire oublier, sans doute, celui que Baldassare Galuppi réservait à la cour, et auquel on peut penser qu'il prodigua tous ses soins.

*Didone abbandonata*, *dramma per musica* en trois actes, livret de Pietro Metastasio, fut en effet représenté, sur la scène de la cour, pendant la semaine du carnaval qui, en 1766, tombait à la fin du mois de février<sup>2</sup>. Au reste, contrairement à ce que J. von Stählin semble croire, il ne s'agissait pas là d'une partition nouvelle et écrite en Russie. Bien plutôt, spéculant certainement sur l'ignorance dans laquelle les milieux officiels de Saint-Pétersbourg étaient des événements artistiques de la péninsule, le *maestro* vénitien s'était contenté de reprendre, en la remaniant quelque peu, l'œuvre de ce titre qu'il avait donnée à Modène en 1741<sup>3</sup> et qui, par la suite, avait reparu à Madrid en 1752, puis à Venise en 1764<sup>4</sup>.

Le livret de P. Metastasio fut publié à Saint-Pétersbourg, sans date, mais certainement lors de la représentation, avec traductions russe, française et allemande (Exemplaire italien-russe à la Bibliothèque publique de Leningrad). L'édition italienne porte le titre suivant :

*Didone abbandonata, dramma per musica. La musica è del rinomato Sr. Baldassare Galuppi; da recitarsi in S. Pietroburgo nel giorno ... Febraio 1766, nel Imp. Teatro, per comando di Sua Maestà Catherina secunda.*

Pour la partition de B. Galuppi, nous en connaissons trois exemplaires complets, l'un dans la Bibliothèque du Conservatoire de Naples<sup>5</sup>, un autre dans les archives de la maison Ricordi à Milan, et un troisième — nécessairement conforme à la version de 1766 — à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

La distribution était assurée ainsi qu'il suit :

Didone :	Teresa Colonna
Enea :	Domenico Luini
Iarba :	Bartolomeo Puttini
Selene :	Charlotte Chlakovskaya
Araspe :	Gianfrancesco Sandali
Osmida :	Antonio Massi <sup>6</sup> .

Les décors étaient de Francesco Gradizzi.

D'autre part, deux ballets : *Les amants réchappés du naufrage* et *Le sculpteur de Carthage*, scénarios de Pierre Granger et de Léopold Paradis, furent dansés au cours du spectacle. Ils étaient de la main de Vincenzo Manfredini, et J. von Stählin souligne en ces termes leur réalisme, du point de vue musical et scénique :

<sup>1</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 569.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle ; et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 172, qui n'indiquent pas la date exacte de la première représentation. F. PIOVANO (*Rivista musicale italiana*, XIV, 338) et A. WOTQUENNE (*Baldassare Galuppi*; Bruxelles, 1902, p. 33) font donc erreur en donnant la date du 9-20 mai 1766, pour celle de la première représentation à Saint-Pétersbourg. De même, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59, qui avance la date du 3 mars.

<sup>3</sup> V. TARDINI : *I teatri di Modena*; Modène, 1899-1902, T. III, p. 1062.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 247.

<sup>5</sup> *Pubblicazioni dell'Associazione dei Musicologi italiani. Catalogo delle opere musicali. Città di Napoli. Biblioteca del R. Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella*; Parme, 1934, p. 232.

<sup>6</sup> Livret du spectacle.

*Manfredini avait mis une force particulière dans ses partitions. Celles-ci évoquaient notamment, avec non moins de vérité pour l'ouïe, que la mise en scène le faisait pour la vue, une tempête sur la mer, d'une violence toujours croissante, et accompagnée d'éclairs et de tonnerre* <sup>1</sup>.

Il faut croire que ce spectacle fut extrêmement goûté par le public réuni au Théâtre de la cour car, fait qui n'était pas habituel, il fut redonné à plusieurs reprises au cours de la même année : une fois peu après la première représentation, deux fois pendant les fêtes de Pâques, le 12 juillet et, enfin le 25 novembre, à l'occasion du « jour de nom » de la souveraine <sup>2</sup>.

Enchantée de cette réussite, Catherine II tint à accorder à B. Galuppi et à ses interprètes un témoignage de satisfaction. J. von Stählin rapporte, en effet, qu'elle envoya à son 1<sup>er</sup> maître de chapelle une tabatière en or ornée de brillants, et une somme de mille roubles : don qu'accompagnait un billet portant ces mots :

*On a trouvé ce cadeau dans le testament de Didon, comme un legs pour vous* <sup>3</sup>.

Ce à quoi, selon ses propres déclarations, le Vénitien qui, en dépit de son instruction rudimentaire, ne manquait pas de finesse et d'à-propos, aurait répondu :

*... que cette reine ne pouvait faire parvenir son envoi par des mains plus dignes de sa générosité, que celles de la plus grande souveraine* <sup>4</sup>.

Quant à Teresa Colonna dont le jeu et la voix avaient rempli le public d'admiration, l'imperatrice lui fit remettre une bague enrichie de brillants, d'une valeur de mille roubles également, en lui faisant dire :

*On a trouvé cette bague sous les ruines de Carthage, dans ce qui fut le logement d'Enée, avant sa fuite. On suppose qu'Enée avait choisi cette bague pour sa bien-aimée, et qu'il l'a abandonnée là* <sup>5</sup>.

\* \* \*

Dans le même temps que les chanteurs de la troupe italienne recueillaient ainsi les suffrages de Catherine II et de ses familiers, quelques-uns d'entre ces derniers, donnant une preuve nouvelle de l'intérêt qu'ils portaient à l'art dramatique, organisèrent, le 21 février 1766, un brillant spectacle qui se déroula également à Saint-Petersbourg, dans le palais du comte Pierre Borissovitch Chérémétief, et dont tous les protagonistes, des premiers acteurs au dernier des musiciens d'orchestre, appartenaient aux plus nobles familles de l'Empire. Entièrement consacré au répertoire dramatique français de l'époque, le programme de cette soirée ne comportait pas moins de trois comédies : *Le contretems*, trois actes en vers, de F. J. de La Grange, *La soirée à la mode*, un acte en prose, de A. H. Poinset, et *Zénéïde*, un acte en vers, de L. de Cahusac. Mais peut-être cette représentation valut-elle moins par le talent des acteurs, que par la

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 172-173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 173; *Gazette de Moscou* des 1<sup>er</sup> août et 12 décembre 1766. Au reste, si forte fut l'impression causée par le drame de P. Metastasio que, quelques mois plus tard, Gasparo Angiolini s'avisa d'en donner une réplique chorégraphique qui, dansée au cours de la représentation de l'opéra : *Il re pastore*, remporta, comme nous le verrons, les suffrages unanimes de la cour.

<sup>3</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 173. Dans son ouvrage : *Memorie dei compositori del regno di Napoli*; Naples, 1840, p. 218, C. R. di VILLAROSA rapporte ce trait à la *Didone abbandonata* de Tomaso Traetta. Mais cet ouvrage de ce maître n'ayant jamais été joué en Russie, la confusion est évidente.

<sup>4</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, I, 408.

<sup>5</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 173.

splendeur des costumes qui, pour la dernière pièce, étaient enrichis de pierreries d'une valeur de plus de deux millions de roubles <sup>1</sup>.

Peu après, le 15 mars, l'ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg fit célébrer, en l'église catholique, une messe pour le repos de l'âme du dauphin Louis, fils unique de Louis XV et de Marie Leczinska, qui était mort à Paris, à la fin de décembre 1765. Comme la feuille officielle qui signale le fait, relève que la « musique funèbre » fut exécutée sous la direction de Vincenzo Manfredini <sup>2</sup>, il est possible qu'il s'agisse ici d'une nouvelle audition du *Requiem* que le *maestro* avait écrit en 1762, et qui avait alors été chanté, quelques jours après les funérailles de l'impératrice Elisabeth Péetrovna <sup>3</sup>.

Puis, le 28 juin 1766, ce fut au tour de Baldassare Galuppi de reprendre la parole, en faisant entendre une œuvre qu'il avait composée pour l'anniversaire de l'avènement de Catherine II, une fois encore sur un texte de P. Metastasio <sup>4</sup>, toutes indications que nous fournit le livret publié à cette date, et dont le titre est libellé dans les termes suivants :

La Pace fra la Virtù e la Bellezza, *componimento drammatico per musica, da cantarsi nell' Imperial Corte, il di 28 giugno 1766, festeggiandosi il glorioso giorno del avvenimento al Trono dell' Imperial Maestà di Caterina II, Imperatrice di tutte le Russie, etc. etc. etc.*

*In St. Pietroburgo. Nella Stamperia dell' Accademia Imperiale delle Scienze* <sup>5</sup>.

Ce livret nous apporte également des précisions sur la distribution de l'ouvrage :

Venere : Teresa Colonna  
 Pallade : Maria Manfredini-Monari  
 Apollo : Domenico Luini  
 Marte : Bartolomeo Puttini  
 Amore : Antonio Massi  
 Coro di Deità.

Tels sont les maigres renseignements que nous avons été en mesure de réunir sur cet ouvrage dont, jusqu'ici, l'existence n'était connue d'aucun historien et dont, malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de retrouver la partition. Du moins, une fois encore, avons-nous ici la satisfaction d'enrichir d'une unité le catalogue bibliographique du maître vénitien.

\* \* \*

Trois mois plus tard, le 26 septembre 1766 <sup>6</sup>, Baldassare Galuppi se manifesta à nouveau en faisant représenter, au Théâtre de la cour, un *dramma boschereccio* de sa composition : *Il*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mars 1766.

<sup>2</sup> *Ibid.*, numéro du 24 mars 1766.

<sup>3</sup> Voir T. I, pp. 351-352.

<sup>4</sup> Écrit en 1738, pour la fête patronymique de l'archiduchesse (plus tard impératrice) Marie-Thérèse, ce poème du célèbre dramaturge avait alors été mis en musique par Luca Antonio Predieri, maître de chapelle de la Cour de Vienne.

<sup>5</sup> Nous ignorons si ce livret fut traduit en plusieurs langues, comme c'était l'habitude pour tous les ouvrages représentés devant la cour. En effet, nous n'en connaissons qu'une édition italienne qui appartient au Musée du livre, à Moscou. Fig. 15-16, voir la reproduction des deux premiers feuillets de cet opuscule.

<sup>6</sup> Attestée par le très officiel *Journal du fourrier de la chambre*, cette date infirme donc celle du 22 novembre (3 décembre, nouv. st.) 1767 avancée par F. PIOVANO : *Rivista mus. ital.*, XIV, 351, et par A. WOTQUENNE : *B. Galuppi*, p. 47. Pour la même raison, il faut tenir pour une erreur celle du 15 septembre indiquée par J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 427. Enfin, notons — pour souligner la difficulté que l'historien éprouve à établir la vérité, quand il s'agit d'événements survenus autrefois en Russie — qu'une faute d'impression fait lire, à la première page du livret, le 24, au lieu du 26 !

*re pastore*, pour lequel il avait, une fois encore, utilisé un livret de Pietro Metastasio <sup>1</sup>, et qu'il avait fait jouer à Milan, en 1758 déjà. Pour le spectacle de Saint-Pétersbourg, toutefois, il avait réduit l'action de trois à deux actes. J. von Stählin <sup>2</sup> déclare en effet que, vu la longueur du poème, on l'avait amputé de plus d'un tiers : fait que confirme cette note insérée dans l'édition du livret qui fut publiée à Venise, lorsque l'ouvrage de B. Galuppi fut donné dans cette ville en 1769 :

*La poésie est du célèbre abbé Pietro Metastasio. Pour l'adapter aux nécessités du théâtre et en diminuer la longueur, elle a été raccourcie et disposée autrement que dans le très savant original* <sup>3</sup>.

Dès lors, il est permis de supposer que le compositeur profita de l'occasion pour remanier plus ou moins profondément sa partition, et donner à la cour la primeur de quelques airs écrits tout exprès pour elle. Malheureusement, il est impossible de vérifier la chose car, à notre connaissance, il n'existe plus aucun exemplaire de la partition de *Il re pastore*, ... à moins qu'on ne soit en droit de restituer à B. Galuppi l'ouvrage de ce titre, qui est conservé à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, et dont le catalogue de cette collection attribue généreusement la paternité à Francesco Araja qui, jamais, n'écrivit un opéra de ce nom. Le *maestro* napolitain étant manifestement hors de cause dans cette affaire, il est fort possible qu'il s'agisse, en l'espèce, de l'œuvre de B. Galuppi dont ce serait, par conséquent, l'unique exemplaire actuellement existant.

Comme d'habitude, le livret de P. Metastasio fut traduit en russe, en allemand et en français, et il fut publié à Saint-Pétersbourg, avec le texte italien en regard (Exemplaire italien-russe à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad) <sup>4</sup>.

Pour la représentation du 26 septembre, dont la date avait été fixée de façon à coïncider approximativement avec l'anniversaire du couronnement (22 septembre 1762), les rôles furent distribués aux artistes suivants : Bartolomeo Puttini (Alessandro), Domenico Luini (Aminta), Teresa Colonna (Elisa), Charlotte Chlakovskaya (Tamiri) et Antonio Massi (Agenore) <sup>5</sup>.

Mais, malgré la réputation du compositeur et la virtuosité extraordinaire de ses interprètes, *Il re pastore* ne semble pas avoir rencontré un accueil très enthousiaste, du moins si l'on s'en réfère aux souvenirs de J. von Stählin qui nous a conservé ces détails sur le spectacle et sur l'impression qu'il laissa au sein du public :

*... La musique n'eut pas autant de succès que celle de Didone ... En soi, le sujet était de caractère trop pastoral... Ce qui fut le plus apprécié, ce fut un excellent duo, puis un air avec violon-solo obligé, où le nouveau violoniste Schiatti fit valoir son talent et son jeu particulier, accaparant l'attention et se faisant applaudir par tous les spectateurs* <sup>6</sup>.

Concernant ce dernier morceau, l'historien ajoute qu'il fut chanté par Teresa Colonna, et que la partie d'instrument obligé en avait été écrite tout exprès pour offrir au virtuose italien l'occasion de se faire entendre <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Ecrit par P. Metastasio, sur l'ordre de l'impératrice Marie-Thérèse, ce livret avait été mis en musique par le compositeur Giuseppe Bonno, et représenté en 1751 à Schönbrunn, par des jeunes gens et des jeunes filles appartenant à la Cour de Vienne.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 175.

<sup>3</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 276.

<sup>4</sup> La date de 1752 indiquée pour cette publication, par V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 67, est évidemment une erreur pour 1766.

<sup>5</sup> Livret du spectacle.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, II, 174-175.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, I, 428.

Si l'opéra de B. Galuppi ne connut qu'un succès modéré, il n'en alla pas de même, paraît-il, de l'ouvrage dansé qui termina la représentation, et pour lequel Gasparo Angiolini, le nouveau maître de ballet de la cour, avait eu l'ingénieuse idée d'utiliser l'argument de *Didone abbandonata* dont, l'année d'avant, les péripéties dramatiques avaient tenu le public en haleine.

*Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée*, c'était là le titre de ce « ballet héroïque » en trois actes, dont le chorégraphe qui, dans le même temps, s'affirmait compositeur de mérite, avait écrit non seulement le scénario, mais encore toute la musique. C'était là son ouvrage de début à Saint-Pétersbourg, et ce dut être un coup de maître, si l'on en juge sur le rapport de J. von Stählin qui traduit, en ces termes, les impressions admiratives des spectateurs :

... *Le premier ballet qu'il donna ... consistait en une pantomime de tout l'opéra : Didone abbandonata qui avait été donné le printemps précédent, sur la scène de la cour où il avait énormément plu. Toutes les situations des trois actes de cet opéra reparaissaient dans cet admirable ballet, et si parfaitement, qu'on ne perdait rien du sujet, bien que les paroles n'y fussent pas. Les décors de la scène étaient les mêmes que l'on avait vus dans l'opéra, jusqu'à la ville de Carthage dévorée par les flammes.*

*Ce ballet émerveilla tout le monde, et il eut un tel succès, qu'on dut le reprendre bien des fois encore, après des opéras et des tragédies*<sup>1</sup>.

Il faut dire, au reste, que les rôles principaux avaient été confiés aux étoiles de la troupe, car Santina Aubri incarnait la figure de Didon, cependant que Pierre Granger faisait Iarba, et que Gasparo Angiolini s'était réservé le personnage d'Enée<sup>2</sup>.

Le livret de cet ouvrage fut publié en français, allemand et russe à Saint-Pétersbourg, l'année même de la représentation (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad)<sup>3</sup>. Pour la partition de Gasparo Angiolini, elle eut les honneurs de l'édition, à Venise où elle fut publiée en 1773, lors de la représentation de ce ballet dans cette ville, sous le titre : *La partenza di Enea, ossia Didone abbandonata* (Exemplaire à la Biblioteca Estense de Modène<sup>4</sup>. Par ailleurs, nous en avons découvert une copie manuscrite à la Bibliothèque du couvent d'Einsiedeln, en Suisse).

\* \* \*

A l'actif de 1766 enfin, il faut ajouter encore un ouvrage d'importance sensiblement moindre, un ballet en trois actes : *Le chevalier boiteux*, dont Franz Hilferding avait conçu le scénario avant, probablement, que de quitter la Russie, et dont, faute d'indications précises, on ne sait si l'on en peut attribuer la musique à son collaborateur habituel, Josef Starzer. Ce ballet dut être représenté à Saint-Pétersbourg, le 28 octobre<sup>5</sup>.

---

Catherine II ayant été absente de Saint-Pétersbourg, avec toute sa cour, pendant la plus grande partie de l'année 1767<sup>6</sup>, la chronique artistique de cette période se réduit à quelques

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 26.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> A propos de ce ballet, signalons que V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire*, en fait deux ouvrages différents qu'il cite, p. 19, sous le titre : *Didon abandonnée* et, p. 44, sous celui de : *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée*.

<sup>4</sup> *Catalogo opere musicali. Città di Modena. R. Biblioteca estense*; Parme, s. d., p. 514. — T. WIEL : *Op. cit.*, p. 294.

<sup>5</sup> Au dire de V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire*, p. 53, qui s'appuie sur une information de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, sans préciser la date à laquelle elle parut.

<sup>6</sup> La souveraine quitta la capitale au milieu de février, se rendant à Moscou où allait se réunir la grande

faits de peu d'importance. De même en est-il des mutations qui affectèrent, à ce moment, l'effectif des scènes impériales, celles-ci ayant perdu un petit nombre de musiciens, sans en acquérir de nouveaux.

Ce fut le cas de la troupe italienne où l'on vit s'éloigner le castrat Bartolomeo Puttini, en Russie depuis dix ans, et le jeune ténor Gianfrancesco Sandali qui n'était au service que dès 1765.

Pour la compagnie française qui était sur place depuis trois ans et dont les contrats venaient à expiration, elle commença à se disperser. Aussi la direction des Théâtres impériaux chargea-t-elle le grand acteur russe I. A. Dmitrevsky de se rendre à Paris et d'y recruter un nouvel ensemble.

Dans l'orchestre, le vieux violoniste Angelo Vaccari, arrivé en 1742, et que l'on n'employait plus en raison de son âge, fut mis à la retraite. Et il en alla de même de J. B. Wilde, violoniste également, ainsi que du contrebassiste Bianco, qui étaient entrés au service à peu près à la même époque.

D'autre part, le décorateur Antonio Peresinotti dont, durant trente-deux ans, on avait vu tant de remarquables travaux sur la scène de la cour et dans les palais impériaux, reçut la récompense d'une si féconde activité, en étant appelé à siéger au sein de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg <sup>1</sup>.

De son côté, le Théâtre allemand « libre » poursuivit sa carrière, sous la conduite de son nouveau directeur J.-Fr. Mende. Si l'on n'a aucun renseignement sur ses spectacles, du moins connaît-on les noms de plusieurs artistes qui y étaient attachés. C'étaient les comédiens Nathanaël-Ernst Hündeberg, Eberhardt Mende, Gantner, Wilhelm Kludius et Lindner, ainsi que les actrices Dorothea et Adelheid Mende, cette dernière femme du directeur <sup>2</sup>.

Enfin, complétant le tableau du mouvement artistique de la capitale à cette époque, mentionnons la brève apparition, à Saint-Pétersbourg, d'une compagnie de comédiens anglais — la première qui se fût risquée en Russie — dont on ignore à peu près tout, sinon qu'elle se produisit pendant quelques mois seulement, dans une maison particulière à la Cour des Galères, et qu'elle comptait parmi ses membres M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Brooks, M<sup>lle</sup> Cook et M<sup>me</sup> Ray <sup>3</sup>.

\* \* \*

En raison du départ de la cour, la saison de 1767, à Saint-Pétersbourg, fut sensiblement écourtée. En dehors des reprises habituelles, elle ne semble avoir été marquée que par la création d'un nouveau ballet de Gasparo Angiolini : *Les Chinois en Europe*, un acte qui fut représenté sur la scène du Palais, le 31 janvier <sup>4</sup>, et dont le chorégraphe dut certainement écrire la musique, car les parties d'orchestre d'un ouvrage de ce titre et portant son nom, se trouvent à la Bibliothèque du château de Darmstadt <sup>5</sup>.

A Moscou, en revanche, où Catherine II s'était fait accompagner par ses troupes, celles-ci s'employèrent activement à distraire la souveraine et ses familiers, en leur offrant de fréquentes représentation d'opéras, des ballets de G. Angiolini, ainsi que des concerts. Malheureusement, J. von Stählin qui nous livre cette information, se contente, sans entrer dans des détails plus

commission chargée par elle d'élaborer le fameux *Nakaz* (code des lois) qui porte son nom. Elle ne regagna Saint-Pétersbourg qu'au début de l'année suivante.

<sup>1</sup> Revue : *Les vieilles années*; Saint-Pétersbourg, 1907 et ss., I, 401.

<sup>2</sup> La présence de ces artistes résulte des annonces qu'ils publièrent en 1772, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, au moment où ils s'apprétaient à quitter la Russie.

<sup>3</sup> P. АРАПОВ : *Annales du théâtre russe*; Saint-Pétersbourg, 1861, p. 102. Il est probable que l'orthographe de quelques-uns de ces noms a été plus ou moins déformée par l'historien russe qui nous les transmet.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 29, qui a tiré cette information de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, sans indiquer la date à laquelle elle parut.

<sup>5</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, I, 156.

circonstanciés, de relever qu'ayant eu l'occasion de s'initier aux danses du pays, le chorégraphe italien eut l'excellente idée de les utiliser dans un ballet de caractère russe qu'il imagina alors, et dans lequel il employa aussi nombre de chansons populaires, ce qui valut à son ouvrage de remporter un vif succès <sup>1</sup>.

De toute évidence, il s'agit là du ballet : *Divertissements des fêtes de Noël*, un acte, qui fut dansé le 26 décembre 1767, et qui, inconnu des biographes de cet artiste, doit être considéré aujourd'hui comme perdu <sup>2</sup>.

Mais auparavant, déjà au cours de l'été, à une date que nous n'avons pu établir plus exactement, Baldassare Galuppi avait fait jouer devant la cour, toujours à Moscou, un *opera giocosa* en trois actes : *La cameriera spiritosa* qu'il avait, peut-être bien, écrit en Russie, car cet ouvrage n'avait été créé à Milan qu'en automne 1766, soit un an après que le *maestro* eût quitté sa patrie <sup>3</sup>. A Moscou, toutefois, cet ouvrage reçut un titre nouveau — ce qui était assez courant au XVIII<sup>e</sup> siècle — et c'est sous celui de : *La governanta astuta ed il tutore sciocco e geloso*, qu'il affronta les feux de la rampe, ainsi qu'en témoigne le livret qui fut publié alors, dans la même ville, avec textes italien, français et russe (Exemplaire italien-russe à la Bibliothèque publique de Leningrad) <sup>4</sup>.

Les noms des interprètes de l'*opera giocosa* de B. Galuppi ne nous sont pas connus. Par contre, le programme de la soirée nous révèle que deux ouvrages chorégraphiques furent insérés dans cette partition. Il dénomme le premier d'entre eux : *Un amour d'Alexandre, ou Plaisir et Amour*, et indique expressément Gluck comme l'auteur de la musique : précision qui permet d'identifier ce divertissement avec le petit ballet-pantomime : *Alessandro* que le grand compositeur écrivit avant 1764, et dont le scénario est certainement dû à G. Angiolini qui, à ce moment, se trouvait encore à la cour de Vienne <sup>5</sup>.

Pour le second de ces ballets, il était intitulé : *La constance récompensée*, et il appartenait à Vincenzo Manfredini dont il semble que ce fut la dernière production en Russie. Et, selon toute probabilité, l'argument en avait également été imaginé par le chorégraphe italien.

Sans contredit, les événements les plus considérables de l'année 1768 furent le départ de Baldassare Galuppi qui, à l'expiration des trois années prévues à son contrat, s'éloigna au mois de septembre ; l'apparition, au même moment, de Tomaso Traetta qui vint prendre la succession du *maestro* vénitien ; le congédiement de Josef Starzer <sup>6</sup> ; enfin le retour de H.-Fr. Raupach qui succéda à ce dernier, comme 2<sup>me</sup> maître de chapelle et compositeur de la musique des ballets <sup>7</sup>.

Toutefois d'autres faits, bien que de moindre importance, méritent aussi d'être mentionnés, car ils modifièrent en une certaine mesure le rôle du personnel des scènes impériales.

C'est ainsi que, dans cette période, la troupe italienne accueillit un nouvel et remarquable chanteur en la personne du ténor Antonio Prati, évidemment engagé à la place de G. Sandali

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 27.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 24, cite cet ouvrage sous deux titres légèrement différents, et il donne pour l'un d'eux la date de 1763, époque où G. Angiolini ne se trouvait pas encore en Russie.

<sup>3</sup> F. PIOVANO, dans *Rivista mus. ital.*, XV, 234-235.

<sup>4</sup> Ce livret relevant (page 2) que : *La musica è di nuova composizione del Sr. Baldassare Galuppi*, il nous paraît, malgré le changement de titre, qu'il s'agit bien là de l'ouvrage récemment créé à Milan.

<sup>5</sup> Sur cet ouvrage peu connu, voir *Peters-Jahrbuch* ; Leipzig, 1937, p. 86. — M. AREND : *Zur Kunst Glucks* ; Regensburg, 1914, pp. 180-181. — Et A. WOTQUENNE : *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. W. von Gluck* ; Leipzig, 1904, p. 220, qui affirme inexactement que cette partition était destinée à accompagner *La danza*, du même auteur, en 1755.

<sup>6</sup> Fig. 17, nous reproduisons le portrait de Josef Starzer, œuvre d'un peintre inconnu, qui appartient au Musée des Amis de la musique, à Vienne.

<sup>7</sup> Pour la biographie de cet artiste, voir T. I, pp. 234-236.

dont la disparition ne remontait qu'à quelques mois, et qu'elle vit partir son librettiste Lodovico Lazzaroni, dont l'emploi semble être resté vacant jusqu'au moment où Marco Coltellini fut appelé en Russie, en 1772.

Pour sa part, la compagnie française continuant de s'amoinrir, perdit, en peu de temps, son chef d'orchestre J. P. Renaud, le ténor Goyer, le comédien Delpit et la cantatrice Vincent qui, tous, rentrèrent dans leur pays.

Vers la même date, le couple de danseurs Priori prit congé, cependant que Francesco Morelli, qui devait bientôt passer à Moscou et y faire une brillante carrière comme chorégraphe, entra dans la troupe de ballet de Saint-Pétersbourg, en qualité de 1<sup>er</sup> sujet.

Quant à l'orchestre, s'il vit partir l'excellent flûtiste Nicolas Le Clerc, il reçut, en revanche, une recrue de valeur, le violoncelliste allemand Daniel-G. Bachmann, qui était destiné à jouer bientôt un rôle en vue dans le mouvement musical de la capitale <sup>1</sup>.

Enfin, un jeune membre de la Chapelle des chantres de la cour, qui manifestait des dispositions exceptionnelles pour la composition, et qui avait reçu les conseils de B. Galuppi, fut alors envoyé en Italie, pour s'y perfectionner dans son art. Il s'appelait Dmitri Stépanovitch Bortniansky, et allait devenir l'un des maîtres de la musique religieuse russe.

\* \* \*

Catherine II étant rentrée à Saint-Pétersbourg, au milieu de janvier 1768, après une absence de près d'un an, les divertissements reprirent aussitôt leur cours habituel au Palais où, dès lors, il y eut deux spectacles par semaine, les représentations françaises alternant avec celles de la troupe russe, cela sans compter les soirées d'opéra qui, plus particulièrement réservées aux jours de grandes fêtes, étaient réglementairement agrémentées de ballets nouveaux <sup>2</sup>.

C'est pour l'une de ces solennités, l'anniversaire du jour de naissance de la souveraine, que Baldassare Galuppi qui, jusqu'alors — et mises à part quelques petites pièces d'occasion — s'était contenté de faire représenter devant la cour certains de ses opéras écrits pour l'Italie, se décida enfin à composer une partition entièrement nouvelle, le seul grand ouvrage dramatique qu'il ait jugé à propos de produire durant son séjour en Russie.

*Ifigenia in Tauride, dramma per musica* en trois actes, fut créé le 21 avril 1768, sur la scène du Théâtre de la cour <sup>3</sup>. Pour cette fois, le *maestro* vénitien avait jeté son dévolu sur un texte poétique de Marco Coltellini, que Tomaso Traetta avait mis en musique à Vienne, cinq ans plus tôt. Comme d'ordinaire, ce livret fut publié à Saint-Pétersbourg au moment de la première représentation, en italien, en français et en russe, cependant qu'une édition allemande parut en 1769 (Exemplaires divers à la Bibliothèque publique de Leningrad; italien-français à la Bibliothèque publique de Genève).

Pour la partition de B. Galuppi, nous en connaissons deux copies manuscrites, l'une à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, l'autre à la Bibliothèque de Königsberg.

Les rôles avaient été répartis de la façon suivante :

Toante :	Antonio Prati
Oreste :	Domenico Luini
Ifigenia :	Teresa Colonna
Pilade :	Antonio Massi
Dori :	Charlotte Chlakovskaya <sup>4</sup> .

<sup>1</sup> Sur tous les nouveaux artistes signalés ci-dessus, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 133-187.

<sup>2</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 27.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 65-66.

<sup>4</sup> Livret du spectacle.

Pour la partie chorégraphique, elle comprenait quatre ballets dont le scénario et la musique étaient de la main de Gasparo Angiolini : ballet de prêtresses, ballet de furies, ballet de matelots, et ballet de nobles Scythes, qui étaient dansés par Santina Aubri, Giovanna Mécour, Giovanna Priori, Pierre Granger, Léopold Paradis, Alvise Tolato et vingt-neuf coryphées, russes pour la plupart <sup>1</sup>. Enfin, les décors avaient été bossés par Francesco Gradizzi.

L'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui donne quelques détails sur la première représentation d'*Ifigenia in Tauride*, caractérise en ces termes l'action imaginée par le librettiste :

... *L'auteur de cette tragédie en ayant puisé le sujet dans l'histoire, n'y a rien changé, sinon qu'au lieu du temple de Diane, il a fait paraître celui de Pallas, et y montre Iphigénie, grande-prêtresse vouée au culte de Diane* <sup>2</sup>.

Quant à la musique de B. Galuppi, elle mérita ces éloges de J. von Stählin :

*Cet ouvrage lui réussit d'autant mieux, qu'il semblait que le sujet fût accordé à son talent, car il y avait là des passions très violentes et dix chœurs* <sup>3</sup>.

Et l'historiographe d'ajouter que, si le *maestro* vénitien avait choisi ce sujet pour le mettre en musique et le présenter sur la scène impériale, c'est qu'il appréciait à sa valeur la magnificence des voix de la Chapelle impériale, et que cet ouvrage comportait :

... *dix chœurs dans lesquels il pouvait d'autant mieux s'exprimer, que cet ensemble devait s'y employer avec un effet extraordinaire* <sup>4</sup>.

Aussi bien, l'œuvre dut-elle plaire en haut lieu, puisqu'elle connut encore trois représentations, ce qui n'était point chose habituelle à la cour

\* \* \*

Dès lors, le terme de son contrat n'étant plus très éloigné, Baldassare Galuppi s'appêta à regagner sa patrie. Et, au début de juillet, il fit paraître, dans la feuille officielle, l'avis rituel annonçant son intention de quitter prochainement la Russie :

*Galuppi, ancien maître de chapelle de la cour, part; il habite à la Millionnaya* <sup>5</sup>.

A ce propos, il convient de relever une erreur commise par N. Findeisen, à l'endroit du compositeur <sup>6</sup>. L'historien russe s'étonne, en effet, que l'engagement de ce dernier n'ait pas été renouvelé, comme cela était généralement le cas de celui des autres artistes étrangers dont le contrat était automatiquement prorogé de trois en trois ans, cela à plusieurs reprises parfois. Et il incline à penser que, si la cour se sépara ainsi de son maître de chapelle, ce fut à cause de l'attitude incivile dont celui-ci témoignait à l'égard de ses subordonnés qu'il ne se gênait pas de rudoyer, quand il n'était pas satisfait.

La véritable raison du départ de Baldassare Galuppi est autre, et infiniment plus simple. De toute évidence, elle tient au délai précis qui avait été fixé, par les autorités vénitiennes,

<sup>1</sup> *Livret du spectacle.*

<sup>2</sup> Pages 65-66.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 179.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 58.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 8 juillet 1768.

<sup>6</sup> *Esquisse*, II, 124.

lorsqu'elles consentirent à accorder un congé de trois ans au musicien qui, de son côté, avait tout intérêt, pour retrouver sa place à St-Marc, d'être exact au rendez-vous.

Toujours est-il que Galuppi dut s'éloigner de Saint-Pétersbourg au milieu ou à la fin de septembre 1768, car son passage est signalé, peu de temps plus tard, à Vienne d'où le compositeur Adolf Hasse manda à son ami G. Ortes, en date du 22 octobre (nouv. st.) :

*Le Sr. Maestro Buranello, qui fut de passage ici, m'a fait l'honneur d'assister à une répétition* <sup>1</sup>.

Ayant poursuivi son voyage, Baldassare Galuppi ne tarda pas à rentrer à Venise où l'on peut présumer qu'il reprit, tout aussitôt, possession de ses fonctions officielles. Son séjour dans les frimas du Nord n'avait, paraît-il, altéré ni sa santé, ni sa bonne humeur, ainsi qu'en témoigne le musicographe anglais Charles Burney qui, l'ayant rencontré en 1770, constata avec satisfaction que le musicien avait rapporté « de la froide Russie, tout son feu et toute son imagination » <sup>2</sup>.

On l'a vu, l'artiste put rapporter autre chose encore qui n'était guère moins appréciable, à savoir tout l'argent qu'il avait été en mesure d'économiser sur son magnifique traitement, ainsi que les nombreux et riches cadeaux dont l'impératrice et ses courtisans tinrent à l'honorer car, tout autant que son talent, l'affabilité de son caractère lui avait bien vite valu l'estime générale. A ce point que, bien des années plus tard, quand le grand-duc héritier (le futur Paul I), qui voyageait alors *incognito* à travers l'Europe sous le nom de Comte du Nord, arriva à Venise en 1782, l'un de ses premiers soins fut d'appeler auprès de lui l'ancien maître de chapelle de sa mère, auquel il témoigna la plus grande déférence, et auquel il remit une précieuse tabatière, d'une valeur de cent ducats, quand le vieux *maestro* lui présenta six *Sonates* pour clavecin, qu'il s'était empressé d'écrire à l'intention de l'illustre visiteur <sup>3</sup>.

\* \* \*

Ce compte rendu des rapports que Baldassare Galuppi entretint avec la Russie, ne serait pas complet, si l'on ne signalait aussi l'activité que le maître vénitien déploya, durant son séjour, à côté de ses fonctions principales de premier maître de chapelle.

En effet, ayant remarqué les dispositions que manifestait le futur compositeur Dmitri Stépanovitch Bortniansky qui, âgé d'un peu plus de quinze ans, faisait alors partie du chœur d'église du Palais, Baldassare Galuppi le fit profiter de ses conseils et, l'ayant guidé dans ses études, il décida Catherine II à envoyer le jeune homme en Italie, pour y recevoir l'enseignement de maîtres spécialement qualifiés <sup>4</sup>.

Par ailleurs, et bien qu'aucun document officiel ne vienne confirmer la chose, il est possible que B. Galuppi ait été appelé un temps, sinon à diriger la Chapelle des chantres de la cour qui avait si vivement excité son admiration, du moins à s'en occuper d'une manière officieuse. Et c'est sans doute pour cet incomparable ensemble, qu'il écrivit, pendant son séjour à Saint-Péters-

<sup>1</sup> Cité par F. PIOVANO : *Rivista mus. ital.*, XV, 235. Il s'agit de *Piramo e Tisbe*, le dernier opéra écrit par A. Hasse, qui fut créé à Vienne, en novembre 1768.

<sup>2</sup> *Musikalische Reisen*, I, 108.

<sup>3</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, I, 412. Fig. 18, nous reproduisons un petit portrait au trait de Baldassare Galuppi, qui est conservé au Seminario patriarcale de Venise, et qui porte l'inscription : *Balthassar Galuppi, quem et Buranello ex domo dicunt, summis principibus quorum stipendiis fuit charissimus, musices in Marciana Basilica moderator, obiit anno 1785*. Visiblement, ce portrait remonte à une époque fort antérieure à la date indiquée ici, qui est celle de la mort du compositeur.

<sup>4</sup> On sait qu'en 1765 déjà, un autre compositeur russe, Maxime Bérézovsky, avait été envoyé dans la péninsule, pour s'y perfectionner. Comme Bortniansky, il y passa une dizaine d'années.

bourg, un grand nombre de pièces religieuses *a cappella* qui, tout aussitôt, entrèrent dans le répertoire des offices de l'église orthodoxe où plusieurs d'entre elles figurent à notre époque encore. Si beaucoup de ces ouvrages dont les musicologues occidentaux n'ont pas eu connaissance, sont demeurés à l'état de manuscrits et ont dû disparaître, au cours des événements tragiques dont la Russie a été le théâtre, il en est quelques autres, heureusement, qui ont été publiés — fort longtemps, il est vrai, après la mort du compositeur — et qui ont été ainsi sauvés de la destruction <sup>1</sup>.

C'est le cas de trois *concerts* <sup>2</sup> à quatre voix, intitulés : *Mon cœur est affermi, Crois-tu que ce soit justice?* et *Le Seigneur écoute*. Et c'est aussi celui de quatre morceaux de formes diverses et de moindres proportions, également à quatre voix : *Gloire à Dieu, Etant mort pour la chair, Le vertueux Joseph* et *Fils unique*, qui ont eu, comme les *concerts*, l'honneur de plusieurs éditions, notamment à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par les soins de la Chapelle des chantres et de la maison Jürgenson, à Moscou <sup>3</sup>.

Nous l'avons dit, ces ouvrages connurent immédiatement une vogue incroyable et, franchissant les portes de l'église du Palais, ils ne tardèrent pas à être chantés dans quantité de sanctuaires, à Saint-Pétersbourg aussi bien qu'en province. Cela pour plusieurs raisons dont la première était qu'admirablement écrits pour faire valoir les voix, ils témoignaient d'une virtuosité technique à laquelle étaient bien loin d'atteindre les médiocres essais des auteurs russes du temps.

Mais ce n'est pas là seulement ce qui leur valut une si rapide diffusion et une carrière si honorable. Conçus dans le style mélodique aimable et volontiers superficiel que cultivèrent tant de compositeurs religieux du XVIII<sup>e</sup> siècle italien, ils exhalaient, en effet, un parfum profane qui, pour les oreilles des fidèles, faisait le contraste le plus flatteur avec la traditionnelle austérité des chants en usage, jusqu'alors, dans les églises orthodoxes. Aussi comprend-on, et la surprise que provoqua leur apparition, et l'empressement que mirent à les faire connaître au loin les privilégiés réunis autour de l'impératrice, devant lesquels ces pièces si nouvelles d'esprit et si parfaites de forme, étaient exécutées par un ensemble tel que celui de la Chapelle des chantres de la cour.

Pour autant, ces œuvres eurent un inconvénient dont on ne saurait méconnaître la gravité : celui de détourner, pendant longtemps, la musique d'église russe de ses véritables voies. Non pas seulement parce qu'elles usaient d'un style harmonique qui ignorait résolument les modes authentiquement orthodoxes, auxquels les compositeurs autochtones — si inhabiles fussent-ils — s'appliquaient jusqu'alors à demeurer fidèles. Mais encore, et surtout, parce que, d'invention mélodique entièrement libre, elles ne conservaient aucun point de contact avec les thèmes liturgiques sur lesquels la coutume voulait que fussent construites toutes les pièces destinées à accompagner la célébration de l'office.

<sup>1</sup> Il y a une vingtaine d'années encore, la Bibliothèque de la Chapelle des chantres possédait les originaux autographes de nombre d'entre ces œuvres mais, dès lors, ceux-ci ont été transportés nul ne sait où et, en dépit des investigations que nous avons poursuivies dans toutes les bibliothèques et collections de Leningrad, nous n'avons pas réussi à en découvrir la moindre trace. Il faut souhaiter que ces précieux documents reviennent quelque jour à la lumière, et qu'ils aient alors l'honneur d'une publication qui permettrait aux historiens étrangers d'étudier un aspect du talent de B. Galuppi qui, jusqu'à maintenant, leur est demeuré complètement inconnu.

<sup>2</sup> Ce terme générique que Baldassare Galuppi fut, en Russie, le premier à employer pour désigner une œuvre chorale *a cappella*, à peu près analogue au motet et écrite, comme lui, sur un texte liturgique, connut aussitôt une vogue singulière dans les milieux d'église. Aussi la littérature spirituelle russe compte-t-elle des centaines de pièces de ce genre. A lui seul, D. S. Bortniansky en a donné plus de cinquante, à un et à deux chœurs.

<sup>3</sup> Quelques-unes de ces œuvres figurent dans une collection de pièces spirituelles à l'usage des églises orthodoxes, qui fut publiée vers 1840, à Saint-Pétersbourg, sous la direction du compositeur A. F. Lvof, qui se trouvait alors à la tête de la Chapelle des chantres de la cour (Exemplaire en notre possession). Peut-être est-ce dans ce recueil qu'elles ont été éditées pour la première fois. En tout cas, nous n'en connaissons aucune édition datant du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Ce qui n'est pas moins regrettable, c'est que le succès prodigieux de cette innovation — par ailleurs si accomplie — incita presque tous les musiciens religieux du pays à s'engager dans la voie indiquée par Baldassare Galuppi<sup>1</sup>. De la sorte, une crise aiguë d'italianisme éclata au sein de l'église orthodoxe, dont celle-ci n'est pas parvenue encore à se libérer complètement, en dépit des efforts tentés, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par quelques compositeurs et historiens désireux de ramener les sanctuaires russes à l'observation de leurs authentiques traditions.

<sup>1</sup> Ce fut le cas, notamment, de Maxime Bérézovsky (1745-1777), d'Artémy Wedel (1770-1810), de Stéphane Dekhtiaref (1766-1813), de Stéphane Davydog (1777-1825) et, dans une certaine mesure, de Dmitri Bortniansky (1751-1825), le plus célèbre et le plus fécond d'entre eux, qui tous écrivirent des œuvres où se perçoit manifestement l'influence italienne.

Il est constant toutefois que, fort antérieurement à ces auteurs et même à l'arrivée de B. Galuppi à Saint-Pétersbourg, la musique religieuse orthodoxe avait subi quelque peu l'action de l'art italien. Cela par le fait d'un compositeur russe doué d'un réel talent, dont nous avons omis de signaler l'existence et l'activité, dans le Tome I du présent ouvrage.

Nommé André Ratchinsky et originaire de Novgorod, bien qu'il appartint à une ancienne famille polonaise, ce musicien était né vers 1730 et avait fait ses études à Lemberg qui, dès cette époque, était le siège d'un évêché catholique romain, et où il put se familiariser avec les procédés et le style des maîtres de la péninsule. Bientôt nommé « régent » (directeur) d'une chapelle épiscopale, il passa, en 1753, au service de l'hetman et grand-veneur, comte Kyrill Grigoriévitch Razoumovsky, frère de l'amant et mari de l'impératrice Elisabeth. Comme celui-ci, Kyrill Razoumovsky était un mélomane fervent et, dans sa somptueuse résidence ukrainienne, il entretenait un excellent orchestre, ainsi qu'un chœur d'église remarquable.

Dès qu'il eut pris la direction de ce dernier ensemble, André Ratchinsky le plaça à la discipline et au genre de chant qui étaient en usage dans les sanctuaires catholiques. Et, imitant le style des musiciens dont il avait été l'élève, il écrivit un certain nombre de pièces spirituelles *a cappella*, auxquelles leur caractère aimablement mélodique valut un succès considérable, et qui, bientôt transportées dans la capitale, furent les premières à y révéler le « goût italien ».

André Ratchinsky mourut à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, âgé de soixante-dix ans environ. Il avait eu un fils, Gavriil (1777-1843), qui devint un remarquable virtuose du violon et de la guitare, instruments auxquels cet artiste donna de nombreuses compositions de son cru.

## TOMASO TRAETTA EN RUSSIE (1768-1775)

Avant encore qu'arrivât à son terme le contrat conclu par elle avec Baldassare Galuppi, la direction des Théâtres impériaux s'était préoccupée de trouver à celui-ci un successeur, afin de ne pas laisser la troupe italienne sans maître de chapelle et sans compositeur.

Son choix se fixa sur Tomaso Traetta qui, pour lors, se trouvait à Venise où il dirigeait le *Conservatorio detto l'Ospedaletto*, et dont plusieurs ouvrages récemment représentés à Vienne, tels *Armida* en 1761 et *Ifigenia in Tauride* en 1763, avaient obtenu un succès décidé dont l'écho avait dû parvenir jusqu'à Saint-Pétersbourg grâce, sans doute, aux rapports de l'ambassadeur accrédité par la Russie dans la ville impériale.

Le compositeur napolitain (il était né en 1727 à Bitonto, près de Naples) fut donc engagé au service de Catherine II. Mais tous les documents d'archives des Théâtres de la cour pour la période 1767-1770 ayant disparu, on ne possède aucun renseignement sur la nature du contrat signé par Tomaso Traetta, et sur les conditions financières qui étaient assurées au musicien.

Au reste, fait étrange que l'on a peine à s'expliquer : bien que Tomaso Traetta soit demeuré dans la capitale russe jusqu'à la fin de l'année 1775, les *Archives des Théâtres impériaux* ne mentionnent pas une fois son nom. Chose non moins surprenante, il en va de même des mémoires russes du temps, dans lesquels on ne découvre — un seul cas excepté — aucune allusion à sa personne et à ses œuvres. On pourrait donc douter presque de la réalité de son séjour en Russie si, d'une part, la *Gazette de Moscou* n'annonçait, en 1775, son prochain départ pour l'étranger, et si, d'autre part, J. von Stählin, ainsi que les livrets des opéras que le compositeur fit représenter sur la scène impériale, n'étaient là pour témoigner de sa présence à cette époque.

Si, de la sorte, bien des détails nous échappent certainement concernant l'accueil que la cour réserva au maître napolitain, et si nous ignorons l'impression faite sur le public russe par ses ouvrages, nous connaissons, dans ses grandes lignes tout au moins, l'activité qu'il déploya pendant les sept années que dura son engagement à Saint-Pétersbourg.

Contrairement à ce que pense son biographe Hugo Goldschmidt <sup>1</sup>, Tomaso Traetta dut débarquer dans la capitale, non pas dans les premiers mois de 1768, mais probablement à la fin de septembre de la même année. Cela, non seulement parce qu'avant son départ d'Italie, il fit encore représenter, au printemps, deux ouvrages dramatiques à Mantoue et à Bologne, mais encore parce qu'une lettre adressée par lui au comte Fattiboni et datée du 25 juin (nouv. st.) <sup>2</sup>, prouve qu'à ce moment, il se trouvait encore à Venise.

<sup>1</sup> *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Leipzig, 1900 et ss., T. XIV 1, fol. XXVIII, note.

<sup>2</sup> Lettre citée par F. PIOVANO dans *Rivista mus. ital.*, XV, 235, d'après G. F. FATTIBONI : *Opere drammatiche*; Cesena, 1777, T. I, p. 157.

Au surplus, J. von Stählin qui fait mention de son engagement par la cour russe, écrit que Tomaso Traetta apparut « quelques semaines après le départ de Galuppi »<sup>1</sup>. Or, nous l'avons vu, celui-ci avait quitté Saint-Pétersbourg au début de septembre, ce qui permet de préciser assez exactement le moment où le nouveau maître de chapelle vint prendre possession de ses fonctions<sup>2</sup>.

Quoi qu'il en ait été à ce sujet, une chose est certaine, c'est que Tomaso Traetta n'eut pas à attendre longtemps l'occasion de donner la preuve de ses capacités. Une correspondance de Saint-Pétersbourg à un journal musical leipzigois nous apprend en effet — mais sans indiquer le titre de l'ouvrage dont il s'agit — que, peu de temps après son arrivée, il fut appelé à conduire un opéra, sur la scène du Palais<sup>3</sup>. Dès lors, et jusqu'au carnaval de 1769, époque où fut représentée sa partition : *L'isola disabitata*, son nom disparaît de la chronique musicale.

\* \* \*

Mais, entre temps, deux spectacles retinrent l'attention de la cour. Le premier eut lieu le 25 novembre 1768 et fut, une fois de plus, le fait de nobles amateurs qui jouèrent en français, devant l'impératrice, une comédie de Destouches, puis l'opéra-comique : *Annette et Lubin* de A. Blaise<sup>4</sup>.

Et quatre jours après, pour marquer la convalescence de Catherine II qui s'était fait inoculer la petite vérole, en même temps que Grégoire Orlof, son amant d'alors, Gasparo Angiolini donna, toujours au Théâtre du Palais, un nouvel ouvrage de sa façon : *Le préjugé vaincu*, « grand ballet-pantomime allégorique », dont il avait probablement composé aussi la musique<sup>5</sup>, auquel cas il s'agirait encore d'une partition ignorée du fameux chorégraphe. Le livret de ce ballet fut, paraît-il, traduit en russe et imprimé dans cette langue, mais il semble qu'il n'en subsiste aucun exemplaire. Et ce n'est que par J. von Stählin<sup>6</sup> qui a pris la peine d'en résumer l'action, que nous savons quels en étaient les interprètes : Santina Aubri (Minerve), M<sup>lle</sup> Bournonville (Ruthenia), Gasparo Angiolini (le Génie de la science), et Timoféï Boublikof (Alcinde), cependant que deux coryphées incarnaient les personnages de la Superstition et de l'Ignorance<sup>7</sup>, et que douze couples de danseurs et de danseuses figuraient le peuple russe.

N'étaient l'apparition de deux opéras de Tomaso Traetta sur la scène impériale, et l'institution de concerts d'orchestre réguliers (bien que temporaires) par Vincenzo Manfredini, la chronique artistique de l'année 1769 serait assez maigre<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 180.

<sup>2</sup> Fig. 19, nous reproduisons un portrait de Tomaso Traetta, qui appartient vraisemblablement à l'époque où le compositeur se rendit en Russie, et qui figurait autrefois dans la galerie du Conservatoire de Naples.

<sup>3</sup> J. A. HILLER : *Wöchentliche Nachrichten*, 1770, p. 225. C'est à ce périodique que nous devons les rares renseignements relatifs au séjour de Tomaso Traetta à Saint-Pétersbourg.

<sup>4</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 180-182.

<sup>5</sup> Au dire de I. Nossouf : *Op. cit.*, p. 316, dont malheureusement les renseignements sont trop souvent sujets à caution.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, II, 27-33.

<sup>7</sup> Allusions, on le devine, aux résistances que la théorie de l'inoculation rencontrait alors jusque dans les milieux les plus cultivés.

<sup>8</sup> C'est à cette date que se rapporte un fait signalé par G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 458, mais qui nous semble fort sujet à caution. Au dire de cet historien, la cour russe aurait offert, à ce moment, les fonctions de « directeur de la musique » au compositeur tchèque Wenzel Pichl qui les aurait refusées. La présence à Saint-Pétersbourg de T. Traetta et de H.-Fr. Raupach semble suffisante pour infirmer cette allégation, d'autant plus que l'artiste dont il s'agit s'était spécialisé dans la musique instrumentale qui ne jouait alors qu'un rôle très effacé dans les divertissements du Palais d'hiver.

En effet, les Théâtres impériaux ne s'enrichirent d'aucun pensionnaire digne de remarque. Et ils ne perdirent guère, au même moment, que deux chanteurs de la troupe d'opéra-comique français de 1764 : les ténors Sennepar et L'Ange, ainsi qu'un membre de l'orchestre, l'excellent corniste Ferdinand Kölbl, qui prirent alors congé pour retourner à l'étranger<sup>1</sup>.

Pendant ce temps, Moscou vit son théâtre passer en de nouvelles mains. En effet, les affaires étant fort peu brillantes, et la situation financière assez compromise, le colonel N. S. Titof qui dirigeait cette entreprise depuis quatre ans, se vit contraint de l'abandonner et d'en remettre le privilège à deux Italiens nommés Belmonti et Giuseppe Cinti qui — nous l'avons dit — étaient apparus vers 1765 dans la vieille capitale, et s'y étaient fait connaître en se produisant avec succès au concert, et en donnant des leçons de danse et de clavecin dans nombre de bonnes familles de la ville<sup>2</sup>.

En réponse à la supplique que Belmonti et G. Cinti lui avaient adressée, Catherine II informa en effet le gouverneur-général de Moscou, par lettre du 18 juin 1769, qu'elle consentait à accorder aux deux associés « un privilège exclusif d'une durée de cinq ans, pour des bals masqués publics, comédies, opéras sérieux et comiques », cela à la condition « que la plus stricte bienséance fût observée, et que les pièces nouvelles ne fussent représentées qu'après avoir été préalablement soumises à la censure ».

D'autre part, constatant qu'elle n'avait aucun droit sur le théâtre aménagé autrefois par G. B. Locatelli, la souveraine déclarait qu'elle ne pouvait en disposer, mais qu'elle laissait à la police moscovite toute latitude d'assigner un emplacement aux requérants, pour y construire leur propre théâtre qu'ils pourraient vendre, une fois leur privilège venu à expiration.

Enfin, désirant se prémunir contre toute surprise désagréable, et n'avoir pas à supporter les éventuelles conséquences financières d'une entreprise somme toute assez risquée, Catherine II prit soin de spécifier que :

... *La Couronne n'a rien, ni n'aura rien à faire avec Belmonti et Cinti, une fois échues les cinq années de leur privilège. De même, ils n'ont pas de gratification à demander, vu qu'ils ne lui rendent aucun service, et que celui qu'ils rendront au public leur sera payé par ce même public qui ira à leur spectacle pour son argent...*<sup>3</sup>

Une fois en possession du privilège qui leur assurait le monopole des spectacles à Moscou, Belmonti et G. Cinti se hâtèrent d'inaugurer leur entreprise. Pour ce faire, ils louèrent une salle convenable qui se trouvait dans la maison du comte R. L. Vorontzof, et qui prit le nom de Théâtre de la Znamenka, parce qu'elle était située dans ce quartier. Et, dès le début de l'hiver 1769, les représentations commencèrent, connaissant immédiatement la faveur du public moscovite. C'est ainsi qu'au cours de la saison, *Eugénie* de Beaumarchais, dont c'était la première apparition dans le pays des tsars, fut joué avec un immense succès, dans une traduction due à N. Pouchnikof, et valut aux deux impresarios de fort appréciables recettes<sup>4</sup>.

Aussi bien, Belmonti et Cinti étaient-ils doués d'un heureux esprit d'initiative. Sachant que Moscou possédait peu de professionnels de la scène véritablement qualifiés, et comprenant que, pour attirer régulièrement le public dans leur théâtre, il importait de lui offrir des spectacles donnés par des artistes expérimentés, ils s'avisèrent que le meilleur moyen de se tirer d'affaire, était de former eux-mêmes de jeunes comédiens. Aussi, dans la requête qu'ils adressèrent à Catherine II, demandèrent-ils la permission de « prendre chez eux des personnes de diverses

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 28 avril, 5 et 19 mai 1769, annonces.

<sup>2</sup> Détails mentionnés dans la lettre que le prince Saltykof, gouverneur-général de Moscou, adressa à Catherine II, à l'appui de la requête présentée par les deux Italiens, pour obtenir le privilège du théâtre. Voir : *Annuaire Th. Imp.*, saison 1895-1896, suppl. II, pp. 99-100. Sur Belmonti et G. Cinti, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 136 et 144.

<sup>3</sup> Lettre de Catherine II à Saltykof, dans *Recueil Sté imp. d'hist.*, T. XIII, pp. 16-17.

<sup>4</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 17-18.

conditions, pour leur enseigner les arts de la scène », proposition qui fut agréée par la souveraine car, dans une note ajoutée par elle à sa lettre au gouverneur-général de Moscou, elle autorisa Belmonti et Cinti :

*... à enseigner des personnes libres, ainsi que des serfs mais, en ce qui concerne ces derniers, seulement avec l'agrément de leurs maîtres* <sup>1</sup>.

Fort de cet assentiment, les deux associés s'empressèrent de s'assurer la collaboration du dramaturge A. P. Soumarokof qui était alors fixé à Moscou, et qui dut se mettre à l'œuvre sans tarder car, le 28 janvier 1770 déjà, il pouvait écrire à Catherine II :

*... Je me suis efforcé d'enseigner les acteurs car, sans mes leçons, ils seraient des nigauds. Et maintenant, ils commencent à être des comédiens passables, ce dont le public est content; et Belmonti y gagne gros...* <sup>2</sup>

De la sorte, c'est à ces deux Italiens, intelligents innovateurs, que revient le mérite d'avoir créé la première école théâtrale qui ait existé en Russie et qui devança d'une quinzaine d'années celle dont I. P. Yélaguine avait préconisé, dès 1766, la fondation près les scènes impériales de Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>.

\* \* \*

Presque simultanément, une autre entreprise théâtrale vit le jour dans les environs immédiats de Moscou, mais celle-là d'un caractère très spécial, puisqu'elle fut le fait d'un grand seigneur ami des arts, qui voulut avoir, dans sa maison, une scène régulière et sa troupe propre.

L'homme auquel appartenait cette initiative était l'un des plus fastueux boyards du XVIII<sup>e</sup> siècle, le comte Pierre Borissovitich Chérévétief (1715-1788), qui avait vu sa fortune, déjà énorme, s'accroître encore, à la suite de son mariage avec une riche héritière, la princesse Tcherkasskaya.

Disposant de revenus qui s'élevaient annuellement à plusieurs millions de roubles, le comte P. B. Chérévétief créa, dans sa somptueuse résidence estivale de Kouskovo, un théâtre dont le personnel entier était formé de serfs nés sur ses terres et éduqués par des spécialistes engagés à cet effet. Cette scène féodale qui, avec le temps, en vint à disputer la palme à celles de la cour, fut appelée à jouer, dans l'histoire du théâtre et de la musique en Russie, un rôle considérable dont on trouvera un aperçu au cours d'un des chapitres suivants du présent volume <sup>4</sup>.

\* \* \*

Cependant, malgré l'activité déployée depuis près de trente-cinq ans par les troupes impériales, en dépit de l'intérêt porté à l'art dramatique et à la musique par quelques amateurs de la bonne société qui, se posant en émules des artistes professionnels, se faisaient applaudir, presque chaque hiver, dans des spectacles dont ils étaient les seuls protagonistes, la culture de la majorité du public russe demeurait assez précaire, et cela jusque dans les milieux les plus distingués.

On en peut voir la preuve dans un article que publia, précisément en 1769, un petit journal satirique auquel, paraît-il, Catherine II ne dédaigna pas de collaborer parfois, et qui moque, en ces termes, la mentalité encore bien fruste de la noblesse russe :

<sup>1</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 99.

<sup>2</sup> *Mémoires bibliographiques*; Moscou, 1892, T. I, p. 432.

<sup>3</sup> Comme nous l'avons dit, cette institution impériale n'ouvrit ses portes qu'en 1783.

<sup>4</sup> Voir *Appendice, III B*.

... Nos nobles et une grande partie de nos jeunes gens assurent qu'ils sont fort amateurs de spectacles. Pourtant, lorsqu'ils vont au théâtre, ils attendent impatiemment le moment d'observer les acteurs, bien plutôt que les caractères évoqués dans la pièce qui est jouée devant eux. Ils s'intéressent aux démêlés et aux disputes des comédiens, bien plus qu'au sort des héros et des héroïnes que ceux-là incarnent <sup>1</sup>.

C'est un identique état d'esprit que dénonce, à la même époque, un autre censeur anonyme qui relève, sur un ton indigné, la tenue déplorable de certains spectateurs qui vont au théâtre, « non pour écouter, mais pour se faire voir et pour regarder l'assistance », et qui troublent les acteurs autant que le public sérieux, en parlant à haute voix, en riant et en faisant du bruit :

*J'ai eu l'occasion — écrit l'auteur de cet article, qui était une femme — d'assister à la représentation de Béverley <sup>2</sup> et, vraiment, c'est avec dépit que j'ai écouté. Tout d'abord, parce que l'on ne cessait de parler; beaucoup de dames désirant se rafraîchir, envoyaient quérir de l'hydromel au corps de garde; d'autres toussaient ou riaient à gorge déployée, pour le seul titre de la pièce. Le silence et le calme ne se rétablirent qu'au moment où le spectacle ne fut plus pour les oreilles, mais pour les yeux, c'est-à-dire lorsque le ballet commença...*

Et de conclure que, le Théâtre impérial n'étant accessible qu'aux personnes titrées, il n'était pas possible, pour s'excuser auprès des spectateurs étrangers, de rejeter la faute sur le populaire <sup>3</sup>.

Mais, si la bonne société de la capitale, qui avait eu pourtant l'occasion de se frotter aux usages occidentaux, ne se gênait pas pour manquer de la sorte aux préceptes de l'élémentaire civilité, on imagine bien que la situation était pire encore à Moscou où la population avait gardé un fonds de rusticité, auquel elle devait des mœurs assez grossières. A ce point de vue, l'avis est symptomatique, qui fut distribué au public moscovite dans les derniers jours de l'année 1769, au moment où les deux Italiens Belmonti et G. Cinti, qui venaient de prendre la direction du théâtre de cette ville, s'apprétaient à faire jouer l'une des tragédies les plus estimées de A. P. Soumarokof. Comme on s'en rendra compte, le ton acerbe sur lequel le dramaturge dénonce ici l'attitude des spectateurs, montre assez l'irritation que lui causaient leur inattention et leurs bruyantes conversations :

*De la part des acteurs du Théâtre russe*

### A N N O N C E

*Le 22 de décembre, Sémira sera représenté au bénéfice personnel des acteurs. L'auteur de ce drame prie instamment les spectateurs d'écouter avec bienveillance, afin qu'il puisse à l'avenir continuer à faire jouer ses drames pour le plaisir du public. Il renoncera en effet à donner ses œuvres pour les faire représenter, s'il devait s'attendre à ce que l'assistance se réunisse au théâtre, non pas pour écouter, mais seulement pour converser et discuter. Car les scènes qu'il a laborieusement écrites ne feraient qu'empêcher les spectateurs de s'entretenir entre eux.*

*Il semble à l'auteur que cette réflexion est fondée et que son exigence, à laquelle les acteurs font écho, est équitable.*

<sup>1</sup> *Le Pot-pourri*; Saint-Pétersbourg, 1769.

<sup>2</sup> Drame de B. J. Saurin, qui avait été traduit en russe par I. A. Dmitrevsky.

<sup>3</sup> Revue : *Les Soirs*; Saint-Pétersbourg, 1770.

*Au cas où il n'obtiendrait pas satisfaction, aucune tragédie ou comédie de sa composition ne sera plus jouée de son vivant à Moscou, sinon en présence de la cour.*

*Aussi bien, les directeurs du théâtre se sont-ils engagés par écrit à ne pas faire jouer ses œuvres sans son autorisation.*

*La représentation commencera, comme d'habitude, à six heures de l'après-midi<sup>1</sup>.*

Toutefois, il faut croire que ces objurgations s'avèrent impuissantes à réformer le comportement du public moscovite puisque, deux ans plus tard, dans la préface de son drame : *Dimitri l'imposteur* qu'il publia à ce moment, A. P. Soumarokof se lâcha en ces termes énergiques à de nouvelles imprécations contre les habitués des spectacles de Moscou :

*Il est proprement inconvenant que les gens qui sont venus voir Sémira au théâtre prennent place auprès de l'orchestre et s'amuse à casser des noix, estimant que, du moment que l'on a payé son entrée au spectacle, on peut se battre à coups de poings au parterre, et raconter à haute voix, dans les loges, les potins de la semaine, tout en grignotant des noix...*

*Vous, voyageurs qui avez été à Paris et à Londres, dites-nous : Là-bas, le public grignotte-t-il des noix pendant la représentation d'un drame et, au moment où le spectacle est à son point culminant, met-on en émoi le parterre, les loges et tout le théâtre, en rossant des cochers ivres qui se sont disputés?*

On le voit, les mœurs du public moscovite ne s'étaient pas sensiblement affinées depuis l'époque où, quelque douze ans auparavant, l'impresario G.-B. Locatelli se plaignait amèrement des agissements inqualifiables auxquels son théâtre était en butte, de la part de voyous qui, en l'occurrence, ne faisaient qu'imiter l'exemple donné par certains grands seigneurs...<sup>2</sup>

\* \* \*

Autant qu'on en peut juger — car les documents officiels relatifs à cette période font complètement défaut — le premier ouvrage que Tomaso Traetta donna au Théâtre du Palais d'hiver fut son opéra : *L'isola disabitata*, qu'il avait fait jouer à Bologne, quelques mois avant son départ pour la Russie, sur un livret en un acte et quatorze scènes, que P. Metastasio avait écrit pour la cour de Vienne, et qui fut représenté dans cette ville en 1752, avec une musique de Giuseppe Bonno.

Il faut penser que, comme plusieurs autres Italiens se crurent autorisés à le faire en un pays qui, vu son éloignement, était mal informé des événements artistiques de l'étranger, Tomaso Traetta laissa croire à la cour qu'il s'agissait là d'une partition nouvellement écrite par lui à l'intention expresse de la Russie, car J. von Stählin note que c'était « sa première composition d'ici »<sup>3</sup>.

Selon la règle obligatoire pour tout ouvrage paraissant sur la scène impériale, le livret de *L'isola disabitata* dut être traduit en russe et publié dans cette langue, ainsi qu'en italien. Mais

<sup>1</sup> Texte reproduit par D. DMITRIEF dans la revue : *Ancienne et nouvelle Russie*; Moscou, 1880, p. 315, d'après l'unique exemplaire connu ayant fait partie de la collection de D. T. Kobéko. Bien que cet avis ne mentionne pas la date de 1769, celle-ci ne peut être mise en doute, puisque l'entreprise de Belmonti et G. Cinti inaugura son activité en automne 1769, et que, dès le début de décembre 1770, les spectacles furent suspendus, en raison de la terrible épidémie de peste qui avait éclaté à Moscou.

<sup>2</sup> A ce sujet, voir Tome I, p. 272.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 183. L'historiographe germano-russe a ainsi induit en erreur FÉRIS (*Op. cit.*, VIII, 250) et H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*; Leipzig, 1887, p. 236), ainsi que d'autres auteurs qui indiquent Saint-Pétersbourg et l'année 1769 pour le lieu et la date de la création de cet ouvrage. Ainsi que l'attestent les documents produits par C. RICCI (*I teatri di Bologna*; Bologne, 1888, pp. 206 et 488), la création de *L'isola disabitata* eut lieu, comme nous l'avons dit, à Bologne, durant le carnaval de 1768.

il ne semble pas qu'un exemplaire de cette édition ait été conservé, car il n'en existe aucun dans les grandes collections publiques de l'U. R. S. S.

En dépit de cette circonstance fâcheuse, il est possible de reconstituer assez exactement la distribution de la partition de Tomaso Traetta à Saint-Pétersbourg, cela grâce aux précisions que nous fournit J. von Stählin, et que vient compléter une lettre du librettiste, relative aux personnages de l'action. Ecrivant à son ami, le célèbre castrat Farinelli qui dirigeait alors le Théâtre italien de Madrid, P. Metastasio prend soin, en effet, de spécifier à son correspondant que le rôle de Gernando doit absolument être confié à un ténor, et celui d'Enrico au sopraniste <sup>1</sup>.

De son côté, J. von Stählin nous fournit les détails suivants sur le spectacle de Saint-Pétersbourg :

... En 1769, Traetta fit exécuter, pendant les fêtes du Carnaval, sa première composition d'ici, une opérette ou, plus exactement, un drame en musique en un acte, de Metastasio : *L'isola disabitata*. Les personnages récitant étaient la Sign. Colonna, M<sup>me</sup> Mécour, en réalité une des premières danseuses du théâtre, mais qui se fait entendre aussi agréablement comme chanteuse italienne, qu'elle se montre excellente actrice, le castrat Luini et le ténor Prati. La composition musicale fut trouvée vive, facile à comprendre et forte; aussi, la plupart des airs furent-ils salués d'applaudissements, mais surtout le dernier quatuor <sup>2</sup>.

Sur la base de tous ces renseignements, et le rôle de Costanza étant visiblement de beaucoup plus important que celui de Silvia, on ne risque pas de pécher contre la vraisemblance, en supposant que les parties vocales de *L'isola disabitata* furent distribuées de la façon suivante :

Gernando : Antonio Prati  
 Enrico : Domenico Luini  
 Costanza : Teresa Colonna  
 Silvia : Giovanna Mécour.

Dans le répertoire chronologique qu'il a dressé de l'œuvre dramatique de Tomaso Traetta <sup>3</sup>, H. Goldschmidt déclare ne pas avoir réussi à rencontrer un exemplaire de la partition de *L'isola disabitata*. D'autant plus précieuse est la découverte que nous avons faite d'une copie manuscrite — un *unicum*, très certainement — de cet ouvrage, qui figure, aux côtés de six autres opéras du maître napolitain, dans la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

\* \* \*

Pendant le Grand-Carême de sept semaines qui, en pays orthodoxes, suit immédiatement le Carnaval, et durant lequel l'Eglise interdisait autrefois toute réjouissance de caractère profane, Vincenzo Manfredini s'avisait de sortir de l'ombre où l'avaient relégué la présence de B. Galuppi, puis celle de Tomaso Traetta, et il tint à administrer une preuve ultime de ses capacités, avant son départ imminent pour l'Italie.

Imitant l'exemple donné en 1748-1750 déjà par son compatriote, le violoniste Giuseppe Passerini puis, deux ans plus tard, par un artiste dont le nom est demeuré inconnu <sup>4</sup>, il organisa une série de concerts d'abonnement qui constituait la troisième en date des entreprises de ce genre à Saint-Pétersbourg, et sur laquelle J. von Stählin nous livre ces détails intéressants :

<sup>1</sup> *Opere*, p. 963, lettre de Vienne, en date du 7 avril (nouv. st.), 1753.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 183.

<sup>3</sup> *Loc. cit.*, fol. XVII.

<sup>4</sup> Sur ces entreprises de concerts publics, voir T. I, pp. 200 et 223-224.

... *En hiver, Manfredini prit congé pour retourner en Toscane ... Mais, comme il devait attendre encore quelques mois pour faire le voyage plus commodément, il imagina, afin de ne pas demeurer inactif, d'organiser un concert italien public, pendant le Carême. Ses protecteurs lui firent obtenir un vaste local dans la maison du chambellan I. I. Chouvalof, en face du jardin du Palais d'été.*

*Avec le concours de quelques bons musiciens de la chambre, il y fit exécuter la meilleure musique vocale et instrumentale. Mais plus souvent encore que les musiciens qu'il y amena, on écouta avec admiration, dans ces concerts, d'excellents dilettantes, par exemple les trois filles du conseiller privé et sénateur de Tiéplof<sup>1</sup>, qui chantaient et jouaient du clavecin, ainsi que le fils de ce seigneur, qui était un remarquable élève de Schiatti<sup>2</sup>.*

*Les autres dilettantes qui se produisirent étaient le grand-échanson et sénateur Alexandre Alexandrovitch Narychkine et son frère, le grand-écuyer de la cour Lev Alexandrovitch, les conseillers privés et sénateurs d'Olsoufief et de Tiéplof, quelques officiers de la garde, etc.*

*D'entre les musiciens de la cour, le jeune Pomorsky joua un concerto de violon, avec un applaudissement unanime et, sur son basson, Zahn plongea les auditeurs dans l'admiration.*

*Pour entrer à ce concert public, on payait deux roubles par personne. Et, tout le temps qu'il dura, la salle, ainsi que les quatre chambres contiguës étaient pleines d'auditeurs, de dames de la cour et de chevaliers, aussi bien que de nombre de membres de la noblesse et du négoce de la ville. On y servait des rafraîchissements, et celui qui désirait faire une partie de whist ou jouer à l'homme, trouvait toujours des partenaires<sup>3</sup>.*

Avant toutes choses, le compositeur italien avait porté son projet à la connaissance des amateurs en publiant l'annonce que voici, dans la feuille officielle du 10 mars 1769 :

*Les personnes qui se sont inscrites sur un plan spécial pour le concert, sont informées que celui-ci commencera jeudi prochain, le 12, à six heures du soir. Le concert aura lieu le jeudi de chaque semaine, jusqu'au dimanche des Rameaux... Les personnes qui ont déjà souscrit 30 roubles, recevront trois billets; et celles qui ont souscrit 10 r., un billet seulement. Les amateurs qui voudraient encore souscrire peuvent s'adresser au Sieur Manfredini [sic]<sup>4</sup>.*

Une annonce subséquente fait connaître qu'une seconde série de six concerts commencerait aussitôt après les fêtes de Pâques, et elle spécifie que :

*... les personnes désirant y assister en payant chaque fois à l'entrée, ne seront pas admises; mais celles qui voudraient prendre des billets pour cinq, quatre ou trois séances pourront le faire en payant en proportion, chaque billet ne pouvant être utilisé que par la personne à laquelle il appartient<sup>5</sup>.*

<sup>1</sup> Il s'agit de Grégor Nikolaiévitch Tiéplof, mélomane passionné dont nous avons retracé brièvement la biographie, T. I, p. 326, note 2.

<sup>2</sup> Alexandre Grigoriévitch Tiéplof, remarquable violoniste qui hérita de son père un amour décidé pour la musique et dont, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la maison était le rendez-vous de tous les artistes de Saint-Pétersbourg.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 183-185.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, à cette date.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 21 avril 1769, annonce.

Toutefois, cette reprise semble n'avoir pas rencontré un accueil très empressé, et avoir éprouvé quelque peine à démarrer car, le 28 avril, un nouvel avis informait le public que :

*...le concert qui devait commencer le 23 n'a pu avoir lieu, par suite de certaines circonstances..., et il est fixé au 30 avril...*

A quoi le compositeur-impresario, jugeant probablement qu'il n'était pas dans son intérêt de négliger certains amateurs peu disposés à s'abonner, ajoutait :

*... pour le plaisir de ceux qui n'ont pas souscrit à tous les concerts et qui n'ont pas le temps d'assister à chacun d'eux, il est possible d'acheter, chez le Sr. Manfredini, des billets à deux roubles par concert <sup>1</sup>.*

Finalement, la réouverture se fit le 2 mai <sup>2</sup>. Malheureusement, aucun détail ne nous est parvenu concernant les œuvres qui furent exécutées au cours de ces séances. Si l'on peut penser que Vincenzo Manfredini profita de l'occasion pour faire entendre quelques-unes des nombreuses pièces vocales et instrumentales qu'il avait écrites, durant les longues années où il fut au service de la cour, le fait que M<sup>lle</sup> Elisabeth Tiéplof compta parmi les solistes appelés à se produire, permet de supposer que le *Concert choisie [sic] pour le clavecin*, que le musicien italien avait dédié à cette jeune virtuose, figura peut-être à quelqu'un des programmes. Mais c'est là simple conjecture qu'aucun document contemporain ne vient confirmer.

Quoi qu'il en ait été à ce sujet, il est certain que ce fut là la dernière fois que l'ex-maître de chapelle de la cour se manifesta en Russie à cette époque car, le 2 juin déjà, il annonça son prochain départ, en compagnie de sa femme et de son fils <sup>3</sup>. Comme nous le verrons, il était dit que Vincenzo Manfredini reverrait Saint-Pétersbourg où, vingt-neuf ans plus tard, le tsar Paul I le rappela peu après son avènement. Mais ce fut pour y mourir au bout de onze mois...

\* \* \*

Cependant que Vincenzo Manfredini menait à chef la première série de ses concerts, Tomaso Traetta ne chômait pas, car la date approchait du quarantième anniversaire de Catherine II qui, on le pense bien, allait être célébré avec une solennité toute particulière et devait, selon l'usage, être marqué par un grand spectacle.

Entre les festivités qui se déroulèrent au Palais d'hiver, le jour du 21 avril 1769, la première représentation de *L'Olimpiade* fut certainement l'une des plus brillantes <sup>4</sup>. Une fois encore, pourtant, le compositeur napolitain ne s'était pas mis en frais, puisque à cette occasion, il se contenta de porter à la scène, en le retouchant quelque peu, un ouvrage qu'il avait fait jouer en 1758 déjà, pour l'inauguration du Teatro filarmonico de Vérone, et qui avait reparu en 1767, à Florence.

Le livret n'était autre que celui, si célèbre et si fréquemment employé, de P. Metastasio, que Vincenzo Manfredini avait déjà mis en musique en 1762, et qu'il avait fait représenter à Moscou, pendant les fêtes du couronnement de Catherine II. Comme toujours, il fut traduit en

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 28 avril 1769.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 5 mai 1769.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 2 juin 1769, annonce.

<sup>4</sup> Notons que la date de ce spectacle a été inexactement rapportée par FÉTIS (*Op. cit.*, VIII, 250) qui donne celle de 1770 et, de surcroît, imagine que cet ouvrage fut créé à Saint-Pétersbourg. Il en va de même de V. STASSOF : *Opéras russes et étrangers représentés sur les théâtres impériaux de Russie*; Saint-Pétersbourg, 1898, p. 27; et de N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59, qui reportent également cette représentation à l'année 1770.

français et en russe, et publié en trois langues à Saint-Pétersbourg, en 1769 (Exemplaires français-russes à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Académie des sciences de cette ville; exemplaire italien à la Landesbibliothek de Darmstadt).

Pour la partition de *L'Olimpiade*, dans la version donnée à Saint-Pétersbourg, elle existe aujourd'hui en quatre exemplaires au moins, à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, à celle de Dresde, à celle du Conservatoire de Paris, et à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Faute de connaître la partition originale de 1758 qui a disparu, il n'est pas possible de se rendre un compte exact des modifications que Tomaso Traetta apporta à son œuvre, quand il la fit représenter en Russie. Du moins Hugo Goldschmidt semble-t-il ne pas pécher contre la vraisemblance <sup>1</sup>, en supposant que ces remaniements consistèrent essentiellement dans l'importance attribuée aux *solì* instrumentaux (airs avec basson obligé et avec clarinette, à l'acte II), ainsi que dans le développement des grands ensembles vocaux : toutes améliorations auxquelles le compositeur dut certainement être incité par la possibilité qui s'offrait à lui d'utiliser l'art de virtuoses tels que G. Ph. Zahn et Fédor Ladunke, et de faire valoir le magnifique chœur de la Chapelle des chantres de la cour qui, on le sait, était traditionnellement appelé à se produire dans tous les grands opéras représentés au Théâtre du Palais.

Aussi bien, nous l'avons signalé précédemment, est-ce dans *L'Olimpiade* de 1769, que la clarinette tint pour la première fois un rôle dans un ouvrage dramatique joué en Russie, pour reparaitre bientôt, mise à contribution plus largement encore, dans *Antigona* et *Lucio Vero* en 1772 et 1774.

Pour la première représentation, les personnages de l'action avaient été confiés aux meilleurs artistes de la troupe italienne :

Clistene :	Antonio Prati
Aristea :	Teresa Colonna
Argene :	Charlotte Chlakovskaya
Licida :	Antonio Massi
Megacle :	Domenico Luini
Aminta :	Antonio Amati.

Quant aux ballets imaginés par Gasparo Angiolini, ils étaient dansés par le chorégraphe lui-même, Pierre Granger, Léopold Paradis, Alvise Tolato et Timoféi Boublikof, ainsi que par Santina Aubri, Gioseffa Fusi-Bernardi, Giovanna Mécour et M<sup>me</sup> Bournonville. Cependant que les machines étaient de l'invention de Giuseppe Brigonzi <sup>2</sup>.

L'impression produite sur le public par l'audition de l'ouvrage de Tomaso Traetta semble ne pas avoir été sans mélange, si l'on en croit J. von Stählin qui nous livre ces détails sur le spectacle du 21 avril 1769 :

*... La musique parut surtout ardente, très musicale et plus artistique que captivante ou qu'exprimant exactement le sens des paroles. Quelques monologues et récits accompagnés étaient très beaux et bien accordés aux passions traduites par le livret. La plupart des chanteurs et surtout la prima donna Colonna, furent applaudis à nombre de reprises. De même, le basson Zahn lorsque, dans un solo accompagnant un air du ténor Prati, il exécuta de longs traits et une cadence développée avec celui-ci et, en outre, un beau solo comme ritournelle de l'air, faisant valoir la sonorité la plus douce, semblable à celle de la flûte traversière.*

<sup>1</sup> *Loc. cit.*, fol. LXXVII-LXXIX.

<sup>2</sup> Livret du spectacle de 1769.

*La plus grande impression fut causée par les quatre chœurs insérés dans cet opéra. Ils étaient remarquablement exécutés par cinquante chantres de la Chapelle impériale, en costumes* <sup>1</sup>.

Malgré les quelques réserves dont l'œuvre de Tomaso Traetta avait été l'objet, de la part de « connaisseurs », *L'Olimpiade* bénéficia d'une reprise qui dut avoir lieu dans la seconde moitié de l'année suivante. Car une note insérée dans la partition conservée à Dresde, spécifie que l'air d'Aristea, à la 2<sup>me</sup> scène du II<sup>e</sup> acte, fut écrit *per la signora Teuberig* qui était arrivée depuis peu, et qui reprit ainsi le rôle devenu vacant, en raison du départ de Teresa Colonna <sup>2</sup>.

\* \* \*

L'automne venu, ce fut au tour de H.-Fr. Raupach de donner, sur la scène du Palais d'hiver, un nouvel ouvrage qui fut représenté au mois de septembre 1769, très vraisemblablement le 22, qui était le jour anniversaire du couronnement et réglementairement marqué par un brillant spectacle officiel.

*Armide et Renaud*, tel était le titre de ce « ballet-pantomime héroïque » dont le scénario, dû à Gasparo Angiolini, fut publié au même moment, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Seule une copie de la partition du compositeur, portant la date de 1773, nous a été conservée, et figure à la Landesbibliothek de Darmstadt <sup>3</sup>. Les deux rôles principaux étaient confiés à Santina Aubri et à Timoféi Boublikof <sup>4</sup>.

Comme la précédente, l'année 1770 ne vit se produire que quelques mutations dans le personnel des Théâtres de la cour. Les plus importantes d'entre elles furent assurément, au printemps, le départ de Teresa Colonna <sup>5</sup> et l'arrivée de la célèbre cantatrice viennoise Elisabeth Teyber qui, comme nous venons de le dire, dut apparaître quelque peu plus tard à Saint-Pétersbourg pour n'y faire, au reste, qu'un séjour de très courte durée, puisque sa santé l'obligea de se retirer au cours de la saison suivante déjà.

Simultanément, la troupe italienne perdit le castrat Domenico Luini qui se trouvait en Russie depuis 1758 et qui, tout aussitôt, fut remplacé par le contraltiste Angiolo Monanni, *detto Manzoletto*, ainsi que par un autre « incommodé », du nom de Giovanni Toschi.

Pour la compagnie française qui, peu auparavant, s'était adjoint la remarquable actrice Marie Sage-Martin, elle admit François Brochard, sa fille Charlotte-Clairon (elle avait épousé l'acteur Pierre Bourdais arrivé en 1766, mais elle continua de jouer sous son nom paternel), et leur fille Babette Bourdais. Tous trois se firent si fort apprécier, qu'ils furent constamment réengagés pendant vingt-six ans.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 185-186.

<sup>2</sup> H. GOLDSCHMIDT commet donc une erreur quand, *Loc. cit.*, fol. XIV, il affirme qu'Elisabeth Teyber était à Saint-Pétersbourg en 1769, et qu'elle prit part à la première représentation de *L'Olimpiade*. En effet, cette artiste était engagée à Naples en 1769 et, encore au début du carnaval de 1770, elle chantait à Venise, ainsi qu'en fait foi la distribution de deux ouvrages joués à ce moment, dans cette ville, et signalés par T. WIEL : *Op. cit.*, p. 279. La Teyber ne dut donc pas arriver en Russie avant la fin du printemps, ou l'été de 1770.

<sup>3</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VIII, 138.

<sup>4</sup> Livret du spectacle.

<sup>5</sup> Comme on le verra, cette artiste reparut à Saint-Pétersbourg, huit ans plus tard.

C'est d'autre part, à cette époque environ, que le danseur Camillo Fabiani entra dans la troupe chorégraphique, et que le décorateur italien Carlo Galli da Bibiena fut admis au service impérial <sup>1</sup>.

Pour la même période, la chronique musicale de la capitale enregistra encore une nouvelle entreprise de concerts d'abonnement qui, cette fois, était le fait du violoniste de la cour et compositeur Dominik Springer <sup>2</sup> et qui, en quelque sorte, reprit la suite des séances que Vincenzo Manfredini avait organisées, l'année d'avant.

\* \* \*

Tous renseignements font défaut sur l'activité des troupes impériales, pendant le premier semestre de l'année 1770. Et c'est en automne seulement, que l'on recommence d'être informé sur le mouvement théâtral à Saint-Pétersbourg, cela grâce au livret du grand spectacle donné le 22 septembre, pour l'anniversaire du couronnement.

Ce jour-là, Tomaso Traetta, qui décidément ne jugeait pas nécessaire de se mettre en frais pour la cour, porta de nouveau à la scène l'un de ses opéras anciens : *Antigono*, qu'il avait écrit pour le théâtre de Padoue, en 1764 <sup>3</sup>, et qu'il se contenta de ramener de trois à deux actes <sup>4</sup>, peut-être pour que ne se prolongeât pas outre mesure une soirée qui, de surcroît, devait comporter au moins un ballet important <sup>5</sup>.

Comme à l'ordinaire, il y eut plusieurs éditions simultanées du livret, qui furent publiées à Saint-Pétersbourg en 1770, l'une en italien et français (Exemplaire au Musée du livre, à Moscou), l'autre en italien et russe (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et à la Nationale de Paris). Le titre du livret français était rédigé en ces termes :

*Antigone. Dramme [sic] en Musique, représenté sur le Théâtre Impérial de la Cour pour célébrer le Glorieux Jour du Couronnement de Sa Majesté Impériale Cathérine II, Impératrice de toutes les Russies, le 22 septembre de l'année 1770.*

*La poésie est de Mr. l'Abbé Pierre Metastasio.*

*La Musique est de Mr. Tomas Trajettae [sic], Maître de Chapelle au service de Sa Majesté Impériale.*

*La Musique des Ballets est de Mr. Frédérique Raubach [sic], second Maître de Chapelle au service de Sa Majesté Impériale.*

*Les ballets sont de la composition de Mr. Gasparo Angiolini, maître des ballets au service de Sa Majesté Impériale.*

*A St. Pétersbourg, de l'Imprimerie de l'Académie Impériale des Sciences 1770.*

Quant à la partition de Tomaso Traetta, le seul exemplaire de la version en deux actes de 1770, appartient à la Bibliothèque musicale des Théâtre académiques de Leningrad.

<sup>1</sup> Sur tous les artistes nouveaux mentionnés ici, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 133-187.

<sup>2</sup> Au sujet de cet artiste, voir plus haut, p. 58.

<sup>3</sup> B. BRUNELLI : *I teatri di Padova*; Padoue, 1921, p. 58.

<sup>4</sup> Indication fournie par le livret russe du spectacle de 1770, dont le titre est libellé en ces termes : « *Antigono*, opéra de Metastasio, écourté... ».

<sup>5</sup> Notons ici que Tomaso Traetta ayant donné successivement *Antigono* sur le livret de Metastasio (Padoue, 1764), et *Antigona* sur un livret de Marco Coltellini (Saint-Pétersbourg, 1772), de nombreux historiens ont confondu ces deux ouvrages. Tels H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 643), qui donne, pour *Antigono* à Saint-Pétersbourg, la date de 1772, soit celle d'*Antigona*; R. EITNER (*Op. cit.*, IX, 441) qui appelle *Antigona* l'opéra joué à Padoue en 1764, et qui ne fait pas mention d'*Antigono*; et V. STASSOF (*Op. cit.*, p. 8) qui dénomme indifféremment ces deux ouvrages *Antigona*. Cependant que, chose singulière, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59) ignore l'une et l'autre de ces deux partitions. Signalons enfin une erreur de V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 7, qui indique 1760, pour la date d'édition d'un livret d'*Antigono*, à Saint-Pétersbourg. L'imbroglia, on le voit, est complet.

La distribution avait été assurée de la façon suivante :

Antigono : Antonio Prati  
 Berenice : Elisabeth Teyber  
 Ismene : M<sup>me</sup> Olivieri <sup>1</sup>  
 Alessandro : Angiolo Monanni  
 Demetrio : Giovanni Toschi  
 Clearco : Antonio Massi.

Comme d'habitude, les décors étaient de Francesco Gradizzi, et les machines de Giuseppe Brigonzi.

L'un des ballets qui furent insérés dans la représentation d'*Antigono* portait le titre : *L'asile* [ou *Le refuge*] de Cupidon <sup>2</sup>, et Gasparo Angiolini en avait imaginé l'argument qui fut édité au même moment, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). La musique en était due à H.-Fr. Raupach et, ainsi que tant d'autres œuvres de ce compositeur fécond, elle a disparu, sans être connue d'aucun des biographes de celui-ci. Comme le montre le livret, Santina Aubri, Gioseffa Fusi-Bernardi et Timoféi Boublikof se partagèrent les rôles principaux de cet ouvrage.

Deux jours après, le 24 septembre, un nouveau ballet fut dansé sur la scène du Palais d'hiver ;

... à l'occasion de la victoire glorieuse remportée sur la flotte ottomane, près de l'Isle de Chio <sup>3</sup>.

Intitulé : *Les nouveaux Argonautes*, il était encore de la main de Gasparo Angiolini pour le scénario qui fut également imprimé à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Mais, cette fois, la partition en avait été demandée au violoniste de la cour Dominik Springer. Comme celle du *Combat de l'amour et de la raison*, que cet auteur avait donnée à Moscou en 1763, la musique des *Nouveaux Argonautes*, qui s'est perdue au cours des ans, est demeurée ignorée de tous les lexicographes.

Pour les interprètes, ils avaient été désignés parmi les plus remarquables artistes de la troupe chorégraphique : Santina Aubri, Gioseffa Fusi-Bernardi, Léopold Paradis et Timoféi Boublikof <sup>4</sup>.

Presque sans interruption, les festivités recommencèrent en l'honneur du prince Henri de Prusse qui parut le 1<sup>er</sup> octobre à Saint-Pétersbourg, pour y faire un séjour de quelque cinq mois <sup>5</sup>. Il est probable que c'est au moment de son arrivée qu'eut lieu la reprise de *L'Olympiade* signalée plus haut, dans laquelle Elisabeth Teyber assumait le principal rôle féminin, en remplacement de Teresa Colonna qui l'avait chanté, lors de la première représentation.

Puis, le 19 octobre 1770, la cour vit un ouvrage sur lequel nous n'avons d'autre renseignement que son titre : *Le Kalmouk*, « opéra-comique français », ainsi que le qualifie le *Journal du fourrier de la chambre* qui est seul à mentionner ce spectacle <sup>6</sup>. En dépit de recherches que nous avons étendues à toute la bibliographie dramatique française, nous n'avons pas réussi à identifier cette œuvre qui n'est citée par aucun auteur du XVIII<sup>e</sup> siècle. S'agit-il d'un opéra auquel —

<sup>1</sup> Nous ne possédons aucun détail sur cette artiste dont le nom ne reparait plus jamais, par la suite.

<sup>2</sup> Le titre russe du livret autorise ces deux interprétations.

<sup>3</sup> Indication du livret de ce spectacle. Le 24 juin précédent, la flotte russe commandée par l'Anglais Elphinstone et le comte Alexis Orlof, frère de l'amant en titre de Catherine II, avait infligé une grave défaite à la flotte turque, devant la forteresse de Tcheshmé (île de Chio).

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> Né en 1726, mort en 1802, le prince Henri de Prusse était le frère cadet du roi Frédéric II. Il se rendit de nouveau à Saint-Pétersbourg, en 1776.

<sup>6</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

comme cela arriva parfois, à cette époque — le traducteur russe avait donné un titre complètement différent de l'original <sup>1</sup>? Ou serait-ce que l'on se trouve en présence d'une pièce nouvelle, écrite texte et musique en Russie? Il est vraisemblable que la question ne pourra jamais être élucidée.

Un mois plus tard, un jour de novembre que l'on ne saurait préciser, l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna eut l'honneur d'accueillir Henri de Prusse qu'accompagnaient l'impératrice et ses courtisans : Excellente occasion de faire apprécier, par le visiteur princier, les talents dramatiques, chorégraphiques et musicaux des élèves de l'institution, que l'on cultivait avec tant de soin.

Aussi Catherine II, dont on sait l'intérêt qu'elle portait à la formation artistique de ses pupilles, s'empressa-t-elle de mander à son ami Voltaire quelques détails sur cette fête en vue de laquelle Tomaso Traetta avait été mis à contribution :

*...Lorsqu'on fut à table, les quatre Saisons, qui avoient suivi Apollon, se mirent à danser un ballet, ensuite arriva Diane et ses nymphes. Lorsque le ballet fut fini, la musique composée par Traietto [sic] pour cette fête se fit entendre <sup>2</sup>, et les masques entrèrent. Dans un appartement voisin, on avoit dressé un théâtre où ces mêmes enfants jouèrent la petite comédie de L'oracle <sup>3</sup>.*

Pour la circonstance, l'architecte Antonio Rinaldi avait imaginé un décor dont L. Hautecœur donne la description suivante, d'après la maquette originale, conservée au Musée de l'Ermitage :

*... Rinaldi entoura un salon ovale de douze niches, où se trouvaient représentées les douze saisons. Des treillages, des guirlandes de roses, des colonnes de feuilles donnent à cette mythologie un décor champêtre. La frise était ornée d'appliques contournées, le plafond en trompe l'œil s'ouvrait par trois oculi circulaires sur un ciel nuageux <sup>4</sup>.*

\* \* \*

Cependant qu'à Saint-Pétersbourg, le monde de la cour se délassait au spectacle de ces scènes idylliques, une tragédie qui, pour ne point se dérouler sous les feux de la rampe, n'en était que plus terrifiante, se jouait en province où les troupes russes, de retour de la guerre contre la Turquie, avaient apporté la peste contractée par elles en Moldavie. Favorisée par l'absence de toute mesure sanitaire et par la dispersion des soldats malades, l'épidémie se répandit de village en village, de ville en ville, avec une rapidité extraordinaire. Et, dès le mois de décembre, elle fit son apparition à Moscou où elle allait exercer des ravages effrayants, au sein d'une population entassée dans des quartiers dont les conditions hygiéniques étaient déplorables.

<sup>1</sup> Peut-être s'agit-il de : *Le Huron*, de Grétry, qui avait été créé deux ans auparavant, à Paris, et qui aurait été débaptisé pour raison d'euphonie, dans la traduction russe. C'est là — exprimons-nous de le dire — simple conjecture de notre part.

<sup>2</sup> Signalant cette œuvre, A. NUOVO : *Tomaso Traetta*, 3<sup>e</sup> éd., Rome, 1922, p. 29, qui semble avoir mal lu la lettre de Catherine II, l'intitule : *Le Quattro stagioni e i dedici mesi dell'anno*, dénomination que rien ne justifie puisque, on l'a vu, la musique du maître napolitain ne fut jouée qu'une fois terminée le ballet des saisons. Et, tout aussi arbitrairement, il imagine que la partition de T. Traetta comportait quatre orchestres ! Or, dans sa lettre, la souveraine se contente d'écrire que ces ensembles, installés sur la galerie, jouèrent pendant le souper. Ajoutons, au surplus, que la partition de cet ouvrage, qui seule pourrait apporter une justification aux allégations du biographe, a disparu.

<sup>3</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XIII, p. 49, lettre en date du 2 décembre 1770. *L'oracle* était une petite comédie en un acte, de G. F. de Saint-Foix, qui avait été créée à Paris, en 1740.

<sup>4</sup> *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1912, p. 24.

C'est certainement aux lourdes préoccupations causées par cet événement et par ceux, non moins graves, qui se succédèrent presque aussitôt, qu'est due l'interruption totale des réjouissances et des spectacles à la cour, en 1771.

Car, dès la fin de l'hiver, les nouvelles de Moscou se firent de plus en plus alarmantes. La mortalité était énorme et, avec le retour des chaleurs, elle atteignit parfois le nombre de mille victimes par jour. Aussi les autorités se trouvant débordées et étant elles-mêmes décimées, le désordre arriva à son comble dans la vieille capitale où la lie du peuple se livrait aux pires excès. Bientôt l'effervescence atteignit un tel degré, qu'une insurrection, demeurée tristement célèbre dans les annales moscovites sous le nom d'« émeute de la peste », éclata, qui donna lieu à d'affreux massacres. Au point que l'archevêque de Moscou, Ambroise, s'étant porté courageusement au-devant des émeutiers, pour les persuader de se calmer, fut assassiné par eux...

On le pense bien, ces tristes circonstances eurent une répercussion immédiate sur l'entreprise des deux Italiens qui dirigeaient le théâtre de Moscou depuis moins de deux ans. Les spectacles ayant dû être arrêtés, leur affaire ne tarda pas à s'effondrer. D'ailleurs, Belmonti fut bientôt emporté par la maladie, et son associé G. Cinti disparut, sans que l'on puisse savoir ce qu'il advint de lui.

\* \* \*

C'est à ce moment qu'à Saint-Pétersbourg, la cantatrice Elisabeth Teyber, arrivée l'année d'avant seulement, se vit obligée de demander son congé, probablement en raison du climat trop rude pour sa constitution. L'historien Charles Burney rapporte, en effet, que son court séjour en Russie avait si gravement éprouvé sa santé, qu'à Vienne où elle se trouvait en 1772, elle avait dû abandonner le chant et vivait complètement retirée de la scène <sup>1</sup>.

Dans le même temps, l'orchestre impérial s'enrichit d'une recrue de valeur, le violoniste allemand Ferdinand-Anton Titz qui allait faire une brillante carrière à Saint-Pétersbourg où il vécut jusqu'à sa mort survenue en 1810 <sup>2</sup>.

De son côté, la troupe russe de la cour accueillit un jeune acteur et chanteur, Vassili Mikhaïlovitch Tchernikof, qui ne tarda pas à quitter le service, mais qui reparut, en 1783, sur la scène impériale.

\* \* \*

Si les théâtres officiels de la capitale chômèrent en 1771, le public pétersbourgeois vit pourtant arriver, à la fin de l'année <sup>3</sup>, une compagnie anglaise dirigée par un impresario du nom de Fisher, qui poursuivit ses spectacles jusqu'au début de l'été de 1772, sur la scène du Théâtre près le Jardin d'été. Elle y jouait des tragédies, des comédies et des opéras-comiques du répertoire anglais de l'époque, agrémentant ses spectacles de quelques ballets. Parmi ses membres, on relève les noms de M<sup>mes</sup> Hoppel, Jane Barry, Margaret Andrews et Arabella Bovy, MM. Alexander Bankier, Henry Goder, George Hoppel et Thomas Johnson <sup>4</sup>.

Cette troupe semble avoir inauguré son activité le 6 décembre 1771, en représentant une comédie et un opéra-comique : *The Padlock*, livret de I. Bickerstaffe, musique de Charles Dibdin, qui était alors dans toute sa nouveauté, puisqu'il avait été créé à Londres, trois ans auparavant seulement, et qui dut être particulièrement apprécié par le public pétersbourgeois car, au cours du même mois, il fut donné deux fois encore <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Musikalische Reisen*, III, 237.

<sup>2</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 179-185.

<sup>3</sup> Peut-être cette entreprise s'était-elle établie à Saint-Pétersbourg, à la fin de l'année 1770 déjà.

<sup>4</sup> Les noms de ces artistes nous étant transmis par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 118, il est vraisemblable que l'orthographe de certains d'entre eux a été déformée par la notation russe.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 25 novembre, 9 et 16 décembre 1771.

Puis, le dernier jour de l'année, la compagnie anglaise inscrivit à l'affiche l'un des *Ballad Operas* qui étaient alors si fort en faveur en Angleterre : *Midas*, dont le livret avait été écrit par Kane O'Hara, et dont la partition était essentiellement formée d'un assemblage d'airs populaires <sup>1</sup>.

\* \* \*

Pendant que la vie théâtrale suivait ainsi son cours dans la capitale de l'Empire, en Italie, un jeune compositeur russe, Maxime Sozontovitch Bérézovsky <sup>2</sup>, cueillait ses premiers lauriers à Bologne où — nous l'avons dit — il avait été envoyé en 1765, afin d'y poursuivre ses études de composition auprès du célèbre théoricien Padre G. B. Martini, et où il ouvrit de la sorte la série des musiciens, ses compatriotes qui, durant le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, eurent le privilège de recevoir les conseils des maîtres les plus réputés de la péninsule.

Ayant présenté aux *censori* de l'Accademia filarmonica de cette ville le travail d'examen traditionnellement imposé aux artistes désireux d'être admis comme associés de cette fameuse institution, M. S. Bérézovsky reçut, le 15 mai (nouv. st.) 1771, le titre envié d'*Accademico filarmonico*, qui lui fut décerné à l'unanimité, ainsi qu'en témoigne ce procès-verbal de la séance, que nous avons eu la bonne fortune de découvrir dans les archives de l'Accademia <sup>3</sup> :

*Congregati per Polize li SSri Accademici sotto il Sig. Principe Ant. Mazzoni sono intervenuti li seguenti cioè...*

*Primieramente il Sig. Principe ha presentati due Memoriali di Soggetti Forestieri petenti di essere aggregati all' Accademia in qualità di Maestri Compositori alla Forestiera, e questi sono — il Sig. Giuseppe Misliwecek detto il Boemo e — Sig. Massimo Beresovskoy.*

*Si sono letti tali memoriali; indi appertosi l' Antifonario si è assegnata a ciascun d'essi un' Antiphona sù cui far debbono il Loror esperimento, e si sono li medesimi rittirati per farlo nella Camera contigua alla Residenza...*

*Così pure il Sig. Massimo Beresovskoy ha presentato il suo esperimento fatto, e questo pure è stato esaminato dalli SSri Censori, e giudicato : Ed in seguito mediante legittimo partito secreto ottenuto favorevole, e stato adnesso nel numero de SSri Accademici Compositori alla Forestiera...*

*Terminatesi dalli detti metenti gli esperimenti gli hanno presentati alli SSri Maestri Compositori che sono li seguenti cioè :...*

*Successivamente si è esaminati l'esperimento del Sig. Massimo Beresovskoy Rusiano e postosi simile partito, e stato ancor questi ottenuto a tutti voti bianchi.*

*Finalmente si è posto partito fra l'intero Corporale se debbano essere aggregati al Corpo dell' Accademia e pubblitosi tal partito si è trovato ottenuto favorevole a tutti voti bianchi, et è stato ordinato che loro si spedisca la consueta Patente.*

*E con ciò fu sciolto il Congresso <sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 118, commet une plaisante erreur en attribuant cet ouvrage à Grétry qui n'écrivit sa partition : *Le jugement de Midas*, qu'en 1777 !

<sup>2</sup> Sur M. S. Bérézovsky, voir Tome I, pp. 340-341.

<sup>3</sup> Quelques mois auparavant, le 9 octobre (nouv. st.) 1770, Mozart avait été également agrégé au sein de la docte assemblée, lors de son passage à Bologne, en compagnie de son père qui, dans une lettre datée de Milan, 20 octobre, donne les détails suivants sur la procédure traditionnellement observée envers les candidats à cette épreuve : « ... le *Princeps academiae* et les deux censeurs, qui tous les trois sont de vieux maîtres de chapelle, en présence de tous les autres membres, lui ont donné le texte d'une antienne de l'antiphonaire, sur lequel il a dû composer un motet à quatre voix, dans une chambre voisine. La composition achevée, les censeurs et tous les autres membres l'ont examinée, et puis l'on a voté et, comme toutes les boules étaient blanches, Wolfgang a été appelé devant ses juges. A son entrée, tous ont applaudi, et le *Princeps*, au nom de la société, a proclamé son admission... » (*Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Erste krit. Gesamtausgabe von L. Schiedermaier; Munich, 1914, T. III, pp. 76-77).

<sup>4</sup> *Archivio della R. Accademia filarmonica di Bologna*. Verbali, Libro III, 15 Maggio 1771. Coïncidence curieuse : Parmi les examinateurs appelés à juger le travail de Bérézovsky, se trouvaient deux musiciens qui,

Le passage de l'Antiphonaire choisi pour former le sujet de la composition d'examen de Maxime Bérézovsky était l'antienne de *Magnificat : Hic vir despiciens* (tirée des deuxièmes Vêpres d'un confesseur non-pontife), sur laquelle le musicien russe écrivit un motet à quatre voix, extrêmement court — il ne compte que dix-sept mesures — dont nous avons également réussi à retrouver le manuscrit dans les archives de l'Accademia filarmonica, et dont une copie existe à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne <sup>1</sup>.

Ce manuscrit dont aucun musicologue russe n'a connu l'existence, présente un intérêt tout particulier pour l'histoire de la musique en Russie, du fait qu'il est, certainement, le seul autographe de Maxime Sozontovitch Bérézovsky aujourd'hui existant <sup>2</sup>.

Le départ de plusieurs artistes et l'arrivée de quelques autres modifièrent assez sensiblement l'aspect des troupes impériales, au cours de l'année 1772.

Si la compagnie italienne vit s'éloigner les deux castrats Antonio Massi et Giovanni Toschi, elle reçut une ample compensation en accueillant dans son sein l'une des plus illustres cantatrices de l'époque : Caterina Gabrielli qui, engagée pour trois ans avec sa sœur Francesca, allait faire l'étonnement de la cour, autant par son éblouissante virtuosité, que par ses excentricités et ses exigences financières.

En même temps qu'elle attirait sur les rives de la Néva cette interprète que toutes les scènes lyriques de l'Europe se disputaient à prix d'or, la direction des Théâtres impériaux jugea le moment venu de repourvoir les fonctions de poète-librettiste, demeurées vacantes depuis le moment où, vers 1768, Lodovico Lazzaroni s'était retiré. Elle porta son choix sur Marco Coltellini dont, quatre ans auparavant, le public pétersbourgeois avait pu reconnaître le talent et l'originalité d'esprit, lorsque Baldassare Galuppi avait composé sa partition d'*Ifigenia in Tauride* sur un texte de ce littérateur. Précisément, Marco Coltellini qui se trouvait alors au service de la cour de Vienne, venait de tomber en disgrâce, à la suite d'une satire qu'il avait écrite et dans laquelle l'impératrice Marie-Thérèse s'était jugée visée <sup>3</sup>. Dès lors, rien ne s'opposait à la conclusion d'un contrat avec le poète qui allait trouver, dans sa nouvelle situation, d'amples dédommagements à sa récente mésaventure, et qui s'empressa d'accepter la proposition flatteuse dont il était l'objet.

A la tête du ballet impérial, P. Granger et Antonio Pitrot vinrent remplacer le grand chorégraphe Gasparo Angiolini qui quitta Saint-Pétersbourg au mois d'avril, mais qui fut réengagé en 1776.

Enfin, l'orchestre de la cour perdit le violoniste-compositeur Dominik Springer, parti pour la Bohême où il allait, pendant quelque dix ans, remplir les fonctions de « commissionnaire » des Théâtres impériaux. De son côté, le Théâtre russe de la cour accueillit un excellent chanteur du nom d'Ivan Pétrof <sup>4</sup>.

\* \* \*

Face aux scènes de la cour, mais toujours indépendant et ne devant, pour subsister, compter que sur ses seules recettes, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg était entré, après des

nous l'avons signalé (voir Tome I, pp. 139-142 et 317), avaient séjourné en Russie, le violoniste Giovanni Piantanida qui, de 1735 à 1737, avait fait partie de l'orchestre de la cour, et le compositeur Antonio Mazzoni, princeps de l'Accademia filarmonica en 1771, qui avait passé à Saint-Pétersbourg, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> G. GASPARI : *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale*; Bologne, 1890-1905, T. IV, p. 181.

<sup>2</sup> Voir, fig. 20, la reproduction de cette pièce, d'après l'original appartenant aux archives de l'Accademia filarmonica.

<sup>3</sup> A. BONAVENTURA : *Musicisti livornesi*; Livourne, 1930, p. 37.

<sup>4</sup> Sur les nouveaux artistes que nous venons de signaler, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 133-187.

débuts fort prometteurs, dans une phase critique que révèle, durant l'été de 1772, le départ presque simultané de plusieurs d'entre ses meilleurs pensionnaires : Dorothea et Eberhardt Mende, Nathanaël-Ernst Hündeberg, Wilhelm Kludius, Gantner et Lindner<sup>1</sup>. Pour l'entreprise dirigée par J. Fr. Mende, c'était le signe d'une prochaine débâcle qui se consumma au cours de l'année suivante.

De même en alla-t-il de la compagnie anglaise qui, comme nous le verrons bientôt, représenta quelques ouvrages nouveaux avant que de quitter la Russie, suivant en cela l'exemple que le couple Hoppel lui avait donné, à la fin de mai déjà<sup>2</sup>. Seul son directeur Fisher semble être resté dans la ville où il s'établit pour quelque temps, comme professeur de langues.

Malgré ces circonstances peu encourageantes pour de nouvelles entreprises artistiques, on peut penser qu'il y avait cependant, dans la capitale, un noyau de mélomanes assez important, puisque c'est cette même année, que fut inauguré un « Club musical » dont les statuts révèlent qu'il fut fondé « par l'union de quelques amateurs », et sur l'activité duquel deux historiens locaux apportent ces détails :

*... La cotisation annuelle était de dix roubles, ce qui permit de louer des chambres, ainsi que d'engager un directeur de musique et quelques musiciens de la chapelle impériale pour l'accompagnement et pour les instruments à vent. On y trouvait des journaux, des jeux, un buffet, et il fut décidé d'organiser, chaque mois, un bal ou une mascarade.*

*Le nombre des membres atteignit trois cents; l'orchestre était formé de musiciens de la cour, et des virtuoses, ainsi que les chantres de la cour, étaient engagés pour se produire<sup>3</sup>.*

Malheureusement, les plaisirs de la table, du jeu et de la danse ne tardèrent pas à faire négliger la musique qui, malgré le nom de l'association, ne joua bientôt plus, au sein de celle-ci, qu'un rôle fort effacé. Par ailleurs, la situation financière du Club fut assez rapidement ébranlée, en raison des dettes contractées par les membres, probablement envers la caisse du buffet, de sorte qu'en 1777 déjà, l'établissement fit faillite. Comme nous le verrons par la suite, il fut alors reconstitué sur de nouvelles bases qui ne s'avèrent pas beaucoup plus solides...

Pendant ce temps, à Moscou où, après avoir fait des ravages affreux, l'épidémie de peste avait fini par s'éteindre<sup>4</sup>, un nouvel entrepreneur, Melchior Groti, Italien lui aussi, se présenta pour reprendre, à la tête du théâtre, la succession de Belmonti et de Cinti. A la fin de l'année, il rouvrit la scène de la Znamenka qui était restée fermée depuis la disparition de ses deux compatriotes, et il réussit à se maintenir à flot durant deux saisons, au travers de circonstances de plus en plus précaires.

\* \* \*

En 1772, les spectacles de Saint-Pétersbourg furent peu nombreux, et extrêmement succincts sont les détails que l'on possède à leur endroit, J. von Stählin, dont la chronique s'arrête à l'année 1770, n'étant plus là pour nous renseigner. Aussi est-ce presque exclusivement sur les annonces de la feuille officielle qu'il faut se pencher pour savoir quelque chose de la vie musicale dans la capitale, à cette époque.

Par la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, précisément, nous apprenons que, le 28 avril, la compagnie anglaise porta à la scène l'opéra-comique : *Love in a village*<sup>5</sup>, dont le livret était encore de

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 26 juin, 3 et 6 juillet 1772, annonces.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 25 mai 1772, annonce.

<sup>3</sup> GEORGI et ROUBANE : *Description historique... de Saint-Pétersbourg*; Saint-Pétersbourg, 1779, p. 416.

<sup>4</sup> Le comte Grégor Grigoriévitch Orlof, qui avait été précédemment l'amant officiel de Catherine II, avait courageusement demandé à celle-ci la faveur d'être envoyé à Moscou, pour y combattre l'épidémie. Grâce aux mesures énergiques qu'il prit, la maladie perdit peu à peu de son intensité, et le calme commença à renaître dans la ville si cruellement éprouvée.

<sup>5</sup> Numéro du 27 avril 1772, annonce.

la plume de I. Bickerstaffe, et dont la partition, comme celle de *Midas*, renfermait de nombreux airs populaires mais, cette fois, avec l'adjonction de quelques morceaux vraisemblablement composés par Thomas Augustine Arne. Puis, quelques jours plus tard, le 5 mai, ce fut au tour de *The Maid of the mill* d'être représenté, au bénéfice de l'actrice Hoppel<sup>1</sup>. Une fois encore, les paroles en avaient été écrites par I. Bickerstaffe; pour la musique, Samuel Arnold l'avait arrangée sur des airs empruntés à quelque dix-huit compositeurs italiens, allemands, français, voire anglais. Cet ouvrage marqua, semble-t-il, le terme de l'activité de la troupe de Fisher, à Saint-Pétersbourg.

L'été venu, un spectacle champêtre qui eut pour théâtre une propriété seigneuriale proche de la capitale, nous révèle une œuvre et un compositeur italien dont, jusqu'ici, l'existence avait échappé à tous les historiens de la musique.

Le grand-écuyer Lev Alexandrovitch Narychkine qui, nous l'avons vu, prit une part active aux concerts de Vincenzo Manfredini, en 1769, était un mélomane fort averti qui, comme tant d'autres hauts personnages de son temps, possédait son orchestre propre et sa « musique de cors russes ». Passant la belle saison dans son domaine de Loewendahl, situé sur la route qui mène de Saint-Pétersbourg à Péterhof, il voisinait avec Catherine II et, lorsque celle-ci se rendait dans sa résidence estivale, elle ne dédaignait pas de s'arrêter parfois chez lui.

C'est à l'occasion de l'une de ces visites flatteuses, que Lev Alexandrovitch Narychkine prépara la représentation d'un petit ouvrage français dont il avait demandé la musique à un artiste italien nommé Francisconi, probablement attaché alors à son service particulier<sup>2</sup>.

Le livret imprimé à ce moment, mais sans date, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), nous fait connaître le titre de cette pièce de circonstance :

L'hommage sincère, *petit divertissement champêtre, donné à l'impromptu à Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies.*

*Livret de ... ; musique de Francisconi.*

C'est à la souveraine elle-même que nous devons de posséder quelques détails sur cette aimable fête. Dans une lettre qu'elle adressa peu après au comte N. J. Panine, elle manda en effet à son correspondant qu'au cours des heures passées par elle à Loewendahl, une petite pièce avait été jouée en français, dans les jardins, par les trois filles de son hôte, ainsi que par Ivan Matviéitch Mouravief<sup>3</sup>. C'est là tout ce que l'on sait de *L'hommage sincère*, et il est superflu d'ajouter qu'ici encore, le sort a été fatal à cette œuvrette dont seul subsiste le livret d'un auteur demeuré inconnu, et dont la partition n'est signalée par aucun lexicographe.

A peu de temps de là, le répertoire lyrique spécifiquement russe, demeuré jusqu'alors singulièrement pauvre, puisqu'il ne comprenait encore que deux partitions, toutes deux des *opere serie* dus à des compositeurs étrangers<sup>4</sup>, s'enrichit d'un petit ouvrage nouveau, assez modeste à la vérité, mais d'un caractère tout différent : *Aniouta*, un acte en vers que l'auteur des paroles décora pompeusement du titre d'opéra-comique, et qui fut joué, le 26 août 1772, au Palais de Tsarskoïé-Sélo, par les jeunes chantres de la cour<sup>5</sup>. Imprimé la même année à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad<sup>6</sup>) le livret en avait été écrit par l'acteur Michel Popof, autrefois membre de la petite troupe dramatique formée à Jaroslavl en 1750-1751, par F. G. Volkof et qui, appelée dans la capitale en 1752, par la tsarine Elisabeth

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 mai 1772, annonce.

<sup>2</sup> Sur ce musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 151-152.

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> imp. d'hist.*, XLII, 372.

<sup>4</sup> *Céphale et Procris* (1755) de Francesco Araja, et *Alceste* (1758) de H.-Fr. Raupach.

<sup>5</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 19. Par erreur, le *Catalogue* du British Museum indique, pour la création de cet ouvrage, la date du 6 août, qui est contredite par toutes les sources russes.

<sup>6</sup> Ce livret fut réédité, en 1789, dans le T. XXVIII de la grande publication : *Théâtre russe, ou Collection complète de toutes les compositions théâtrales russes*; Saint-Pétersbourg, 1786-1793, 40 vol. in-4.

Pétrovna, fut en quelque sorte l'embryon du Théâtre national russe institué par l'oukase impérial du 30 août 1756<sup>1</sup>. Comme ses camarades, Michel Popof fit dès lors partie de cet ensemble officiellement organisé, et bientôt il se révéla, en outre, écrivain doué d'un talent original, en mettant au jour des chansons qui, comme son livret d'*Aniouta*, évoquaient des scènes et des types empruntés aux mœurs populaires russes.

Pour ce qui concerne plus particulièrement *Aniouta*, on peut y voir une ébauche encore assez imparfaite, sorte de préfiguration de l'opéra-comique russe qui — ainsi que nous le verrons — devait attendre jusqu'en 1777, pour se formuler enfin valablement avec le livret et la partition de *La renaissance*, joués alors à Moscou. Il est bien difficile aujourd'hui de juger ce qu'était la musique d'*Aniouta* qui, bien entendu, a disparu. Les historiens russes inclinent, non sans raison semble-t-il, à penser qu'il s'agissait simplement de mélodies populaires librement adaptées aux paroles, comme cela était le cas des *Ballad operas* particuliers au théâtre anglais de la même époque.

Cependant, A. S. Rabinovitch, qui s'est voué à l'étude de la musique dramatique russe antérieure à Glinka, n'est pas éloigné de croire que l'auteur d'*Aniouta* fut le violoniste Vassili Pachkévitich, attaché depuis 1763 à l'orchestre de la cour, et qui allait bientôt se faire connaître comme un fécond compositeur d'opéras-comiques. Selon ce musicologue qui invoque plusieurs raisons fort plausibles à l'appui de son hypothèse, *Aniouta* aurait été l'ouvrage de début de cet artiste de talent<sup>2</sup>.

Une chose, du moins, est hors de doute, c'est que, contrairement aux allégations de plusieurs annalistes de la scène russe<sup>3</sup>, le compositeur Evstignéï Ipatievitch Fomine, auquel on a attribué la paternité de cette petite partition, n'en pouvait être l'auteur, cela pour la raison péremptoire, qu'au moment où *Aniouta* fut joué à Tsarskoïé-Sélo, il avait tout juste... onze ans!

\* \* \*

On l'aura remarqué, Tomaso Traetta n'avait guère, jusqu'alors, fait honneur à ses engagements, et n'avait montré qu'une activité extrêmement minime. S'étant contenté, durant les premiers temps de son séjour à Saint-Pétersbourg, de remanier deux de ses partitions anciennes, il avait dès lors gardé à peu près le silence pendant plus de deux ans, pour des raisons que l'on ignore mais qui, peut-être, tenaient à son état de santé, car il était de complexion délicate, et ses biographes assurent qu'il se sentait fort éprouvé par le rude climat du Nord.

Si tel fut vraiment le cas, on peut supposer que son état s'améliora quelque peu car, dès la fin de 1772, nous l'allons voir donner coup sur coup, pendant les trois dernières années de son contrat, autant de grands ouvrages nouveaux, expressément écrits par lui pour la scène du Palais d'hiver.

Le premier d'entre eux : *Antigona*, trois actes, fut représenté à Saint-Pétersbourg, le 11 novembre 1772, ainsi que le fait connaître un livret conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm.

Comme nous l'avons noté plus haut<sup>4</sup>, la ressemblance entre le titre de l'*Antigono* de 1764, et celui de l'*Antigona* joué à Saint-Pétersbourg en 1772, a entraîné de nombreuses confusions entre ces deux œuvres complètement étrangères l'une à l'autre, et elle a même induit un des biographes du compositeur à affirmer catégoriquement que celui-ci « ne mit jamais en musique les touchantes aventures de la malheureuse Antigone, fille de l'aveugle Œdipe, roi de Thèbes »<sup>5</sup>. Allégation erronée qu'infirment, non pas seulement l'existence de deux partitions entièrement

<sup>1</sup> Sur cette scène et sa fondation, voir T. I, pp. 224, 250-251 et 262-263.

<sup>2</sup> A ce sujet, voir A. S. RABINOVITCH : *L'opéra russe jusqu'à Glinka*; Moscou, 1948, pp. 41-42.

<sup>3</sup> Tels V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 8. — Z. DOUROF : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie*; Moscou, 1884, p. 585. — M. I. IVANOF : *Histoire du développement musical de la Russie*; Saint-Pétersbourg, 1910, T. I, p. 131.

<sup>4</sup> Voir plus haut, p. 98, note 5.

<sup>5</sup> A. NUOVO : *Op. cit.*, p. 29.

distinctes, mais encore le librettiste d'*Antigona* lui-même qui, exposant l'action de l'ouvrage imaginé par lui, conclut :

... *Tel est le sujet de cet Opéra, le même qui a été traité par Sophocle dans la fameuse tragédie de ce nom, mais avec les changements, tant dans la conduite, que dans la catastrophe, que l'on a cru convenable aux lois du théâtre lyrique et à la délicatesse des principaux Spectateurs pour lesquels on a travaillé* <sup>1</sup>.

Le livret d'*Antigona* — le premier ouvrage de Marco Coltellini en Russie — s'ouvre sur une longue : *Ode alla Sacra Maestà di Caterina II*, dont le ton ampoulé et obséquieux révèle l'écrivain désireux de se concilier, dès l'abord, les bonnes grâces de la puissante souveraine à laquelle il adressait cet hommage emmiellé. Il fut traduit en russe par l'acteur I. A. Dmitrevsky <sup>2</sup>, et en français par un littérateur resté inconnu, puis il fut imprimé à l'Académie des sciences, pour le jour de la représentation (Exemplaires italiens-russes à la Bibliothèque publique de Leningrad, à la Bibliothèque royale de Stockholm, et en notre possession; italien-français à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad; français à la Landesbibliothek de Darmstadt). En outre, il en fut donné une édition à Florence, en 1773 (Exemplaire à l'Accademia filarmonica de Bologne) <sup>3</sup>.

Le titre du livret original italien est libellé dans les termes suivants :

*Antigona, tragedia per musica di Marco Cotellini [sic], poeta al servizio di S. M. I., da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di St. Pietroburgo, anno 1772* <sup>4</sup>.

Ainsi que le révèle cet opuscule, la musique des ballets fut également écrite par Tomaso Traetta dont la partition subsiste aujourd'hui en trois exemplaires au moins, soit : à la Landesbibliothek de Darmstadt, au Conservatoire de Paris, et à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad; cependant que les seules parties d'orchestre sont conservées à la Königliche Hausbibliothek du château de Berlin.

Grâce au livret français, nous possédons ces détails circonstanciés sur la distribution et la présentation scénique de l'ouvrage de Tomaso Traetta :

*Antigone* : M<sup>lle</sup> Gabrieli l'aînée  
*Ismène* : M<sup>lle</sup> Gabrieli la cadette  
*Créon* : Mons. Prati  
*Hémon* : Mons. Manzoletti <sup>5</sup>  
*Adraste* : Mons Amati.

*Les chœurs ont été exécutés par les chanteurs russes de S. M. Imp.*

*Acteurs pantomimes* : *Ethéocle* : Mons. Slepkiné; *Polynice* : Mons. Biankini <sup>6</sup>.

*La musique de l'Opéra et des Ballets est de la composition de Mr. T. Traetto [sic], maître de chapelle.*

*Décorations de Gradizi.*

*Machines de Brigonzi.*

<sup>1</sup> « Argument » inséré en tête du livret français du spectacle de 1772.

<sup>2</sup> Indication du livret russe.

<sup>3</sup> Ainsi qu'on le verra, p. 130, le livret d'*Antigona* fut repris, quatre ans plus tard, par le jeune compositeur russe Dmitri Stépanovitch Bortniansky qui se trouvait alors en Italie où il terminait ses études, et qui fit représenter sa partition à Venise, en 1776, sous le nouveau titre : *Creonte*.

<sup>4</sup> Fig. 21, nous reproduisons les pages de titre de l'édition italo-russe de cet ouvrage, d'après l'exemplaire en notre possession.

<sup>5</sup> Angiolo Monanni, detto Manzoletto, engagé peu auparavant.

<sup>6</sup> Membres de la troupe chorégraphique de la cour.

*Les ballets analogues à l'Opéra sont de la composition de Mons. Pitrot, Maître des Ballets.*

*1<sup>ers</sup> danseurs : Pitrot, Boublikof, Fabiani; 1<sup>res</sup> danseuses : Santina Aubry, Bernardi, Warwara Michaélowa.*

Comme il est infiniment probable que l'engagement de Caterina Gabrielli à Saint-Pétersbourg avait été conclu sur les instances de Tomaso Traetta qui la considérait comme sa meilleure interprète, on est en droit de supposer que c'est à la mesure des extraordinaires possibilités vocales de l'artiste, que le compositeur conçut le rôle d'Antigona, dont un mélomane allemand contemporain, J. J. W. Heinse (1749-1803) déclare qu'il « faisait honneur à la gorge de la cantatrice »<sup>1</sup>.

Imitant l'exemple que Baldassare Galuppi lui avait donné dans sa partition d'*Ifigenia in Tauride*, Tomaso Traetta s'ingénia à tirer le meilleur parti des effets grandioses que permettait la présence, sur la scène, de la Chapelle impériale des chantres dont la masse vocale, magnifiquement disciplinée, trouva de nombreuses occasions de s'employer au long des trois actes d'*Antigona*. Et il ne manqua pas d'utiliser, avec tout autant d'adresse, les ressources que lui offrait l'orchestre de la cour dont il dut apprécier en connaisseur la qualité et la virtuosité. C'est ainsi qu'il termina son ouvrage par un divertissement choral avec intermèdes instrumentaux dont l'un, pour trois *corni da bosco*, exigeait des exécutants une technique très poussée.

Pour en finir avec *Antigona*, notons encore que cette œuvre eut l'honneur d'une reprise sur la scène du Palais d'hiver, le 27 août 1774<sup>2</sup>, fait assez inhabituel qui atteste le succès obtenu par elle, lors de son apparition première.

\* \* \*

L'année 1772 vit encore paraître deux nouveaux ouvrages chorégraphiques, à des dates que l'on ne saurait fixer avec précision.

*Sémira*, ballet-pantomime tragique qui marqua le terme de l'activité de Gasparo Angiolini, pendant son premier séjour en Russie<sup>3</sup>, était entièrement — action et musique — de la composition du chorégraphe, et n'est connu d'aucun de ses biographes<sup>4</sup>. Si la partition de cette œuvre est perdue, du moins le livret imprimé à Saint-Pétersbourg, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), conserve-t-il le souvenir de cet ouvrage dont les principaux animateurs furent Santina Aubri (Sémira), Timoféi Boublikof (Rostislav), Camillo Fabiani (Askold) et Francesco Morelli (Vitozar).

L'autre pièce chorégraphique représentée en 1772 sur la scène du Palais d'hiver, était un « ballet-pantomime héroïque » en cinq actes : *Andromède*, imaginé par Pierre Granger. Due, une fois encore, à H.-Fr. Raupach, la partition de cet ouvrage n'est mentionnée par aucun biographe de ce musicien, et doit certainement être considérée comme perdue. Le livret imprimé à Saint-Pétersbourg en 1772 (Exemplaires à la Landesbibliothek de Darmstadt et à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad), révèle que les premiers rôles furent assumés par Santina Aubri (Andromède), Gioseffa Fusi-Bernardi (Cassiopeé), Camillo Fabiani (Phinée), T. Boublikof (Persée), et que les décors avaient été brossés par Francesco Gradizzi.

<sup>1</sup> Cité par H. GOLDSCHMIDT : *Loc. cit.*, fol. LXXXV.

<sup>2</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

<sup>3</sup> G. Angiolini quitta en effet Saint-Pétersbourg, au printemps, se rendant à Venise.

<sup>4</sup> L'argument de ce ballet était certainement emprunté à la tragédie du même titre, que le dramaturge A. P. Soumarokof avait fait représenter à Saint-Pétersbourg en 1751, et qui avait connu un vif succès.

Au moment où s'ouvrit l'année 1773, la troupe italienne de la cour comptait cinq artistes de grande réputation, tous Italiens : Caterina Gabrielli et sa sœur Francesca, les deux ténors Antonio Amati et Antonio Prati, et le castrat Angiolo Monanni ; puis deux cantatrices russes : Charlotte Chlakovskaya et Agathe Yavorskaya qui, bien que nées dans le pays, appartenaient à cet ensemble avec lequel elles se produisaient fréquemment dans les spectacles lyriques donnés au Théâtre du Palais d'hiver <sup>1</sup>.

Pour la compagnie française, elle se trouvait alors réduite à fort peu de chose, la plupart des comédiens amenés en Russie en 1764, puis en 1767, étant repartis les uns après les autres, pour leur pays. Aussi, au début de l'année 1773, Catherine II ordonna-t-elle de recruter un nouvel « opéra-comique français » dont un rapport de I. P. Yélaguine, en date du 27 février, fixa le budget annuel à R. 22.400,—<sup>2</sup>. Comme nous le verrons, cet ensemble n'arriva à Saint-Pétersbourg qu'au début de l'année suivante.

Par ailleurs, quelques artistes d'entre les premiers de la troupe chorégraphique dont, passé 1773-1774, l'on ne rencontre plus les noms, durent s'éloigner à ce moment, sans qu'il soit possible de savoir ce qu'il advint d'eux. C'étaient le chorégraphe Pierre Granger qui était au service depuis 1762, et le danseur Camillo Fabiani admis vers 1770.

Enfin, l'orchestre reçut un nouvel et excellent violoniste en la personne de Lev Yerchof qui allait y faire sa partie pendant près de trente ans <sup>3</sup>.

Entreprise qui ne bénéficiait d'aucun appui officiel, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg se trouvait, depuis un certain temps déjà, dans une situation si difficile qu'en 1773, son directeur, J. Fr. Mende, prit la décision de liquider l'affaire. De la sorte, la capitale fut privée de spectacles allemands jusqu'en 1775, date à laquelle une troupe venue de Riga vint y jouer pendant deux ans.

A Moscou, le Théâtre de la Znamenka élut, à peu près à cette époque, comme chef d'orchestre, un artiste tchèque nommé Johann Kerzelli qui, durant les sept années où il exerça ses fonctions, se fit connaître comme un compositeur dramatique d'un certain talent <sup>4</sup>.

Enfin, près de Moscou, au village de Kouskovo, le comte Nicolas Pétrovitch Chérémetief, récemment rentré de l'Occident où il avait été terminer ses études, prit en mains la direction du théâtre féodal que son père Pierre Borissovitich avait créé plusieurs années auparavant, et l'impulsion qu'il donna à cette scène ne tarda pas, nous le verrons, à faire d'elle l'une des plus brillantes et des plus accomplies de Russie.

\* \* \*

A Saint-Pétersbourg, le mariage du grand-duc héritier Paul Pétrovitch et de la princesse Wilhelmine de Hesse-Darmstadt (baptisée par l'église orthodoxe sous le nom de Nathalie Alexiéévna) <sup>5</sup> contraignit Tomaso Traetta à reprendre la plume. Ce fut pour donner un opéra en trois actes : *Amore e Psiche*, sur un livret que Marco Coltellini avait écrit alors qu'il résidait encore à Vienne, et qui avait été joué dans cette ville, en 1767, avec une partition de Florian-Léopold Gassmann <sup>6</sup>. La cérémonie nuptiale ayant été célébrée le 29 septembre 1773 et, le soir même,

<sup>1</sup> Sur Charlotte Chlakovskaya, voir T. I, p. 241 ; et sur Agathe Yavorskaya, ci-après : *Notes biographiques*, p. 186-187.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 97-98.

<sup>3</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 187.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 159-160.

<sup>5</sup> Cette union fut assez brève, puisque la grande-duchesse Nathalie Alexiéévna mourut en couches, trois ans plus tard déjà, ayant cependant eu le temps de tromper son impérial époux avec le séduisant comte André Kyrillovitich Razoumovsky...

<sup>6</sup> Une lettre de Grimm à Catherine II, en date du 18 août (nouv. st.) 1780, atteste que cet ouvrage de T. Traetta fut bien composé pour le premier mariage du futur Paul I<sup>er</sup>. Voir : *Recueil S<sup>té</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII, à cette date.

un grand dîner suivi d'un bal ayant été servi au Palais d'hiver, le spectacle dut avoir lieu la veille ou le lendemain.

Notons ici qu'*Amore e Psiche* n'est signalé ni par Fétis, ni par R. Eitner, et que V. Vsévolodsky-Guerngross ne mentionne pas davantage cette œuvre dans le catalogue qu'il a dressé de toutes les pièces jouées en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Pour leur part, N. Findeisen et V. Stassoff qui, conformément à la version russe du livret, l'appellent : *Cupidon et Psyché*, commettent à son endroit de singulières erreurs, le premier en tenant cette partition pour un ballet<sup>2</sup>, le second en attribuant sa paternité à... Giovanni Paisiello qui ne se rendit en Russie que trois ans plus tard<sup>3</sup>.

Traduit en français par P.-Ch. Lévesque<sup>4</sup>, et en russe par un littérateur inconnu, le livret de Marco Coltellini fut, comme d'ordinaire, publié dans ces langues ainsi qu'en italien, à Saint-Pétersbourg, pour le jour de la représentation (Exemplaires italiens-français à la Bibliothèque publique de Leningrad, au British Museum, à la Bibliothèque royale de Stockholm et à la Landesbibliothek de Darmstadt; italien-russe à la Bibliothèque de Leningrad)<sup>5</sup>.

Portant le titre :

*Amore e Psiche, opera, di Marco Cotellini [sic], poeta al servizio di S. M. I., da representarsi nell'Imperial Teatro di St. Pietroburgo.*

le livret italien nous révèle (pp. 2-3) les détails suivants sur la distribution et la réalisation scénique de l'œuvre de Tomaso Traetta

*Palemone : Il Sign. Prati*  
*Psiche : La Signora Caterina Gabrielli*  
*Venere : La Signora Francesca Gabrielli*  
*Amore : Il Sign. Angiolo Monanni, detto Manzoletto*  
*Zeffiro : La Signora Agata Javorskaja*

*Coro di Piaceri*

*Coro delle Sorelle di Psiche*

*Coro delle Segauci [sic] di Venere*

*Coro di Sacerdoti*

*Coro di Ministri del Destino*

*Coro di Furie*

*I cori saranno cantati da Musicisti russi della Capella Imperiale.*

*La Musica dell'Opera è del Sig. Tommaso Trajetta, Maestro di Capella, Napolitano.*

*I Balli son composti dal Sig. Grangè.*

*La Musica de' Balli è del Sig. Raupach.*

*Le Decorazioni son d'invenzione del Sig. Francesco Gradizzi, Pittore Architetto del Teatro Imperiale.*

*Le Machine sono del Sig. Giuseppe Brigonzi, Machinista.*

*Balli analoghi all'Opera :*

*Il primo, è di Genj e Piaceri con Amore.*

*Il Secondo, è di Najadi, e Tritoni, del Seguito di Venere.*

*Il Terzo, è di Genj, e Piaceri nella Reggia d'Amore.*

<sup>1</sup> Répertoire.

<sup>2</sup> *Esquisse*, II, 144.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> Pierre-Charles Lévesque, né à Paris en 1736, mort dans cette ville en 1812, obtint en 1773, sur la recommandation de Diderot, une chaire de lettres et d'histoire à l'École des cadets de Saint-Pétersbourg. Revenu en France en 1780, il y fut nommé professeur au Collège de France. Il est l'auteur d'une *Histoire de Russie* publiée à Yverdon, en 1782-1783.

<sup>5</sup> Fig. 22, nous reproduisons la page de titre du livret italien, d'après l'exemplaire de Darmstadt.

*Il Quarto, è d' Amorini e di Furie all' Ingresso dell' Averno.*

*Il Quinto, è di Divinità per le Nozze d' Amore e di Psiche.*

*Questi Balli saranno eseguiti dà seguenti*

*Primi Ballerini : Sig. Bublicow, Fabiani, Paradis*

*Prime Ballerine : Signora Santina Aubry, Giuseppa Bernardi, Warvara Michailova, Giovanna Mecour, e dà Figuranti, tutti all'attual Servizio di S. M. Imperiale.*

On ne connaît malheureusement aucun exemplaire de la partition de Tomaso Traetta, qui ne figure même pas au catalogue de la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, pourtant fort riche en ouvrages du maître napolitain. Mais comme, dans sa lettre du 18 août (nouv. st.) 1780<sup>1</sup>, Grimm demanda à Catherine II que cette œuvre lui fût envoyée, et que, dans cet ordre d'idées, la souveraine accédait à tous les désirs exprimés par son correspondant parisien, il est fort possible que l'on retrouve *Amore e Psiche* dans la bibliothèque du littérateur germano-français, le jour où l'on découvrira le lieu mystérieux où échoua cette précieuse collection qui offrirait un intérêt considérable pour l'histoire de la musique dramatique en Russie, pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Car il est constant que Grimm reçut de l'impératrice les partitions de tous les opéras italiens représentés, à cette époque, sur la scène du Palais<sup>2</sup>.

Ainsi qu'en témoigne le livret dont nous avons reproduit l'essentiel ci-dessus, les chœurs jouaient, une fois encore, un rôle de particulière importance dans la partition de Tomaso Traetta. Et l'on peut présumer que, pour donner au compositeur l'occasion de faire le plus abondant emploi possible des voix superbés des chantres de la cour, Marco Coltellini ajouta à son ancien texte, qui n'en devait pas comporter autant, quelques scènes expressément destinées aux membres de la Chapelle impériale.

Si nous ignorons les réactions du public à l'ouïe des prodiges de virtuosité que les chanteurs italiens accomplirent sûrement, tout au long du spectacle, du moins un curieux document nous révèle-t-il qu'une artiste russe qui participa à la représentation d'*Amore e Psiche*, se fit remarquer de façon toute particulière. En effet, un avis publié peu après, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, annonce la mise en vente d'une pièce poétique dédiée à cette jeune personne, par un admirateur dont le nom est resté inconnu, et dont l'œuvre est intitulée :

*Vers dédiés à la chanteuse de la cour qui parut, pour la première fois, sur le Théâtre de la cour, dans l'opéra : Cupidon et Psyché<sup>3</sup>.*

De toute évidence, cet hommage s'adressait à la cantatrice russe Agathe Yavorskaya qui, nous l'avons dit, chantait le rôle de Zeffiro et qui, en dépit de l'émotion inséparable d'un premier début sur la scène, dut s'en acquitter avec un talent et une grâce auxquels les spectateurs ne demeurèrent pas insensibles.

Ajoutons enfin qu'*Amore e Psiche* bénéficia d'une seconde représentation qui eut lieu le 7 janvier de l'année suivante<sup>4</sup>.

\* \* \*

Un autre spectacle qui suivit de près la création d'*Amore e Psiche*, retiendra maintenant notre attention, et cela non pas seulement parce qu'il a trait à l'un des ouvrages les plus célèbres du répertoire italien, dont ce fut la première apparition en Russie, mais encore parce qu'il marqua le début de l'activité des pensionnaires de l'Institut des jeunes filles nobles, dans le domaine du théâtre lyrique.

<sup>1</sup> *Recueil S<sup>le</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII.

<sup>2</sup> *Ibidem*, *passim*.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 13 décembre 1773, annonce.

<sup>4</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

Jusqu'alors, en effet, les petites élèves de Smolna n'avaient exercé leurs talents que dans des représentations de comédies et de tragédies <sup>1</sup>. Or, au début de novembre 1773, elles eurent l'honneur de révéler au dessus du panier de la haute société pétersbourgeoise, *La serva padrona* de G. B. Pergolesi qu'elles chantèrent en français <sup>2</sup>, certainement dans la traduction en vers de Baurans, qui avait été donnée pour la première fois à Paris, au Théâtre-Italien, le 14 août (nouv. st.) 1754, par M<sup>me</sup> Favart et le comédien C. R. Rochard. A Smolna, cet ouvrage était accompagné des *Femmes savantes*.

Sur cette représentation qui inscrit une date particulièrement importante dans les annales de la musique italienne en Russie, Diderot, alors en séjour à Saint-Pétersbourg, nous apporte de fort attachants détails, dans une lettre adressée par lui à Catherine II, où il note l'impression de surprise et de plaisir artistique que lui procura le jeu des deux petites actrices de *La serva padrona* :

*Vos enfants ont joué et les Femmes savantes et la Servante maîtresse, à étonner tous ceux qui ont connu et les meilleurs acteurs et les meilleures actrices de la scène française. Qu'ils aient bien joué la scène chantée, cela est fort surprenant, mais le chant, quand il est bien fait, dicte la déclamation, et la mesure force le mouvement. Mais c'est que ces enfants ont excellé dans la scène parlée et dans l'action théâtrale.*

*Ces deux petits acteurs sont assez avancés pour en faire un talent. Ce prodige est tel que, si je m'en expliquais à Paris d'après ma sensation, je me donnerais un ridicule..*

*J'avouerais pourtant à V. M. que je serais sinon fâché du moins un peu soucieux d'avoir deux enfants qui jouassent aussi bien <sup>3</sup>.*

Les deux petites interprètes de *La serva padrona* étaient Catherine Ivanovna Nélidova <sup>4</sup> qui avait alors quinze ans, et qui jouait le rôle de Zerbine, et Nathalie Séméonovna Borchtchéva <sup>5</sup>, âgée de quatorze ans, à laquelle était attribué le personnage de Pandolfe <sup>6</sup>.

Si vif fut le succès remporté par ces jeunes filles que, s'abritant derrière le voile de l'anonimat, un poète d'occasion leur adressa ces deux pièces de vers qu'il publia dans la feuille officielle, et qui témoignent éloquemment de l'admiration que les petites actrices suscitèrent au sein de la noble assistance réunie dans la salle de théâtre de Smolna (traduction) :

*Vers dédiés à la Demoiselle Nélidova qui joua le rôle de Zerbine dans l'opéra français appelé : « Servante et maîtresse ».*

<sup>1</sup> La correspondance de Catherine II montre que les élèves de l'Institut de Smolna avaient joué précédemment : *L'oracle* de St-Foix, *L'indiscret*, *Nanine*, *Zaire* et *L'enfant prodigue* de Voltaire.

<sup>2</sup> A part quelques rares pièces russes, tous les spectacles organisés à Smolna étaient donnés en français.

<sup>3</sup> Lettre de Diderot à Catherine II, sous le titre : *Des pièces de théâtre*, reproduite par M. TOURNEUX : *Diderot et Catherine II*; Paris, 1899, pp. 403-404. Dans la même lettre, l'écrivain dénonçait les dangers que des pièces de ce genre présentaient pour des enfants : « Combien de propos qui blessent sur les lèvres de ces jeunes bouches innocentes... ».

<sup>4</sup> Née en 1758, morte en 1839, Catherine Ivanovna Nélidova fut, pendant toute la durée de ses études à Smolna, l'une des plus brillantes protagonistes des spectacles donnés à l'Institut, où elle se faisait remarquer, moins par l'agrément de son visage qui était contestable, que par sa grâce naturelle et ses aptitudes pour le chant et la danse. Après l'avènement de Paul I<sup>er</sup> au trône, elle prit assez vite un incroyable ascendant sur ce souverain dont elle devint l'amie et la confidente, au point d'éveiller la jalousie de l'impératrice. Mais, en dépit des bruits malveillants qui ne manquèrent pas de se répandre dans la capitale, Paul I<sup>er</sup> affirma toujours que cette affection ne fut jamais : « qu'une amitié sacrée et tendre, mais innocente et pure ». Curieuse coïncidence au sein de cette famille : quelque trente ans plus tard, la jeune Varenka Arkadiévna Nélidova, nièce de Catherine Ivanovna et fille d'honneur de l'impératrice Alexandra Féodorovna, compta au nombre des maîtresses attitrées du tsar Nicolas I<sup>er</sup>...

<sup>5</sup> Nathalie Séméonovna Borchtchéva (1759-1843) avait déjà pris part, comme danseuse, au spectacle qui, en 1766, marqua la sortie de la première promotion des élèves de Smolna. Douée d'une fort jolie voix, elle chanta, toujours avec un très grand succès, dans nombre d'opéras-comiques français représentés, entre 1773 et 1779, sur la scène de l'Institut des jeunes filles nobles.

<sup>6</sup> Dans sa traduction française du livret italien, Baurans avait métamorphosé le nom d'Uberto, le personnage masculin de *La serva padrona*, en celui de Pandolfe.

*Quand, Nélidova, tu as représenté Zerbine,  
 Tu as eu, sur le visage, le masque de Thalie elle-même,  
 Et, accordant ta voix aux mouvements de ta physionomie,  
 Le charme à l'action, tes regards aux sentiments,  
 Faisant à Pandolfe tantôt des caresses, tantôt des reproches,  
 Tu as captivé, par ton chant, et l'esprit et le cœur.  
 Ton jeu est vif, naturel, décent,  
 Tu as trouvé le chemin du cœur et de l'admiration des spectateurs,  
 Tu es digne, Nélidova, d'une gloire sans flatterie;  
 Bien plutôt, tu as surpassé tout éloge!  
 Tu nous as ravis non moins par ton jeu  
 Que par les sentiments exprimés devant nous,  
 Le charme de ton visage et la vivacité de tes regards;  
 Par ton jeu naturel, tu as procuré à tous l'illusion :  
 Voyant ta mimique, chacun croyait être en face de la réalité;  
 Chacun jalousait Pandolfe en cet instant,  
 Et chacun souhaitait d'être à la place de Pandolfe.*

*Vers dédiés à la demoiselle Borchtchéva qui joua le rôle de Pandolfe dans l'opéra français appelé : « Servante et maîtresse ».*

*Jouant dans l'opéra avec Nélidova,  
 Et montrant des talents égaux,  
 Borchtchéva a mérité un semblable éloge.  
 Par ton chant, tu as fait brûler le cœur des spectateurs,  
 Bien que tu aies incarné un rôle contraire à ta nature;  
 Mais, ainsi, tu as montré d'autant plus d'art,  
 Que ton âge tendre et ton sexe t'obligeaient à feindre.  
 Tu as diverti tous les spectateurs,  
 Tu as mérité l'éloge, l'honneur et le renom <sup>1</sup>.*

\* \* \*

Bref, la représentation de *La serva padrona* à Smolna connut un succès si décidé, et si séduisante fut l'impression qu'elle laissa dans l'esprit de tous les assistants, que Catherine II tint à en conserver, sous une forme tangible, le souvenir à la postérité, et qu'elle s'avisait pour cela d'un moyen ingénieux, en chargeant le grand peintre russe Dmitri Grigoriévitch Lévitzy (1735-1822) d'immortaliser, par son pinceau, les jeunes actrices qui avaient témoigné d'une grâce si délicieuse et de tant d'esprit.

Comme il devait le faire pour d'autres *Smolianki* <sup>2</sup> qui, par la suite, se firent aussi applaudir sur la scène de l'Institut des jeunes filles nobles, l'artiste a réussi à évoquer sur ses toiles, avec la finesse de touche dont il était coutumier, le jeu de physionomie, l'attitude et le costume des

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 29 novembre 1773.

<sup>2</sup> C'est sous ce surnom que l'on désignait familièrement les jeunes pensionnaires de Smolna. La série des sept portraits exécutés, de 1773 à 1776, par D. G. Lévitzy, qui orna longtemps les parois d'une des salles du Palais de Péterhof, a été transportée, sur l'ordre du gouvernement soviétique, au Musée russe de Leningrad, dont elle constitue aujourd'hui l'un des plus charmants attraits. Ainsi que l'a écrit fort justement le critique d'art L. Réau, ce cycle de portraits est sans contredit le chef-d'œuvre de Lévitzy et de toute la peinture russe du XVIII<sup>e</sup> siècle (*L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*; Paris, 1922, p. 127).

interprètes de l'ouvrage de G. B. Pergolesi, qu'il a fixées dans des poses aussi gracieuses que naturelles <sup>1</sup>.

\* \* \*

C'est encore au bilan de 1773, qu'il faut inscrire un nouvel ouvrage de H.-Fr. Raupach, un ballet-pantomime héroïque : *Enée et Lavinia*, sur un scénario imaginé par Antonio Pitrot dont ce fut, probablement, l'œuvre de début comme chorégraphe sur la scène du Palais d'hiver. Ainsi que tant d'autres, la partition du compositeur qui, jusqu'ici, n'avait jamais été mentionnée, s'est perdue au cours des ans. Mais le livret subsiste qui, imprimé à Saint-Pétersbourg en 1773 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), nous fait connaître les noms des artistes incarnant les principaux personnages de l'action : Santina Aubri (Lavinia), Varvara Mikhaïlova (Vénus), Gioseffa Fusi-Bernardi (la Reine), Timoféï Boublikof (Turnus) et Camillo Fabiani (Achate).

\* \* \*

Fait qui prouve que la musique commençait alors à trouver des adhérents dans des milieux étendus, la littérature musicale russe, demeurée singulièrement pauvre jusqu'alors, puisqu'elle ne comptait pas plus de deux ouvrages — dont l'un tout à fait insignifiant — s'enrichit, au même moment, de deux manuels didactiques, les premiers de leur espèce dans le pays, qui furent publiés en 1773 à Moscou, par le libraire-éditeur Christian-Ludwig Weber.

Adapté du français par un inconnu qui signa de ses seules initiales : E. S., le premier de ces ouvrages est une méthode élémentaire de solfège, fort bien conçue, de quatre-vingt-huit pages in-16, qui fut annoncée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* <sup>2</sup>, et dont on peut traduire en ces termes la suscription russe : *Essai méthodique sur la manière d'enseigner aux enfants à lire la musique aussi facilement que l'écriture ordinaire* (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Cet opuscule, dont il nous a été impossible de découvrir l'auteur, avait paru sous sa forme originale, à Liège vers 1768, chez le libraire-imprimeur F. J. Desoer, avec ce titre : *Essai méthodique qui enseigne aux Enfants à lire aussi aisément la Musique, qu'on leur apprend à lire l'Écriture ordinaire. Nouvelle édition corrigée et augmentée* <sup>3</sup> (Exemplaires à la Bibliothèque royale de Bruxelles et au British Museum).

Pour le second des ouvrages publiés à Moscou en 1773, il n'était autre que la méthode de clavecin et de composition que le théoricien et compositeur allemand J. S. Löhlein avait donnée à Leipzig en 1765, et qui était déjà fort connue en Allemagne sous le titre : *Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*. Cette traduction portait un long titre russe dont l'équivalent français est : *Ecole de clavicorde, ou Traité de l'accord et de la mélodie, expliquée par des exemples pratiques, composée par Monsieur J. S. Löhlein, et traduite de l'allemand en langue russe par Fédor Gablitz, étudiant de l'Université impériale de Moscou* (in-4 oblong, exemplaires dans toutes les grandes bibliothèques de l'U. R. S. S., ainsi que dans la collection de l'auteur du présent ouvrage) <sup>4</sup>.

Pendant plus de vingt ans, la jeunesse russe désireuse de s'initier à l'étude du clavecin et de la composition, n'eut pas à sa disposition, d'autre traité que celui-là.

\* \* \*

<sup>1</sup> Fig. 23-24, voir les reproductions de ces deux portraits, d'après l'ouvrage du grand-duc Nicolas MIKHAÏLOVITCH : *Portraits russes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*; Saint-Pétersbourg, 1905-1909, T. III, pl. 31 et 29.

<sup>2</sup> Numéro du 6 décembre 1773.

<sup>3</sup> A. AUDA : *La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*; Bruxelles et Liège, 1930, p. 267.

<sup>4</sup> Fig. 25, voir la reproduction de la page de titre de la version russe de cet ouvrage.

Dans le même ordre d'idées, il faut relever la présence en Russie, à cette époque, de deux Italiens qui se vouaient à l'enseignement dans des établissements de l'Etat.

A Moscou, c'était Filippo Giorgi qui, le 24 mars 1773, fut nommé maître de musique vocale et de danse dans les classes musicales de la Maison d'éducation (Enfants-trouvés), mais qui mourut déjà au début de l'année 1775<sup>1</sup>. Comme nous l'avons dit précédemment<sup>2</sup>, il est probable qu'il s'agit ici du chanteur que Pietro Mira avait amené à Saint-Petersbourg en 1735, et qui, ayant paru sur la scène impériale jusqu'en 1756, dut alors prendre sa retraite et demeurer dans la capitale.

D'autre part, à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, c'était Giuseppe Luini qui, dès 1772, y enseigna le chant pendant quelques années<sup>3</sup>, et qu'il ne faut pas confondre avec le castrat Domenico Luini, attaché au Théâtre de la cour, de 1758 à 1770<sup>4</sup>.

\* \* \*

Dans le même temps, un événement considérable se produisit qui, pour être survenu à l'étranger, n'en constitue pas moins un fait d'une importance capitale pour l'histoire de la musique et du théâtre dans l'Empire du Nord, puisqu'il s'agit, en l'espèce, de l'apparition de la première œuvre dramatique véritablement digne de ce nom, qui eût été écrite par un compositeur authentiquement russe. Jusqu'alors, en effet — nous l'avons relevé déjà — les rares musiciens autochtones qui s'étaient timidement essayés à la composition n'avaient jamais réussi à mettre au jour un ouvrage présentant quelque intérêt. Faute d'un métier suffisant, ils s'en étaient toujours tenus à d'informes balbutiements dont la valeur artistique demeurait à peu près négligeable. Et, ainsi que nous ne tarderons pas à le voir, il faudra attendre six ans encore, avant que surgissent, sur les scènes pétersbourgeoises et moscovites, quelques pâles partitions méritant d'être considérées comme les prémices — fort élémentaires, à la vérité — d'un art national<sup>5</sup>.

D'autant plus surprenante la coïncidence qui voulut qu'à cette même époque, deux jeunes compositeurs russes temporairement fixés en Italie où ils étaient venus terminer leurs études, fissent jouer dans ce pays, entre 1773 et 1778, quatre opéras de leur cru qui, conçus sur le modèle des brillants ouvrages dont les théâtres de la péninsule faisaient alors une si abondante consommation, affirmaient une tenue et une solidité de l'écriture, auxquelles les élucubrations de leurs compatriotes demeurés sur le sol natal, étaient bien éloignées de pouvoir prétendre.

La première en date de ces œuvres — qui fut suivie, en 1776 et 1778, par trois autres productions analogues dont l'auteur était Dmitri Bortniansky<sup>6</sup> — fut le fait du jeune compositeur Maxime Sozontovitch Bérézovsky qui, deux ans auparavant, avait eu l'honneur d'être admis comme membre de la fameuse Accademia filarmonica de Bologne<sup>7</sup>, et qui connut un nouveau succès en faisant représenter à Livourne, pendant le carnaval de 1773, un opéra en trois actes : *Demofoonte*, sur le célèbre livret de P. Metastasio, faveur que le musicien étranger dut peut-être aux circonstances que voici.

A ce moment, le comte Alexis Orlof, l'un des frères de l'ancien amant de Catherine II, qui commandait en chef les opérations navales contre la Turquie, avait établi le quartier-général de sa flotte à Livourne, parce que c'était le seul port où celle-ci pût se ravitailler et se sentir

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 258.

<sup>2</sup> Voir Tome I, p. 144.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 374.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir Tome I, p. 309.

<sup>5</sup> De fait, c'est en 1779 seulement qu'apparurent les premiers opéras-comiques russes : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur, Le bazar de Saint-Petersbourg, L'accident de voiture*, etc., qui, on le verra, relevaient encore d'une esthétique extrêmement primitive.

<sup>6</sup> Voir ci-dessous, pp. 130-131 et 223-224, quelques détails sur l'apparition de ces ouvrages intitulés : *Creonte, Quinto Fabio* et *Alcide*.

<sup>7</sup> Voir ci-dessus, pp. 102-103

en sûreté après ses lointaines et aventureuses expéditions dans les mers du Proche-Orient <sup>1</sup>. Or, il se trouva que les frères de Maxime Bérézovsky faisaient partie de l'équipage d'un des bâtiments russes, et que le compositeur, alors fixé à Bologne, les vint visiter <sup>2</sup>. Peut-être est-ce à cette circonstance, et aussi à l'appui qu'Alexis Orlof ne manqua pas, sans doute, d'accorder à son jeune compatriote, que celui-ci dut de voir son ouvrage représenté au théâtre de Livourne.

Bien que le livret de *Demofonte* ait échappé à toutes les recherches entreprises par nous dans les bibliothèques et collections particulières de l'Italie, nous possédons quelques détails sur ce spectacle grâce, tout d'abord, à une publication théâtrale milanaise de l'époque, qui le signale en ces termes :

*Demofonte, dramma seria. Musica del Sig. Maestro Beresowskoy.*

*Attori*

*Signori :*

*Giacomo Veroli*

*Francesco Porri*

*Giuseppe Afferrì (tenore)*

*Vincenzo Nicolini*

*Signore :*

*Camilla Mattei*

*Caterina Spighi*

*Li balli sono inventati e diretti delli Signori Fratelli Turchi* <sup>3</sup>.

De son côté, un journal qui paraissait alors à Livourne, apporte quelques renseignements supplémentaires sur la soirée :

*Parmi les spectacles qui ont été donnés pendant le récent carnaval, on a particulièrement remarqué celui de l'opéra en musique écrit par le Sr. Maxime Bérézowsky, Maître de Chapelle russe, au service de S. M. l'Impératrice de toutes les Russies, qui unit la vivacité et le bon goût à la possession de la science musicale* <sup>4</sup>.

Eloges flatteurs qui font regretter d'autant plus vivement la disparition de l'œuvre du compositeur russe, dont seuls subsistent aujourd'hui quatre airs conservés, en partition d'orchestre manuscrite, à la Bibliothèque du Conservatoire de Florence <sup>5</sup> (copie en notre possession), et dont l'existence était demeurée ignorée jusqu'ici de tous les historiens. Ce sont l'air de *Demofonte* : *Per lei fra l'armi* pour ténor (acte I, sc. 3); deux airs de Timante (soprano) : *Prudente mi chiedi?* (II 2) et *Misero pargoletto* (III 5); enfin un air pour ténor : *Mentre il cor con*

<sup>1</sup> J. W. von ARCHENHOLTZ : *England und Italien*; Leipzig, 1787, IV<sup>e</sup> partie, p. 142. Comme on le sait peut-être, Alexis Orlof profita de son séjour dans cette ville pour s'emparer, grâce à un odieux subterfuge et à un mariage simulé, d'une jeune femme, la fameuse princesse Tarakanova qui se trouvait alors à Livourne et qui, se déclarant fille de l'impératrice Elisabeth Péetrovna et de son épouxmorganatique Alexis Razoumovsky, prétendait être l'héritière du trône de Russie. Ayant reçu, de Catherine II, la mission de « s'assurer de la personne de l'aventurière », Alexis Orlof qui, comme tous les membres passés et actuels de sa famille, ne s'embarrassait pas de vains scrupules, feignit d'être épris de la malheureuse, et il réussit à la convaincre de se rendre à bord de l'un de ses navires où devait prétendument être célébrée la cérémonie du mariage. Puis, ayant emprisonné sa victime, le misérable fit lever l'ancre et emmena incontinent la jeune femme à Saint-Pétersbourg où elle fut jetée dans un cachot de la forteresse et où, quelques mois après, elle mourut de la phtisie.

C'est avec cette escadre que Maxime Bérézovsky regagna sa patrie, après avoir passé quelque dix ans en Italie.

<sup>2</sup> N. KOUKOLNIK : *Conte après conte*; Moscou, 1844, T. IV. Toutefois, le romancier qui donne ces renseignements n'indiquant pas la source où il les a puisés, il se pourrait bien qu'il s'agisse là du fruit de l'imagination d'un écrivain peu soucieux de la vérité historique...

<sup>3</sup> *Indice de spettacoli teatrali dell'anno 1773*; Milan, 1773.

<sup>4</sup> *Notizie del mondo*; Livourne, 27 février (nouv. st.) 1773, p. 136. Chose curieuse, un ouvrage inédit : *Cronistoria dei teatri di Livorno*, dont le manuscrit se trouvait, récemment encore, en la possession du Dr E. Montalcino-Bonamici, à Livourne, ne fait aucune mention de M. S. Bérézovsky et de son opéra.

<sup>5</sup> *Catalogo delle opere musicali. Città di Firenze. Bibl. del R. Conservatorio di musica*, p. 216.

*meste voci*, qui n'appartient pas au livret original de P. Metastasio, et dont nous n'avons pas réussi à découvrir la provenance poétique.

En 1774, le contraltiste Angiolo Monanni, entré au service impérial en 1770 et parvenu au terme de son contrat, repartit pour l'étranger.

Pour autant, la troupe italienne de la cour ne se trouva pas dépourvue, car elle reçut aussitôt une appréciable compensation en accueillant dans son sein deux remarquables sopranistes : Pietro Benedetti, *detto Sartorino*, qui s'était déjà distingué sur les plus grandes scènes de la péninsule, et Francesco Porri qui, peut-être bien, fut redevable de son engagement en Russie au comte Alexis Orlof, celui-ci ayant eu, l'année d'avant, l'occasion de l'entendre et de reconnaître son talent, lors de la représentation de *Demofonte* de M. S. Bérézovsky, à Livourne.

D'ailleurs, dans la même troupe, l'élément féminin fut sensiblement renforcé par l'admission simultanée de trois jeunes cantatrices : la Granovskaya, Marfa Krolevna et Agathe Senkovskaya qui, sans doute, avaient été formées par les « virtuoses » de la cour et qui, bien que russes, prirent dès lors une part active aux spectacles lyriques italiens donnés sur la scène du Palais.

Comme nous l'avons signalé plus haut, Catherine II avait ordonné, en 1773, d'engager une nouvelle compagnie d'opéra-comique français. Celle-ci — la troisième de son espèce, que l'on ait vue paraître en Russie — dut se trouver dans la capitale au début de 1774 déjà car, à partir de ce moment, les spectacles français qui s'étaient fait fort rares, au cours des saisons précédentes, recommencèrent d'occuper une place importante dans la série des divertissements de la cour, cela au point de dépasser fortement, par le nombre, les représentations italiennes.

Formée à Paris, la nouvelle compagnie comprenait plusieurs artistes de valeur, notamment M<sup>me</sup> Daubercourt, la brillante cantatrice Suzanne Defoye et son amant N. G. Dugué, remarquable basse-taille, Henri Floridor qui, comme Suzette Grondeman, allait faire une longue et fructueuse carrière à Saint-Pétersbourg, le comédien P. A. Lamery, engagé sur la particulière recommandation de Voltaire, le chanteur N. de Latraverse, enfin le couple Pontlaville qui, à plusieurs reprises, se distingua dans les spectacles d'opéras-comiques. A quoi s'ajoutaient les comédiens ayant appartenu aux troupes précédentes, et qui étaient restés en Russie : Antoine Delpit, la cantatrice Plancheneau, les comédiens-chanteurs P. Bourdais, Fr. Brochard, M<sup>me</sup> Brochard, M<sup>lle</sup> Babette Bourdais, enfin Marie Sage-Martin. On le voit, la compagnie française alors réunie à Saint-Pétersbourg valait, tout à la fois, par le nombre et par la qualité.

Pour la compagnie chorégraphique qui resta momentanément sous la seule direction de Pierre Granger <sup>1</sup>, elle vit partir, d'un coup, Antonio Pitrot dont la carrière allait se poursuivre à Venise, et le danseur Francesco Morelli qui se rendit à Moscou où il fut engagé comme maître de danse à l'Université.

C'est à la même date que se place l'apparition, dans la musique de la chambre de la cour, d'un des plus illustres virtuoses de l'archet, Antonio Lolli, que Catherine II attira à son service en lui offrant un gage énorme — R. 4.000,- par an — comme « violon pour les concerts de Sa Majesté ». Ainsi qu'on le verra, cette situation magnifique ne retint pas l'artiste de s'aban-

<sup>1</sup> Ainsi que nous l'apprennent les *Mémoires secrets*, l'administration des scènes de la cour tenta, à cette époque, d'attirer en Russie le célèbre danseur et chorégraphe français Jean Bercher, plus connu sous le nom de Dauberval (1742-1806), alors attaché à l'Académie royale de musique de Paris. A la date du 20 mars (nouv. st.) 1774, les *Mémoires secrets* notent, en effet : « Le Sieur Dauberval a enfin obtenu la permission d'aller en Russie, où l'on lui promet un sort considérable; ce qui le mettra en situation de payer ses dettes. Mais, tant qu'il ne sera pas parti, on espère toujours que quelque bonne âme viendra à son secours et nous empêchera d'être privés de cet excellent mime pour la danse ».

De fait, grâce à l'intervention de la comtesse Du Barry qui s'intéressait à l'artiste et qui lui procura les cinquante mille livres nécessaires à l'arrangement de ses affaires, Dauberval renonça à s'expatrier.

donner à son caractère fantasque et au désordre qui lui avaient valu déjà bien des déboires. Ayant réussi à lasser la direction des Théâtres impériaux par ses continuelles absences, ses manquement et sa grossièreté, Antonio Lolli se vit congédier neuf ans plus tard...

Entré au service impérial en même temps que ce grand violoniste, le flûtiste Franz Michel devait faire une carrière autrement longue à Saint-Pétersbourg où il fut attaché au 1<sup>er</sup> orchestre, puisqu'il y jouait encore en 1800, et qu'il mourut dans cette ville en 1815.

Quelques autres artistes étrangers vinrent, à la même époque, se produire en Russie où ils firent des séjours plus ou moins prolongés.

Ce fut le cas, tout d'abord, du musicien allemand Joseph-Philipp Frick<sup>1</sup> (1740-1798), autrefois organiste du markgraf de Baden-Baden, qui s'était consacré à l'harmonica et qui apparut, à la fin de l'année 1773 ou au début de 1774, à Moscou où il semble s'être fixé pendant près d'un an. Ne reculant pas — a beau mentir qui vient de loin ! — de se prétendre l'inventeur de l'instrument que Benjamin Franklin avait perfectionné quelque douze ans auparavant, J.-P. Frick s'avisa d'organiser, dans cette ville, des auditions régulières, à raison de plusieurs par semaine, sur lesquelles il attira l'attention des mélomanes en publiant l'annonce suivante dans la gazette locale :

*Joseph Frick, inventeur d'un nouvel instrument musical appelé l'harmonica, qui s'est produit, à la satisfaction de hauts personnages, devant diverses cours Impériales, Royales et autres, de même qu'ici, à Moscou, devant de nobles particuliers, a conçu le dessein de jouer de son instrument, pour le plaisir du public, trois fois par semaine, soit le lundi, le mercredi et le vendredi, dans la salle de la maison appartenant autrefois à S. Exc. le comte Sievers, avec l'accompagnement de quelques autres instrumentistes. Il demandera deux roubles par personne. Il commencera le lundi 31 mars, à 5 heures après-midi, et la séance se prolongera jusqu'à 7 heures<sup>2</sup>.*

Puis, quatre mois plus tard, entendant certainement tirer avantage de l'intérêt que ses séances avaient éveillé parmi les mélomanes de la bonne société moscovite, J. P. Frick revint à la charge, en publiant une nouvelle annonce, plus circonstanciée encore et destinée, celle-ci, à informer les amateurs qu'il était en mesure de leur fournir des instruments semblables au sien :

*On annonce à tous les amateurs de musique que Frick, propriétaire de l'instrument musical de verre appelé Harmonica, qui est si connu des nobles personnes d'ici, restera encore cet été, à cause de certaines affaires, et qu'il est disposé à fabriquer de tels instruments pour ceux qui en désireraient. Aussi, ceux qui souhaiteraient en posséder, peuvent s'entendre avec lui jusqu'au milieu de juillet.*

*En outre, il annonce qu'un monsieur le prie de faire venir chez lui les amateurs, parce qu'il lui est impossible, à lui Frick, de se rendre dans une fabrique de verre pour faire ces instruments; et s'il se trouve des amateurs, il les prie de ne pas attendre longtemps car, en hiver, il n'est pas possible de les fabriquer.*

*Lui, Frick, promet aux amateurs de les fournir à un prix modique, afin d'avoir ainsi leur approbation. Il a son habitation dans le Faubourg allemand, à la rue Poslannikova, chez l'architecte Rosberg<sup>3</sup>.*

Relevons encore l'apparition de deux artistes italiens dans la chronique musicale de 1774. L'un d'eux, Matteo Buini, fut nommé, le 1<sup>er</sup> novembre<sup>4</sup>, maître de clavecin à l'Académie des

<sup>1</sup> Sur la carrière de cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 152-153.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* du 1<sup>er</sup> avril 1774, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 15 juillet 1774, annonce.

<sup>4</sup> *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*, Leningrad, 1927, p. 75.

Beaux-Arts où il enseigna durant trois ans et où il compta, parmi ses élèves, plusieurs jeunes gens qui, par la suite, se révélèrent compositeurs d'un réel talent.

L'autre, le violoniste Cipriano Cormier, alors au service particulier du prince polonais Sapiéha fit, à la fin de 1774 et au début de 1775, une tournée en Russie, au cours de laquelle il se produisit à Saint-Pétersbourg, peut-être même devant la cour. Puis il se rendit à Moscou où il se fit entendre à plusieurs reprises et où il dut d'autant plus exciter la curiosité des amateurs que, selon toute vraisemblance, il fut le premier violoniste étranger qui se risqua à donner un concert dans l'ancienne capitale. Au reste, devançant les méthodes publicitaires dont abuse notre époque, il ne manqua pas d'attirer l'attention sur sa personne, par le moyen d'annonces telles que le public moscovite n'en avait jamais vues encore. Ce n'est pas, en effet, moins d'une page entière de la *Gazette de Moscou*, qu'il accapara pour informer, en ces termes dithyrambiques, la population de la date de son premier concert :

*Annnonce*

*Le célèbre musicien Italien Cipriani Cormier, arrivé ici ces jours derniers, qui joue virtuoso du violon, et qui a été jugé digne d'éloge aussi bien dans toutes les cours étrangères, qu'à la Cour d'ici, s'est résolu à montrer aussi son art dans cette capitale, dans un concert qui aura lieu le 21 de Décembre de la présente année 1774, soit Dimanche, au théâtre de Moscou, à la Znamenka où, non seulement avec une musique complète, mais aussi seul, il jouera les Soli les meilleurs et les plus nouveaux. En conséquence de quoi, il y invite très humblement aussi bien la noblesse d'ici, que le reste de l'honorable public. Pour l'entrée, il sera perçu le prix habituel, soit un rouble dans les parterres et les premières loges, 50 kop. aux deuxièmes places, et 25 kop. à la galerie.*

*Le commencement sera à 6 heures de l'après-midi*<sup>1</sup>.

\* \* \*

Au cours de la saison de 1774, une troupe ambulante italienne arriva à Moscou où, pendant quelques mois, elle donna des spectacles d'*opera buffa* au Théâtre de la Znamenka que Melchior Groti dirigeait alors. Elle venait de Lubeck où elle avait joué en août 1773, sous l'administration d'un impresario nommé Nicolini, puis elle avait passé par Eutin, Plön et Kiel<sup>2</sup>, avant que de se rendre en Russie. Grâce au livret de l'un des ouvrages lyriques joués par elle, dans la vieille capitale, nous savons qu'elle réunissait les chanteurs Giuseppe Andreoli, Pietro Cesare, Vincenzo Nicolosi<sup>3</sup> et Antonio Gabrielli, ainsi que les cantatrices Marianna et Teresa Cesare<sup>4</sup>. Peut-être cet ensemble comportait-il également un groupe de très jeunes artistes de la danse car, alors qu'il se produisait encore en Allemagne, sous les ordres de Nicolini<sup>5</sup>, il comptait dans son sein un certain nombre de danseurs-enfants, et il jouait fréquemment des pantomimes

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou* du 16 décembre 1774. Fig. 26, nous reproduisons l'original de cette curieuse annonce, la première de son espèce en Russie, d'après un exemplaire en notre possession. Cipriano Cormier donna, toujours à Moscou, deux autres concerts pendant le Grand-Carême, soit les 18 et 22 mars 1775.

<sup>2</sup> C. STIEHL : *Geschichte des Theaters in Lübeck*; Lubeck, 1902, pp. 74 et 78-79. — W. von GERNSDORFF : *Geschichte des Theaters in Kiel*; Kiel, 1912, p. 318.

<sup>3</sup> Il est possible que Vincenzo Nicolosi se soit institué le directeur de la troupe, au moment où celle-ci se sépara de Nicolini, et où elle se rendit à Moscou. En effet, cet artiste avait précédemment dirigé une troupe italienne, à Brunn en 1767, et on le retrouve exerçant les mêmes fonctions à Stockholm, en 1780-1781.

<sup>4</sup> Sur tous les artistes arrivés en 1774, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 133 et ss.

<sup>5</sup> Nicolini avait formé, dès avant le milieu du siècle, une troupe d'enfants chanteurs et danseurs, qu'il produisit avec un grand succès à Francfort en 1745, lors du couronnement de l'empereur Franz I<sup>er</sup>. Deux ans plus tard, toujours à la tête du même ensemble, il se trouvait à Prague où il faisait jouer, par ses jeunes pensionnaires, des pantomimes et de petits ballets. Puis il se mit à parcourir l'Allemagne, opérant successivement à Leipzig, Brunswick, Hambourg et Lubeck. S'étant dessaisi de sa troupe, lorsque celle-ci se rendit en Russie, il alla mourir dans un couvent, à Goslar (Hanovre). Sur cet artiste, voir O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 191-192.

et de petits ballets imaginés par son directeur dont les contemporains rapportent qu'il était un chorégraphe d'une certaine réputation<sup>1</sup>. L'existence d'une partition de Luigi Boccherini, dont la page initiale fait allusion à une représentation de cet ouvrage à Moscou en 1775, semble confirmer cette hypothèse<sup>2</sup>.

C'est aussi en 1774, et encore à Moscou, qu'apparut le premier journal de musique qui ait existé en Russie et qui fut publié sous un titre copieux dont voici la traduction :

*Amusements musicaux édités mensuellement, contenant des Odes, des Chansons russes tant religieuses que profanes, des Airs, Duos, Polonaises, Menuets, Anglaises, Contredanses, Françaises, Cotillons, Ballets et autres pièces de qualité; pour les clavicornes, violons, clarinettes et autres instruments. Imprimés à l'Université Impériale de Moscou, aux dépens de Christian-Ludwig Weber*<sup>3</sup>.

On le voit, il s'agissait, une fois encore, d'une publication du libraire C.-L. Weber qui, l'année précédente, avait été déjà le premier à doter la Russie de deux manuels d'enseignement musical, et ce fait qui, par ailleurs, parle en faveur de l'esprit d'initiative de ce négociant, a de quoi surprendre quand on sait qu'à Moscou, le mouvement artistique était infiniment moins développé et moins actif que dans la capitale.

L'auteur responsable de la partie proprement artistique des *Amusements musicaux* était un certain Johann Kerzelli, compositeur et chef d'orchestre du Théâtre de la Znamenka, qui appartenait à une famille d'artistes d'origine tchèque, dont plusieurs membres vinrent se fixer à Moscou, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Au reste les *Amusements musicaux* ne semblent pas avoir trouvé beaucoup d'écho au sein du public russe. Bien que leur publication eût été soutenue par de nombreuses annonces dans les feuilles officielles de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ils n'eurent que quatre numéros dont le dernier parut en 1775.

Leur contenu était pourtant aussi varié que propre à exciter l'intérêt des mélomanes du temps. A côté de plusieurs chansons populaires russes pour voix et clavecin, de morceaux pour deux clarinettes et basse, et d'autres pour clavecin seul, il comprenait un choix de compositions de Johann Kerzelli lui-même, notamment un *Trio* pour flûte, violon et basse, ainsi que des fragments de l'opéra-comique russe : *Le devin du village*, que le musicien fit représenter à Moscou trois ans plus tard; puis — fait à souligner — une œuvre d'un maître allemand qui était alors complètement inconnu en Russie où son nom n'avait jamais encore été imprimé : Carl-Philipp-Emanuel Bach. Celui-ci était représenté, dans cette collection, par un *Abendlied* que nous n'avons pu identifier de façon précise, faute d'avoir eu entre les mains le recueil complet de Kerzelli, mais qui pourrait bien être celui par lequel s'ouvre la série des *XXVII Geistliche Oden und Lieder* que le compositeur hambourgeois publia à Berlin en 1758, sur des textes de Gellert.

\* \* \*

Ainsi que nous le signalions il y a un instant, l'arrivée à Saint-Pétersbourg, au début de l'année 1774, de la troupe récemment engagée à Paris, valut aussitôt à la cour un regain de

<sup>1</sup> C. STIEHL : *Geschichte des Theaters...*, pp. 74 et 78. — L. WOLLRABE : *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen*, Hambourg, 1847, p. 63.

<sup>2</sup> Sur ce ballet, voir ci-après, année 1775, p. 127, note 4.

<sup>3</sup> Un exemplaire — malheureusement incomplet de quelques feuillets — se trouve à la Bibliothèque publique de Leningrad. Voir, fig. 27, la reproduction de la page de titre de ce journal, d'après l'exemplaire, également incomplet, en notre possession.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 159-160.

soirées d'opéras-comiques français. Malheureusement, le fourrier de la chambre qui enregistrerait consciencieusement ces événements, n'indique qu'une seule fois le titre de la pièce jouée<sup>1</sup>. Ainsi apprenons-nous que *Zémire et Azor*, dont c'était la première apparition en Russie où la partition de Grétry allait avoir, pendant bien des années, de nombreuses représentations tant françaises que russes, fut donné le 31 janvier, sur la scène du Palais d'hiver.

Puis, venu le temps du Grand-Carême, l'art religieux eut son tour avec une série de « grands concerts vocaux et instrumentaux, italiens et français, auxquels les amateurs sont priés d'assister »<sup>2</sup>. Si l'on ignore quel était l'organisateur de ces séances données à raison de deux par semaine, du moins sait-on que, le 27 mars<sup>3</sup>, elles apportèrent au public pétersbourgeois la révélation du *Stabat mater* de G. B. Pergolesi, dont la musique dut faire une bien forte impression sur les mélomanes de la capitale car, dans la période de 1776 à 1779, cette œuvre célèbre ne fut pas jouée moins de quatre fois encore.

Le 27 août 1774, au Théâtre de la cour, eut lieu une reprise d'*Antigona*, de Tomaso Traetta<sup>4</sup>.

Puis, au début de l'hiver, le 8 décembre, l'opéra russe : *Alceste*, de H.-Fr. Raupach, dont la création remontait à l'année 1758, reparut, non plus sur la scène du Palais d'hiver, mais dans la maison du grand-veneur prince S. K. Narychkine. Ce spectacle dont tous les protagonistes étaient russes, eut certainement un très grand retentissement dans les milieux de la cour, car le rédacteur de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* jugea de son devoir de lui consacrer un article d'une dimension exceptionnelle, dans lequel il donna d'amples détails sur l'exécution, aussi bien que sur la mise en scène :

*Le 8 décembre, Sa Majesté et Leurs Altesses Impériales, avec de hauts personnages des deux sexes, en tout deux cents personnes, ont assisté à la représentation de l'opéra russe Alceste composé en vers par le conseiller d'Etat actuel et chevalier Sr. Soumarokof, et mis en musique par le second maître de chapelle de la cour Raupach. Les habiles acteurs de cet opéra étaient les jeunes filles russes de la cour Krolevna, Senkovskaya, Granovskaya, et le chanteur Kiriakof, auxquels on a enseigné, dès leur enfance, à chanter à la manière italienne; eu égard à leurs dispositions musicales et à leur jeu scénique, ils ont été, à chaque air, l'objet de l'approbation des spectateurs.*

*Ce spectacle a été ouvert par le grand-veneur de la cour, le chevalier Simon Kyrilovitch Narychkine, dans sa maison et sur son théâtre, et il a été, pour toute la cour, un divertissement fort agréable.*

*Au commencement et dans le chœur de l'opéra, a joué, avec les autres instruments, une très agréable musique de chasse russe, inventée par S. Exc. le grand-veneur, et formée de beaucoup de cors de chasse, d'une forme semblable à une corne, et d'une dimension proportionnée aux sons qui en sortent<sup>5</sup>.*

*A la fin de l'opéra, on a représenté un superbe ballet de chasse : Diane et Endymion<sup>6</sup>. Le son des cors et l'aboïement des chiens, les cris des élans et d'autres animaux vivants qui sont apparus sur le théâtre, ont produit un effet extraordinaire.*

<sup>1</sup> Son *Journal* révèle que des opéras-comiques français furent joués les 24 et 31 janvier, ainsi que le 14 février et le 30 juin 1774.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 mars 1774, annonce. Bien que les exécutants ne soient pas indiqués, il est hors de doute que c'étaient les chanteurs italiens de la cour.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 151.

<sup>4</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

<sup>5</sup> Il s'agit, on le voit, de la fameuse « musique de cors » dont l'invention n'appartenait pas à S. K. Narychkine, mais au corniste Johann Maresch, et qui fut créée vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur cette musique et les instruments qui la composaient, voir ci-après : *Appendice IV*.

<sup>6</sup> La musique de ce ballet, dont l'auteur n'est pas indiqué, devait certainement avoir été écrite par H.-Fr. Raupach, puisqu'il était spécialiste de ce genre d'ouvrages, et que celui-ci fut représenté avec son opéra.

*M<sup>r</sup> Boublikof incarnait Endymion à la perfection, et M<sup>lle</sup> Dorothée<sup>1</sup>, bien qu'elle soit encore une toute jeune personne, joua le rôle de Diane avec tant de vivacité et une telle expression, que ces deux personnages ont reçu la pleine approbation des spectateurs.*

*La salle et le théâtre où avait lieu ce spectacle, étaient ornés avec un goût parfait et de façon remarquable. Ici, entre autres, on pouvait voir avec plaisir que la scène sur laquelle la représentation se donnait, et qui se termine habituellement en ligne droite, formait, à son extrémité, une ligne courbe se prolongeant jusqu'aux spectateurs. L'orchestre était rangé devant elle, de telle sorte que les personnages apparaissaient en pleine vue, et non pas retirés dans un coin, comme cela a lieu partout ailleurs, et ils étaient très aisément entendus, même dans les nuances douces.*

*Partout le plus grand ordre régnait, grâce à la surveillance et aux efforts de M<sup>r</sup> le grand-veneur et de son épouse<sup>2</sup>.*

Fait qu'il convient de souligner, car c'est la première fois qu'un spectacle donné à Saint-Pétersbourg fut l'objet d'un compte rendu à l'étranger, la représentation d'*Alceste* eut un écho jusqu'à Bruxelles où un périodique publia, à son sujet, une longue lettre d'un correspondant russe anonyme qui relève, lui aussi, la nouveauté de la disposition de la scène, dont il juge qu'elle constitue « un avantage inappréciable dans une assemblée nombreuse », et qui s'étonne « qu'aucun artiste ne s'en soit encore avisé ». Puis, après avoir cité les noms du librettiste, du compositeur et des chanteurs, il fait ces remarques plaisantes :

*... Le sujet de la Pièce est Alceste; la différence de ce nom, à tous ceux qu'on vient de lire, fera peut-être sentir combien notre langue ressemble peu à celle d'Euripide. Mais il y a encore plus de différence entre la beauté de ce spectacle, et la barbarie où nous croupissons il n'y a pas cent ans, lorsque toute la musique de la cour consistait en vingt-quatre violons qu'on faisait jouer à coups de nerf-de-bœuf...<sup>3</sup>*

Ajoutons, en terminant, que la partition de ce ballet de H.-Fr. Raupach — si tant est que celle-ci lui appartienne, comme nous avons tout lieu de le supposer — n'a jamais été signalée jusqu'ici, et qu'elle a subi le sort de tant d'autres œuvres de ce compositeur, ayant disparu sans laisser d'autre trace que les articles de journaux cités ci-dessus.

\* \* \*

Si brillantes qu'aient été, certainement, les représentations que nous venons de mentionner, elles ne furent pas seules à figurer au bilan de l'année 1774. En effet, au moment où s'approchait le terme de son contrat, Tomaso Traetta dut, en dépit d'une évidente indolence, se résoudre à composer un nouvel opéra dont on est en droit de supposer qu'il fut représenté pour la première fois, lors d'un des grands anniversaires — jour de naissance, de la fête patronymique ou du couronnement de la souveraine — qui étaient réglementairement soulignés par un spectacle d'une particulière solennité.

*Lucio Vero, dramma per musica di Apostolo Zeno, già poeta cesareo, da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di St. Pietroburgo. L'anno 1774.*

<sup>1</sup> Nous ignorons le nom de famille de la jeune artiste désignée sous ce prénom. Elle ne semble pas avoir fait partie de la troupe chorégraphique de la cour.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

<sup>3</sup> *Journal de politique et de littérature*; Bruxelles, 1775, p. 162.

Ainsi est libellé le titre du livret italien qui, comme sa traduction française, œuvre de P.-Ch. Lévesque, et sa traduction russe peut-être rédigée par I. A. Dmitrevsky, fut imprimé à Saint-Petersbourg (Exemplaires italien-russe à la Landesbibliothek de Darmstadt; italiens-français à la Bibliothèque publique de Leningrad, à la Bibliothèque royale de Stockholm et au British Museum).

Renonçant, pour ce coup, à la collaboration de Marco Coltellini qu'il avait cependant sous la main, le maître napolitain avait, on le voit, jeté son dévolu sur l'un des livrets les plus célèbres du dramaturge vénitien Apostolo Zeno (1668-1750). De fait, *Lucio Vero* qui fut représenté pour la première fois à Venise en 1700, avec une partition de C. Fr. Pollarolo, connut une vogue extraordinaire pendant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle où il fut mis en musique par une quinzaine de compositeurs italiens et allemands. Et ce n'est pas sans quelque apparence de raison, que l'un des biographes du poète qualifie cet ouvrage de :

...*buccinator eximii ingenii et judicii, quo pollebat Zenus in hoc poesis genere* <sup>1</sup>.

A Saint-Petersbourg, les chanteurs qui eurent la charge d'interpréter l'œuvre de Tomaso Traetta étaient : le ténor Antonio Prati (Lucio Vero), Caterina Gabrielli (Berenice), les soprano-pietistes Pietro Benedetti (Vologeso) et Francesco Porri (Aniceto), Charlotte Chlakovskaya (Lucilla) et Marfa Krolevna (Flavio). Comme cela avait été le cas des opéras précédemment donnés par Tomaso Traetta sur la scène du Palais, les chœurs étaient nombreux, qui mettaient en évidence la puissance sonore et la perfection vocale de la Chapelle des chantres : chœurs de nobles romains, de gladiateurs et du peuple, de soldats romains, de nobles parthes et romains <sup>2</sup>.

Pour la troupe chorégraphique à laquelle il n'importait pas moins d'offrir l'occasion de faire valoir ses premiers sujets, elle était gratifiée de quatre divertissements dansés et « analogues à l'opéra ». Le scénario en appartenait à Pierre Granger, et la musique à H.-Fr. Raupach. Les interprètes principaux en étaient : Timoféï Boublikof, Léopold Paradis, Alvisé Tolato, Santina Aubri, Giovanna Mercuri-Prati et Varvara Mikhaïlova. Enfin, Francesco Gradizzi avait brossé les décors <sup>3</sup>.

La partition de Tomaso Traetta nous a été conservée en plusieurs copies qui se trouvent à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, à la Landesbibliothek de Darmstadt, au Conservatoire de Paris et à la Library of Congress de Washington. Par l'ampleur inusitée des moyens qu'elle met en action — chœurs nombreux et puissamment étoffés, instrumentation particulièrement riche et variée, qui fait appel aux clarinettes, aux trompettes et aux cors concertants — elle atteste que le compositeur avait tenu à donner à son ouvrage un caractère très frappant, peut-être bien parce que c'était là sa dernière production en Russie, et qu'il souhaitait, dès lors, de laisser à la cour un souvenir durable de son art.

Il le faut regretter, nul contemporain n'a pris la peine de nous confier ses impressions sur le spectacle de 1774. De sorte que nous ignorons, et le témoignage tangible de satisfaction que, traditionnellement, Catherine II dut accorder à son premier maître de chapelle, et l'accueil que la brillante assemblée réunie au Théâtre du Palais d'hiver réserva à *Lucio Vero* <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> A. FABRONI : *Vitae Italianorum doctrina excellentium*; Pise, 1782, T. IX.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Détail étrange qui permettrait de se demander si la partition de *Lucio Vero* fut bien écrite pour le spectacle de 1774, une série de vingt airs manuscrits de cet opéra est mentionnée dans le *Supplemento VII* (année 1772, p. 40) *dei catalogi delle sinfonie, partite, ouverture, soli, duetti... che se trovano in manoscritto nelle officina musica Breitkopf in Lipsia*. De ce fait, on pourrait penser, soit que la partition de T. Traetta appartient à une année sensiblement antérieure à celle de la représentation de Saint-Petersbourg; soit que le compositeur donna, dès avant son séjour en Russie, une autre œuvre de ce titre, qui serait demeurée inconnue de tous ses biographes.

Peut-être bien le ballet qui accompagna au programme l'opéra de Tomaso Traetta, était-il celui de *Jupiter et Sémélé* dont le livret imprimé, précisément daté de Saint-Pétersbourg 1774, ainsi que la partition — tous deux à la Landesbibliothek de Darmstadt — nomment H.-Fr. Raupach comme l'auteur de la musique, et énumèrent les principaux interprètes : Timoféï Boublikof (Jupiter), Santina Aubri (Juno) et Varvara Mikhaïlova (Sémélé).

\* \* \*

Au reste, *Lucio Vero* ne fut pas le seul grand opéra italien représenté sur la scène du Palais d'hiver, en 1774. Cet honneur échet également à *Armida* d'Antonio Salieri qui, au cours de l'année, fut joué en russe par de jeunes artistes du pays, permettant de la sorte à ceux-ci de prouver l'excellence à laquelle ils étaient désormais parvenus.

Le fait que Marco Coltellini était l'auteur du poème <sup>1</sup>, permet de penser qu'il ne fut peut-être pas étranger à la désignation de cet ouvrage, lorsque la direction des Théâtres impériaux se préoccupa de choisir un nouvel opéra pour le monter sur la scène de la cour.

Traduit en russe par I. A. Dmitrevsky, et en français par un littérateur inconnu, le livret d'*Armida* fut publié à Saint-Pétersbourg (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, au British Museum et à la Bibliothèque royale de Stockholm). Cette publication nous révèle les noms des jeunes artistes russes qui se distribuèrent les rôles principaux. C'étaient les cantatrices Agathe Senkovskaya (*Armida*), Granovskaya (*Ismene*) et Marfa Krolevna (*Rinaldo*), dont le compte rendu de la représentation d'*Alceste* (de H.-Fr. Raupach) <sup>2</sup> signalait qu'on leur avait enseigné « dès leur enfance à chanter à la manière italienne », ainsi que la basse Timtchenko (*Ubaldo*).

Comme ce livret fait mention — sans le désigner plus exactement — d'un divertissement chorégraphique qui fut dansé au cours de la soirée, nous inclinons à penser, vu la similitude du sujet, que ce dut être : *Le désespoir d'Armide*, de H.-Fr. Raupach, dont la partition, conservée à la Landesbibliothek de Darmstadt, est précisément datée de 1774, et dont les interprètes furent T. Boublikof, Santina Aubri, G. Fusi-Bernardi et Varvara Mikhaïlova <sup>3</sup>.

Par ailleurs, il faut croire que la représentation d'*Armida* bénéficia d'une mise en scène particulièrement somptueuse car, bien des années plus tard, un historien du théâtre russe déclara que ce spectacle avait été considéré comme « le plus magnifique de son temps » <sup>4</sup>.

A Moscou enfin, comme nous l'avons dit, la saison 1774 vit paraître, au Théâtre de la Znamenka, une troupe italienne d'*opera buffa* dont le répertoire nous est inconnu <sup>5</sup>, à la seule exception de : *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, dont le livret fut alors traduit en russe et édité (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Ce qui nous vaut d'apprendre que les rôles de cet ouvrage étaient confiés à Antonio Gabrielli (*Rinaldo*), Marianna Cesare (*Lena*), Teresa Cesare (*Lesbina*), Vincenzo Nicolosi (*Nardo*), Giuseppe Andreoli (*D. Tritemio*) et Pietro Cesare (*il Notaio*). C'est à ces maigres renseignements, à peu près, que se réduit tout ce que l'on sait de précis sur le séjour de cette compagnie dans l'antique capitale.

\* \* \*

<sup>1</sup> Il l'avait précisément écrit pour Salieri en 1771, alors qu'il se trouvait encore à Vienne.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, pp. 121-122.

<sup>3</sup> Indications du livret.

<sup>4</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 21.

<sup>5</sup> Comme cette troupe avait donné à Lubeck, en 1773, *L'amante di tutte* de B. Galuppi, et qu'en 1780-1781, à Stockholm, elle rejeta cet *opera buffa*, ainsi que *La buona figliuola* de N. Piccini, il est probable que ces deux ouvrages faisaient partie de son répertoire habituel, et qu'elle les présenta également, pendant son séjour à Moscou.

Après avoir marqué, avec la partition de *Lucio Vero*, le terme de son activité créatrice à Saint-Pétersbourg, Tomaso Traetta, dont le contrat venait à expiration, put songer à son prochain retour en Occident. Toutefois, il ne quitta guère la Russie avant l'été de 1775 car, à la fin du mois de juin, il fit paraître, dans la *Gazette de Moscou* <sup>1</sup>, l'avis rituel annonçant son départ. C'est que, comme le reste de la troupe impériale, il avait dû suivre, dans cette ville, la cour qui s'y était rendue dès le début de l'année, et qui entendait bien ne pas être privée des divertissements auxquels elle était habituée.

Au dire de l'un de ses biographes, le maître napolitain n'obtint son congé qu'avec difficulté et, pour le recevoir, il dut invoquer sa santé débile qui ne pouvait, sans risques graves, supporter plus longtemps les rigueurs du rude climat du Nord <sup>2</sup>.

En quittant la Russie, Tomaso Traetta se rendit tout d'abord à Londres où, cependant, il ne s'attarda pas car, après y avoir fait représenter une partition nouvelle, il gagna, en 1776, Naples où il se reposa durant quelques mois. Puis, au cours de la même année, il s'en vint à Venise où sa femme lui donna un fils <sup>3</sup> et où, après avoir fait jouer un dernier opéra, il s'éteignit, le 6 avril (nouv. st.) 1779.

Il est certain que, pendant les sept années qu'il passa au service de Catherine II, Tomaso Traetta ne borna pas son activité créatrice aux trois opéras entièrement écrits par lui en Russie, et à la musique de la fête de Smolna. A n'en pas douter, et à l'exemple des Italiens qui l'avaient précédé dans sa charge, il dut donner nombre d'autres œuvres vocales et instrumentales, des cantates notamment, pour les fréquentes réceptions qui avaient lieu au Palais d'hiver, et pour les anniversaires qui y étaient régulièrement commémorés.

Cependant, à l'exception d'un petit chœur religieux dont il sera fait mention dans un instant, il ne reste rien de toute cette production à laquelle, chose surprenante, aucun contemporain ne fait allusion. A la vérité, N. Findeisen <sup>4</sup> qui signale la présence, à la Staatsbibliothek de Berlin, d'une cantate : *Dei, qual mi sorprende*, laisse entendre que cette œuvre fut écrite en Russie, mais c'est là supposition toute gratuite qu'aucune preuve ne vient appuyer. De même en va-t-il des quarante-deux airs et duos pour voix et orchestre (à la Bibliothèque des Amis de la musique, de Vienne), que l'historien soviétique attribue fort arbitrairement à la période où le compositeur résidait à Saint-Pétersbourg. Vérification faite, nous avons pu établir, en effet, que toutes ces pièces sont extraites d'ouvrages écrits par T. Traetta, alors qu'il se trouvait encore en Italie, à l'exception d'un petit nombre d'entre elles, qui appartiennent à la partition de *Germondo*, que le compositeur fit représenter à Londres, en 1776, une année après avoir quitté la Russie <sup>5</sup>.

Du moins l'existence est-elle indéniable d'un *Concert* à quatre voix : *Règne, seigneur* qui, très certainement, dut être écrit par T. Traetta à l'intention de la Chapelle des chantres de la cour. Cette pièce a, en effet, été publiée sous le nom de son auteur, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'éditeur de musique Chr. F. Haehne, à Moscou, et elle figure, avec un certain nombre de compositions spirituelles appartenant à d'autres compositeurs, dans le catalogue de cette maison. Un exemplaire de ce chœur se trouve aujourd'hui encore, dans la bibliothèque de la Chapelle académique — ancienne Chapelle des chantres — à Leningrad.

<sup>1</sup> Numéro du 30 juin 1775.

<sup>2</sup> F. FLORIMO : *La scuola musicale di Napoli*; Naples, 1880-1883, T. II, p. 346.

<sup>3</sup> Né à Venise en 1777, Filippo Traetta, qui fit ses études auprès de F. Fenaroli, de S. Perillo et de N. Piccinni, se voua, comme son père, à la composition. Lors des événements politiques qui se déroulèrent dans l'Italie septentrionale, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fut emprisonné, mais il réussit à s'évader et, en 1799, il se réfugia aux Etats-Unis. Après avoir séjourné quelque temps à Boston, puis à New-York, il s'établit définitivement à Philadelphie où il fonda un conservatoire. Il mourut dans cette ville en 1854, laissant en manuscrit un opéra, deux oratorios, quelques cantates et deux ouvrages didactiques (Cmf. W. S. PRATT : *American music and musicians*; New-York, 1920, p. 384).

<sup>4</sup> *Esquisse*, II, 43.

<sup>5</sup> Nous devons la liste complète de ces pièces à M<sup>lle</sup> D<sup>r</sup> Hedwig Kraus, directeur des archives de la Sté des Amis de la musique, qui a bien voulu dépouiller pour nous ce recueil, et que nous tenons à remercier ici de son obligeance.

D'autre part, il convient de signaler que la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad renferme la partition d'orchestre manuscrite d'un ouvrage dramatique de Tomaso Traetta, dont le titre manque malheureusement. Il s'agit d'un *opera buffa* comportant une *sinfonia* suivie de dix-huit scènes, et dont les personnages portent les noms de Zeffrina, Cartuccio, Ruffino, Solpone, Carlaccio, Marchello et Carolina. A notre vif regret, et malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu réussir à identifier cette œuvre dont, jusqu'à plus ample informé, on peut supposer qu'elle fut écrite en Russie et que, dès lors, elle est passée inaperçue de tous les biographes du compositeur napolitain <sup>1</sup>.

Si l'on excepte la retraite de Tomaso Traetta, la troupe italienne de la cour n'enregistra, pendant l'année 1775, que le départ de la cantatrice Caterina Gabrielli et de sa sœur Francesca qui, ayant accompli les trois années prévues à leur contrat, regagnèrent l'étranger, emportant les cadeaux que leur avaient valus leurs succès sur la scène, et la particulière faveur de la souveraine.

C'est dans le même temps que disparurent des distributions de spectacles, les ballerines Giovanna Mécour qui, depuis seize ans, brillait à la tête de l'ensemble chorégraphique de Saint-Pétersbourg, et Gioseffa Fusi-Bernardi.

Pour l'orchestre impérial, il vit s'éloigner le violoncelliste Ciccio Poliari, et il admit un nouveau violoniste, Otto-Ernst Tewes, qui allait y tenir sa partie pendant plus de vingt-cinq ans.

\* \* \*

Depuis le moment où, en 1773, J. Fr. Mende, acculé à la faillite, liquida son Théâtre « libre », la colonie allemande de Saint-Pétersbourg avait été privée de spectacles donnés dans sa langue. Or, elle ne constituait pas seulement un milieu important par le nombre, elle comptait encore quantité de riches négociants et de particuliers cultivés auxquels cette carence ne pouvait manquer de paraître fort regrettable. Aussi, lorsqu'à la fin de 1774, le baron Otto-Hermann von Vietinghof, fixé à Riga où il faisait figure de mécène, dut se rendre à l'étranger, il décida d'expédier dans la capitale, pour deux ans, l'excellente troupe allemande qu'il entretenait entièrement et qu'il avait formée avec le plus intelligent discernement <sup>2</sup>.

Cet ensemble qui était spécialisé dans la comédie et l'opéra-comique, comptait plusieurs artistes de premier ordre, parmi lesquels le chanteur J. L. Antusch, les comédiens Nathanaël-Ernst Hündeberg, Joh.-Carl Sauerweid et Strödel, ainsi que les cantatrices Agricola, Elisabeth Steinbrecher, Strödel et l'actrice Schultz <sup>3</sup>.

Ainsi, dès 1775 et jusqu'à la fin de 1776, le théâtre allemand revécut dans la capitale sans, malheureusement, que l'on ait de détails sur l'activité de la troupe Vietinghof à laquelle la feuille officielle et les mémoires du temps font à peine allusion.

\* \* \*

C'est également en 1775, semble-t-il, que le virtuose de l'harmonica J. P. Frick, dont nous avons signalé ci-dessus le séjour à Moscou au cours de l'année précédente, se rendit à Saint-

<sup>1</sup> Outre cette partition et celles de tous les ouvrages dramatiques de Tomaso Traetta qui furent représentés en Russie, pendant son séjour dans ce pays, la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède également celle de : *Il cavaliere errante* du même auteur, qui fut aussi jouée à Saint-Pétersbourg, mais en 1781 seulement.

<sup>2</sup> E. ROSEN : *Op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, *passim*. Sur ces comédiens, comme sur les nouveaux artistes signalés plus haut, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 133 et ss.

Pétersbourg, avant que de regagner l'étranger. Car, à ce moment, il paraît avoir eu l'honneur d'enseigner son instrument à la jeune grande-duchesse Nathalie Alexéievna, première femme du grand-duc héritier Paul Péetrovitch, qui devait mourir en couches, quelques mois plus tard. En effet, l'artiste allemand publia, durant l'été 1775, dans la feuille officielle de la capitale, un avis par lequel, se réclamant de la flatteuse distinction dont il avait été l'objet, il offrait ses services aux amateurs désireux de se procurer l'un de ses instruments et de l'entendre jouer :

*En vente, un instrument de musique appelé harmonica. Les amateurs peuvent venir chez Frick qui a eu l'honneur d'enseigner feu la grande-duchesse. Il vit chez la veuve Demuth, et il se propose de partir bientôt. Si des amateurs désirent entendre son propre instrument, ils peuvent venir chez lui, en l'informant à l'avance et en s'arrangeant avec lui*<sup>1</sup>.

Enfin, c'est en la même année 1775, que le compositeur Maxime Sozontovitch Bérézovsky, revenant d'Italie où il avait passé près de dix ans, rentra dans son pays<sup>2</sup>, avec l'espoir — tôt déçu — d'y trouver une situation digne de son talent ; et que Vincenzo Manfredini, alors fixé à Venise, publia dans cette ville le traité de musique dédié par lui à son ancien élève, le grand-duc Paul Péetrovitch : *Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprendere i principj della Musica, il portamento della Mano, e l'accompagnamento del Basso* (Exemplaire dans la collection de l'auteur du présent ouvrage<sup>3</sup>).

A Moscou, le Théâtre de la Znamenka traversait une crise financière, malgré la présence de la troupe italienne d'*opera buffa* qui était arrivée en 1774, et qui devait quitter la ville dans les premiers mois de l'année suivante<sup>4</sup>. Aussi Melchior Groti, à bout de ressources, ne vit-il d'autre moyen d'échapper à la faillite, que de s'associer au prince Pierre Vassiliévitch Ourousoff (1733-1813), procureur général du gouvernement de Moscou et grand amateur d'art dramatique, dont la fortune, espérait-il, devait permettre à l'entreprise de passer des jours difficiles. Mais des dissentiments s'élevèrent bientôt entre les deux hommes et, ainsi que nous le verrons, Melchior Groti prit, au début de 1776 déjà, le parti de disparaître, laissant la place à son associé qui, de la sorte, resta seul directeur du théâtre<sup>5</sup>.

Au reste, c'est à Moscou que se déroula, presque exclusivement, la saison officielle de 1775. En effet, la cour s'était transportée dès le mois de janvier dans cette ville, afin d'y célébrer

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, N° 57 de l'année 1775, annonce.

<sup>2</sup> Si l'on en peut croire certains historiens russes qui, sans indiquer la source de ce renseignement, affirment que Maxime Bérézovsky aurait regagné sa patrie en prenant place à bord de l'escadre du comte Alexis Orlof, il serait arrivé à Cronstadt le 24 mai 1775, date à laquelle cette escadre, qui avait quitté les eaux italiennes le 20 février précédent, se trouva en vue de Saint-Pétersbourg.

<sup>3</sup> Voir Tome I, fig. 59-60, la reproduction du titre de cet ouvrage, et celle du titre de la traduction russe — par Stéphane Anikiévitch Dekhtiarief — publiée à Saint-Pétersbourg, en 1805.

<sup>4</sup> Il est possible qu'avant son départ, cette troupe qui, nous l'avons dit, comptait peut-être dans son sein quelques danseurs-enfants, ait représenté à Moscou, en janvier ou février 1775, un ouvrage chorégraphique intitulé : *Ballet espagnol*, dont la musique appartenait au fameux compositeur et violoncelliste lucquois Luigi Boccherini, alors fixé en Espagne. En effet, la partition d'orchestre de cette œuvre conservée à la Hessische Landesbibliothek de Darmstadt porte, sur sa page de titre, l'indication française suivante : *Ballet espagnol del Sig. Boccherini dansés [sic] sur les Théâtres de Vienne et de Moscou en 1774 et 1775*.

Nous sommes redevable de ce renseignement à notre excellent confrère, le Dr W. Upmeyer, à Weissenhasel (Bebra) qui, le premier, a signalé l'existence de cet ouvrage demeuré inconnu jusqu'alors.

Le maître de ballet Onorato Viganò, père de l'illustre chorégraphe du même nom, ayant été le beau-frère du compositeur, et ayant précisément exercé son art à Vienne, en l'année indiquée ci-dessus, il semble fort probable qu'il fut l'auteur du scénario de cette œuvre. Toutefois, on s'explique difficilement que cette dernière ait pu parvenir dès l'année suivante à Moscou, en un temps où les communications internationales étaient fort lentes, et les relations artistiques entre la Russie et l'étranger très précaires. Aussi bien, aucune source russe contemporaine ne fait allusion au *Ballet espagnol*, pas plus, d'ailleurs, qu'à la présence de danseurs dans la troupe d'*opera buffa* de Moscou. Jusqu'à plus ample informé, il convient donc de n'accueillir qu'avec la plus extrême réserve l'indication relative à une représentation de cet ouvrage en Russie, en 1775.

<sup>5</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 24-25.

brillamment la récente conclusion de la paix avec la Turquie <sup>1</sup>, et elle demeura jusqu'au milieu de décembre dans l'ancienne capitale où, selon son habitude, elle s'était fait accompagner par la plus grande partie de son personnel scénique.

Mais, d'entre celui-ci, ce fut la nouvelle compagnie française qui se vit mettre le plus souvent à contribution pour divertir Catherine II et les siens. Elle donna, en effet, plusieurs représentations de *L'erreur d'un moment* et de *Julie* de N. Dezède, de *L'isle des fous*, du *Caprice amoureux* et des *Deux chasseurs et la laitière*, de E. R. Duni, de *Zémire et Azor* et du *Tableau parlant* de Grétry, enfin d'*Annette et Lubin* de A. Blaise <sup>2</sup>.

Pour autant, les milieux qui étaient demeurés à Saint-Pétersbourg ne furent pas complètement privés de divertissements car, se substituant aux acteurs professionnels qui, au même moment, se dépensaient à Moscou, les élèves de l'Institut des jeunes filles nobles, du Corps des cadets et de l'Académie des Beaux-Arts rivalisèrent de talent en jouant, pendant le carnaval, des comédies et des tragédies russes, ainsi que des opéras-comiques français; puis, au mois de juillet, ils célébrèrent, de la même façon, la conclusion de la paix. C'est ainsi qu'au cours de la seule année 1775, les petites pensionnaires de Smolna furent les premières à révéler au public *Le sorcier* et *L'amant déguisé* de F. A. D. Philidor, ainsi que *La rosière de Salency* de Grétry, qui n'avaient jamais encore été représentés en Russie <sup>3</sup>.

Naturellement, les concerts se firent fort rares dans la capitale, pendant l'absence de la cour. Du moins y en eut-il un, le 14 avril, qui fut porté à la connaissance des mélomanes par un avis annonçant que, ce soir-là :

... la Demoiselle Knari [sic] et Mr. Andrioli chanteront et Mr. Weiger jouera des soli de violon. Dans ce concert on entendra divers airs sérieux et comiques, italiens, français et allemands composés par les maîtres les plus célèbres <sup>4</sup>.

Les deux artistes italiens dont il est question ici n'étaient autres que la cantatrice Cesare — dont le nom avait été déformé par un scribe ignorant — et le chanteur bouffe Giuseppe Andreoli qui, ayant quitté Moscou où ils se produisaient depuis l'année précédente, se trouvaient de passage à Saint-Pétersbourg, avant que de regagner l'étranger avec toute la compagnie lyrique dont ils faisaient partie. Au reste, peu confiants dans le seul attrait de leurs performances vocales, ils avaient jugé prudent de faire suivre leur concert d'une mascarade dont ils pensaient bien qu'elle ne pouvait manquer de leur attirer un nombreux public...

Sans conteste, le grand événement de 1776 fut l'apparition de Giovanni Paisiello qui, après un interrègne de douze mois environ, fut appelé à recueillir la succession de Tomaso Traetta, comme 1<sup>er</sup> maître de chapelle de la cour.

Toutefois, remettant à un prochain chapitre les détails de l'engagement et de l'activité du célèbre compositeur pendant le séjour de huit ans qu'il allait faire auprès de Catherine II, contentons-nous, pour l'instant, de passer la revue des faits principaux survenus au cours de l'année.

Décapitée de sa *prima donna*, par le départ de Caterina Gabrielli, la troupe italienne ne fut pas longue à lui trouver une remplaçante en la personne de Caterina Bonafini, l'une des plus

<sup>1</sup> Le traité de paix de Koutchouk-Kaïnardji, qui mit fin à la première guerre russo-turque, avait été conclu le 10 juillet 1774, mais sa ratification n'intervint que plusieurs mois après, et ne fut célébrée officiellement à Moscou que le 10 juillet 1775.

<sup>2</sup> Chevalier de CORBERON : *Journal intime*; Paris, 1901, *passim*.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1775, *passim*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, N° 29 de l'année 1775.

brillantes cantatrices et des plus jolies femmes de l'époque, dont le passage sur les grandes scènes d'Italie avait été marqué par des succès retentissants <sup>1</sup>.

De son côté, Gasparo Angiolini qui avait quitté Saint-Pétersbourg quatre ans auparavant, vint reprendre sa place à la tête de la troupe chorégraphique où il avait été remplacé, pendant son absence, par Pierre Granger et Antonio Pitrot.

A Moscou, dont le théâtre constituait toujours une entreprise particulière qui ne recevait aucun appui de l'Etat, Melchior Groti disparut furtivement au début de l'année, laissant d'innombrables créanciers et emportant, contre tout droit, l'entière garde-robe de la scène de la Znamenka. Aussi, son ex-associé, le prince P. V. Ourousof, se trouva-t-il fort en peine pour sauver l'affaire dont il restait seul directeur. Il commença par demander un privilège exclusif de dix ans pour tous les spectacles de la ville, privilège qui lui fut octroyé le 17 mars 1776, avec l'obligation pour lui d'améliorer la qualité des représentations, de verser de fortes redevances à la Maison d'éducation, et d'édifier : « dans le délai de cinq ans, un théâtre de pierre, muni de tout le matériel nécessaire, et d'un aspect tel, qu'il pût servir d'ornement pour la ville » <sup>2</sup>. De plus, il était tenu de construire un local se prêtant à l'organisation de mascarades et de spectacles d'opéra-comique.

Mais s'il s'était, de tout temps, passionnément intéressé à l'art dramatique, le prince Ourousof n'en était pas moins fort peu versé dans la pratique du théâtre et, sans tarder, des difficultés d'ordre matériel se présentèrent à lui, si nombreuses et si complexes, qu'il sentit la nécessité de s'adjoindre un homme plus compétent.

Comme cela arrive parfois, le hasard voulut qu'au même moment, se trouvât à Moscou un personnage tout à fait qualifié dont l'esprit d'initiative, ainsi que les particuliers talents, devaient permettre à la nouvelle entreprise de démarrer dans les meilleures conditions et de prospérer, pendant bien des années, au-delà de toute espérance.

D'origine anglaise et juif, Michel Maddox <sup>3</sup> (1747-1822) était apparu en 1767 à Saint-Pétersbourg où il avait donné des « représentations mécaniques et physiques » qu'il poursuivit à Moscou, au début de 1776. Aussi richement que diversement doué, il excellait dans la mécanique. Nul, dans l'ancienne capitale, n'était donc plus qualifié que lui pour se charger de l'aménagement technique du théâtre projeté, et imaginer des effets de machinerie capables de provoquer l'admiration des spectateurs.

Dès lors, comprenant que c'était là l'homme dont il avait besoin, le prince Ourousof n'hésita pas et, le 15 juin 1776 déjà, un acte d'association était signé entre eux <sup>4</sup>.

Puis, sans perdre de temps, tous deux se mirent à l'œuvre avec énergie. En même temps qu'ils rénovaient complètement la salle de la Znamenka qui en avait grand besoin et qu'ils aménagèrent de façon fort agréable, ils se préparèrent à inaugurer leurs spectacles pour lesquels ils disposaient heureusement d'une partie de l'excellente troupe que le colonel N. S. Titof avait formée en 1765-1769, et à laquelle ils adjoignirent quelques jeunes gens du talent le plus décidé. Disposant ainsi d'un ensemble remarquable où figuraient des acteurs tels que Vassili Pomérantzef, Ivan Kaligraf, André Ojoguine, Nadia Kaligrafova et Marfa Siniavskaya, tous au nombre des plus brillants artistes de la scène dramatique russe, ils ne tardèrent pas à inaugurer leurs représentations dont le succès, considérable dès le début, ne se démentit pas durant les années suivantes, permettant au public moscovite d'entendre des comédies, des tragédies et des opéras-comiques russes donnés dans les meilleures conditions.

Il faut dire, au reste, que les deux associés fondèrent leur entreprise dans une période particulièrement favorable. C'était, en effet, le moment où Catherine II, désireuse de s'entourer

<sup>1</sup> Sur cette artiste, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 137-139.

<sup>2</sup> M. GASTEF : *Description statistique de Moscou*; Moscou, 1841, p. 193. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 25.

<sup>3</sup> Sur Michel Maddox, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 168-169.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 327-329 et ss.

d'hommes nouveaux, commença à opérer des coupes sombres dans les rangs des hauts fonctionnaires qui l'avaient entourée depuis le début de son règne. Et une fois « limogés », ces retraités malgré eux allèrent nombreux se fixer à Moscou où, conservant les habitudes qu'ils avaient prises au temps de leur service à la cour, et constituant un milieu à la fois fortuné et cultivé, ils s'intéressèrent au théâtre qu'ils se mirent à hanter assidûment, contribuant de la sorte à sa réussite et à son progrès.

\* \* \*

C'est en 1776, également, que Moscou vit apparaître un artiste italien, Antonio Catena, appelé de Venise pour enseigner dans les classes musicales de la Maison d'éducation et de l'Université, où il reprit les fonctions devenues vacantes à la mort de Filippo Giorgi, en 1775<sup>1</sup>.

\* \* \*

La même année, le jeune compositeur Dmitri Bortniansky<sup>2</sup> que Catherine II avait envoyé, en 1768, parfaire ses études auprès de B. Galuppi et d'autres maîtres italiens, cueillit ses premiers lauriers à Venise où, le 26 novembre (nouv. st.) 1776, au Teatro di S. Benedetto<sup>3</sup>, il fit jouer son ouvrage de début, un *dramma serio* en deux actes : *Creonte*, utilisant pour ce faire un texte poétique dont l'auteur n'était pas connu jusqu'à ce jour, car son nom n'est pas indiqué dans l'édition parue à Venise, à ce moment<sup>4</sup>.

Le hasard d'une confrontation fort opportune nous a permis de percer ce mystère et d'établir qu'en l'occurrence, Dmitri Bortniansky avait simplement repris à son compte, en lui imposant un titre nouveau emprunté à l'un des personnages de l'action, et en ramenant celle-ci de trois à deux actes, le livret d'*Antigona* que Marco Coltellini avait écrit à Saint-Petersbourg en 1772, et qui avait été représenté la même année, dans cette ville, avec une musique de Tomaso Traetta<sup>5</sup>. Comme le jeune compositeur russe se trouvait depuis 1769 à Venise où il poursuivait ses études et que, dès lors, il n'avait pu assister à la représentation de l'opéra de Tomaso Traetta, il est vraisemblable qu'il avait eu connaissance de l'œuvre de Marco Coltellini, par l'intermédiaire de quelqu'un de ses amis pétersbourgeois, et que, séduit par l'intérêt de ce livret qui avait l'avantage de constituer une nouveauté absolue pour le public vénitien, il s'était empressé de profiter d'une si heureuse aubaine.

De fait, malgré la différence des titres et le nombre des actes, l'identité est absolue entre le livret d'*Antigona* et celui de *Creonte* : mêmes personnages chantants, mêmes *personaggi pantomimici*, même *Argomento* qui, placé en tête de l'édition, rappelle que l'action est empruntée à l'*Antigone* de Sophocle, et que l'auteur a introduit, dans son texte, les changements qu'il a jugés :

... convenables aux lois du théâtre lyrique, et à la délicatesse des principaux Spectateurs pour lesquels on a travaillé.

Ainsi que nous l'avons dit, le livret de *Creonte* fut imprimé à Venise, à l'époque de la représentation (Exemplaires à la Biblioteca Marciana de Venise, à la Library of Congress de Washington, et en notre possession)<sup>6</sup>. Spécifiant que :

<sup>1</sup> A la mort de F. Giorgi, le compositeur et chef d'orchestre Johann Kerzelli lui avait succédé, mais il fut congédié quelques mois plus tard, pour être remplacé par Antonio Catena.

<sup>2</sup> Sur Antonio Catena et Dmitri Bortniansky, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 141-143 et 139-140.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Coïncidence curieuse : au cours de la même année 1776, un livret du même titre fut mis à la scène à Modène, avec une musique de F. Bertoni. Toutefois, il était l'œuvre du poète G. Roccaforte, et les noms des personnages étaient différents de ceux de l'opéra de Bortniansky.

<sup>5</sup> Voir ci-dessus, pp. 106-108.

<sup>6</sup> Fig. 28, nous reproduisons la page de titre de ce livret, d'après l'exemplaire en notre possession.

*La Musica è del Signor Demetrio Bornianski [sic] all'attual Servizio di S. M. la Imperatrice di tutte le Russie*

cet opuscule révèle que la distribution était assurée de la façon suivante :

Creonte	Il Sig. Giacomo Panati
Antigona	La Sig. Agata Carrara
Ismene	La Sig. Rosa Zanetti
Emone	Il Sig. Sebastiano Folicaldi
Adrasto	Il Sig. Pietro Muschietti <sup>1</sup> .

Le spectacle comportait encore deux ballets imaginés et réglés par le chorégraphe Giuseppe Canziani : *Porzia*, ballet héroïque et pantomime dont l'action était empruntée à une pièce intitulée : *L'honneur avant tout*, du dramaturge espagnol Don Agustin Moreto y Cabana (1600-1669); et *Amor non puo celarsi* <sup>2</sup>.

On regrette de devoir ajouter qu'aucun renseignement ne nous est parvenu, quant à l'accueil que le public vénitien réserva à l'œuvre du jeune compositeur russe.

\* \* \*

C'est dans le même temps que furent édités deux ouvrages dont l'apparition mérite d'être relevée. A Saint-Petersbourg, Vassili Féodorovitch Troutovsky, le dernier — semble-t-il — des « gouslistes » de la cour <sup>3</sup>, publia un petit cahier intitulé : *Collection de chansons russes simples, avec la musique*, que l'on peut compter comme l'un des plus anciens recueils de chansons populaires qui aient été imprimés en Russie, et que l'auteur fit suivre, jusqu'en 1795, de trois autres cahiers du même genre <sup>4</sup>.

Cependant qu'Antonio Lolli, espérant sans doute gagner ainsi la faveur du nouvel amant officiel de Catherine II <sup>5</sup>, mit au jour une œuvre nouvelle : *Cinq sonates et un Divertissement à Violon et Basse*, qu'il dédia au prince Grégoire Potemkine, et qui fut éditée à Berlin.

\* \* \*

Au début de 1776, le public pétersbourgeois vit de nouveau à l'œuvre les petites pensionnaires de Smolna qui jouèrent successivement *Le sorcier* de F. A. D. Philidor, *Le coq de village* de C. S. Favart, et *Le caprice amoureux*, de E. R. Duni; cela pendant que les élèves du Corps des cadets représentaient *Le roi et le fermier* de P. A. Monsigny, ainsi que *Les deux chasseurs* de E. R. Duni <sup>6</sup>.

Pendant le Grand-Carême, Antonio Lolli donna trois concerts au cours desquels il exécuta plusieurs de ses compositions <sup>7</sup>, et le Club musical organisa une nouvelle audition du *Stabat mater* de G.-B. Pergolesi, qui avait eu tant de succès, deux ans auparavant <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Comme le chorégraphe Giuseppe Canziani qui régla les ballets de *Creonte*, le castrat Pietro Muschietti devait faire, peu après, une fructueuse carrière en Russie.

<sup>2</sup> Renseignements extraits du livret.

<sup>3</sup> Sur V. F. Troutovsky, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 185-186.

<sup>4</sup> Fig. 29, voir la reproduction du titre de cette collection.

<sup>5</sup> Grégoire Potemkine avait, en effet, succédé, deux ans auparavant, à Alexandre Vassiltchikof, dans la faveur de la souveraine. Sur l'œuvre de A. Lolli mentionnée ici, voir ci-dessous, pp. 167-168.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 5, 15, 26 janvier et 2 février 1776.

<sup>7</sup> *Ibid.*, des 29 janvier, 1<sup>er</sup> et 15 mars 1776, annonces.

<sup>8</sup> Chevalier de CORBERON : *Op. cit.*, I, 199.

A la même époque, le fameux pantaléoniste Georg Noëlli, ancien élève de Pantaléon Hebenstreit, que l'une de ses tournées avait conduit jusqu'à Saint-Pétersbourg, se produisit dans une soirée donnée par le prince Grégoire Potemkine, au service duquel il entra peut-être pendant quelques mois. Le chevalier de Corberon qui l'entendit à cette occasion nota dans son journal, à son sujet :

... *Le jeu de ce virtuose est surprenant, il ne touche point et ce n'est point là mon homme* <sup>1</sup>.

Puis Catherine II ayant, selon son habitude, gagné sa résidence de printemps, ce fut à Tsarskoïé-Sélo, que les comédiens de la compagnie française donnèrent, le 13 ou le 15 mai, la première représentation du *Barbier de Séville* de Beaumarchais. Et l'été ayant passé sans amener de spectacles importants, la cour rentra en ville où, le 23 septembre, elle assista à la création d'un nouveau ballet de Gasparo Angiolini : *Thésée et Ariane*, que le même annaliste jugea en ces termes :

... *Je ne suis pas grand connaisseur de danse, mais ce ballet ne m'a point plu* <sup>2</sup>.

Entre temps, Giovanni Paisiello était arrivé à Saint-Pétersbourg où il prit aussitôt possession de ses fonctions de premier maître de chapelle et où il put, sans tarder, apprécier en connaissance de cause les mérites de la troupe qu'il était appelé à diriger désormais, en assistant aux deux représentations d'*Armida*, de A. Salieri, qui eurent lieu sur la scène du Palais d'hiver, les 2 et 5 octobre, à l'occasion du second mariage du grand-duc-héritier Paul Pétrovitch <sup>3</sup>. Cette fois-ci, en effet, l'œuvre qui, deux ans auparavant, avait été interprétée par des artistes russes, était confiée aux chanteurs de la troupe italienne de la cour, à la tête desquels brillèrent Caterina Bonafini (*Armida*), Charlotte Chlakovskaya (*Ismene*), Pietro Benedetti (*Rinaldo*) et Antonio Prati (*Ubaldo*). Et, pour la circonstance, Gasparo Angiolini avait inséré, dans la partition de Salieri, un ballet de sa composition, portant un titre identique, qui fut dansé par Timoféï Boublikof, Santina Aubri et Varvara Mikhaïlova <sup>4</sup>.

Enfin, le 10 décembre, le prince Viazemsky donna dans son palais, en l'honneur de Catherine II, une grande fête théâtrale qui comportait la représentation de : *Les folies amoureuses* de Regnard, dont les acteurs étaient de nobles amateurs, celle d'un ballet : *Pygmalion* dansé par Timoféï Boublikof et Varvara Mikhaïlova, enfin celle de *La serva padrona* de G. B. Pergolesi, jouée — en français probablement — par M<sup>lles</sup> de Tiéplof et un mime appartenant à la bonne société pétersbourgeoise. Formé de mélomanes haut titrés, l'orchestre était dirigé par le comte Stenbock qui avait écrit la musique du ballet et des entractes <sup>5</sup>.

C'est sur cette brillante soirée, que se termine la chronique artistique de l'année 1776.

<sup>1</sup> CORBERON I, 157, à la date du 24 janvier 1776. Corberon ajoute que l'artiste était alors « engagé ici à 400 roubles par an », ce qui semble invraisemblable car, à cette époque, le moindre des musiciens de l'orchestre de la cour recevait un gage sensiblement supérieur. Au reste, Noëlli ne dut faire qu'un séjour assez bref à Saint-Pétersbourg, puisqu'en novembre 1775, il se produisait encore à Hambourg, et qu'à la fin de l'année suivante, il entra au service de la cour de Mecklembourg-Schwerin où il demeura jusqu'à sa mort, survenue vers 1789, qui entraîna la disparition définitive de son instrument.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 3.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 20 et 22.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 décembre 1776.

## NOTES BIOGRAPHIQUES

*En raison du nombre considérable des artistes mentionnés ci-dessous, et afin de faciliter les recherches les concernant, nous avons classé leurs noms dans l'ordre alphabétique, sans prendre en considération les troupes ou institutions auxquelles ils appartenaient.*

M<sup>lle</sup> AGRICOLA, jeune actrice allemande originaire de Hambourg, appartenait à la troupe du théâtre de Riga, que le baron von Vietinghof envoya à Saint-Pétersbourg, de 1775 à 1777. On ne possède pas d'autres renseignements sur cette artiste.<sup>1</sup>

,

\* \* \*

Giuseppe ANDREOLI, chanteur bouffe dont l'origine est inconnue, semble avoir débuté, très jeune encore, à Vienne où sa présence est signalée en 1763<sup>2</sup>. Il gagna alors l'Allemagne du Nord et se produisit, en 1772-1773, à Hambourg puis à Lubeck, au sein d'une troupe italienne ambulante d'*opera buffa*, qui était dirigée par l'impresario Nicolini<sup>3</sup>. C'est avec cet ensemble qu'on retrouve, peu après, Giuseppe Andreoli à Moscou où il chanta de 1774 jusqu'en février 1775<sup>4</sup>. Il revint alors en Allemagne et, au passage, il se fit entendre au concert à Saint-Pétersbourg, à Königsberg et à Dantzig.

Puis, en 1778, Giuseppe Andreoli fut engagé dans une autre compagnie d'*opera buffa* qui jouait à Saint-Pétersbourg, sous la direction des impresarios Mattei et Orecia. Finalement, il entra au service des Théâtres impériaux, en 1789, aux appointements minimes de R. 180,— par an<sup>5</sup>, ce qui prouve qu'il s'agissait d'un artiste d'ordre fort secondaire. Toutefois, il fut congédié sur sa demande, au début de 1792<sup>6</sup>, et il dut quitter la Russie aussitôt car, la même année, il se faisait entendre à Riga.

\* \* \*

Domenico-Maria-Gasparo ANGIOLINI, chorégraphe et compositeur né à Florence en 1731, mort à Milan en 1803, était également doué pour la danse et pour la musique. Il se produisit déjà à Venise en 1748-1750<sup>7</sup>, avant que de se rendre à Vienne où il fut premier danseur et où il devint l'élève du fameux chorégraphe Franz Hilferding dont les leçons lui profitèrent si bien qu'en 1759, il fut nommé maître de ballet du Théâtre français. En cette qualité, il eut,

<sup>1</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 2.

<sup>2</sup> *Journal* de K. ZINZENDORF, cité par R. HAAS : *Op. cit.*, p. 71.

<sup>3</sup> W. von GERNSDORFF : *Op. cit.*, p. 318. — C. STIEHL : *Gesch. des Theaters*, pp. 74-79.

<sup>4</sup> Livret de *Il filosofo di campagna*; Moscou, 1774.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 2.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 170-178.

à plusieurs reprises, l'occasion de collaborer avec Gluck à l'intention duquel il écrivit le scénario du ballet-pantomime : *Don Juan, ou le convive de pierre* (1761), et pour lequel il régla les danses d'*Orfeo ed Euridice* (1762) et de *La rencontre imprévue* (1764)<sup>1</sup>.

Témoignant d'idées novatrices et fort audacieuses pour son époque, Gasparo Angiolini s'affirma, dès ce moment, un réformateur du ballet dans lequel il s'efforça de faire prédominer l'élément dramatique et la mimique, s'attirant ainsi les critiques de J. G. Noverre qui lui reprochait ses « pantomimes sans danse »<sup>2</sup>.

Le Théâtre français de Vienne ayant été fermé en 1765, à la mort de l'empereur Franz I<sup>er</sup>, l'artiste se trouva sans situation<sup>3</sup>. Aussi accepta-t-il une proposition de la cour de Russie, et se rendit-il à Saint-Pétersbourg où il succéda comme chorégraphe à son ex-maître Franz Hilferding, et où, de 1766 à 1772, il déploya une activité considérable, se faisant immédiatement fort apprécié, ainsi qu'on en peut juger par ce témoignage d'un contemporain :

... *En lui-même, il amenait non seulement le plus gracieux des danseurs, mais encore un compositeur très habile qui fait la musique de tous ses nouveaux ballets*<sup>4</sup>.

Pour ses débuts à la cour, Gasparo Angiolini fit représenter, le 26 septembre 1766, un ballet héroïque : *Le départ d'Enée, ou Didon abandonnée* dont il avait écrit le scénario et la musique, en reprenant comme action celle du fameux livret de P. Metastasio qui, joué à Saint-Pétersbourg quelques mois auparavant, avec une musique de B. Galuppi, avait fait une impression profonde. Ce ballet eut un succès prodigieux, ainsi qu'en témoigne J. von Stählin qui nota à ce propos :

*Toutes les scènes des trois actes de l'opéra reparaissaient dans cet admirable ballet, et si parfaitement, que l'on ne perdait rien du sujet, bien que les paroles n'y fussent pas... Ce ballet émerveilla tout le monde, et eut un si grand succès, qu'on dut le rejouer bien des fois encore, après des opéras et des tragédies*<sup>5</sup>.

Dès lors, nombreux furent les ouvrages de Gasparo Angiolini qui parurent sur la scène de la cour : En 1767, *Les Chinois en Europe* (musique de sa composition), *Divertissements des fêtes de Noël* pour lesquels il employa des thèmes de danses populaires russes, et *La constance récompensée* (musique de V. Manfredini); en 1768, *Le préjugé vaincu* (musique de lui); en 1769, *Armide et Renaud* (musique de H.-Fr. Raupach); en 1770, *L'asile de Cupidon* (musique du même), et *Les nouveaux Argonautes* (musique de D. Springer); en 1772, *Sémira* (musique de sa composition). Cela sans préjudice de plusieurs divertissements chorégraphiques insérés dans les opéras italiens qui furent représentés, à la même époque, au Théâtre du Palais d'hiver.

En 1772, Gasparo Angiolini quitta la Russie et se rendit à Venise où, l'année suivante, il donna cinq ballets de sa main<sup>6</sup> et, après avoir passé quelque temps à Vienne, il fut réengagé, en 1776, à Saint-Pétersbourg où il fit représenter *Thésée et Ariane* (musique de lui, 1776), et *L'orphelin de la Chine* (1777) dont il avait écrit précédemment le scénario à l'intention de Gluck, et pour lequel il composa une partition de son cru qui dut plaire, car le chevalier de Corberon qui assista au spectacle, nota à ce propos :

... *la musique est céleste; elle est en totalité d'Angiolini*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Die Musik*; Berlin, 1933, I, 244 et ss.

<sup>2</sup> Préface du ballet : *Horace*. Sur la réforme réalisée par G. Angiolini, voir *Peters-Jahrbuch*; Leipzig, XLIV, pp. 84 et ss. Et *Gluck-Jahrbuch*; Leipzig, 1913, pp. 68 et ss.

<sup>3</sup> R. HAAS : *Op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>4</sup> J. VON STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 26.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 294-295.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, II, 189.

A ce moment, un différend s'éleva entre le chorégraphe et la direction des Théâtres impériaux, ainsi que le révèle une lettre adressée au prince Grégoire Potemkine, dans laquelle I. P. Yélaguine se plaint amèrement de l'attitude du chorégraphe qui, comme plusieurs autres artistes italiens, n'observait pas les conditions stipulées dans son contrat et, notamment, cherchait, par tous les moyens, à ne pas écrire la musique de ses ballets<sup>1</sup>. A défaut d'autres détails sur le contrat de Gasparo Angiolini — qui n'a pas été conservé, ce qui nous prive de connaître le montant de ses appointements — ce conflit a, du moins, l'avantage de nous révéler que l'artiste était tenu, non seulement d'inventer l'action des ouvrages mis à la scène par lui, mais encore d'en fournir la musique.

Pour autant, ce démêlé n'empêcha pas I. P. Yélaguine d'intervenir, peu après, en faveur de son subordonné auquel il fit obtenir une pension annuelle de R. 250,—<sup>2</sup>. Et, en 1779, le chorégraphe quitta de nouveau la Russie<sup>3</sup> où il fut remplacé temporairement par Giuseppe Canziani. De retour en Italie, il donna, à Milan et à Venise, plusieurs nouveaux ballets dans le livret desquels il s'intitulait : *Maestro pensionné des deux cours impériales de Vienne et de Saint-Pétersbourg*<sup>4</sup>.

Mais, le 17 décembre 1782, il fut réengagé pour la troisième fois, par la direction des Théâtres de Saint-Pétersbourg, avec un contrat de quatre ans qui lui assurait des appointements annuels de R. 4.000,—, un appartement gratuit et le bois de chauffage qui lui était nécessaire, ainsi qu'une somme de R. 500,— pour ses frais de voyage<sup>5</sup>.

Gasparo Angiolini régla alors les danses de plusieurs opéras italiens, et il porta à la scène (1785?) *Le diable à quatre* qu'il avait fait représenter à Venise en 1782 déjà, et dont la musique lui appartenait. Puis son contrat ayant pris fin le 17 décembre 1786, il quitta la Russie, définitivement cette fois, avec une pension de R. 300,—<sup>6</sup>, ses fonctions étant désormais assumées par Giuseppe Canziani.

Pour autant, il ne s'arrêta pas d'œuvrer, et il poursuivit son activité créatrice à Milan en 1789, à Turin en 1790 et à Venise en 1791, toutes villes où il continua de produire de nouveaux ballets. Vers la fin de sa vie, Gasparo Angiolini adhéra au parti républicain, ce qui lui valut d'être exilé à Cattaro, en 1800. Toutefois, il fut libéré l'année suivante et il revint à Milan, pour y mourir en 1803<sup>7</sup>.

\* \* \*

Johann-Ludwig ANTUSCH, comédien et chanteur allemand né à Dantzig en 1755, était très jeune encore, quand il entra dans la troupe du théâtre de Riga, avec laquelle il alla jouer à Saint-Pétersbourg, de 1775 à 1777. Rentré de Russie, il se produisit en 1780 à Brême, et en 1783 à Göttingen, puis il fut engagé, quatre ans plus tard, au Théâtre national de Berlin où il ne resta que quelques mois<sup>8</sup>. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Daniel-G. BACHMANN, violoncelliste allemand né à Berlin, à une date que l'on ignore, était fils du luthier Anton Bachmann<sup>9</sup> et, de ce fait, appartenait à une famille qui a donné

<sup>1</sup> *Annuaire Th. Imp.*, 1893-1894, suppl. II, p. 105.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 73.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 mai 1779, annonce.

<sup>4</sup> P. CAMBIASI : *La Scala, 1778-1906*, 5<sup>e</sup> éd. ; Milan, 1906, pp. 364-365. — T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 355-364.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 73.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Peters-Jahrbuch*, XLIV, 93.

<sup>8</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 6. — A. E. BRACHVOGEL : *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin* ; Berlin, 1877-1878, T. II, pp. 73 et 104.

<sup>9</sup> H. C. KOCH : *Journal der Tonkunst* ; Brunswick, 1795, p. 191.

de nombreux artistes. Arrivé à Saint-Pétersbourg, il y fut engagé le 1<sup>er</sup> novembre 1768, dans le premier orchestre de la cour, aux appointements de R. 800,— par an <sup>1</sup>, et il se produisit dès lors dans de nombreux concerts, notamment dans ceux du Club musical dont il devint l'un des solistes attitrés <sup>2</sup>. En 1784, il était le premier violoncelliste de l'orchestre <sup>3</sup>, et ses appointements furent portés à R. 1.000,— en 1800, puis à R. 1.200,—, un an plus tard <sup>4</sup>.

En 1802, Daniel Bachmann fut au nombre des fondateurs de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg dont il suscita la création en donnant, dans un petit cercle d'amis et de mélomanes, lecture d'une lettre qu'il avait reçue de Vienne, et dans laquelle son correspondant décrivait l'enthousiasme soulevé, dans cette ville, par une récente audition de *La Création* de J. Haydn, ce qui décida le comité de la nouvelle association à choisir cet ouvrage pour inaugurer son activité en mars 1802 <sup>5</sup>. Elu, dès l'origine, comme membre-directeur de la Philharmonie, Daniel-G. Bachmann mourut à Saint-Pétersbourg, le 17 novembre 1811 <sup>6</sup>.

\* \* \*

BELMONTI, entrepreneur de spectacles à Moscou, est peut-être identique au danseur Giovanni Belmonti qui se produisait à Venise en 1756 <sup>7</sup> car, étant arrivé plus tard en Russie — on ignore dans quelles conditions — il enseigna la danse, ainsi que le clavecin, dans plusieurs familles moscovites <sup>8</sup>.

Avec l'un de ses compatriotes du nom de Cinti, Belmonti demanda, en mars 1769, l'autorisation de reprendre le privilège du Théâtre de Moscou jusqu'alors dirigé par le colonel N. S. Titof, ainsi qu'un privilège pour l'organisation de concerts, de bals et de mascarades <sup>9</sup>.

Appuyée par le gouverneur-général de Moscou, comte Saltykof, cette requête fut présentée à Catherine II qui, le 18 juin 1769, accorda l'autorisation demandée par les deux Italiens <sup>10</sup>. Aussitôt ceux-ci installèrent leur entreprise dans une salle qui fut appelée dès lors Théâtre de la Znamenka, parce qu'elle était sise sur la rue du même nom et, au début de l'hiver, ils inaugurèrent leurs spectacles qui connurent un très grand succès. En même temps, ils avaient été autorisés à « prendre chez eux des personnes de diverses conditions, pour leur enseigner les arts de la scène » <sup>11</sup>, créant ainsi la première école théâtrale qui ait existé en Russie.

Mais la terrible épidémie de peste qui éclata en décembre 1770 à Moscou et qui ravagea la ville, porta un coup fatal à leur entreprise. Et Belmonti, atteint de la maladie ainsi que sa femme, mourut au cours de l'année 1771 <sup>12</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 97.

<sup>2</sup> J. J. BELLERMANN : *Bemerkungen über Russland*; Erfurt, 1788. — *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1777-1783, *passim*.

<sup>3</sup> J. C. SAUERWEID : *Op. cit.*, octobre 1784.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 97. — E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

<sup>5</sup> Relevons à ce propos que, contrairement à ce qu'ont affirmé tous les biographes de J. Haydn, la St<sup>e</sup> philharmonique de Saint-Pétersbourg ne fut pas la première à faire entendre, dans cette ville, l'œuvre du maître autrichien. L'année d'avant déjà, *La Création* avait été jouée une fois en janvier, sous la direction d'Anton Kalliwoda, puis trois fois en décembre, sous la conduite d'Anton Eberl (*Gazette de Saint-Pétersbourg* des 18 décembre 1800 et 19 novembre 1801).

<sup>6</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. V-VIII et 76.

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 210.

<sup>8</sup> Lettre du gouverneur-général de Moscou, citée par V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 251.

<sup>9</sup> *Annuaire Th. Imp.*, 1895-1896, suppl. II, pp. 99-100.

<sup>10</sup> *Recueil St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, T. XIII, pp. 16-17.

<sup>11</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 99.

<sup>12</sup> V. KALLACH et N. EFROS : *Histoire du théâtre russe*; Moscou, 1914, T. I, p. 198.

Pietro BENEDETTI detto *Sartorino*, soprániste, débuta à Munich où il fut de 1766 à 1769 <sup>1</sup>, puis il chanta à Naples, Paris et Milan où, en 1770, il assuma le rôle de *I° uomo*, lors de la première représentation de *Mitridate*, de Mozart <sup>2</sup>. En 1773-1774, sa présence est signalée à Venise mais, déjà dans le courant de cette dernière année, l'artiste se trouvait à Saint-Pétersbourg. Dans cette ville, il incarna le personnage de Vologeso dans *Lucio Vero* de T. Traetta, puis celui de Rinaldo dans *Armida* de A. Salieri en 1776, enfin celui de Sammete dans *Nitteti* de Paisiello, en 1777 <sup>3</sup>.

Pietro Benedetti quitta alors la Russie, et on le retrouve ensuite à Milan et à Lucques en 1778, à Turin et Venise en 1782, à Modène en 1786, enfin à Bologne en 1791. Dès ce moment, aucune *cronistoria* théâtrale ne mentionne son nom.

Les documents d'archives des Théâtres impériaux relatifs à l'époque de son séjour à Saint-Pétersbourg étant perdus, on ignore les conditions auxquelles il était engagé au service de la cour de Russie.

\* \* \*

Caterina BONAFINI, soprano, naquit en Italie vers 1750, mais se forma à Dresde <sup>4</sup>. Son nom apparaît pour la première fois, semble-t-il, en 1765-1766, alors qu'elle chantait à Venise <sup>5</sup>. De là, l'artiste se rendit à la cour de Wurtemberg et elle devint l'une des maîtresses du prince Karl-Eugen <sup>6</sup> puis, revenue en Italie, elle se produisit pendant deux ans à Modène et, en 1775, de nouveau à Venise où elle fut fort remarquée et où un admirateur publia un sonnet en son honneur <sup>7</sup>.

C'est à ce moment qu'elle fut engagée pour Saint-Pétersbourg. Au cours du voyage, elle se fit entendre à Varsovie, connaissant un succès considérable dans le rôle principal de *Didone abbandonata*, de P. Anfossi, et méritant ces éloges d'un spectateur :

*... Elle a une jolie voix, chante très bien, et sa personne bien prise exprime si parfaitement les actions et les pensées de la reine Didon, que c'est un plaisir de l'entendre dans ce rôle. Aussi sera-t-elle, en tout temps, l'un des ornements de la scène de Varsovie* <sup>8</sup>.

Jugement de tout point analogue à celui que le chevalier de Corberon porta, quelques semaines plus tard, sur la cantatrice, lorsqu'il l'alla visiter à Saint-Pétersbourg :

*... on m'a proposé de me mener chez la Bonafini, chanteuse italienne, qui vient d'arriver ici. Nous y avons été; j'ai vu une grande jeune femme, de vingt-trois ans environ, assez jolie, ayant de beaux yeux et des cheveux superbes. Elle parle très passablement français, et sa conversation est agréable, autant qu'on en peut juger en un quart d'heure* <sup>9</sup>.

A quoi, le diplomate français ajouta, peu après avoir assisté à une répétition dans laquelle la Bonafini chantait :

<sup>1</sup> F. WALTER : *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*; Leipzig, 1898, pp. 138 et 229.

<sup>2</sup> *Briefe Mozarts*, III, *passim*.

<sup>3</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>4</sup> *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783*; Kosmopolis (Freyburg), p. 92.

<sup>5</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 258-263.

<sup>6</sup> J. SITTARD : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*; Stuttgart, 1890-1891, T. II, p. 73.

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 309. — S. GOUDAR : *Op. cit.*, pp. 175-178.

<sup>8</sup> Cité par L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 120.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, I, 318-319. Cette lettre qui est datée du 1<sup>er</sup> août 1776 infirme, on le voit, la date de 1780 donnée, par tous les historiens, pour celle de l'arrivée de la Bonafini à Saint-Pétersbourg.

... Cette Italienne paroît aimable; elle a de fort beaux yeux, la voix tendre, expressive, et elle est d'une jolie figure <sup>1</sup>.

Caterina Bonafini qui avait le titre de « 1<sup>re</sup> chanteuse de la cour » <sup>2</sup>, semble avoir fait ses débuts sur la scène du Palais d'hiver, le 2 octobre 1776, en chantant le rôle principal d'*Armida*, de A. Salieri <sup>3</sup>. Dès lors, elle incarna la première partie de tous les opéras italiens représentés à Saint-Pétersbourg. En 1777, Beroe dans *Nitteti* où elle se montra si remarquable que, quelques jours après le spectacle, l'impératrice lui fit cadeau d'une aigrette de diamants <sup>4</sup>, Lucinda dans *Lucinda ed Armidoro*, et le personnage de *la Clemenza* dans *La sorpresa delli dei*; en 1778, Achille dans *Achille in Sciro*; en 1779, Lesbina dans *Lo sposo burlato*, et Cleonice dans *Demetrio*; enfin, en 1780, Alcide dans *Alcide al bivio*, toutes partitions de Giovanni Paisiello <sup>5</sup>.

Mais, en dépit de la faveur dont Catherine II l'honorait, la cantatrice se voyait en butte aux vexations, pénibles pour son amour-propre, que lui infligeait V. I. Bibikof, alors directeur des Théâtres impériaux. En 1781, excédée par ces procédés, elle ne recula pas de s'en plaindre à la souveraine, alléguant le fait qu'on lui avait « enlevé le rôle qu'elle avait toujours joué dans l'opéra » <sup>6</sup>.

Aussi, cette situation ne cessant d'empirer, Caterina Bonafini se résolut-elle, au début de l'année 1782, à écrire à l'impératrice pour lui demander son congé qui lui fut accordé, le 1<sup>er</sup> mars, avant l'expiration de son contrat :

... en raison de son état de santé qui ne lui permet plus de rester au service de la cour, et de remplir ses obligations <sup>7</sup>.

A n'en pas douter, c'était là simple prétexte invoqué par l'artiste pour obtenir sa liberté car, ayant quitté Saint-Pétersbourg peu après, elle s'arrêta, en juillet et août, à Varsovie, s'y produisant par deux fois au Château royal où, comme d'habitude, elle recueillit d'unanimes applaudissements pour :

... sa voix mélodieuse et harmonique qui fait toujours un nouveau plaisir à entendre <sup>8</sup>.

Rentrée dans sa patrie au cours de l'année suivante, Caterina Bonafini ne tarda pas à contracter un riche mariage qui lui permit d'abandonner la scène et de mener une existence aussi heureuse que confortable. Devenue veuve, elle passait l'hiver à Venise, et l'été dans sa propriété de Modène où le comte Joseph Gorani, qui l'y vit vers 1790, constata que sa maison était « le rendez-vous de la meilleure société », ajoutant ces détails flatteurs sur la personnalité de l'artiste :

... Caterina Bonafini doit à la nature une figure charmante, une taille svelte, un esprit naturel, et sur-tout un air de décence auquel l'art ne sauroit atteindre. Destinée dès son enfance à la profession de chanteuse, elle a exercé ce talent sur les principaux théâtres d'Europe, et s'est attiré des éloges aussi mérités que nombreux. En la voyant, en l'écoulant, on oublie ce qu'elle a été; on admire, on estime, et l'on est bien près d'aimer.

<sup>1</sup> CORBERON : *Ibid.*, I, 364.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 65.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Chevalier de CORBERON : *Op. cit.*, II, 102.

<sup>5</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>6</sup> Lettre de Picard au prince A. B. Kourakine, en date du 10 décembre 1781, reproduite dans *Le Passé russe*, avril 1870, p. 147.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 109 et III, 65.

<sup>8</sup> *Annonces et Avis de Varsovie*, en date des 20 juillet et 31 août 1782, texte original en français.

*Cette femme estimable, à peu près semblable à Ninon, a comme elle les vertus d'un honnête homme et, de plus qu'elle, moins de penchant à ce changement qui tient de si près au libertinage. Elle a beaucoup gagné dans ses tournées; elle a eu des amans, des amis utiles, et elle est parvenue à se composer une fortune qui lui permet de recevoir avec décence la meilleure société de Modène... Elle n'a point excité l'envie, parce qu'elle a évité ce faste scandaleux qui révolte contre ses pareilles, et alimente la malignité. Sa société est composée de gens aimables et instruits; les personnes en place briguent l'avantage d'y être admis, et les étrangers s'y font présenter, sans autre dessein que de jouir des amusemens de l'esprit...<sup>1</sup>.*

De son côté, le compositeur allemand J. F. Reichardt qui lui alla rendre visite à Modène, à la même époque, nota, dans ses mémoires, que l'artiste lui chanta un des airs les plus importants de sa carrière, cela avec beaucoup d'expression et de goût, et il estima que sa retraite était une grande perte pour le théâtre <sup>2</sup>.

Cette artiste de grand talent mourut à Venise, vers 1800.

\* \* \*

Dmitri Stépanovitch BORTNIANSKY, le plus célèbre entre les compositeurs russes de musique religieuse, naquit en 1751, dans la ville de Gloukhovo, localité petite-russienne qui était connue dès longtemps pour la beauté de ses voix et qui, traditionnellement, fournissait d'innombrables artistes à la Chapelle des chantres de la cour. Vers 1759, D.S. Bortniansky fut admis dans ce fameux ensemble qui, on le sait, constituait aussi le chœur attitré des scènes impériales. Il faut croire que le jeune garçon manifestait, dès cette époque, des dispositions bien marquées car, en 1764, lors d'une reprise de l'opéra russe *Alceste*, de H.-Fr. Raupach, il se vit confier le principal rôle masculin de cet ouvrage <sup>3</sup>.

Les historiens russes assurent que Baldassare Galuppi, arrivé peu après en Russie, remarqua son talent, le fit travailler et obtint, de Catherine II, qu'il fût envoyé en Italie, pour s'y perfectionner. De fait, Bortniansky quitta la Russie en 1769, un an après Galuppi auprès duquel il alla peut-être parfaire ses études à Venise.

A l'étranger, tout en écrivant des pièces spirituelles par lesquelles il préluda à l'activité extraordinaire qu'il devait déployer, quelques années plus tard, dans le domaine de la musique d'église orthodoxe, le jeune compositeur donna successivement trois opéras italiens : *Creonte* (Venise, 1776), *Alcide* (même ville? 1778) et *Quinto Fabio* (Modène, 1778).

Après avoir passé dix ans dans la péninsule, Dmitri Bortniansky regagna Saint-Pétersbourg où, presque aussitôt, il fut nommé chef de la Chapelle des chantres de la cour, et où il entra également au service du grand-duc héritier, devenant — probablement dès 1783 — le maître de musique de la grande-duchesse Maria Féodorovna. C'est de cette année et de la suivante, en effet, que datent une quantité de compositions diverses qu'il écrivit à l'intention de son auguste élève, et qui sont restées inédites : *Sonates*, *Rondos*, *Concerto* et *Capriccios* pour le clavecin <sup>4</sup>, *Quatuor* pour pianoforte organisé, *Quintette* pour fortepiano, harpe, violon, viole de gambe et violoncelle, etc. En outre, il donna, en 1786 et 1787, quatre opéras-comiques français : *Don Carlos*, *La fête du seigneur*, *Le faucon* et *Le fils rival*, ou *La moderne Stratonice*, qui furent représentés sur le théâtre particulier du grand-duc.

<sup>1</sup> *Mémoires secrets et critiques des cours... des principaux Etats de l'Italie*; Paris, 1793, T. III, pp. 260-261.

<sup>2</sup> Cité par E. L. GERBER : *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*; Leipzig, 1812-1814, T. I, pp. 463-464.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Fig. 30, nous reproduisons la page initiale du manuscrit autographe d'une des *Sonates* pour clavecin dédiées en 1784, par Dmitri Bortniansky, à la grande-duchesse Maria Féodorovna.

De la sorte, Dmitri Bortniansky entra si avant dans la faveur de Paul Pétrovitch, qu'en 1796, au moment où celui-ci monta sur le trône et où furent abruptement congédiés nombre de fonctionnaires du règne précédent, il fut appelé, par le nouvel empereur, à la direction de la Chapelle des chantres.

Dès lors, il se consacra entièrement à l'art religieux, produisant un nombre incroyable de pièces vocales *a cappella* (*Concerts, Hymnes chérubiques*) qui, aujourd'hui encore, constituent une part importante du répertoire en usage dans les sanctuaires orthodoxes.

Parvenu au grade de conseiller d'Etat actuel, en raison des services exceptionnels qu'il avait rendus à la musique d'église, Dmitri Stépanovitch Bortniansky mourut à Saint-Pétersbourg, dans la nuit du 27 au 28 septembre 1825 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Pierre BOURDAIS, comédien et chanteur de la troupe française de la cour, mari de l'actrice Charlotte-Clairon Brochard, père de la comédienne Babette Bourdais, appartenait à une famille qui a donné de nombreux artistes à la scène <sup>2</sup>. Nous n'avons aucun renseignement sur son activité avant son arrivée à Saint-Pétersbourg où il fut admis au service, le 1<sup>er</sup> mai 1766, pour jouer les financiers et les rôles à manteaux. Ses appointements annuels s'élevaient à la somme de R. 2.400,— en 1786, et à R. 2.700,— en 1789, avec une gratification de R. 900,— tous les trois ans. Congédié avec sa famille en 1796, Pierre Bourdais rentra au service l'année suivante déjà, aux appointements de R. 3.000,—, et il partit définitivement en 1799, s'étant produit dans toutes les comédies du répertoire et dans plusieurs opéras-comiques français <sup>3</sup>.

Sa fille Babette dut naître à Saint-Pétersbourg après 1770, date de l'arrivée, dans cette ville, de l'actrice Charlotte-Clairon Brochard qui épousa bientôt Pierre Bourdais. Elle fut probablement engagée vers 1790, et elle reçut son congé en même temps que son père, soit en 1796, époque à laquelle ses appointements s'élevaient à la somme de R. 600,— par an <sup>4</sup>.

\* \* \*

Charlotte-Clairon BROCHARD, femme Pierre Bourdais, était la fille de l'acteur François Brochard avec lequel elle fut engagée à Saint-Pétersbourg en 1770, pour jouer les rôles de seconde amoureuse. Malgré son mariage contracté certainement en Russie, elle continua de se produire sous son nom de jeune fille. Elle avait des appointements de R. 1.000,— en 1786, et de R. 1.200,— en 1787. Congédiée en même temps que son mari, en 1796, elle partit avec lui mais, lorsque celui-ci revint en Russie, l'année suivante, elle ne l'accompagnait pas. Peut-être était-elle morte, ou était-elle demeurée en France <sup>5</sup>.

\* \* \*

François BROCHARD, comédien et chanteur né dans une famille qui produisit de nombreux artistes de la scène <sup>6</sup>, fut, de 1753 à 1763, à Amsterdam et La Haye, où il tint les rôles de valets, méritant cet éloge d'un journal du temps :

... *Il joue parfaitement, c'est la nature embellie par l'art* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Fig. 31, voir la reproduction d'un portrait de D. S. Bortniansky, d'après un dessin exécuté vers 1820. (Exemplaire en notre possession.)

<sup>2</sup> H. LYONNET : *Dictionnaire des comédiens français*; Paris, s. d., I, 216-217, qui ne le signale pas.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 45-46.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, 217 et III, 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 45.

<sup>6</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, I, 252-253, qui ne le signale pas.

<sup>7</sup> *L'observateur des spectacles*, cité par J. FRANSEN : *Les comédiens français en Hollande*; Paris, 1925, p. 336.

Arrivé en Russie en 1770, avec sa fille Charlotte-Clairon, il fut admis au service de la cour, le 21 février de la même année, avec un gage de R. 1.200,— et, huit ans plus tard, il fut chargé de « la représentation des pièces de théâtre », à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna<sup>1</sup>. Constamment réengagé, François Brochard se vit congédier en 1792, avec une pension de R. 600,— qui lui fut accordée « pour son long service ». En 1796, il se trouvait encore à Saint-Pétersbourg, et peut-être y demeura-t-il jusqu'à sa mort dont la date nous est inconnue<sup>2</sup>.

\* \* \*

Matteo BUINI, claveciniste, est peut-être le ténor du même prénom et du même nom, dont nous avons signalé la présence à Saint-Pétersbourg en 1758-1759, dans la troupe d'*opera buffa* de G. B. Locatelli<sup>3</sup>. Comme ce chanteur était aussi compositeur et qu'il donna plusieurs ouvrages dramatiques, l'identification nous paraît assez vraisemblable. Toujours est-il que Matteo Buini fut nommé, le 1<sup>er</sup> novembre 1774, maître de clavecin dans la classe musicale de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, où il enseigna notamment les trois futurs compositeurs Pierre Skokof, Nicolas Davydof et Evstignéi Fomine<sup>4</sup>. Mais, trois ans plus tard, il fut congédié, et il entra alors à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, comme professeur de musique et de composition<sup>5</sup>, fonctions qu'il semble avoir exercées jusqu'en 1780. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Antonio CATENA, chanteur, compositeur et maître de musique originaire de Venise, était probablement parent du chanteur Tomaso Catena qui fit partie de la Chapelle ducale, dans les dernières années de la République vénitienne, et qui se produisit fréquemment au théâtre, dans la même ville, entre 1777 et 1787<sup>6</sup>.

De même que la date de sa naissance, l'activité d'Antonio Catena est inconnue jusqu'en 1755, époque où cet artiste faisait partie de la troupe d'opéra italien qui se produisait alors à Madrid, devant le roi d'Espagne<sup>7</sup>. Puis, durant un peu plus de vingt ans, le nom d'Antonio Catena disparaît de la chronique artistique pour reparaitre soudain en Russie, dans les curieuses circonstances que voici : Lorsque Filippo Giorgi qui venait d'être nommé maître de musique à l'Université et à la Maison d'éducation de Moscou, vint à mourir en 1775, il fut remplacé, pendant quelques mois, par le compositeur Johann Kerzelli, alors chef d'orchestre du Théâtre de la Znamenka. Mais celui-ci n'ayant pas donné satisfaction, fut bientôt congédié et, comme aucun pédagogue qualifié ne se trouvait sur place, il fallut en chercher un à l'étranger, mission dont fut chargé le violoncelliste Giuseppe dall'Oglio, ancien membre de l'orchestre de la cour qui, ayant quitté depuis longtemps la Russie, résidait à Venise où il remplissait les fonctions d'agent diplomatique du roi de Pologne<sup>8</sup>.

C'est grâce aux bons offices de cet obligeant intermédiaire, qu'Antonio Catena fut engagé, le 4 juillet (nouv. st.) 1776, aux conditions suivantes :

- 1). *Appointements annuels de huit cents roubles.*
- 2). *Cent florins hollandais pour le voyage aller, autant pour le retour.*

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 387-389.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, *passim*, et III, 45.

<sup>3</sup> Voir T. I, pp. 282-283.

<sup>4</sup> *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*; Leningrad, 1927, pp. 75-76.

<sup>5</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400. — V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 387.

<sup>6</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, II, 48. — T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 326 et ss.

<sup>7</sup> L. CARMENA y MILLAN : *Cronica de la Opera italiana en Madrid*; Madrid, 1878, p. 14.

<sup>8</sup> Sur G. dall'Oglio, voir T. I, pp. 136-139.

- 3). *Un logement convenable, bois, chandelle, papier à musique, et un clavicorde pour enseigner les enfants de la Maison.*
- 4). *Après dix ans au moins, pension annuelle de deux cents roubles, à la condition que, pendant son séjour, il forme quelques élèves capables de lui succéder dans sa place.*
- 5). *Les appointements lui seront servis dès le jour de son arrivée à Riga ou à Cronstadt.*

*Le S<sup>r</sup> Catena s'engage à enseigner la musique vocale avec tout le soin et l'assiduité possibles, aux enfants des deux sexes, chez lesquels on aura trouvé des dispositions. Il s'efforcera avec zèle d'arriver à ce que ses élèves puissent bientôt donner des preuves publiques de leurs progrès.*

*Il s'engage à traiter les enfants en véritable père, recevant à ce sujet des instructions orales de M<sup>r</sup> Betzky<sup>1</sup>, instructions qu'il aura à observer, comme il se doit d'un honnête homme<sup>2</sup>.*

Mais, une fois qu'il eût pris possession de ses fonctions à Moscou, l'artiste italien jugea qu'il gagnait trop peu. Aussi commença-t-il à donner tant de leçons particulières en dehors de l'établissement, que les élèves de la Maison d'éducation ne faisaient aucun progrès. Le Conseil de tutelle lui ayant fait des remontrances à ce sujet, il répondit que, si l'on augmentait ses appointements et qu'on les portait à cent roubles par mois, il abandonnerait toutes ses occupations accessoires. Satisfaction dut lui être donnée car, en 1779, ses gages s'élevaient à la somme de R. 1.230,—<sup>3</sup>.

Peut-être Antonio Catena quitta-t-il bientôt sa place pour se rendre dans la capitale, car il écrivit, on ignore à quelle occasion, une pièce vocale :

*Miserere a 4 voci concertate senza stromenti, fatto per la Settimana Santa. In St. Petersbourg, l'Anno 1780.*

dont le manuscrit, qui est précédé de ce titre, appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Florence<sup>4</sup>.

Au reste, ce n'est pas la seule œuvre qu'Antonio Catena ait donnée en Russie car, en 1777, un chœur mixte italien, de sa composition, fut chanté à l'Université de Moscou, lors de l'anniversaire du grand-duc Paul Pétrovitch<sup>5</sup>.

Pour en finir avec cet artiste dont aucun musicographe n'a relevé la présence en Russie, signalons trois autres ouvrages qui lui appartiennent mais qui, vraisemblablement, furent écrits à l'étranger : *Raccolta di diversi solfeggi per una voce di Soprano col Basso* (manuscrit)<sup>6</sup>; *Libro secondo: Raccolta di Solfeggi per Soprano* (publié à Naples, chez L. Marescalchi);<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Ivan Ivanovitch Betzky (1704-1795), bâtard du feld-maréchal général I. Y. Troubetzkoy qui, selon un usage assez répandu à cette époque, lui donna la moitié de son nom, était né d'une mère suédoise, à Stockholm, alors que son père y était prisonnier de guerre. Il fit ses études à l'étranger où il subit l'influence des encyclopédistes et de J.-J. Rousseau dont, par la suite, il tint à mettre les enseignements en pratique, afin de former une nouvelle génération d'esprit ouvert et possédant une solide culture. Ayant débuté dans la carrière militaire, il passa bientôt dans l'administration civile et devint, en quelque sorte, le ministre de l'instruction publique, sous le règne de Catherine II qui avait en lui une confiance illimitée, et qui, à juste titre, le tenait pour un homme d'une probité et d'une humanité exemplaires. Ainsi eut-il la possibilité de collaborer étroitement avec la souveraine, et de créer nombre d'établissements d'éducation dont il avait la haute surveillance. Tel était le cas de la Maison d'éducation de Moscou.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire cult. th.*, I, 259, d'après les archives de la chancellerie du Conseil de tutelle de Moscou.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 270-271.

<sup>4</sup> *Catalogo opere musicali. Firenze*, p. 60.

<sup>5</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 274.

<sup>6</sup> *Città di Napoli. Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella. Catalogo delle opere musicali*; Parme, 1934, p. 47.

<sup>7</sup> L. de LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ : *Catalogue des livres de musique de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris*; Paris, 1936, p. 157.

enfin une pièce spirituelle contenue dans un recueil manuscrit qui est conservé au British Museum.

Le séjour d'Antonio Catena en Russie se prolongea jusqu'au mois de mai 1782, époque à laquelle l'artiste italien quitta Saint-Pétersbourg, en compagnie de la cantatrice Caterina Bonafini, pour se rendre à l'étranger <sup>1</sup>. Il est à peu près certain qu'il gagna alors Naples, car son nom figure dans la liste des chanteurs qui interprétèrent le *dramma sacro* du compositeur Ferdinando Robuschi : *Il sacrificio d'Abramo*, au Teatro del Fondo de cette ville, pendant le Carême de l'année 1783 <sup>2</sup>. C'est là encore qu'Antonio Catena publia le second recueil de *Solfeggi* que nous avons cité ci-dessus, et qui dut paraître après 1785, puisque c'est à cette date que l'éditeur Marescalchi s'établit à Naples.

Dès lors, nous n'avons découvert aucun renseignement sur l'activité de cet artiste.

\* \* \*

Marianna CESARE (aussi CESARI) dite *Cesarini*, cantatrice, était, semble-t-il, la sœur du chanteur Pietro Cesare avec lequel elle se produisit un certain temps dans une troupe dont faisait également partie son mari, Vincenzo Nicolosi sous le nom duquel elle chanta parfois.

Comme, lors d'un concert donné par elle à Copenhague en 1782, elle s'intitulait « élève de la célèbre M<sup>lle</sup> Gabrielli » <sup>3</sup>, il est à peu près certain qu'elle se forma auprès de cette artiste. Peut-être est-ce elle qui se trouvait, en 1766, dans la chapelle du duc de Brunswick <sup>4</sup>. En tout cas, Marianna Cesare appartint plus tard à une troupe italienne ambulante qui joua à Lubeck en 1773, sous la direction de l'impresario Nicolini, et dont faisaient partie son mari, ainsi que Pietro Cesare et sa femme <sup>5</sup>.

De 1774 au début de 1775, cette compagnie était engagée au Théâtre de Moscou. Elle y représenta notamment : *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, dans lequel Marianna Cesare incarnait le personnage de Lena <sup>6</sup>. L'artiste quitta Moscou au mois de mars 1775, avec sa mère <sup>7</sup> et, quelques mois plus tard, elle donna un concert à Königsberg. Puis, en décembre 1777, la compagnie qui était à Moscou deux ans auparavant, se trouva réunie de nouveau à Riga, où elle se produisit au théâtre <sup>8</sup>.

Dès ce moment, Marianna Cesare se consacra au concert, et elle semble s'y être acquis une certaine réputation. Revenue en Russie, elle prit part, en 1779, à l'exécution de *La Passione* de N. Jommelli, organisée à Saint-Pétersbourg par le violoniste français Paisible <sup>9</sup>, et peut-être chanta-t-elle, à ce moment, devant la cour car, l'année suivante, annonçant un concert à Stockholm où elle se produisit avec la compagnie dirigée par son mari, elle fit suivre son nom de la qualité de « cantatrice impériale russe » <sup>10</sup>. Un an plus tard, on la retrouve à Paris, chantant avec succès au Concert spirituel <sup>11</sup>, puis à Stockholm de nouveau, à Göteborg et enfin à Vienne en 1783, où elle se présenta modestement comme : M<sup>me</sup> Nicolosi, célèbre sous le nom de *Cesarini* <sup>12</sup>.

Dès ce moment, le silence se fait sur cette artiste.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mai 1782, annonce.

<sup>2</sup> Voir *Città di Parma. Biblioteca palatina. Catalogo delle opere musicali*; Parme, 1911, p. 258, qui mentionne l'ouverture de cet ouvrage, avec l'indication de la date et des interprètes.

<sup>3</sup> V. C. RAVN et A. HAMMERICH : *Festskrift i anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*; Copenhague, 1886, T. I, p. 74.

<sup>4</sup> A. LEIBROCK : *Die herzogl. braunschweigische Hofkapelle*, dans : *Braunschweigisches Magazin*, 1866, p. 3.

<sup>5</sup> C. STIEHL : *Gesch. des Theaters...*, p. 78.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou* du 10 mars 1775, annonce.

<sup>8</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 171.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 mars 1779, annonce.

<sup>10</sup> P. VRETBLAD : *Konsertlivet i Stockholm under 1700-Talet*; Stockholm, 1918, p. 210.

<sup>11</sup> *Mémoires secrets*, à la date du 3 février 1781.

<sup>12</sup> C. F. POHL : *J. Haydn*; Leipzig, 1875-1929, T. II, p. 138.

\* \* \*

Pietro CESARE et Teresa CESARE, cette dernière probablement femme de celui-là, étaient à Lubeck en 1773<sup>1</sup>, dans une compagnie d'*opera buffa* qui, en 1774, se rendit à Moscou où elle représenta notamment : *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, ouvrage dans lequel Pietro Cesare jouait probablement le rôle de Don Tritenio, et la cantatrice sa femme, celui de Lesbina<sup>2</sup>. En décembre 1777, les mêmes artistes se produisaient au théâtre de Riga<sup>3</sup>). Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons pu réunir sur ce couple.

\* \* \*

Giuseppe (?) CINTI<sup>4</sup>, impresario, est peut-être identique à l'artiste<sup>5</sup> qui était maître de ballet du théâtre de G. B. Locatelli, à Prague en 1752, puis danseur à Venise en 1759-1761. C'est à ce moment qu'il dut arriver à Moscou où, comme son futur associé G. Belmonti, il enseigna dans plusieurs bonnes maisons de la ville<sup>6</sup>.

En compagnie de celui-ci, il demanda et obtint, en 1769, un privilège pour une entreprise théâtrale dont nous avons dit l'issue malheureuse<sup>7</sup>. Au moment où G. Belmonti fut enlevé par la peste, en 1771, Cinti disparut, sans que l'on puisse savoir ce qu'il advint de lui dès lors.

\* \* \*

Marco COLTELLINI (1719-1777), librettiste italien, a été, malgré la notoriété que lui valurent ses ouvrages et ses fonctions auprès de deux grandes cours, l'objet de nombreuses erreurs et d'allégations contradictoires, de la part des historiens qui se sont occupés de lui.

Tout d'abord en ce qui concerne sa ville natale qui, selon les uns, aurait été Florence<sup>8</sup>, cependant que tous les autres biographes le disent originaire de Livourne<sup>9</sup>, à la seule exception d'un d'entre eux qui indique Montepulciano, près de Sienne, comme le lieu où cet écrivain vit le jour<sup>10</sup>. D'identiques divergences se manifestent, quant à la date de sa naissance qui semble devoir être fixée au 13 octobre (nouv. st.) 1719<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> C. STIEHL : *Geschichte des Theaters in Lübeck*, p. 78.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 171.

<sup>4</sup> Les sources russes écrivent tour à tour son nom : Cinti, Tchougi et Tchoudi.

<sup>5</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 215.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 251.

<sup>7</sup> Voir ci-dessus, p. 101.

<sup>8</sup> S. ARTEAGA : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 2<sup>e</sup> éd. ; Venise, 1785, T. I, p. 317. De leur côté, les éditeurs des *Mémoires* de Casanova, T. X, p. 337, affirment que Marco Coltellini était fils du *bargello* (chef des sbires) de Florence.

<sup>9</sup> Si cette indication était exacte, la coïncidence serait assurément curieuse, qui aurait fait de Livourne le lieu de naissance de trois d'entre les plus remarquables librettistes italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle : Ranieri de Calsabigi en 1714, Marco Coltellini en 1719, et Giovanni de Gamerra en 1743.

<sup>10</sup> F. PIOVANO, dans R. EITNER : *Op. cit.*, X, 414.

<sup>11</sup> A. BONAVENTURA : *Musici livornesi*, p. 37, qui indique aussi Livourne comme le lieu d'origine de Marco Coltellini. C'est également l'année 1719 que désigne implicitement le voyageur florentin F. Mazzei qui, dès l'enfance, fut intimement lié avec le futur dramaturge et dont, par conséquent, le témoignage présente toutes les garanties d'authenticité. Dans son ouvrage : *Memorie della vita e delle peregrinazioni* ; Lugano, 1845-1846, T. I, p. 74, F. Mazzei note, en effet, que Marco Coltellini mourut à l'âge de cinquante-huit ans. Or, cet événement se produisit en 1777.

De toute évidence, la date de 1740 avancée par C. SCHMIDL : *Op. cit.*, I, 360, est beaucoup trop tardive, puisque le poète donna sa *Venere placata* en 1760 déjà et que, peu après, il publia plusieurs œuvres de F. Algarotti. De son côté, le *Journal de musique par une Société d'amateurs* ; Paris, 1773-1777, signale, d'après une correspondance de Saint-Pétersbourg, la mort de M. Coltellini dans cette ville, en 1777, « à l'âge de 52 ans », ce qui reporterait la naissance de l'écrivain à l'année 1725 !

Bien que, par la suite, il ait eu quatre filles<sup>1</sup>, Marco Coltellini dut, un temps au moins, entrer dans les ordres. En effet, son livret d'*Almeria* en 1761, et le *Componimento per musica* qu'il donna à Lucques, l'année suivante, lui attribuent la qualité d'abbé<sup>2</sup>.

Ainsi que le montre la dédicace du livret d'*Ifigenia in Tauride*, que le poète adressa en 1763 à John Dick, consul anglais à Livourne, celui-ci lui accorda sa protection et facilita le début de sa double carrière<sup>3</sup>. Car Marco Coltellini ne s'établit pas seulement comme éditeur en cette ville où il imprima un certain nombre d'ouvrages importants<sup>4</sup>; dans le même temps, il s'affirma dramaturge de grande valeur en écrivant plusieurs livrets qui contribuèrent à répandre son nom : *Venere placata* que C. A. Campioni mit en musique (Livourne, 1760), *Almeria* pour le compositeur G. F. de Majo (Livourne, 1761), et *Ifigenia in Tauride* que Tomaso Traetta fit représenter à Vienne en 1763.

Sans aucun doute, le succès qui accueillit ce dernier ouvrage contribua à la nomination de Marco Coltellini à la cour d'Autriche auprès de laquelle le poète avait, au reste, été recommandé par son concitoyen et ami R. de Calsabigi. Ayant pris possession de ses fonctions en 1764, l'écrivain ne tarda pas à donner de nouvelles preuves de son talent en produisant successivement les livrets d'*Alcide negli orti Esperidi* (musique de G. F. de Majo, Laxenburg, 1764), *Amore e Psiche* (F. L. Gassmann, Vienne, 1767), *La finta semplice* (Mozart, Salzbourg, 1769), *Piramo e Tisbe* (A. Hasse, 1768), *Il filosofo innamorato* (F. L. Gassmann, 1771) et *Armida* (A. Salieri, 1771).

Dans ces œuvres, Marco Coltellini qui, au début de son activité créatrice, avait imité la manière de Pietro Metastasio, se révéla adepte de la nouvelle esthétique dramatique dont C. I. Frugoni et R. de Calsabigi furent, avec lui, les principaux représentants, et qui visait à la simplification de l'action, jusqu'alors exagérément compliquée et souvent fort obscure.

Mais, vers 1772, le poète eut la malencontreuse idée d'écrire une satire assez acérée dans laquelle sa protectrice, l'impératrice Marie-Thérèse, crut se reconnaître. Et ce fut aussitôt la disgrâce qui aurait été un coup bien dur pour lui si, précisément à ce moment, une proposition ne lui avait été faite par la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg qui, dépourvue de librettiste depuis le départ de Lodovico Lazzaroni (vers 1768), avait pu apprécier son talent, lorsque B. Galuppi avait fait représenter *Ifigenia in Tauride* dont le succès avait été si grand, en 1768. Aussi bien, Tomaso Traetta se trouvait-il à ce moment en Russie et, vraisemblablement, intervint-il dans l'affaire en vantant les mérites de son ex-collaborateur.

Quoiqu'il en ait été sur ce point, il est constant que Marco Coltellini fut engagé, et qu'il était établi en Russie au mois de mai 1772 déjà<sup>5</sup>, ... mais pour y connaître tout aussitôt de nouveaux embarras qu'il se créa par son caractère agressif. En effet, une lettre adressée le 28 mai de cette année, à Catherine II, par le statuaire Etienne Falconet alors en séjour à Saint-Pétersbourg où il préparait l'érection de son gigantesque monument de Pierre le Grand, nous révèle que Marco Coltellini s'était empressé de dénigrer vilainement l'artiste français qui expose les faits en ces termes :

<sup>1</sup> Les enfants de Marco Coltellini héritèrent des dispositions artistiques de leur père. L'une, Celeste (née à Livourne en 1764, morte à Naples en 1829), fut une cantatrice de très grand talent et s'immortalisa en interprétant le rôle de Nina, dans : *Nina, o La pazza per amore*, que G. Paisiello écrivit pour elle. Des trois autres, Annetta se voua également au chant, tandis que Costantina et Rosina se distinguèrent comme peintres.

<sup>2</sup> Semblablement, F. MAZZEI : *Op. cit.*, I, *passim*, appelle toujours son ami : « l'abbé Marco ».

<sup>3</sup> Au dire de J. GORANI : *Op. cit.*, III, 169-170, ce même personnage joua un rôle abject, lors de l'enlèvement de la princesse Tarakanova par Alexis Orlof, en 1774.

<sup>4</sup> Notamment ceux du comte F. ALGAROTTI : *Saggio sopra l'Accademia di Francia et Saggio sopra l'opera in musica* (1763), ainsi que le fameux traité : *Dei delitti e delle pene*, du philosophe C. DA BECCARIA (1764), ce qui, de la part de Marco Coltellini, était un acte de perspicacité autant que de courage.

<sup>5</sup> C'est alors probablement qu'il se rendait à Saint-Pétersbourg, que le dramaturge passa par Berlin où, au dire de son ami F. MAZZEI (*Op. cit.*, I, 74), Frédéric II manifesta l'intention de le retenir, proposition que M. Coltellini dut déclinier, en raison de l'engagement qu'il venait de contracter avec la cour de Russie.

... aujourd'hui M. Coltellini, que je n'ai l'avantage de connaître que par les caresses qu'il me fait, doit, après avoir fini son opéra <sup>1</sup>, se délasser par une mercuriale contre mon orgueil et ma vanité, attendu, dit-il, que je me crois le plus grand statuaire du monde — contre la statue de Pierre le Grand que M. Coltellini n'a point vue, puisqu'elle est presque entièrement moulée — contre ma sottise d'avoir confié la tête du héros à M<sup>lle</sup> Collot <sup>2</sup> — contre M<sup>lle</sup> Collot dont le talent, dit-il, est semblable à celui des petits écoliers d'Italie et d'ailleurs fort douteux, puisque personne ne sait que ses ouvrages soient d'elle... Je n'ai opposé à toutes ces gentillesques que de l'incrédulité et de la confiance en l'honnêteté et au bon sens de M. Coltellini; mais on m'a traité d'enfant... M. Coltellini se fonde, et c'est lui qui l'a dit, sur une base qui ne suffirait pas à un homme honnête : il croit que j'ai le désavantage d'être fort mal auprès de Votre Majesté... On dit que n'ayant contre moi aucune humeur, il est excité par des gens qui le poussent à prêter sa plume à tout ce qui pourrait me rendre odieux ici...<sup>3</sup>

A quoi, la souveraine répondit, le 6 juin suivant, en ces termes qui n'ont rien de très flatteur pour le poète, et qui montrent que, bien qu'il fût attaché au service de l'impératrice, il n'avait point eu l'honneur de lui être présenté :

... Je ne connais point M. Coltellini; je ne lui ai jamais parlé; il a tort de m'attribuer une façon de penser que je n'ai point : cela est tout aussi fondé que son raisonnement sur un ouvrage qu'il n'a jamais vu.

Je vous conseille de laisser tomber toutes ces commémeries et de vous moquer de ceux qui vous tracassent sans vous mettre ni en peine, ni en colère <sup>4</sup>.

Le livret que Marco Coltellini venait de terminer au moment de ce conflit, était *Antigona* dont Tomaso Traetta fit la musique <sup>5</sup>. Puis intervint, dans son activité littéraire pour la cour russe, une étrange interruption de quatre années, qui ne saurait s'expliquer par le fait que, durant cette période, le poète produisit plusieurs pièces pour l'étranger : *La contessina* (Rome, 1773, musique de M. Bernardini), *Il conte Baccellone* (Venise, 1774, musique de G. Rust) et *La finta giardiniera* (Rome, 1774, musique de P. Anfossi) <sup>6</sup>. On ne peut admettre, en effet, que Marco Coltellini, qui recevait sans doute des appointements assez élevés, ait eu loisir de s'abandonner si longtemps à l'inaction. Et l'on en vient naturellement à supposer qu'il fut alors occupé à des travaux de moindre importance, cantates et autres ouvrages de ce genre, dont le souvenir ne nous a pas été conservé.

C'est en 1777 seulement, que l'on retrouve son nom, associé cette fois à celui de Giovanni Paisiello qui était arrivé entre temps en Russie, et auquel il donna le livret de *Lucinda ed Armidoro*, représenté à Oranienbaum, près de Saint-Pétersbourg.

Peut-être aussi — car il était alors le seul littérateur italien qui se trouvât en Russie — est-il l'auteur de la *festa teatrale* intitulée : *Le nozze d'Amore*, qui fut représentée, en janvier de la même année, chez le prince G. Orlof, avec une partition qui, probablement, appartient aussi à G. Paisiello.

<sup>1</sup> *Antigona* que Marco Coltellini écrivit pour Tomaso Traetta, et qui fut représenté à Saint-Pétersbourg, le 11 novembre 1772.

<sup>2</sup> Marie-Anne Collot, élève et future belle-fille de Falconet, que le statuaire avait amenée avec lui en Russie.

<sup>3</sup> Cité par L. RÉAU : *Correspondance de Falconet avec Catherine II*; Paris, 1921, pp. 177-178.

<sup>4</sup> L. RÉAU : *Ibid.*, p. 179.

<sup>5</sup> Comme nous l'avons signalé, voir p. 130, le livret d'*Antigona* fut repris, quatre ans plus tard, par le jeune compositeur russe Dmitri Bortniansky dont la partition fut représentée à Venise, en 1776, sous le titre nouveau : *Creonte*.

<sup>6</sup> Comme on sait, ce livret fut repris, dès l'année suivante, par Mozart.

Enfin, il est possible que Marco Coltellini ait collaboré en une autre occasion encore avec G. Paisiello, quand celui-ci s'avisait de reprendre, pour la scène de Saint-Pétersbourg, le livret de C. Goldoni : *Il mondo della luna* traité par lui précédemment déjà, à Naples en 1774, sous le titre : *Il credulo deluso*, et qu'il mit de nouveau en musique, cette fois-ci avec son nom originel. En effet, lorsque *Il credulo deluso* fut rejoué à Naples en 1784, l'impresario signala, dans le livret qu'il publia alors, que celui-ci avait été réduit de trois à deux actes par Marco Coltellini, cela afin de ramener cet ouvrage à « la briéveté exigée, dans ses spectacles, par la souveraine russe »<sup>1</sup>.

Il y a à cela une objection, c'est que Giovanni Paisiello ne fit représenter *Il mondo della luna*, avec une musique nouvelle, que six ans après la mort de M. Coltellini, soit en 1783, date qui est attestée par le compositeur, sur sa partition autographe conservée à Naples<sup>2</sup>. L'allégation du livret napolitain de 1784 nous semble donc fort sujette à caution.

Ce qui est certain, par contre, et quoiqu'en ait écrit un historien russe généralement bien documenté<sup>3</sup>, c'est que Marco Coltellini mourut dans la capitale russe en 1777, probablement au cours de l'automne car — nous l'avons dit tout à l'heure — une correspondance de Saint-Pétersbourg au *Journal de musique* de Paris, datée du 27 novembre de cette année, annonce déjà sa disparition.

Si l'on en croyait A. Bonaventura<sup>4</sup>, le poète, rééditant la sottise qu'il avait autrefois commise à Vienne, n'aurait pu se retenir d'écrire une satire contre Catherine II, et « sa mort précoce serait due au poison ». Il faut le dire tout net, il ne peut s'agir là que d'une fable à l'appui de laquelle, au reste, l'historiographe italien n'apporte aucune preuve. A notre connaissance, il n'a jamais été fait allusion, en Russie, au fait peu vraisemblable dont Marco Coltellini se serait rendu coupable. D'autre part, le poison n'était point dans les habitudes de Catherine II, lorsque celle-ci entendait se débarrasser d'un importun ou d'un auteur à la langue trop acérée. Soucieuse de sa réputation, elle se contentait alors de lui faire tâter de la Sibérie, s'il était Russe, ou de l'expédier administrativement hors des frontières de l'Empire, s'il était étranger...<sup>5</sup>

\* \* \*

Cipriano CORMIER, dit *Cipriano*, violoniste virtuose, naquit à Venise vers 1750 et y étudia auprès de A. Nazari, lui-même élève de Tartini. Appelé en Lithuanie vers 1770, par le prince Sapieha, il devint le premier violon de l'orchestre de ce seigneur auquel il enseigna son art, tout en faisant des tournées de concerts qui le conduisirent à Dantzig en 1771, puis à Riga, Saint-Pétersbourg et Moscou en 1774-1775. Cipriano Cormier mourut à Varsovie en 1789, laissant pour son instrument, un certain nombre de compositions qui ne semblent pas avoir été publiées<sup>6</sup>.

\* \* \*

DAUBERCOURT, acteur français, est peut-être identique au comédien de ce nom auquel le roi de France fit proposer, en 1765, un gage de huit cents écus pour entrer à son service<sup>7</sup>. Il fut admis dans la troupe française de Saint-Pétersbourg, le 30 octobre 1766, par contrat qui

<sup>1</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Opere teatrali, oratori e cantate di G. Paisiello*; Bari, 1940, p. 56.

<sup>2</sup> A la vérité, FÉTIS et C. DASSORI : *Opere e operisti*; Gênes, 1903, p. 758, qui a certainement copié celui-là, prétendent que *Il mondo della luna* fut représenté à Moscou, en 1778 déjà. Comme nous venons de le signaler, cette date est catégoriquement infirmée par celle de 1783 que le compositeur a inscrite de sa main, sur sa partition autographe.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 144, qui articule la date de 1778, pour la mort de M. Coltellini.

<sup>4</sup> *Musicisti livornesi*, p. 37.

<sup>5</sup> Fig. 32, on trouvera le portrait-silhouette de Marco Coltellini, d'après un original publié par G. GUGITZ : *Schattenrisse aus Altösterreich*; Vienne, 1912.

<sup>6</sup> A son sujet, voir E. L. GERBER : *Neues Lex.*, I, 728-729. — A. SOWINSKI : *Les musiciens polonais*; Paris, 1857, p. 128.

<sup>7</sup> J. J. OLIVIER : *Les comédiens français dans les cours d'Allemagne*; Paris, 1901-1903, T. II, p. 112.

fut constamment renouvelé jusqu'en 1783, aux appointements annuels de R. 1.200,—, pour les rôles de rois et de raisonneurs <sup>1</sup>. Comme nombre d'acteurs français de ce temps, Daubercourt fut en butte aux vexations du directeur des Théâtres impériaux, I. P. Yélaguine, dont il se plaignait amèrement, et il quitta probablement la Russie avec sa femme, à l'expiration de son dernier contrat, soit en 1786.

\* \* \*

M<sup>me</sup> DAUBERCOURT, actrice de la troupe française, femme du précédent, entra au service impérial le 1<sup>er</sup> mai 1773, aux appointements annuels de R. 1.800,—, pour les rôles de caractère <sup>2</sup>. Elle dut quitter la Russie avec son mari, en 1786, à l'expiration de son dernier contrat.

En 1777, M<sup>me</sup> Daubercourt avait été appelée à enseigner la comédie aux jeunes pensionnaires de l'Institut de Smolna <sup>3</sup>.

\* \* \*

Suzanne DEFOYE née Artus, remarquable cantatrice, paraît pour la première fois dans la chronique théâtrale, en 1766, à Bruxelles où elle jouait « les premiers rôles d'amoureuses dans l'Opéra bouffon » <sup>4</sup>. Elle se produisait encore dans cette ville en 1771-1772, aux côtés de son amant, le chanteur Dugué. L'historien anglais Charles Burney qui l'entendit alors dans *Zémire et Azor*, note à son propos :

*... elle avait une certaine dextérité de la gorge et une voix d'une grande étendue. Mais, malgré ces avantages, son exécution était vacillante et imprécise.*

Et le lendemain, ayant vu l'artiste dans *Le Huron* de Grétry, Burney ajoute :

*... elle était ici bien mieux à sa place, parce que tous les airs étaient à la mesure de sa voix. Dans ses ornements, elle est bien moins française que les autres chanteurs. Mais, comme elle ne sait absolument pas la musique, et qu'elle est française, il est difficile de penser qu'elle puisse apprendre à bien chanter* <sup>5</sup>.

Par la suite, Suzanne Defoye passa quelque temps à Lyon, et elle y fut l'héroïne d'une piquante aventure qui prouve que, si les avantages physiques peuvent aider au succès d'une comédienne, ils ne lui sont pas toujours indispensables pour pouvoir s'imposer. En effet, le correspondant d'un journal allemand rapporte que Suzanne Defoye avait été engagée au Théâtre de Lyon sur simple recommandation, aux appointements annuels de deux mille livres. Or, lorsque la directrice de cette scène <sup>6</sup> vit arriver la cantatrice, elle fut si stupéfaite de sa laideur, qu'elle manifesta le désir de résilier immédiatement le contrat qu'elle avait signé. A quoi, la Defoye riposta en demandant qu'il lui fût au moins permis de chanter une seule fois dans *Le peintre amoureux de son modèle*, de E. R. Duni, réclamant pour tout dédommagement le prix de son retour à Paris. Il se trouva qu'une fois costumée et grimée, Suzanne Defoye était méconnaissable et que, sur la scène, sa voix fit sensation. Aussitôt la directrice décida de la garder,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 48. — J. C. SAUERWEID : *Op. cit.*, année 1784.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 386-387.

<sup>4</sup> *Le Spectacle de Bruxelles*, 1767, cité par J. ISNARDON : *Le Théâtre de la Monnaie*; Bruxelles, 1890, p. 42.

<sup>5</sup> *Musikalische Reisen*, III, 24-25. Pour s'expliquer la sévérité du jugement de Charles Burney, il convient de se souvenir qu'il n'admettait guère que le chant et les chanteurs italiens.

<sup>6</sup> Le Théâtre de Lyon était alors dirigé par M<sup>me</sup> Destouches-Lobreau qui occupa ces fonctions de 1751 à 1761, puis de 1764 à 1780.

mais l'artiste aurait prétendument exigé un contrat de dix mille livres qui lui aurait été accordé, séance tenante <sup>1</sup>.

Suzanne Defoye arriva en Russie dans le cours de l'année 1774, avec la troupe que Catherine II avait fait réunir en France peu auparavant et, vu sa notoriété ainsi que ses particuliers talents, on est en droit de supposer qu'elle fut la bénéficiaire du traitement annuel de R. 3.000,—, fixé par le statut qui, à ce moment, régissait l'activité de la compagnie française d'opéra-comique <sup>2</sup>. En 1775, alors que cet ensemble se produisait à Moscou où il avait accompagné la cour, le chevalier de Corberon vit la cantatrice dans *Julie* de N. Dezède, et il estima qu'elle était à peu près la seule à avoir du mérite. Puis, l'ayant entendu quelques jours après, dans *Le tableau parlant* de Grétry, il nota :

... La pièce a été aussi bien jouée de la part de M<sup>me</sup> Defoix qu'on peut le désirer...  
M<sup>me</sup> Defoix a aussi peu de naïveté que de sentiment, mais a beaucoup de finesse dans le jeu <sup>3</sup>.

Une fois installée à Saint-Pétersbourg, à la fin de décembre 1775, l'artiste continua de jouer sur la scène de la cour, tout en se produisant occasionnellement dans des spectacles d'amateurs et des concerts. Mais l'arrivée d'une autre actrice, la jolie M<sup>me</sup> Pontlaville, relégua bientôt au second plan Suzanne Defoye qui dut quitter la Russie au printemps de 1781 <sup>4</sup>. L'année suivante, on la retrouve comme première chanteuse à Gand puis, en qualité de chef de troupe, à Béthune en 1787. A cette époque, elle s'efforçait, paraît-il, d'obtenir le privilège du théâtre d'Amiens <sup>5</sup>. Dès lors, le sort de cette artiste nous est inconnu.

\* \* \*

Ivan Afanassiévitch DMITREVSKY <sup>6</sup>, l'un des plus illustres représentants de la scène russe, naquit à Jaroslavl, en 1734. Après avoir commencé ses études dans un séminaire, comme cela était souvent le cas des fils de prêtres, il fit partie de la troupe de théâtre que F. G. Volkof avait formée dans sa ville natale. Puis, lorsque cet ensemble fut mandé à Saint-Pétersbourg en 1752, par l'impératrice Elisabeth, il le suivit et, comme ses camarades, il fut admis au Corps des cadets où il compléta son instruction, tout en se livrant à son art favori. C'est ainsi qu'il apprit le français, l'allemand et l'italien, ce qui lui permit, par la suite, de traduire en russe nombre de pièces du répertoire étranger.

Volkof étant venu à mourir en 1763, Ivan Dmitrevsky prit alors la première place au sein de la troupe du Théâtre russe, et il s'empessa de faire profiter ses camarades de son expérience et de ses connaissances. En 1765, Catherine II l'envoya à l'étranger, afin qu'il pût y étudier l'organisation des théâtres occidentaux et se perfectionner dans son art, en approchant les grands acteurs de l'époque. C'est ainsi que, pendant les huit mois qu'il passa à Paris, Dmitrevsky se lia avec Le Kain dont les conseils lui furent précieux et que, durant son séjour à Londres, il approcha Garrick qui, lui aussi, exerça une profonde influence sur sa formation artistique.

<sup>1</sup> C. F. CRAMER : *Magazin der Musik*; Hambourg, 1783-1789, T. II, pp. 129-132. A en juger par les gages que recevaient les autres artistes de la troupe de Lyon, le chiffre de dix mille livres articulé par le correspondant du journal allemand semble visiblement exagéré.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 98.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, I, pp. 71-72 et 104.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 mai 1781, annonce.

<sup>5</sup> M. FUCHS : *Lexique des troupes de comédiens au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Paris, 1944, pp. 96 et 98.

<sup>6</sup> En réalité, il s'appelait Diakonof. Peut-être est-ce parce que ce nom de famille sentait trop l'Eglise (*diakon* = diacre), que l'impératrice Elisabeth Péetrovna, non exempte de bigoterie, malgré sa passion des plaisirs profanes, donna à l'artiste le nom sous lequel il s'illustra.

Rentré dans son pays, Ivan Dmitrevsky connut aussitôt un succès extraordinaire qui ne se démentit jamais. Aussi, lorsqu'en 1779, l'impresario Karl Knipper s'avisa de fonder, à Saint-Pétersbourg, un théâtre russe indépendant de celui de l'Etat, s'assura-t-il la collaboration du grand artiste qu'il chargea d'enseigner ses jeunes pensionnaires, et qui, deux ans plus tard, prit la direction de l'entreprise, pour professer ensuite à l'Ecole théâtrale impériale où il forma une pléiade de brillants élèves.

Dmitrevsky prit sa retraite en 1787, et il mourut en 1821, ayant accompli l'une des carrières les plus glorieuses et les plus fécondes dont la scène russe ait gardé le souvenir.

\* \* \*

Nicolas-Guillemot DUGUÉ, excellent chanteur (basse-taille) français, était peut-être fils du compositeur du même nom, « ordinaire de la musique du Roy », qui fut l'auteur d'un divertissement joué à Versailles en 1749<sup>1</sup>. En raison de son second prénom, on est en droit de penser qu'il était également proche parent de l'abbé Guillemot Dugué qui, entre 1766 et 1790, fut successivement maître de chapelle de l'église de Saint-Germain l'Auxerrois et de Notre-Dame, à Paris<sup>2</sup>.

Nicolas-Guillemot Dugué apparaît pour la première fois, semble-t-il, en 1762 à La Haye et à Amsterdam où il chanta le rôle principal de *Blaise le savetier*, de F. A. D. Philidor, avec :

*... beaucoup de précision dans la voix, de vérité dans l'expression et de gaieté dans le ton*<sup>3</sup>.

L'année suivante, il fit parler de lui en des termes non moins flatteurs :

*... geste, coup d'œil, vivacité, chaleur, dans son jeu tout est vérité, tout est naturel dans cet excellent acteur*<sup>4</sup>.

Après s'être produit à Bruxelles pendant trois ans, Nicolas-Guillemot Dugué fut engagé en 1774, avec sa maîtresse Suzanne Defoye, dans la nouvelle troupe française d'opéra-comique de Saint-Pétersbourg. En 1776, il était chargé de régler les spectacles français de l'Institut de Smolna, et il donnait des leçons dans beaucoup de maisons particulières de la capitale, mais l'arrivée de G. Paisiello, à la même époque, lui enleva un certain nombre d'élèves.

On ignore la date à laquelle Dugué quitta la Russie. Peut-être bien fut-ce en 1781, en même temps que Suzanne Defoye. En tout cas, il prit, en 1785, la direction du Théâtre de Liège, arborant alors le titre de *Comédien de S. M. l'Empereur* [sic]<sup>5</sup>.

\* \* \*

Camillo FABIANI, premier danseur, probablement fils — ou, à tout le moins, parent — du couple du même nom qui fut en Russie de 1750 à 1764, appartenait déjà à l'ensemble chorégraphique de Saint-Pétersbourg en 1770, date à laquelle sa présence est signalée dans les livrets de plusieurs ouvrages représentés à ce moment, sur la scène impériale. Son nom paraît une dernière fois, semble-t-il, dans la distribution des ballets de : *Amore e Psiche* de T. Traetta, en 1773. Dès lors, on peut penser que cet artiste repartit peu après pour son pays.

<sup>1</sup> J. de LA PORTE : *Anecdotes dramatiques*, I, 491.

<sup>2</sup> M. BRENET : *Les concerts en France sous l'ancien régime*; Paris, 1900, p. 284.

<sup>3</sup> *L'observateur des spectacles*; La Haye, 1762-1763, cité par J. FRANSEN : *Op. cit.*, p. 331.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>5</sup> H. LIEBRECHT : *Histoire du Théâtre français à Bruxelles*; Paris, 1923, p. 346.

\* \* \*

Henri FLORIDOR, comédien français, appartenait à une famille qui compta de nombreux artistes de la scène. Peut-être se trouvait-il à Rouen, en 1773 <sup>1</sup>. Le 1<sup>er</sup> avril 1775, il entra dans la compagnie française de Saint-Pétersbourg, aux appointements annuels de R. 2.000,— et, en 1783, sur l'ordre de l'impératrice, la direction des Théâtres signa avec lui un nouveau contrat d'une durée de dix ans, qui lui octroyait une augmentation de R. 600,— et le titre d'inspecteur de la troupe, « en sa qualité de premier acteur ». En 1791, ses appointements s'élevaient, au total, à R. 4.200;—.

Henri Floridor prit congé deux ans plus tard, mais il fut réengagé en 1799, pour jouer :

... les rôles de le Kain, Delcour, les rôles de caractère et premiers amoureux, et les rôles de Brisard, si il veut <sup>2</sup>.

Cet artiste quitta définitivement la Russie en 1802 <sup>3</sup>.

\* \* \*

Giovanni (?) FRANCISCONI, compositeur et maître de chant dont la présence à Saint-Pétersbourg n'a été connue d'aucun musicographe, se trouvait en Russie, au moins dès 1772. Peut-être est-on en droit de l'identifier avec le compositeur et violoniste du même nom, dont E. L. Gerber <sup>4</sup>, suivi par la plupart des autres lexicographes, assure qu'il était né à Naples, et qu'il occupa les fonctions de virtuose de la chambre, auprès du comte de Hessenstein (Schleswig).

S'il s'agit bien du même personnage, Giovanni Francisconi dut entrer ensuite au service particulier du grand-écuyer de la cour de Russie, prince Lev Alexandrovitch Narychkine qui, on le sait, possédait un orchestre et une « musique de cors russes ». Et c'est à Löwendahl, propriété voisine de Saint-Pétersbourg, où ce grand seigneur recevait souvent la visite de Catherine II, que fut joué, en 1772, un petit ouvrage français dont l'artiste italien avait écrit la musique, et dont le livret, sans doute publié au même moment (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), porte le titre suivant :

L'hommage sincère, *petit divertissement champêtre donné à l'impromptu à Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies.*  
*St.-Pétersbourg [s.d.].*

Grâce à une lettre adressée par la souveraine au comte Panine, nous possédons quelques précisions sur ce spectacle. Catherine II mande en effet à son correspondant qu'au cours de sa visite chez le prince L. A. Narychkine, une petite pièce fut jouée en français dans les jardins, et elle ajoute que la musique de cet ouvrage avait été écrite « par l'Italien Francisconi » <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 67.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 122-123 et 312, et III, 55, texte original en français.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> août 1802, annonce.

<sup>4</sup> *Hist.-biogr. Lexikon*, I, 434. Relevons toutefois que, sous les noms de G. Franceschini et de Giovanni Francisconi, cet historien signale successivement (I, 433 et 434), deux artistes différents entre lesquels, croyons-nous, il y a identité de la personne, cela en raison du lieu de naissance et des *VI Duetti*, op. 1, attribués à chacun de ces musiciens. De son côté, C. R. di VILLAROSA : *Op. cit.*, p. 81, indique, pour la naissance de Giovanni Franceschini, la date de 1760 qui, manifestement, est trop tardive, puisque des œuvres de ce compositeur furent publiées dès 1769. Pour ajouter à cet imbroglio bien difficile à percer aujourd'hui, signalons qu'il y a quelque quarante ans, l'antiquaire L. Liepmannsohn, à Berlin, possédait — *Katalog* 157 — un recueil de *Six Sonates pour le Violon et Basse*, « composées par le philosophe Francesconi de Lusarda », et publiées à Amsterdam, après 1750. Cet artiste est-il, lui aussi, identique à Giovanni Francisconi ? Nous l'ignorons.

<sup>5</sup> *Recueil de la St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, XLII, 372.

De 1778 à 1780 au moins, le *maestro* fut attaché à l'Institut des jeunes filles de Smolna, comme professeur de chant et « pour composer de la musique ». En outre, il était chargé de faire apprendre aux élèves les rôles qu'elles devaient chanter dans les opéras-comiques représentés sur la scène de cette institution <sup>1</sup>.

Giovanni Francisconi resta en Russie au moins jusqu'en 1782-1784 car, à cette époque, le silhouettiste F. G. Sideau, qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg, fit son portrait <sup>2</sup>. C'est là l'ultime trace que nous ayons découverte du passage de cet artiste en Russie.

Ajoutons — s'il s'agit bien du même personnage — qu'avant son apparition à Saint-Pétersbourg, alors probablement qu'il se trouvait encore au service du comte de Hessenstein, Giovanni Francisconi avait donné deux œuvres instrumentales qui furent gravées :

- 1) *VI Duetti per 2 Violini*, op. 1, publiés à Amsterdam.
- 2) *VI Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle*, op. 2, publiés à Paris <sup>3</sup>.

\* \* \*

Joseph-Philipp FRICK, le premier en date des virtuoses de l'harmonica, naquit à Würzburg en 1740, et fut d'abord organiste à la cour du markgraf de Baden-Baden. Mais, ayant eu connaissance des perfectionnements que Benjamin Franklin venait d'apporter à l'harmonica, il décida de se vouer à l'étude de cet instrument, et il acquit bientôt une telle virtuosité que, profitant de la curiosité excitée par l'harmonica, il commença, en 1769, à faire des tournées en Allemagne, qui lui valurent une certaine renommée. Au reste, il s'était ingénié, lui aussi, à apporter une amélioration à son instrument, en s'efforçant d'en rendre la pratique plus aisée, par le moyen d'un clavier rudimentaire.

Au cours de l'un de ses voyages, J.-P. Frick poussa jusqu'en Russie où il dut arriver à la fin de l'année 1773 ou au début de 1774 car, en février 1773, il se produisait encore à Hambourg <sup>4</sup>, cependant qu'une annonce publiée par lui montre qu'il se trouvait déjà à Moscou à la fin de mars 1774 <sup>5</sup>. Dans cette ville, où son instrument paraissait pour la première fois, l'artiste allemand dut exciter une vive sensation. Aussi en profita-t-il pour organiser des auditions régulières, à raison de trois par semaine (!), et pour tâcher de vendre à des amateurs les instruments qu'il prétendait avoir inventés et qu'il fabriquait de ses mains <sup>6</sup>.

Puis, ayant sans doute épuisé la curiosité dont il avait bénéficié tout d'abord, J.-P. Frick se rendit à Saint-Pétersbourg où, probablement en 1775, il fut appelé à enseigner son instrument à la grande-duchesse Nathalie Alexéievna, première femme du grand-duc héritier <sup>7</sup>. Et, l'année suivante, il se trouvait encore dans cette ville où il cherchait également à se faire entendre et à vendre un harmonica <sup>8</sup>.

Cependant, il ne dut pas faire un bien long séjour dans la capitale car, au cours de la même année, il se produisait déjà à Leipzig <sup>9</sup>. Par la suite, fort éprouvé par la tension nerveuse qu'exigeait la pratique de l'harmonica, il fut contraint d'abandonner cet instrument, et il se

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 387-388.

<sup>2</sup> Cette silhouette faisait partie d'une collection de portraits du même genre, tous tracés par F. G. Sideau, et rassemblés au XVIII<sup>e</sup> siècle, par le comte Pierre Razoumovsky. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette collection se trouvait à Saint-Pétersbourg, entre les mains du duc G. A. de Mecklembourg-Schwerin, et nous ignorons ce qu'elle est devenue dès lors. Elle a été reproduite intégralement dans un ouvrage intitulé : *La cour de l'Impératrice Catherine II. Ses collaborateurs et son entourage*, qui fut publié à Saint-Pétersbourg, en 1899. Fig. 33, on trouvera la reproduction de la silhouette de Giovanni Francisconi.

<sup>3</sup> *Catalogo delle Sinfonie... nella officina musica di Breitkopf*; suppl. VIII (1773), et suppl. IV (1769), p. 17, qui annoncent la mise en vente de ces ouvrages.

<sup>4</sup> J. SITTARD : *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*; Altona, 1890, p. 199.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou* du 1<sup>er</sup> avril 1774, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 15 juillet 1774, annonce.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1776, N<sup>o</sup> 57.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> A. DÖRFEL : *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*; Leipzig, 1884, p. 12.

voua alors au fortepiano qu'il alla enseigner à Londres où il mourut en 1798. Comme on le verra, le principe du clavier dont il avait voulu doter l'harmonica, fut repris et réalisé, en 1785, par un mécanicien et facteur allemand nommé Hessel, qui était alors fixé à Saint-Pétersbourg, et dont l'invention se répandit rapidement à l'étranger.

\* \* \*

Antonio GABRIELLI, chanteur et violoniste, était le frère de la célèbre cantatrice du même nom, ainsi que le spécifie un document publié par un historien italien<sup>1</sup>. On ignore son existence jusqu'au moment où, en 1774, son nom apparaît dans la distribution de : *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, qui fut représenté à Moscou, en cette année. Dans cet ouvrage, l'artiste jouait le rôle de Rinaldo<sup>2</sup>.

En 1778, Antonio Gabrielli se trouvait engagé au théâtre de Lucques, en qualité de 1<sup>er</sup> violon de l'orchestre<sup>3</sup>. Puis on le rencontre une dernière fois, de nouveau comme chanteur, en 1782 à Venise où il se produisait sur la même scène que ses deux sœurs<sup>4</sup>. Dès lors, le silence se fait sur lui.

\* \* \*

Caterina GABRIELLI (1730-1796), l'une des plus célèbres cantatrices italiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, était la sœur de la chanteuse Francesca Gabrielli qui se produisait toujours en sa compagnie, et du chanteur-violoniste Antonio Gabrielli dont il vient d'être fait mention. La carrière extraordinairement brillante qu'elle fit sur les principales scènes d'Europe est si connue, qu'il semble superflu de la rappeler. Qu'il nous suffise de reproduire ici le témoignage que deux voyageurs français qui l'entendirent en Italie, nous apportent sur sa prodigieuse virtuosité vocale et sur son physique.

C'est, d'abord, l'abbé G. F. Coyer qui, se trouvant à Naples en 1764, y vit la cantatrice dans *Didone abbandonata* de T. Traetta, et nota spirituellement dans ses tablettes :

... la fameuse Gabrielli fait le rôle de Didon : il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure<sup>5</sup>.

Cependant que le célèbre astronome J. J. Lalande qui, un an plus tard, eut l'occasion de l'écouter dans la même ville, porte ce jugement admiratif sur son art vocal :

... une voix faite pour être au-dessus des rossignols<sup>6</sup>.

Fait regrettable : tous les documents relatifs aux scènes de la cour, pour la période durant laquelle Caterina Gabrielli séjourna en Russie, ont disparu, si bien que les *Archives des Théâtres impériaux* ne mentionnent même pas son nom. Nous sommes ainsi privés de connaître les conditions exactes qui furent faites à la célèbre cantatrice, pour l'attirer à Saint-Pétersbourg. Mais il est hors de doute que le contrat qui lui fut proposé devait être avantageux car, sans cela, elle n'aurait pas consenti à entreprendre un voyage si long et si fatigant, alors que toutes les scènes de la péninsule se disputaient l'honneur de la posséder et lui offraient les plus brillants engagements.

<sup>1</sup> *Nota dei virtuosi del Teatro di Lucca*, dans L. NERICI : *Storia della musica in Lucca*; Lucques, 1879, p. 342.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> L. NERICI : *Op. cit.*, p. 342.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 364.

<sup>5</sup> *Voyage en Italie*; Paris, 1776, pp. 252-253.

<sup>6</sup> *Voyage en Italie*; Paris, 1776, T. V, p. 444.

Sur ce point, on en est donc réduit à enregistrer les chiffres avancés par quelques historiens, toutefois en considérant — ce dont nul d'entre eux ne s'est avisé — que la Gabrielli avait pour habitude de faire figurer, dans les contrats signés par elle, non seulement ses propres appointements, mais encore ceux de sa sœur Francesca avec laquelle elle se produisait toujours, et que, dès lors, il s'agit de sommes *globales* <sup>1</sup>.

Le lexicographe E. L. Gerber parle, sans indiquer sa source, d'un traitement annuel de R. 6.500,—, à quoi se seraient ajoutés la table et le logement <sup>2</sup>. De son côté, le musicographe russe V. Mikhniévitch, qui garde aussi le silence sur l'origine de ce renseignement, énonce un chiffre à peu près identique, soit R. 7.000 — <sup>3</sup>. Ce sont là des sommes qui n'ont rien d'in vraisemblable, si l'on tient compte de ce que : 1<sup>o</sup> la Gabrielli devait recevoir des appointements proportionnés à son immense réputation; 2<sup>o</sup> dans ce total étaient compris les gages de sa sœur Francesca; et 3<sup>o</sup> que, selon le statut établi en 1766, le 1<sup>o</sup> uomo de la troupe italienne était payé R. 3.500,—, tandis que la première actrice de la compagnie française en avait 3.000,—.

Une chose toutefois est certaine, c'est que la cantatrice italienne arriva à Saint-Pétersbourg non pas entre 1768 et 1770, comme l'affirment bon nombre d'historiens <sup>4</sup>, mais bien en 1772, car c'est à partir de cette date seulement que son nom figure dans les livrets d'opéras représentés sur la scène du Palais où, selon toute vraisemblance, elle fut engagée sur la recommandation personnelle de Tomaso Traetta qui la tenait pour l'une de ses meilleures interprètes et qui, précédemment déjà, lui avait confié le rôle principal de plusieurs de ses ouvrages.

Comme la coutume s'en était établie à la direction des Théâtres impériaux, Caterina Gabrielli fut engagée pour trois ans, et son départ d'Italie ne laissa pas d'éveiller, dans la péninsule, d'assez vifs regrets dont Sara Goudar nous apporte l'écho, qui fait grief à la cour russe de trop bien payer les artistes, et de compromettre ainsi la situation des impresarios italiens :

*... La Gabrielli est engagée pour trois ans à Pétersbourg; ces bienheureux Moscovites [sic] nous volent toutes nos premières femmes. Le plus fâcheux pour nous, c'est qu'ils les paient très bien. De manière que lorsqu'elles reviennent de ce pays, elles demandent si impérieusement de telles sommes que l'entrepreneur doit se ruiner.*

Et l'observatrice française ajoute ce détail qui montre que, malgré son âge — la Gabrielli avait alors près de quarante-deux ans — la cantatrice avait conservé tous ses moyens :

*... Quoique son temps paraisse finir, il convient de l'engager. Elle a des années, mais n'importe, c'est toujours une grande virtuose, notamment d'après une certaine raison : sa voix s'est renforcée, éclaircie de la moitié; ha schiarito la voce della metà <sup>5</sup>.*

Peu de temps après son installation à Saint-Pétersbourg, la cantatrice fit ses débuts dans *L'isola disabitata* <sup>6</sup>, y chantant certainement le rôle de Costanza. Puis en novembre 1772, elle incarna le personnage principal, lors de la création d'*Antigona* que Tomaso Traetta avait

<sup>1</sup> Un passage d'une lettre adressée en 1775, par I. P. Yélaguine à Catherine II, au sujet du renouvellement du contrat de Caterina Gabrielli, le montre assez clairement.

<sup>2</sup> *Hist.-biogr. Lexikon*, I, 464. Un point, en tout cas, est ici inexact car, si les artistes italiens étaient généralement logés gratuitement, ou avaient droit à une indemnité spéciale à cet effet, il est constant qu'aucun d'eux n'était nourri.

<sup>3</sup> *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie*; Saint-Pétersbourg, 1879, p. 191.

<sup>4</sup> F. J. Fétis donne la date de 1768, et E. L. Gerber celle de 1769, tandis que N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 145, écrit : « vers 1770 ».

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 129.

<sup>6</sup> S. N. CHOUBINSKY : *Esquisses et récits historiques*, 4<sup>e</sup> éd.; Saint-Pétersbourg, 1903, p. 414, qui ne cite pas sa source. *L'isola disabitata* de T. Traetta avait été jouée, pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en 1769, avec Teresa Colonna dans le rôle principal. En 1772, il s'agissait donc d'une reprise.

vraisemblablement écrit à sa mesure et où, au dire du littérateur allemand J. W. Heinse qui la vit dans ce rôle, lorsqu'elle le reprit plus tard à l'étranger, elle faisait une impression profonde par la beauté de sa réalisation plastique et l'émotion de son interprétation <sup>1</sup>.

Dès ce moment et jusqu'à fin septembre 1773, il n'est plus question de la Gabrielli dans la chronique théâtrale pétersbourgeoise. Cette éclipse demeurerait inexplicable, si un médiocre littérateur français, ayant voyagé quelque temps plus tard en Italie, ne nous en faisait connaître la raison en ces termes plaisants qui, pour être voilés, n'en sont pas moins révélateurs :

... *M<sup>lle</sup> Gabrielli qui chante bien, mais qui chanterait mieux si elle n'avait fait en dernier lieu un petit opéra en Russie qui lui gâta la voix. La pièce était si naturelle, qu'elle était parlante. On dit qu'il est de la composition d'un jeune Milanais qui entend parfaitement cette partie de la musique que nous appelons la battuta...* <sup>2</sup>

Une fois rétablie, l'artiste reprit son service pour paraître, le 28 ou le 30 septembre 1773, dans la création d'*Amore e Psiche*, où Tomaso Traetta lui confia le rôle de Psiche <sup>3</sup>. Puis, l'année suivante, ayant incarné le personnage de Berenice dans *Lucio Vero* du même compositeur <sup>4</sup>, Caterina Gabrielli se produisit à plusieurs reprises dans les concerts organisés, durant l'été, au palais de Tsarskoié-Sélo. Elle dut certainement y exciter un bien grand enthousiasme, car le fourrier de la chambre jugea de son devoir de consigner ces événements dans son *Journal* où il nota que : *la première qui chanta fut la Gabrielcha* [sic] <sup>5</sup>, et que la souveraine l'embrassa <sup>6</sup>, ce qui témoigne de la particulière faveur dont l'artiste italienne jouissait auprès de Catherine II. Aussi bien, celle-ci considérait-elle d'un œil amusé les libertés un peu familières que Caterina Gabrielli prenait parfois avec tels hauts personnages de la cour.

C'est ainsi que l'Italienne eut, un jour, la fantaisie de vouloir danser avec son directeur, Ivan Perfiliévitch Yélaguine, qui était venu lui faire visite. Malgré la résistance de celui-ci, qui était déjà âgé et assez corpulent, elle parvint à l'entraîner, et se mit à tourner avec lui dans la salle. Mais le malheureux glissa sur le parquet ciré comme un miroir, et il s'étala de tout son long, se contusionnant si violemment au pied, qu'il fut plusieurs semaines sans pouvoir se tenir debout et que, fort gracieusement, l'impératrice l'autorisa, contrairement à l'usage, à s'asseoir devant elle, quand il venait lui présenter son rapport quotidien...

Peu de temps après ce ridicule accident, la cour accueillit solennellement le général Souvorof, de retour de la guerre. Catherine II, entourée de tous ses proches, s'avança à la rencontre du vainqueur pour le féliciter. Et comme le général considérait avec surprise Yélaguine qui, seul, était resté assis, la souveraine, répondant à son interrogation muette, lui expliqua malicieusement :

*Alexandre Vassiliévitch, veuille excuser Ivan Perfiliévitch, il a aussi été blessé, mais non pas à la guerre, ... chez la Gabrielli, en dansant un pas...* <sup>7</sup>

Au début de l'année 1775, lorsque Catherine II se rendit à Moscou pour y célébrer solennellement la conclusion de la paix avec la Turquie, Caterina Gabrielli et sa sœur suivirent la cour dans l'antique capitale où, certainement, elles furent appelées à se produire. Et c'est dans la

<sup>1</sup> J. W. HEINSE : *Gesamtausgabe*; Leipzig, s. d., *passim*.

<sup>2</sup> Ange GOUDAR (pseudonyme : Jean-Jacques SONNETTE) : *Le brigandage de la musique italienne*; Paris, 1777, pp. 75-76.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle qui, par erreur, prénomme l'artiste : Anna.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> Diminutif familier du prénom de la cantatrice.

<sup>6</sup> *Journal*, en date du 25 juin et du 13 août 1774.

<sup>7</sup> S. N. CHOUBINSKY : *Op. cit.*

feuille officielle de cette ville qu'au milieu de mai, leur engagement en Russie étant venu à échéance, les deux artistes firent paraître l'avis traditionnel annonçant leur prochain départ :

*Caterina et Francesca Gabrielli, cantatrices de Sa Majesté, partent pour leur pays*<sup>1</sup>.

Plusieurs historiens russes, parmi lesquels V. Mikhniévitch<sup>2</sup>, ont affirmé qu'à la longue, l'impératrice avait fini par se lasser de l'orgueil et des impertinences de l'artiste italienne, et que c'est pour cette raison, que le contrat de celle-ci ne fut pas renouvelé. Un témoignage authentique vient infirmer pareille allégation. C'est le court billet adressé, le 19 mai 1775, par Catherine II au directeur des Théâtres de la cour et dont, bien au contraire, les termes ne laissent aucun doute sur le désir éprouvé par la souveraine, de garder la célèbre cantatrice à son service. Catherine II mande, en effet, à ce haut fonctionnaire :

*Ivan Perfiliévitch, la Gabrielcha désire renouveler son contrat in statu quo. Renouvelez-le*<sup>3</sup>.

Mais il y avait malentendu. Ou, du moins, la cantatrice entendait se prévaloir des conditions extraordinaires qui lui avaient été offertes à Londres, pour obtenir, de la cour russe, une énorme augmentation. Car, s'étant empressé de déférer à l'ordre reçu par lui, Ivan Perfiliévitch Yélaguine exposa, trois jours plus tard à la souveraine, les perpétuelles dérobades de la Gabrielli, chaque fois qu'il avait abordé la question, ainsi que les exigences démesurées qu'elle formulait pour consentir à rester :

*Avant-hier, j'ai eu le bonheur de recevoir, de Votre Majesté Impériale, l'ordre suprême de renouveler in statu quo le contrat de la Gabrielcha. Je n'ai pas manqué, hier, de m'y conformer; mais, à mon extrême surprise, j'ai reçu d'elle une lettre dans laquelle elle m'informe qu'elle n'a pas demandé, ni ne désire cela, car son contrat avec l'Angleterre est signé; elle ajoute qu'elle aurait préféré de demeurer au service de Votre Majesté Impériale, si lui avaient été assurés tous les avantages qui lui sont promis par les entrepreneurs anglais.*

*Toute l'année, j'ai entendu d'elle des propos vagues. Je l'ai donc priée de me faire connaître, du moins, les dédommagements ou l'augmentation de traitement dont elle se contenterait. Mais elle n'a consenti qu'à me dire qu'elle ne voulait pas parler de cela avec moi, et qu'elle s'en remettait à la volonté de Votre Majesté Impériale.*

*Ainsi que je l'ai appris, ses exigences précédentes étaient qu'on lui accordât la même chose qui lui est promise à Londres, soit 1.800 guinées pour elle, et 300 pour sa sœur, c'est-à-dire, dans notre monnaie, R. 10.500,—; en outre, la recette — qui lui est promise là-bas — de deux représentations à son bénéfice, point sur lequel elle s'en remet à la générosité de Votre Majesté Impériale.*

*Or, le statut de l'Opéra italien, en ce qui concerne les chanteurs et les chanteuses, prévoit en tout R. 14.500,— seulement; aussi n'est-il pas possible de lui accorder une somme aussi effroyable, pas plus que l'on ne saurait entretenir tous les autres musiciens avec les R. 4.000,— restants.*

*J'attends maintenant le très gracieux oukase de Votre Majesté Impériale, qui m'ordonne ce que je dois faire avec elle, car elle menace de partir...<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> Gazette de Moscou du 15 mai 1775, annonce.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 191. Cet historien assure même qu'on ne laissa pas la Gabrielli arriver au terme de son engagement, qu'on lui paya ses appointements et qu'on la fit reconduire aux frontières de l'Empire !

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, XXVII, 39.

<sup>4</sup> *Archives du Ministère des affaires étrangères*, XVII, 322.

On le voit, les exigences de la cantatrice étaient proprement exorbitantes. Aussi faut-il croire que Catherine II les jugea telles, puisque le contrat ne fut pas renouvelé et que, peu de temps après cet échange de lettres, la Gabrielli et sa sœur se rendirent à Londres pour rentrer, quelques mois plus tard, dans leur patrie <sup>1</sup>.

\* \* \*

Francesca GABRIELLI <sup>2</sup>, sœur cadette de la précédente qu'elle accompagna presque constamment dans ses tournées à travers l'Europe, dut naître entre 1735 et 1740, puisqu'elle se produisit déjà aux côtés de sa sœur à Venise, en 1755 <sup>3</sup>, et qu'immédiatement après, on la retrouve à Vienne en 1756 <sup>4</sup>, et à Naples en 1759, puis en 1765-1767 <sup>5</sup>.

En 1772, Francesca Gabrielli fut engagée en même temps que sa sœur, comme *seconda donna*, à Saint-Petersbourg où, presque aussitôt, elle chanta le rôle d'Ismene dans *Antigona* de Tomaso Traetta puis, en 1773, celui de Venere dans *Amore e Psiche* du même maître <sup>6</sup>.

Elle quitta la Russie en 1775 et, toujours en compagnie de sa sœur, elle se rendit alors à Londres, pour rentrer ensuite en Italie où elle semble s'être produite pour la dernière fois, avec Caterina, en 1782 à Venise, dans les spectacles donnés, dans cette ville, à l'occasion du séjour du grand-duc héritier de Russie et de sa femme <sup>7</sup>.

\* \* \*

Carlo GALLI DA BIBIENA, décorateur né à Vienne en 1728, mort vers 1784, était le dernier rejeton d'une famille italienne qui compta de nombreux et célèbres décorateurs et architectes. Ayant travaillé à Bayreuth, à Brunswick, puis à Berlin où ses œuvres ne plurent pas, il voyagea en Suède, au Danemark, en France et en Espagne. Puis il entra au service de la cour russe — probablement vers 1770 — et y demeura quelque huit ans, avant que de retourner dans sa patrie <sup>8</sup>.

Plusieurs maquettes des décors qu'il brossa pour le théâtre du Palais d'hiver, étaient conservées autrefois au Musée Stieglitz, à Saint-Petersbourg <sup>9</sup>.

\* \* \*

M<sup>lle</sup> GRANOVSKAYA, jeune cantatrice russe qui appartient quelque temps aux troupes de la cour, dut être formée par un membre de la compagnie italienne. Car, lorsqu'elle se produisit en 1774, au cours de la représentation d'*Alceste*, opéra russe de H.-Fr. Raupach, sur le théâtre particulier du prince S. K. Narychkine, le rédacteur de la feuille officielle de la capitale, qui releva

<sup>1</sup> Fig. 34, nous reproduisons les traits de cette célèbre cantatrice, d'après le portrait gravé figurant dans le *Parnaso* de A. FEDI.

<sup>2</sup> FÉTIS : *Op. cit.*, III, 369, la prénomme inexactement : Anna. Il ne faut pas — ainsi que l'ont fait quelques lexicographes — confondre cette artiste avec une autre cantatrice fort célèbre qui, coïncidence curieuse, portait le même prénom et le même nom : Francesca Gabrielli, *detta la Ferrarese*, qui naquit à Ferrare en 1755, et mourut à Venise en 1795, après avoir accompli une brillante carrière sur les scènes lyriques d'Italie et de Londres.

<sup>3</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 205.

<sup>4</sup> R. HAAS : *Op. cit.*, p. 28.

<sup>5</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 237-239.

<sup>6</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 363.

<sup>8</sup> K. G. NAGLER : *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*; Munich, 1835-1852, T. IV, p. 571. Dans l'article qu'il a consacré aux *Artistes étrangers en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans la revue : *Les vieilles années*, 1911, fasc. juillet-septembre, pp. 114-124, W. KOURBATOF fait donc erreur en affirmant que Carlo Galli da Bibiena travailla en Russie sous le règne de l'impératrice Anna Ioannovna.

<sup>9</sup> Fig. 35-36, voir la reproduction de deux de ces maquettes destinées à des ouvrages que nous n'avons pu identifier.

le succès obtenu par elle, spécifia que, comme les autres artistes ayant pris part à ce spectacle, elle avait appris « dès sa jeunesse, à chanter à la manière italienne »<sup>1</sup>.

La même année, M<sup>lle</sup> Granovskaya incarna le personnage d'Ismene, dans *Armida* de A. Salieri, quand cet ouvrage fut donné en russe, sur la scène impériale<sup>2</sup>.

Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons été à même de réunir sur cette jeune cantatrice dont le nom ne paraît plus, désormais, dans les distributions d'opéras.

\* \* \*

Suzette GRONDEMAN, actrice et cantatrice de la troupe française de Saint-Pétersbourg, était généralement désignée sous son seul prénom. Fort jolie, paraît-il, l'artiste fut très fêtée, alors qu'elle se produisait à Vienne, en 1771-1772<sup>3</sup>. Elle fut admise dans la troupe française de Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> mai 1775, avec des appointements annuels de R. 2.000,— :

... pour jouer en chef et point de partage les rôles des premières soubrettes et rôles dépendants [sic] de cet emploi<sup>4</sup>.

En 1800, Suzette Grondeman avait des appointements de R. 3.000,—<sup>5</sup>, et il est probable qu'elle ne tarda pas à se retirer, ayant déjà, à ce moment, vingt-cinq ans de présence sur la scène de la capitale.

\* \* \*

Melchiore (?) GROTI, impresario dont les antécédents sont inconnus, se présenta, à la fin de 1772, pour reprendre la suite de l'entreprise théâtrale de Belmonti et Cinti à Moscou, qui avait été ruinée par l'épidémie de peste de 1770-1771<sup>6</sup>. On a fort peu de renseignements sur son activité, si ce n'est qu'en 1774, il engagea une troupe italienne d'*opera buffa* qui joua au Théâtre de la Znamenka, jusqu'au début de l'année suivante.

Se trouvant dans une situation financière inextricable, Groti céda, en 1776, son privilège au prince P. B. Ouroussouf<sup>7</sup>, s'engageant à payer ses dettes, et à remettre à son successeur le théâtre avec toute sa garde-robe. Mais l'Italien disparut subrepticement, emportant tous les costumes, et laissant d'innombrables créanciers<sup>8</sup>.

Dès lors, nul ne sut ce qu'il était advenu de lui.

\* \* \*

Franz HAENSEL, « excellent corniste et violoniste »<sup>9</sup>, naquit en 1726 en Bohême, et mourut à Genève en 1805<sup>10</sup>. Il dut arriver en Russie vers 1764 et, peu après, il y épousa la fille du célèbre corniste Ferdinand Kölbl, dont il eut plusieurs enfants, notamment une fille qui devint cantatrice, et un fils prénommé Christian qui, par la suite, fit une longue et fructueuse carrière à Genève.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> J. WITZENETZ : *Le Théâtre français de Vienne. 1752-1772*; Szeged, 1932, pp. 33 et 42.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313 et 606, et III, 46-47, texte original en français.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 46-47.

<sup>6</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> *Annuaire Th. Imp.*, 1895-1896, suppl. III, p. 103.

<sup>9</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 177. Cet artiste semble n'avoir eu aucun lien de parenté avec un autre violoniste du même nom, Peter Haensel qui, né à Leppa en 1770 et mort à Vienne en 1831, fut également en Russie, mais vers 1787, et au service particulier du prince Grégoire Potemkine.

<sup>10</sup> D'après son acte de décès, à l'Etat civil de Genève.

Peu après son installation à Saint-Pétersbourg, Franz Haensel entra dans l'orchestre de la cour <sup>1</sup> où il se produisit aux côtés de son beau-père avec lequel il s'ingénia à perfectionner le mécanisme de son instrument <sup>2</sup>. En 1784, il demanda un congé de trois ans pour se rendre à l'étranger avec son fils, mais il ne revint pas <sup>3</sup>, et il se fixa, vers 1787, à Genève où il demeura jusqu'à la fin de sa vie.

\* \* \*

Adelheid HÜNDEBERG, actrice pour les rôles de soubrettes, avait été mariée en premières noces à Johann-Friedrich Mende, directeur du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, dans l'ensemble duquel elle joua pendant plusieurs années. Par la suite, elle fit partie de la troupe du Théâtre de Riga, que le baron von Vietinghof envoya à Saint-Pétersbourg en 1775 et, devenue veuve, elle épousa son camarade Nathanaël-Ernst Hündeberg qu'elle suivit, quand il prit la direction de la scène de Reval. Cette artiste mourut à Riga, en 1790 <sup>4</sup>.

\* \* \*

Nathanaël-Ernst HÜNDEBERG (1743-1793), acteur allemand, mari de la précédente, avait déjà joué à Saint-Pétersbourg, de 1770 environ à 1772 <sup>5</sup>, dans la compagnie de J.-Fr. Mende. Puis il entra dans la troupe du Théâtre de Riga, avec laquelle il revint dans la capitale russe, en 1775. Mais, deux ans plus tard, il reprit sa liberté, et assuma la direction de la scène de Reval. Retiré à Riga, il y mourut en 1793 <sup>6</sup>.

\* \* \*

Johann KERZELLI <sup>7</sup>, compositeur et chef d'orchestre, appartenait à une famille de musiciens tchèques dont les membres s'établirent, de 1760 à 1780, en Russie où certains d'entre eux exercèrent leur art jusque vers 1820.

On ne possède aucun renseignement sur les études de cet artiste, ni sur son activité, antérieurement à son arrivée en Russie. Toutefois, il est certain que Johann Kerzelli se trouvait déjà en 1773 à Moscou où il remplissait les fonctions de chef d'orchestre au Théâtre de la Znamenka <sup>8</sup>, cela tout en enseignant la musique à titre privé <sup>9</sup>.

En 1774-1775, Johann Kerzelli fut le principal collaborateur — et probablement le rédacteur — du premier journal de musique qui ait paru en Russie : *Amusements musicaux*, dans lequel il publia plusieurs de ses œuvres, notamment un *Trio* pour flûte, violon et basse, le *Psautre XXXVI* pour chœur à quatre voix, une *Contredanse* pour trio à cordes, ainsi que des pièces vocales profanes et religieuses.

<sup>1</sup> Les *Archives Th. Imp.*, II, 182, affirment que F. Haensel entra au service en 1782. Mais cette date est certainement celle de son dernier contrat car, dans une annonce qu'il publia dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 mai 1769, l'artiste s'intitulait déjà : « musicien de la chambre ».

<sup>2</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 177-178.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 182, et documents de l'Etat civil de Genève.

<sup>4</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 juillet 1772, annonce.

<sup>6</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 107.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 78, l'appelle Josef, ce qui est une erreur. Car, si les documents russes contemporains se bornent presque toujours à indiquer la lettre « I » pour l'initiale de son prénom, celui-ci est mentionné tout au long dans une annonce de la *Gazette de Moscou* du 8 novembre 1773, où on lit : « ...chez le maître de chapelle Johann Kerzelli... » (Johann=Ivan). Au reste, de nombreuses confusions se sont produites à l'endroit des divers membres de cette famille, grâce au fait que les documents de l'époque spécifient très rarement le prénom de l'artiste auquel ils font allusion, ce qui empêche de rendre à chacun, de façon certaine, ce qui lui appartient véritablement.

<sup>8</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 103-104.

<sup>9</sup> *Gazette de Moscou* du 8 novembre 1773, annonce.

Dans le même temps, l'artiste tchèque fut nommé maître de musique à la Maison d'éducation et à l'Université de Moscou, lors de la mort de F. Giorgi en 1775, mais il fut congédié pour incapacité, au mois de juillet de l'année suivante déjà, et remplacé par Antonio Catena <sup>1</sup>.

Puis, vers 1777, Johann Kerzelli fit représenter, à Moscou, un petit opéra-comique (ou intermède) russe en un acte : *Le devin du village* <sup>2</sup>, livret du poète V. Maïkof (1728-1778), d'après celui de J.-J. Rousseau et, en 1778, il en publia la partition en arrangement pour voix et clavecin <sup>3</sup>.

En 1780, il fut remplacé, comme chef d'orchestre du Théâtre de Moscou, par un musicien allemand, du nom de Sébastian George <sup>4</sup>. Et, la même année, il donna un deuxième et dernier ouvrage dramatique : *La promenade, ou Le jardinier de Kouskovo*, opéra-comique russe en un acte, livret de V. Kolytchef (mort en 1797), qui fut joué en été, sur le théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, à Kouskovo, et dont l'existence a échappé à l'attention de tous les historiens, tant russes qu'occidentaux. Le livret de cet opéra fut imprimé à Moscou, en 1781 (Exemplaire à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen).

Nous ignorons le sort ultérieur de cet artiste.

\* \* \*

Marfa KROLEVNA <sup>5</sup>, cantatrice russe (soprano) née à une date que l'on ignore, était au nombre des jeunes artistes autochtones auxquels « on avait enseigné, dès leur enfance, à chanter à la manière italienne » <sup>6</sup>, ce qui fait supposer qu'elle avait été formée par l'un ou l'autre des membres de la troupe italienne de la cour. Elle devait assurément posséder un talent tout particulier, et avoir atteint à un haut degré de virtuosité car, se produisant fréquemment au sein de cet ensemble composé de chanteurs célèbres, elle fut jugée capable d'assumer des parties importantes dans les opéras représentés, de son temps, sur la scène du Palais.

C'est ainsi qu'en 1774 — son nom est alors mentionné pour la première fois — Marfa Krolevna chanta le rôle de Flavio dans *Lucio Vero* de T. Traetta <sup>7</sup>. La même année, elle prit part à deux spectacles en langue russe : *Alceste* de H.-Fr. Raupach, dont elle fut la principale interprète <sup>8</sup>, et *Armida* de A. Salieri, où elle incarna le personnage de Rinaldo <sup>9</sup>. Puis, trois ans plus tard, G. Paisiello lui confia le rôle de Nitteti, dans l'opéra du même nom, et celui de *la Giustizia*, dans sa sérénade : *La sorpresa delli dei* <sup>10</sup>.

Par la suite, on retrouve Marfa Krolevna dans la distribution de plusieurs autres ouvrages du même compositeur : Nearco dans *Achille in Sciro* en 1778, Lisetta dans *Lo sposo burlato* en 1779, puis de nouveau dans *Nitteti* en 1780 <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY : *Hist. cult. th.*, I, 258-259, d'après le Journal du Conseil de tutelle de Moscou.

<sup>2</sup> A la suite de E. L. GERBER : *Neues hist.-biogr. Lex.*, III, 39, tous les historiens occidentaux ont attribué la paternité de cet ouvrage à Michel Kerzelli, neveu de Johann, qui plus est en lui donnant arbitrairement la date de 1790.

<sup>3</sup> Cette publication dont la rareté est insigne (on n'en connaît que deux exemplaires, dont l'un en notre possession), présente un intérêt tout particulier, en ce qu'il s'agit du premier ouvrage lyrique édité en Russie.

<sup>4</sup> Au dire du littérateur P. P. Strakhof qui, quelques années plus tard, prit part à un spectacle d'amateurs dont l'orchestre était dirigé par Johann Kerzelli, celui-ci était atteint de surdité. Peut-être est-ce la raison pour laquelle l'artiste dut abandonner ses fonctions (Cité par N. V. DRIZEN : *Matériaux pour l'histoire du théâtre russe*; Moscou, 1905, p. 67.)

<sup>5</sup> Certaines sources russes l'appellent Korolevna. Dès lors, peut-être était-elle la fille du musicien B. Korolévitch qui fut au service particulier du prince Grégoire Potemkine.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

<sup>7</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>10</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>11</sup> Livrets de ces spectacles.

Mais, dès cette dernière date, aucun livret ne signale plus le nom de Marfa Krolevna, ce qui fait supposer que cette artiste cessa alors de faire partie de la troupe italienne.

\* \* \*

Pierre-André LAMERY, comédien français, débuta à Lyon en 1764, et y fit représenter une pièce de son cru : *Le vingt-et-un*. Engagé à Saint-Pétersbourg en 1773, sur la recommandation de Voltaire, Pierre-André Lamery se produisit, avec un égal succès dans le comique et le tragique<sup>1</sup>, jusqu'au moment où il quitta la Russie en 1778, pour regagner la France. De 1780 à 1793, il se trouvait au Théâtre de Bordeaux<sup>2</sup>.

\* \* \*

N. de LA TRAVERSE, acteur français, faisait partie de la troupe d'opéra-comique qui arriva à Saint-Pétersbourg en 1774. Entré au service l'année suivante, il avait des appointements de R. 900,— qui, en 1788, furent portés à R. 1.200,—<sup>3</sup>. En 1791, à l'expiration de son dernier contrat, N. de La Traverse resta certainement en Russie car, cinq ans plus tard, il publia à Saint-Pétersbourg, une pièce :

*Les Noces de Mars, fête héroï-lyrique en deux actes, ornée de musique et de ballets, précédée d'un Prologue et composée à l'occasion du mariage de S. A. I. le Grand-Duc Constantin*<sup>4</sup>.

Cet artiste a publié encore quelques romances pour voix et guitare, qui parurent à Saint-Pétersbourg, en 1796 et 1798.

On ignore la durée de son séjour en Russie.

\* \* \*

Antonio LOLLI, célèbre violoniste et compositeur qui fut au service de Catherine II, de 1774 à 1783, naquit vers 1730 à Bergame, et mourut à Palerme en 1802, se trouvant alors dans une profonde misère, bien qu'il eût bénéficié des engagements les plus brillants et gagné des sommes considérables, au cours d'une existence perpétuellement errante et désordonnée.

La carrière de ce virtuose — du moins en ce qui concerne son activité en Occident — est si connue, qu'il semble superflu de la rappeler, et que seuls les détails du séjour d'Antonio Lolli en Russie, jusqu'ici inexactement et incomplètement rapportés, méritent de trouver place dans la présente notice.

Attaché dès 1762 environ à la cour de Wurtemberg, ainsi que sa femme qui était première danseuse au Théâtre de Stuttgart, Antonio Lolli demanda, en mars 1772, un congé de trois mois qui lui fut accordé. Mais, bien que ses appointements fort élevés eussent continué à lui être versés pendant cette absence, le violoniste jugea superflu de reprendre ses fonctions, et il disparut en laissant quelque six mille florins de dettes<sup>5</sup>. Aussi, le 29 juin (nouv. st.) 1774, l'administration wurtembergeoise lui fit-elle signifier son congé définitif, et le raya-t-elle des rôles du personnel<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Lettre de Catherine II à Voltaire, en date du 15 septembre 1773.

<sup>2</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 281. — M. FUCHS : *Op. cit.*, p. 128.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 271, 313 et 385.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 février 1796, annonce.

<sup>5</sup> J. SITTARD : *Zur Geschichte der Musik... am württ. Hofe*, II, 137.

<sup>6</sup> R. KRAUSS : *Das Theater*, dans : *Herzog Karl-Eugen von Württemberg und seine Zeit*; Esslingen, 1903-1907, T. I, p. 506.

Entre temps, Antonio Lolli qui, probablement, n'ignorait pas la générosité avec laquelle la souveraine russe avait coutume d'accueillir les virtuoses de son rang, s'était résolu à gagner Saint-Pétersbourg où il pensait bien trouver une situation avantageuse.

Au passage, il se produisit, à la fin de 1773, dans la ville de Hambourg où un auditeur enthousiaste écrivit qu' :

... un trille langoureux de lui valait cent Concertos raclés par des bousilleurs sans âme...<sup>1</sup>

Puis, au début de 1774, le virtuose se fit entendre successivement à Lubeck et à Stettin, allant ensuite séjourner, durant deux semaines, chez le prince-évêque de Breslau. Il rendit alors visite au compositeur K. von Dittersdorf qui résidait non loin de là et qui, dans ses *Mémoires*, note que l'Italien était « un homme charmant, distingué et très intéressant »<sup>2</sup>.

Poursuivant son voyage, Antonio Lolli dut arriver pendant l'été à Saint-Pétersbourg où, tout aussitôt, il vit ses espérances se réaliser. Car peu de temps plus tard, il manda à Dittersdorf qu'il venait de signer un engagement qui lui assurait les appointements considérables de R. 4.000,— par an<sup>3</sup>. Ce n'était point là hâblerie de sa part. En effet, un document d'archives qui a trait au règlement de son compte, lors de la résiliation de son contrat en 1783, confirme le taux du traitement magnifique que Catherine II avait alloué à son nouveau protégé<sup>4</sup>.

Outre l'obligation qui lui incombait naturellement de jouer dans l'orchestre de la cour, lors des représentations d'opéras, Antonio Lolli devait aussi se produire dans les réunions intimes du Palais d'hiver, car l'*Indice de' spettacoli*<sup>5</sup> le désigne comme : *violon pour les concerts de Sa Majesté*.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'à la fin de l'année 1775 déjà, le remuant artiste dut obtenir un congé puisque, le 5 janvier (nouv. st.) 1776, il donna un concert à Varsovie où il fut signalé comme : *de passage allant à Saint-Pétersbourg*<sup>6</sup>. Peut-être avait-il auparavant poussé jusqu'à Vienne.

Puis, étant rentré dans la capitale russe, il se fit entendre à plusieurs reprises en public, annonçant chaque fois qu'il jouerait des « concertos et d'autres pièces de sa composition »<sup>7</sup>.

Le 9 avril de la même année, le virtuose italien fut appelé à se produire dans une soirée donnée, en l'honneur du prince Henri de Prusse, par le prince Grégoire Potemkine qui, peu auparavant, avait succédé à Alexandre Vassiltchikof comme amant officiel de Catherine II<sup>8</sup>. Aussi désirant se concilier la bienveillance du nouveau favori, Antonio Lolli s'empessa-t-il de faire hommage à celui-ci d'un ouvrage de sa main : *Cinq sonates et Divertissement à Violon et Basse*, op. 3, dont la dédicace est datée de Saint-Pétersbourg 1776, mais qui fut publié à Berlin, chez J. J. Hummel<sup>9</sup>. Et c'est encore à ce puissant personnage, mélomane passionné, qu'il

<sup>1</sup> *Hamburgische Adress-Comtoir Nachrichten*, 1774, N° 166, cité par J. SITTARD : *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*; Altona, 1890, p. 167.

<sup>2</sup> *Mémoires*, traduction française par P. MAGNETTE; Bruxelles, 1910, pp. 177-181.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 143. A titre comparatif, signalons qu'en 1776, quand G. Paisiello fut engagé comme 1<sup>er</sup> maître de chapelle et compositeur de la cour, son contrat ne lui assurait que R. 3.000,— par an, à quoi s'ajoutait, à la vérité, une indemnité de R. 1.000,— pour son logement.

<sup>5</sup> Milan, 1778.

<sup>6</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 116. Le même ouvrage signale, en 1774-1775, la présence, au Théâtre de Varsovie, d'une cantatrice nommée Brigida Anelli-Lolli, certainement épouse du chorégraphe et danseur Giuseppe Anelli qui, pour lors, était aussi engagé dans cette ville. Comme Giuseppe Anelli avait séjourné à Stuttgart, dans la période où Antonio Lolli se trouvait encore dans cette ville en compagnie de sa femme, 1<sup>re</sup> danseuse de la cour de Wurtemberg, il y a lieu de penser qu'il s'agit là d'une fille du violoniste. Au reste, celui-ci avait eu d'autres enfants, notamment un fils, Filippo né en 1773, violoncelliste, qui se produisait à ses côtés à Hambourg et à Stockholm, en 1791-1792.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 29 janvier, 1<sup>er</sup> et 15 mars 1776, annonces.

<sup>8</sup> *Lettres d'amour de Catherine II à Potemkine*, publiées par G. OUDARD; Paris, 1934, p. 174.

<sup>9</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 212. — *Catalogo opere musicali. Città di Modena*, p. 472.

adressa, huit ans plus tard, son *Ecole du violon en Quatuor*, publiée à Berlin et à Amsterdam <sup>1</sup>.

Antonio Lolli s'assurait ainsi une protection qui devait lui être d'autant plus utile que, fidèle à ses habitudes d'indiscipline et d'insoumission, et imitant en cela le fâcheux exemple donné par ses compatriotes Gasparo Angiolini et Giovanni Paisiello, il était entré en conflit avec l'administration des Théâtres impériaux dont le directeur, Ivan Perfiliévitch Yélaguine, dans une lettre adressée à Grégoire Potemkine, fait entendre de vives plaintes sur le comportement des trois Italiens qui,

*... non seulement n'observent pas les ordres, comme l'exigent leurs contrats, mais refusent grossièrement, et avec mépris, de s'y conformer, trouvant toujours un prétexte pour se soustraire à leurs obligations* <sup>2</sup>.

Ce qui n'empêcha pas le virtuose d'obtenir un nouveau congé, et de quitter la Russie dans le courant du mois de décembre 1777 <sup>3</sup>. Il visita alors Stockholm puis, gagnant l'Allemagne, il alla faire visite à K. von Dittersdorf auquel il confia qu'il n'avait nulle envie de retourner à Saint-Pétersbourg et que, pour obtenir la résiliation de son contrat, il avait résolu de se faire délivrer un certificat médical attestant que le climat de la Russie était très préjudiciable à sa santé <sup>4</sup>.

Aussi bien, selon le témoignage du compositeur allemand, Antonio Lolli avait-il eu le temps déjà d'amasser à Saint-Pétersbourg une somme de dix mille florins en or, et il avait l'intention :

*... après son voyage à Vienne, Paris, Londres, Amsterdam, Hambourg, Berlin et l'Italie, de placer en banque cet argent et celui qu'il gagnerait en cours de route. Puis il voulait se retirer à la campagne et vivre de ses rentes* <sup>5</sup>.

Malheureusement, le célèbre violoniste était aussi un incorrigible joueur. Et il faut penser qu'au lieu de réaliser le sage projet qu'il avait exposé à son ami, il gaspilla sa fortune dans les tripots, puisqu'au début de 1780, il revint occuper, dans la capitale russe, la place qui lui valait les appréciables honoraires que l'on sait, et qu'il eut la chance de pouvoir réintégrer, bien que son absence se fût prolongée fort au delà du délai d'un an qui lui avait été imparti par l'administration impériale <sup>6</sup>.

Et ne se satisfaisant pas de son activité à la cour, il organisa, dès le début du Grand-Carême, des concerts publics dont il informa les mélomanes pétersbourgeois en publiant l'avis suivant dans la feuille officielle :

*M<sup>r</sup> Lolli fait savoir par la présente que, dans la maison du Prince Potemkine, près le Pont Anitchkof, il donnera trois concerts spirituels qui commenceront à six heures du soir. Billets pour les trois concerts, à cinq roubles.*

*Les personnes ne voulant pas prendre d'avance un billet pour les trois concerts, devront payer deux roubles, chaque fois.*

<sup>1</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 213. Sur cet ouvrage, comme sur le précédent, voir ci-dessous, pp. 167-168.

<sup>2</sup> *Le Passé russe*, 1893, T. LXXX, pp. 127-129.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 décembre 1777, avis annonçant le prochain départ du « virtuose Lolli, avec ses deux serviteurs ».

<sup>4</sup> K. von DITTERSDORF : *Op. cit.*, p. 181.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>6</sup> Notons en passant que la date du départ de Lolli pour l'étranger, à la fin de 1777, infirme catégoriquement l'allégation de F. J. FÉTS : *Op. cit.*, VI, 420, selon lequel le violoniste italien aurait réussi, par ses intrigues, à empêcher son confrère français Paisible de jouer devant Catherine II. Paisible étant arrivé dans la capitale, au moment presque où Lolli partit, ne put être victime des agissements déloyaux de son rival.

*Lolli fera savoir tous les morceaux qui seront joués. Dans chaque concert, on chantera des compositions nouvelles et diverses, et une composition religieuse à deux sopranos et ténor.*

*On peut prendre les billets pour tous les concerts, chez Lolli, maison du comte Ostermann, Grande Millionnaya. Le premier concert est fixé au 19 mars <sup>1</sup>.*

On le voit, le geste déférent que Lolli avait fait en offrant, peu de temps auparavant, la dédicace de quelques-unes de ses œuvres au tout-puissant favori de Catherine II, n'avait pas été en vain, puisqu'il lui avait valu d'obtenir la disposition de la propre salle de concerts du prince, pour y donner ses séances. Et peut-être est-ce aussi à la protection de ce grand seigneur, que le violoniste dut de pouvoir s'assurer le concours de plusieurs chanteurs italiens de la cour, ainsi que celui — plus recherché et plus rare encore — des chantres de la Chapelle impériale qui prirent part à son second concert, comme nous le fait connaître l'annonce que voici :

*Après-demain, jeudi 26, maison de S. A. le Prince Potemkine, M<sup>r</sup> Lolli donnera un grand concert musical et instrumental. Dans ce concert, les chantres-enfants de la cour de Sa Majesté chanteront une grande cantate à quatre voix de M<sup>r</sup> Paisiello. Messieurs Comaschino, Babbini et Porri <sup>2</sup> chanteront divers airs du même compositeur. Et M<sup>r</sup> Lolli jouera quelques morceaux de violon de sa composition <sup>3</sup>.*

Dès lors, et jusqu'au moment où il quitta la Russie en 1784, Antonio Lolli parut chaque année en public. Au mois de mars 1781, il se fit même entendre par deux fois à Moscou où il joua « de nouvelles œuvres de sa composition » <sup>4</sup>. Puis, en 1782, c'est à Saint-Pétersbourg qu'il se produisit, ainsi qu'en fait foi l'annonce suivante :

*Le 10 décembre, M<sup>r</sup> Lolli, premier musicien de la cour, donnera, au Nouveau Théâtre près le Jardin d'Été, un grand concert où l'on jouera l'opéra-comique de M<sup>me</sup> Davia et de M<sup>r</sup> Marchetti, intitulé La servante maîtresse <sup>5</sup>.*

En dépit de la singulière rédaction de cette annonce, il est certain qu'il s'agit ici de l'intermezzo : *La serva padrona*, que G. Paisiello avait fait représenter pour la première fois, au mois d'août de l'année précédente, et qui avait été accueilli avec une grande faveur, chanté qu'il avait été par deux des plus remarquables virtuoses de la troupe italienne de la cour : Anna Davia de Bernucci et Baldassare Marchetti, dont on voit que le violoniste avait obtenu le concours pour son concert.

En 1783, nouvelle apparition du musicien sur l'estrade mais, cette fois — ainsi qu'en témoigne la feuille officielle — pour lui permettre de s'associer au geste généreux des comédiens français qui, le 27 mai, avaient organisé un spectacle au bénéfice du vieux violoniste italien Tito Porta, récemment mis à la retraite après quarante ans de service <sup>6</sup>.

Mais la négligence que le musicien montrait dans l'accomplissement de fonctions pour lesquelles il était si libéralement payé, ainsi que ses perpétuelles absences avaient fini par lasser l'administration des Théâtres de la cour. Aussi, Antonio Lolli ayant présenté, une fois encore,

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 10 mars 1780, annonce.

<sup>2</sup> Cristoforo Arnaboldi, detto il Comaschino, Francesco Porri, tous deux sopranistes, et Matteo Babbini, ténor, faisaient alors partie de la troupe italienne de la cour.

<sup>3</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 24 mars 1780, annonce.

<sup>4</sup> Gazette de Moscou, 1781, N<sup>o</sup> 67, annonce.

<sup>5</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 2 décembre 1782, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 19 mai 1783, annonce. Sur Tito Porta, voir T. I, pp. 201-202.

une requête pour obtenir un congé de sept mois, le Comité des spectacles jugea que la mesure était comble et, le 7 août 1783, il prit la décision suivante :

*...Comme, dans sa lettre adressée au directeur, il [Lolli] écrit que, pour cause de maladie, il n'est pas en état de s'acquitter de ses fonctions, et que déjà, il a eu un congé d'un an pour cette raison, en conservant ses appointements, et que, maintenant, il demande encore un congé de sept mois, le Comité juge préférable qu'il demande d'être libéré complètement du service <sup>1</sup>.*

Ainsi qu'on le verra, Giovanni Paisiello fut chargé, en sa qualité de 1<sup>er</sup> maître de chapelle et de compatriote de l'intéressé, d'intervenir auprès de celui-ci, pour lui faire admettre la résiliation anticipée de son contrat : Négociation que le compositeur mena avec adresse car, peu de temps plus tard, Antonio Lolli adressa au Comité une lettre dans laquelle il donnait son plein accord à l'arrangement qui lui était proposé, à la condition qu'il lui fût versé :

- 1) la moitié de son traitement annuel, soit deux mille roubles;*
- 2) les cinq cents roubles pour frais de voyage, spécifiés dans son contrat;*
- 3) ses appointements pour le trimestre de mai, ainsi que pour septembre et octobre, soit 666 roubles <sup>2</sup>.*

En présence de l'heureux aboutissement de la démarche confiée à G. Paisiello, le Comité des spectacles s'empressa de liquider une situation qui n'avait que trop duré. Et, dans sa séance du 24 octobre 1783, il prit acte, en ces termes, de la solution si opportunément intervenue :

*En raison du fait que le musicien de la chambre Lolli ne remplit pas ses fonctions depuis longtemps et jusqu'à maintenant, pour cause de maladie, et de ce qu'il grève inutilement le budget des théâtres en continuant à recevoir quatre mille roubles d'appointements, le maître de chapelle Paisiello a été chargé de l'amener à renoncer, de son plein gré, à son contrat qui n'est pas échu.*

*...Le Comité a acquiescé aux demandes du dit Lolli, et a décidé de lui faire verser, par l'entremise du maître de chapelle Paisiello, la somme de R. 4.466,—, contre reçu, et il décide de le tenir pour libéré désormais du service <sup>3</sup>.*

Ainsi, une fois de plus, l'inconstant virtuose sacrifiait à son humeur aventureuse une situation exceptionnellement avantageuse dont il devait bien se douter qu'il ne pourrait jamais, probablement, retrouver la pareille à l'étranger où il n'était point dans les habitudes d'accorder un traitement si élevé à un violoniste, moins encore, de lui conserver intégralement ses appointements pendant une absence d'un an...

Au reste, Antonio Lolli avait dû certainement, comme tant d'autres artistes attachés à la cour de Russie, recevoir, pendant ses années de service à Saint-Pétersbourg, de nombreux et précieux cadeaux, de la main de Catherine II qui avait coutume de récompenser généreusement les musiciens admis à se faire entendre en sa présence. Si l'on ne possède aucun détail sur les sommes et les bijoux qui lui furent ainsi octroyés, du moins sait-on que la souveraine lui remit, un jour, un archet de prix portant cette inscription flatteuse :

*Arco fatto da Caterina II per l'incomparabile Lolli <sup>4</sup>,*

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., II, 121.

<sup>2</sup> Ibid., II, 143.

<sup>3</sup> Ibid., II, 143-144.

<sup>4</sup> G. S. MAYR : *Poesie in morte di A. Capuzzi, etc.*; Bergamo, 1818, p. 33.

qui témoigne éloquemment de la considération extraordinaire dont le célèbre violoniste jouissait au Palais d'hiver, et de l'admiration que Catherine II éprouvait pour son talent.

Aussi bien, la place inconsidérément abandonnée par Antonio Lolli fut-elle immédiatement occupée, cela — coïncidence curieuse — par l'un de ses anciens élèves, Giovanni-Mane Giornovicchi, dit Jarnowick qui, étant arrivé fort opportunément à Saint-Pétersbourg, au cours d'une tournée, au début de l'année 1783, s'était fait si avantageusement remarquer par l'impératrice, que celle-ci avait ordonné sur-le-champ de l'engager <sup>1</sup>, injonction à laquelle l'administration s'empessa de déférer en concluant un contrat avec l'artiste qui prit possession de ses fonctions, le 11 janvier 1784 <sup>2</sup>.

On l'aura remarqué : Alors qu'Antonio Lolli prétextait son état de santé pour ne pas remplir ses fonctions au sein de la musique de la chambre, il n'en continuait pas moins de se produire au concert, ce qui permettait à l'artiste peu scrupuleux d'empocher à la fois son traitement officiel, et des recettes supplémentaires dont on peut supposer qu'elles n'étaient point négligeables.

Aussi, encore qu'il se fût déclaré malade, profita-t-il du dernier carême qu'il devait passer à Saint-Pétersbourg, pour organiser une ultime série de séances musicales qu'il porta, par l'avis suivant, à la connaissance des mélomanes de la capitale :

*Avec la permission de l'administration, M<sup>r</sup> Lolli donnera, à la Cour des Galères, chez le traiteur anglais, trois concerts vocaux et instrumentaux dans lesquels il fera exécuter La Passion du Sauveur de M<sup>r</sup> Paisiello <sup>3</sup>.*

*La souscription aux trois concerts coûtera 5 roubles, et chaque billet pris séparément, 2 roubles. Les personnes désirant souscrire peuvent s'adresser à M<sup>r</sup> Lolli, maison Afanassief, Nevsky 8. On fera savoir, par des circulaires, la date des concerts.*

*M<sup>r</sup> Lolli a l'honneur d'informer les amateurs de musique que, depuis le milieu de mars jusqu'au milieu de juin, avant son départ de Russie, il donnera des leçons, chaque jour le matin et après dîner. Il a l'intention de demander 25 roubles d'avance pour douze leçons et, s'il découvre, chez son élève, la plus petite disposition, il répond qu'il lui fera faire beaucoup de progrès en peu de temps.*

*Si Messieurs les amateurs désirent entendre sa musique dans des concerts particuliers, il jouera chez eux un concerto et un solo; on payera alors 25 roubles, et on devra envoyer une voiture, en prévenant la veille <sup>4</sup>.*

Comme on le voit, le violoniste italien exerçait aussi une activité pédagogique, et l'on doit supposer que sa grande réputation, ainsi que la situation en vue qu'il occupait dans la musique de la chambre lui attirèrent de nombreux élèves, au sein des familles nobles de la capitale qui comptait alors plusieurs violonistes-dilettantes d'un réel talent. Toutefois, on ignore le nom des amateurs qui vinrent lui demander des conseils. Et le seul exécutant dont on sache avec certitude qu'il travailla en Russie sous la direction d'Antonio Lolli fut le jeune Christian Haensel, fils du corniste Franz Haensel dont il a été fait mention ci-dessus <sup>5</sup> qui, âgé alors de seize ans et s'intitulant : « élève de M<sup>r</sup> Lolli », se fit entendre par deux fois à Saint-Pétersbourg, en 1782 <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 111.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 37.

<sup>3</sup> *La Passione di Gesù Cristo*, texte de P. Metastasio, musique de Giovanni Paisiello, que ce dernier écrivit à Saint-Pétersbourg en 1782, avait été donnée pour la première fois, dans cette ville, en mars 1783, et avait fait une profonde impression sur les auditeurs.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 mars 1784, annonce.

<sup>5</sup> Voir ci-dessus, p. 158-159.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 21 octobre et 4 novembre 1782, annonces. Né à Saint-Pétersbourg en 1766, le violoniste Christian Haensel entra dans l'orchestre de la cour en 1782, mais il le quitta déjà deux ans plus tard, pour se rendre à l'étranger, avec son père. Après avoir visité plusieurs villes d'Allemagne, tous deux allèrent, vers 1787, se fixer à Genève où Christian Haensel exerça une grande activité jusqu'à sa mort survenue en 1850.

Dès l'été venu, Antonio Lolli dut quitter pour toujours la Russie car, au début de septembre 1784 déjà, il se produisit à Hambourg <sup>1</sup>, pour reprendre ensuite son existence perpétuellement itinérante qu'il acheva misérablement à Palerme, à un âge fort avancé <sup>2</sup>.

Il faut penser que le souvenir du célèbre violoniste italien demeura très vivant dans la mémoire des mélomanes russes car, douze ans après son départ, sa biographie détaillée fut insérée, aux côtés de celles de Gluck, de L. Kozeluch et de la cantatrice Elisabeth Mara, dans un petit ouvrage publié à Saint-Petersbourg en 1796, sous le titre : *Calepin pour les amateurs de musique* <sup>3</sup>.

Ainsi que nous l'avons dit, Antonio Lolli écrivit plusieurs œuvres pendant son séjour en Russie. Celles que l'on peut attribuer avec certitude à cette période de son existence sont :

1) *Cinq Sonates et un Divertissement à Violon et Basse*, op. 3, publiés à Berlin, chez J. J. Hummel <sup>4</sup>.

Cette œuvre a paru, sans doute simultanément, en partition (Exemplaires à la Preussische Staatsbibliothek, à Schwerin et à la Biblioteca estense de Modène), et en parties séparées (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et dans celle des Amis de la musique, à Vienne). La dédicace qui en est adressée au prince Grégoire Potemkine, est datée de Saint-Petersbourg, 1776. Peut-être est-ce l'une de ces pièces qui, avec l'indication : *Sonate pour violon, sur des chansons russes*, fut jouée à Moscou, en 1802, par le violoniste Arzamaskoï <sup>5</sup>. En tout cas, ce détail montre que, comme le firent nombre de musiciens étrangers ayant séjourné dans l'empire des tsars, au XVIII<sup>e</sup> siècle, Antonio Lolli se plut à utiliser des mélodies populaires russes dans certaines de ses œuvres qu'il serait intéressant d'étudier à ce point de vue.

2) *L'Ecole du Violon en Quatuor dédiée à Son Altesse Monseigneur le Prince de Potemkin. Président du Collège de Guerre, Gouverneur-général de la Chersonèse Taurique, de la Nouvelle Russie, d'Asoph, d'Astracan et de Saratof, Chambellan actuel, Lieutenant-colonel du Régiment des Gardes de Priobragensky, Chef du Régiment de Troitsk Cuirassiers et Inspecteur Général des Troupes. Composée par Antoin [sic] Lolli.*

Chez J. J. Hummel, à Berlin, avec Privilège du Roi; à Amsterdam au Grand Magasin de Musique et aux Adresses ordinaires.

Comme la plupart des ouvrages de musique donnés en ce temps par des artistes de renom, *L'Ecole du Violon en Quatuor* a fait l'objet de nombreuses contrefaçons publiées successivement à Offenbach, Mannheim et Paris, par des éditeurs qui lui ont attribué tour à tour les numéros d'œuvre 7, 8, 9 et 11 <sup>6</sup>. (Exemplaires de ces diverses éditions dans les principales bibliothèques d'Europe.) Bien que l'édition originale de Berlin ne porte pas de date, on peut établir celle-ci

<sup>1</sup> C. F. CRAMER : *Magazin...*, II, 345.

<sup>2</sup> Fig. 37, on trouvera un portrait d'Antonio Lolli, demeuré inconnu jusqu'ici en Occident, et qui doit dater des années 1782-1784, car il est l'œuvre du silhouettiste français F. G. Sideau qui séjourna à Saint-Petersbourg, à cette époque. Nous reproduisons cette silhouette d'après l'ouvrage : *La cour de l'Impératrice Catherine II. Ses collaborateurs et son entourage*.

<sup>3</sup> Ce périodique ne comprend que deux volumes parus en 1795 et 1796. Il apporte les premières biographies de musiciens qui aient été publiées en Russie. Dans le volume de 1795 figurent celles de Jean-Sébastien et de C. Ph. E. Bach, ainsi que celles de Mozart et de Pleyel.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 357, commet une erreur en indiquant que cet ouvrage fut publié à Saint-Petersbourg. Visiblement, l'annonce qui parut dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, N° 92 de l'année 1776, concerne l'édition de J. J. Hummel qui fut mise en vente, à cette date, dans la capitale russe, par le libraire Weitbrecht.

<sup>5</sup> I. N. BOJÉRIANOF et N. N. KARPOF : *Histoire illustrée du Théâtre russe du XIX<sup>e</sup> siècle*; Saint-Petersbourg, 1903-1905, T. I, p. 14.

<sup>6</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 213.

avec certitude, en raison de l'un des titres de G. Potemkine énumérés dans la dédicace : celui de « président du Collège de Guerre », que Catherine II ne conféra au prince qu'en février 1784. C'est donc très peu après ce moment, et certainement avant encore son départ de Russie dans les mois suivants, qu'Antonio Lolli publia son *Ecole du Violon en Quatuor* qui parut en parties séparées, de cent pages chacune <sup>1</sup>.

Au début de celle du premier violon, figure une page de *Principes*. Selon une note qui nous a été aimablement communiquée par M. Marc Pincherle, d'après l'exemplaire en sa possession, le texte musical est essentiellement constitué par une série de traits commentés au fur et à mesure : *Allongez toujours l'archet, Tirez toujours vos notes, ...avec beaucoup de grâce, ...en diminuant, etc., etc.* Il s'agit donc, en somme, d'une véritable méthode de violon.

\* \* \*

Michel MADDOX, juif anglais, directeur du Théâtre de Moscou, de 1780 au début du XIX<sup>e</sup> siècle, vint au monde dans le Royaume-Uni, le 14 mai (nouv. st.) 1747. Selon des renseignements assez fantaisistes fournis par son neveu, il aurait, tout d'abord, enseigné les mathématiques à l'Université d'Oxford mais, comme il apparut en Russie en 1767 déjà, cette allégation est manifestement aussi erronée que sa prétendue nomination comme professeur de physique et de mathématiques, auprès du jeune grand-duc héritier Paul Pétrovitch.

Ce qui est certain, c'est qu'arrivé à Saint-Pétersbourg sans un sou en poche, il commença par s'y produire comme équilibriste et en faisant des démonstrations publiques de physique et de mécanique <sup>2</sup>, sciences dans lesquelles il excellait et qui lui furent d'un grand secours quand, quelques années plus tard, il dut s'occuper de la construction et de l'équipement technique de la nouvelle scène moscovite <sup>3</sup>.

S'étant transporté à Moscou où, en 1776, il continua ses « représentations mécaniques et physiques » <sup>4</sup>, Michel Maddox fit, dans cette ville, la connaissance du prince P. V. Ourousoff qui, ayant besoin d'un technicien dans son entreprise théâtrale, le prit comme associé, au mois de juin de la même année <sup>5</sup>.

Tout d'abord, l'affaire connut un vif succès, tant en raison du talent des acteurs, que des artifices et des effets de machinerie que M. Maddox s'employa à introduire dans ses spectacles, afin d'exciter la curiosité du public. Mais, au début de l'année 1780, le Théâtre de la Znamenka, exploité par les deux associés, vint à brûler, et les pertes qui résultèrent de ce malheureux événement décidèrent le prince P. V. Ourousoff de passer la main.

Michel Maddox resta donc seul maître de l'entreprise <sup>6</sup>. Sans se laisser abattre par le coup qui venait de le frapper, il chercha et trouva des appuis financiers, et s'attela courageusement à la construction d'un nouveau théâtre dont il avait lui-même tracé les plans, et qu'il dota de l'équipement technique le plus perfectionné <sup>7</sup>. Dans le même temps, il s'efforça de compléter

<sup>1</sup> La publication de cet ouvrage dut suivre de très près la nouvelle distinction conférée à Potemkine, car c'est certainement à l'*Ecole du Violon en Quatuor*, que se rapporte une annonce parue dès le 16 juillet 1784, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, par laquelle un négociant pétersbourgeois du nom d'Antomonof faisait connaître qu'il vendait, dans sa boutique : « le livre nouvellement paru : *Ecole du violon*, soit instruction pour jouer du violon, relié à R. 3,50 ».

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 9 octobre 1767, annonce.

<sup>3</sup> Michel Maddox était si versé dans la mécanique et doué d'un esprit si ingénieux, qu'il réussit à construire, de toutes pièces, une grande horloge avec automates, qui provoqua l'admiration du public moscovite et qui fut l'objet de plusieurs descriptions dans les mémoires du temps. Ayant disparu pendant plus d'un demi-siècle, cette horloge fut retrouvée vers 1870, à Moscou où elle fut de nouveau exposée.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou* du 19 février 1776, annonce.

<sup>5</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 329.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, 330.

<sup>7</sup> Une description détaillée de ce théâtre a été publiée à Moscou en 1797, par Michel Maddox, sous le titre : *Plans et façades du théâtre et de la salle de mascarades de Moscou, construites par l'Anglais Michel Maddox, tenancier des divertissements publics*, un volume gr. in-fol., avec nombreux plans et vues.

et d'améliorer sa troupe, en y faisant entrer de nouveaux acteurs qu'il choisit de la façon la plus intelligente.

Aussi quand, le 30 décembre 1780 déjà, il put inaugurer le Théâtre-Pétrovsky, son entreprise connut-elle une immense faveur auprès du public moscovite. Cela d'autant plus que, homme d'affaires avisé, l'Anglais offrait à ses habitués, non seulement des spectacles russes d'une excellente qualité mais, périodiquement, des représentations lyriques françaises et italiennes pour lesquelles il engageait des troupes de passage.

Michel Maddox témoignait, au reste, d'un esprit d'initiative qui lui permit d'améliorer constamment la tenue de sa scène. C'est ainsi qu'il eut l'idée d'organiser des réunions auxquelles il conviait les principaux amateurs de théâtre de la ville, qu'il appelait à se prononcer sur le choix des pièces nouvelles, et à guider les acteurs par une critique autorisée de leur jeu : Véritable comité de direction, on le voit, dont l'avis était précieux, et qui exerça une excellente influence sur le progrès du Théâtre-Pétrovsky.

De surcroît, il convient de relever l'intelligent appui que Michel Maddox apporta aux compositeurs du cru, auxquels il ouvrit toujours généreusement les portes de son établissement, et dont il joua une foule d'ouvrages, facilitant et encourageant ainsi les débuts de l'opéra-comique russe qui, grâce à lui, connut bientôt une faveur de plus en plus grande.

Par malheur, les charges qui pesaient sur l'entreprise étaient si lourdes, que l'impresario anglais finit par se trouver dans une situation financière fort difficile, cela d'autant plus que quantité de nobles familles moscovites entretenaient alors, dans leurs palais, des scènes particulières dont les spectacles faisaient une dangereuse concurrence aux siens.

Aussi vint, en 1789, un moment où Michel Maddox dut conclure un arrangement avec ses créanciers. Il remit alors son théâtre en gage entre les mains du Conseil de tutelle de Moscou, et n'en fut plus, désormais, que le locataire. De la sorte, il réussit à se maintenir à flot jusqu'aux premières années du XIX<sup>e</sup> siècle et, en 1805, l'Etat, voulant reconnaître les immenses services qu'il avait rendus à la cause de l'art dramatique national, lui accorda une pension annuelle de R. 3.000,—, qui permit à l'entrepreneur et intelligent impresario de vivre à l'abri du besoin jusqu'à sa mort survenue le 27 septembre 1822, dans le gouvernement de Toula<sup>1</sup>.

\* \* \*

Franz MICHEL, flûtiste du 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, appartenait à une famille de musiciens établie à Cassel, et dont deux autres membres, jouant du même instrument, séjournèrent en Russie, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Né à une date que l'on ignore<sup>2</sup>, Franz Michel fut formé par son père et fit de si rapides progrès que, très jeune encore, il fut admis dans la chapelle princière de Cassel<sup>3</sup>. Arrivé à Saint-Petersbourg en 1774, il y fut engagé, le 1<sup>er</sup> février de la même année, au service impérial et, dix ans plus tard, il était 1<sup>er</sup> flûtiste, aux appointements de R. 600,—, avec logement gratuit et bois de chauffage. En 1800, il remplissait encore les mêmes fonctions et avait un gage de R. 800,—<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Fig. 38, nous reproduisons la signature autographe de cet entrepreneur directeur de théâtre, sur l'activité duquel on trouvera des détails circonstanciés dans l'ouvrage de M<sup>me</sup> O. TCHAYANOVA, que nous avons cité déjà, ainsi que dans celui de V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Histoire de la culture théâtrale en Russie*.

<sup>2</sup> G. SCHILLING : *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*; Stuttgart, 1840-1842, T. IV, p. 691, commet une erreur en indiquant 1764 pour la date de naissance de Franz Michel. Par ailleurs, cet ouvrage confond souvent les trois virtuoses ayant porté ce nom. De même R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 465.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 378 et III, 117. Ces renseignements infirment, on le voit, l'allégation de G. SCHILLING : *Loc. cit.*, et de E. L. GERBER : *Neues Lexicon*, III, 424, selon lesquels Franz Michel aurait passé, en 1788, dans l'orchestre particulier du prince Grégoire Potemkine et aurait accompagné celui-ci dans le Midi de la Russie, lors de la guerre russo-turque. De toute évidence, il s'agit ici de Franz-Ludwig Michel, l'un des frères cadets de notre homme, dont il sera question par la suite.

Deux ans plus tard, Franz Michel fut élu au nombre des directeurs de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, lors de la fondation de cette association, et il mourut dans cette ville le 20 février 1815 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Avdotia Mikhaïlovna MIKHAÏLOVA, actrice dramatique et cantatrice (soprano) née en 1746, débuta, très jeune encore, comme comédienne à Moscou, puis elle passa au Théâtre russe de Saint-Pétersbourg où elle fut engagée le 1<sup>er</sup> juillet 1762 <sup>2</sup>. Spécialisée dans les rôles de 1<sup>re</sup> amoureuse et dans l'interprétation des chansons populaires russes, elle devint bien vite l'une des favorites du public pétersbourgeois <sup>3</sup>. Elle eut, tout d'abord, des appointements annuels de R. 600.— qui furent progressivement portés jusqu'à R. 1.200.—, en 1791. Huit ans plus tard, Avdotia Mikhaïlovna Mikhaïlova prit sa retraite et elle reçut alors une pension, en raison de ses longs et brillants états de service <sup>4</sup>. Elle était la mère de Catherine Vassilievna Mikhaïlova qui, dès 1796, fut l'une des meilleures cantatrices de l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg.

\* \* \*

Varvara MIKHAÏLOVA, ballerine russe, entra en 1760 dans le ballet impérial de Saint-Pétersbourg dont elle fit partie jusqu'en 1783, bien que, dès 1779, elle eût dû interrompre son service, probablement à la suite d'un accident. Elle avait alors des appointements annuels de R. 1.200.—, et s'était vu confier, dès 1772, des rôles importants dans les ouvrages chorégraphiques représentés sur la scène de la cour, à cette époque. Congédiée en 1783, elle reçut, en 1785, une pension de R. 300.—, pour vingt-cinq ans de service <sup>5</sup>.

\* \* \*

Angiolo MONANNI detto *Manzoletto*, contraltiste, se produisit tout d'abord à Lucques, Venise et Naples. Il semble avoir été engagé dans la troupe italienne de Saint-Pétersbourg en 1770, date à laquelle son nom paraît, pour la première fois, dans la distribution d'*Antigono*, de Tomaso Traetta, où il chanta le rôle d'Alessandro <sup>6</sup>. En 1772, il assuma le rôle d'Emone dans la partition d'*Antigona*, du même compositeur et, l'année suivante, celui d'Amore, dans *Amore e Psiche* du même <sup>7</sup>.

Angiolo Monanni dut quitter la Russie au printemps de 1774, car l'*Indice de' spettacoli* de Milan signale encore sa présence dans la capitale russe, pendant le carnaval de cette année. Dès lors, on le retrouve successivement à Paris et à Londres, puis à Naples où, en 1789, il prit part à l'exécution de la *Cantata* écrite, par le compositeur russe Pierre Skokof, à l'occasion de la prise de la forteresse turque d'Otchakof, partition dans laquelle il incarna le personnage de *la Vittoria* <sup>8</sup>.

Cet artiste semble avoir terminé sa carrière à Milan, en 1797.

\* \* \*

<sup>1</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. VIII et 64.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 34.

<sup>3</sup> V. KALLACH et E. EFROS : *Op. cit.*, p. 264. — J. C. SAUERWEID : *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 34.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 85.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>8</sup> Livret de ce spectacle.

Francesco MORELLI <sup>1</sup>, danseur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, puis chorégraphe du Théâtre-Pétrovsky de Moscou, semble avoir débuté à Venise, en 1758. Dix ans plus tard, il se trouvait déjà au service de la cour, dans la capitale russe où, en 1768, il se produisit dans les divertissements chorégraphiques d'*Ifigenia in Tauride* de B. Galuppi puis, en 1772, dans le ballet : *Sémira*, de G. Angiolini <sup>2</sup>.

En 1774, s'étant transporté à Moscou, Francesco Morelli enseigna la danse à l'Université <sup>3</sup>, puis il fut maître de ballet du Théâtre de Varsovie, durant les années 1779-1781 <sup>4</sup>. Il revint alors à Moscou où il fut d'abord au service de la Maison d'éducation et où, en 1782, il fut engagé, par Michel Maddox, comme chorégraphe du Théâtre-Pétrovsky <sup>5</sup> auquel il donna un nombre incroyable d'ouvrages de sa composition jusqu'au moment où, en 1796, il fut remplacé dans ces fonctions par Pietro Pinucci <sup>6</sup>.

Francesco Morelli devait être alors assez âgé, et tout renseignement sur lui fait défaut depuis cette date.

\* \* \*

Vincenzo NICOLOSI, chanteur, mari de la cantatrice Marianna Cesare, fut directeur d'une compagnie d'*opera buffa* italienne à Brünn, en 1767 <sup>7</sup>. Cet ensemble qui comprenait aussi la chanteuse Teresa Cesare, sœur de Marianna, devait être de qualité. En effet, lorsqu'il vint se produire en mars 1770 à Landsberg (Brandebourg), dans la maison du lieutenant-général E. H. von Czettritz (1713-1782), grand amateur de musique qui entretenait une petite chapelle particulière, ce personnage manda à l'un de ses amis :

*Nous avons eu récemment une opérette formée du Sieur Nicolossi et de deux demoiselles Cesari, belles voix, vraiment jolies et de bonnes manières. Le Sieur Nicolossi n'a chanté que des airs burlesques, entre lesquels certains où il riait en musique, et où il était si bien, que tout le public était obligé de rire aux éclats* <sup>8</sup>.

Par la suite, Vincenzo Nicolosi figura dans la troupe de l'impresario Nicolini, qui joua à Lubeck en 1773 <sup>9</sup> et qui, l'année suivante, fut engagée au Théâtre de Moscou où elle resta jusqu'au début de 1775. Durant son séjour dans cette dernière ville, V. Nicolosi chanta notamment le rôle de Nardo, dans *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi <sup>10</sup>. Vu les fonctions qu'il avait assumées précédemment à Brünn, on est en droit de présumer qu'il s'était institué le directeur de la troupe.

En 1777, de retour de Moscou, Vincenzo Nicolosi se fit entendre à Riga, avec les autres membres de la compagnie qui, dès lors, reprit ses pérégrinations à travers les petites villes de l'Allemagne du Nord, et se produisit encore sous sa direction, à Stockholm, en 1780-1781 <sup>11</sup>.

\* \* \*

Ivan Pétrovitch PÉTROF, acteur et chanteur (ténor), né à une date que l'on ignore, fit ses études dans les classes musicales de l'Académie des Beaux-Arts et entra, le 1<sup>er</sup> mai 1772,

<sup>1</sup> L'*Indice de' spettacoli* pour 1783 le prénomme aussi : Cosimo.

<sup>2</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* du 22 août 1774, annonce.

<sup>4</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 208, II, 325 et 335.

<sup>5</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 345.

<sup>6</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 208. — V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire, passim*.

<sup>7</sup> C. d'ELVERT : *Geschichte der Musik in Mähren und oesterr.-Schlesien*; Brünn, 1873, T. I, p. 194.

<sup>8</sup> Cité par G. KERBER, dans : *Monatshefte für Musikgeschichte*; Leipzig, 1869-1905, T. XXXII, p. 164.

<sup>9</sup> C. STIEHL : *Geschichte des Theaters in Lübeck*, p. 78.

<sup>10</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>11</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 171. — M. FUCHS : *Op. cit.*, p. 160.

dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, où il reçut des appointements annuels de R. 350,—. Mais son talent le fit rapidement remarquer, et il obtint constamment des augmentations, de sorte qu'en 1800, son traitement s'élevait à la somme de R. 1.500,—. A la mort de son camarade V. M. Tchernikof, en 1790, il fut nommé régisseur de l'Opéra russe et, quelque temps plus tard, inspecteur de l'Ecole théâtrale <sup>1</sup>.

En 1803, I. P. Pétrof se produisait encore et il continua, jusqu'à un âge avancé, à jouer dans les tragédies, les comédies et les opéras, les rôles d'amants dans lesquels il se distinguait particulièrement <sup>2</sup>. Mais, bien qu'il eût reçu, dans sa jeunesse, une formation musicale assez soignée, un contemporain rapporte qu'il « chantait n'importe comment, suivant ce qu'on lui jouait au violon, et que le public se laissait prendre à son adresse » <sup>3</sup>.

Pendant le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, Ivan Pétrof se produisit sur la scène russe, dans de nombreux opéras italiens traduits, notamment dans *Il barbiere di Siviglia*, *Rinaldo d'Aste*, *Lo spazzacamino principe*, *L'arbore di Diana*, etc.

\* \* \*

Antonio-Bonaventura PITROT, danseur et chorégraphe italien, mais peut-être d'origine française, parut tout d'abord sur la scène de l'Académie royale de musique de Paris. Il passa ensuite au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, et fut attaché, en 1747, à la troupe de ballet de Dresde dont il devint le chorégraphe, dès l'année suivante <sup>4</sup>. Tout en remplissant cet emploi alternativement dans la capitale saxonne et à Varsovie, A.-B. Pitrot alla se produire à Vienne et, en 1750 et 1756, il y donna quelques ouvrages de sa composition <sup>5</sup>. Puis il regagna Paris et fut engagé, en 1764, à la Comédie-Italienne comme danseur et maître de ballet; mais, dans ce nouvel emploi, il ne connut qu'un succès assez mitigé, si l'on en croit Grimm qui nota à son sujet :

...Comme danseur, il a le buste assez bien, mais la jambe grosse, beaucoup de force, des à-plombs singuliers, point de grâce ni de moelleux dans ses mouvements qui sont brusques et durs; il n'arrivera jamais à la perfection de Vestris. En revanche, je crois qu'il n'y a pas un danseur qui fasse une pirouette aussi vigoureusement que lui... <sup>6</sup>

Deux ans plus tard, l'artiste, dont le talent de chorégraphe n'avait pas été plus favorablement apprécié par le public parisien, eut le chagrin de se voir congédié pour incapacité <sup>7</sup>. Aussi, en 1772, au moment où Gasparo Angiolini quitta momentanément le service russe, Antonio-Bonaventura Pitrot accepta-t-il avec empressement un engagement à Saint-Pétersbourg où, de moitié avec Pierre Granger, il vint remplacer son compatriote. Mais les documents d'archives concernant cette période ayant disparu, on n'a que fort peu de renseignements sur l'activité qu'il déploya dans la capitale russe, et l'on ignore même les conditions financières qui lui avaient été accordées.

Du moins, les livrets de quelques spectacles auxquels il collabora montrent-ils qu'il régla, en 1772, les divertissements chorégraphiques insérés dans *Antigona* de T. Traetta, et qu'il fit représenter, en 1773, un grand ballet de sa composition : *Enée et Lavinia*, musique de

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., III, 35.

<sup>2</sup> Prince A. A. CHAKHOVSKOÏ : *Annales du théâtre russe*, paru dans : *Répertoire du théâtre russe*; Saint-Pétersbourg, 1840.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> M. FÜRSTENAU : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, Dresde, 1861-1862, T. II, pp. 258-259.

<sup>5</sup> R. HAAS : *Op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>6</sup> GRIMM et DIDEROT : *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux; Paris, 1877-1882, T. VI, p. 123.

<sup>7</sup> E. CAMPARDON : *Les comédiens du roi de la troupe italienne*; Paris, 1880, T. II, p. 48.

H.-Fr. Raupach<sup>1</sup>. Comme, en 1774, les ballets intercalés dans la partition de *Lucio Vero* de T. Traetta furent le fait du seul Pierre Granger, et que le nom d'Antonio Pitrot n'est plus cité par les livrets russes, il semble avéré que ce chorégraphe quitta Saint-Pétersbourg peu après la création d'*Enée et Lavinia*.

Dès 1775, au reste, il travaillait à Venise où il donna plusieurs ballets de sa composition<sup>2</sup>, puis le silence se fit sur lui.

\* \* \*

Mr PONTLAVILLE, comédien et chanteur (basse-taille), mari de l'actrice du même nom, est signalé tout d'abord en 1768, à Gand où il faisait partie d'une compagnie lyrique et dramatique qui se produisait alors dans cette ville<sup>3</sup>, puis à Lyon où, en 1772, il chanta à plusieurs reprises, dans les concerts de l'Académie des Beaux-Arts<sup>4</sup>.

En 1774, il figurait, à Saint-Pétersbourg, dans la troupe française de la cour<sup>5</sup> mais, en raison de la disparition des documents relatifs à cette période, les *Archives des Théâtres impériaux* ne mentionnent pas son nom, et l'on ignore, dès lors, les conditions auxquelles il avait été engagé, ainsi que son activité sur la scène impériale.

En 1779, Mr Pontlaville se produisit dans plusieurs des concerts organisés, à Saint-Pétersbourg, par son compatriote, le violoniste français Paisible<sup>6</sup> avec lequel il devait être en relations suivies car, lorsque ce dernier se rendit à Moscou, au début de 1780, après avoir annoncé la publication imminente d'une série de symphonies de sa composition, la souscription à ces ouvrages fut ouverte chez le comédien français<sup>7</sup>.

Mr Pontlaville et sa femme quittèrent la Russie durant l'été 1781, ainsi qu'en fait foi l'avis annonçant leur départ, qui fut publié par la feuille officielle<sup>8</sup>. Dès lors, on ne possède aucun renseignement sur ce couple d'artistes.

\* \* \*

M<sup>me</sup> PONTLAVILLE, actrice et cantatrice, n'est connue que dès le moment où elle arriva à Saint-Pétersbourg en 1774, et où, avec son mari, elle entra dans la troupe française de la cour dont elle était, paraît-il, « la plus jolie comédienne »<sup>9</sup>.

Comme c'est le cas de son mari, les *Archives des Théâtres impériaux* ne mentionnent pas son nom. Mais, par le témoignage des contemporains et par les annonces des journaux de l'époque, on sait qu'elle joua les scènes de *Pygmalion*, de J.-J. Rousseau, à l'ambassade de France en 1777<sup>10</sup>, et qu'elle prit part, en 1779, à plusieurs des concerts organisés par le violoniste français Paisible, où elle chanta notamment dans le *Te Deum* de K. H. Graun<sup>11</sup>.

M<sup>me</sup> Pontlaville quitta Saint-Pétersbourg avec son mari, durant l'été 1781.

<sup>1</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>2</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 309 et ss.

<sup>3</sup> F. FABER : *Histoire du théâtre français en Belgique*; Bruxelles, 1878-1880, T. II, p. 3.

<sup>4</sup> L. VALLAS : *La musique à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Lyon, 1908, T. I, p. 137.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1774, qui l'appelle : Palaville.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 22 février, 8 et 19 mars 1779, annonces.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 17 janvier 1780, annonce.

<sup>8</sup> *Ibid.*, du 30 juillet 1781, annonce.

<sup>9</sup> Chevalier de CORBERON : *Un diplomate français à la cour de Catherine II*; Paris, 1901, T. II, p. 171. Marie-Daniel Bourrée, chevalier puis baron de Corberon, né à Paris en 1748, commença sa carrière diplomatique à Cassel. En 1775, il fut nommé secrétaire de légation à Saint-Pétersbourg, et chargé d'affaires en 1777. Trois ans plus tard, il fut envoyé, par son gouvernement, comme ministre plénipotentiaire auprès du duc des Deux-Ponts, et il mourut à Paris en 1810. Pendant les cinq années qu'il passa à la cour de Russie, il tint régulièrement un *Journal intime* destiné à sa femme, qui abonde en renseignements du plus vif intérêt sur les événements de cette époque et la vie à Saint-Pétersbourg, notamment en ce qui a trait au mouvement artistique dont la capitale russe était le théâtre. Comme on le verra, nous ferons, ci-dessous, de nombreux emprunts à son *Journal*.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 26 février, 1<sup>er</sup> et 19 mars 1779, annonces.

\* \* \*

Francesco PORRI, sopraniste originaire de Florence et dont on ignore l'activité antérieure, se révèle à nous — coïncidence curieuse — par sa participation à la création de *Demofonte*, opéra du jeune compositeur russe Maxime Bérézovsky, qui fut joué pour la première fois en 1773, à Livourne, et dans lequel il assumait l'un des rôles principaux<sup>1</sup>. Comme, pour lors, le comte Alexis Orlof, commandant de la flotte russe, séjournait dans cette ville et que, selon toute vraisemblance, il tint à assister à la représentation de l'ouvrage du musicien son compatriote, on est en droit de supposer que Francesco Porri se fit remarquer par lui, pendant le spectacle, et que c'est à la recommandation de ce puissant personnage que le chanteur dut d'être admis, peu après, dans la troupe italienne de la cour de Russie.

De fait, Francesco Porri se trouvait à Saint-Pétersbourg en 1774 déjà et, à ce moment, il chanta le rôle d'Aniceto, dans *Lucio Vero* de T. Traetta<sup>2</sup>. Pendant les deux années qui suivirent, on manque de renseignements sur lui jusqu'au moment où, en 1777, Giovanni Paisiello lui confia deux parties, celles d'Amenofi dans *Nitteti*, et de Marte dans *La sorpresa delli dei*; puis, successivement, celles de Teagene dans *Achille in Sciro* (1778), de Lindoro dans *Lo sposo burlato*, et d'Olinte dans *Demetrio* (1779)<sup>3</sup>.

A la même époque, le sopraniste italien prit part à une soirée musicale donnée par un virtuose étranger, et à plusieurs des concerts spirituels organisés par les violonistes Paisible et Lolli. Il y chanta, notamment, le *Salve regina* de A. Hasse, et il fut au nombre des interprètes de la *Passione di Gesù Cristo*, de N. Jommelli<sup>4</sup>.

Étant arrivé au terme de son contrat, Francesco Porri quitta Saint-Pétersbourg vers la fin de 1780 ou au début de 1781, en compagnie de son frère Gasparo qui l'avait accompagné en Russie, en qualité de copiste de musique<sup>5</sup>, et du ténor Matteo Babbini<sup>6</sup> dont l'engagement était aussi venu à expiration. Tous trois se rendirent alors à Varsovie où F. Porri et M. Babbini se firent entendre, au mois de mars<sup>7</sup>.

Puis Francesco Porri rentra dans sa patrie et reprit son existence itinérante qui le conduisit successivement à Florence, Gênes, Venise, Modène, Milan, Turin, enfin à Bologne où on le rencontre pour la dernière fois, en 1790.

\* \* \*

Antonio PRATI, excellent ténor originaire de Bologne — qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme, le compositeur Alessio Prati venu à Saint-Pétersbourg en 1782-1783 — chanta à Stuttgart en 1753, à Lucques et à Florence en 1765, à Parme en 1766, et à Prague, au début de 1768.

Il dut arriver au cours de cette dernière année dans la capitale russe où il fut engagé dans la troupe italienne de la cour, avec des appointements de R. 1.800,—<sup>8</sup>, et il débuta immédiatement en incarnant le personnage de Thoas, dans *Ifigenia in Tauride* de B. Galuppi<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1773.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 15 septembre 1777, 26 octobre 1778, 5, 8 et 19 mars 1779, et 24 mars 1780, annonces.

<sup>5</sup> Gasparo Porri fut notamment chargé de copier, pour la cour de Naples, les partitions de *Nitteti*, *Lucinda ed Armidoro*, *Achille in Sciro*, *Demetrio*, *I filosofi immaginarj*, *Il matrimonio inaspettato* et *La finta amante* de G. Paisiello, travail pour lequel il reçut du *maestro* une somme de R. 356.80, aux termes d'une quittance signée par ce dernier (*Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier D. Cimarosa's*; Vienne, 1901, p. 131).

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 novembre 1780, annonce.

<sup>7</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 202.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

Dès lors, Antonio Prati compta parmi les principaux interprètes des drames lyriques représentés sur la scène impériale. Il fut successivement : Clistene dans *L'Olimpiade* de T. Traetta — dont un air avec basson obligé lui valut un immense succès (1769) <sup>1</sup> —, Gernando dans *L'isola disabitata* (1769), Antigono dans la partition du même nom (1770), Creonte dans *Antigona* (1772), Palemone dans *Amore e Psiche* (1773), et Lucio dans *Lucio Vero* (1774), tous ouvrages de Tomaso Traetta <sup>2</sup>. Puis il chanta le rôle d'Ubaldo dans *Armida* de A. Salieri (1776), enfin en 1777, ceux du « Mauvais génie » dans *Lucinda ed Armidoro*, et d'Amasi dans *Nitteti* de G. Paisiello <sup>3</sup>.

Comme, à ce moment, Antonio Prati manifestait l'intention de repartir, la direction des théâtres de la cour, appréciant tout particulièrement son talent, voulut le retenir. Elle lui proposa donc une augmentation de R. 400,—, soit un traitement annuel de R. 2.200,— :

...ce qui aurait constitué des appointements inconnus jusqu'à ce jour, pour un ténor;

en outre, elle lui offrit un logement gratuit pour sa femme et lui <sup>4</sup>. Mais le chanteur italien émit des prétentions exorbitantes, exigeant une augmentation de R. 700,—, une pension de R. 250,— pour sa femme, et des appartements distincts pour lui et pour sa moitié : Conditions qui furent examinées, le 1<sup>er</sup> mars 1777, par la direction et jugées inacceptables <sup>5</sup>.

Aussi Antonio Prati prit-il congé et s'éloigna-t-il, dans le cours de la même année <sup>6</sup>. Dès la saison suivante, il se trouvait de retour en Italie, passant successivement de Milan à Venise, Turin, Naples, Gênes et Milan encore, où son nom semble être signalé pour la dernière fois, en 1785.

\* \* \*

Giovanni PUPPI, violoniste, entra au service impérial en 1766, et reçut des appointements annuels de R. 500,— <sup>7</sup>. Vu la date à laquelle cet artiste parut en Russie, nous inclinons à penser qu'il s'agit du violoniste, membre de la chapelle de Saint-Marc, que Baldassare Galuppi reçut l'autorisation d'emmener avec lui quand, en 1765, il partit pour Saint-Pétersbourg en compagnie de *qualche suonator distinto* et du jeune ténor G. Sandali <sup>8</sup>.

En décembre 1783, Giovanni Puppi fut congédié et, deux ans plus tard, il reçut une pension de R. 250,—, ainsi que l'argent nécessaire à son voyage de retour en Italie <sup>9</sup>.

\* \* \*

Marie SAGE-MARTIN, remarquable actrice dont nous ignorons les antécédents, fit son entrée dans la troupe française de la cour, le 19 avril 1768, aux termes d'un contrat de trois ans, qui fut renouvelé de nombreuses fois <sup>10</sup>. A en juger par cette date, on doit penser qu'elle faisait partie de l'ensemble de comédiens que l'acteur russe Ivan Dmitrevsky alla recruter à Paris, en 1767-1768.

<sup>1</sup> J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 185.

<sup>2</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>3</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>4</sup> Antonio Prati avait épousé, probablement pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, la ballerine Giovanna Mercuri-Prati qui était en Russie depuis 1758, et qui partit en même temps que lui.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 100-101.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 71.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 122.

<sup>8</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, I, 389. Giovanni Puppi devait, en effet, être d'origine vénitienne car, en 1786, l'un de ses parents, prénommé Mattio et violoniste lui aussi, faisait partie de la chapelle de Saint-Marc (*Ibid.*, II, 64).

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 27 et III, 122.

<sup>10</sup> *Ibid.*, III, 53.

De 1782 à 1785, Marie Sage-Martin enseigna l'art dramatique aux élèves de l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna <sup>1</sup>. A la même époque, elle était la première actrice de la compagnie française, et ses appointements s'élevaient à la somme de R. 3.000,—. En 1791, ils furent portés à R. 4.200,—, en vertu d'un nouveau contrat conclu sur l'ordre exprès de Catherine II, et aux termes duquel l'artiste devait :

*...jouer en chef et en partage l'emploi des reines et mères nobles* <sup>2</sup>.

Mais Marie Sage-Martin fut congédiée déjà le 30 septembre 1792, avec une pension équivalant au tiers de ses appointements et une gratification de R. 6.000,—, « en raison de ses longs services » <sup>3</sup>. Elle resta néanmoins en Russie et, en 1799, bien qu'elle eût certainement atteint un âge assez avancé, elle fut réengagée, mais à R. 2.000,— seulement, pour jouer les rôles de mères nobles dans les drames et la comédie <sup>4</sup>.

Nous ignorons la date à laquelle cette artiste quitta le service impérial, de même que son sort ultérieur.

\* \* \*

Johann-Carl SAUERWEID, acteur allemand, jouait depuis 1766 au théâtre de Riga quand, en 1775, il fut envoyé à Saint-Pétersbourg, avec toute la troupe, par le baron O. H. de Vietinghof qui était le propriétaire de cet ensemble <sup>5</sup>. Lorsque ses camarades quittèrent les bords de la Néva, en 1777, J.-C. Sauerweid demeura dans la capitale et peut-être entra-t-il alors dans la compagnie allemande que l'impresario K. Knipper forma à la fin de la même année.

Toujours est-il qu'en 1784, il se trouvait encore à Saint-Pétersbourg où il eut l'idée de publier un petit périodique : *Russische Theatralien*, qui fut le premier journal dramatique édité en Russie, et qui apporte de précieux renseignements sur les troupes attachées à la cour, à cette époque, ainsi que sur leur répertoire. Malheureusement, cette utile publication n'eut qu'une existence très éphémère et ne compta que trois numéros parus en 1784-1785 (Exemplaire — unique, croyons-nous — à la Bibliothèque publique de Leningrad).

\* \* \*

M<sup>me</sup> SCHULTZ, actrice allemande, fut engagée en 1775 dans la troupe du théâtre de Riga, avec laquelle elle fut envoyée, à ce moment, à Saint-Pétersbourg où elle joua jusqu'en 1777. Dès lors, elle fut attachée au théâtre de Reval <sup>6</sup>.

\* \* \*

Agathe SENKOVSKAYA, cantatrice russe dont on ignore les dates de naissance et de mort, fut certainement formée par l'un des virtuoses italiens de la cour car, en 1774, quand elle se produisit avec un grand succès à Saint-Pétersbourg, dans une représentation d'*Alceste*, de H.-Fr. Raupach, un article de journal signala qu'elle comptait au nombre des jeunes artistes russes :

*...auxquelles on a enseigné, dès leur enfance, à chanter à la manière italienne* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313, 375, 386 et 414-415.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 414-415, et III, 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 53-54.

<sup>5</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

Agathe Senkovskaya devait posséder un réel talent puisque, la même année, on lui confia le rôle principal, lors de la représentation russe d'*Armida*, de A. Salieri <sup>1</sup>. Aussi fut-elle admise, pour l'*opera seria*, dans la troupe italienne de la cour <sup>2</sup>. Et c'est en cette qualité que, lors de la création de *Demetrio*, en 1779, G. Paisiello la choisit pour incarner le personnage de Barsene <sup>3</sup>.

Dès ce moment, on perd sa trace.

\* \* \*

Caroline-Elisabeth STEINBRECHER, actrice et cantatrice allemande, était fille de la comédienne du même nom qui joua à Saint-Pétersbourg, dans la troupe de Pétér Hilferding, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Née dans cette ville en 1733, Caroline-Elisabeth Steinbrecher devint, très jeune encore, et bien qu'elle ne connût pas une note de musique, la première cantatrice du théâtre de Leipzig, où sa voix élevée et pure lui valut de grands succès, et où le compositeur J. A. Hiller écrivit, à son intention, plusieurs de ses opéras-comiques <sup>4</sup>.

Après avoir fait partie de la troupe Koch à Berlin, en 1771-1772 <sup>5</sup>, elle fut engagée au théâtre de Riga et, en 1775, elle se rendit avec cet ensemble à Saint-Pétersbourg où elle resta jusqu'en 1777, pour entrer alors dans la troupe du théâtre de Reval.

Cette excellente artiste mourut en 1796 <sup>6</sup>.

\* \* \*

Johann-Christoph STRÖDEL, acteur allemand né en 1745, appartenait, en 1775, à la troupe de Riga avec laquelle il se rendit à Saint-Pétersbourg où il joua jusqu'en 1777 <sup>7</sup>. Le sort ultérieur de cet artiste nous est inconnu.

\* \* \*

M<sup>me</sup> STRÖDEL, actrice et cantatrice allemande, femme du précédent, était également engagée, en 1775, au théâtre de Riga où elle tenait les premiers rôles dans la comédie et dans l'opéra, bien qu'elle fût médiocre musicienne. Du moins, possédait-elle une voix pure, étendue et agréable. Elle joua avec son mari à Saint-Pétersbourg, de 1775 à 1777, lorsque la troupe de Riga fut expédiée dans la capitale russe <sup>8</sup>.

\* \* \*

Otto-Ernst TEWES, violoniste et compositeur, était probablement originaire d'Allemagne ou de Bohême. Selon certains renseignements, il serait né en 1759, mais cette date semble fort sujette à caution, puisque O.-E. Tewes fut admis, le 1<sup>er</sup> janvier 1775 déjà, dans le premier orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg où ses appointements, qui étaient de R. 500,— en 1788, furent progressivement portés jusqu'à R. 1.600,—, en 1800 <sup>9</sup>.

O.-E. Tewes, sur la carrière duquel on possède fort peu de détails, n'est guère connu, dans l'histoire de la musique en Russie, que pour avoir donné un opéra-comique russe : *La famille enragée*, trois actes, livret de I. Krylof, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg vers 1786 <sup>10</sup>, avec

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1778.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 237.

<sup>5</sup> A. E. BRACHVOGEL : *Op. cit.*, I, 227.

<sup>6</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 237.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 377 et III, 127.

<sup>10</sup> Livret de cet ouvrage.

un succès assez médiocre. En outre, il écrivit, pour la musique de cors russes, une courte pièce : *Larghetto*, que J. C. Hinrichs a reproduite dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'histoire de ces instruments <sup>1</sup>.

Cet artiste mourut à Saint-Pétersbourg, en décembre 1800 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Elisabeth TEYBER, remarquable cantatrice autrichienne, naquit à Vienne, vers 1747, dans une famille qui compta de nombreux musiciens. Fille d'un violoniste de la cour, elle avait en effet une sœur, Thérèse, qui se distingua après elle sur la scène viennoise <sup>3</sup>, et deux frères, l'un claveciniste, l'autre organiste et chef d'orchestre, qui se firent connaître comme compositeurs.

Une lettre de Léopold Mozart, en date du 12 février (nouv. st.) 1778, nous apprend qu'Elisabeth Teyber avait été l'élève de la célèbre cantatrice Vittoria Tesi (1700-1775) qui avait été attachée au Théâtre de Vienne depuis 1748, et qu'elle avait, en outre, reçu les conseils d'Adolf Hasse <sup>4</sup>.

C'est à Dresde, en 1763, que le nom de la jeune artiste parut pour la première fois dans la chronique théâtrale, lors de la création de l'opéra : *Siroe*, de A. Hasse, ouvrage dans lequel elle incarna le personnage de Laodice, alors qu'elle n'avait guère que seize ans <sup>5</sup>. En 1767, à Vienne, elle fut de la création de *Partenope* du même maître qui, dans une lettre adressée par lui, le 31 octobre (nouv. st.) à son ami G. M. Ortes, manda à celui-ci qu'elle avait une *graziosa voce* et de remarquables dons musicaux, qu'elle était capable de s'accompagner elle-même, et que son caractère, ainsi que sa vie privée, étaient à l'abri de tout reproche <sup>6</sup>.

En 1768, Elisabeth Teyber chanta à Venise et à Bologne puis, l'année suivante, de nouveau à Vienne où A. Hasse déplora que, malgré les succès remportés par elle dans la péninsule, elle eût été accueillie froidement par le public de la ville impériale, auquel il reprochait de préférer les artistes italiens à ceux du pays <sup>7</sup>.

Peu après, la cantatrice repartit pour l'Italie, et elle dut contracter à Naples un engagement d'assez longue durée car, en janvier 1770, se trouvant momentanément à Venise, elle demanda à l'administration napolitaine l'autorisation de se rendre en Russie pour un an seulement, ajoutant qu'elle n'avait pas encore pris d'engagement définitif à ce sujet <sup>8</sup>. Ce qui n'était pas la vérité même car, chantant alors au théâtre S. Benedetto, elle s'intitulait déjà : *prima virtuosa di camera di S. M. la Czarina* <sup>9</sup>.

Quoi qu'elle en eût prétendu, Elisabeth Teyber avait donc bel et bien accepté la proposition qui lui avait été faite par la cour russe, décision que A. Hasse désapprouva fort, quand son ami Ortes la lui communiqua <sup>10</sup>. Le compositeur ne se doutait assurément pas que, ce faisant, il se montrait bon prophète et que, si bref qu'il dût être, le séjour de la cantatrice en Moscovie allait exercer, comme on le verra, une influence désastreuse sur sa santé.

La Teyber arriva probablement à Saint-Pétersbourg, au printemps de 1770 et, peu après, mais à une date que l'on ignore, elle débuta, lors de la reprise de *L'Olimpiade* de T. Traetta, dans le rôle d'Aristea qui avait été chanté précédemment par Teresa Colonna à laquelle elle

<sup>1</sup> *Op. cit.*, tab. V.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 127.

<sup>3</sup> Confondant ces deux artistes, nombre d'historiens en parlent comme d'une seule et même personne, encore que Thérèse Teyber n'ait commencé sa carrière qu'à l'époque, à peu près, où sa sœur aînée termina précocement la sienne.

<sup>4</sup> *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*; Munich, 1914, T. III, p. 356.

<sup>5</sup> M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 368.

<sup>6</sup> *Peters-Jahrbuch*, 1901, p. 59.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>8</sup> B. CROCE : *Teatri di Napoli*, 1<sup>re</sup> éd., p. 757.

<sup>9</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 279.

<sup>10</sup> *Peters-Jahrbuch*, 1901, p. 61.

succédait ainsi, comme *prima donna* de la compagnie italienne de la cour <sup>1</sup>. Au mois de septembre de la même année, Tomaso Traetta lui confia le rôle de Berenice, lors de la première représentation en Russie de son *Antigono* <sup>2</sup>.

Ce sont là tous les renseignements que nous ayons réussi à réunir sur l'activité de la cantatrice viennoise, durant son séjour dans la capitale russe. Au dire de Charles Burney, le rude climat du Nord l'avait si fort éprouvée que, revenue à Vienne, elle se trouvait, en 1772, hors d'état de chanter et vivait complètement retirée <sup>3</sup>. Et, quoiqu'en prétende Fétis, il ne semble pas qu'elle ait pu reparaitre sur la scène car, en 1784 encore, un périodique allemand rapportait qu'elle habitait alors l'Italie, sur l'ordre des médecins qui lui avaient conseillé l'air de ce pays, pour rétablir sa santé chancelante <sup>4</sup>.

On ignore la date à laquelle mourut cette remarquable artiste dont — chose curieuse — aucun historien russe ne fait mention <sup>5</sup>.

\* \* \*

Ferdinand-Anton TITZ, violoniste, virtuose de la viole d'amour et compositeur bavarois, qui fit une longue et brillante carrière en Russie, a été l'objet d'allégations extrêmement fantaisistes de la part des historiens qui se sont occupés de lui. Il n'est pas jusqu'à son nom qui n'ait été rapporté de façon arbitraire par plusieurs d'entre eux. Tandis, en effet, que certains l'appellent Tietz, et que l'auteur d'une monographie russe parue en 1842 écrit Dietz, le catalogue des éditeurs Breitkopf et Härtel à Leipzig, et Traeg à Vienne, le nomme Titz, se conformant ainsi à l'orthographe simplifiée que l'artiste avait adoptée dans le titre de ses ouvrages.

Car, en réalité, notre homme s'appelait Dietzsch, nom que portaient aussi son oncle Johann-Christoph (1710-1769) et sa tante Barbara-Regina (1706-1783), tous deux peintres et établis à Nuremberg <sup>6</sup>.

Quant à ses prénoms exacts, que d'aucuns <sup>7</sup> affirment être Ferdinand-August, ils sont certifiés irréfutablement par le titre de plusieurs de ses œuvres, où l'artiste est désigné, tour à tour, sous ceux de Ferdinando-Antonio, d'Antoine et de Ferdinand.

Même imprécision en ce qui concerne le lieu et la date de sa naissance. Alors que les historiens unanimes déclarent que F.-A. Titz vit le jour dans la Basse-Autriche, son biographe russe, dont les renseignements sont d'autant plus certains qu'il les tenait d'un ami intime du musicien, nous fait connaître que celui-ci naquit vers 1742 à Nuremberg, ce que confirme l'existence, dans cette ville, de nombreux représentants de la famille Dietzsch <sup>8</sup>.

Grâce à cet historien qui nous a conservé quantité de détails demeurés inconnus jusqu'ici, nous savons que Ferdinand-Anton, de bonne heure orphelin, fut élevé tout d'abord par son

<sup>1</sup> Reproduisant une information erronée publiée par J. A. Hiller, dans ses *Wöchentliche Nachrichten*, IV, 225, H. GOLDSCHMIDT : *Denkmäler Tonkunst in Bayern*, T. XIV, 1, f. XIV, commet une erreur en affirmant que la Teyber chanta dans cet ouvrage, lors de la création de la seconde version à Saint-Pétersbourg, en 1769. A ce moment, la cantatrice se trouvait encore en Italie. L'air que le compositeur écrivit expressément pour elle, et qui figure dans la partition conservée à la Bibliothèque de Dresde, concerne donc la reprise de cet ouvrage, qui eut lieu à Saint-Pétersbourg, en 1770.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Musikalische Reisen*, III, 237.

<sup>4</sup> J. N. FORKEL : *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*; Leipzig, 1784.

<sup>5</sup> Fig. 39, nous reproduisons le portrait d'Elisabeth Teyber, d'après celui qui figure dans le *Parnaso* de A. Fedi.

<sup>6</sup> U. THIEME und F. BECKER : *Op. cit.*, IX, 275-276.

<sup>7</sup> F. J. FÉTIS, G. SCHILLING et R. EITNER.

<sup>8</sup> *Notice biographique sur Ferdinand Dietz, musicien célèbre en son temps*, parue sous les initiales N. M., dans la revue : *Répertoire du théâtre russe et Panthéon de tous les théâtres*; Saint-Pétersbourg, janvier 1842, pp. 10-14. F. J. Fétis et R. Eitner donnent, pour la naissance de Titz, la date de 1762, tandis que N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 301, indique celle de 1756. Au reste, ce n'est pas là la seule erreur commise par ces trois historiens qui, confondant parfois Ferdinand-Anton avec le violoniste Ludwig Tietz, membre de la chapelle de Dresde, font voyager le premier en Allemagne, vers 1799-1800, alors qu'il est avéré qu'une fois arrivé en Russie en 1771, il ne quitta plus ce pays jusqu'à sa mort.

oncle Johann-Christoph qui voulait faire de lui un peintre. Mais l'enfant n'avait aucun goût pour cet art, et il étudiait passionnément la musique en cachette. Aussi son parent le chassa-t-il de chez lui, et le jeune garçon fut-il recueilli par sa tante Barbara-Regina qui lui donna les moyens de poursuivre ses études musicales dans lesquelles Ferdinand-Anton fit de si rapides progrès qu'à l'âge de dix-sept ans, il fut admis dans la chapelle de l'église de Saint-Sébald, dont il devint bientôt le 1<sup>er</sup> violon, bénéficiant dès lors d'une situation assurée.

Mais, vers la vingtième année, il éprouva un violent chagrin d'amour qui le décida à s'éloigner. Il se rendit alors à Vienne où il semble avoir reçu les conseils de Joseph Haydn car, ainsi que nous le verrons dans un instant, le titre des *Quatuors* qu'il donna quelques années plus tard, le désigne comme élève de ce maître. Dans le même temps, Ferdinand-Anton Titz publia, également à Vienne, ses premières œuvres et, grâce à la protection de Gluck, il trouva une place dans l'orchestre de l'Opéra. Toutefois, la déception sentimentale qu'il avait connue, jointe à une timidité presque maladive, l'avait rendu sombre et mélancolique. Déjà se manifestaient en lui la misanthropie et l'humeur sauvage qui ne firent que s'aggraver au cours des années. Aussi consentait-il bien rarement à se produire et ne se faisait-il guère entendre que dans la maison du prince Lobkowitz où il était toujours accueilli avec une particulière bienveillance.

C'est là qu'un beau jour, un haut fonctionnaire russe, le secrétaire d'État Pierre Alexandrovitch Soïmonof<sup>1</sup>, alors en séjour dans la capitale autrichienne, eut l'occasion de l'écouter, et qu'émerveillé du jeu de Titz, il offrit à celui-ci de le faire engager au service russe. Ayant accepté cette proposition flatteuse, le violoniste ne tarda pas à se rendre à Saint-Pétersbourg où, en 1771, il fut admis dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour<sup>2</sup> et où il se vit allouer un traitement annuel de R. 700,—, ainsi qu'un logement gratuit<sup>3</sup>.

On ignore les détails de l'existence de Ferdinand-Anton Titz, pendant les dix premières années de son séjour à Saint-Pétersbourg. Et c'est en 1781 seulement que son nom reparait, à l'occasion d'un concert donné à Varsovie par le couple de chanteurs italiens Jermolli, soirée au cours de laquelle le violoniste joua plusieurs sonates et deux concertos de sa composition<sup>4</sup>. Puis, l'année suivante, ayant de nouveau fait violence à sa naturelle timidité, c'est à Saint-Pétersbourg que Titz se fit entendre, ainsi que nous l'apprend cette annonce publiée dans la feuille officielle :

*Samedi 19 février, au Nouveau Théâtre près le Jardin d'Été, M<sup>r</sup> Titz jouera un concerto et un solo sur le violon et sur l'instrument appelé viole d'amour. Et le célèbre M<sup>r</sup> Zierlein, qui se trouve ici, jouera sur le pianoforte organisé. Billets chez Titz, au Pont-Rouge, chez le tailleur Pope<sup>5</sup>.*

A cette époque, Ferdinand-Anton Titz publia, à Vienne, deux recueils de pièces instrumentales : 6 *Quatuors* pour deux violons, alto et basse<sup>6</sup>, puis 3 *Duetti* pour deux violons<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Comme on le verra par la suite, P. A. Soïmonof (1737-1800) fut appelé à siéger, de 1783 à 1786, dans le Comité des spectacles qui était chargé de la surveillance des scènes de la cour. Puis, de 1789 à 1791, il fut — avec A. V. Khrapovitzky — co-directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg.

<sup>2</sup> Les *Archives Th. Imp.*, II, 376 et 519, indiquent, pour son entrée au service, deux dates différentes, soit le 14 décembre et le 22 mai 1771. Relevons qu'à cette époque, l'orchestre de la cour comptait un autre musicien du même nom, l'altiste Anton Titz, qui n'était sûrement pas parent de Ferdinand-Anton, car il était originaire de la Bohême.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 127-128.

<sup>4</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 219.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 février 1782, annonce. Ancien élève de C.-Ph.-Em. Bach, le claveciniste K. Zierlein, fort réputé en Allemagne à cette époque, séjourna à Saint-Pétersbourg en 1782-1783.

<sup>6</sup> A peu près à la même époque, cet ouvrage fut, à Paris, l'objet d'une contrefaçon, du fait de l'éditeur A. Bailleux qui le publia, en parties séparées, sous le titre : *Six Quatuors... composés par M<sup>r</sup> Titz, élève d'Haydn [sic]*.

<sup>7</sup> Ces deux œuvres sont annoncées dans le *Catalogo... Breitkopf* de 1781, suppl. XIV, et de 1783-1784, suppl. XV; dates qui infirment, on le voit, celle de 1789 indiquée par E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 357, pour la publication des 6 *Quatuors*.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1784, l'artiste bénéficia d'une sensible augmentation qui porta son traitement annuel à la somme de R. 1.000,—<sup>1</sup>. C'est qu'à ce moment, et tout en continuant à occuper sa place dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, il faisait partie, aux côtés du violoniste G. M. Giornovicchi et du fameux clarinettiste Joseph Beer, du petit ensemble qui se produisait régulièrement à l'Ermitage, au cours des soirées musicales organisées devant Catherine II, et auxquelles n'étaient conviés qu'un très petit cercle d'amis intimes de la souveraine<sup>2</sup>.

Dans le même temps, Ferdinand-Anton Titz formait quelques élèves à l'Ecole théâtrale<sup>3</sup> et, un an plus tard, il fut appelé, sur l'ordre exprès de Catherine II qui appréciait hautement son talent, à enseigner le violon au grand-duc Alexandre Pavlovitch, le futur tsar Alexandre I<sup>er</sup>. Sentant tout l'honneur de cette nomination, l'artiste se voua à sa tâche avec un zèle tout particulier, et il fit accomplir de si rapides progrès à son impérial élève que celui-ci fut, en quelques années, en état de se produire aux côtés de son maître, dans le petit ensemble de l'Ermitage<sup>4</sup>.

En 1791, le rôle des musiciens attachés à la cour nous apprend que Ferdinand-Anton Titz était alors le second 1<sup>er</sup> violon de l'orchestre, et qu'il bénéficiait d'un traitement de R. 1.500,—, à quoi s'ajoutaient un logement gratuit et le bois de chauffage qui lui était nécessaire<sup>5</sup>.

A peu près à cette époque, le petit ensemble qui avait le privilège de se produire aux soirées intimes du Palais d'hiver, et à la tête duquel se trouvait Ferdinand-Anton Titz, comptait les meilleurs musiciens alors réunis à Saint-Pétersbourg : les violonistes E. H. Raab et O. E. Tewes, l'altiste Stockfish, le violoncelliste Alessandro Delfino, le flûtiste Franz Michel et le harpiste français Jean-Baptiste Cardon<sup>6</sup>. Au dire des contemporains, le jeu de ces virtuoses était si agréable et si bien concerté, que rien ne pouvait être comparé à ces soirées de musique qui se répétaient fréquemment, soit à l'Ermitage, soit dans les appartements privés de la souveraine. C'est ainsi que la comtesse V. Golovina qui, de par ses relations avec Catherine II, fréquentait régulièrement ces réunions, parle de celles-ci à plusieurs reprises, dans des termes très élogieux, par exemple le jour où :

*...les meilleurs musiciens, avec Titz à leur tête, exécutèrent des symphonies de Haydn et de Pleyel; le grand-duc Alexandre Pavlovitch joua du violon. Nous avons écouté cette belle musique de la chambre voisine<sup>7</sup>.*

Une autre fois, alors que la cour passait l'été à Tsarskoié-Sélo :

*...on fit venir Titz avec sa viole d'amour, et trois autres musiciens, pour jouer des quatuors<sup>8</sup>.*

Puis, évoquant le souvenir d'une sérénade en plein air, la comtesse V. Golovina écrit :

*Les séjours à Tsarskoié-Sélo étaient agréables. Un soir, au retour de la promenade, par une nuit magnifique, l'Impératrice s'arrêta près de la balustrade de granit, et elle*

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., III, 128.

<sup>2</sup> Russische Theatralien, octobre 1784.

<sup>3</sup> Archives Th. Imp., II, 290 et 333.

<sup>4</sup> Note des éditeurs des Mémoires de la comtesse V. Golovina; Saint-Pétersbourg, 1900, pp. 47 et 53. Et N. M. : Notice... sur Dietz, p. 13.

<sup>5</sup> Archives Th. Imp., II, 376. Seul, le violoniste-compositeur Carlo Canobbio qui, de surcroît, dirigeait parfois les spectacles d'opéra italien, avait un traitement supérieur, soit R. 2.300.— et le logement.

<sup>6</sup> Comte L. Ph. DE SÉGUR : Mémoires, souvenirs et anecdotes. — N. M. : Notice sur F. Dietz, p. 13.

<sup>7</sup> V. GOLOVINA : Op. cit., p. 53.

<sup>8</sup> Ibid., p. 65.

*s'assit... Tout à coup, nous entendîmes une musique merveilleuse : Titz, le si excellent musicien, jouait non loin de la balustrade, sous les fenêtres de Zoubof<sup>1</sup>, un trio pour la viole d'amour avec accompagnement d'alto et de violoncelle... Les sons harmoniques de cet instrument d'amour s'élevaient dans l'air, au milieu d'un silence profond...<sup>2</sup>*

C'est que Ferdinand-Anton Titz, qui éprouvait toujours la même répugnance à se produire en soliste, se trouvait au contraire dans son élément dès qu'il s'agissait de musique d'ensemble et surtout de quatuor, ainsi que le rapporte son biographe russe qui ajoute :

*...La douceur de son archet était sans égale. Il excellait surtout dans l'adagio. Alors, son violon sanglotait et, au sens réel du terme, il faisait venir des larmes aux yeux de ses auditeurs<sup>3</sup>.*

On eût supposé que, parvenu à une si brillante situation, et se sentant l'objet d'une admiration si vive et si générale, l'artiste avait retrouvé son équilibre intérieur, et qu'il jouissait de l'existence que lui valait son beau talent. Hélas, il n'en était rien. S'abandonnant de plus en plus à la mélancolie qui avait toujours été son fait, F.-A. Titz restait souvent, durant des jours entiers, enfermé chez lui, plongé dans de sombres pensées et ne voyant personne. C'est qu'ayant cependant dépassé la cinquantaine et étant parvenu à un âge où les passions s'affaiblissent généralement, il s'était épris, comme au temps de son jeune âge, d'une femme qui ne pouvait être à lui : Nouvelle épreuve sentimentale qui aggrava encore son état mental et finit, sur la fin de sa vie, par lui faire perdre la raison<sup>4</sup>.

En 1794, cependant, le violoniste n'était pas encore réduit à une situation si misérable et, si triste que fût sa vie, il continuait d'exercer son art, se faisant apprécier à ce point que, le 1<sup>er</sup> septembre de cette année, ses appointements furent portés à la somme considérable de R. 2.500,— par an, ce qui faisait de lui l'artiste le mieux payé de tout le 1<sup>er</sup> orchestre<sup>5</sup>.

Par ailleurs, F.-A. Titz n'avait point cessé de se livrer à la composition et, en 1795, il donna, presque simultanément, deux œuvres :

1) *Sonate pour le piano-forte avec violon obligé*, en fa mineur, qui fut publiée à Saint-Pétersbourg, par l'éditeur J.-D. Gerstenberg<sup>6</sup>, et sur laquelle celui-ci attira l'attention des mélomanes, en insérant l'avis suivant dans une revue dont il était le propriétaire :

*C'est là la première composition de ce grand maître<sup>7</sup>, imprimée sur le désir unanime du public qui étudie la musique. Le compositeur, nous l'espérons, nous pardonnera notre hardiesse, car nous avons cédé à la demande de tous les amateurs de musique. Au reste, nous ne jugeons pas nécessaire de faire l'éloge de cette œuvre, il est suffisant d'en nommer l'auteur<sup>8</sup>.*

<sup>1</sup> Le prince Platon Zoubof, dernier en date des amants de Catherine II, qui était un mélomane passionné.

<sup>2</sup> V. GOLOVINA : *Op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> N. M. : *Notice... sur Dietz*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 519 et III, 128. En 1799, F.-A. Titz continuait de recevoir le même traitement, alors que le second violoniste, Carlo Canobbio, avait R. 2.300,—, et le troisième R. 1.400.— seulement.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 novembre 1795, annonce. E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 357, indique inexactement la date de 1796, et signale cette œuvre comme op. 1, ce qui montre que, dans la numérotation de ses ouvrages publiés en Russie, Titz ne tint pas compte de ceux qu'il avait édités autrefois, à Vienne et à Leipzig.

<sup>7</sup> Voir la note précédente.

<sup>8</sup> *Magasin pour la diffusion des connaissances et des inventions d'une utilité générale*; Saint-Pétersbourg, août 1795. C'est probablement cette *Sonate* dont un exemplaire manuscrit figure dans la bibliothèque des Amis de la musique à Vienne, où R. Eitner : *Op. cit.*, IX, 408, signale sa présence. Un autre exemplaire, gravé celui-ci, à la Bibliothèque publique de Leningrad.

2) *Le pigeon bleu et noir gémit*, romance pour voix et pianoforte, sur un texte du poète I. I. Dmitrief; petite pièce doucement sentimentale qui connut aussitôt un succès prodigieux et dont la popularité fut durable, puisqu'au milieu encore du XIX<sup>e</sup> siècle, elle était chantée dans tous les salons russes.

En 1797, le malheureux violoniste traversa une crise si aiguë que, pendant plus d'une année, il se confina dans un silence absolu, ainsi que nous l'apprend le quatrain suivant, écrit en son honneur par I. I. Dmitrief :

Sur le jeu de Dietz

*Qu'entends-je, Dietz ! Ton archet  
Chante, et parle et émeut tous les cœurs !  
O, fils de l'harmonie ! Tu es digne d'être couronné,  
Et tu peux mépriser la langue ordinaire <sup>1</sup>.*

A ces vers était jointe une note des éditeurs, qui en expliquait le sens :

*Au grand étonnement de tout le monde, cet admirable musicien a cessé subitement de parler et, depuis près d'un an, il observe un mutisme complet, ne cessant cependant pas d'enchanter par son jeu, comme autrefois.*

Poursuivant son activité créatrice, en dépit de l'angoissant état d'esprit dans lequel il se trouvait, Ferdinand-Anton Titz publia, en 1799, une œuvre nouvelle : *Sonate pour violon avec la basse*, qui fut également éditée à Saint-Pétersbourg, chez J.-D. Gerstenberg <sup>2</sup>, et dont nous ne connaissons aucun exemplaire, à moins qu'il ne s'agisse de la *Sonate* pour violon et basse, en si bémol majeur, dont R. Eitner signale une copie manuscrite à la bibliothèque des Amis de la musique, à Vienne <sup>3</sup>.

Deux ans plus tard, le virtuose recevait encore son traitement de R. 2.500,—, bien que son état mental se fût fort aggravé <sup>4</sup> et que, selon toute vraisemblance, il ne tint plus sa partie dans l'orchestre où le violoniste français Isidore Bertheaume, arrivé peu auparavant en Russie, avait probablement été appelé à le remplacer.

L. Spohr qui, séjournant à Saint-Pétersbourg avec son maître Franz Eck en 1802-1803, eut l'occasion d'approcher Titz, rapporte qu'au cours d'une visite que tous deux lui firent, le vieil artiste :

*... raconta quantité de choses où il y avait bien peu d'entendement; il se plaignit amèrement d'un méchant enchanteur qui avait jeté un tel sort sur le troisième doigt de sa main gauche, qu'il ne pouvait plus jouer. Cependant, il finit par exprimer l'espoir de parvenir à vaincre, quelque jour, l'enchantement dont il était victime...*

*Quand nous partîmes il tomba à genoux devant M<sup>r</sup> Eck, lui baisa la main, avant que celui-ci eût pu l'en empêcher, et il lui dit : « Mon très gracieux Monarque, je me dois jeter à tes pieds pour t'honorer, toi et ton art » <sup>5</sup>.*

Quelques jours plus tard, ayant été faire visite au vieux musicien, Ludwig Spohr le persuada de jouer avec lui et avec d'autres artistes, un *Quatuor* de Haydn, dans lequel Titz ne voulut assumer que la partie du second violon dont, au témoignage de son hôte, il exprima les passages

<sup>1</sup> Publié dans la revue : *Les Aonides, ou Recueil de nouvelles poésies*; Moscou, 1798, p. 114.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mars 1799, annonce.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, IX, 408.

<sup>4</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.

<sup>5</sup> *Selbstbiographie*; Cassel, 1860-1861, T. I, pp. 44-45.

lyriques avec autant de goût que de sentiment. Et Spohr de porter, sur son bizarre confrère, ce jugement qui, tout en contrastant fort avec les louanges hyberboliques dont Titz était l'objet en Russie, a son prix, venant d'un connaisseur à l'esprit objectif :

... Alors même qu'il n'est pas un grand violoniste, encore moins le plus grand violoniste de tous les temps, ainsi que ses admirateurs le prétendent, Titz est assurément un génie musical, ce que, d'ailleurs, ses compositions prouvent suffisamment <sup>1</sup>.

En 1803, Ferdinand-Anton Titz publia l'une de ses dernières œuvres dont il adressa l'hommage à son élève qui, deux ans auparavant, était monté sur le trône :

*Trois Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, dédiés à Sa Majesté l'Empereur Alexandre I. Leipsic, Breitkopf et Härtel* <sup>2</sup> (Exemplaire en notre possession).

Fait curieux, les journaux russes du temps ne font aucune allusion à cet ouvrage.

Selon toute probabilité, c'est de cette époque, également, que datent deux autres compositions de F.-A. Titz :

1) *Sonate pour le violon avec l'accompagnement de basse*, en ré mineur, qui n'est signalée par aucun historien, et dont un exemplaire — peut-être unique — subsiste dans les archives de la maison Breitkopf et Härtel qui en fut l'éditeur.

2) *Trois Quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle, dédiés à Monsieur Al. Grég. Tiéplof* <sup>3</sup>, dont nous ne connaissons aucun exemplaire, et dont l'historien N. Findeisen assure qu'ils parurent à Saint-Pétersbourg <sup>4</sup>.

Ce fut là le chant du cygne pour le vieux violoniste qui ne tarda pas à sombrer dans une démence complète mais qui, du moins, eut le bonheur de trouver un asile et de l'affection chez un admirateur de son talent, Alexandre Grigoriévitch Tiéplof, ardent mélomane qui, fidèle aux traditions de sa famille, professait un culte aussi intelligent que désintéressé pour l'art musical.

L'on doit ce renseignement au correspondant pétersbourgeois d'un journal allemand qui, vers la fin de l'année 1805, mandait à sa rédaction :

... notre excellent Titz, dont l'état mental tout à fait énigmatique n'est pas inconnu, même du public étranger, vit dans la maison du conseiller privé et sénateur Tiéplof. Il y jouit de tous les égards et de toute la sollicitude qu'exige son état, ainsi que de toutes les marques de respect dues à cet artiste qui n'a pas encore été égalé dans l'Adagio <sup>5</sup>.

On le peut supposer, c'est dans cette maison amie, que Ferdinand-Anton Titz mourut le 25 décembre 1810 <sup>6</sup>, et que se termina, dans des circonstances déplorables, l'existence d'un artiste de grand talent, qui avait joué un rôle considérable dans sa patrie d'adoption, et dont, nonobstant, aucun historien russe ne s'est avisé, jusqu'à ce jour, d'étudier, comme ils le méritent, la personnalité et l'œuvre.

Aussi bien est-il probable que les ouvrages dont nous avons cité les titres ci-dessus, ne sont pas les seuls que Titz ait produits, durant les trente-neuf années qu'il vécut en Russie.

<sup>1</sup> *Selbstbiographie*, I, 45-47.

<sup>2</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, IX, 408, prétend que ces *Quatuors* furent publiés à Bonn, cependant que, tout aussi inexactement, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 302, indique Saint-Pétersbourg comme lieu de l'édition.

<sup>3</sup> Comme on le verra dans un instant, ce personnage accueillit Titz dans sa maison, quand celui-ci eut complètement perdu la raison. Ci-dessus, p. 94, nous avons donné quelques renseignements sur lui.

<sup>4</sup> *Esquisse*, II, 302.

<sup>5</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*; Leipzig, 1798-1848, T. VIII, p. 71.

<sup>6</sup> Chose incompréhensible, puisqu'il était à même d'être bien renseigné, l'auteur de la *Notice... sur F. Dietz* indique l'année 1798, pour la date de la mort de Titz.

Certainement, bon nombre d'autres compositions de sa main, demeurées manuscrites, ont dû disparaître au cours des temps, sans que nul amateur n'ait songé à en conserver le souvenir.

Ce fut le sort, singulièrement, des nombreuses romances écrites par lui et qui, n'ayant jamais — une seule exceptée, dont nous avons signalé le titre — eu les honneurs de l'édition, se répandirent dans toute la Russie, en copies manuscrites que les dilettantes inséraient dans des recueils factices formés par eux. Ces petites pièces connurent une popularité durable qu'attestait, en 1842 encore, le biographe du musicien :

. . . . .

*Quelques-unes de ces romances, sur des paroles de I. I. Dmitrieff, poète aimé dans les salons de l'époque, ont été chantées longtemps dans la bonne société, et plus tard dans le peuple. On entend, jusqu'à maintenant, sa romance : Le pigeon bleu et noir gémit, et d'autres pièces du même genre qui se distinguent par leur sentiment et leur grâce* <sup>1</sup>.

\* \* \*

Giovanni TOSCHI, castrat, chanta à Venise, Bologne, Francfort et Naples, avant que d'être appelé — probablement vers 1769 — à Saint-Pétersbourg, dans la compagnie d'opéra italien de la cour, où T. Traetta lui confia le rôle de Demetrio, lors de la représentation d'*Antigono* en 1770 <sup>2</sup>.

Deux ans plus tard, cet artiste quitta la Russie <sup>3</sup>, sans que l'on connaisse d'autres détails sur l'activité qu'il y exerça durant son séjour. Dès lors, il se produisit à Venise et à Modène, puis il se voua à l'enseignement du chant où, paraît-il, il se fit fort apprécier <sup>4</sup>.

\* \* \*

Vassili Féodorovitch TROUTOVSKY, gousliste <sup>5</sup> dont les dates de naissance et de mort ne sont pas connues, mais peuvent être approximativement fixées vers 1740 et 1810 <sup>6</sup>, était le fils d'un pope de village et, en 1761, il fut admis au Palais de Saint-Pétersbourg, en qualité de laquais, mais aussi de chanteur et de gousliste. Cinq ans plus tard, sur sa demande, il fut nommé quartier-maître, mais un ordre impérial spécifia qu'il devait être :

... *uniquement employé, dans les appartements intérieurs, pour jouer des goussli*... <sup>7</sup>

Lorsque, sous le règne de Catherine II, la vie et les divertissements du Palais prirent un caractère de plus en plus raffiné, la présence des grands virtuoses chanteurs et instrumentistes venus de l'étranger, repoussa peu à peu au second plan l'art bien fruste des musiciens et des bardes populaires dont l'impératrice Elisabeth Péetrovna avait aimé de s'entourer. De ce fait,

<sup>1</sup> N. M. : *Notice... sur F. Dietz*, p. 14.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 avril 1772, annonce.

<sup>4</sup> E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, II, 666.

<sup>5</sup> *Goussli*, instrument populaire russe très répandu dans tout le pays, dès les temps les plus reculés où il était l'attribut professionnel des bardes de l'ancienne Russie. D'une étendue de quatre octaves au maximum, il avait la forme d'un psaltérion, et était tendu de vingt à vingt-huit cordes. Dès le xvi<sup>e</sup> siècle, si ce n'est plus tôt encore, les *goussli*, comme la *bandoura* d'origine ukrainienne, eurent leur place à la cour des souverains russes qui entretenaient auprès d'eux des *gousslistes* (aussi *goussliars*) et des bandouristes qui, par leur jeu et souvent leur chant, égayaient les réunions du palais. Cet usage se perpétua jusqu'au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, malgré l'apparition des orchestres, de l'opéra et des virtuoses étrangers. Vassili Féodorovitch Troutovsky semble avoir été le dernier artiste de ce genre, qui ait été attaché à la cour de Russie.

<sup>6</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 313.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Vassili Féodorovitch Troutovsky ne joua plus, sans doute, qu'un rôle assez effacé à la cour, et il ne dut pas être appelé bien souvent à se produire devant la souveraine. En effet, le *Journal du fourrier de la chambre* qui, autrefois, relevait avec soin la fréquente apparition des gouslistes et des bandouristes dans les appartements privés de la souveraine défunte, ne fait aucune allusion à lui. Jusqu'à sa mort<sup>1</sup>, il est donc probable que le gousliste mena une existence assez tranquille, et qu'il put jouir paisiblement de la confortable retraite à laquelle ses états de service lui avaient donné droit.

Le nom de Vassili Féodorovitch Troutovsky ne mériterait donc plus guère d'être mentionné ici, s'il n'était attaché à l'apparition d'un des plus anciens recueils de mélodies populaires russes, qui aient été édités en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, le gousliste de la cour donna anonymement, à Saint-Pétersbourg, sous le titre : *Collection de simples chansons russes, avec la musique*, une série de pièces populaires dont le premier cahier, paru en 1776, fut suivi de trois autres, respectivement imprimés en 1778, 1779 et 1795<sup>2</sup>. En outre, on lui doit un arrangement, pour chœur à quatre voix et petit orchestre (1<sup>er</sup> et 2<sup>me</sup> violons, alto, contrebasse, 2 flûtes, 2 clarinettes et 2 cors), d'une chanson ukrainienne qui fait partie de son recueil, et qu'il publia à Moscou, en 1794, sous ce titre :

*Chanson petite-russienne : Sur la berge, près de la tente, à plein chœur et avec la Musique Vocale et Instrumentale.*

Cette publication qui ne porte pas de nom d'auteur, ni d'éditeur, et qui est ornée d'un beau frontispice gravé, comprend tout d'abord la partition du chœur, puis les parties séparées des instruments<sup>3</sup> (Exemplaire en notre possession).

Ainsi, l'un des premiers entre les musiciens russes, Vassili Féodorovitch Troutovsky eut le mérite d'attirer l'attention du public sur le folklore de son pays.

\* \* \*

Agathe Péetrovna YAVORSKAYA, cantatrice russe dont on ignore les dates de naissance et de mort, avait vraisemblablement été formée par l'un des artistes italiens de la cour, car elle faisait partie, pour l'*opera seria*, de la troupe italienne<sup>4</sup> au sein de laquelle elle avait les modestes appointements annuels de R. 400,—<sup>5</sup>.

La jeune Yavorskaya dut débiter sur la scène impériale en 1773, y chantant le rôle de Zeffiro, dans *Amore e Psiche* de T. Traetta<sup>6</sup>, ainsi que le montre une pièce de vers qu'un admirateur enthousiaste et anonyme lui adressa, à cette occasion, et qu'il publia sous le titre : *Vers dédiés à la chanteuse de la cour, qui est apparue pour la première fois, au Théâtre de la cour, dans l'opéra Cupidon et Psyché*<sup>7</sup>. Comme tous les autres protagonistes de cet ouvrage étaient des Italiens qui s'étaient produits bien des fois déjà, sur la scène impériale, il est hors de doute que cet hommage s'adressait à Agathe Péetrovna Yavorskaya.

En novembre 1783, Agathe Yavorskaya fut précocement mise à la retraite, pour une raison que l'on ignore. Elle reçut alors, d'ordre de l'impératrice, une pension annuelle de

<sup>1</sup> Plusieurs historiens ont prétendu que V. F. Troutovsky mourut à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, allégation que sont venus infirmer un certain nombre de documents officiels relatifs à sa personne, qui datent des premières années du XIX<sup>e</sup>.

<sup>2</sup> Fig. 29, on trouvera la reproduction de la page de titre du premier cahier des *Simplees chansons russes*, d'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad.

<sup>3</sup> Fig. 40, voir la reproduction du frontispice de cet ouvrage.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1774.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 72.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 13 décembre 1773, annonce, texte original en russe.

R. 200,—<sup>1</sup>, qui témoigne de la protection dont elle jouissait de la part de la souveraine, pension qu'elle touchait encore en 1791<sup>2</sup>.

Dès lors, tout renseignement sur elle fait défaut.

\* \* \*

Lev YERCHOF, violoniste russe, entra dans le second orchestre impérial en 1773, aux appointements annuels de R. 300,—. En 1787, il fut nommé chef d'orchestre des bals de la cour et, dès 1794, il enseigna son instrument aux élèves de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg. Son traitement fut progressivement élevé jusqu'à atteindre la somme de R. 1.150,—, en 1801<sup>3</sup>. Lev Yerchof mourut à Saint-Pétersbourg, en 1828<sup>4</sup>. Il était probablement le père d'Alexandre Yerchof, violoniste d'un très grand talent qui disparut à la fleur de l'âge, en 1805, et dont la mort causa de vifs regrets aux mélomanes pétersbourgeois.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 72.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 396.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 106.

<sup>4</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 64.



*DEUXIÈME PARTIE*

GIOVANNI PAISIELLO A LA COUR DE CATHERINE II

(1776-1783)



## ENGAGEMENT ET ARRIVÉE DU COMPOSITEUR

Le contrat de Tomaso Traetta arrivant à son terme au cours de l'année 1775, et l'artiste napolitain ayant excipé de son mauvais état de santé pour ne pas prolonger son séjour sur les bords de la Néva, l'administration impériale n'attendit probablement pas au dernier moment pour se mettre en quête d'un autre compositeur italien de grande réputation, dont le talent et l'autorité fussent en mesure de maintenir, sinon d'accroître encore, l'éclat des spectacles donnés sur la scène de la cour.

Si, malgré nos recherches dans les archives du Ministère des affaires étrangères et dans les Archives d'Etat, nous n'avons point réussi à découvrir la trace de la correspondance qui, sûrement, s'engagea alors entre la direction des théâtres et les représentants diplomatiques du gouvernement russe dans la péninsule, il n'en est pas moins certain que ceux-ci durent être alertés et invités à signaler à leurs supérieurs les musiciens dont les ouvrages occupaient alors l'attention du public, et dont la renommée pouvait justifier une proposition d'engagement à Saint-Pétersbourg.

A en juger sur les renseignements que fournissent les *cronistorie* des théâtres les plus importants de l'Italie, deux compositeurs, tous deux d'une égale et incroyable fécondité, tenaient alors le haut du pavé dans ce pays, et s'y partageaient la faveur du public : Niccolò Piccinni, qui pouvait s'enorgueillir du succès constant des quelque soixante-cinq partitions déjà écrites par lui, et Giovanni Paisiello, qui avait à son actif une cinquantaine d'ouvrages — il n'en avait pas donné moins de dix-neuf durant les seules années 1770-1774 — auxquels la fortune avait tout autant souri. A côté de ces maîtres, mais sans atteindre à leur extraordinaire popularité, Pasquale Anfossi, Gennaro Astaritta et Giuseppe Gazzaniga se disputaient les suffrages des dilettantes de la péninsule.

Aussi, l'attention de la cour russe dut-elle se porter immédiatement sur les deux musiciens napolitains qui jouissaient d'une vogue si générale. Toutefois, l'un d'eux était déjà hors de cause, ou à peu près.

En effet, au témoignage de l'abbé Ferdinando Galiani<sup>1</sup>, le compositeur et musicographe amateur J. B. de La Borde, premier valet de chambre et favori de Louis XV, avait, au cours d'un voyage fait par lui en Italie, conçu une si vive admiration pour le talent de Niccolò Piccinni, qu'à son retour en France, il persuada la comtesse Du Barry de mander l'artiste napolitain à Paris. En 1774, ce dernier reçut une première proposition en ce sens, mais il ne put l'accepter,

<sup>1</sup> *Correspondance* éditée par L. Perey et G. Maugras; Paris, 1881, T. II, p. 313, lettre à M<sup>me</sup> d'Epinaï, en date du 14 mai (nouv. st.) 1774.

le gouvernement de Naples ayant, tout d'abord, refusé l'autorisation nécessaire. Cependant, étant revenu à la charge en octobre 1775, N. Piccinni réussit à écarter tous les obstacles, et se trouva en mesure de signer l'engagement avantageux que lui avait transmis le marquis Domenico Caracciolo, ambassadeur de Naples en France <sup>1</sup>.

Ainsi, à admettre — ce que l'on ignore — qu'une offre identique lui fût parvenue de Saint-Pétersbourg à ce moment, Niccolo Piccinni n'aurait plus eu la possibilité d'y donner suite.

Seul restait donc en ligne Giovanni Paisiello qui, s'il venait de conclure, avec un impresario local, un contrat pour la composition d'un opéra, n'était du moins retenu dans son pays par aucune charge officielle.

De fait, c'est à lui que la cour de Russie s'adressa, peut-être sur la recommandation indirecte de l'abbé Ferdinando Galiani qui le tenait en la plus haute estime, et qui ne manquait aucune occasion de proclamer son talent. Quoiqu'il en ait été sur ce point, Giovanni Paisiello reçut de Saint-Pétersbourg, probablement vers la fin du mois de juin 1776, une lettre à lui adressée par le sénateur et conseiller privé Ivan Perfiliévitch Yélaguine, directeur des théâtres et de la musique de la cour, lettre dans laquelle ce haut fonctionnaire lui proposait de se rendre immédiatement en Russie, de façon à se trouver dans la capitale au début ou, au plus tard, à la fin du mois d'août <sup>2</sup>. A ce message était joint un contrat signé en bonne et due forme par I. P. Yélaguine, et aux termes duquel Giovanni Paisiello était engagé :

*„ en qualité de Maître de chapelle pour composer tous les opéras, Cantates et Fêtes théâtrales qui lui seront ordonnés pour le service de la Cour, et diriger l'orchestre, non seulement au théâtre, mais aussi aux concerts de Chambre de Sa Majesté. <sup>3</sup>*

Il était assuré au musicien un traitement annuel de R. 3.000,—, payable par tiers, qui serait réduit à 2.500,—, s'il lui était procuré un autre emploi de la valeur de R. 1.000,—; en outre, R. 500,— pour le voyage d'aller et autant pour celui du retour, tous les autres voyages étant réglés par Sa Majesté; logement à ses frais, qui devait être à proximité du Palais impérial. A quoi il était ajouté :

*Le présent contrat entrera en vigueur le jour de son arrivée à Riga et aura une durée de trois années consécutives.*

*Donné à Pétersbourg, ce 1<sup>er</sup> de juin 1776, vieux style <sup>4</sup>.*

La perspective était doublement tentante pour le *maestro*. D'abord parce que n'étant pas encore parvenu à obtenir, dans sa patrie, la situation officielle à laquelle il aspirait ardemment, il trouvait soudain une position particulièrement flatteuse et assurée pour plusieurs années. Puis parce que, fort attaché à l'argent, il ne pouvait manquer d'apprécier à sa valeur le magnifique traitement qui lui était offert, et auquel il n'ignorait probablement pas — la générosité

<sup>1</sup> A. della CORTE : *Piccinni. Settecento italiano*; Bari, 1928, p. 74.

<sup>2</sup> B. CROCE : *Teatri di Napoli*, 1<sup>re</sup> éd., p. 706, d'après le document original autrefois conservé aux Archives de la maison royale de Naples, et dont les historiens russes n'ont pas eu connaissance, aucune copie n'en ayant subsisté dans leur pays. Hélas, comme beaucoup d'autres qui concernaient également G. Paisiello et l'histoire des théâtres napolitains, la pièce originale n'existe plus, le dépôt dans lequel elle avait été mise en sûreté pendant la récente guerre, ayant été incendié sur l'ordre des autorités militaires allemandes qui occupaient la ville : Exemple supplémentaire de la rage de destruction, qui est propre à la race teutonne ! D'autant plus se félicitera-t-on de ce que B. Croce ait pris l'initiative de relever et de publier ce document, en conservant ainsi le texte pour la postérité.

<sup>3</sup> B. CROCE : *Ibid.*

<sup>4</sup> B. CROCE : *Ibid.* Ignorant les termes de ce contrat, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 162, prétend que celui-ci fut conclu le 30 avril 1777, et qu'il avait probablement une durée de quatre ans, soit jusque fin avril 1781.

de Catherine II étant connue dans toute l'Europe — que viendraient s'ajouter de nombreux et riche cadeaux, tant en nature qu'en espèces.

Aussi Giovanni Paisiello résolut-il sur-le-champ de se rendre à l'invitation qui lui arrivait si fort à propos, et de se mettre le plus vite possible en voyage, pour se conformer aux clauses qui y étaient énoncées. A cela, toutefois, il y avait momentanément un obstacle. Car, peu auparavant, le compositeur avait signé, avec l'impresario Santoro, un contrat par lequel il s'obligeait à écrire un opéra qui devait être représenté au Théâtre S. Carlo, le 4 novembre (nouv. st.) 1776<sup>1</sup>. Par bonheur, cette convention n'avait pas encore reçu l'approbation royale. Aussi s'employa-t-il, sans perdre de temps, à en obtenir l'annulation et, dans cette intention, adressa-t-il, au début de juillet déjà, la supplique suivante au souverain :

*A Sa Majesté Royale*

*Monsieur*

*Giovanni Paisello [sic], maître de chapelle, s'humiliant devant le Trône royal, communique à Votre Majesté qu'avec le courrier de cette semaine, le Ministre de S. M. Impériale, la Reine [sic] des Russies, a expédié au suppliant un billet par lequel il accorde au recourant trois mille roubles par an, pourvu que celui-ci se rende immédiatement à Pétersbourg, et qu'il se mette en voyage de façon à arriver là-bas à la fin du prochain mois d'août; passé ce terme, s'il ne se trouve pas là-bas, le contrat ne sera pas conclu; il doit arriver dans le temps fixé pour mettre en musique les opéras de ce théâtre et de la Cour.*

*Mais, étant donné que le suppliant s'est engagé à servir dans Votre Théâtre Royal, pour l'opéra du 4 novembre, comme fidèle vassal, il implore de V. M. la grâce de pouvoir partir pour Pétersbourg, malgré l'obligation qu'il a contractée envers l'actuel impresario Santoro; cela pour ne pas faire perdre au suppliant une telle chance pour trois ans consécutifs durant lesquels il lui est accordé dix mille ducats.*

*Ainsi, étant donné que telle est la situation de Votre fidèle vassal chargé de famille, celui-ci reviendra dès que ces trois ans seront accomplis, et pourra se remettre à servir, avec plus d'ardeur, V. M. et le public d'ici; il attend de la Royale Bienveillance la dite grâce de pouvoir partir de suite, avec l'ordre qu'il soit remis immédiatement son passeport au suppliant, ut Deus<sup>2</sup>.*

*Giovanni Paisiello.*

Cette démarche fut couronnée de succès. Car un des conseillers de la couronne ayant estimé que l'impresario n'avait pas le droit de retenir Paisiello, du fait que le contrat en question n'avait pas été encore approuvé en haut lieu, le tout-puissant ministre d'Etat B. Tanucci inscrivit sur le dossier, à la date du 25 juillet (nouv. st.), cette note qui accordait entière satisfaction au *maestro* :

*Pour cela, qu'il aille librement en Russie, et qu'on lui donne son passeport<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> S. PANAREO : *Paisiello in Russia*; Trani, 1910, pp. 3-4.

<sup>2</sup> B. CROCE : *Teatri di Napoli*, 1<sup>re</sup> éd., p. 705, reproduit le texte de la supplique de Giovanni Paisiello, d'après la pièce originale autrefois conservée dans les Archives de la maison royale de Naples, et qui, de même que le contrat proposé au compositeur, a été brûlée au cours d'un incendie allumé délibérément par les soldats allemands. D'autre part, relevons, comme on a pu le lire ci-dessus, que G. Paisiello s'engageait, dans sa supplique, à regagner Naples, une fois échues les trois années de son contrat : promesse qu'il ne jugea pas devoir tenir, puisqu'il demeura en Russie jusqu'en janvier 1784 ! Aussi bien, on le verra, la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg allait-elle, à son tour, éprouver la valeur qu'il convenait d'accorder aux engagements pris par le musicien napolitain...

<sup>3</sup> B. CROCE : *Ibid.*, p. 706.

Dès lors, rien ne s'opposait plus au voyage si ardemment désiré et, sans perdre un instant, Paisiello se hâta de faire ses préparatifs de départ, en compagnie de sa femme Cecilia <sup>1</sup>. De fait, quatre jours déjà après avoir reçu son passeport, soit le 29 juillet (nouv. st.), le compositeur quitta Naples, ainsi que l'atteste une lettre de l'abbé Galiani qui, en date du 27, écrit à M<sup>me</sup> d'Épinay :

*Paisiello, notre grand compositeur, est pris au service de la Russie, et part d'ici après-demain. Il sera d'une grande ressource à Grimm, cet hiver, car il raffole de sa musique, et avec raison* <sup>2</sup>.

En cours de route, il s'arrêta quelques jours à Vienne et alla rendre visite au dramaturge Pietro Metastasio qui, dans une lettre à l'un de ses amis, raconte que Giovanni Paisiello assistant à une représentation de son récent opéra : *La Frascatana*, que l'on donnait alors au Théâtre de la cour, fut longuement et bruyamment applaudi par le public <sup>3</sup>.

Enfin, parvenant au terme d'un voyage aussi long qu'éprouvant, le *maestro* dut débarquer à Saint-Pétersbourg vers le milieu du mois de septembre (ancien style) car, dans une lettre datée du 3 décembre (nouv. st.) suivant et que nous reproduisons ci-dessous, Grimm qui se trouvait alors sur les bords de la Néva, écrivait à l'abbé Galiani :

*... le voilà ici depuis environ deux mois* <sup>4</sup>.

Au témoignage des contemporains, Giovanni Paisiello fut accueilli, dans la capitale russe, de la façon la plus flatteuse pour son amour-propre. C'est ainsi que le correspondant de la *Gazzetta universale* manda à ce journal que le compositeur :

*... avait été reçu par Sa Majesté, avec les plus grandes marques de bienveillance.*

Cependant que Grimm, se faisant l'écho des sentiments d'admiration manifestés par l'impératrice et sa cour, nous livre rétrospectivement ces détails circonstanciés, dans l'une de ses lettres à Galiani :

*... Son succès a été le plus brillant et le plus général possible. Le jour de la présentation, on fit une académie à la cour qu'il dirigea et dans laquelle on n'exécuta que de sa musique. L'Impératrice qui n'aime pas la musique avec passion, fut singulièrement frappée du nerf de son style, de la nouveauté de ses idées. Le grand-duc, la grande-duchesse, toute la cour fut enchantée; et on claqua des mains dans la salle du trône comme dans une [sic] spectacle public.*

*L'Impératrice, après le premier morceau et le baciamento de Paisiello se mit à son jeu; mais lui députa successivement le grand écuyer et d'autres messagers de cette espèce pour lui faire les compliments du monde les plus agréables de sa part, et comme elle m'avait défendu de m'approcher de sa table de peur de me distraire de la musique, elle*

<sup>1</sup> La cantatrice Cecilia Pallini que G. Paisiello avait épousée à Naples en 1768, et non en 1772, comme plusieurs de ses biographes l'ont affirmé.

<sup>2</sup> *Correspondance*, II, 458-459. Grimm séjournait alors à Saint-Pétersbourg. D'autre part, notons l'erreur commise par E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 74, qui prétend que le compositeur partit de Naples le 29 août.

<sup>3</sup> *Opere*, p. 1053, lettre du 23 septembre (nouv. st.) 1776.

<sup>4</sup> Ce passage de la lettre de Grimm infirme, on le voit, l'allégation de E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 74, selon lequel Paisiello ne serait arrivé à Saint-Pétersbourg que le 25 octobre (nouv. st.). Il aurait donc mis trois mois pour faire le trajet, ce qui eût été inadmissible, alors même qu'à cette époque, les communications étaient difficiles et fort lentes.

*me députa aussi un ambassadeur pour me faire compliment sur ce succès si général et si complet.*

*Actuellement le grand Paesiello est occupé à faire l'opéra Nitteti de Metastasio, et comme il veut qu'elle [sic] soit établie au théâtre sous quinze ou vingt jours, nous n'en jouissons pas beaucoup en ce moment. M<sup>me</sup> la grande-duchesse l'a pris pour son maître tout de suite <sup>1</sup>.*

Cela est probable, Paisiello dut, lui aussi, tenir son ami Galiani au courant des témoignages d'admiration dont il était l'objet dans la capitale russe. Malheureusement, toutes les lettres qu'il lui adressa, au début de son séjour à Saint-Pétersbourg, ont disparu, et seules subsistent celles qui ont trait aux années 1781-1783, ce qui nous prive de connaître ses impressions qui ne devaient pas manquer d'intérêt, ainsi que les détails de son activité et de son existence à cette époque.

<sup>1</sup> *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*; Naples, 1904, p. 504, lettre de Grimm, en date du 3 décembre (nouv. st.) 1776. La grande-duchesse dont il s'agit ici était Maria Féodorovna, seconde femme du grand-duc héritier Paul Petrovitch qui l'avait épousée peu auparavant.



## LES ANNÉES 1777-1779

Au moment où, au début de 1777, Giovanni Paisiello arrivé quelques mois auparavant prit, de façon effective, possession de ses fonctions de premier maître de chapelle et de compositeur, la compagnie italienne de la cour comptait dans ses rangs les chanteurs Pietro Benedetti, Antonio Prati et Antonio Amati, ainsi que les cantatrices Caterina Bonafini et Charlotte Chlakovskaya <sup>1</sup>. Toutefois, elle subit, au cours de l'année, des modifications assez sensibles, en raison du départ des deux premiers artistes que l'on vient de citer, et de la disparition de Charlotte Chlakovskaya qui fut mise à la retraite, avec une pension de R. 500,—, en reconnaissance de ses longs services.

De ce fait, l'ensemble eût risqué de se trouver fort anémié si, toujours soucieuse de compléter l'effectif de son personnel et de sauvegarder la tenue de ses spectacles, l'administration impériale ne s'était aussitôt inquiétée de parer à ces déflections.

Dès le 1<sup>er</sup> mars, en effet, le directeur I. P. Yélaguine, adressant à sa souveraine un rapport dans lequel il exposait les raisons pour lesquelles il se voyait obligé de laisser s'éloigner Antonio Prati dont il n'avait pu accepter les conditions excessives, signalait qu'il était devenu nécessaire d'engager, pour la compagnie italienne, trois nouveaux artistes :

*... desquels un ténor qui soit d'un talent supérieur, et qui chante dans les deux genres de spectacles, soit l'opera seria et l'opera buffa* <sup>2</sup>.

Décision qui valut au Théâtre de la cour d'accueillir, peu après, le célèbre ténor Matteo Babbini, le remarquable sopraniste Giuseppe Compagnucci et le jeune chanteur Gianfrancesco Sandali qui y avait fait une première apparition en 1765-1767 mais dont, cette fois, le séjour ne fut que de courte durée, l'artiste semblant être reparti pour l'Italie, au bout de quelques mois déjà.

En automne probablement, la troupe italienne enregistra une perte sensible en la personne de son librettiste Marco Coltellini qui mourut à Saint-Pétersbourg, laissant vacantes des fonctions qui, quelques mois plus tard, furent déferées officiellement — ou officieusement, car les *Archives des Théâtres impériaux* restent muettes à l'endroit de cet écrivain — au poète Giambattista Casti, arrivé fort opportunément en Russie, au cours de l'année 1778 <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1777.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 101.

<sup>3</sup> Sur ces artistes nouvellement arrivés, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 248-249 et 254-256.

Pour la compagnie française, la situation devint assez pénible, à ce moment, en raison des mauvais procédés dont I. P. Yélaguine usa envers plusieurs acteurs, Antoine Delpit notamment, qui se vit congédier de façon abrupte, sans égard pour le talent dont il faisait preuve depuis quelque treize ans <sup>1</sup>.

Et, comme si cela n'eût pas suffi, un incident se produisit qui, ayant gravement indisposé Catherine II contre les artistes français, leur valut, par une naturelle conséquence, de perdre les sympathies du monde de la cour <sup>2</sup>. Toutefois, l'ensemble français fut complété, à ce moment, par l'engagement de trois nouveaux artistes : l'acteur-chanteur Fleury, sa femme qui était cantatrice, et la comédienne Marie-Jeanne Michelet.

Au sein de la troupe chorégraphique dont les spectacles étaient alors dirigés par le violoniste Ivan Khandochkine <sup>3</sup>, la ballerine Giovanna Mercuri-Prati, au service depuis 1758, prit congé pour suivre son mari à l'étranger. Et le danseur Alvise Tolato amené à Saint-Pétersbourg par G. B. Locatelli, dix-neuf ans auparavant, fut mis à la retraite et pensionné. Presque aussitôt, sa place fut reprise par Francesco Rosetti qui, d'abord simple danseur, allait bientôt être promu au titre de maître de ballet.

Quant à l'orchestre impérial qui, au mois de décembre, vit s'éloigner momentanément Antonio Lolli, parti en congé pour l'étranger, il reçut un nouveau et excellent violoniste en la personne du Tchèque Johann Absolon, un bon corniste du nom de Joseph Hammer, et un claveciniste d'une qualité exceptionnelle : l'Allemand Johann-Gottfried-Wilhelm Palschau qui, peut-être bien, ne fut engagé que pour les concerts particuliers de la souveraine <sup>4</sup>, et qui allait faire une longue et brillante carrière en Russie où il demeura jusqu'à sa mort survenue en 1813 <sup>5</sup>.

A Saint-Pétersbourg, la vie artistique en 1777 fut, en outre, marquée par quelques événements importants qu'il convient de rappeler ici : le suicide du jeune compositeur Maxime Bérézovsky qui, rentré d'Italie deux ans auparavant et désespérant de se faire, dans sa patrie, une situation digne de son talent, se coupa la gorge, le 22 mars ; la mort du grand dramaturge Alexandre Pétrovitch Soumarokof, survenue le 1<sup>er</sup> octobre ; la brève apparition du violoniste Federigo Fiorillo qui, de mars à octobre, séjourna dans la capitale où il se fit entendre au concert <sup>6</sup> ; la nomination de H.-Fr. Raupach comme maître de chapelle de la classe musicale, à l'Académie des Beaux-Arts où, le 1<sup>er</sup> septembre, le compositeur allemand recueillit la succession du claveciniste Matteo Buini et du professeur de musique vocale Gandtke, tous deux congédiés quelques mois auparavant ; la déconfiture du Club musical de Saint-Pétersbourg fondé en 1772 et qui, depuis quelques années, n'avait plus de musical que le nom, les soupers, le jeu et la danse en étant bien vite venus à accaparer toute son activité <sup>7</sup> ; enfin l'ouverture, par l'Académie des sciences, d'un concours pour la rédaction d'un traité didactique intitulé : *Théorie des sons en musique, fondée sur les règles de l'harmonie*, concours doté d'une médaille

<sup>1</sup> Chevalier de CORBERON : *Op. cit.*, II, 142. — *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 28 février 1777, annonce.

<sup>2</sup> Dans son *Journal* : *Op. cit.*, II, 191, le chevalier de Corberon donne de piquants détails sur cette affaire, et nous fait connaître qu'elle se produisit au cours de la représentation de : *Le médecin par occasion*, comédie en 5 actes, de L. de Boissy :

*On a joué ces jours-cy chez l'Impératrice, à l'Ermitage, une ancienne pièce... On y parle de femmes amoureuses ; il y a un endroit où l'auteur dit « Qu'une femme à trente ans soit amoureuse, passe, mais à soixante... Cela n'est pas tolérable. » Au même instant, l'Impératrice s'est levée en disant : « Cette pièce est sottre, ennuyeuse... » La pièce fut interrompue, et le spectacle cessa par la retraite de la souveraine. Cela peut te faire voir, mon ami, combien cette grande Impératrice est subjuguée par ses goûts, car je ne puis donner le nom de passions à toutes les révolutions de sa ruelle.*

Catherine II qui approchait de la cinquantaine était alors fort éprise du beau comte Pierre Zavadovsky, son cadet de dix ans...

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1777-1778.

<sup>4</sup> Le même *Indice* signale J.-G.-W. Palschau comme : *Concertista al cembalo per il Gabinetto di S. M.*

<sup>5</sup> Sur tous les nouveaux artistes cités plus haut, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 245-285.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 31 mars et 17 octobre 1777, annonces.

<sup>7</sup> GEORGI et ROUBANE : *Op. cit.*, p. 416.

d'or valant cent ducats, qui fut probablement décernée à Leonhard Euler car, lors de sa séance du 18 octobre, la docte assemblée prit précisément connaissance d'une dissertation écrite, sur ce sujet, par le célèbre physicien et mathématicien bâlois <sup>1</sup>.

\* \* \*

Ainsi que nous l'avons signalé, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, demeuré entreprise particulière et s'adressant essentiellement à la partie germanique — d'ailleurs assez nombreuse — de la population, avait été occupé, depuis 1775, par la troupe du théâtre de Riga dont le baron O. H. von Vietinghof était le propriétaire. Envoyé en Russie pour deux ans seulement, cet ensemble regagna son habituel lieu de résidence, vers la fin de 1776, privant ainsi les négociants et petits bourgeois allemands qui formaient le fidèle public de cette scène, d'un divertissement qui leur était cher.

Ce que voyant, l'un de ces derniers, du nom de Karl Knipper, ancien propriétaire de fabrique, s'avisa de reprendre l'affaire à son compte, toujours dans l'ancien théâtre de Locatelli sis au Tsaritzyn Loug. Pour ce faire, il recruta, tant en Allemagne que dans les provinces baltes, une troupe dont il s'institua le directeur et qui réunissait des acteurs d'un certain talent parmi lesquels : Johann-Carl Sauerweid, ex-membre de l'ensemble de Riga, Joachim-Friedrich Mende, fils de l'ancien directeur allemand de Saint-Pétersbourg, et Karl Fiala; puis des chanteurs : Karl-David Ackermann, Anton-Blasius Sartori et la basse Mühl (ou Mühle), ainsi que le couple Teller <sup>2</sup>, ce qui permettait à cette troupe de se produire successivement dans la comédie et l'opéra-comique <sup>3</sup>, ce dernier étant probablement — du moins pendant quelque temps — placé sous la direction du chef d'orchestre et compositeur Nicolas Mühle <sup>4</sup>.

A en juger par la fréquence des spectacles qui, dès leur inauguration, le 26 décembre 1777, se succédèrent à un rythme rapide, parfois même à raison de quatre et cinq par semaine, l'entreprise de Karl Knipper gagna immédiatement la sympathie des milieux auxquels elle s'adressait. Elle fit alterner les représentations dramatiques et lyriques, abordant souvent les deux genres au cours d'une même soirée et, comme on le verra, elle révéla à ses habitués la plupart des *Singspiele* qui connaissaient alors la faveur du public en Allemagne. Qui plus est, voulant profiter de la vogue dont l'*opera buffa* jouissait à Saint-Pétersbourg, elle fit, à l'occasion, des incursions dans le répertoire italien et donna, après les avoir traduits, quelques aimables ouvrages de N. Piccinni, de P. Guglielmi et de G. Latilla.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 octobre 1777. On se souvient — voir T. I, p. 174 — qu'en 1739 déjà, le même savant avait donné, à Saint-Pétersbourg également, son *Tentamen novae theoriae musicae*, qui fut le premier ouvrage publié sur la musique, en Russie.

<sup>2</sup> Sur tous les artistes attachés au Théâtre allemand, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 245-285.

<sup>3</sup> Les opéras-comiques écrits en Allemagne, à cette époque, par J. A. Hiller, C. G. Baumgarten, E. W. Wolf, K. D. Stegmann, A. Schweitzer et autres qui étaient les fournisseurs attitrés du genre, n'exigeaient généralement que deux bons artistes lyriques; la partie musicale des rôles secondaires étant fort rudimentaire, pouvait être confiée à de simples acteurs qui, le plus souvent, n'avaient qu'une connaissance très approximative du chant. D'ailleurs, afin d'encourager ceux-ci à se prêter à ces spectacles d'opéra-comique, les directeurs de théâtre avaient pris le parti de leur octroyer, dans ce cas, une gratification extraordinaire de deux florins pour la première représentation, et d'un florin pour chacune des suivantes. (Voir, à ce propos, B. DIEBOLD : *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*; Leipzig, 1913, p. 68.) De la sorte, et malgré la pénurie de chanteurs de théâtre dont l'Allemagne souffrait à ce moment, ces petites partitions pouvaient être jouées de façon à peu près satisfaisante, dans des villes de médiocre importance, qui ne possédaient pas de troupe d'opéra.

<sup>4</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VII, 101. — M. RUDOLPH : *Op. cit.*, *passim*. Dans son *Esquisse*, II, 114, l'historien N. FINDEISEN prétend que le chef d'orchestre de l'entreprise Knipper fut probablement le compositeur Anton Schweitzer, ce qui est une erreur manifeste, celui-ci ne s'étant jamais rendu en Russie.

Enfin il importe de relever qu'en cette même année, Moscou vit se produire un événement gros de conséquences et qui devait marquer une date importante dans l'histoire du théâtre national.

C'est dans cette ville, en effet, que fut représenté, le 8 janvier 1777, le premier opéra-comique russe : *La renaissance*, un acte dont les auteurs sont demeurés inconnus<sup>1</sup>, et qui fut suivi, peu de mois après, par deux petits ouvrages semblables, œuvres du compositeur moscovite Michel Frantzovitch Kerzelli. C'est donc l'ancienne capitale qui, à cette époque, fut le berceau du genre nouveau — réplique tout d'abord assez élémentaire de l'opéra-comique français et de l'*opera buffa* italien — qui allait bientôt être cultivé par nombre de musiciens du cru, et connaître, grâce à certains d'entre eux, une vogue toujours grandissante.

\* \* \*

Cependant qu'à Saint-Pétersbourg, au début de l'année, Giovanni Paisiello mettait la dernière main à la partition par laquelle il devait débiter sur la scène de la cour, et qu'il en surveillait les répétitions, le public moscovite assistait, ainsi que nous venons de le dire, à l'éclosion de l'opéra-comique national dont *La renaissance*, jouée le 8 janvier 1777, fut la manifestation première<sup>2</sup>, et inaugura la série des spectacles lyriques russes dans cette ville : Innovation qui parut si audacieuse à ceux qui en prirent l'initiative, qu'au dire d'un historien de l'époque, ils jugèrent expédient d'user de précautions en la circonstance. Rappelant cet événement, le témoin rapporte en effet que :

... avant cet opéra, on n'en avait point encore joué au Théâtre de Moscou, et on ne se décida à le donner, qu'après en avoir demandé la permission au public, en faisant une annonce à cet effet, entre la grande comédie et cet ouvrage<sup>3</sup>.

Au reste, il ne s'agissait point encore d'une partition originale et écrite expressément pour le livret en cause, mais d'une simple adaptation de chansons populaires<sup>4</sup>, ce qui identifiait cet ouvrage aux pièces à vaudevilles, dont le théâtre parisien de la Foire avait fait une si abondante consommation, durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Peut-être le livret de *La renaissance* — publié à Moscou en 1779, sans nom d'auteur — n'était-il que la traduction d'une pièce étrangère, française probablement, dont nous ignorons le titre. En effet, l'exemplaire de cet ouvrage qui appartient à la Bibliothèque publique de Leningrad, porte cette note manuscrite :

... traduction de Zacharie Kryjanovsky<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 105.

<sup>2</sup> Rappelons, toutefois, qu'en 1772 déjà, un « opéra-comique » russe : *Aniouta*, livret de M. Popof, avait été joué à Tsarskoïé-Sélo. Mais, comme nous l'avons relevé alors, il s'agissait d'une ébauche plus primitive encore que *La renaissance*.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 105-106. A la vérité, le public moscovite avait déjà eu, à plusieurs reprises, l'occasion d'assister à des représentations d'opéras, soit que celles-ci fussent données devant la cour en séjour dans l'ancienne capitale, soit qu'elles fussent le fait de la troupe de G. B. Locatelli ou de celles qu'engagèrent temporairement d'autres impresarios de Moscou. Mais alors, il s'agissait exclusivement de spectacles italiens et français.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>5</sup> Attaché jusqu'en 1783 à l'administration des Théâtres impériaux, Zacharie Kryjanovsky, sur lequel on ne possède que fort peu de renseignements, montra quelque activité littéraire, en traduisant en russe plusieurs livrets d'ouvrages lyriques étrangers, notamment : *La finta amante* de G. Paisiello, *Les deux avarés* de Grétry, *Les deux chasseurs et la laitière* de E. R. Duni, et *Le maréchal-ferrant* de F. A. D. Philidor.

cependant que, dans une annonce publiée pour aviser le public de la mise en vente de ce livret, l'éditeur prit soin de spécifier qu'il s'agissait d' :

... un opéra bouffe assez amusant, qui a l'air d'une pièce russe originale <sup>1</sup>.

Pour l'auteur de la partition, il est demeuré inconnu, et sa musique a disparu <sup>2</sup>. Mais l'on verra que, deux ans plus tard, une seconde version de *La renaissance* fut donnée par un compositeur du nom de D. Zorine, dont l'œuvre nous a été conservée...

\* \* \*

Quelques jours plus tard, le 14 janvier 1777, mais à Saint-Pétersbourg, un autre opéra anonyme fut joué, dont l'apparition ne nous est révélée que par son livret et ce bref compte rendu publié dans la feuille officielle :

*Le samedi 14, Sa Majesté s'est rendue chez le prince Grégoire Orlof <sup>3</sup> qui donnait une fête. Pendant le souper, à neuf heures, au moment où l'on se mettait à table, un théâtre et un orchestre sont apparus devant les convives, et l'on a représenté l'opéra italien : Le mariage de Cupidon composé pour la circonstance. Tous les rôles étaient tenus par des jeunes filles nobles qui ont fait preuve des talents les plus certains <sup>4</sup>.*

Le livret de cet ouvrage fut publié en 1777 à Saint-Pétersbourg, en deux éditions, l'une italienne sous le titre : *Le nozze d'Amore, festa teatrale in tre atti per musica* (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad); l'autre traduite en français par un littérateur inconnu, sous celui de : *Les noces de l'Amour, opéra ballet en trois actes* <sup>5</sup>.

Comme nous l'avons dit, on ne possède aucune certitude, quant aux auteurs de cet opéra. Peut-être est-il permis d'en attribuer l'argument poétique à Marco Coltellini, encore en vie à ce moment et qui, de par ses fonctions officielles à la cour, était tout désigné pour le concevoir et pour l'écrire.

Quant à la musique, il n'est pas impossible qu'elle appartienne à Giovanni Paisiello qui résidait à Saint-Pétersbourg, et qui se fût ainsi efforcé de gagner les bonnes grâces de l'ancien favori <sup>6</sup>.

Quoi qu'il en soit, une chose du moins est certaine, c'est que la partition de *Le nozze d'Amore* n'a subsisté ni dans les bibliothèques de Russie, ni dans celles de l'étranger, et que seul son livret rappelle son souvenir.

\* \* \*

Mais un spectacle d'une bien autre importance n'allait pas tarder d'accaparer l'attention de la haute société pétersbourgeoise. Le 16 janvier 1777 avait eu lieu, au Théâtre du Palais, la répétition générale du premier ouvrage écrit par Giovanni Paisiello pour la scène de la cour. Et, le 17, ce fut la première représentation avec laquelle coïncida la publication, à Saint-Pétersbourg, du livret qui porte ce titre :

<sup>1</sup> *Journal de Saint-Pétersbourg*, mars 1780, annonce.

<sup>2</sup> Relevons que, contrairement à l'opinion émise par plusieurs historiens russes parmi lesquels V. Stassoff et N. Findeisen, la musique de *La renaissance* ne peut être attribuée ni à Evstignéï Fomine, ni à Michel Matinsky.

<sup>3</sup> L'ex-amant de Catherine II qui, peu auparavant, avait été supplanté par Grégoire Potemkine.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 janvier 1777.

<sup>5</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 224-225.

<sup>6</sup> Toutefois, dans le catalogue de ses œuvres, qu'il dressa par la suite, G. Paisiello ne mentionne qu'un seul ouvrage écrit par lui pour le prince Orlof, qui fut joué en la même année 1777, et qui est probablement *La bottega del caffè*. De telle sorte que l'appartenance de *Le nozze d'Amore* au compositeur napolitain semble assez problématique.

Nitteti. *Dramma per musica del celebre Sig. Pietro Metastasio, da rappresentarsi nell'Imperial Teatro di Pietroburgo, il Carnevale dell'anno 1777.*

*In St. Pietroburgo, nella Stamperia dell'Academia delle Scienze.*

Pour la circonstance, Giovanni Paisiello avait, on le voit, repris à son compte un ancien livret que le dramaturge avait écrit, probablement à la demande de son ami Farinelli qui dirigeait alors le Théâtre royal de Madrid, à l'intention du compositeur napolitain Niccolo Conforto dont la partition avait été représentée sur cette scène, en 1756.

L'œuvre nouvelle de G. Paisiello fut créée le 17 janvier 1777, ainsi que cela ressort de la confrontation du *Journal* du chevalier de Corberon <sup>1</sup> qui, la veille, avait assisté à la répétition générale donnée en présence de l'impératrice, avec une lettre de Grimm à son ami Galiani <sup>2</sup>.

Selon l'usage, le livret de *Nitteti* fut publié en deux langues : en italien, puis dans une version française dont nous ignorons l'auteur, et qui est précédée des indications suivantes :

Nitetic. *Opéra du célèbre abbé Metastasio, représentée [sic] sur le Théâtre impérial de St. Pétersbourg, de l'an au commencement 1777 [sic].*

(Exemplaires italiens-français à la Bibliothèque publique de Leningrad, à la Bibliothèque royale de Stockholm et à la Nationale de Paris.) Par ailleurs, à l'occasion de reprises ultérieures de cet ouvrage, il fut publié, en 1780, une traduction russe dont l'auteur est demeuré inconnu (Exemplaire au Musée du livre, à Moscou), puis une réimpression du livret italien en 1788. (Exemplaire à la Library of Congress de Washington.)

Pour la partition autographe de G. Paisiello, qui appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, et dans laquelle les récitatifs, ainsi qu'un air du premier acte sont d'une main étrangère, elle porte le titre :

Nitteti. *Opera in Musica. Originale di Giovanni Paisiello. Da Rappresentarsi nel Real [sic] Teatro di S. M. L'Imperatrice di tutte le Russie. Nel 1777* <sup>3</sup>.

En outre, une copie en est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Lors de la création en 1777, les rôles avaient été distribués ainsi qu'il suit :

Amasi :	Antonio Prati
Sammete :	Pietro Benedetti
Beroe :	Caterina Bonafini
Nitteti :	Marfa Krolevna
Amenofi :	Francesco Porri
Bubaste :	Antonio Amati

Les ballets avaient été réglés par Gasparo Angiolini, les décors brossés par Francesco Gradizzi, et les machines étaient de l'invention de Dampieri <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 101-102.

<sup>2</sup> Revue : *La Critica*; Naples 1904, année II, pp. 507-508. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59, prétend inexactement que *Nitteti* fut joué au Théâtre d'Oranienbaum. Or, en hiver, la cour résidait réglementairement en ville. D'ailleurs, le livret français spécifie que la représentation devait avoir lieu au « Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg ».

De son côté, E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 76, donne la date du 1/14 (*sic* !) janvier. Cependant que O. G. T. SONNECK : *Catalogue of opera librettos printed before 1800*; Washington, 1914, T. I, p. 797, se basant évidemment sur une édition postérieure du livret, avance la date de janvier 1788 (!) pour la première représentation de *Nitteti*.

<sup>3</sup> *Catalogo delle Opere musicali. Città di Napoli. Biblioteca del R. Conservatorio di musica*; Parme, 1914, p. 273.

<sup>4</sup> Renseignements extraits du livret du spectacle.

On comprend que, chantée par de tels virtuoses et réalisée scéniquement par des spécialistes si experts dans leur art, l'œuvre de G. Paisiello ait emporté, dès l'abord, les suffrages de Catherine II, et obtenu un succès éclatant auprès du noble public qui avait été convié à l'entendre. Déjà, au sortir de la répétition générale, le chevalier de Corberon, se faisant probablement l'écho de l'opinion générale, nota dans son *Journal* :

... *La musique m'a paru belle.*<sup>1</sup>

Impression qui fut ratifiée par la souveraine et qui valut au compositeur une précieuse marque de satisfaction, ainsi que Grimm s'empressa de le mander à son ami Galiani, dès le 28 janvier 1777 :

... *Paesiello a eu le succès le plus brillant. Il y a environ dix ou douze jours que nous avons eu pour la première fois son opéra Nitteti. Je le possède assez pour qu'il m'empêche de dormir. Il n'a pas seulement eu les applaudissemens de l'impératrice et de la cour ; mais lorsque ces battemens sont finis et que Sa Majesté est sortie de sa loge, alors le public bat trois ou quatre fois pour le compte du maestro.*

*Le lendemain de la première représentation, l'Impératrice fit donner un traitement à Paesiello et tous les acteurs par M. le directeur général des plaisirs, et pendant le repas, elle envoya des présents aux principaux acteurs. Paesiello eut une superbe boîte de diamants ; c'était, comme de raison, le plus beau des présents accordés*<sup>2</sup>.

Et Corberon d'ajouter, de son côté, ces précisions qui attestent combien Catherine II se montra satisfaite du spectacle qui lui avait été donné :

... *L'Impératrice a fait des présents à tout l'Opéra italien : de fort belles boîtes aux hommes et une aigrette de diamants à la Bonafini*<sup>3</sup>.

A son étonnement, Grimm lui-même fut compris dans cette distribution, et il en explique ainsi la raison dans la lettre à Galiani, que nous avons citée tout à l'heure :

... *J'étais dans le cabinet de S. M. lorsqu'elle choisit ces présents, parmi lesquels elle avait fait mêler, comme de hasard, une superbe boîte, enrichie de diamants, ornée de son portrait, que je fus obligé de garder. Je lui demandai ce que j'avais fait à l'opéra.*

— *C'est pour l'avoir bien écouté, me dit-elle.*

... *Faites vos compliments à Paesiello, et convenez que nous ne traitons pas trop mal vos amis que vous nous cédez.*

Succès décidé, on le voit, qui dut à l'œuvre de G. Paisiello de faire une carrière plus durable que ce n'était souvent le cas des opéras joués au Théâtre du Palais d'hiver. Si, en l'absence de documents complets, il n'est pas possible de relever toutes les représentations qui en furent données par la suite, du moins sait-on que *Nitteti* reparut à Saint-Pétersbourg, le 2 juillet 1777

<sup>1</sup> *Op. cit.*, II, 101.

<sup>2</sup> Revue : *La Critica*, 1904, année II, pp. 507-508. Les « boîtes » que Catherine II dispensait généreusement aux personnes qui avaient mérité sa satisfaction, étaient des tabatières pour les hommes, et des bonbonnières pour les dames, les unes et les autres en or, enrichies de diamants, et portant souvent le portrait en miniature de la souveraine. Avant la révolution soviétique, il n'était guère de salons princiers, en Russie, qui n'exhibassent, dans des vitrines ou posées en évidence sur les tables, quelques-unes de ces boîtes octroyées à des ancêtres par les souverains que ceux-là avaient servis.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 102.

et le 23 septembre 1778 <sup>1</sup>. Puis en 1780, peut-être à la fin de mai, au cours des grandes fêtes organisées à l'occasion de la rencontre de Catherine II et de l'empereur Joseph II d'Autriche, car une nouvelle édition du livret fut publiée à cette époque, nous indiquant une distribution quelque peu différente de la première, soit :

Amasi :	Matteo Babbini
Sammete :	Giuseppe Compagnucci
Beroe :	Caterina Bonafini
Nitteti :	Marfa Krolevna
Amenofi :	Francesco Porri
Bubaste :	Antonio Amati

Les ballets étaient alors de Giuseppe Canziani qui, l'année d'avant, avait succédé à Gasparo Angiolini, comme chorégraphe de la cour.

Enfin, une reprise — peut-être la dernière — dut avoir lieu en 1788, puisqu'il existe une réimpression du livret portant cette date.

\* \* \*

Le 25 février 1777, ce fut au tour des petites pensionnaires de l'Institut de Smolna, de divertir la cour, en donnant devant elle la première représentation de l'opéra-comique : *Les pêcheurs*, de F. J. Gossec, qui n'avait jamais encore été joué en Russie, et qui fut suivi d'un ballet : Spectacle dont on doit penser qu'il fut fort apprécié, car la feuille officielle condescendit à lui consacrer ces lignes élogieuses :

*... l'un et l'autre ont été joués avec un goût qui aurait fait honneur à des personnes d'âge mûr* <sup>2</sup>.

Puis, avec le Grand-Carême, vinrent l'arrêt des représentations théâtrales et le temps des concerts. Le ténor Gianfrancesco Sandali, qui avait reparu depuis peu à Saint-Petersbourg, ouvrit le cortège en annonçant, pour le 21 mars :

*... un concert public dans lequel il a l'intention de chanter quelques airs italiens des maîtres les plus célèbres, et où plusieurs instrumentistes virtuoses de cette ville joueront aussi* <sup>3</sup>.

Quelques jours plus tard, « le célèbre virtuose Felice Sartori arrivé depuis peu » suivit son exemple en faisant connaître que, le 4 avril, il se proposait :

*... de jouer sur le violon divers concerts et sonates. Et, pour rendre ce concert plus brillant, les fameux virtuoses suivants y prendront part : M<sup>r</sup> Sartorini <sup>4</sup>, M<sup>lle</sup> Agathe Pétrouva <sup>5</sup>, M<sup>r</sup> Paltchauer <sup>6</sup>, M<sup>r</sup> Bachmann, M<sup>r</sup> Michel et M<sup>r</sup> Fiorillo. On prendra toutes les peines du monde pour donner au public le plaisir le plus complet* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Petersbourg du 4 juillet 1777, annonce. — Journal de Saint-Petersbourg, de septembre 1778.

<sup>2</sup> Gazette de Saint-Petersbourg du 28 février 1777.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 21 mars 1777, annonce.

<sup>4</sup> Surnom du sopraniste Pietro Benedetti.

<sup>5</sup> Certainement la jeune cantatrice russe Agathe Pétrouva Yavorskaya.

<sup>6</sup> Le claveciniste J. G. W. Palschau.

<sup>7</sup> Gazette de Saint-Petersbourg du 31 mars 1777, annonce.

Dès lors, la chronique artistique de la capitale demeure muette jusqu'au début de l'été, époque où le roi de Suède Gustave III vint séjourner *incognito* à Saint-Pétersbourg, sous le nom de comte de Gothie, ce qui valut à la cour un spectacle de gala dont une reprise de *Zémire et Azor*, par les soins de la compagnie française, fit les frais <sup>1</sup>.

Et, rivalisant avec les comédiens professionnels, les jeunes pensionnaires de Smolna donnèrent elles aussi, le 24 juin, une représentation du charmant ouvrage de Grétry, à laquelle l'impératrice assista avec son royal visiteur. Ici, les rôles principaux étaient tenus par deux élèves, la princesse E. N. Khovanskaya (*Zémire*) et Catherine Khrouchtchéva, qui s'en acquittèrent avec tant de grâce qu'une fois encore, Catherine II ravie de leur succès, ordonna au peintre D. G. Lévitzy de fixer les traits des petites interprètes dans l'une des scènes jouées par elles <sup>2</sup>.

Quelques jours plus tard, le 2 juillet, le monde officiel de la capitale eut le privilège d'une révélation dont l'intérêt n'était pas dans la pièce seule, mais encore — et davantage peut-être — dans la personnalité de son auteur. En effet, à cette date, l'ambassadeur de France offrit à une assistance qu'on imagine bien aussi choisie qu'élégante, la première représentation du mélodrame : *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. C'était là, on en conviendra, une primeur, puisque cet ouvrage avait été créé sept ans auparavant seulement, à Lyon, et que la Comédie-Française ne l'avait joué qu'en 1775.

Encore que l'on n'ait pas de renseignements sur ce point, il paraît probable que le texte de Jean-Jacques fut accompagné, à cette occasion, par la musique écrite pour lui par le dilettante lyonnais Horace Coignet. Et, si l'on ne connaît pas le nom de l'acteur qui se chargea du rôle masculin, du moins sait-on, par le témoignage de l'un des spectateurs, que celui de Galatée était tenu par M<sup>me</sup> Pontlaville, « la plus jolie de nos comédiennes », ainsi que le nota le chevalier de Corberon <sup>3</sup>.

C'est à ce moment — à moins que cela n'ait été au cours de l'été suivant, car la date exacte de cet événement ne saurait être établie avec une entière certitude — que le prince P. V. Ouroussoff et Michel Maddox, directeurs du Théâtre de la Znamenka à Moscou, rééditant l'expérience qu'ils avaient tentée au début de janvier en représentant *La renaissance*, firent un nouvel effort en faveur de l'opéra-comique national dont ils eurent ainsi le mérite de favoriser l'éclosion. Coup sur coup, en effet, ils firent jouer, sur la scène de la Znamenka, deux petits ouvrages dont la musique, aujourd'hui disparue, était due au pianiste, violoniste et compositeur Michel Frantzovitch Kerzelli — parent de Johann Kerzelli dont le nom nous est déjà connu —, qui était venu se fixer depuis peu dans l'antique capitale <sup>4</sup>.

La première de ces partitions, intitulée : *La fête villageoise, ou La vertu couronnée*, « drame pastoral avec musique, en deux actes, écrit par V. M. en 1777, à Moscou » <sup>5</sup> était, pour les paroles, du poète Vassili Maïkof dont le livret fut publié la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Pour la seconde qui portait le titre : *L'amant sorcier*, le livret en un acte en était dû au dramaturge N. P. Nikolef (1758-1815), et un historien de l'époque nous apprend que :

... sa musique formée de mélodies de chansons populaires fait plaisir <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 20 juin 1777.

<sup>2</sup> Fig. 41, voir la reproduction de ce tableau d'après celle qui figure dans l'ouvrage du grand-duc NICOLAS MIKHAILOVITCH : *Portraits russes*, T. III, pl. 28. Par ailleurs, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* donna de ce spectacle un copieux et élogieux compte rendu qui parut dans son numéro du 27 juin 1777.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 171.

<sup>4</sup> Dans la préface de son opéra-comique : *Rozana et Lioubime* dont la musique était due à Michel Frantzovitch Kerzelli, et qui fut représenté en 1778, le poète N. P. Nikolef assure en effet que les deux ouvrages dont il va être question étaient l'œuvre du même compositeur, et furent joués immédiatement avant, ce qui nous incline à fixer à 1777, l'année de leur apparition.

<sup>5</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 75.

Cependant qu'un avis publié lors de la mise en vente du livret, en 1779, relève que :

*... cet opéra écrit en langue russe a été reçu avec éloges par le public moscovite, dès sa première représentation <sup>1</sup>.*

On le voit, ces deux fois encore probablement, ainsi que cela avait déjà été le cas de *La renaissance* jouée quelques mois plus tôt, le compositeur n'avait pas jugé utile de faire œuvre complètement originale, et il s'était contenté d'adapter, peut-être en y ajoutant quelque chose de son cru, des airs populaires aux paroles de ses librettistes. Ce qui nous permet de constater que l'opéra-comique russe naquit dans les mêmes conditions que son devancier français. Nous verrons que, comme lui, il ne tardera pas à trouver des musiciens qui prendront une part plus active et plus directe à son essor.

Précisément, au cours de la même année 1777, un troisième opéra-comique russe vit le jour, à Moscou également, ville à laquelle le sort avait sans doute réservé de jouer un rôle essentiel dans l'histoire de ce genre musical.

Cette fois-ci, cependant, ce n'est pas le Théâtre de la Znamenka qui fut en cause, mais bien — fait assez singulier — la respectable Maison d'éducation, dont les pupilles représentèrent une petite pièce de leur maître de musique Johann Kerzelli. Ainsi que nous l'avons relevé dans la biographie de ce dernier <sup>2</sup>, cet ouvrage intitulé : *Le devin du village*, reposait sur un livret en un acte, de Vassili Maïkof, qui n'était qu'une transposition de celui de Jean-Jacques Rousseau <sup>3</sup>, et dont les personnages, débaptisés pour raison d'euphonie, avaient reçu des noms plus familiers au public russe de l'époque.

Si le livret de V. Maïkof ne semble pas avoir eu, à ce moment, les honneurs de l'impression, il n'en alla pas de même de la partition dont l'auteur publia, l'année suivante, quelques extraits sous le titre :

*Ouverture avec chansons extraites de l'intermède appelé Le devin du village, pour les clavicornes ou forte-pianos, composition de J. J. Kerzelli.*

*Prix deux roubles.*

*Imprimé à la typographie de l'Université Impériale de Moscou, année 1778.*

*Aux frais du libraire Ch. L. Weber.*

Il s'agit là d'un véritable incunable de l'édition musicale russe, car *Le devin du village* de J. Kerzelli est le premier ouvrage lyrique qui ait été publié en Russie. (Deux exemplaires connus : l'un à la Bibliothèque publique de Leningrad ; l'autre en notre possession <sup>4</sup>.)

Grâce à l'existence de cet arrangement, il nous est loisible de constater que, contrairement à ses rivaux dont les partitions constituaient de simples arrangements de chansons populaires, Johann Kerzelli avait imaginé d'écrire, sur le texte de V. Maïkof, une musique qui lui appartenait en propre et qui, au reste, ne présentait aucun caractère spécifiquement russe, mais dont force est bien de reconnaître que l'intérêt est encore extrêmement mince.

À l'approche de l'automne, la vie musicale pétersbourgeoise connut une nouvelle activité. Elle fut ouverte, le 18 septembre, par un concert que donna :

*... le virtuose Poulleau qui, arrivé ici récemment, jouera du basson pendant que M<sup>r</sup> Palschau se produira au clavecin, que le chanteur italien Porri chantera des airs, et que d'autres virtuoses joueront de leurs instruments <sup>5</sup>.*

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou* du 24 juillet 1779, annonce.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, pp. 159-160

<sup>3</sup> L'ouvrage de J.-J. Rousseau ne fut représenté qu'en 1778, également à la Maison d'éducation.

<sup>4</sup> Fig. 42-43, voir la reproduction du titre et de la première page de cette édition.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 septembre 1777, annonce. Le musicien français Poulleau dont il est question dans cette annonce, est vraisemblablement identique avec le personnage du même nom qui,

Quelques jours plus tard, le 24 septembre, Gasparo Angiolini donna à la cour, sur la scène du Palais, la primeur d'un nouvel ouvrage chorégraphique dont, selon son habitude, il avait conçu non seulement le scénario, mais aussi la musique : *L'orphelin de la Chine*, pour lequel il avait repris l'argument d'un ballet inspiré de la pièce de Voltaire, écrit précédemment par lui à l'intention de Gluck <sup>1</sup>. Au dire du chevalier de Corberon qui est seul à nous avoir conservé le souvenir de cette œuvre, et qui certifie qu'elle était « en totalité d'Angiolini », la musique en était « céleste » <sup>2</sup>, qualificatif dont on peut se demander s'il constituait un éloge ou une allusion ironique à l'égard du chorégraphe-compositeur...

\* \* \*

Durant que ces menus faits se succédaient dans la capitale, Giovanni Paisiello ne chômait pas, car il se préparait à donner un nouvel opéra : *Lucinda ed Armidoro*, qu'il avait écrit, comme *Nitteti*, tout exprès pour la scène de la cour.

Le livret imprimé de cet ouvrage se bornant à indiquer l'année de la première représentation <sup>3</sup>, et aucune autre source contemporaine ne nous renseignant à cet égard, on ne saurait fixer, de façon absolument précise, le jour où eut lieu ce spectacle. Cependant, deux lettres de Catherine II à Grimm permettent d'en situer approximativement l'apparition. Le 24 août 1777, en effet, la souveraine écrivait, de Tsarskoïé-Sélo où le *maestro* avait été invité par elle à passer les mois d'été :

... *L'opéra de Paisiello n'aura lieu qu'au mois de septembre; en attendant il se promène ici et l'on dit qu'il raffole de mon jardin.*

Cependant que, le 22 décembre de la même année, elle mandait à son correspondant :

... *Savez-vous bien que l'opéra de Paisiello était une chose charmante...* <sup>4</sup>

La première représentation dut donc avoir lieu entre ces deux dates et, bien qu'un historien soviétique avance, sans indiquer sa source, celle du 24 octobre <sup>5</sup>, nous inclinons à penser que, peut-être, ce fut plutôt le 24 novembre, jour de la fête patronymique de la souveraine, qui était toujours célébré avec solennité.

Contrairement aux affirmations des biographes de G. Paisiello <sup>6</sup>, le livret de *Lucinda ed Armidoro* était l'œuvre, non pas de Pietro Metastasio qui n'en donna jamais de ce titre, mais de Marco Coltellini qui le qualifia : *Azione teatrale*, et dont ce dut être la dernière production, puisque le poète mourut à Saint-Pétersbourg, au cours de l'automne déjà, n'ayant probablement pas pu assister à la création de son ouvrage. Ce livret fut publié en italien, français et russe

dès 1785, était fixé à Moscou, comme facteur d'instruments et maître de clavecin et qui, vers 1800, de concert avec un autre facteur de cette ville, Johann-Christoph Hübner, imagina une sorte de piano à archet qu'il décora du nom d'*orchestrino* et qu'il alla, au cours des années suivantes, exhiber dans plusieurs grands centres de l'Occident. Sur cet artiste et sur l'instrument conçu par lui, voir F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, IV, 380. — C. SACHS : *Real Lexikon der Musikinstrumente*; Berlin, 1913, p. 280. — Et *Allg. mus. Zeitung*, III, 772.

<sup>1</sup> L'ouvrage de G. Angiolini et de Gluck avait été créé à Vienne, le 1<sup>er</sup> avril 1774, s'attirant ce sévère jugement d'un amateur averti : « Musique de cabaret. Pantomime d'un froid à mourir. Point de danse ! » (Cité par R. HAAS : *Op. cit.*, pp. 181-182.)

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 189.

<sup>3</sup> Faute d'avoir eu ce livret entre les mains, tous les historiens occidentaux indiquent des dates inexactes, les uns tenant pour 1779, les autres pour 1782.

<sup>4</sup> Lettres reproduites dans *Recueil Société imp. d'histoire*, t. XXIII, à ces dates.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59, qui indique par erreur que ce spectacle eut lieu à Oranienbaum, alors que le livret spécifie bien qu'il fut donné à Saint-Pétersbourg, par conséquent sur la scène du Palais.

<sup>6</sup> A. della CORTE : *Paisiello*; Turin, 1922, p. 258. Et E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 80. L'appartenance de cet ouvrage à M. Coltellini est attestée par le livret italien.

(les auteurs de ces deux traductions sont inconnus), à Saint-Pétersbourg en 1777 (Exemplaires au Musée Bakhrouchine de Moscou et à la Bibliothèque publique de Leningrad); par ailleurs, il fut reproduit, en russe seulement, dans une grande collection de pièces dramatiques qui parut à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>.

Il n'est pas sans intérêt de noter à ce propos que, rompant avec l'usage qui avait prévalu jusqu'alors, la partition de *Lucinda ed Armidoro* ne comporte que deux actes. Ce sera la règle désormais, la souveraine — au dire de G. Paisiello lui-même — « ne voulant pas rester au théâtre plus d'une heure et demie » <sup>2</sup>, situation qui obligera dorénavant tous les librettistes et compositeurs de la cour à écourter leurs ouvrages, et ce qui contraindra souvent — nous le verrons — la direction des scènes impériales à ramener arbitrairement de trois à deux le nombre des actes, dans les opéras empruntés au répertoire étranger <sup>3</sup>.

Pour la partition de *Lucinda ed Armidoro* — probablement le seul des opéras de G. Paisiello qui n'ait jamais été représenté à l'étranger — elle nous a été conservée en cinq exemplaires manuscrits : à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples (autographe incomplet), au Conservatoire et à la Bibliothèque nationale de Paris, à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin, enfin à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Lors de la création à Saint-Pétersbourg, la distribution des rôles avait été établie ainsi qu'il suit :

Lucinda :	Caterina Bonafini
Armidoro :	Giuseppe Compagnucci
Luminosa :	Marfa Krolevna
Il cattivo Genio :	Antonio Prati.

De l'invention de Gasparo Angiolini, les ballets étaient dansés par Le Fèvre et T. Boublikof, ainsi que par Santina Aubri et Varvara Mikhaïlova. Et les décors avaient été bossés par Francesco Gradizzi <sup>4</sup>.

Les périodiques et les mémoires du temps ne faisant aucune allusion à *Lucinda ed Armidoro*, nous serions privés de connaître l'impression que l'ouvrage du *maestro* napolitain fit sur l'assistance si, par bonheur, Catherine II n'avait tenu, quelques semaines après la première représentation, à en entretenir Grimm, dans ces termes où se manifeste l'admiration qu'elle éprouvait pour le talent de son nouveau maître de chapelle :

... Savez vous bien que l'opéra de Paisiello était une chose charmante? J'ai oublié de vous en parler; j'ai été toute oreille pour cet opéra, malgré l'insensibilité naturelle de mon tympan pour la musique. Je mets Paisiello à côté de Galuppi... <sup>5</sup>

Malgré les éloges que la souveraine prodiguait de la sorte à la nouvelle partition de Paisiello, il ne semble pas que celle-ci se soit maintenue bien longtemps au répertoire car, malgré nos recherches dans les documents d'archives des Théâtres impériaux, nous n'avons pas réussi à en relever d'autres représentations <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Théâtre russe, ou Collection...*, t. XXXII, pp. 299 et suivantes.

<sup>2</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 22, lettre de G. Paisiello à Galiani, en date du 5 mai 1781.

<sup>3</sup> Ce sera précisément le cas de certains ouvrages que G. Paisiello avait écrits, alors qu'il se trouvait encore en Italie, et que l'on dut écourter, pour les pouvoir jouer sur la scène impériale de Saint-Pétersbourg.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 22 décembre 1777.

<sup>6</sup> A la vérité, I. NOSSOF : *Op. cit.*, signale, à la date de décembre 1784, plusieurs représentations de *Lucinda ed Armidoro* au Vauxhall de Moscou. Mais les indications de ce pseudo-historien sont généralement si fantaisistes, que l'on peut tenir ce renseignement pour fort suspect. Au reste, le Vauxhall de Moscou n'était utilisé que pendant la belle saison, et son propriétaire Michel Maddox n'y faisait représenter que des comédies et de petits opéras-comiques.

\* \* \*

Une fois *Lucinda ed Armidoro* écrit, répété et dûment représenté, Giovanni Paisiello ne trouva guère le temps de se croiser les bras. Car un grand événement était attendu à la cour : la naissance d'un premier enfant dans le foyer du grand-duc héritier Paul Pétrovitch qui, un an auparavant, s'était remarié, épousant la princesse Sophie-Dorothée de Wurtemberg à laquelle, lors de son admission obligatoire dans l'Église orthodoxe, celle-ci avait attribué le prénom de Maria Féodorovna. Si, ainsi qu'on le souhaitait, le nouveau-né à venir était un garçon appelé à porter à son tour le titre d'héritier, il importait que l'on pût, sans tarder, célébrer convenablement l'heureux événement.

Aussi, le prince Grégoire Potemkine, l'ex-amant officiel de Catherine II qui, de ce fait, se considérait comme étant un peu de la famille <sup>1</sup>, jugea-t-il qu'il devait se tenir prêt à toute éventualité, et commanda-t-il au Napolitain une œuvre de circonstance qu'il se proposait de faire jouer, dans son palais, dès que le moment en serait venu.

Le vœu de la nation s'étant réalisé, et le grand-duc Alexandre Pavlovitch — le futur empereur Alexandre I<sup>er</sup> — étant venu au monde le 12 décembre 1777, Potemkine se trouva donc en mesure d'offrir à son ancienne maîtresse et à ses invités le spectacle de choix qu'il leur destinait, et qui dut avoir lieu peu après l'heureux événement.

*La sorpresa delli dei* — tel est le titre de cette petite composition — fut, pour Giovanni-Battista Locatelli qui ne faisait plus parler de lui depuis longtemps, l'occasion de se manifester à nouveau et de rompre le silence, car il en écrivit le livret qui fut publié sous son nom, sans lieu ni date, mais évidemment à Saint-Pétersbourg en 1777, avec traduction française en regard du texte original (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Université de Göttingen) <sup>2</sup>. Cet opuscule porte les titres et indications que voici :

*La Sorpresa delli dei. Serenata per Musica festeggiandosi la nascita di Sua Altezza Imperiale Alessandro Paulowitsch, Gran Duca di tutte le Russie, etc.*

*Rapresentata in una Festa data dal Principe de Potemkin.*

*La surprise des dieux. Acte en musique pour la naissance de Son Altesse Impériale Monseigneur Alexandre Paulowitsch, Grand Duc de toutes les Russies, etc.*

*Représentée dans une Fête donnée par le Prince de Potemkin.*

*L'azione si singe sul Monte Olimpo.*

*La Poesia è di G. B. Locatelli.*

*La Musica del Sig. Giovanni Paisiello, all'attual servizio di Sua Maestà Imperiale.*

<i>Giove :</i>	<i>G. Compagnucci</i>
<i>Marte :</i>	<i>Francesco Porri</i>
<i>Nettuno :</i>	<i>Matteo Babbini</i>
<i>La Clemenza :</i>	<i>Caterina Bonafini</i>
<i>La Giustizia :</i>	<i>Marfa Crolevna</i>
<i>Coro di Deità seguaci</i>	

Pour l'auteur d'un ouvrage de circonstance tel que celui dont il s'agit ici, la flatterie envers les grands est une obligation. Aussi, on l'imagine bien, Giovanni-Battista Locatelli ne manqua-t-il pas de proclamer, dans son livret, les vertus magnifiques de Catherine II, prédisant de surcroît le plus brillant avenir au jeune prince... à condition pour lui de marcher dans les voies de son illustre aïeule :

<sup>1</sup> En automne 1776, il avait dû céder la place au comte Pierre Vassiliévitch Zavadovsky auquel la souveraine accorda quelque temps ses faveurs...

<sup>2</sup> Fig. 44, voir la reproduction de la page de titre de ce livret.

... Si le Prince imite celle qui occupe le trône, guidé par un tel exemple, il ne pourra manquer jamais. Alors, nous le verrons également aimé de tous, un cœur juste est toujours révééré, toujours chéri<sup>1</sup>.

La partition de *La sorpresa delli dei* ne se trouvant, à notre connaissance, dans aucune bibliothèque européenne, force est de la considérer comme vraisemblablement disparue. Du moins — cela grâce à l'intitulé de son livret et à une indication de G. Paisiello lui-même — peut-on l'identifier avec la *Cantata drammatica* que certains biographes du compositeur citent sans pouvoir en donner le titre, et dont ils ajoutent qu'elle fut écrite pour le prince Potemkine<sup>2</sup>. En effet, dans la liste de ses œuvres, qu'il rédigea en 1811, Paisiello mentionne : *una cantata per il principe Potemchin [sic]*, et il ajoute en note : *Per la festa data per la nascita di Alessandro, oggi Imperatore delle Russie*<sup>3</sup>, ce qui démontre péremptoirement que la *Cantata drammatica* et *La sorpresa delli dei* ne sont qu'un seul et même ouvrage.

Ajoutons enfin qu'en raison de sa destination particulière, *La sorpresa delli dei* dut être exécutée à Saint-Pétersbourg dans la seconde moitié du mois de décembre 1777, probablement à l'occasion des relevailles de la jeune grande-duchesse.

Dans le catalogue que nous venons de citer, G. Paisiello signale qu'à l'occasion de la naissance d'Alexandre Pavlovitch, il écrivit un autre ouvrage encore, un *intermezzo buffo*, à la demande du prince Grégoire Orlof<sup>4</sup> qui avait été l'un des prédécesseurs de Potemkine dans les faveurs de Catherine II et qui, comme celui-ci, devait se tenir pour obligé de célébrer l'heureux événement survenu dans la famille impériale. A en croire l'historien E. Faustini-Fasini qui de nouveau avance, pour cet *intermezzo*, la date visiblement inexacte du 10/23 décembre 1781<sup>5</sup>, il s'agirait ici de la petite pièce de C. Goldoni, intitulée : *La bottega del caffè*.

Comme, de par son caractère, l'action de Goldoni correspond bien à l'indication d'*intermezzo buffo* fournie par le compositeur, et que, d'autre part, plusieurs biographes de Paisiello affirment que cet ouvrage fut écrit en Russie, on peut considérer comme à peu près certaine la date de 1777, pour l'apparition de *La bottega del caffè* et pour sa représentation chez Grégoire Orlof, à la fin de décembre de cette année. Cela bien qu'aucune source russe contemporaine ne fasse la moindre allusion à cet *intermezzo* dont le livret — s'il fut jamais imprimé — et la partition sont probablement perdus<sup>6</sup>.

\* \* \*

A Saint-Pétersbourg, la fin de l'année 1777 vit l'inauguration du Théâtre allemand de Karl Knipper qui, fait quelque peu surprenant, ouvrit sa saison — le 26 décembre — non par un *Singspiel*, comme on s'y serait attendu, mais par un *opera buffa* italien : *La notte critica* de Niccolò Piccinni, qu'il présenta au public sous le titre : *Die Nacht*, dans une traduction de

<sup>1</sup> Version française du livret.

<sup>2</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 279. — A. DELLA CORTE : *Paisiello*, p. 259, qui attribue inexactement cet ouvrage à l'année 1781. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, ignore l'existence de *La sorpresa delli dei*. Pour E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, pp. 86-87, il affirme que la cantate écrite sur l'ordre de G. Potemkine, pour la naissance d'Alexandre Pavlovitch, était intitulée : *Il fonte prodigioso di Orebe*, et qu'elle fut exécutée le 10/23 décembre 1781. Or, comme nous l'avons dit, ce prince vint au monde en décembre 1777. De telle sorte que, si cet ouvrage fut véritablement écrit en 1781, il n'avait aucun rapport avec l'événement qu'il devait prétendument célébrer. Au reste, dans le catalogue de ses œuvres qu'il dressa en 1811, le compositeur ne signale qu'une seule partition conçue par lui à l'intention du prince Potemkine.

<sup>3</sup> *Rassegna musicale*, 1930, p. 128.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 87. Il est évident, en effet, qu'il n'y aurait pu y avoir, le même soir, une représentation chez Potemkine, et une autre chez Orlof, puisque ces deux personnages durent, tous deux, convier la cour à leurs spectacles respectifs.

<sup>6</sup> Comme en ce qui concerne la cantate : *La sorpresa delli dei*, A. DELLA CORTE : *Paisiello*, p. 259, avance, pour cet *intermezzo*, la date manifestement inexacte de 1781.

J. J. Eschenburg <sup>1</sup>. Puis, après quelques spectacles de comédies et de drames, cette troupe a borda son véritable répertoire lyrique en jouant, le 29 décembre <sup>2</sup>, *Zemire und Azor*, opéra-comique allemand, livret de K. E. Schubert (d'après celui de Marmontel), musique de G. von Baumgarten, par lequel elle commença d'initier le public pétersbourgeois à un répertoire tout nouveau pour lui.

Au reste, il faut croire que l'entreprise de Karl Knipper répondait à un véritable besoin car — nous le verrons — ses spectacles se succédèrent pendant plus de deux ans, à un rythme rapide, attestant le succès immédiat dont ils jouirent auprès de la population.

Au moment où s'ouvrit l'année 1778, le directeur des théâtres et de la musique de la cour se trouvait dans une situation fort pénible pour son amour-propre. Car, depuis bien des mois déjà, l'attitude de plusieurs de ses pensionnaires les plus en vue laissait fort à désirer.

Le fait est que, se prévalant de l'appui de protecteurs haut placés, certains artistes italiens avaient pris le parti de s'insurger contre les ordres de leur chef, et se dérobaient cavalièrement aux obligations qu'ils avaient contractées, montrant en toute occasion un mauvais vouloir et une indiscipline fort préjudiciables à l'activité normale des scènes impériales.

Pendant de longs mois, Ivan Perfilévitch Yélaguine avait fait bonne figure à mauvais jeu. Mais un jour vint, où sa patience fut à bout. En 1777 déjà, il avait demandé à l'impératrice de le décharger de fonctions qui ne lui procuraient qu'ennuis et soucis. Vainement d'ailleurs, car Catherine II refusa de lui rendre sa liberté. Toutefois, bien décidé à se démettre, Ivan Perfilévitch s'ouvrit de son intention au prince Grégoire Potemkine, en le priant d'intervenir en sa faveur. La longue lettre qu'il lui adressa, à cette occasion, est significative, en ce sens qu'elle nous révèle les procédés incroyables dont certains artistes ne reculaient pas d'user à son endroit :

*... Je n'ai pu m'habituer à être méprisé par mes subordonnés, comme je dois avec chagrin avouer que c'est le cas aujourd'hui. Chacun sait à quel degré d'insolence, de désordre et d'indiscipline cette bande est arrivée...*

C'était surtout d'Antonio Lolli, de Gasparo Angiolini et de Giovanni Paisiello que Yélaguine avait à se plaindre :

*... Non seulement ils n'observent pas mes ordres, comme l'exigent leurs contrats, mais ils refusent grossièrement et avec mépris de s'y conformer, trouvant toujours un prétexte pour ne pas obéir aux stipulations de leurs contrats...*

*Dans le contrat d'Angiolini, il est dit qu'il doit écrire les ballets <sup>3</sup> selon ses propres programmes et selon ceux qui lui seront remis. Il commença par faire les siens, et il n'exigea pas de musique. Puis il s'affranchit de ses obligations. Et, sur douze programmes de Noverre, il ne consentit pas à écrire la musique d'un seul...*

Plus scandaleuse encore était la conduite de Giovanni Paisiello qui, avec une mauvaise foi insigne, se retranchait derrière des arguties pour éluder ses devoirs, et cherchait visiblement à se faire octroyer un supplément de traitement pour accomplir certaines besognes qui, cependant, lui incombaient naturellement. Non content d'avoir émis la prétention de désigner

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 22 décembre 1777, annonce. Cet ouvrage avait été donné en allemand, pour la première fois, à Berlin, en novembre 1774.

<sup>2</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 26 décembre 1777, annonce.

<sup>3</sup> C'est-à-dire la musique de ces ouvrages.

lui-même les opéras qui devaient être portés à la scène — fonction qui appartenait de droit au directeur des théâtres — il témoignait bruyamment son mécontentement de ce que l'on eût refusé de lui remettre une somme de R. 38.000,— (sur laquelle il n'eût pas manqué, cupide comme il l'était, d'empêcher une solide commission), pour faire venir à Saint-Pétersbourg une nouvelle troupe italienne. Mais il y avait plus fort encore :

*... Son contrat spécifie qu'il doit écrire toute sorte de musique, comme le faisait le Buranello<sup>1</sup>, mais il n'y est pas spécifié particulièrement les opéras comiques... Jusqu'au renouvellement de son contrat, il ne voulut pas en écrire, mais quand il en vit le besoin, et qu'il voulut rester ici, il consentit à tout, et porta ce point dans son contrat<sup>2</sup>.*

On le voit, c'était, de la part du *maestro* napolitain, une manière de chantage, afin d'obtenir de la direction des Théâtres une augmentation de traitement, au moment où son contrat — qui venait à expiration à la fin de l'été 1779 — serait renouvelé.

Et la preuve, c'est que Giovanni Paisiello n'hésita pas de faire intervenir dans cette affaire Grimm qui voulut bien se charger des intérêts de l'avidé musicien, et qui plaida sa cause avec chaleur, dans une lettre qu'il écrivit, de Paris, à Catherine II :

*... Je prendrai la liberté de recommander à Votre Majesté une affaire très délicate... Il s'agit de mon ami Paisiello. Je crois qu'il voudrait obtenir de monsieur le directeur le même traitement qu'a eu Galuppi. La différence est très peu de chose pour monsieur le directeur, mais beaucoup pour monsieur le maître de chapelle, point d'honneur à part. Paisiello n'ayant eu d'autre désir que d'être traité comme ses prédécesseurs, et son génie et sa réputation peuvent faire regarder cette distinction comme très légitime. Il s'agit donc d'une petite Zulage comme monsieur le directeur en a accordé à la signora Buonafini et aux autres principaux acteurs...<sup>3</sup>*

Requête à laquelle la souveraine, prise entre le désir de ne pas désobliger son correspondant, et celui de ne pas aggraver les charges financières du directeur de ses théâtres, se contenta de répondre sans prendre d'engagement :

*... Je m'intéresserai pour Paisiello chez M. Yélaguine et j'espère que tous les grands intérêts s'accommoderont ensemble...<sup>4</sup>*

A quoi elle ajouta, peu après :

*... J'ai négocié avec M. Yélaguine pour Paisiello selon vos désirs, et il n'est point éloigné d'augmenter son entretien; outre cela vous savez que Paisiello a un avantage sur tous ses confrères, maîtres de chapelle; c'est l'appartement pour quatre mois à Tsarskoé Sélo, et cela ne laisse pas que d'avoir ses agréments<sup>5</sup>.*

Si solidement appuyé, Giovanni Paisiello devait avoir gain de cause. De fait, lors du renouvellement de son contrat, au cours de l'année 1779, il obtint un traitement de R. 4.000,—

<sup>1</sup> Baldassare Galuppi, dit *il Buranello* qui, comme nous l'avons dit, avait été au service de la cour, de 1765 à 1768.

<sup>2</sup> Lettre de I. P. Yélaguine à Grégoire Potemkine, reproduite dans *Annuaire Th. Imp.*, 1893-1894, 2<sup>e</sup> suppl., pp. 105-107.

<sup>3</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre de Grimm, en date du 8 novembre (nouv. st.) 1778.

<sup>4</sup> *Ibid.*, lettre en date du 30 novembre 1778.

<sup>5</sup> *Ibid.*, lettre en date du 17 décembre 1778.

au lieu de R. 3.000,— qu'il recevait jusqu'alors. Ce à quoi venaient s'ajouter, de son propre aveu :

... 900 roubles comme maestro de S. A. I. la Grande-Duchesse, une maison de campagne pendant cinq à six mois, tout lui étant fourni par la cour, soit une économie de 2000 roubles annuellement, ce qui, au total, pouvait être calculé à 7000 roubles par an <sup>1</sup>.

Au reste, ce n'étaient pas là les seuls avantages que Giovanni Paisiello retirait de sa situation à la cour. Celle-ci lui valait encore, ainsi qu'à sa femme, de nombreux et riches cadeaux de toute espèce, ainsi que Grimm le relève, dans la lettre à Catherine II, que nous citons plus haut :

... On disait dans la loge du Palais-Royal <sup>2</sup>. « Et pourquoi ne viendrait-il pas ? » [à Paris]. Je répondais parce qu'il ne serait pas si bien payé qu'en Russie, sans compter les boîtes garnies de diamants que l'Impératrice lui envoie et les étoffes qu'elle envoie à sa femme quand un opéra lui plaît <sup>3</sup>.

Encore convient-il de faire entrer en ligne de compte les bénéfiques, petits et grands, que le compositeur devait aux relations qu'il entretenait avec quantité de hauts personnages chez lesquels il avait su s'introduire <sup>4</sup> et dont, à l'occasion, il obtenait des commandes — telles celles que lui firent le comte G. Orlof et le prince G. Potemkine — sans doute généreusement payées.

Paisiello jouissait donc, à Saint-Pétersbourg, d'une situation extrêmement enviable et de revenus énormes qu'aucune autre cour n'aurait consenti à lui assurer, et qui eussent dû l'inciter à se montrer plus respectueux de ses obligations : Privilèges qui ne l'empêchaient pas, on le voit, d'user de tous les moyens, même des plus inélégants, pour exploiter à fond la faveur qui lui était accordée, et pour faire rapidement fortune. Aussi bien — nous aurons souvent encore l'occasion de le constater — dans cette âme assez vile, la cupidité et l'indélicatesse allaient-elles de pair...

\* \* \*

Encore confinée dans l'*opera seria*, la troupe italienne de la cour se composait, au début de 1778, des artistes suivants : Giuseppe Compagnucci (sopraniste), Francesco Porri (sopraniste), Matteo Babbini (ténor) et Caterina Bonafini (soprano), puis de quelques cantatrices russes qui complétaient cet effectif un peu mince : Marfa Krolevna (soprano), Agathe Senkovskaya, Agathe Yavorskaya et Maria Kotlarevskaya, dont on sait qu'elles avaient été formées par des virtuoses italiens et que, de ce fait, elles étaient capables de se tirer à leur honneur des rôles qui leur étaient attribués.

Au reste, l'ensemble reçut, au cours de l'année, un renfort appréciable en la personne de Teresa Colonna (soprano) qui, de retour en Russie où elle avait chanté déjà de 1764 à 1770, vint reprendre, pendant deux ans environ, sa place dans la troupe. En outre, on vit apparaître, probablement au mois de décembre, la célèbre cantatrice Anna Morichelli-Bosello dont le séjour à Saint-Pétersbourg ne se prolongea d'ailleurs guère plus d'une année et demie <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Rassegna musicale*, 1930, p. 128 : *Autobiographie*.

<sup>2</sup> Une compagnie d'*opera buffa* se produisait alors à Paris, sur la scène de l'Académie royale de musique où elle joua plusieurs ouvrages de Paisiello, dont *La Frascatana* qui eut un succès considérable.

<sup>3</sup> Lettre à Catherine II, en date du 8 novembre (nouv. st.) 1778. On peut apprécier la valeur marchande des présents de Catherine II à Paisiello, par ce fait qu'ayant un jour perdu une tabatière en or, le *maestro* fit annoncer qu'il donnerait une récompense de cent roubles (!) à qui la lui rapporterait (voir *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 février 1779).

<sup>4</sup> Voir S. PANAREO : *Op. cit.*, pp. 22 et ss., lettres de Paisiello à son ami Galiani, dans lesquelles il se dit chargé de transmettre à celui-ci les compliments des comtes Roumiantzef, Vorontzof et Chouvalof.

<sup>5</sup> Sur cette artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 272-273.

Le ballet impérial perdit alors le danseur L. Paradis qui partit pour Moscou où, deux ans plus tard, il devint le chorégraphe attitré du théâtre de Michel Maddox.

Pour la compagnie française qui souffrait encore de la défaveur provoquée par l'incident de 1777, elle vit s'éloigner l'acteur P. A. Lamery qui regagna son pays.

De son côté, l'orchestre de la cour enregistra une perte sensible en la personne de son second maître de chapelle et compositeur de ballets, Hermann-Friedrich Raupach, mort au mois de décembre après avoir été, durant de longues années, au service impérial. Et c'est probablement à la même époque, qu'il vit disparaître le violoniste Luigi Schiatti qui, à la vérité, fut réengagé cinq ans plus tard.

D'autre part, ainsi que l'atteste une lettre de Catherine II, une tentative fut faite à ce moment, par le comte Grégoire Orlof, pour attirer à Saint-Pétersbourg l'illustre violoniste Pietro Nardini <sup>1</sup>. Mais il faut croire que le virtuose qui, sept ans auparavant, avait été nommé premier violon et directeur de l'orchestre de la cour de Florence, préféra ces fonctions à celles qu'on lui proposait dans une lointaine capitale, car l'offre qui lui fut adressée demeura infructueuse. Il est probable qu'il s'agissait, en l'occurrence, de repourvoir la place vacante, en raison du départ d'Antonio Lolli, au sein du petit ensemble qui était admis à se produire régulièrement dans les appartements privés de la souveraine.

Enfin, outre le départ du décorateur Carlo Galli da Bibiena, qui se trouvait en Russie depuis 1770, le personnel technique des théâtres eut à déplorer la mort d'Antonio Peresinotti, certainement le doyen des artistes attachés à la cour, car il avait été amené à Saint-Pétersbourg par Pietro Mira, en 1735, et il avait donc servi pendant quarante-trois ans !

\* \* \*

Cependant que la troupe allemande de Karl Knipper poursuivait, en 1778, la série de ses représentations, un fait nouveau se produisit, qui vint ajouter encore à l'intensité du mouvement artistique dans la capitale, attestant, dans le même temps, l'intérêt toujours grandissant qui se manifestait, au sein du public russe, pour les choses du théâtre.

S'avisant en effet du succès dont bénéficiait la scène de Karl Knipper, deux impresarios italiens, Mariano Mattei et dame Angiola Orecia, jugèrent le moment favorable pour créer une entreprise concurrente à l'intention, elle aussi, de la partie de la population qui n'avait pas accès aux Théâtres de la cour et qui, de ce fait, était privée de spectacles <sup>2</sup>.

Et comme, un peu partout en Occident, la mode était à l'*opera buffa* dont les ouvrages connaissaient une faveur extraordinaire, c'est à ce genre divertissant que les deux associés

<sup>1</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre à Grimm, en date du 19 novembre 1778. Ainsi qu'il appert de la même lettre, Orlof avait tenté une démarche identique auprès de la fameuse improvisatrice Maria Maddalena Morelli, surnommée : *Corilla Olimpica*. Née à Pistoie en 1727, morte à Florence en 1800, la Corilla qui, dans sa jeunesse, avait été l'élève de Pietro Nardini et qui chantait fort bien, fut, pendant plus de dix ans, la poétesse officielle de la cour de Toscane. Comme Pétrarque et le Tasse, elle eut l'honneur insigne d'être couronnée au Capitole, en 1775 : distinction qui, accordée à une femme de mœurs extrêmement dissolues, et dont les amants avaient été très nombreux, causa un véritable scandale dans la société romaine. Au point que, peu de jours après la solennité, on put lire, affiché sur les murs du Vatican, ce distique vengeur :

*Sacra fronde vilis frontem meretricula cingit.  
Quis vatum tua nunc praemia, Phaebe, velit?*

De même que Nardini, la Corilla ne se rendit jamais en Russie, en dépit de l'invitation flatteuse qui lui avait été adressée. Du moins reçut-elle, de Catherine II, une pension annuelle de 544 florins qui lui était encore versée en 1795, ainsi que nous l'apprend une lettre de Grimm à l'impératrice, datée du 17/28 juin de cette année (*Ibid.*, T. XXIII, p. 420).

<sup>2</sup> A cette époque encore, le Théâtre russe et le Théâtre français de la cour continuaient d'être accessibles *gratuitement* à certains milieux — fonctionnaires, officiers, négociants aisés, ainsi qu'à leurs familles — qui bénéficiaient ainsi d'un privilège refusé aux classes de condition modeste.

décidèrent de consacrer leur scène. Dès le printemps, ils portèrent leur projet à la connaissance du public, en insérant une annonce circonstanciée dans la feuille officielle :

*Avec l'autorisation suprême, M<sup>r</sup> Mariano Mattei et Dame Angiola Orecia fondent ici un nouveau théâtre sur lequel des acteurs et des actrices choisis parmi les meilleurs joueront les plus récents opere buffe italiens; il y aura également les ballets et les décors les meilleurs.*

*Cet automne, le théâtre sera complètement prêt, et les représentations commenceront à ce moment.*

*Mais, comme une telle entreprise entraîne beaucoup de dépenses et de frais sans lesquels il ne serait pas possible de la mener à bien pour cette époque, les susdits présentent le plan de leur entreprise et de son exploitation aux honorables amateurs de musique théâtrale italienne du genre le plus récent, les priant de souscrire pour des places dans les loges ou au parterre du théâtre, en échange de quoi, il leur sera remis des billets, et en donnant, dans le même temps, les garanties désirables à cet effet <sup>1</sup>.*

Ne trouvant pas de salle disponible en ville, les deux impresarios italiens se virent obligés de se contenter — après l'avoir fait restaurer, comme on l'a vu — du vieux théâtre aménagé, plus de vingt ans auparavant, dans le bâtiment du Corps des cadets, qui avait été alors le berceau du Théâtre dramatique national <sup>2</sup>. Choix, toutefois, qui n'allait pas sans de sérieux inconvénients, cela non seulement parce que le Corps des cadets était situé en dehors de la ville, sur l'île dénommée Vassili-Ostrof, mais encore parce que, deux fois l'an, ce quartier excentrique était isolé de l'agglomération urbaine pendant une ou deux semaines, lors de l'embâcle et de la débâcle de la Néva qui obligeaient la municipalité à retirer les ponts de bateaux jetés sur le fleuve, pour les mettre à l'abri des risques que leur faisaient courir les glaces flottantes <sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, s'étant assurés d'une salle convenable à la réalisation de leur projet, Mariano Mattei et dame Angiola Orecia s'occupèrent d'engager le personnel qui leur était nécessaire. Selon le témoignage d'un contemporain, leur compagnie lyrique arriva de Copenhague où elle avait joué jusqu'alors les ouvrages qu'elle allait révéler au public pétersbourgeois <sup>4</sup>. Au moment où il commença à se produire dans la capitale russe, cet ensemble comptait une dizaine d'artistes dont plusieurs s'étaient fait apprécier auparavant sur les scènes de la péninsule. C'étaient les cantatrices Anna Davia de Bernucci, Benedetta Marchetti, Francesca Pagnanelli et M<sup>me</sup> Esta, ainsi que les chanteurs Baldassare Marchetti, Luigi Pagnanelli, Esta, Giovanni de Bernucci, Luigi Massari et Antonio Becci. Pour le chef d'orchestre, il fut tout d'abord désigné en la personne de Giovanni Andreossi qui dirigea les spectacles jusqu'en 1780. D'autre part, l'entreprise semble avoir possédé aussi quelques artistes chorégraphiques, car on relève la présence à Saint-Pétersbourg, pendant les années 1779-1780, de deux danseuses, Anna et Teresa Zoccoli qui, ne faisant pas partie du personnel des scènes de la cour, ne pouvaient appartenir qu'à la troupe Mattei-Orecia <sup>5</sup>.

Au début, les représentations furent fixées aux mercredis, samedis et dimanches, et elles étaient portées à la connaissance du public par des affiches en trois langues — russe, allemand

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 mars 1778, annonce.

<sup>2</sup> Voir T. I, p. 224.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 119, commet une erreur en affirmant que l'*opera buffa* de Mattei-Orecia se transporta, en décembre 1779, dans la maison du comte Yagouinsky, qui était située au centre même de la ville. En effet, les annonces publiées jusqu'en 1781 par les deux impresarios, montrent qu'à cette date encore, leur entreprise continuait ses spectacles au théâtre du Corps des cadets.

<sup>4</sup> *Le Passé russe*, T. XCI, p. 527. Dans son ouvrage : *Fra Hofviolomernes Tid*; Copenhague, 1908, p. 140, l'historien C. THRANE signale en effet la présence à Copenhague d'une troupe d'*opera buffa* qui se trouvait encore dans cette ville, au début de l'année 1778.

<sup>5</sup> Sur tous ces nouveaux artistes, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 245-285.

et français — qui étaient apposées à quelques endroits où se concentrait la vie de la cité : au Pont de la Nevsky, au bazar du Gostinny Dvor, à la rue Millionnaya et au Pont Bleu <sup>1</sup>. Ainsi qu'on le verra, l'inauguration des spectacles d'*opera buffa* eut lieu le 24 octobre 1778, avec *La Frascatana* de G. Paisiello. De la sorte, le public pétersbourgeois de condition modeste, celui-là même qui était tenu à l'écart des théâtres de la cour, se trouva pour un temps abondamment pourvu de spectacles et, à en juger par le nombre et la fréquence de ceux-ci, on est en droit de penser qu'il s'empressa de profiter d'une telle aubaine.

A ce propos, un voyageur allemand qui visita Saint-Pétersbourg à peu près à cette époque, nous apporte ce curieux témoignage sur la vie artistique de la capitale, sur ses théâtres et sur le « climat » dans lequel s'y déroulaient les représentations :

*... Il y a, à Saint-Pétersbourg, trois théâtres, le russe et le français, au Palais, dont l'entrée est gratuite, et l'allemand, installé dans une maison édifée à cet effet, et dont l'entrée est payante* <sup>2</sup>.

*La maison de comédie, dans le Palais, est extrêmement vaste, la machinerie est excellente, les acteurs, tant Russes que Français sont très bons, et les danseurs parfaits. Mais l'entrée est mauvaise, et l'éclairage, dû aux seules lumières qui se trouvent fixées devant les loges, est beaucoup trop faible, par rapport aux dimensions de l'édifice.*

*Les troupes russe et française alternent sur cette scène; ce que l'on joua le plus souvent, pendant mon séjour, ce furent des opéras-comiques dont, à la vérité, on ne pouvait comprendre que peu de chose. En général, on peut dire qu'à Saint-Pétersbourg, on a vu des spectacles, mais non pas qu'on les a entendus. Les jeunes officiers et les sous-officiers de la garde qui prennent place au parterre, parlent si haut et font tant de bruit, qu'il m'est souvent arrivé de ne pas saisir un mot de la pièce qui se jouait. Cela est extrêmement désagréable, mais il ne doit pas en aller tout à fait de même, quand la souveraine est présente...*

*Parmi les acteurs, comme parmi les actrices, il y en a qui mériteraient que je cite leurs noms, mais je les ai oubliés. De même, il y a quelques jolies voix; la meilleure des deux troupes est une jeune et jolie Russe qui l'emporte sur tous* <sup>3</sup>.

*Le théâtre allemand est très bon, et quelques acteurs s'y montrent excellents chanteurs. Il y a toujours beaucoup de monde, et l'impératrice s'y rend souvent...* <sup>4</sup>

\* \* \*

Quelques faits encore méritent d'être relevés en ce qui concerne l'année 1778. Tout d'abord, l'arrivée du sopraniste Cristoforo Arnaboldi *detto il Comaschino* qui, s'étant vraisemblablement rendu à Saint-Pétersbourg au cours d'une tournée et s'y étant produit quelquefois au concert, devait, par la suite, entrer dans la musique de la chambre où il demeura jusqu'en 1786; puis l'apparition du remarquable violoniste français Paisible qui se fixa dans la capitale, et s'y suicida quatre ans plus tard.

Enfin, le Club musical fondé en 1772 et tombé en déconfiture au bout de cinq ans, fut reconstitué sous le nom de « Nouveau club musical », et ses dirigeants, désirant sans doute éviter les erreurs qui venaient d'entraîner sa dissolution, s'efforcèrent de lui restituer sa véritable fonction en spécifiant, au paragraphe 3 des statuts de l'association :

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 13 novembre 1778, annonce.

<sup>2</sup> On le voit, le séjour de cet étranger est un peu antérieur à l'ouverture du théâtre d'*opera buffa* de M. Mattei et A. Orecia. D'autre part, le voyageur oublie l'existence de l'*opera seria* de la cour qui, d'ailleurs, n'était pas accessible au populaire.

<sup>3</sup> Il s'agit probablement ici de la jeune cantatrice Marfa Kroleвна dont nous avons souvent cité le nom, et qui chantait au sein de la troupe italienne.

<sup>4</sup> J.-H.-C. MEYER : *Briefe über Russland*; Göttingen, 1778-1779, T. I, pp. 343-345

*La musique constitue le principal but de notre société; une grande salle lui est consacrée. Des concerts seront donnés deux fois par semaine, soit les mercredis et samedis; ils commenceront à six heures de l'après-midi, et se termineront à neuf heures. Pour ces occasions, il est permis à chaque membre d'amener avec lui, une fois par semaine, une dame de sa famille*<sup>1</sup>.

Au reste, tout en proclamant ainsi la prééminence de la musique, les rénovateurs de l'association, connaissant les goûts invétérés du public russe, se rendirent compte que, pour assurer le succès de l'entreprise, il fallait composer, et ne pas écarter complètement des plaisirs moins austères. Aussi décidèrent-ils qu'il continuerait à y avoir des bals et des mascarades une fois par mois, et laissèrent-ils aux membres la faculté de se « réunir quotidiennement, pour se divertir en jouant au billard et aux cartes, à l'exclusion des jeux interdits »<sup>2</sup>. Toutes dispositions qui valurent au Nouveau club musical de rencontrer immédiatement une grande faveur, et de compter déjà six cent un membres, à la fin de la deuxième année de son existence. Mais compromissions aussi dont le danger n'était que trop évident, étant connue la mentalité de la population aisée à l'intention de laquelle la nouvelle association s'était créée. De fait, un additif aux statuts ne tarda pas à établir qu'il n'y aurait plus désormais qu'un seul concert par semaine, et bientôt ces séances, sur lesquelles aucun détail ne nous est parvenu, redevinrent un accessoire, cependant que les membres du club recommencèrent à boire, à jouer, à danser... et à contracter des dettes qui, s'accumulant d'année en année, déterminèrent, vers 1791, une nouvelle crise dont nous verrons qu'elle fut suivie, quelques mois plus tard, d'une seconde réorganisation.

\* \* \*

A Moscou, un nouveau venu, le musicien tchèque Frantz Kerzelli, frère du compositeur Johann Kerzelli dont nous avons déjà signalé la présence et l'activité dans cette ville, révéla son existence en publiant cette annonce :

*Le maître de chapelle Frantz Kerzelli, vivant dans la maison de S. A. Pierre Pétrovitch Narychkine, ... vend, à des prix honnêtes, des fortepianos anglais fabriqués par les très célèbres facteurs Zumpe et Buntebart, et choisis par le S<sup>r</sup> Bach, maître de chapelle de la cour d'Angleterre; ils sont tendus de cordes bleues et passées au feu, nouvelle invention grâce à laquelle le son ou la voix est plus agréable et plus puissant que d'habitude*<sup>3</sup>.

Mentionnons encore, toujours à Moscou, la publication de la partition du *Devin du village*, opéra-comique russe de Johann Kerzelli, premier ouvrage lyrique qui ait eu cet honneur en Russie; enfin la fondation de la première école particulière de musique qui ait existé dans l'antique capitale, et dont la création était due à trois artistes nommés Johann Morzeus, Constantin et Auguste Rossovsky, qui offraient leurs services aux propriétaires fonciers, pour enseigner leurs serfs<sup>4</sup>.

Pendant ce temps, deux sujets russes temporairement fixés en Italie y attiraient l'attention du public : le prince Alexandre Nikolaiévitch Biéloselsky-Biélozersky (1752-1809), ambassadeur de Russie à Turin, en publiant à La Haye un petit écrit intitulé : *De la musique en Italie*; et le jeune compositeur Dmitri Bortniansky qui terminait ses études, en faisant représenter

<sup>1</sup> *Gesetz-Buch der Neuen Musicalischen Gesellschaft*, copie manuscrite en allemand, français et russe, à la Bibliothèque publique de Leningrad.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* du 28 novembre 1778, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Nos 10 et 28 de 1778.

à Modène, son second opéra : *Quinto Fabio*, et peut-être à Venise un autre ouvrage dramatique : *Alcide*.

\* \* \*

Grâce à l'activité déployée par la troupe allemande de Karl Knipper et par celle de Mariano Mattei et d'Angiola Orecia qui, jouant trois fois par semaine, révélèrent au public quantité d'ouvrages nouveaux de chacun desquels elles donnèrent de nombreuses représentations — jusqu'à cinq et six par mois —, la vie théâtrale et musicale à Saint-Pétersbourg fut plus animée, en 1778, qu'elle ne l'avait jamais été encore.

Mais peut-être fut-ce au Théâtre allemand que revint la palme à ce point de vue, ainsi qu'on en peut juger par la publicité qu'il faisait pour ses spectacles, et qui encombre littéralement les pages d'annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*. Car, au cours de l'année, outre une foule de drames et de comédies des auteurs allemands les plus en vogue de ce temps, il n'inscrivit pas à son répertoire moins de vingt et une partitions lyriques, dont dix-sept *Singspiele*, trois *opere buffe* italiens et un opéra-comique français, ces quatre derniers ouvrages dans des versions allemandes. Total — on en conviendra — qui est véritablement impressionnant et qui, de la part des pensionnaires de Karl Knipper, suppose une puissance de travail et une endurance peu communes.

Durant le seul mois de janvier 1778, ces acteurs intrépides mirent à leur actif cinq premières représentations : *La buona figliuola* de N. Piccinni dans la traduction de J. J. Eschenburg, sous le titre : *Das gute Mädchen* (4 janvier 1778); *Die Jubelhochzeit* de J. A. Hiller (15 janvier); *La sposa fedele* de P. Guglielmi, dans la traduction de J. J. Eschenburg, sous le titre : *Robert und Kalliste* (18 janvier); *Das Rosenfest* de E. W. Wolf (21 janvier); *Der Deserteur* de C. D. Stegmann (23 janvier); *Die Dorfdeputierten* de E. W. Wolf (25 janvier); et *Der Krieg* de J. A. Hiller (29 janvier) <sup>1</sup>.

Malheureusement, l'entreprise de Karl Knipper ne publia jamais les livrets des opéras-comiques joués par elle, ce qui nous prive d'en connaître la distribution et, d'autre part, aucun contemporain n'a jugé à propos de laisser à la postérité ses impressions sur ces spectacles, de sorte que l'on ignore complètement les réactions du public, en face de ces ouvrages d'un genre si particulier.

\* \* \*

Par bonheur, nous sommes un peu mieux renseignés sur la composition nouvelle que Giovanni Paisiello avait écrite au cours des mois précédents, et qu'il offrit à la cour, à ce moment. Une fois encore, c'était un *opera seria* qui était intitulé : *Achille in Sciro*, et qui fut représenté au Théâtre du Palais, le 26 janvier 1778 <sup>2</sup>, pour célébrer la naissance récente du grand-duc Alexandre Pavlovitch <sup>3</sup>. Le livret qu'Ivan Perfilievitch Yélaguine avait confié au *maestro*, pour cette occasion, était de Pietro Metastasio et avait été porté à la scène pour la première fois à Vienne en 1736, avec une musique de A. Caldara. Dans sa forme primitive, il comportait trois actes mais, à Saint-Pétersbourg, il dut être réduit en deux actes, afin que, conformément à la volonté de Catherine II, le spectacle ne se prolongeât pas au delà d'une heure et demie <sup>4</sup>, ce qui entraîna d'assez importants remaniements dans le texte du dramaturge. Peut-être bien le soin de cette adaptation échet-il à Marco Coltellini qui, n'étant mort qu'en automne 1777,

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 2 et 12 janvier 1778, annonces.

<sup>2</sup> V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 9, qui semble ignorer l'histoire de son propre pays, prétend que cet ouvrage fut représenté en 1771, « le jour de la naissance d'Alexandre I<sup>er</sup> » (*sic!*) Cependant que E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 81, avance, sans d'ailleurs la donner pour certaine, la date de 1780. Celle que nous indiquons ci-dessus est attestée, non seulement par le livret, mais encore par le *Journal de Saint-Pétersbourg* de janvier 1778.

<sup>3</sup> Comme nous l'avons dit, le futur tsar Alexandre I<sup>er</sup> était né le 12 décembre 1777.

<sup>4</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 81, qui ignorait ce détail, prétend que l'opéra de G. Paisiello était en trois actes.

vivait encore probablement, au moment où l'œuvre de P. Metastasio fut choisie et remise au compositeur.

Comme d'habitude, ce livret fut traduit en français et en russe, mais on ignore les noms des littérateurs qui s'acquittèrent de ce travail, et il fut publié en trois langues à Saint-Pétersbourg, en 1778 (Exemplaires italien-français au Musée du livre de Moscou; italien-russe à la Bibliothèque publique de Leningrad).

L'édition française porte le titre suivant :

Achille à Sciros; *opéra de Mr l'Abbé Metastasio. Représentée [sic] sur le Théâtre impérial de St. Pétersbourg, à l'occasion de la Glorieuse Naissance de Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Alexandre Pavlovitch.*

*A St. Pétersbourg, de l'Imprimerie de l'Acad. Imp. de Sciences. 1778.*

La distribution était assurée comme suit :

Licomedes :	Matteo Babbini
Achille :	Caterina Bonafini
Deidamia :	Teresa Colonna
Ulisse	Giuseppe Compagnucci
Teagene :	Francesco Porri
Nearco :	Marfa Krolevna
Arcade	Antonio Amati

Les décors étaient l'œuvre de Francesco Gradizzi, les ballets avaient été imaginés et réglés par Gasparo Angiolini, et les chœurs furent chantés par les membres de la Chapelle des chantres de la cour<sup>1</sup>. Pour la mise en scène, elle fut si magnifique, paraît-il, qu'elle valut à Ivan Perfilévitch Yélaguine des remerciements tout particuliers de la souveraine<sup>2</sup>.

Sans doute, la nouvelle partition de Giovanni Paisiello fut-elle donnée à plusieurs reprises, au cours de l'année, mais on n'en connaît qu'une autre représentation qui eut lieu le 9 février suivant, également au Théâtre de la cour<sup>3</sup>.

Ajoutons qu'il existe cinq exemplaires de la partition d'*Achille in Sciro* : l'un, autographe moins les récitatifs qui semblent être d'une main étrangère, à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples; les autres (copies) au Conservatoire et à la Bibliothèque nationale de Paris, à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin, et à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

\* \* \*

Au mois de février de la même année 1778, la troupe allemande de Karl Knipper ne manifesta pas une moindre activité qu'en janvier car, en dix-huit jours, avant le début du Grand-Carême, elle trouva le temps de donner six ouvrages nouveaux : *Das redende Gemälde* de C. D. Stegmann (1<sup>er</sup> février); *Der Dorfbalbier* de J. A. Hiller (3 février); *Der Kaufmann von Smyrna* de C. D. Stegmann ou de F. A. Holly (9 février)<sup>4</sup>; *Die Apotheke* de C. G. Neeff (15 février); *Der Bassa von Tunis* de F. A. Holly (16 février); enfin *Silvain* de Grétry, dans une traduction de J. J. Eschenburg, sous le titre : *Erast und Lucinde* (18 février)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Indications fournies par le livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> *Annuaire Th. Imp.*, 1893-1894, suppl. II, p. 102.

<sup>3</sup> *Journal de Saint-Pétersbourg*, février 1778.

<sup>4</sup> La traduction russe du livret de cet ouvrage, par un inconnu, fut publiée dans la revue : *Quelque chose*; Saint-Pétersbourg, 1782, fasc. VI-IX.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 30 janvier, 2 et 16 février 1778, annonces.

Quelques jours plus tard, le Grand-Carême vint interrompre, durant sept semaines, ce déluge de spectacles. Pour autant, les mélomanes pétersbourgeois ne se virent pas complètement privés de musique, car une annonce leur fit connaître que, le 8 mars :

... dans la maison de S. A. le comte Stroganof, à la Nevsky, aura lieu un concert vocal et instrumental dans lequel les Italiens qui se trouvent au service de la cour, chanteront divers morceaux et, entre autres, le Stabat mater du célèbre Pergolesi<sup>1</sup>... Un souper sera préparé au même endroit, pour ceux qui le désireront<sup>2</sup>.

C'est probablement à l'occasion de cette audition, que le texte de l'ouvrage du compositeur napolitain fut traduit en russe par un inconnu et publié à Moscou, la même année, en un petit opuscule intitulé :

Le Stabat mater, composition de Pergolesi, avec une traduction russe en vers.

Malgré nos recherches, nous n'avons pas réussi à découvrir un exemplaire de cette publication dont l'existence ne nous est connue que par la mention qui en est faite dans l'organe d'une société savante moscovite<sup>3</sup>.

Puis, dès après Pâques, les divertissements profanes reprirent leur cours régulier et, le 13 avril, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg porta à l'affiche, sous le titre : *Das verstellte Kammermaedgen*, un ouvrage qui, selon toute probabilité, n'était autre que l'adaptation allemande de l'*opera buffa* bien connu : *La finta cameriera* de Baldassare Galuppi<sup>4</sup>, auquel succéda, le 20 mai, *Lottchen am Hofe* de J. A. Hiller<sup>5</sup>.

S'il fallait en croire l'*Indice de' spettacoli* de Milan, la compagnie italienne de la cour aurait représenté, au printemps, l'*opera buffa* : *Le due contesse*, que Giovanni Paisiello avait fait jouer à Rome en 1776, peu avant son départ pour la Russie. Mais, si les renseignements que ce périodique nous fournit sur l'effectif des principales troupes de la péninsule et de l'étranger, sont généralement exacts, il n'en va pas toujours de même, quant à leur répertoire. Et comme aucune source russe ne fait mention de cet ouvrage avant l'année 1782, date à laquelle il fut donné en russe, il convient de tenir cette indication pour fort problématique.

Le 14 juin 1778, ce fut au tour des jeunes élèves de Smolna, d'ajouter à la série des « premières » de l'année en jouant, dans le jardin de leur Institut : *La colonie*, soit l'adaptation française, par N. E. Framery, de l'*intermezzo* : *L'isola d'amore*, de A. Sacchini<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> C'était la troisième audition de ce chef-d'œuvre à Saint-Pétersbourg, les précédentes ayant eu lieu en 1774 et 1776, ainsi que nous l'avons précédemment signalé.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 mars 1778, annonce.

<sup>3</sup> *Lectures de la S<sup>te</sup> impériale d'histoire et d'antiquités russes, près l'Université de Moscou*; Moscou, 1907, T. I, p. 83.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 avril 1778, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 18 mai 1778, annonce.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 387. Il n'est pas sans intérêt de relever qu'à ce moment, de nombreux et excellents professeurs étaient chargés d'enseigner les diverses branches de l'art du théâtre aux jeunes filles de Smolna. C'étaient le grand acteur Ivan Dmitrevsky pour la déclamation russe, Matteo Buini et Giovanni Francisconi pour le chant et la composition, François Brochard — l'un des premiers sujets de la troupe française de la cour — pour la diction et le jeu scénique, la danseuse Naudin pour l'art chorégraphique, enfin Piero Cesario (ou Cesari) pour l'étude des rôles : Ensemble qui eût fait honneur même à une école spécialement consacrée au théâtre, et qui atteste l'importance, un peu bien excessive, que l'on attachait à l'enseignement de ces disciplines, dans un établissement d'instruction générale. Aussi bien, le chevalier de Corberon en jugeait-il ainsi quand, au lendemain d'un spectacle donné en 1776, à Smolna, il écrivait : « Je suis fâché seulement que l'intelligence de cette tendre jeunesse soit aussi mal employée; le goût des plaisirs et les talents qui y mènent sont plus nuisibles que propres au bonheur des jeunes personnes qui n'ont point de fortune » (*Journal*, I, 141). Sur le même sujet, voir : *Appendice, II a*, les judicieuses remarques du voyageur allemand J. J. Bellermann.

Le mois suivant, deux nouveaux *Singspiele* parurent aux affiches du Théâtre allemand : *Das Grab des Mufti, oder Die zwey Geizigen* (5 juillet), et *Die Muse* (30 juillet), tous deux de J. A. Hiller<sup>1</sup>.

Au même moment, le Théâtre de Moscou créa un ouvrage assez singulier, car il s'agissait d'un petit opéra-comique russe dont la musique était due au jeune compositeur français François-Joseph Darcis, qui venait d'arriver dans l'ancienne capitale, et dont on peut se demander comment il fut en mesure d'écrire une partition sur un texte auquel, de toute évidence, il ne devait rien entendre. Aussi bien, en ce temps, le public russe, demeuré fort inculte, ne devait-il pas se montrer fort exigeant, quant à l'accord des paroles et de la musique...<sup>2</sup> Intitulé : *L'intendant*, l'œuvre de F.-J. Darcis reposait sur un livret de N. Nikolef qui fut publié en 1781 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad)<sup>3</sup>.

Sur cet ouvrage dont la musique a disparu, et dont les biographes occidentaux du compositeur ont ignoré l'existence, l'auteur du *Dictionnaire dramatique*, consciencieux annaliste de la production théâtrale russe du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne fournit malheureusement que fort peu de détails, et se contente de noter :

*L'intendant, bagatelle dramatique avec chants, en un acte, composée à Moscou. Musique de Darcis connu d'entre les célèbres virtuoses qui, à la fleur de l'âge et à la même époque, se suicida, pour le plus grand chagrin des amateurs de musique. Représenté pour la première fois, au Grand Théâtre de Moscou, en juillet 1778. A fort amusé le public...*<sup>4</sup>

Réussite que confirme cette note parue, soixante-trois ans plus tard, dans une revue théâtrale russe :

... *Le public apprécia cette œuvre. On goûta surtout la scène où l'on chasse les oies et où l'on chante : Tiga, tiga*<sup>5</sup>, à la maison !<sup>6</sup>

Il faut croire qu'en effet, la « bagatelle dramatique » de F.-J. Darcis connut un certain succès, et qu'elle conserva la faveur du public pendant bien des années, puisqu'un historien n'en a pas relevé moins de vingt-six représentations jusqu'en 1799<sup>7</sup>.

Le 16 août, à Saint-Petersbourg, la troupe allemande de Karl Knipper ajouta à son répertoire un *Lustspiel* du compositeur Anton Schweitzer : *Die Dorf gala*<sup>8</sup>. Puis, l'automne étant venu et la bonne société pétersbourgeoise commençant à regagner la ville, il y eut quelques concerts. Pour son compte, le violoniste français Paisible, qui s'était fixé tout récemment dans la capitale, en donna deux, le 21 et le 26 octobre, s'assurant, pour la seconde de ces séances, le concours de plusieurs artistes appréciés du public, ainsi qu'il le spécifie dans l'annonce qu'il publia alors :

... *M<sup>me</sup> Bonafini, MM. Compagnucci, Babbini, Marchetti et Porri y chanteront; M<sup>me</sup> Le Sage jouera du piano-forte, et M<sup>r</sup> Paisible exécutera, sur le violon, des concertos et un solo. M<sup>r</sup> Compagnucci et M<sup>me</sup> Bonafini chanteront des duos*<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg*, juillet 1778, annonces.

<sup>2</sup> Sur F.-J. Darcis, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 257-258.

<sup>3</sup> Ce livret fut inséré, bien des années plus tard, dans la grande collection : *Le Théâtre russe*, t. XXII.

<sup>4</sup> Pages 110-111.

<sup>5</sup> Cri par lequel les gardeurs d'oies, en Russie, rassemblaient leurs volatiles.

<sup>6</sup> *Répertoire du théâtre russe*, 1841, N<sup>o</sup> 10.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 108.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg*, août 1778, annonce.

<sup>9</sup> *Ibid.*, des 19 et 26 octobre 1778, annonces.

De son côté, Anton-Blasius Sartori, qui semble avoir été, à ce moment, le principal chanteur de la troupe de Karl Knipper — car, peu auparavant, il avait assumé le premier rôle dans plusieurs *Singspiele* représentés sur la scène du Théâtre allemand — organisa, le 23 octobre, un « grand concert musical » au cours duquel il devait faire valoir des talents variés :

... *Il jouera tout d'abord du Flügel, puis il chantera quelques airs italiens, un beau duo du célèbre Giardini et, à la fin, un air harmonieux [sic]. Par la présente, il prie l'honorable publique [sic] de vouloir bien assister* <sup>1</sup>.

C'est, semble-t-il, le lendemain du concert de A. B. Sartori, que l'entreprise d'*opera buffa* de Mariano Mattei et d'Angiola Orecia inaugura ses spectacles, sans avoir fait précéder cet événement d'un avis dans la feuille officielle. Du moins, une des affiches que les deux impresarios faisaient apposer dans les rues les plus passantes de la capitale, et dont de très rares spécimens sont parvenus jusqu'à nous — celle dont il est question ci-dessous est conservée au Musée Bakhrouchine à Moscou — nous fait-elle connaître que, le 24 octobre :

... *la Troupe des Comédiens italiens donnera La Frascatana, ou La paysanne de Frascati, Opéra comique en 3 actes, de M<sup>r</sup> Livigni, mis en musique par M<sup>r</sup> Paisello.* [sic] <sup>2</sup>

*C'est au Théâtre, appartenant au Corps impérial des Cadets nobles de terre, à Vassiley-Ostrov. On commencera à 5 heures précises, sans aucun délai. On payera au Parquet 1 rouble, à l'Amphithéâtre et à la Galerie 50 cop...*

Cette affiche était rédigée en allemand, en français et en russe <sup>3</sup>.

*La Frascatana* dont le livret, avec traduction russe, fut publié à Saint-Pétersbourg en 1780 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), dut certainement remporter, sur les bords de la Néva, tout autant de succès que sur les scènes occidentales où elle faisait alors fureur, car cet ouvrage fut rejoué plusieurs fois au Théâtre du Corps des cadets jusqu'en 1782, cela sans oublier la représentation qui en fut donnée, en italien également, à Mohilef en 1780, à l'occasion de la rencontre de Catherine II et de Joseph II d'Autriche; ni celle qui eut lieu en russe, sur le théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, à Moscou en 1784. Aussi bien, Giovanni Paisiello nous confie-t-il non sans un bien légitime orgueil que, pendant son voyage dans le Nord, il entendit son œuvre en italien, en français, en allemand, en russe et même en polonais (très certainement, lors de son passage à Varsovie) <sup>4</sup>.

Succès que confirme Catherine II, dans une lettre qu'elle écrivit à Grimm en portant, toutefois, un jugement assez peu flatteur sur la troupe des impresarios italiens :

... *Il est venu s'établir ici une troupe de mauvais bouffons italiens qui ont donné La Frascatana et on l'a courue tout comme à Naples et à Paris* <sup>5</sup>.

Peut-être cette appréciation était-elle un peu bien sévère puisque — on le verra — lorsque l'entreprise de M. Mattei et A. Orecia s'effondra en 1782, plusieurs chanteurs de la compagnie d'*opera buffa* furent engagés au service de la cour, ce qui ne laisse pas de parler en leur faveur.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 octobre 1778, annonce, partie en russe, partie en français.

<sup>2</sup> Ce *dramma giocoso*, l'un des plus populaires de G. Paisiello, avait été représenté pour la première fois à Venise en 1774 et, en un temps record, il avait passé sur nombre de scènes de la péninsule et de l'étranger.

<sup>3</sup> Texte original en français. Fig. 45, voir la reproduction de cette affiche, d'après l'exemplaire du Musée Bakhrouchine.

<sup>4</sup> *Autobiographie* parue dans : *Rassegna musicale*, 1930, p. 127.

<sup>5</sup> *Recueil S<sup>t</sup> impériale d'histoire*, t. XXIII, lettre en date du 17 décembre 1778.

Les jours suivants, le Théâtre allemand de K. Knipper joua encore deux ouvrages nouveaux : *Die Liebe auf dem Lande* de J. A. Hiller (25 octobre), et *Lindor und Ismene*, œuvre de son chef d'orchestre Nicolas Mühle (4 novembre)<sup>1</sup>. Puis, le 14 novembre, la troupe Mattei-Orecia fit connaître un *opera buffa* de Pasquale Anfossi : *La vera costanza*<sup>2</sup>. Enfin le dernier mois de l'année fut marqué par deux révélations encore, celle de *Der Fassbinder*, opéra-comique de J.-H. Rœhm (?), joué au Théâtre allemand (20 décembre), et celle du *dramma giocoso* : *La locanda* de G. Gazzaniga, qui fut représenté « pour le plaisir du public », les 26, 27 et 29 décembre, au Théâtre d'*opera buffa*<sup>3</sup>.

Indépendamment des reprises nombreuses que nous ne saurions mentionner, ce n'est pas à ces seuls spectacles que se résume le calendrier théâtral de l'année 1778. Il y en eut au moins deux autres encore qu'il convient de signaler, bien qu'il ne nous ait pas été possible d'en établir la date précise.

Moscou eut, en effet, la primeur d'un « drame russe avec chants » : *Rozana et Lioubime* en 4 actes, livret de N. Nikolef, musique de Michel Frantzovitch Kerzelli, qui parut au Théâtre de la Znamenka et qui connut un succès durable à Moscou, aussi bien que dans la capitale où il fut donné deux ans plus tard<sup>4</sup>.

Et c'est à Moscou encore que fut joué, pour la première fois en Russie, *Le devin du village* de Jean-Jacques Rousseau, que les petits pensionnaires de la Maison d'éducation eurent le privilège de révéler au public, dans une traduction russe due probablement au poète V. Maïkof : Spectacle dont le voyageur anglais W. Coxe qui y fut convié, nous a laissé la description suivante :

... Il y a un théâtre dans cet hôpital, dont toutes les décorations sont l'ouvrage des enfants trouvés; ils ont bâti le théâtre, ils l'ont peint, et fait les habits; j'assistai à la représentation de L'honnête criminel<sup>5</sup> et du Devin du village traduits en langue russe; comme je n'entends pas cette langue, je fus obligé de me borner à rendre justice à l'aisance avec laquelle ils se présentaient sur le théâtre, et à la bonne grâce avec laquelle ils jouaient; il y eut quelques voix agréables dans l'opéra; l'orchestre n'étoit point mal composé, quoiqu'il ne le fût que d'enfants trouvés, excepté le premier violon qui étoit leur maître de musique<sup>6</sup>. L'impératrice, à ce que j'ai appris, favorise les représentations théâtrales dans cette maison, comme un moyen d'en répandre le goût parmi ses sujets, goût qu'elle croit propre à les civiliser de plus en plus. Par cet établissement, les théâtres de Russie pourront se pourvoir aisément de bons acteurs<sup>7</sup>.

Ce bilan théâtral de l'année 1778 ne serait pas complet, si l'on ne signalait aussi l'apparition, à l'étranger, d'un autre opéra de Dmitri Bortniansky qui se trouvait encore en Italie à ce moment et qui fit représenter, le 26 décembre (nouv. st.), au Théâtre de la cour de Modène<sup>8</sup>, un *dramma serio* de sa composition : *Quinto Fabio*, dont le livret était une refonte de celui de *Lucio Papirio*,

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 23 octobre et 4 novembre 1778, annonces.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 13 novembre 1778, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 15 et 25 décembre 1778, annonces.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 108, indique inexactement que cet opéra-comique fut créé en 1780. La date de 1778 est attestée, à la fois, par la préface du livret publié à Moscou en 1781 (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et en notre possession), et par le *Dictionnaire dramatique*, pp. 118-119. Voir, fig. 46, la reproduction de la page de titre de ce livret.

<sup>5</sup> Comédie en 5 actes, de C. G. Fenouillot de Falbaire.

<sup>6</sup> Cet artiste était probablement Constantin Rossovsky qui enseignait la musique dans l'établissement, depuis 1776.

<sup>7</sup> W. COXE : *Voyage en Pologne, Russie, Suède et Danemark*, traduit par H. Mallet; Genève, 1786, T. I, pp. 315-316.

<sup>8</sup> V. TARDINI : *Op. cit.*, III, 1310. Par erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 265, indique l'année 1779 pour celle de la création de cet ouvrage.

écrit autrefois par Apostolo Zeno<sup>1</sup>. Les interprètes en étaient : Marcello Pompili (Quinto Fabio), Gaetano Quistapace (Volunnio), Giuseppe Giusti (Marco Fabio), Lucia Alberoni (Emilia), Marianna Tomba (Fausta) et Lorenzo Bertolazzi (Lucio Papirio)<sup>2</sup>.

D'autre part, Dmitri Bortniansky donna certainement, toujours au cours de l'année, un troisième et dernier ouvrage dramatique italien : *Alcide* car, sur la partition autographe de son œuvre, il a noté qu'elle fut représentée à Venise en 1778, prenant soin, au surplus, d'en reproduire la distribution. Toutes précisions qui sont d'autant plus opportunes, qu'aucune *cronistoria* ne mentionne ce spectacle auquel T. Wiel lui-même, qui a pourtant dressé si minutieusement le catalogue des opéras joués sur les scènes vénitienes au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, ne fait pas allusion. Nonobstant, il semble que l'on puisse tenir pour assurées les déclarations catégoriques du compositeur, qui ont été relevées pour la première fois, par l'historien soviétique N. Findeisen<sup>4</sup>.

Peut-être le silence observé, à ce sujet, par les sources italiennes auxquelles nous avons l'habitude de nous renseigner, tient-il au fait qu'il s'agit, en l'espèce, d'un ouvrage de dimensions assez restreintes, dont on serait tenté de supposer qu'il était destiné à accompagner, sur l'affiche, une partition sensiblement plus importante. En effet, bien que Dmitri Bortniansky lui attribue expressément trois actes, le livret qu'il a utilisé pour la circonstance, n'en comporte originellement qu'un seul, d'ailleurs réparti en douze scènes.

Car, malgré son titre écourté, ce livret — dont aucun historien n'avait été jusqu'ici en mesure de nommer l'auteur — n'est autre que celui d'*Alcide al bivio* de P. Metastasio, dont les personnages portent des noms identiques, et qui avait été mis à la scène pour la première fois, à Vienne en 1760, avec une musique de A. Hasse<sup>5</sup>.

Ainsi que nous l'avons dit, Dmitri Bortniansky a tenu à consigner les noms de ses interprètes, sur sa partition. De la sorte, nous apprenons que les quatre rôles principaux avaient été distribués comme suit :

Alcide :	Giacomo David
Edonide :	Rachele d'Orta
Aretea :	Caterina Gibetti
Fronimo :	Giuseppe Tassini

Comme les trois derniers d'entre ces artistes étaient engagés au Teatro S. Samuele, pendant le carnaval vénitien de l'année 1778<sup>6</sup>, il est à peu près certain que c'est sur cette scène et à ce moment, qu'*Alcide* fut créé, le ténor Giacomo David qui, à la même époque, se produisait au Teatro S. Moisè, étant venu probablement compléter l'ensemble.

La partition d'*Alcide* nous a été conservée en deux exemplaires dont l'un, autographe, appartient au Musée historique musical de Leningrad, et l'autre, copie, au British Museum.

<sup>1</sup> O. G. T. SONNECK : *Op. cit.*, I, 912. Ce livret avait été mis en musique, au même moment, par F. G. Bertoni dont la partition fut représentée pour la première fois à Milan, également au cours de l'année 1778.

<sup>2</sup> V. TARDINI : *Op. cit.*, III, 1310. Relevons, à ce propos, une plaisante erreur de N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 265, qui fait une femme... de la basse Gaetano Quistapace et qui, au surplus, déforme l'orthographe de son nom.

<sup>3</sup> T. WIEL : *Op. cit.*

<sup>4</sup> *Esquisse*, II, 264, qui reproduisant la distribution de cet ouvrage, estropie, comme l'avait fait le compositeur lui-même, les noms des personnages de l'action, ainsi que ceux des chanteurs, et attribue... le sexe féminin à l'un de ces artistes, le célèbre ténor Giacomo David !

<sup>5</sup> Comme on le verra par la suite, Giovanni Paisiello, pendant son séjour en Russie, reprit à son compte le livret d'*Alcide al bivio*, et le fit représenter à Saint-Pétersbourg en 1780, avec une partition de son cru.

<sup>6</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 337-338, dont les indications nous ont permis de rectifier l'orthographe de leurs noms.

Enfin, relevons le fait regrettable que, comme ce fut le cas pour *Creonte*, deux ans auparavant, aucun contemporain n'a laissé le moindre témoignage sur l'apparition des deux derniers ouvrages dramatiques écrits par Dmitri Bortniansky, au cours de l'année ultime de son séjour en Italie...

Le fait le plus marquant de l'année 1779 fut assurément le changement qui s'opéra au sein de l'administration des théâtres de la cour, de par la retraite d'Ivan Perfiliévitch Yélaguine.

On l'a vu, celui-ci qui occupait les fonctions directoriales depuis décembre 1766, avait, à plusieurs reprises, exprimé le désir d'en être déchargé, en raison de l'insubordination des artistes auxquels il était appelé à donner des ordres. Désespérant de parvenir à ses fins, il s'était avisé de demander l'appui du prince Grégoire Potemkine dont la protection s'avéra efficace, comme on le pouvait supposer. Car Ivan Perfiliévitch ayant renouvelé sa requête, celle-ci fut enfin acceptée par Catherine II, le 21 mai 1779, et son successeur désigné en la personne du conseiller privé Vassili Ilytch Bibikof <sup>1</sup> qui, en 1765 déjà, avait été nommé directeur du Théâtre russe, en remplacement du comte C. E. Sievers <sup>2</sup>.

Peut-être bien, au reste, la triste situation financière dans laquelle les scènes de la cour se trouvaient alors, incita-t-elle Catherine II à se rendre au vœu de I. P. Yélaguine. Une lettre de la souveraine à V. I. Bibikof, en date du 22 août 1779, nous révèle en effet qu'à ce moment, nombre d'artistes n'avaient pas été payés depuis longtemps, et elle annonce l'envoi prochain d'une somme de R. 80.405,— destinée à régler ces arriérés, ainsi qu'à couvrir diverses dépenses <sup>3</sup>. Le fait est qu'en dépit du statut qu'il avait lui-même établi avec grand soin, en 1766, I. P. Yélaguine s'était trouvé, de plus en plus fréquemment, dans l'obligation de dépasser les normes fixées par lui pour le paiement des artistes, ce qui avait eu pour conséquence de déséquilibrer gravement son budget, et d'accumuler des découverts qui, grossissant d'année en année, en étaient arrivés à former un total considérable.

Aussi le premier soin de Vassili Ilytch Bibikof, lorsqu'il prit en mains la direction des scènes et de la musique de la cour, fut-il de mettre un peu d'ordre dans une situation financière perpétuellement déficitaire, et d'instituer enfin la comptabilité sérieusement tenue qui s'imposait en pareille circonstance <sup>4</sup>.

\* \* \*

Au sein de la troupe italienne, l'année 1779 ne fut pas marquée par des événements bien importants, si ce n'est le renouvellement du contrat de Giovanni Paisiello <sup>5</sup> qui, on l'a vu, obtint,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 103 et III, 2.

<sup>2</sup> Né en 1740, Vassili Ilytch Bibikof qui, par la suite, devint chambellan et conseiller privé, se distingua, très jeune encore, parmi les partisans de Catherine II, lors du coup d'Etat de 1762. Ce qui lui valut d'avancer rapidement en grade dans l'armée. Amateur passionné d'art dramatique, il fut, avec les acteurs F. G. Volkof et I. A. Dmitrevsky, d'entre les pionniers du théâtre national. Aussi, en 1765, reçut-il la surveillance du Théâtre russe de la cour, charge dans laquelle il succéda au comte C. E. Sievers. Lors de la démission de I. P. Yélaguine, en 1779, il fut nommé directeur des scènes et de la musique de la cour, et il demeura en charge jusqu'au 17 juillet 1783, moment où les Théâtres impériaux furent remis entre les mains d'un comité de plusieurs membres. Cependant, trois ans plus tard, Catherine II le chargea de nouveau de l'administration du Théâtre russe, fonctions qu'il n'exerça pas longtemps, car il mourut déjà en 1787. V. I. Bibikof se fit connaître également comme auteur dramatique en écrivant plusieurs pièces dont l'une : *Le concussionnaire*, comédie en 5 actes qui fustigeait vertement les mœurs de la bureaucratie russe, connut un vif succès et demeura longtemps au répertoire.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 103-104.

<sup>4</sup> V. P. POGOJEF : *Projet de législation relatif aux Théâtres impériaux*; Saint-Petersbourg, 1900, t. III, pp. 206-207.

<sup>5</sup> Le premier contrat de G. Paisiello étant valable jusqu'à l'automne 1779, c'est à cette date, certainement, que le deuxième dut prendre force, et il avait une durée de trois ans car, dans une lettre que le

en recourant à un procédé assez peu élégant, une sensible augmentation de son traitement, et se décida enfin à écrire des *opere buffe*, chose à laquelle l'astucieux compositeur s'était énergiquement refusé jusqu'alors, sous le fallacieux prétexte que ce genre d'ouvrages n'était pas explicitement spécifié dans son précédent engagement.

Presque simultanément, l'Opéra italien de la cour reçut un second chef en la personne du violoniste et compositeur Carlo Canobbio récemment arrivé en Russie, qui entra au service impérial le 19 mai, avec l'obligation de jouer le 1<sup>er</sup> violon dans l'orchestre, de suppléer G. Paisiello pour la direction des ouvrages italiens, et de composer la musique des ballets qui y seraient insérés. D'autre part, c'est à la même époque approximativement que furent admis, dans la compagnie italienne, quelques chanteurs d'*opera buffa* : Marianna Guidi, Pietro Mazzoni, Baldassare et Benedetta Marchetti, ces deux derniers enlevés, par la scène de la cour, à l'entreprise Mattei-Orecia.

Toujours en disgrâce, la troupe française était bien rarement appelée à se produire, au dire de l'acteur P. J. B. Desforges qui, entré dans cet ensemble avec sa femme, au cours de la saison 1779, rapporte qu'il ne joua pas plus de trente fois en trois ans...<sup>1</sup>

A la tête du ballet impérial, Gasparo Angiolini qui — on le sait — était en assez mauvais termes avec la direction des Théâtres, prit congé pour la seconde fois, et fut remplacé par le danseur et chorégraphe Giuseppe Canziani. Cependant qu'un autre artiste de la danse, nommé de Rossi, vint prendre place dans la troupe dont les évolutions continuaient d'être dirigées par l'archet d'Ivan Khandochkine.

Pour l'orchestre, il accueillit d'un coup quatre nouvelles et excellentes recrues : les clarinettes Joseph Grimm et Georg Brunner, ainsi que les cornistes Johann Haberzettel et Georg Franck qui, tous, arrivaient de Bohême<sup>2</sup>.

\* \* \*

De leur côté, les scènes pétersbourgeoises qui étaient exploitées non par la direction des Théâtres impériaux, mais par des impresarios étrangers, continuèrent de montrer, en 1779, une grande activité que nous examinerons en détail dans un instant. Bien mieux, l'on en vit même surgir une troisième qui dut sa création à Karl Knipper encore, dont le Théâtre allemand jouissait alors d'une si grande faveur.

Comme cela avait été le cas, vingt ans auparavant, de Giovanni-Battista Locatelli que le succès de son *opera buffa* de Saint-Pétersbourg engagea à tenter la même expérience à Moscou, et qui s'y ruina<sup>3</sup>, l'impresario allemand, grisé par la réussite de son entreprise, commit en effet l'erreur de voir trop grand, et de se lancer dans une nouvelle aventure qui devait lui réserver les plus cruels déboires.

Ayant constaté l'empressement avec lequel les milieux modestes de la capitale, qui n'étaient pas admis aux Théâtres de la cour, fréquentaient ses spectacles, bien que ceux-ci fussent donnés en langue allemande, il se dit qu'une scène russe, s'adressant par conséquent à un public infiniment plus nombreux, ne pouvait manquer de lui valoir des bénéfices plus considérables encore. Aussi, comme Karl Knipper entretenait de bons rapports avec Ivan Ivanovitch Betzky qui, sans en avoir le titre, était en quelque sorte ministre de l'instruction publique, et qui le tenait pour « un homme actif ayant des connaissances et capable de faire quelque chose de bien avec de faibles moyens »<sup>4</sup>, il s'ouvrit de son projet à ce puissant personnage dont l'appui lui était particulièrement nécessaire en la circonstance.

*maestro* adressa à Galiani, en mai 1781, il manda à son correspondant qu'il lui restait alors un an et quatre mois pour arriver au terme de son engagement. (Voir S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 21.)

<sup>1</sup> P. J. B. DESFORGES : *Le poète, ou Mémoires d'un homme de lettres*; Bruxelles, 1881, t. V, p. 254.

<sup>2</sup> Sur tous les artistes nouveaux dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 245-285.

<sup>3</sup> Voir t. I, pp. 270-272.

<sup>4</sup> Cité par V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 279.

Le plan conçu par l'entrepreneur impresario consistait, en effet, à recruter une troupe russe parmi les élèves de la Maison d'éducation de Moscou qui, nous l'avons dit, étaient systématiquement enseignés dans l'art dramatique, et dont bon nombre avaient révélé un talent certain, lors des spectacles organisés sur la scène de cette institution. Or, en raison des fonctions qu'il exerçait, I. I. Betzky avait la haute surveillance de la Maison, et de son autorisation dépendait la réalisation de toute l'affaire.

Au terme du projet que Karl Knipper exposa à son protecteur, il demandait qu'un certain nombre d'élèves choisis par lui fussent amenés à Saint-Pétersbourg, pour constituer la nouvelle troupe qu'il se proposait de former. Il s'engageait à poursuivre leur instruction générale, à leur fournir « logement, habillement et nourriture convenables, mais sans leur payer d'appointements » et, en outre, à leur donner les moyens de se perfectionner dans l'art théâtral. Au bout de trois ans, il promettait de leur accorder des traitements annuels de cent à trois cents roubles, en les logeant, mais laissant à leur charge tout le reste de leur entretien <sup>1</sup>.

Betzky ayant jugé ces conditions satisfaisantes, un contrat conforme fut conclu, le 28 octobre 1779, avec Karl Knipper <sup>2</sup>. Et, au début de décembre déjà, la Maison d'éducation expédia dans la capitale cinquante de ses meilleurs pensionnaires, soit : six acteurs, six actrices, neuf danseurs, sept danseuses et vingt-deux jeunes instrumentistes destinés à former l'orchestre de la nouvelle entreprise <sup>3</sup> dont le *Concertmeister* fut désigné en la personne d'Alexis Ivanovitch Bobrof qui, deux ans plus tard déjà, reçut des appointements de R. 250,— et fut appelé à suppléer, comme second chef, le chef d'orchestre attitré, Vassili Pachkévitich <sup>4</sup>.

Aussitôt qu'il eut reçu sa petite troupe et qu'il l'eut installée dans une maison qu'il avait louée à son intention, Karl Knipper se préoccupa de lui donner des maîtres capables de la former convenablement. Pour cela il ne recula pas, un peu plus tard, de s'adresser à trois excellents artistes dont la compétence était indiscutable. Et c'est le célèbre acteur Ivan Dmitrevsky qu'il chargea d'enseigner l'art dramatique à ses jeunes pensionnaires, cependant qu'il appela Francesco Rosetti comme maître de danse, et le violoniste-compositeur Vassili Pachkévitich comme maître de musique et chef d'orchestre de sa nouvelle entreprise <sup>5</sup>.

Pour abriter cette dernière, il n'avait pas à se faire de souci, car il disposait déjà, pour les représentations de sa compagnie allemande, du vieux Théâtre de bois, sis au Tsaritzyn Loug, qui avait été autrefois celui de G. B. Locatelli. Et c'est dans cet édifice fort vétuste, que commencent, dès le 22 décembre 1779, les spectacles du Théâtre russe « libre », qui alternèrent dorénavant sur cette scène, avec ceux de la troupe allemande.

Ainsi qu'on le verra, Karl Knipper eut le mérite d'accorder, dès le début de son entreprise, une place importante à l'opéra-comique national, suivant en cela l'exemple donné, à Moscou, par le Théâtre de la Znamenka et, comme les directeurs de celui-ci, il contribua activement au succès du genre nouveau, en créant nombre d'ouvrages dus à des auteurs du pays.

\* \* \*

Quelques menus faits intéressants la musique jalonnèrent encore l'année 1779. Ce fut, tout d'abord, le retour de Dmitri Bortniansky qui, séjournant depuis dix ans en Italie, se vit rappeler par une lettre pressante d'Ivan Perfiliévitch Yélaguine, dans laquelle celui-ci lui enjoignait de regagner Saint-Pétersbourg sans retard, en laissant entendre au jeune compositeur que, de la sorte, « le bonheur et une situation heureuse lui seraient assurés pour toujours <sup>6</sup> ».

<sup>1</sup> Documents de la Chancellerie du Conseil de tutelle, N<sup>os</sup> 830-838.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 284-285.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, 294-296.

<sup>5</sup> *Ibid.*, I, 287 et 288.

<sup>6</sup> Lettre du 10 avril 1779, reproduite par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 298. De fait, peu après son retour en Russie, Dmitri Bortniansky fut nommé maître de chapelle de la fameuse Chapelle des chœurs de la cour, et maître de musique à la cour du grand-duc héritier Paul Pétrovitch.

Succédant à Dmitri Bortniansky comme pensionnaire de l'Etat à l'étranger, un autre musicien, Pierre Alexiéévitch Skokof, compositeur lui aussi, qui s'était distingué dans les classes musicales de l'Académie des Beaux-Arts, fut envoyé en 1779 dans la péninsule, pour y poursuivre ses études<sup>1</sup>. Enfin, à l'Académie dont nous venons de parler, le chanteur et compositeur Anton-Blasius Sartori fut nommé maître de musique, pour remplacer H.-Fr. Raupach mort quelques mois plus tôt<sup>2</sup>.

\* \* \*

Comme cela avait été déjà le cas en 1778, la vie théâtrale et musicale fut extrêmement intense dans les deux capitales, au cours de l'année 1779 qui vit un nombre considérable d'ouvrages nouveaux s'inscrire au répertoire.

A Moscou, la scène particulière du comte Nicolas Péetrovitch Chérémétief, qui allait consacrer désormais une part importante de son activité à l'opéra-comique français, commença par donner, le 11 janvier, *Les souliers mordorés* de A. Fridzeri, dans une version russe due à V. Voroblevsky, son librettiste et traducteur attitré<sup>3</sup>.

C'est à Moscou encore, mais au Théâtre de la Znamenka, que parut, le 20 janvier — date mémorable dans les annales du théâtre national — *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, opéra-comique russe en trois actes, livret du poète satirique A. Ablessimof (1742-1783), dont la musique, constituée en partie par des chansons populaires, avait été arrangée et écrite par un obscur compositeur du nom de Sokolovsky<sup>4</sup>. Cet ouvrage connut aussitôt une faveur inouïe qui, comme le constata un historien de l'époque, tenait au fait que « tout ici est russe, intrigue et musique ». Et le même auteur d'ajouter :

... C'est le premier opéra russe qui ait eu autant de succès, et attiré autant de spectateurs<sup>5</sup>.

De fait, *Le meunier* — c'est sous ce titre abrégé qu'il est connu et qu'il fut bientôt, dans les périodiques russes, l'objet d'innombrables et copieuses dissertations — suscita à Saint-Pétersbourg le même enthousiasme qu'à Moscou. Au point qu'il fut joué à plusieurs reprises sur la scène de la cour, et que le Théâtre russe « libre » de K. Knipper qui, le 3 février 1781, fut le premier à le révéler au public de la capitale, put en donner vingt-sept représentations consécutives, fait sans précédent dans l'histoire du théâtre en Russie.

Au reste, l'intérêt que cet ouvrage souleva partout fut si durable que, quelques années plus tard, on jugea opportun d'en améliorer la musique qui fut retouchée et en partie réécrite, peut-être bien par le célèbre compositeur E. I. Fomine<sup>6</sup>. C'est dans cette version nouvelle, que *Le meunier* se maintint au répertoire de l'opéra russe jusque fort avant dans le XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il fut publié bien tardivement à Moscou, en 1884. Une fois encore, on le voit, la scène moscovite du prince P. V. Ouroussouf et de Michel Maddox avait bien servi la cause de l'art national et contribué de la façon la plus efficiente, à lui attirer les suffrages de la foule.

Au même moment, à Saint-Pétersbourg, la compagnie de M. Mattei et A. Orecia donna, le 23 janvier 1779, la première représentation du *dramma giocoso* : *La contessina*, trois actes, livret de Marco Coltellini (d'après C. Goldoni), musique du compositeur tchèque Florian-Leopold Gassmann qui était alors maître de chapelle de la cour de Vienne<sup>7</sup>. A cette partition succéda,

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 282-284.

<sup>2</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle. Et *Dictionnaire dramatique*, p. 23. Sur ce théâtre féodal dont l'importance fut considérable, voir ci-après : *Appendice III B*.

<sup>4</sup> Sur ce librettiste et son musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 245 et 284.

<sup>5</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 77-78.

<sup>6</sup> Fig. 47, nous reproduisons le titre du livret qui fut publié à cette occasion. La première édition en avait paru à Moscou, en 1782 (Exemplaires des deux éditions à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 22 janvier 1779, annonce qui n'indique pas le nom du compositeur. Contrairement à ce que nous avons signalé dans notre ouvrage : *Opéras, intermezzos... joués en Russie durant*

le 31 janvier, au Théâtre allemand de Karl Knipper, l'opéra-comique : *Die verwandelten Weiber. oder Der Teufel ist los*, de J. Standfuss et J. A. Hiller <sup>1</sup>.

\* \* \*

Puis Giovanni Paisiello qui, ayant obtenu tout ce qu'il désirait, s'était décidé enfin à aborder le domaine de l'*opera buffa*, donna, le 3 février, au Théâtre du Palais d'hiver, un ouvrage qu'il avait écrit en un temps record : *I filosofi immaginarj* <sup>2</sup>, *dramma giocoso* en deux actes, livret de G. Bertati. La date de la première représentation de cet ouvrage est attestée par Catherine II qui, dans une lettre du 5 février 1779, adressée à Grimm, mande à son correspondant :

... Paisiello nous a régales avant-hier, sur mon théâtre de l'ermitage, d'un opéra comique, fait en trois semaines, de sa façon, à mourir de rire; c'est le *Philosophe ridicule* ou le *Faux savant*... <sup>3</sup>.

Le livret auquel Giovanni Paisiello avait recouru en la circonstance, et qui avait été doté d'une dénomination nouvelle, à Saint-Pétersbourg, était celui que G. Bertati avait intitulé : *I visionarj* et qui, sous ce titre, avait été précédemment mis en musique par F. Gherardeschi en 1765, P. Anfossi en 1771 et G. Astaritta en 1772. Il fut publié à Saint-Pétersbourg, sans doute au moment de la première représentation, en italien, en russe et vraisemblablement en français (Exemplaire italien-russe à la Bibliothèque publique de Leningrad) <sup>4</sup>. Pour la partition de G. Paisiello dont le manuscrit autographe semble avoir disparu, elle fut éditée à Paris, en 1780, sous le titre : *Le philosophe imaginaire, opéra bouffon en 3 actes. Paroles de M<sup>r</sup> du Buisson, Musique del Sig. Paisiello* (Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples). D'autre part, il en existe des copies manuscrites aux Conservatoires de Bruxelles et de Florence, aux bibliothèques de Dresde et de Vienne, enfin deux autres — dont l'une intitulée : *Astrologi immaginarij [sic]*, à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Ainsi que l'attestent les nombreuses et élogieuses allusions que la souveraine fait à cet ouvrage, dans ses lettres à Grimm, *I filosofi immaginarj* eut le don de divertir Catherine II au plus haut point, accroissant ainsi l'admiration qu'elle ressentait pour le talent de son maître de chapelle :

... il y a un air où la toux est mise en musique et où l'on chante la pulmonia, et l'autre répond par la crainte que le seigneur Agaphontidas ne soit venu crepare in mia casa, à laquelle âme qui vive ne résistera jamais. Cela a valu à Mad. Paisiello une fleur de diamants et à Mr. une boîte <sup>5</sup>.

Tel fut l'enthousiasme de l'impératrice qu'au cours de l'été de 1779, elle voulut réentendre par trois fois l'opéra qui lui avait fait tant de plaisir, et dont l'audition renouvelée nous vaut ces témoignages significatifs :

le XVIII<sup>e</sup> siècle; Genève, 1945, p. 34, où nous avons attribué à G. Astaritta l'*opera buffa* de ce titre joué à Saint-Pétersbourg en 1779, il est à peu près certain qu'il s'agissait de la partition de F. L. Gassmann car, alors que la troupe se produisait encore à Copenhague, avant que de se rendre en Russie, elle avait inscrit l'œuvre du compositeur tchèque à son répertoire. (Cmf. C. THRANE : *Op. cit.*, p. 140.)

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 janvier 1779, annonce.

<sup>2</sup> Bien que, dans son *Autobiographie*, G. Paisiello appelle ainsi cet ouvrage, celui-ci est généralement connu sous le titre : *Gli astrologi immaginarj*.

<sup>3</sup> *Recueil S<sup>t</sup>e impériale d'histoire*, t. XXIII, lettre du 5 février 1779. N'ayant pas eu connaissance de ce document irréfutable, la plupart des biographes de Paisiello indiquent, pour la première représentation de cet ouvrage, la date du 7 février 1779, cependant que N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 60, avance celle de 1781, et que C. DASSORI : *Op. cit.*, p. 648, prétend que *I filosofi* aurait été créé... à Turin, en 1776, et ajoute à cette erreur la date de 1777 pour la première représentation à Saint-Pétersbourg !

<sup>4</sup> Ce livret étant demeuré introuvable, lors de nos visites à la Bibliothèque publique de Leningrad, nous sommes dans l'impossibilité d'indiquer la distribution des rôles, lors du spectacle de Saint-Pétersbourg.

<sup>5</sup> *Recueil S<sup>t</sup>e impériale d'histoire*, t. XXIII, lettre du 5 février 1779.

... Il faut que je vous parle Païsiello; lundi, qui, ne vous déplaît, était avant-hier, il nous a régalez ici <sup>1</sup> de son opéra *Les Astrologues* ou *les Philosophes* pour la deuxième fois, et j'ai voulu voir cela au grand jour une troisième fois aujourd'hui; et plus je vois cela et plus je suis étonnée du singulier emploi qu'il sait faire des tons et des sons : et la toux, par exemple, devient harmonieuse, et tout plein de folies sublimes, et vous ne savez comment ce magicien fait pour faire prêter attention aux organes les moins sensibles à la musique, et ces organes-là sont les miens. Je sors de sa musique, la tête remplie de musique; je reconnais et chante presque sa composition : oh, la singulière tête que celle de Païsiello ! J'ai ordonné de transcrire pour vous cette musique là, et vous verrez tout plein de choses sublimes, *das ist unverstündlich* <sup>2</sup>.

Et encore de Tsarskoié-Sélo au même :

... Hier on nous a donné de nouveau ici, sur mon charmant théâtre, où il peut y entrer 500 personnes, la pulmonia, et j'ai ri à me tenir les cotés [sic] de cet air, et d'un autre dont les paroles sont : *Salve Tu Domine Argatiphontidas salutem Tibi per me*. Je chante celui-ci si bien qu'à la mascarade du 22 juillet j'ai accosté Païsiello en lui chantant son air, ce dont il n'a pas manqué de se vanter à ses connaissances. Le Saint-Synode <sup>3</sup> a assisté à cette représentation d'hier, et ils en ont ri aux larmes avec nous <sup>4</sup>.

Et enfin :

... Il faut en passant que vous sachiez que dans cet opéra il n'y a pas un air que je ne sache par cœur, et que depuis sti-là [?] je crois que Païsiello peut faire rire, pleurer et donner à l'âme, à l'esprit et au cœur tel sentiment qu'il voudra, et que c'est un sorcier. Je fais copier cela pour vous, et je crois fermement que c'est son chef d'œuvre, vu que ni *l'Idole chinoise*, ni *Démétrius*, ni etc. n'approchent point de cette musica-là <sup>5</sup>.

On peut voir une preuve encore de la faveur avec laquelle Catherine II accueillit cet ouvrage, dans le fait qu'elle tint expressément à le voir jouer au cours des fêtes qui marquèrent, au printemps de 1780, son entrevue avec l'empereur Joseph II, à Mohilef où elle emmena tout son opéra italien, et où *I filosofi immaginarj* fut représenté le 29 mai <sup>6</sup>. Circonstance qui valut au compositeur une attention fort flatteuse de la part de l'empereur d'Autriche, car celui-ci le pria de lui faire tenir une copie de son opéra <sup>7</sup> et, l'ayant fait traduire en allemand par G. Stephanie, ordonna de le jouer à Vienne, sur la scène de la cour où *I filosofi immaginarj* parut le 22 mai (nouv. st. ) 1781, sous le titre : *Die eingebildeten Philosophen* <sup>8</sup>.

Bien entendu, le succès extraordinaire que le nouvel *opera buffa* de G. Paisiello avait remporté à la cour <sup>9</sup>, incita la compagnie Mattei-Orecia à inscrire cet ouvrage à son répertoire,

<sup>1</sup> Catherine II se trouvait alors dans sa résidence estivale de Péterhof, au bord du golfe de Finlande, à une trentaine de kilomètres au S.-O. de la capitale.

<sup>2</sup> *Recueil S<sup>te</sup> impériale d'histoire*, t. XXIII, lettre du 14 juillet 1779. Grimm avait prié Catherine II de lui procurer la partition de tous les ouvrages italiens joués sur la scène de la cour et, comme on le verra, ce vœu fut religieusement observé.

<sup>3</sup> Corps des plus hauts dignitaires de l'Eglise orthodoxe.

<sup>4</sup> *Recueil S<sup>te</sup> impériale d'histoire*, t. XXIII, lettre du 30 juillet 1779.

<sup>5</sup> *Ibid.*, lettre du 23 août 1779. *L'idolo cinese* et *Demetrio*, autres ouvrages de G. Paisiello, avaient été représentés peu auparavant, à Tsarskoié-Sélo.

<sup>6</sup> J. G. MAYER : *Der erhabene Adler in der Maske des Falken...*; Augsbourg, s.d., p. 38.

<sup>7</sup> Lettre de G. Paisiello à F. Galiani, datée de Saint-Petersbourg, janvier 1781, et reproduite dans *Musica e musicisti*; Milan, 1905, pp. 766-767.

<sup>8</sup> *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*; Leipzig, 1885-1894, T. V, p. 242.

<sup>9</sup> Il fut joué encore le 24 janvier 1780, selon le *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

comme le montre une annonce publiée en janvier 1782, où les deux impresarios firent connaître qu'ils donneraient prochainement : « les meilleurs opéras-comiques, parmi lesquels... *I filosofi immaginarj* »<sup>1</sup>. S'étant rendue à Moscou, au mois d'avril suivant, cette troupe y donna au moins deux représentations de :

... *l'opéra-bouffe Le philosophe imaginaire, avec musique de la composition du célèbre Sieur Paiyasello*<sup>2</sup> [sic].

Enfin, notons que le même ouvrage fut également joué en russe, dans une traduction d'un littérateur inconnu, à Moscou où cette version n'eut pas moins de onze représentations durant la période 1794-1796, ainsi qu'à Saint-Pétersbourg où elle parut à l'affiche jusqu'en 1800, avec la célèbre cantatrice Avdotia Vorobiéva, dans le principal rôle féminin<sup>3</sup>.

\* \* \*

Faisant maintenant retour aux événements artistiques du début de l'année 1779, nous relèverons, à cette époque, une autre première représentation, celle de : *Le peintre amoureux de son modèle*, opéra-comique français de E. R. Duni, qui fut donné à Moscou, le 7 février, dans une traduction russe de V. Voroblevsky, sur la scène particulière du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief<sup>4</sup>.

Puis le Grand-Carême ayant contraint les théâtres de faire relâche, les concerts recommencèrent à Saint-Pétersbourg où le violoniste Paisible s'empressa d'en annoncer une série qui, organisée tout d'abord dans le palais du comte Vorontzof, puis dans celui du comte Stroganof, devait se prolonger pendant toute la période de pénitence, à raison de deux séances par semaine :

... *le lundi et le vendredi, où l'on exécutera en français les oratorios les plus nouveaux, à grande musique*<sup>5</sup>.

Ainsi les mélomanes de la capitale purent entendre — presque toujours à deux reprises — le *Stabat mater* de G. B. Pergolesi (18 février) et le *Te Deum* de K. H. Graun (26 février) qui avaient déjà été joués précédemment à Saint-Pétersbourg; puis un *Salve regina* de A. Hasse (5 mars) et *La Passione di Giesù Cristo* de N. Jommelli (8 mars, en italien), qui étaient donnés en premières auditions. Enfin, le 24 mars, le violoniste français révéla une grande œuvre spirituelle de sa composition, dont il n'indiqua pas le titre et qu'il avait annoncée pour une précédente séance déjà :

... *mais qui ne pourra être terminée avant ce jour*<sup>6</sup>.

Pour ces séances, Paisible s'était assuré le concours de nombreux artistes des genres les plus divers : les chanteurs Comaschino (Cristoforo Arnaboldi), Francesco Porri, Matteo Babbini et Fleury (ce dernier de la compagnie française de la cour), les cantatrices Suzanne Defoye,

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 janvier 1782, annonce.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* du 13 avril 1782, annonce en russe. Se fondant sur une source qu'il n'indique pas, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 120, affirme que la compagnie Mattei-Orecia donna, à Moscou, dix représentations de cet ouvrage.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 161.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 12 février 1779, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.* du 19 mars 1779, annonce. Peut-être s'agissait-il de l'oratorio : *Les Israélites au Mont-Oreb*, que Paisible fit chanter au cours de l'un de ses concerts, le 20 décembre de la même année.

Pontlaville et Marianna Cesare, ainsi que le pianiste J. G. W. Palschau; lui-même, bien entendu, se produisant à chaque fois, dans des concertos et des *solî* <sup>1</sup>.

Mais il se constitua immédiatement une entreprise concurrente, celle de « la célèbre Société musicale des Italiens », sans doute formée des membres de la troupe Mattei-Orecia qui, sans perdre de temps, annonça, aussi pour toute la durée du Carême :

... de beaux concerts instrumentaux et vocaux, ainsi que les meilleures et plus récentes compositions italiennes à grand orchestre... <sup>2</sup>

qui furent donnés chaque samedi, d'abord dans la maison du comte Stroganof puis, quand Paisible se fut assuré l'usage de cette salle, dans le palais du prince Grégoire Potemkine. Ici, sans que l'on puisse connaître le détail des œuvres en cause, le *bel canto* semble avoir occupé la majeure partie des programmes, indépendamment d'ouvrages joués « par un orchestre doublé », et de *solî* de flûte et de violoncelle, dont on ignore quels en furent les interprètes <sup>3</sup>.

Une fois terminées les solennités religieuses de Pâques, les théâtres rouvrirent leurs portes. Et, dès le 2 avril, la compagnie Mattei-Orecia donna, à Saint-Pétersbourg, plusieurs représentations d'un *opera buffa* encore inconnu : *Il geloso in cimento* de P. Anfossi <sup>4</sup>; cependant que, le 14 avril, le Théâtre allemand révéla au public un petit opéra-comique : *Die Jagd*, de J. A. Hiller <sup>5</sup>.

Peu après, à Moscou, le Théâtre de la Znamenka créa encore un opéra-comique russe : *Le bonheur tiré au sort*, un acte, livret de A. Ablessimof, musique d'un auteur inconnu <sup>6</sup>.

Puis, à Saint-Pétersbourg, peut-être le 21 avril, eut lieu la représentation d'un *intermezzo* en deux parties et à trois personnages : *Don Falcone*, livret d'un littérateur anonyme, dont la partition demeurée inconnue de tous les biographes de ce maître, appartenait à Niccolo Jommelli. A la vérité, le *Dictionnaire dramatique* qui signale l'apparition de cet ouvrage <sup>7</sup>, ne mentionne pas le nom du compositeur. Et T. Wiel qui en relève la représentation à Venise, en 1762, attribue la paternité de *Don Falcone* à un musicien qu'il dénomme Somella <sup>8</sup>, conformément à l'indication fournie par le livret édité à ce moment, dans cette ville. Toutefois, l'appartenance de *Don Falcone* à Niccolo Jommelli ne saurait faire de doute, car le catalogue : *Codici italiani VII, 1613 c, année 1762*, de la Biblioteca nazionale Marciana, à Venise, désigne expressément le grand compositeur napolitain comme l'auteur de cet *intermezzo* qui doit dater de l'époque où N. Jommelli était attaché à la cour de Wurtemberg, puisqu'il fut représenté à Munich, peut-être pour la première fois, en 1758 <sup>9</sup>.

En l'absence de tout renseignement à cet égard, on ne peut savoir avec certitude sur quelle scène pétersbourgeoise *Don Falcone* parut en 1779. Mais comme, de temps à autre, de petits ouvrages de ce genre étaient joués au Théâtre du Palais, il est bien possible que cela ait été le cas pour la partition de N. Jommelli dont le livret ne semble pas avoir été imprimé en Russie, bien qu'il eût été traduit en russe par I. Tikhomirow <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 15, 22 et 26 février, 1<sup>er</sup>, 5, 8 et 19 mars 1779, annonces.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 22 février 1779, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 1<sup>er</sup>, 15 et 22 mars 1779, annonces.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 29 mars 1779, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, avril 1779, annonce.

<sup>6</sup> En dépit de ce qu'affirme l'auteur du *Dictionnaire dramatique*, pp. 159-160, cet opéra ne put être joué le 9 mars qui était encore en temps de Carême. Notons, par ailleurs, que plusieurs historiens ont attribué inexactement cet ouvrage au compositeur E. I. Fomine.

<sup>7</sup> Pages 48-49.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 236. Fait curieux : adressant, en 1765, une lettre au compositeur napolitain, P. Metastasio l'appelle : Jomella.

<sup>9</sup> F. M. RUDHART : *Geschichte der Oper am Hofe zu München*; Freising, 1865, t. I, p. 141, qui ignore le nom du compositeur.

<sup>10</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 48-49.

Le 20 mai, la compagnie Mattei-Orecia inscrivit à son répertoire *La buona figliuola* de N. Piccinni que le Théâtre allemand de K. Knipper avait représenté dans une traduction, un an auparavant déjà <sup>1</sup>.

Et c'est peu de temps plus tard, que G. Paisiello porta à la scène du théâtre qui venait d'être édifié dans le parc du Palais de Tsarskoïé-Sélo, son *opera seria* : *Demetrio* qui avait été créé à Modène en 1765, et auquel le compositeur dut faire subir d'importants remaniements, afin de le conformer au désir exprimé par Catherine II, puisque le livret de P. Metastasio, qui comportait originellement trois actes, fut ramené à deux actes pour la circonstance.

La date exacte de ce spectacle qui fut donné pour célébrer la naissance du grand-duc Constantin Pavlovitch <sup>2</sup>, second fils du grand-duc héritier, n'est pas connue. Mais on la peut fixer aux derniers jours de mai ou au début de juin. D'abord parce que, dans un message adressé de Tsarskoïé-Sélo, 17 avril 1779, à Ivan Perfiliévitch Yélaguine, Catherine II enjoint à celui-ci :

... Ordonnez que l'opéra *Demetrio* qui est tenu entièrement prêt par le maître de chapelle Paisiello, soit représenté sur le théâtre d'ici, dans six semaines, quand ce théâtre sera terminé <sup>3</sup>.

Puis parce que, le 18 juin déjà, et encore de Tsarskoïé-Sélo, la souveraine mandait à Grimm :

... A propos de théâtre; j'en ai fait construire un ici; sur lequel on a représenté deux fois l'opéra *Demetrius* de Paisiello... <sup>4</sup>

Le livret de P. Metastasio, réduit en deux actes, fut publié à Saint-Pétersbourg, lors de la représentation, avec traductions française et russe (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et au Musée du Livre, à Moscou). La version française porte le titre :

Démétrius. Opéra de M<sup>r</sup> l'Abbé Métastase, représenté sur le Théâtre de la cour <sup>5</sup> de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies à l'occasion de l'heureuse naissance de Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand-Duc Constantin Pawlowitz.

Traduit de l'italien.

A St.-Pétersbourg, de l'Imprimerie de Weitbrecht et Schnoor, l'année 1779.

Les interprètes étaient : Caterina Bonafini (Cleonice), Giuseppe Compagnucci (Alceste), Matteo Babbini (Fenicio), Francesco Porri (Olinto), Agathe Senkovskaya (Barsene) et Antonio Amati (Mitrane). Les ballets avaient été réglés par Giuseppe Canziani, et les décors brossés par Francesco Gradizzi <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 mai 1779, annonce.

<sup>2</sup> Ce prince naquit le 27 avril 1779.

<sup>3</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, T. XXVII, p. 168.

<sup>4</sup> *Ibid.*, t. XXIII, lettre du 18 juin 1779. Il s'agit ici du « Théâtre chinois » qui fait partie d'un village chinois en miniature que Catherine II, cédant au goût de son temps pour la « chinoiserie », venait de faire édifier dans le parc de Tsarskoïé-Sélo, à quelque distance du Palais impérial. Naturellement réservé à la souveraine et à ses familiers, ce théâtre est, écrit M. L. Réau (*L'art russe*, I, 72) : « une délicieuse bonbonnière dont certains éléments sont de provenance authentique : les avant-scènes sont garnies de panneaux de laque, la grande loge impériale est drapée de soieries peintes et le foyer orné de vases en porcelaine chinoise ». Ainsi que le montrent les lettres de Catherine II que nous citons ci-dessus, le « Théâtre chinois » dut être inauguré à la fin de mai ou au début de juin 1779, par deux représentations de *Demetrio*. Fig. 48, voir une vue extérieure de ce théâtre.

<sup>5</sup> Le livret russe précise que le spectacle eut lieu au Théâtre de Tsarskoïé-Sélo.

<sup>6</sup> Livret du spectacle.

Quant à la partition de G. Paisiello, sa version de 1779 nous a été conservée en deux exemplaires : l'un, autographe (récitatifs d'une main étrangère), à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples; l'autre (copie) à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Ajoutons que Catherine II ne semble pas avoir particulièrement prisé l'ouvrage de son maître de chapelle car, quelques mois plus tard, dans une lettre à Grimm auquel elle disait une fois de plus son enthousiasme pour *I filosofi immaginarj*, elle déclara sans ambages :

... ni l'Idole chinoise, ni Demetrius, ni etc. n'approchent point de cette musica-là<sup>1</sup>.

C'est à la même époque certainement, mais à une date encore que l'on ne saurait établir exactement, que Giovanni Paisiello donna une autre partition qui dut être écrite aussi à l'occasion de la naissance du grand-duc Constantin Pavlovitch car, dans la *Licenza* de son livret — imprimé à Saint-Petersbourg en 1779<sup>2</sup> — le poète fait allusion à cet événement tout récent, et il chante les vertus futures du jeune prince, ainsi que celles de ses parents :

*Alla comune speme il Ciel concesso la sospirata Prole...  
Della gran Donna che alla Russia impera, dei Genitori i luminosi esempi,  
Quanta virtù trasfonderanno in lui !*<sup>3</sup>

Cet écrivain n'était autre que Giambattista Casti dont nous avons signalé la récente arrivée à Saint-Petersbourg et qui, de la sorte, faisait ses débuts à la cour où il succédait — officieusement ou officiellement, on ne peut le savoir — à Marco Coltellini.

Le manuscrit autographe du texte littéraire de *Lo sposo burlato*<sup>4</sup>, que L. Pistorelli a retrouvé à la Bibliothèque nationale de Paris, indique qu'il s'agit d'une : *operetta a cinque voci*, cependant que le livret édité avec traduction russe (Exemplaire au Musée du livre de Moscou), dit : *Dramma giocosa* [sic] en deux actes. L. Pistorelli qui en donne un résumé, déclare que le sujet de *Lo sposo burlato* est extrêmement plaisant et il assure que l'un des personnages principaux, Don Totoro, évoque le souvenir de Falstaff<sup>5</sup>. Peut-être fut-ce pour cet ouvrage, que Catherine II fit cadeau à Giambattista Casti d'une somme de R. 6.000,— et d'une magnifique pelisse, témoignages d'estime que le poète rapporta orgueilleusement quelques années plus tard, dans la préface de son *Poema tartaro* où, au reste, il trace un portrait assez peu flatteur de sa bienfaitrice...

De même que le poème de G. B. Casti était demeuré ignoré, la partition de G. Paisiello est restée inconnue de tous les historiens, et le compositeur lui-même ne l'a pas mentionnée dans son *Autobiographie*. Seul L. Pistorelli<sup>6</sup> a articulé à propos de *Lo sposo burlato*, le nom du *maestro* napolitain, mais sans oser se prononcer catégoriquement sur sa paternité. Cette supposition se

<sup>1</sup> Recueil *S<sup>t</sup>e impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 23 août 1779. Seul d'entre les périodiques de l'époque, le *Journal de Saint-Petersbourg*, dans son fascicule d'août 1779, fait mention de la représentation de *Demetrio* dont il nomme les divers interprètes.

<sup>2</sup> Ignorant l'existence de cette édition, L. PISTORELLI : *I melodrammi giocosi di G. B. Casti* (paru dans *Rivista musicale italiana*, IV, 636), pense que cet ouvrage fut écrit pour la naissance du grand-duc Alexandre Pavlovitch qui, on le sait, était venu au monde en 1777 déjà.

<sup>3</sup> Hélas, l'avenir infligea un cruel démenti aux prédictions du poète flagorneur, car le grand-duc Constantin Pavlovitch s'avéra un être grossier et débauché qui, sa vie durant, montra un caractère détestable.

<sup>4</sup> Ainsi qu'on le verra (Cmf. *Notes biographiques*, pp. 254-255) cet ouvrage qui ne figure pas dans les diverses éditions des œuvres de G. B. Casti, n'a été connu d'aucun de ses biographes. Ceux-ci tiennent en effet le livret de *Il rè Teodoro* que le littérateur donna en 1784, à l'intention de G. Paisiello, pour son premier essai dans le genre dramatique.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*, pp. 632-635.

<sup>6</sup> *Loc. cit.*, p. 632.

voit confirmée aujourd'hui par la double découverte que nous avons faite : celle du livret imprimé dans lequel G. Paisiello est désigné comme auteur de la musique, puis celle de la partition originale — probablement un *unicum* — qui appartient à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad et qui, elle aussi, porte le nom du compositeur.

De ce fait, le catalogue des œuvres dramatiques de Paisiello s'enrichit d'un ouvrage qu'il sera intéressant d'étudier quand les circonstances le permettront, et qui vient s'ajouter à la série déjà longue de ses *drammi giocosi*.

Bien que les mémoires et les périodiques russes du temps ne fassent aucune allusion à la représentation de *Lo sposo burlato*<sup>1</sup>, la distribution des rôles nous est connue, grâce à une note inscrite dans le manuscrit du livret qui nomme les interprètes :

Lesbina :	Caterina Bonafini
Don Totoro :	Baldassare Marchetti
Valerio :	Matteo Babbini
Lindoro :	Francesco Porri
Lisetta :	Marfa Krolevna

\* \* \*

Dans les derniers jours de juin 1779, la troupe particulière du comte N. P. Chérémetief donna coup sur coup, sur la scène de Kouskovo, et dans des versions russes dues à V. Voroblevsky, la première représentation de deux opéras-comiques français : *Les sœurs rivales* de R. Desbrosses, joué le 28, sous le titre : *Les deux sœurs, ou La jolie amie*<sup>2</sup>; et le lendemain, *L'amitié à l'épreuve* de Grétry<sup>3</sup>. Les livrets russes de ces deux pièces furent publiés, la même année, à Moscou (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et au Musée du livre, à Moscou).

Le 29 juin également, mais à Saint-Pétersbourg, la compagnie d'*opera buffa* Mattei-Orecia ajouta à son répertoire : *L'incognita perseguitata, o sia La Giannetta* de P. Anfossi<sup>4</sup>.

Puis, probablement le 19 août<sup>5</sup>, ce fut au tour de la troupe italienne de la cour de porter sur la scène du palais de Tsarskoïé-Sélo, un *opera buffa* de G. Paisiello : *L'idolo cinese*, que celui-ci avait fait jouer à Naples, en 1767 déjà. Le livret de G. B. Lorenzi fut publié en 1779 à Saint-Pétersbourg, en italien, en russe et en français; cette dernière version établie — procédé assez curieux — d'après la traduction russe, était le fait de deux jeunes élèves de l'Académie des sciences, nommés Volkof et Léchavoï (Exemplaires de ces diverses éditions à la Bibliothèque publique de Leningrad).

La page de titre du livret français est rédigée en ces termes :

L'Idole chinoise, drame burlesque en musique, en 3 actes, traduit du russe en prose par M.M. Wolkow et Lechavoï, élèves du gymnase de l'Académie des Sciences, musique de Mr. Paesiello. Représenté sur le nouveau Théâtre de Zarsco-Selo [sic].

St.-Pétersbourg. Imprimerie de l'Académie impériale des Sciences. 1779.

<sup>1</sup> Peut-être, cependant, est-ce de cet ouvrage que Catherine II parle dans son message du 17 avril 1779 à I. P. Yélaguine où, après avoir donné ses ordres relativement à la représentation de *Demetrio*, elle ajoute : « Quant à l'autre opéra, le dit maître de chapelle peut le préparer peu à peu, pour qu'il soit prêt en son temps. » (*Recueil Sté impériale d'histoire*, XXVII, 168.)

<sup>2</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 42-43.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 juin 1779, annonce.

<sup>5</sup> La date du 19 août est donnée par B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 308 qui, au reste, ne fait pas connaître la source dont il fait état. F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 265, indique, pour cette représentation, la date du 10 juin, mais cette allégation est infirmée par le livret du spectacle qui porte la mention : « ... il giorno... d'agosto 1779. » Notons, par ailleurs, que V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 18, qui attribue la paternité de *L'idolo cinese* à... Boieldieu, prétend que cet ouvrage fut joué en 1825 !!!

Si la distribution des rôles, lors de la représentation de 1779, ne nous est pas connue, du moins savons-nous que Carlo Canobbio composa la musique des ballets insérés dans la partition, et que les décors furent brossés par le peintre Bigari qui, à ce moment, fut quelque temps au service des Théâtres de la cour <sup>1</sup>.

Nous avons rapporté plus haut le jugement assez peu favorable que Catherine II porta sur l'œuvre de son maître de chapelle. La lettre dans laquelle elle y fait une brève allusion, confirme une information de F. Florimo selon lequel *L'idolo cinese* eut bien moins de succès à Tsarskoié-Sélo qu'à Naples, parce que les allusions au clergé y furent peu comprises <sup>2</sup>. Aussi bien en alla-t-il à peu près de même, lorsque cet ouvrage fut repris, le 22 juin 1780, pendant le séjour de l'empereur Joseph II à Tsarskoié-Sélo. Car un témoin nota alors :

*Bien que cette pièce présente en soi peu d'intérêt, on lui en trouva, tant en raison de sa bonne exécution, qu'à cause de sa musique divine* <sup>3</sup>.

\* \* \*

Le 13 août 1779, ce fut au tour d'un jeune artiste russe de se révéler en public. Ce jour-là, en effet, ainsi que nous l'apprend la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, au cours de l'assemblée de l'Académie des Beaux-Arts :

... les élèves chantèrent un chœur de musique instrumentale et vocale, composé par l'un des élèves nommé pensionnaire, Skokof <sup>4</sup>.

Il s'agissait là de l'œuvre première — une cantate sans doute — du jeune compositeur Pierre Alexiéévitch Skokof dont nous avons déjà cité le nom, et qui venait précisément de remporter, dans les classes musicales de l'Académie, une seconde médaille d'or et un diplôme, ce qui lui valut d'être presque immédiatement envoyé en Italie, pour s'y perfectionner.

Poursuivant, même en été, la série de ses spectacles, le Théâtre allemand de K. Knipper mit en scène, le 22 août, une nouveauté d'un genre bien particulier, le *duodramma* en un acte : *Ariadne auf Naxos*, musique de G. Benda <sup>5</sup>. Et deux jours après, il y eut, dans le palais du prince Grégoire Orlof, une grande réception en l'honneur de Catherine II. Durant que celle-ci jouait aux cartes, on entendit « des cantates italiennes que chanta la princesse elle-même, avec musique » <sup>6</sup> (*sic*).

Le 25 septembre, la compagnie Mattei-Orecia porta pour la première fois à l'affiche un *dramma giocoso* en trois actes : *Le gelosie villane*, du compositeur Giuseppe Sarti qui, quelques années plus tard, allait venir se fixer à Saint-Pétersbourg et y faire une brillante carrière <sup>7</sup>. Dès ce jour, les spectacles d'*opera buffa*, qui s'étaient succédé à un rythme ralenti pendant tout l'été, reprirent leur cours régulier, à raison de trois par semaine, soit le mercredi, le samedi, et le dimanche.

Et l'automne ayant engagé les nobles mélomanes à regagner la capitale, quelques artistes en profitèrent pour organiser deux concerts dont le premier eut lieu le 10 octobre, au Théâtre allemand, précédé de cet avis circonstancié :

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle. Peintre-décorateur du Corps des cadets, Bigari sur lequel on ne possède aucun autre renseignement, travailla occasionnellement pour les Théâtres impériaux auxquels il donna quelques décors destinés à des ouvrages de G. Paisiello.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 265.

<sup>3</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 60.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 30 août 1779.

<sup>5</sup> *Ibid.* du 20 août 1779, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.* du 6 septembre 1779.

<sup>7</sup> *Ibid.* du 6 septembre 1779, annonce qui attribue cet ouvrage à... Carlo Goldoni.

... il y aura un grand concert vocal et musical dans lequel une cantatrice italienne arrivée depuis peu chantera. Ce concert comprendra beaucoup de morceaux écrits par les meilleurs compositeurs. Un remarquable musicien italien y jouera un concerto de violon <sup>1</sup>.

A cette séance, succéda, le 24 octobre, celle d'une artiste-phénomène qui annonça son apparition sur l'estrade, dans ces termes engageants :

... la géante Hauck donnera un concert musical à grand orchestre. On jouera tout d'abord une symphonie, puis M<sup>lle</sup> Hauck chantera un air italien, après lequel M<sup>r</sup> Sartori jouera un concerto de clavecin de la composition de M<sup>r</sup> Bach <sup>2</sup>, puis il chantera un nouvel air allemand de sa composition; alors M<sup>r</sup> Bobrovsky qui vient d'arriver ici, jouera un concerto de cor, composé par M<sup>r</sup> Punto <sup>3</sup>. M<sup>lle</sup> Hauck chantera de nouveau un grand air italien; M<sup>r</sup> Bobrovsky jouera un quatuor de cor. Enfin M<sup>r</sup> Sartori chantera un grand air italien après lequel on jouera de nouveau une symphonie qui terminera le concert.

La D<sup>lle</sup> Hauck se flatte de l'espoir que les amateurs de musique l'honoreront de leur présence, car on n'a jamais encore vu, au théâtre, une femme de sa taille <sup>4</sup>.

\* \* \*

Cependant que la vie musicale se poursuivait ainsi dans la capitale, Giovanni Paisiello n'était pas resté inactif. Car le grand-duc Paul Pétrovitch lui avait commandé un opéra destiné à inaugurer le théâtre qu'il venait de faire construire dans sa résidence de Kamenny-Ostrof (aux portes de Saint-Pétersbourg, sur la rive droite de la Néva).

A cette occasion, le compositeur reprit, le faisant réduire en un acte et l'intitulant cette fois : *Il matrimonio inaspettato*, un livret qu'il avait traité précédemment déjà, et qu'il avait fait représenter à Rome en 1767, sous le titre : *Il marchese Tulipano* <sup>5</sup>. Mais, en la circonstance, il jugea opportun de ne pas s'en tenir à un simple remaniement de sa partition, comme il l'avait fait parfois. Il en écrivit une seconde qui, différant presque complètement de la première, peut être considérée comme une œuvre nouvelle.

*Il matrimonio inaspettato* fut créé le 21 octobre 1779, ainsi que l'atteste la suscription suivante qui se lit sur le titre des deux exemplaires connus de la partition :

... opera buffa messa in Musica dal signor Giovanni Paisiello, per l'apertura del Nuovo Teatro di S. A. I. il gran duca di tutte le Russie, à Camennoi Ostrof. L'anno 1779, il di 21 8bre <sup>6</sup>.

Le livret italien, avec traduction française en regard (sous le titre : *Le mariage imprévu*) fut publié sans lieu, ni date, mais certainement à Saint-Pétersbourg, à l'époque de la première représentation (Unique exemplaire connu à la Library of Congress de Washington). Il n'indique

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 octobre 1779, annonce.

<sup>2</sup> Certainement Carl-Philipp-Emanuel Bach dont les œuvres de clavecin s'étaient rapidement répandues, à cette époque, dans toute l'Allemagne du Nord, ainsi que dans les pays baltes.

<sup>3</sup> Le célèbre corniste-virtuose et compositeur tchèque Johann Stich (1747-1803), connu sous le surnom de Punto.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 octobre 1779, annonce.

<sup>5</sup> Le texte de *Il marchese Tulipano* avait été extrait, par un arrangeur inconnu, d'un livret de P. Chiari : *Il marchese villano* qui avait été joué à Venise en 1762, avec une musique de B. Galuppi.

<sup>6</sup> R. EITNER et C. DASSORI indiquent, pour la première de cet ouvrage, l'année 1777. De même N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 59, qui prétend au surplus que *Il matrimonio inaspettato* fut représenté à Oranienbaum. De son côté, E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 22, commet une erreur en indiquant le 3 novembre pour la date, nouveau style, du spectacle. Le calendrier orthodoxe ne retardant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, que de onze jours sur le grégorien, c'est le 1<sup>er</sup> novembre qu'il faut lire.

malheureusement pas les noms des chanteurs qui prirent part au spectacle, mais il signale que les ballets furent réglés par Giuseppe Canziani.

Pour la partition de G. Paisiello, elle a été conservée, nous l'avons dit, en deux exemplaires : l'un, autographe, à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup>; l'autre (copie) à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Cette fois encore, aucun contemporain n'a jugé à propos de nous confier ses impressions sur l'ouvrage du compositeur napolitain, de sorte que l'on ignore l'accueil qui lui fut réservé par le public qui eut le privilège d'assister au spectacle. Il faut croire, cependant, que *Il matrimonio inaspettato* ne laissa pas d'avoir un certain succès car, l'année suivante, il fut repris au moment où l'empereur Joseph II d'Autriche et le prince Henri de Prusse séjournèrent à Saint-Petersbourg, ce que l'on peut considérer comme un indice en sa faveur. Catherine II qui rapporte le fait dans l'une de ses lettres, ajoute ce détail qui montre que le *maestro* se dépensa avec ardeur à ce moment, certainement dans l'espoir de recevoir les signes tangibles de la bienveillance des deux augustes visiteurs :

... Paisiello a musiqué tout son saoul devant les illustres voyageurs <sup>2</sup>.

\* \* \*

Un événement se présente maintenant à nous, dont on est fondé à dire qu'il marque une date particulièrement mémorable dans les annales du théâtre en Russie.

Le 7 novembre 1779, en effet, un opéra-comique russe fut joué, pour la première fois, sur la scène de la cour à laquelle, jusqu'alors, seuls des ouvrages lyriques italiens et français avaient eu accès. A la vérité, le Théâtre du Palais avait précédemment accueilli trois partitions lyriques composées sur des textes russes originaux : *Céphale et Procris* en 1755, *Alceste* en 1758, et *L'asile de la vertu* en 1759. Toutefois il ne s'agissait pas là d'œuvres spécifiquement russes, car elles appartenaient à des musiciens étrangers et, en dépit de la langue dans laquelle leurs livrets étaient rédigés, elles ne pouvaient être considérées comme de véritables productions nationales.

Tout autre était le cas de *L'accident de voiture* dont la cour eut la primeur le 7 novembre car, cette fois, le compositeur Vassili Pachkévitch, comme le librettiste Jacob Borissovitch Kniajnine <sup>3</sup>, étaient des auteurs du cru. Et le fait que leur ouvrage ait été admis sur la scène impériale atteste que l'effort accompli depuis quelques années par le Théâtre de Moscou, en faveur de l'opéra national, avait porté ses fruits et attiré enfin l'attention des milieux officiels qui, jusque-là, n'avaient eu d'oreilles que pour l'art étranger.

<sup>1</sup> Il s'agit là de l'exemplaire original que G. Paisiello fit tenir au roi Ferdinand IV. Fig. 49-50, voir la reproduction photographique de la page de titre et de la première page de musique de cet ouvrage.

<sup>2</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, p. 193. Peu auparavant, manifestant à nouveau son admiration pour le compositeur, Catherine II avait mandé à Grimm : « Paisiello continue à faire des siens [miracles], il me fait voir des opéras sans ennui et écouter de la musique avec attention et intérêt. (*Ibid.*, lettre du 15 septembre 1779.)

<sup>3</sup> Né en 1742 à Pskof, Jacob Borissovitch Kniajnine, l'un des plus célèbres dramaturges russes du XVIII<sup>e</sup> siècle, débuta comme fonctionnaire, en qualité de traducteur et, en 1769, il se fit connaître en donnant sa première tragédie : *Didon*, imitée de P. Metastasio. De caractère instable, il changea plusieurs fois d'emplois et se décida enfin à entrer dans l'armée où il parvint au grade de major. Mais, accusé de graves malversations, il fut dégradé et condamné à servir comme simple soldat jusqu'au moment où, en 1777, Catherine II lui accorda sa grâce. Rentré alors dans la vie civile, J. B. Kniajnine se consacra désormais à la littérature, sur le conseil du dramaturge A. P. Soumarokof qui facilita ses débuts au théâtre. La plupart des pièces qu'il écrivit alors connurent un vif succès, et le classèrent bientôt parmi les premiers écrivains de son temps. Ce fut aussi un librettiste fécond et spirituel qui enrichit, de façon notable, le répertoire de l'opéra-comique national, et qui fournit aux musiciens du pays des sujets fort plaisants, empruntés à la vie populaire, et dont la faveur se maintint longtemps. En 1783, J. B. Kniajnine fut élu membre de l'Académie de Russie. Il mourut à Saint-Petersbourg, en 1791.

Fig. 51, voir le portrait de cet écrivain qui contribua, dans une large mesure, à la popularité de l'opéra-comique spécifiquement russe.

Dès lors, on le verra, cette expérience se renouvellera de plus en plus fréquemment, à mesure que les musiciens autochtones acquerront du métier et produiront des œuvres plus personnelles et plus dignes d'intérêt. Cela jusqu'au jour prochain où Catherine II elle-même tiendra à consacrer officiellement l'existence de l'opéra-comique russe en écrivant, à son intention, plusieurs livrets inspirés de vieux contes : Initiative qui, on l'imagine bien, aura pour conséquence de faire reconnaître définitivement les droits du genre nouveau, et de lui assurer une audience toujours plus empressée auprès du grand public.

Lors de sa première apparition au Théâtre de la cour, *L'accident de voiture* réunit une assistance particulièrement choisie car, ainsi que le constate le livret imprimé, la souveraine et toute la famille impériale se rendirent à ce spectacle. On ne peut douter que le succès ne soit venu récompenser l'effort de J. B. Kniajnine et de son collaborateur. Tout d'abord, parce qu'au témoignage d'un écrivain quelque peu postérieur, mais qui dut en recueillir l'écho de la bouche de témoins, cet ouvrage devint l'opéra favori de Catherine II <sup>1</sup>. Puis parce que le Théâtre russe « libre » de K. Knipper ne tarda pas à porter *L'accident de voiture* à son répertoire et en donna de nombreuses représentations, imité en cela, durant les années suivantes, par la scène russe officielle et par celle de Moscou, ce que prouvent les réimpressions successives du livret qui fut publié pour la première fois, à Saint-Petersbourg, au moment de la création. (Exemplaire de cette édition originale, à la Bibliothèque publique de Leningrad.)

Aussi bien, l'intrigue imaginée par Kniajnine était-elle de nature à exciter l'intérêt des foules, car elle fustigeait sans ménagement les mœurs des grands seigneurs russes du temps, l'abus que ceux-ci faisaient de leurs droits sur les serfs leur appartenant, et leur ridicule francomanie. Le même littérateur dont nous citons tout à l'heure le témoignage nous confie en effet que cet opéra :

... traçait un tableau cinglant des extravagances qui se donnaient libre cours à une époque où un Paris désordonné faisait la loi à ce qui s'appelait notre bonne société, quand la mode était tout, et l'humanité chose tout à fait accessoire <sup>2</sup>.

Pour la partition de Vassili Pachkévitch, qui nous a heureusement été conservée, elle offre des traits si spirituels et, par son inspiration mélodique autant que par la dextérité de son écriture, elle s'avère si nettement supérieure à tous les ouvrages dramatiques précédemment donnés par les musiciens du pays, que l'on est en droit de considérer *L'accident de voiture* comme le premier en date des opéras-comiques russes véritablement dignes de ce nom <sup>3</sup>.

\* \* \*

A quelques jours de ce spectacle historique, la compagnie d'*opera buffa* Mattei-Orecia offrit encore une révélation au public pétersbourgeois en jouant devant lui, le 16 novembre 1779, le *dramma giocoso* de P. Anfossi : *La forza delle donne* <sup>4</sup>.

De son côté, voulant profiter, lui aussi, du retour de la bonne société, le violoniste Paisible donna plusieurs concerts dont le premier, annoncé puis renvoyé à plusieurs reprises — il n'eut lieu que le 29 novembre — devait permettre aux mélomanes de la capitale d'entendre trois concerts et deux oratorios :

... Dans ce concert, M<sup>r</sup> Nihoul, premier chanteur de la reine de France, qui arrivera bientôt et que l'on attend d'heure en heure, montrera son art <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> S. GLINKA : *Op. cit.*, p. 96.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> Voir A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 61-68, l'analyse critique de cet ouvrage.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 8 novembre 1779, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, des 15, 19, 22 et 26 novembre 1779, annonces. Le chanteur dont il est question ici était — on le verra — le ténor Nihoul qui fut maître de chant de Marie-Antoinette et, au dire des *Spectacles de Paris*

Le troisième concert organisé par le virtuose français eut lieu le 20 décembre et fut précédé de deux annonces aux termes desquelles le programme devait comprendre : « un oratorio avec de grands chœurs, de la composition de M<sup>r</sup> Paisible », chanté par le sopraniste Comaschino et Francesco Porri <sup>1</sup>.

L'ouvrage dont il s'agit ici n'avait encore été signalé par aucun historien, et il portait le titre : *Les Israélites au Mont-Oreb*. Selon toute vraisemblance, le livret que Paisible avait utilisé en la circonstance était celui que l'abbé C. H. de Voisenon avait écrit, quelque vingt ans auparavant, à la requête du compositeur J. J. Mondonville qui souhaitait de donner une œuvre dans le genre des oratorios italiens, au Concert spirituel de Paris dont il était le directeur et où sa partition avait été exécutée, avec un grand succès, le 14 mars (nouv. st.) 1758. Comme tant d'autres œuvres parues en Russie à cette époque, la partition de Paisible semble perdue sans retour, fait d'autant plus regrettable que c'était là, probablement, le seul ouvrage spirituel écrit par le malchanceux violoniste, au cours de son existence, et que nous n'avons même pas, pour nous renseigner à son sujet, le témoignage d'un auditeur...

Les derniers jours de l'année 1779 virent les débuts du Théâtre russe « libre » dont Karl Knipper avait audacieusement pris l'initiative, et pour lequel — nous l'avons dit — il avait fait venir à Saint-Pétersbourg, grâce à l'appui de I. I. Betzky, une cinquantaine de jeunes élèves de la Maison d'éducation de Moscou. A peine arrivée dans la capitale au commencement de décembre, cette troupe de comédiens, de chanteurs et d'instrumentistes dut se mettre avec ardeur au travail puisque, le 22 du même mois déjà, elle donna son premier spectacle dramatique sur lequel aucun renseignement ne nous est parvenu <sup>2</sup>; puis, le 26, son premier spectacle lyrique qui devait avoir un retentissement considérable <sup>3</sup>. De fait, imitant l'exemple donné, à Moscou, par les directeurs du Théâtre de la Znamenka, Karl Knipper, qui aurait pu se contenter de faire jouer, par ses pensionnaires, des opéras italiens et français traduits en russe, se posa, dès l'abord, en champion de l'art national, ce qui, de la part de ce simple industriel allemand, témoignait d'une manifeste clairvoyance et justifiait la bonne opinion que ses capacités avaient inspirée à I. I. Betzky.

Ainsi — c'est là un fait remarquable qui, en dépit de son importance, n'a jamais été relevé par les historiens russes — ce sont essentiellement deux étrangers, le Juif anglais Michel Maddox à Moscou et l'Allemand Karl Knipper à Saint-Pétersbourg, auxquels revient l'honneur d'avoir favorisé l'épanouissement et le progrès de l'opéra-comique national que tous deux cultivèrent, sur leurs scènes, avec une persévérance qui aida ce genre nouveau à sortir rapidement de ses langes, et à conquérir une place de plus en plus considérable dans les préférences du public russe.

Aussi bien, pour son coup d'essai, Karl Knipper fit-il un coup de maître, soit que le hasard l'eût particulièrement servi en l'occurrence, soit qu'il eût possédé assez de perspicacité pour deviner la particulière valeur de l'ouvrage par lequel il allait inaugurer les spectacles de sa troupe lyrique.

Car *Le bazar de Saint-Pétersbourg*, opéra-comique en trois actes, qui fut créé le 26 décembre 1779, sur la scène du Théâtre russe « libre », allait connaître un succès prodigieux et faire une longue carrière que cet ouvrage dut à son sujet, où sont mis en œuvre des traits significatifs

pour l'année 1776, « l'une des trois Haute-Contre récitant du Concert spirituel » dont il était l'un des solistes attitrés.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 13 et 20 décembre 1779, annonces.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 286.

<sup>3</sup> A la vérité, I. NOSSOF : *Op. cit.*, p. 367, dont les renseignements sont souvent sujets à caution, est seul à indiquer, pour la première représentation de l'ouvrage en question, la date du 26 décembre. Toutefois, il semble qu'exceptionnellement on puisse tenir celle-ci pour vraisemblable, car Karl Knipper, qui était entré depuis peu en possession de sa troupe, devait être pressé de la faire débiter et, au lendemain de l'apparition de son ensemble dramatique, il dut certainement se hâter de révéler aussi au public pétersbourgeois le talent de ses jeunes chanteurs.

des vieilles mœurs russes, autant qu'à sa musique qui semble avoir été, à l'origine, constituée en grande partie de mélismes empruntés à des chansons populaires et plus ou moins adroitement adaptés aux paroles <sup>1</sup>.

Le bénéficiaire d'une telle réussite, auteur à la fois du livret et de la musique, était un homme remarquablement doué, Michel Matinsky, simple serf du comte S. P. Yagouinsky, auquel ses capacités exceptionnelles valurent, dans la suite, d'être affranchi par son maître et de faire une brillante carrière scientifique <sup>2</sup>.

Le *Dictionnaire dramatique* nous apporte ces renseignements intéressants sur le caractère de l'ouvrage de Michel Matinsky, et ce témoignage significatif sur le triomphe qui salua son apparition :

Le Bazar de Saint-Petersbourg, *opéra-comique en trois actes, écrit en langue russe par Matinsky, serf du comte Yagouinsky, qui se trouvait à l'étranger* <sup>3</sup>; mis en musique par lui-même, pour le plus grand plaisir de notre époque. Le succès remporté par l'auteur de cet opéra, le spectacle divertissant et agréable des anciennes mœurs russes lui font honneur.

Le théâtre représente une noce de clercs <sup>4</sup>, toute parée selon l'antique usage russe.

Le caractère du rôle du fiancé, qui est joué par l'acteur Zalychkine, du Théâtre de Moscou <sup>5</sup>, attire complètement l'attention du public, lui offrant un spectacle fort amusant.

Cette pièce a été souvent représentée sur les théâtres russes, autant à Saint-Petersbourg qu'à Moscou.

Quand l'auteur la remit à Knipper, tenancier du Théâtre libre, à Saint-Petersbourg, elle fut jouée jusqu'à quinze fois de suite et aucune autre ne procura à celui-ci de telles recettes <sup>6</sup>.

On peut voir une preuve du succès persistant qui accueillit *Le bazar de Saint-Petersbourg*, dans le fait que son livret, publié pour la première fois à Moscou en 1791, fut encore réédité dans cette ville, en 1799 (Exemplaires de ces deux éditions à la Bibliothèque de Leningrad; exemplaire de l'édition originale en notre possession) <sup>7</sup>. Toutefois, il s'agissait là de publications faites sans le consentement et au détriment de l'auteur qui, remaniant son œuvre en 1792 et la donnant enfin personnellement à l'imprimeur, se plaignit vertement, dans sa préface, d'une si impudente violation de ses droits :

Deux raisons — écrit-il — m'ont déterminé à éditer cet opéra <sup>8</sup>. Tout d'abord, parce qu'il a plu au directeur du Théâtre de la cour de le faire jouer sur cette scène, acte bienveillant qui constitue la cause principale de cette édition.

<sup>1</sup> Par un fâcheux coup du sort, il se trouve, en effet, que la partition originale du *Bazar de Saint-Petersbourg* ne nous a pas été conservée. On n'en possède qu'une seconde version rédigée et probablement améliorée, en 1792, par le compositeur Vassili Pachkévit, sur l'ordre de la direction des Théâtres impériaux qui, à ce moment, résolut d'inscrire cet ouvrage à son répertoire en raison, sans doute, du succès persistant dont il jouissait auprès du public. Ce fut sous cette forme, et sous le titre nouveau : *Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*, que *Le bazar de Saint-Petersbourg* continua d'être joué pendant tout le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Sur cet artiste aux talents si divers, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 269-270.

<sup>3</sup> Michel Matinsky avait, en effet, été envoyé par son maître en Italie, pour y continuer ses études.

<sup>4</sup> Ainsi qu'on l'a fait observer, il s'agit en l'occurrence, non pas de la noce elle-même, mais de la vieille coutume du *diévitchnik*, la soirée qui avait lieu chez la fiancée, la veille de son mariage.

<sup>5</sup> L'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui publia son ouvrage à Moscou en 1787, parle évidemment des représentations données dans cette ville.

<sup>6</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 38-40.

<sup>7</sup> Fig. 52, voir la reproduction de la page de titre de l'édition originale.

<sup>8</sup> Bien entendu, il ne s'agissait que du livret que M. Matinsky publia en 1792, à Saint-Petersbourg, sous un titre nouveau.

*Ensuite, parce que cet opéra a été imprimé à Moscou sous le titre : Le bazar de Saint-Pétersbourg, avec beaucoup de fautes et selon sa précédente disposition, ainsi qu'il a été joué il y a dix ans et, en outre, sans mon consentement. Dépossédé de mon bien pour l'avenir, je me suis senti blessé.*

*En effet, a-t-on le droit d'éditer sans permission des œuvres d'autrui, pour en retirer des avantages pécuniaires? <sup>1</sup>*

*C'est pourquoi j'ai décidé maintenant de mettre moi-même mon enfant au jour, mais amélioré et développé en quelques endroits, dans le seul désir de procurer quelque amusement au public.*

*En outre, quelques chants de cet opéra ont été adaptés à des mélodies tout à fait autres et, en général, l'accord de la musique a été mieux réalisé par les soins du musicien de la cour, M<sup>r</sup> Pachkévitich <sup>2</sup>.*

Intitulé désormais : *Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*, et amélioré par Vassili Pachkévitich, l'ouvrage de Michel Matinsky fut joué pour la première fois, le 2 février 1792, au Théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>, avec un succès non moindre que celui dont avait bénéficié sa première version.

Autant qu'on en peut juger au travers des changements apportés au texte musical primitif par V. Pachkévitich, Michel Matinsky ne possédait qu'un métier assez rudimentaire et ne devait pas être un musicien professionnel. Il n'en reste pas moins que son ouvrage exerça, au même titre que *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, de A. Ablessimof et Sokolovsky, une influence décisive sur l'orientation de l'opéra-comique russe de ce temps, en montrant l'emploi qu'il était possible de faire d'une substance musicale apparentée au folklore, et en indiquant ainsi la voie dans laquelle la plupart des compositeurs nationaux de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'allaient pas tarder à s'engager... d'ailleurs sans réussir toujours à assurer à leurs productions une popularité comparable à celle du *Bazar de Saint-Pétersbourg*, sur laquelle l'historien M. N. Longuinof apporte ce témoignage significatif :

*A cette époque, on savait par cœur la chanson du clerc : Ah! Quel temps nous vivons ! mieux peut-être qu'on ne connaît, de nos jours, les couplets des vaudevilles qui ont eu le plus de succès <sup>4</sup>.*

\* \* \*

Au moment où, en 1779, le Théâtre russe « libre » de Karl Knipper faisait les débuts mémorables que nous avons rapportés tout à l'heure, une compagnie française sur laquelle on ne possède aucun renseignement, organisa, également dans la capitale, quelques spectacles d'opéras-comiques. Installée dans le palais du comte Yagouinsky, elle joua des ouvrages précédemment représentés déjà : *Le caprice amoureux*, de E. R. Duni, et *Le maréchal-ferrant* de F. A. D. Philidor. Mais elle donna aussi, le 22 décembre 1779, *Le tonnelier*, de F. J. Gossec, dont ce fut la première apparition en Russie <sup>5</sup>.

Quoi qu'en pense l'historien V. V. Vsévolodsky-Guerngross qui, signalant le fait, juge qu'il s'agissait d'une troupe de passage <sup>6</sup>, nous inclinons à croire que cette entreprise était, bien

<sup>1</sup> Il s'agissait pourtant là d'un usage qui, pour être abusif, n'en était pas moins courant à cette époque, et dont on sait que, bien des années plus tard, Beethoven lui-même fut encore victime.

<sup>2</sup> Préface du livret.

<sup>3</sup> Date inscrite sur la partition manuscrite de cette seconde version, conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

<sup>4</sup> Revue : *Le contemporain*; Saint-Pétersbourg, 1856, p. 169.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 17 et 20 décembre 1779, annonces.

<sup>6</sup> *Les entreprises théâtrales étrangères, à l'époque de Catherine*; tirage à part, s.l.n.d. (Saint-Pétersbourg) p. 7.

plutôt, le fait des comédiens français de la cour qui, très désœuvrés en raison du discrédit persistant dans lequel ils étaient tombés à la suite du fâcheux incident de 1777, avaient trouvé là un moyen de se procurer un gain accessoire, en se produisant devant le public payant : Supposition que nous semblent confirmer, et le très petit nombre des spectacles donnés par cette compagnie mystérieuse, et le moment où ceux-ci eurent lieu, soit l'époque des fêtes de fin d'année qui devait être particulièrement propice à une expérience de ce genre.

Si nombreuses qu'aient été les manifestations théâtrales que nous venons de passer en revue, il y en eut d'autres encore pendant l'année 1779, que nous sommes contraints d'enregistrer en bref, faute d'en pouvoir connaître les dates exactes. Il est probable que l'opéra-comique : *Les deux chasseurs et la laitière* de E. R. Duni, qui avait été joué à la cour en 1764 déjà, parut sur la scène du Théâtre allemand « libre » de K. Knipper car, sans d'ailleurs indiquer sa source, N. Findeisen en note une représentation dans le cours de 1779, mais en attribuant inexactement cette partition au compositeur J. C. Kaffka <sup>1</sup>. Au même moment, parut une traduction russe du livret, qui était l'œuvre de Z. Kryjanovsky, et qui fut publiée à Saint-Pétersbourg.

Peut-être aussi le petit opéra-comique russe : *La renaissance*, dont nous avons signalé la création à Moscou en 1777, fut-il donné dans la capitale, car une partition de cet ouvrage, qui semble en constituer une seconde version, porte l'indication : *Musique de la composition du Sr Zorine, à Saint-Pétersbourg, en 1779* <sup>2</sup>. Il s'agirait donc d'une nouvelle musique écrite par un artiste sur lequel nous ne possédons pas le moindre renseignement.

A Moscou, les élèves des classes artistiques de la Maison d'éducation — les mêmes, sans doute, qui allaient être conduits à Saint-Pétersbourg au début de décembre 1779, pour constituer la troupe russe de Karl Knipper — créèrent, quelque temps auparavant, un opéra-comique russe en trois actes : *Les bons soldats* <sup>3</sup>, dont le texte était de la main du dramaturge M. M. Khéraskof, et dont H.-Fr. Raupach avait écrit la musique, probablement peu avant sa mort. Le livret en fut publié la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Léninegrad). Pour la partition de H.-Fr. Raupach, elle n'a été connue d'aucun des biographes occidentaux de ce compositeur et elle ne subsiste qu'en une copie unique, conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Le *Dictionnaire dramatique* nous livre ces renseignements succincts sur *Les bons soldats* :

... Cet opéra-comique rempli de chœurs excellents qui font honneur au compositeur, Sr Raupach, fut assez loué par le public. Il fut joué plusieurs fois sur les théâtres de Saint-Pétersbourg et de Moscou <sup>4</sup>.

Cet ouvrage, que le Théâtre russe « libre » de K. Knipper annexa dès l'année suivante à son répertoire, semble avoir connu un certain succès, car son livret, réimprimé à Moscou en 1782, était encore annoncé et mis en vente trois ans plus tard <sup>5</sup>, et il fut donné des représentations de *Les bons soldats*, dans cette ville, en 1810 <sup>6</sup>.

De son côté, et toujours à Moscou, le Théâtre de la Znamenka, qui continuait de s'employer avec zèle en faveur de l'art national, révéla : *Pygmalion, ou la puissance de l'amour*, « drame avec musique, en un acte, écrit en vers » <sup>7</sup>, dont la partition était due à un violoniste

<sup>1</sup> *Esquisse*, II, 115. L'œuvre que J. C. Kaffka donna sous ce titre, et sur un livret allemand, ne fut créée qu'en 1780, à Breslau.

<sup>2</sup> Cette partition manuscrite est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 274.

<sup>4</sup> Pages 47-48.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 août 1785, annonce.

<sup>6</sup> V. P. POGOJEF : *Le centenaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou*; Saint-Pétersbourg, 1906-1908, T. II, p. 49.

<sup>7</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 105.

de l'orchestre de la cour nommé Nicolas Pomorsky. Le livret de cet ouvrage était probablement l'œuvre du poète V. Maïkof et fut publié à Moscou en 1779. Il semble qu'il s'agissait, en l'espèce, d'une adaptation du mélodrame de J.-J. Rousseau car, annonçant l'apparition de cette édition, le *Journal de Saint-Pétersbourg* ajoute :

... Autant que nous en pouvons juger, cette œuvre dramatique est la traduction d'un original français bien connu <sup>1</sup>.

A peine est-il besoin de dire que la partition de Nicolas Pomorsky a disparu sans retour.

Enfin, il est possible qu'un autre opéra-comique russe : *Le phénix*, livret de N. Nikolef, musique d'Ivan Frantzovitch Kerzelli ou de son frère Michel, ait été joué à Moscou, à cette époque. Du moins, le livret publié sans lieu ni date, et réimprimé dans la collection du *Théâtre russe*, indique-t-il que ce « drame russe avec chants, en trois actes », fut composé en 1779. Or, comme les deux frères Kerzelli étaient alors fixés dans l'antique capitale, il y a présomption que cet ouvrage y fut représenté au Théâtre de la Znamenka (Exemplaire du livret à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>1</sup> Fascicule de mars 1780. Ce même livret fut remis en musique par le compositeur Mattia Stabingher et représenté à Moscou, peut-être en 1787, dans cette nouvelle version.

## NOTES BIOGRAPHIQUES

Alexandre Onissimovitch ABLESSIMOF, conteur et dramaturge russe, naquit, en 1742, dans la famille d'un très modeste propriétaire foncier galicien. Comme cela était l'usage dans ces milieux, le jeune homme entra de très bonne heure dans l'armée, et il atteignit le grade de capitaine, puis il passa au service civil et devint un petit fonctionnaire de l'administration moscovite. C'est alors que, fort heureusement doué pour la littérature, il se mit à écrire, et qu'il se fit connaître en donnant des contes, des fables et des épigrammes qui eurent un certain succès. Néanmoins, il traîna une existence misérable qu'il termina à Moscou, en 1783 ou 1784, dans un état de complet dénuement.

Alexandre Ablessimof laissait quelques ouvrages dramatiques : une comédie, un prologue pour l'inauguration du Théâtre-Pétrovsky de Moscou (1780), et trois livrets d'opéras-comiques : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, *Le bonheur tiré au sort* et *La campagne hors des cantonnements*. Les deux premiers d'entre ces livrets, qui furent représentés à Moscou en 1779, eurent un immense succès. En effet, ils mettaient en scène, avec infiniment d'esprit, des traits de mœurs empruntés à la vie populaire russe, et ils parlaient une langue vive, colorée et très proche de celle du peuple.

Quoi qu'on en ait dit, Alexandre Ablessimof n'écrivit la musique d'aucune de ses pièces de théâtre, se contentant, à l'occasion, d'indiquer à ses collaborateurs, les « timbres » populaires qu'il souhaitait voir adapter à ses textes.

\* \* \*

Johann ABSOLON <sup>1</sup>, violoniste né à Auscha (Bohême) en 1747, se fit remarquer, dans son enfance, par une ravissante voix de soprano, Quand l'époque de la mue la lui fit perdre, il étudia le violon, et acquit bientôt une grande virtuosité <sup>2</sup>. Admis au service de la cour russe, à Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> janvier 1777, il entra dans le 1<sup>er</sup> orchestre, aux appointements de R. 400,— et, dès 1789, son gage fut porté à R. 700,—, avec logement gratuit et bois de chauffage <sup>3</sup>. En 1801, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 800,—, à laquelle s'ajoutait une indemnité de R. 120,—, pour son logement <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Les sources russes contemporaines orthographient aussi son nom : Absalon et Abselon.

<sup>2</sup> E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, I, 7.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 95. — G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 22, prétend inexactement qu'Absolon ne vint en Russie qu'en 1796.

<sup>4</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.

Depuis 1785 environ, Johann Absolon enseignait le violon à l'École théâtrale, concurremment avec Ferdinand Titz<sup>1</sup>. Il mourut à Saint-Pétersbourg, le 25 mars 1816<sup>2</sup>.

\* \* \*

Karl-David ACKERMANN, acteur et chanteur (ténor) né vers 1750, à Leipzig, était fils du comédien Konrad-Ernst Ackermann qui avait joué à Saint-Pétersbourg entre 1747 et 1751, sous la direction de Johann-Peter Hilferding, et frère de la célèbre actrice Charlotte Ackermann. Pendant un certain temps, il appartient à la fameuse troupe Schuch, puis il fut, entre 1776 et 1779, l'un des chanteurs les plus appréciés du Théâtre de Königsberg<sup>3</sup>.

Appelé dans la capitale russe par Karl Knipper, probablement à la fin de 1780, il entra alors dans l'ensemble du Théâtre allemand « libre » dont il devint l'un des membres les plus en vue. Car, en janvier 1781, il chantait le rôle principal dans l'opéra-comique : *Der Deserteur* de K. D. Stegmann<sup>4</sup>. Cet artiste ne semble pas avoir séjourné bien longtemps à Saint-Pétersbourg. De fait, en 1783 déjà, il avait repris sa place au Théâtre de Königsberg<sup>5</sup>.

\* \* \*

Giovanni ANDROSSI, musicien sur lequel on ne possède aucun renseignement, était chef d'orchestre de la compagnie d'*opera buffa* de Mattei-Orecia à Saint-Pétersbourg, de 1778 à fin 1780<sup>6</sup>, moment où il quitta la capitale<sup>7</sup>, sans que l'on puisse savoir ce qu'il advint de lui, dès lors.

\* \* \*

Cristoforo ARNABOLDI, plus connu sous le surnom d'*il Comaschino*, sopraniste et... entre-metteur, chanta à Venise en 1775-1776<sup>8</sup> puis, l'année suivante, à Vienne, dans un des concerts de la Tonkünstler-Societät où il se trouva aux côtés du violoniste français Paisible<sup>9</sup> qui, comme lui, se rendit à Saint-Pétersbourg, en 1778, et qu'il persuada peut-être d'entreprendre ce lointain voyage en sa compagnie.

Arrivé à la fin de l'année dans la capitale russe, Comaschino commença par donner un concert, puis il prit part à plusieurs de ceux que Paisible organisa<sup>10</sup>. En 1780, il continua de monter sur l'estrade, tantôt seul, tantôt aux côtés de A. Lolli, du clarinettiste Beer et de chanteurs qui se trouvaient à Saint-Pétersbourg, à ce moment<sup>11</sup>.

Il faut croire qu'il se fit ainsi avantageusement connaître et que son talent lui valut la protection de quelque haut personnage car, au cours de la même année, il fut engagé dans la troupe italienne de la cour, aux appointements annuels de R. 1.500,—, avec une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>12</sup>. De fait, le 24 novembre de la même année, jour de la fête patronymique

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 333.

<sup>2</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.* p. 111.

<sup>3</sup> H. GÜTTLER : *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*; Königsberg, 1925, p. 167.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 janvier 1781, annonce.

<sup>5</sup> H. GÜTTLER : *Op. cit.*, p. 167.

<sup>6</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 119.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 décembre 1780, annonce.

<sup>8</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 307 et 317.

<sup>9</sup> E. HANSLICK : *Geschichte des Concertwesens in Wien*; Vienne, 1869, p. 31.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 7 décembre 1778, 15 février, 5 et 19 mars 1779, annonces.

<sup>11</sup> *Ibid.* des 13 et 24 mars, 3 avril et 6 novembre 1780, annonces.

<sup>12</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 67. A la vérité, les *Archives* n'indiquent pas que Comaschino ait été admis, à ce moment, dans la musique de la chambre. Mais, comme elles signalent que le second contrat de l'artiste fut signé le 1<sup>er</sup> avril 1783 et que, dans la règle, les contrats conclus par la direction des Théâtres de la cour avaient une durée de trois ans, on peut en déduire que le premier prit date à partir du 1<sup>er</sup> avril 1780.

de l'impératrice, Comaschino incarna le personnage du Génie de la Russie, dans le « spectacle théâtral » : *Le temple de l'allégresse universelle*, qui fut représenté sur la scène de la cour, et où quelques morceaux de sa composition furent insérés au milieu de ceux dont F. Torelli et V. Pachkévitch étaient les auteurs. Puis en 1782, également au Théâtre du palais, il chanta le rôle d'Orfeo, dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck <sup>1</sup>.

A cette époque, toutefois, l'artiste ne devait plus être très en voix, si l'on en croit le comte P. B. Chérémétief qui, l'ayant entendu lors d'une soirée musicale, écrivit à sa famille, le 29 décembre 1782 :

... *Il y eut hier, à la cour, un concert très froid et ennuyeux; la Gibetti <sup>2</sup> miaulait, ainsi que Comaschino. Tous toussent et sont enroués; aussi tout le monde fut enchanté que le concert se terminât de bonne heure <sup>3</sup>.*

Quoiqu'il en fût, le 1<sup>er</sup> avril 1783, le sopraniste vit renouveler son contrat, cela à des conditions fort favorables, puisqu'il lui était désormais assuré un traitement de R. 2.000,— et une allocation supplémentaire de R. 900,— tous les trois ans <sup>4</sup>.

Quelques jours auparavant, Comaschino avait eu l'honneur de prendre part à la première audition de *La Passione di Gesu-Cristo* que G. Paisiello venait d'écrire, et qui fut exécutée en l'Eglise catholique de Saint-Pétersbourg, au cours du mois de mars <sup>5</sup>.

Puis, le 1<sup>er</sup> mai 1786, le chanteur italien vit ses appointements augmentés et portés à la somme considérable de R. 2.300,—, à quoi venait s'ajouter une indemnité de R. 200,— pour son logement <sup>6</sup>. On peut supposer que les fonctions assez peu reluisantes qu'il assumait alors auprès du comte Alexandre Bezborodko <sup>7</sup>, le puissant chef de la Chancellerie particulière de Catherine II, n'avaient pas été sans le servir en la circonstance. Car, avec une impudeur qui montre ce que valait le personnage, Comaschino s'était fait le pourvoyeur de femmes attitré de ce grand seigneur

<sup>1</sup> Livret de ces spectacles.

<sup>2</sup> La cantatrice Caterina Gibetti qui se trouvait également au service de la cour.

<sup>3</sup> C<sup>te</sup> S. D. CHÉRÉMÉTIEF : *Echos du XVIII<sup>e</sup> siècle*; Saint-Pétersbourg, 1911, fasc. VI, p. 77.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 67.

<sup>5</sup> Livret de cette audition.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 67.

<sup>7</sup> D'une immoralité et d'un cynisme scandaleux dont il donnait impudemment et impunément le spectacle au public, le comte — il devait être créé prince sérénissime en 1797 — Alexandre Andréievitch Bezborodko (1746-1799) fut, en quelque sorte, ministre des affaires étrangères, dès la disgrâce du comte Panine en 1781, et il dirigea à peu près seul la diplomatie russe, jusqu'à la mort de Catherine II.

Possédant une fortune invraisemblable, il mena une existence crapuleuse, et poursuivit de ses répugnantes assiduités toutes les jolies actrices et danseuses de Saint-Pétersbourg, ainsi que les jeunes élèves de l'Ecole théâtrale. D'ailleurs, il entretenait royalement ses favorites, les couvrant de bijoux magnifiques et les gratifiant de somptueux cadeaux en espèces. Au point que Catherine II, scandalisée des dépenses insensées qu'il faisait pour la cantatrice Anna Davia de Bernucci, fit expulser cette artiste à laquelle, en manière d'adieu, Bezborodko donna R. 500.000 en brillants et en argent comptant. Tels étaient son dévergondage et l'impudicité des fêtes qu'il organisait dans son palais que, souvent, des filles publiques refusèrent de se rendre à ses invitations et qu'un jour, au cours de l'une de ces saturnales, la Davia lui lança à la tête, devant de nombreux témoins, ces mots cinglants : *Voi siete un porco !*

L'une des plus célèbres aventures de A. A. Bezborodko lui valut un affront qu'il essuya, d'ailleurs, avec une totale indifférence. S'étant mis en tête de séduire une toute jeune élève de l'Ecole théâtrale, Lisa Fédorova, il se heurta à l'insurmontable résistance de l'artiste qui était fiancée à Sila Sandounof, l'un de ses camarades. Ce que voyant, le libidineux personnage fit congédier le comédien par les directeurs des Théâtres impériaux qui se firent complaisamment ses complices. Heureusement, l'intervention de la souveraine permit aux deux amoureux de déjouer cette ignoble manœuvre. Pour les détails de cette affaire, voir ci-dessous, pp. 581-582. Le triste héros de cette aventure était, au demeurant, un mécène fort averti et un grand ami des arts. Il avait réuni une magnifique collection de tableaux et de statues de maîtres. Et c'est sur sa demande, que Domenico Cimarosa écrivit une cantate : *La sorpresa*, pour voix, chœur et ballet, qui fut représentée dans son palais, en 1791. Malgré sa fortune et les cadeaux que l'empereur Paul I lui fit pour lui permettre de rétablir ses affaires (une terre dans le gouvernement d'Orlof, 30.000 hectares dans celui de Voronège, avec trois mille serfs, à son choix), Alexandre Bezborodko laissa, à sa mort, des dettes énormes.

débauché et lubrique, et il se rendit souvent à l'étranger pour y choisir des jeunes filles destinées aux plaisirs de son protecteur <sup>1</sup>. Le fait était de notoriété publique, ainsi qu'on le voit par ce passage des *Mémoires* de M. Garnovsky, l'homme de confiance du prince Grégoire Potemkine, qui note, à la date du 27 août 1787 :

*... Le chanteur Comaschino est revenu il y a quatre jours, et il a amené, pour le comte Alexandre Andréievitch, deux jeunes Italiennes. Il les a essayées, mais je ne sais si les deux, ou l'une d'entre elles seulement seront admises dans le sérail* <sup>2</sup>.

Au reste, Comaschino ne se contentait pas d'exercer ce honteux métier. Il faisait d'autres affaires encore, au cours de ses voyages où il achetait des objets divers qu'il revendait ensuite à la Direction des Théâtres impériaux qui, à plusieurs reprises, lui versa de l'argent pour régler ces acquisitions <sup>3</sup>.

Le 28 juillet 1789, ce triste sire qui trouvait certainement plus d'avantages à ses trafics particuliers qu'à l'exercice de son art, fut congédié par la scène de la cour, sur sa demande <sup>4</sup>. Et comme, depuis le mois de juillet 1794, époque à laquelle il annonça pour la dernière fois son départ prochain <sup>5</sup>, on ne rencontre plus aucune allusion à sa personne dans les documents contemporains, on doit penser qu'il quitta alors la Russie, de façon définitive. En 1795, il se trouvait à Grodno, auprès du roi de Pologne Stanislas Poniatowski <sup>6</sup> dont il avait probablement fait la connaissance, au moment où ce souverain séjournait à Saint-Petersbourg.

Dès lors, le silence se fait sur ce personnage peu recommandable.

\* \* \*

Matteo BABBINI, célèbre ténor originaire de Bologne et né en 1754, se destina tout d'abord à la médecine. Mais, devenu orphelin, il fut recueilli par l'un de ses parents, professeur de chant qui, ayant reconnu ses dispositions vocales, le fit entrer dans son école où le jeune homme fit de si rapides progrès, qu'il put bientôt se produire au théâtre et qu'il connut, dès ses débuts, un succès qui ne se démentit jamais <sup>7</sup>. Un contemporain qui eut souvent l'occasion de l'entendre, expose en ces termes la nature de son talent :

*Sa voix, un peu molle dans la basse et les notes du medium, ainsi que sa gorge délicate ne lui ont pas permis de prétendre à être un grand chanteur de force, de bravoure et de vélocité. Mais, dans le cantabile et l'adagio, en somme dans tout ce qui est relatif à la tendresse, et qui tend à émouvoir les cœurs par de vrais accents et le summum de la sensibilité, il fut l'un des plus précieux instruments que la nature ait donnés aux scènes italiques* <sup>8</sup>.

La grande réputation dont jouissait cet artiste lui valut d'être engagé à la cour de Russie, à des conditions que l'on ignore mais qui, certainement, devaient être fort brillantes. Arrivé à Saint-Petersbourg en 1777, Matteo Babbini se vit aussitôt confier, par G. Paisiello, des rôles importants : Amasi dans *Nitteti*, Licomede dans *Achille in Sciro*, Valerio dans *Lo sposo*

<sup>1</sup> Comaschino se rendit à l'étranger en 1787, 1789, 1792, 1793 et 1794, ainsi que l'attestent les annonces qu'il publia alors dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*.

<sup>2</sup> *Mémoires* publiées dans *Le Passé russe*, février 1876, p. 246.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, I, *passim*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 67.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 7 juillet 1794, annonce.

<sup>6</sup> Comte S. D. CHÉRÉMÉTIEF : *Op. cit.*, IV, 194.

<sup>7</sup> C. SCHMIDL : *Op. cit.*, I, 87, commet une erreur en affirmant que Babbini ne débuta qu'en 1780. En réalité, on rencontre son nom, pour la première fois, à Modène en 1770.

<sup>8</sup> B. FRIZZI : *Dissertazione di biografia musicale*; Trieste, 1805, p. 82.

*burlato*, Fenicio dans *Demetrio* (1779); enfin Alcide dans *Alcide al bivio*, et Gelino dans *La finta amante* (1780).

Matteo Babbini quitta la Russie à la fin de 1780 ou au début de 1781, et il regagna sa patrie en passant par Varsovie où, au mois de mars 1781, il se produisit au concert, avec Francesco Porri qui était reparti en même temps que lui <sup>1</sup>. Dès lors, il se fit entendre à Venise, à Paris où il se fit applaudir au Concert spirituel et où il eut l'honneur de chanter des duos avec Marie-Antoinette, à Londres, Turin et Berlin. En 1802, il se produisait encore à Bologne où il mourut en 1816 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Antonio BECCI, chanteur italien (basse), se trouvait à Gratz en 1778 <sup>3</sup>. A la fin de la même année, il dut être appelé à Saint-Pétersbourg par Mariano Mattei et Angiola Orecia, lors de la fondation de l'entreprise d'*opera buffa* dirigée par ces impresarios car, en 1782, au moment où la troupe de ce théâtre se dispersa, il annonça son prochain départ, en même temps que celui de plusieurs autres artistes <sup>4</sup>. Antonio Becci se rendit alors à Moscou où il fut engagé par Michel Maddox comme 1<sup>o</sup> *mezzo carattere*, dans la compagnie qui chantait alors des ouvrages italiens sur la scène de cette ville <sup>5</sup>, et il se produisit au concert, lors de la première audition de *Samson* de Händel (1783), puis dans l'oratorio : *Betulia liberata* de M. Stabinger (1786) <sup>6</sup>. Dès lors tout renseignement sur lui fait défaut.

\* \* \*

Giovanni de BERNUCCI, chanteur et complaisant mari de la cantatrice Anna Davia de Bernucci, semble être venu tardivement rejoindre à Saint-Pétersbourg sa femme qui s'y trouvait, depuis la fin de l'année 1779, dans la compagnie d'*opera buffa* de M. Mattei et A. Orecia. Car en 1782 encore, il chantait à Naples <sup>7</sup>. Arrivé dans la capitale russe à une date que l'on ignore, Giovanni de Bernucci s'empessa de tirer profit de l'ascendant incroyable que la Davia exerçait sur le tout-puissant comte Alexandre Bezborodko dont elle était devenue la maîtresse attitrée, et il réussit ainsi à distribuer, de droite et de gauche, des faveurs et des places, bien entendu en se faisant grassement payer pour ses bons offices qui devaient lui rapporter des sommes considérables.

Le 2 avril 1785, le comte S. R. Vorontzof qui se trouvait pour lors à Pise mandait en effet à son frère Alexandre qu'il avait reçu de Saint-Pétersbourg :

... plusieurs lettres dans lesquelles on citait des gens placés par la Davia et par Ferrieri <sup>8</sup>; car ces misérables Italiens ont la vanité de publier partout la puissance qu'ils ont... On débite ici que le mari de la Davia est fait officier, ce qui rend notre uniforme méprisable, puisqu'on l'a vu dans une misérable troupe de comédiens qui jouent dans les foires roulées de la Toscane... <sup>9</sup>

Usant probablement de l'influence que le grand seigneur russe déplorait si vivement, Giovanni de Bernucci parvint à se faire admettre dans la troupe italienne de la cour au sein de

<sup>1</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 202.

<sup>2</sup> Fig. 53, voir le portrait de cet artiste, d'après celui qui fut peint par G. de Peris et gravé par G. de Pian.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* de cette année.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 février 1782, annonce.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* de 1783.

<sup>6</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 168-169, intitulé : *Giuditta* l'ouvrage de M. Stabinger, dont nous indiquons ici le véritable titre.

<sup>7</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 75.

<sup>8</sup> Nous n'avons aucun renseignement sur ce personnage.

<sup>9</sup> *Archives du P<sup>ce</sup> Vorontzof*; Moscou, 1875-1887, T. IX, pp. 32-33, lettre en français.

laquelle sa femme avait passé en 1782, lors de la déconfiture du théâtre d'*opera buffa*. Car lorsqu'il annonça son prochain départ, en 1787, il s'intitulait : « chanteur de la cour »<sup>1</sup>. Toutefois, il ne dut pas jouer un rôle important dans cet ensemble, puisque son nom n'est mentionné dans aucun des livrets de spectacles publiés à cette époque.

Bien que l'on n'ait aucun détail à ce sujet, il est probable que Giovanni de Bernucci flaira la disgrâce qui allait s'abattre sur sa femme, et qu'il jugea prudent de prendre ses distances sans plus attendre. En effet, pendant le carnaval de 1787, il chantait déjà à Venise<sup>2</sup> et, l'année suivante, il se produisait à Naples, aux côtés de sa digne moitié<sup>3</sup>. Dès ce moment, le silence se fait sur ce peu intéressant personnage.

\* \* \*

Georg BRUNNER, clarinettiste, était originaire de Bohême et entra, en 1779<sup>4</sup>, dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, en même temps que trois de ses compatriotes. En 1791, il était second clarinettiste et gagnait R. 500,— par an, gage qui fut porté à R. 700,—, dès 1800<sup>5</sup>. Ce devait être un excellent instrumentiste car à Prague, en 1798, le contrebassiste I. Foyta qui avait été son collègue dans l'orchestre de la cour, faisait un vif éloge de son talent<sup>6</sup>. Georg Brunner mourut à Saint-Pétersbourg, le 10 février 1826<sup>7</sup>.

\* \* \*

Carlo CANOBBIO, violoniste, chef d'orchestre et compositeur, probablement frère du chanteur Lorenzo Canobbio qui se rendit en Russie en 1782, naquit en Italie — peut-être à Venise — en 1741<sup>8</sup>. On ignore où il fit ses études et quels furent ses maîtres, mais on sait qu'il dut travailler assez jeune encore en Espagne, ainsi que le prouve le titre d'une œuvre publiée par lui quelque peu plus tard :

Sei duetti per flauto e violino o pure violini. *composti in Madrid da Carlo Canobbio, primo violino delle Opere dei Siti Reali di S. M. Cattolica. Venezia, Marescalchi e Canobbio [sans date]*<sup>9</sup>.

De retour dans son pays, Carlo Canobbio se fixa à Venise où, on le voit, il s'associa à l'éditeur de musique L. Marescalchi et où, de 1773 à 1776, il donna plusieurs partitions chorégraphiques qui furent insérées dans des opéras de G. Paisiello, M. Mortellari et G. Sarti, représentés à ce moment<sup>10</sup>. A la même époque, il était chef d'orchestre et 1<sup>er</sup> violon pour l'opéra, dans l'un des théâtres de la ville<sup>11</sup>, et il écrivit deux courtes œuvres : *L'ultima Stroffa dell'Ode del Co. Daniel Florio*, demeurée inédite, et un *Duetto per canto* qu'il publia lui-même en 1778<sup>12</sup>. Puis, la même année, il fut chargé de composer un ballet pour *La schiava fedele* de G. Amendola, à Bologne<sup>13</sup>.

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 12 janvier 1787, annonce.

<sup>2</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 406.

<sup>3</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 79.

<sup>4</sup> Archives Th. Imp., II, 351-352.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 98.

<sup>6</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 238.

<sup>7</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 63.

<sup>8</sup> Au dire de N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 49, qui n'indique pas la source où il a puisé ce renseignement.

<sup>9</sup> Exemple — peut-être unique — à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples (*Catalogo*, p. 569).

Dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*; Paris, 1810-1811, T. I, p. 116, A. CHORON et F. FAYOLLE prétendent que cette œuvre fut publiée en 1780, à Paris et à Venise.

<sup>10</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 298 et 313. — O. G. T. SONNECK : *Op. cit.*, I, 478.

<sup>11</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1775.

<sup>12</sup> Ces deux ouvrages se trouvent dans l'Archivio musicale della Cappella Antoniana, à Padoue.

<sup>13</sup> C. RICCI : *Op. cit.*, p. 495.

Ce fut là, semble-t-il, son dernier ouvrage avant son départ pour la Russie où il fut peut-être appelé sur le conseil de G. Paisiello qui, ayant eu l'occasion de collaborer avec lui à Venise, en 1773, put le recommander à la direction des Théâtres impériaux comme un artiste spécialisé dans la composition de la musique de danse. De fait, le comte Karl von Zinzendorf, alors gouverneur de Trieste, note dans son *Journal*, en date du 24 février (nouv. st.) 1779, que la célèbre cantatrice Anna Morichelli-Bosello qui se produisait à ce moment dans cette ville, se préparait à partir pour la Russie en compagnie de Carlo Canobbio, et que ce dernier avait été engagé à Saint-Pétersbourg « comme 1<sup>er</sup> violon et compositeur de la musique de ballet »<sup>1</sup>.

Le 19 mai 1779, le musicien entra au service de la cour impériale, par contrat valable jusqu'au 1<sup>er</sup> mai 1785, avec des appointements annuels de R. 2.000,—, une indemnité de voyage de R. 300,— et une gratification extraordinaire de R. 900,— tous les trois ans<sup>2</sup>.

Dans le pays qui devint sa patrie d'adoption, puisqu'il y vécut jusqu'à sa mort survenue en 1822, Carlo Canobbio allait faire une carrière brillante, et se révéler comme un artiste capable d'aborder les genres les plus divers. Dès son admission, il cumula les fonctions de 1<sup>er</sup> violon dans le premier orchestre, avec l'obligation de suppléer G. Paisiello pour la direction des opéras italiens, et celles de compositeur attitré des ballets représentés sur la scène de la cour<sup>3</sup>.

L'année même de son entrée au service impérial, Carlo Canobbio écrivit la musique des divertissements chorégraphiques insérés dans *L'idolo cinese* de G. Paisiello et, en 1780, un ouvrage du même genre pour *Alcide al bivio* du même auteur<sup>4</sup>. A la même époque, il publia à Venise, sa *Sinfonia N° II, con flauto e corni obbligati*<sup>5</sup>, ainsi que les *Sei duetti* mentionnés ci-dessus. Puis, le 17 janvier 1781, le Théâtre russe « libre » de Karl Knipper représenta un grand ballet en trois actes de sa composition : *Don Juan*, dont le scénario était dû au danseur de la cour F. Rosetti<sup>6</sup>.

Quelque temps plus tard, peut-être Carlo Canobbio partit-il en congé pour l'Italie. En effet, deux ballets lui appartenant furent donnés, l'un : *Cupido trionfatore*, à Venise en 1783, l'autre : *La discèsa d'Ercole all' Inferno*, à Naples en 1784<sup>7</sup>. En tout cas, l'artiste italien revint bientôt à Saint-Pétersbourg car, en 1785, il semble avoir fait représenter, dans cette ville, un *opera comica* en trois actes : *Amore artigiano*, sur un livret de C. Goldoni<sup>8</sup> qui, comme la plupart de ses autres ouvrages, n'a été mentionné par aucun de ses biographes.

A ce moment, son contrat avec la direction des Théâtres impériaux était échu depuis un an environ, mais le musicien continua d'être attaché au service de la cour, et, le 1<sup>er</sup> mai 1786, ses appointements furent portés à la somme de R. 2.300,— par an<sup>9</sup>. En 1789, Carlo Canobbio écrivit un nouveau ballet : *Arianna e Bacco*, un acte, livret de G. Canziani<sup>10</sup>. Il était alors chef d'orchestre de l'opéra italien et appartenait encore, comme 1<sup>er</sup> violon, au premier orchestre<sup>11</sup>. L'année suivante, il partagea, avec G. Sarti et V. Pachkévitich, l'honneur d'être désigné pour écrire la musique du grand spectacle historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*, dont le livret était l'œuvre de Catherine II<sup>12</sup>. Puis, en 1791, il composa encore un ballet : *Piramo e Tisbe*, quatre actes, livret de G. Canziani<sup>13</sup>. Et, dès 1796, il conduisit les spectacles de la troupe d'*opera*

<sup>1</sup> Demeuré inédit jusqu'à ce jour, le *Journal* du comte Karl von ZINZENDORF (1739-1813), qui contient une foule de renseignements sur la vie théâtrale et musicale en Autriche et en Italie, durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, est conservé aux Archives d'Etat de Vienne. Il présente d'autant plus d'intérêt, que son auteur était un homme fort cultivé et un dilettante doué d'un remarquable sens critique.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 109.

<sup>3</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784. — *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>4</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>5</sup> Exemplaire au British Museum.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 janvier 1781, annonce.

<sup>7</sup> O. G. T. SONNECK : *Op. cit.*, I, 790 et 266.

<sup>8</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 403.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, III, 222.

<sup>11</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1789-1790.

<sup>12</sup> Livret et partition de cet ouvrage.

<sup>13</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 229.

*buffa* qui avait été amenée à Saint-Pétersbourg par le compositeur G. Astaritta, et qui se trouvait au service impérial <sup>1</sup>.

En 1797, il publia un nouvel ouvrage de musique instrumentale :

*Six Sonates pour la guitarre [sic] accompagnées [sic] d'un Violon avec sourdine.*  
*Oeuvre II.*

*St.-Pétersbourg, chez l'auteur et chez Gerstenberg et Dittmar* <sup>2</sup>.

Puis Carlo Canobbio donna encore un ballet : *Castor et Pollux*, cinq actes, livret de C. Le Picq, qui fut mis en scène en 1803 <sup>3</sup>.

Ce fut là l'œuvre ultime du musicien italien qui mourut à Saint-Pétersbourg, le 23 février 1822 <sup>4</sup>, après avoir accompli une longue et féconde carrière au cours de laquelle il s'était activement employé à enrichir le répertoire des théâtres de sa patrie d'adoption.

\* \* \*

Giuseppe CANZIANI <sup>5</sup>, danseur et chorégraphe originaire de Venise, travailla à Munich, de 1771 à 1774 <sup>6</sup> puis, dès l'année suivante, à Venise où, en 1776, il régla les ballets de l'opéra : *Creonte*, de Dmitri Bortniansky <sup>7</sup>. Il resta dans cette ville jusqu'au début de 1778 et, la même année, il composa, à Bologne, les ballets d'*Alceste* de Gluck, dans lesquels il figura lui-même comme 1<sup>er</sup> danseur. Toutefois, ses productions ne semblent pas avoir été fort goûtées par tous les spectateurs, si l'on en juge par les lettres qu'un correspondant du librettiste R. de Calsabigi adressa alors à celui-ci <sup>8</sup>. Après être retourné à Venise, Giuseppe Canziani fut engagé à Saint-Pétersbourg où il arriva au début de 1779, pour y succéder à Gasparo Angiolini qui venait de quitter temporairement la Russie.

Immédiatement, il fit les ballets de *Demetrio*, de *Il matrimonio inaspettato* et de *L'idolo cinese*, de G. Paisiello. En 1780, ceux de la « fête théâtrale » : *Le temple de l'allégresse universelle*, d'*Alcide al bivio* et de *Nitteti* <sup>9</sup>, puis il donna en 1781, avec un musicien inconnu, un grand ouvrage chorégraphique de sa composition : *Admète et Alceste*, ballet héroïque dont le scénario français fut publié la même année à Saint-Pétersbourg <sup>10</sup>.

Au début de 1782, la situation de G. Canziani devint assez difficile, en raison de l'attitude peu bienveillante que le chambellan V. I. Bibikof, directeur des Théâtres de la cour, avait adoptée envers lui, ainsi que le montre ce passage d'une lettre que Picard, ex-gouverneur du jeune prince A. B. Kourakine, écrivit, le 12 janvier, à celui-ci qui voyageait alors à l'étranger :

*... Tous les artistes du Théâtre de la cour, sont mécontents du directeur actuel, Mr. Bibikof. Les meilleurs d'entre eux comme Mme Bonafini, Canziani et sa femme... ont déjà remis leur démission* <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* de 1796-1797.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 mars 1797, annonce.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 49.

<sup>5</sup> Certains historiographes, ainsi que quelques livrets de spectacles publiés en Russie, l'appellent : Canciani. Mais une pièce officielle, signée par l'artiste, qui est reproduite dans les *Archives Th. Imp.*, II, 336, établit indubitablement la véritable orthographe de son nom.

<sup>6</sup> F. M. RUDHART : *Op. cit.*, I, 193.

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 318.

<sup>8</sup> C. RICCI : *I teatri di Bologna nei sec. XVII e XVIII*; Bologne, 1888, pp. 625 et 641.

<sup>9</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>10</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 339.

<sup>11</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, pp. 41-42. Original en français.

Et, le 6 février suivant, Picard donnait encore au même ces détails significatifs :

... *Canziani a quitté le Théâtre de la cour, et se prépare à se rendre en Italie*<sup>1</sup>.

De fait, Giuseppe Canziani se retrouvait déjà, pendant le carnaval de 1783, à Venise où il donna plusieurs ouvrages de sa composition<sup>2</sup>, mais il n'y resta pas longtemps car, le 1<sup>er</sup> novembre de l'année suivante, il était de nouveau à Saint-Pétersbourg où il avait été appelé comme maître de danse à l'École théâtrale qui venait d'ouvrir ses portes<sup>3</sup>. Dans l'exercice de ces fonctions, Giuseppé Canziani montra sans doute autant de zèle que de talent. En effet, le 26 février 1785, le Comité des spectacles constatant les progrès accomplis par ses élèves, décida de l'engager définitivement comme maître de danse à l'École, et de conclure avec lui un contrat de deux ans qui, dès le 1<sup>er</sup> mars de la même année, assurait à l'artiste italien un traitement de R. 2.000,— par an, un spectacle à son bénéfice, un logement avec bois de chauffage, et une indemnité de R. 300,— pour son voyage de retour<sup>4</sup>. D'autre part, un document de l'administration théâtrale montre que G. Canziani recevait en outre une gratification annuelle de R. 500,—<sup>5</sup>, ce qui lui constituait, au total, un revenu considérable.

Puis, en 1787, Gasparo Angiolini qui, entre temps, était revenu prendre sa place de chorégraphe, ayant quitté la Russie, définitivement cette fois, Giuseppe Canziani fut réengagé comme maître de ballet par contrat conclu le 15 mars, à R. 3.000,— pour ces fonctions, R. 2.000,— pour son enseignement à l'École, avec une indemnité de voyage de R. 500,—<sup>6</sup>. En 1789, il écrivit le scénario d'un ballet : *Arianna e Bacco*, musique de C. Canobbio<sup>7</sup>. Et le 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante, son contrat fut renouvelé pour trois ans, aux conditions précédentes<sup>8</sup>. Quelques mois plus tard, Giuseppe Canziani eut l'honneur de composer et de régler, de concert avec Charles Le Picq, les importants divertissements insérés dans le spectacle : *Le gouvernement initial d'Oleg*, dont le livret écrit par Catherine II, avait été mis en musique par G. Sarti, C. Canobbio et V. Pachkévitich, spectacle qui fut donné sur la scène du Théâtre de l'Ermitage, avec un luxe inouï (15 octobre 1790)<sup>9</sup>.

A la même époque, le chorégraphe italien produisit deux autres ouvrages : *La sourde supposée*, à Saint-Pétersbourg<sup>10</sup>, et *Inès de Castro*, sur le théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, à Kouskovo<sup>11</sup>. Enfin en 1791, il donna son dernier ballet à Saint-Pétersbourg : *Piramo e Tisbe*, musique de C. Canobbio<sup>12</sup>.

En effet, le 1<sup>er</sup> juillet 1792, la direction des Théâtres impériaux le prévint que son contrat ne serait pas renouvelé et, le 30 septembre, elle lui accorda une pension annuelle de R. 500,—, en raison de ses longs services<sup>13</sup>. Aussi, dès le 7 décembre suivant, Giuseppe Canziani annonça-t-il son prochain départ<sup>14</sup>. Et, l'année suivante, il se retrouvait à Venise, où il recommença d'exercer son art<sup>15</sup>, puis il disparut de la scène<sup>16</sup>.

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, p. 46.

<sup>2</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 371.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 423.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 234.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 322.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, 51 et III, 81.

<sup>7</sup> *Ibid.*, III, 222.

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, 81-82.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 230.

<sup>11</sup> *Le Grand-Théâtre de Moscou, 1825-1925*; Moscou, 1925, p. 166.

<sup>12</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 229.

<sup>13</sup> *Ibid.*, I, 85 et II, 414.

<sup>14</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, annonce.

<sup>15</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 445-447.

<sup>16</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 15, attribuée à G. Canziani la musique de plusieurs ballets et opéras, à laquelle il n'eut certainement aucune part.

\* \* \*

Giambattista CASTI, poète et littérateur né à Acquapendente près de Viterbe en 1724, fut agrégé à l'Académie *degli Arcadi* de Rome où il fit ses premières armes littéraires, puis il fut attaché, comme poète, à la cour de Florence. En 1769, quand le futur empereur d'Autriche Joseph II se rendit dans cette ville, pour y visiter son frère, il fit la connaissance de Giambattista Casti dont il apprécia si fort « l'humeur gaie », qu'en repartant pour Vienne, il emmena celui-ci dans sa suite. Dans la capitale autrichienne, la fortune sourit rapidement au poète qui se lia d'amitié avec le comte Joseph Kaunitz, l'un des fils du chancelier de l'impératrice Marie-Thérèse, et l'accompagna à plusieurs reprises, au cours de voyages à travers l'Europe.

Si bien qu'en 1778, quand ce haut personnage fut nommé ministre plénipotentiaire d'Autriche près la cour de Russie, Giambattista Casti le suivit à Saint-Pétersbourg où il fut reçu avec bienveillance par Catherine II. Ce qui n'empêcha pas le chevalier de Corberon, qui le vit à cette époque, de porter sur lui ce jugement peu flatteur :

... Voilà, mon ami, l'homme [Kaunitz] à qui j'ai affaire maintenant, entouré, d'ailleurs, d'une secrétairerie médiocre et d'un nommé Casti <sup>1</sup>, espèce de bouffon italien dont le mérite est de faire des vers orduriers <sup>2</sup>.

Opinion dont il faut bien reconnaître qu'elle correspondait exactement à celle que Casanova formula après avoir rencontré, à Trieste en 1773, Giambattista Casti qui, à ce moment, remplissait, auprès du diplomate autrichien, comte F. X. W. Rosemberg, les fonctions assez peu reluisantes de « bouffon et de pourvoyeur de filles ». En effet, l'aventurier vénitien note que son compatriote était :

... un ignorant, audacieux et très impudent, qui n'avait d'autre mérite qu'une très grande facilité de versification <sup>3</sup>.

Comme on le verra, Casti justifia amplement, par la suite, l'opinion du diplomate français. Mais pour l'instant, il se préoccupa de gagner le plus vite et le plus sûrement possible, la faveur de Catherine II. Et comme le grand-duc Alexandre Pavlovitch était né peu auparavant (12 décembre 1777), il vit là l'occasion toute trouvée de faire acte de flatteur devant la souveraine à laquelle il dédia une pièce intitulée :

*A Caterina II, Imperatrice di tutte le Russie, canzoni di Gio. Batista Casti. Per la felice nascita di Alessandro principe Imperiale di tutte le Russie, canzone* <sup>4</sup>.

Au reste, le rusé bonhomme était arrivé à un moment favorable, car Marco Coltellini, le poète-librettiste de la cour impériale, était mort un an auparavant, et sa charge n'avait point encore été repourvue. Toutefois, les documents d'archives des Théâtres impériaux ne faisant aucune allusion à son sujet, nous n'avons pu établir si Casti reçut officiellement la succession de M. Coltellini. Mais il est certain qu'il écrivit au moins un livret d'opéra pour la cour de Saint-Pétersbourg, celui d'un *dramma giocoso* intitulé : *Lo sposo burlato*, deux actes, qui fut représenté

<sup>1</sup> Ayant sans doute mal lu ce document, les éditeurs du *Journal* de CORBERON appellent le poète : Carti.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, II, 202, en date du 31 décembre 1778. A ce moment, Casti avait déjà publié son fameux poème : *Gli animali parlanti*, ainsi que dix-huit de ses *Novelle* en vers.

<sup>3</sup> *Mémoires*, T. XII, p. 203.

<sup>4</sup> Un exemplaire de ce poème publié sans lieu ni date, mais certainement à Saint-Pétersbourg en 1778, se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

pendant l'été de 1779, probablement au Théâtre de Tsarskoié-Sélo, avec une musique de G. Paisiello<sup>1</sup>. Ce fut là son premier essai dramatique qui est demeuré ignoré jusqu'à ces derniers temps, ses biographes n'ayant pas eu connaissance de cet ouvrage, et tenant le livret de : *Il rè Teodoro in Venezia*, joué à Vienne en 1784, pour sa plus ancienne composition théâtrale.

D'autre part, il ne serait pas impossible que Casti ait écrit aussi le livret de : *La finta amante*, intermezzo qui, mis également en musique par G. Paisiello, fut représenté en 1780 à Mohilef, pendant les fêtes organisées dans cette ville, à l'occasion de la rencontre de Catherine II et de l'empereur Joseph II d'Autriche. A la vérité, ni le livret imprimé, ni la partition n'indiquent le nom de l'auteur du texte. Mais Giambattista Casti étant le seul poète italien dont la cour de Russie disposât à ce moment et ayant donné, l'année d'avant, une preuve de ses capacités avec *Lo sposo burlato*, cette supposition ne paraît pas tout à fait invraisemblable. Cela d'autant plus que la souveraine, qui avait commandé cet ouvrage tout exprès pour la circonstance, ne pouvait ignorer les relations cordiales qui unissaient l'écrivain et son hôte auguste, et qu'elle devait avoir à cœur d'être agréable à ce dernier.

La date exacte à laquelle G. B. Casti quitta la Russie n'est signalée par aucun document. Mais on peut penser que ce dut être en 1782 car, d'après une déclaration de son confrère L. da Ponte, il arriva à Vienne ayant appris :

... à la fois la mort de Marie-Thérèse, à qui il était loin de plaire, et celle de Métastase, qui laissait vacant le poste de Poète de la Cour : il pensa que par son mérite, par la protection de ses puissants amis, et surtout celle du Comte de Rosemberg qui, bien que d'un âge très avancé, aimait encore la harpe profane du chanteur érotique, il obtiendrait sans peine ce poste, objet de son ambition<sup>2</sup>.

Or, l'impératrice Marie-Thérèse était décédée au mois de novembre 1780, et Metastasio l'avait suivie dans la tombe, en avril 1782. De ce fait, à peine débarqué à Vienne, Casti vit ses vœux se réaliser. En effet, l'empereur Joseph II le nomma presque immédiatement *poeta cesareo*, en remplacement du dramaturge récemment disparu, et c'est par le livret de : *Il rè Teodoro in Venezia* ((1784), que l'écrivain inaugura l'exercice des fonctions flatteuses dont il avait été revêtu, faisant suivre cet ouvrage de plusieurs autres du même genre : *La grotta di Trifonio* en 1785, *Prima la musica e poi le parole* en 1786, *Cublai*, *Gran Can dei Tartari* en 1788, enfin *Catilina* en 1792.

Entre temps, Giambattista Casti avait publié, en 1787, son *Poema tartaro* dans lequel, en dépit des bontés dont Catherine II l'avait honoré, il n'avait pas reculé de faire des allusions fort blessantes aux mœurs et à la vie privée de la souveraine : geste assez vil qui ne demeura pas impuni. Car l'ouvrage ayant fait du bruit et menaçant de troubler les rapports amicaux de Catherine II et de Franz II, celui-ci jugea préférable de ne pas conserver, à son service, un personnage aussi peu délicat. Le poète mal inspiré dut donc quitter Vienne. Il se rendit en Italie, puis il alla mourir, dans le dénuement, à Paris en 1803<sup>3</sup>.

\* \* \*

Giuseppe COMPAGNUCCI, remarquable sopraniste né à une date que l'on ignore, chanta en 1765-1766 à Munich<sup>4</sup>, à Naples en 1767<sup>5</sup>, à Venise et à Lucques en 1775<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> L. DA PONTE : *Mémoires*, traduits de l'italien par C. D. de La Chavanne; Paris, 1860, pp. 106-107.

<sup>3</sup> Fig. 54, nous reproduisons le portrait de cet écrivain, d'après celui qui figure en tête de l'édition de ses *Novelle*, donnée à Paris en 1821.

<sup>4</sup> F. M. RUDHART : *Op. cit.*, I, 186.

<sup>5</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 239.

<sup>6</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 311. — L. NERICI : *Op. cit.*, p. 341.

En 1776-1777, il se produisait à Varsovie où l'un de ses admirateurs porta sur lui ce jugement flatteur :

*M<sup>r</sup> Compagnucci est un excellent artiste qui possède toutes les qualités que l'on peut exiger d'un bon chanteur.*

Cependant que le rédacteur du *Journal littéraire de Varsovie*, relevant le succès persistant que l'artiste remportait auprès du public polonais, notait à son sujet :

*... Les éloges toujours soutenus que M. Compagnucci s'est attirés du public depuis environ un an qu'il fait les délices de nos concerts, lui assurent une gloire à laquelle notre suffrage ne saurait rien ajouter <sup>1</sup>.*

Giuseppe Compagnucci dut arriver à Saint-Pétersbourg au début du printemps 1777 car, à la fin de mars, il chantait encore à Varsovie. Mais, fait inexplicable, les documents d'archives des Théâtres impériaux observent un silence absolu à son endroit, de sorte, que l'on ignore les conditions auxquelles il était engagé. Il n'en est pas moins certain qu'il entra alors dans la troupe italienne puisque, dès son apparition dans la capitale, il assumait des rôles importants dans les ouvrages lyriques représentés à cette époque : Armidoro dans *Lucinda ed Armidoro*, et Giove dans *La sorpresa delli dei* en 1777 ; puis Ulisse dans *Achille in Sciro* en 1778, Alceste dans *Demetrio* en 1779, Sammete lors de la reprise de *Nitteti*, et Alcide dans *Alcide al bivio* en 1780 <sup>2</sup>. Cela tout en se produisant parfois au concert, en compagnie de chanteurs et d'instrumentistes également fixés sur les bords de la Néva <sup>3</sup>.

Le soprano italien mourut à Saint-Pétersbourg, le 26 mars 1782, dans des circonstances bien singulières qui attestent, chez lui, un esprit curieux des choses de la science, et dont nous avons connaissance, grâce à une lettre que Picard écrivit, le 2 avril suivant, au jeune prince A. B. Kourakine, lettre dans laquelle il mande à son ex-élève des détails circonstanciés sur ce dramatique accident :

*... M<sup>r</sup> Compagnucci, premier musicien du Théâtre de la cour, est mort samedi dernier, en faisant des expériences de chimie auxquelles il se livrait avec passion, ces temps derniers. N'ayant pas pris de précautions suffisantes, il avait négligé de mettre un masque; les gaz délétères lui sont montés au visage, et l'ont asphyxié... <sup>4</sup>*

On doit penser que l'évènement fit du bruit dans la capitale, en raison de la personnalité et de la réputation de la victime, car Catherine II elle-même crut devoir le signaler au grand-duc Paul Péetrovitch, alors à l'étranger, auquel elle écrivit, le 6 avril :

*... la semaine passée nous est mort Campanoutchi [sic] et cela par une opération chimique, qui lui est crevée entre les mains et l'a empoisonné... <sup>5</sup>*

\* \* \*

<sup>1</sup> Cité par L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 120 et 127.

<sup>2</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 26 octobre 1778, 6 et 30 octobre, 6 novembre 1780, annonces.

<sup>4</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, p. 54. Coïncidence singulière, le 30 mars, le violoniste français Paisible qui s'était produit à plusieurs reprises, aux côtés de Compagnucci, se suicida à Saint-Pétersbourg (voir ci-dessous, pp. 277-278).

<sup>5</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, IX, 136, lettre en français.

François-Joseph DARCIS, compositeur né à Paris en 1759<sup>1</sup> fut, dans cette ville, l'élève de Grétry. A l'âge de douze ans déjà, il se fit connaître en jouant du clavecin et de l'orgue au Concert spirituel<sup>2</sup> et, l'année suivante, en donnant à la Comédie-Italienne son premier opéra-comique : *Le bal masqué*, sur lequel Grimm porta cette appréciation singulièrement peu flatteuse :

*... la musique de cette pièce est d'un petit polisson de douze ans, appelé Darcis qui a pris sur l'affiche le titre d'élève de M. Grétry. On ne soupçonnera pas celui-ci d'avoir corrigé l'ouvrage de son élève, encore moins d'y avoir fourré du sien.*

*Cela est pitoyable depuis le commencement jusqu'à la fin. Pas l'ombre de talent; pas l'apparence d'une idée dans toute la pièce; encore moins de science, d'harmonie et de modulation; des chants insipides pris à droite et à gauche et rédigés en couplets : voilà tout le mérite de ce petit polisson. Il sera vingt ans dans l'école de Grétry, qu'il en sortira aussi inepte qu'il y est entré.*

Après avoir ainsi expédié l'ouvrage du petit débutant, Grimm trace de lui ce portrait, et nous donne ces quelques détails sur sa vie :

*Le petit garçon est d'une assez jolie figure, il joue assez joliment du clavecin, mais savoir jouer quelques pièces de Wagenseil ou de Schobert qu'on a étudiées et exercées longtemps, et savoir composer sont deux choses fort diverses. Ses parents le menèrent à Paris, il y a deux ou trois ans, pour faire le second tome du jeune Mozart... Il a trouvé de la protection à la cour. Les comédiens ont eu ordre de jouer sa pièce. Elle fut représentée hier à Versailles, elle l'a été aujourd'hui à Paris<sup>3</sup>.*

Sans se laisser décourager par cet accueil réfrigérant, Darcis fit représenter en 1774, à la Comédie-Italienne encore, un second opéra-comique : *La fausse peur*, à l'endroit duquel Grimm ne se montra pas plus bienveillant, mais sur lequel le *Journal encyclopédique* porta un jugement sensiblement plus favorable :

*La musique, qui est de M. Darcy, jeune élève de M. Grétry, soutient les espérances que fait concevoir un compositeur de quinze ans, et qu'un de nos plus célèbres musiciens a jugé digne de ses leçons. L'ouverture en est harmonieuse et piquante; une polonaise qui en fait partie a paru intéresser vivement le public<sup>4</sup>.*

Assuré des protections que lui valaient sa gentillesse et sa figure charmante, appuyé par un maître de la réputation de Grétry, Darcis aurait pu faire carrière à Paris. Malheureusement, « il aimait les femmes et était un homme à bonnes fortunes. Ses désordres devinrent tels, que la police conseilla à son père de le faire voyager. On le fit partir pour la Russie... »<sup>5</sup>.

Sur le séjour de F. J. Darcis dans ce pays où il devait bientôt connaître une fin aussi précoce que tragique, on ne possède aucun renseignement, si ce n'est qu'à peine arrivé, le jeune musicien y donna un opéra-comique russe (!) : *L'intendant*, livret de N. Nikoléf<sup>6</sup>, qui

<sup>1</sup> Selon E. G. J. GREGOIR : *Panthéon musical populaire*; Bruxelles, 1876-1877, T. III, p. 10. Mais, dans sa *Correspondance littéraire*, IX, 482, GRIMM prétend que Darcis était né à Vienne, d'un père acteur dans la troupe française et d'une mère allemande, qui l'auraient amené à Paris, vers 1769-1770.

<sup>2</sup> M. BRENET : *Les concerts en France sous l'ancien régime*; Paris, 1900, p. 294.

<sup>3</sup> *Correspondance littéraire*, IX, 481-482.

<sup>4</sup> Reproduit par E. G. J. GREGOIR : *Op. cit.*, III, 10.

<sup>5</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 429.

<sup>6</sup> Publié à Moscou en 1781, ce livret fut réédité, quelques années plus tard, dans la grande collection : *Le Théâtre russe*, T. XXII, ce qui prouve que l'ouvrage de Darcis eut un certain succès.

fut représenté au Théâtre de Moscou, en juillet 1778, et qui devait être bien curieux puisque, de toute évidence, le compositeur ne connaissait pas un traître mot de la langue à laquelle il avait à faire.

Signalant cet ouvrage qui est demeuré ignoré de tous les biographes occidentaux du musicien, l'auteur du *Dictionnaire dramatique* nous livre ces détails à son sujet, en même temps qu'il nous révèle les tristes circonstances de la mort de F. J. Darcis :

L'intendant, *bagatelle dramatique avec chants, en un acte, composée à Moscou. Musique de Darcis connu d'entre les célèbres virtuoses qui, à la fleur de l'âge, et à la même époque, se suicida pour le plus vif chagrin des amateurs de musique. Représenté pour la première fois au Grand-Théâtre de Moscou, en juillet 1778. A fort amusé le public. Imprimé en 1781*<sup>1</sup>.

De son côté, un autre annaliste du théâtre russe rapporte aussi que le public apprécia cette œuvre et que :

... l'on goûta surtout la scène où l'on chasse des oies et où on leur chante : Tiga, Tiga, Domoï !<sup>2</sup>.

On peut voir une preuve de la faveur durable avec laquelle le public moscovite accueillit l'œuvre du jeune compositeur français, dans le fait que, de 1778 à 1799<sup>3</sup>, celle-ci eut vingt-six représentations, total auquel atteignaient rarement les opéras-comiques russes joués à cette époque.

Comme on l'a vu, François-Joseph Darcis se suicida peu après l'apparition de *L'intendant*, sans que l'on puisse connaître les motifs de cette tragique détermination. A la vérité, F. J. Fétis<sup>4</sup>, dont les renseignements ne pouvaient être que de deuxième main, voire de troisième, assure qu'à peine arrivé en Russie, le musicien se battit en duel avec un officier qui le tua : version qu'infirme celle de l'auteur du *Dictionnaire dramatique* russe qui, contemporain des événements qu'il rapporte, se trouvait assurément en mesure d'être informé avec plus d'exactitude que l'historien belge, dont le récit est postérieur de quelque trois quarts de siècle. Aussi bien, Fétis ignore-t-il l'existence de *L'intendant* et la représentation de Moscou.

Il semble superflu d'ajouter que l'ouvrage de F. J. Darcis connut le sort de tant de partitions écrites en Russie, à cette époque. Il ne fut jamais gravé, et on peut le tenir pour définitivement perdu.

\* \* \*

Anna DAVIA de BERNUCCI, remarquable et jolie cantatrice d'*opera buffa*, naquit probablement à Belluno (Vénétie), à une date que nous n'avons pu établir mais, en tout cas, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car elle se produisait déjà, en 1761, à Amsterdam où elle faisait partie de la troupe d'Amicis<sup>5</sup> et où, fort jeune encore certainement, elle montra précocement l'indiscipline et l'impudence par lesquelles elle devait se distinguer à Saint-Petersbourg, quelque vingt ans plus tard. Les journaux locaux rapportent, en effet, qu'ayant manqué la répétition d'un spectacle et, de ce fait, ayant été contrainte de céder son rôle à l'une de ses

<sup>1</sup> Pages 110-111.

<sup>2</sup> *Tiga !* est le cri traditionnel des gardeurs d'oies en Russie. *Domoï* = « A la maison ! ». Cité dans : *Répertoire du théâtre russe*, 1841, N° 10.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 108.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, II, 429.

<sup>5</sup> D. F. SCHEURLEER : *Het Muziekleven in Nederland*; La Haye, 1909, p. 238. Cette précision infirme, on le voit, la date de 1767 donnée, pour la naissance de la cantatrice, par F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 438, qui par ailleurs attribue inexactement à celle-ci le prénom de Lorenza.

camarades, elle ameutait aussitôt ses nombreux adorateurs qui, accourus en foule au théâtre, y firent un tel scandale que l'on dut baisser le rideau <sup>1</sup>.

Dès lors, et pendant assez longtemps, on manque de renseignements sur l'activité d'Anna Davia de Bernucci. Et c'est en juin 1777, qu'on la retrouve à Varsovie où elle prêta son concours à une troupe de comédiens français aux côtés desquels elle joua dans *Le peintre amoureux de son modèle*, de E. R. Duni, ce qui lui valut ces lignes élogieuses d'un périodique de l'endroit :

...On a surtout applaudi à la bonne volonté de la *Delle Davia* qui, pour varier les plaisirs du public, a bien voulu se charger du rôle de *Laurette* et l'a rempli avec intelligence, ce dont on doit lui savoir d'autant plus de gré, qu'elle est Italienne, et ne chante ordinairement que dans les opéras écrits en cette langue <sup>2</sup>.

A quelque temps de là, Anna Davia dut entrer, de façon régulière, dans la troupe à laquelle elle venait de prêter si obligeamment son concours, car sa signature figure sur une supplique collective que les membres de cet ensemble adressèrent au roi de Pologne, en été 1778, pour lui demander sa protection au moment où ils se virent abandonnés par leur directeur <sup>3</sup>.

A la fin de 1779, ou au début de 1780, la cantatrice arriva à Saint-Pétersbourg où elle avait été engagée par les impresarios M. Mattei et A. Orecia, pour le théâtre d'*opera buffa* qu'ils avaient fondé l'année d'avant dans la capitale. Le 12 février 1780, la Davia y chanta le rôle de Violante dans *La Frascatana* de G. Paisiello et, un mois plus tard, elle prit part aux concerts spirituels donnés par la troupe à laquelle elle appartenait désormais <sup>4</sup>.

Il faut croire que le succès qu'elle remporta en ces circonstances attira sur elle l'attention de la direction des Théâtres impériaux et que, sans s'embarrasser de scrupules, celle-ci ne se gêna pas pour engager la chanteuse à son service car, venu le moment où, à la fin du mois de mai 1780, Catherine II se rendit à Mohilef pour y recevoir l'empereur Joseph II d'Autriche, emmenant avec elle toute sa troupe d'opéra, Anna Davia fut du voyage. Devant l'auguste assistance, elle eut l'honneur d'incarner le personnage de Camilletta, principale figure de *La finta amante*, intermezzo de G. Paisiello, qui fut créé à Mohilef le 25 mai <sup>5</sup>.

Il semble bien qu'Anna Davia appartenait, dès ce moment, à la troupe impériale, car en 1781, lors de la création de *La serva padrona* de G. Paisiello, sur la scène de la cour, elle assumait le rôle de Serpina <sup>6</sup>. Elle était entrée au service, au titre de 1<sup>re</sup> cantatrice pour l'*opera buffa*, et de 2<sup>e</sup> pour l'*opera seria*, avec des appointements annuels de R. 2.800,—. Et comme son contrat vint à échéance le 1<sup>er</sup> avril 1785, il est à peu près certain qu'il avait été conclu exactement trois ans auparavant <sup>7</sup>.

De fait, la Davia parut, dès lors, dans nombre d'ouvrages représentés sur la scène impériale. Elle chanta, entre autres, le rôle de Donna Aurora dans *Dal finto il vero*, celui de Rosina dans *Il barbiere di Siviglia* en 1782, puis celui de Clarice dans *Il mondo della luna*, en 1783 <sup>8</sup>. En cette dernière année, au témoignage d'un périodique théâtral italien, elle occupait la place de *prima buffa a vicenda*, à égalité avec sa camarade Caterina Gibetti <sup>9</sup>. D'autre part, au mois de mars 1783, G. Paisiello lui confia la partie de Maddalena, lors de la première audition de *La Passione di Gesù-Cristo*, donnée en l'église catholique de Saint-Pétersbourg <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> D. F. SCHEURLEER : *Op. cit.*, pp. 238-239.

<sup>2</sup> *Journal littéraire de Varsovie*, juin 1777, cité par L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 133, texte original en français.

<sup>3</sup> Cette supplique a été reproduite en *fac-simile* par L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, pl. 38 a.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 11 février et 20 mars 1780, annonces.

<sup>5</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 36.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 66 et II, 269.

<sup>8</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>9</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>10</sup> Programme de cette audition.

A la fin de 1784, Anna Davia désirant obtenir des conditions plus avantageuses encore que celles auxquelles elle avait été engagée, s'avisa d'user, à son tour, du moyen de chantage dont les artistes ses compatriotes étaient coutumiers, et qui avait si bien réussi à G. Paisiello en 1779. Elle adressa donc au Comité des spectacles une lettre dans laquelle elle exposait qu'ayant :

*... souffert de divers maux, durant les deux derniers hivers, à cause de la rigueur du climat, elle ressentait de nouveau les mêmes symptômes. En foi de quoi, elle présentait au Comité des attestations qui lui avaient été délivrées par ses médecins. Elle demandait donc d'être libérée avant l'expiration de son contrat, avec versement du tiers de ses appointements et de l'indemnité de voyage qui était fixée <sup>1</sup>.*

A la vérité, la rusée cantatrice proposait de « revenir à Saint-Pétersbourg au mois de septembre suivant ». Mais comme elle avait fait entendre, plusieurs mois auparavant déjà, qu'elle « ne chanterait plus au prix convenu », le Comité des spectacles eut tôt fait de comprendre que toute cette affaire n'était qu'une feinte adroite dont le but était d'obtenir une augmentation d'appointements. Aussi ne s'y laissa-t-il pas prendre. Après avoir examiné la requête qui lui était présentée, il décida d'accorder sans autre la libération demandée par l'artiste, alléguant, pour sa justification, qu'il lui était impossible de priver pendant si longtemps le public de spectacles d'*opera buffa*, et qu'au reste, ayant prévu le cas, il avait déjà transmis à une autre cantatrice une proposition d'engagement qui, pour gagner du temps, devait avoir force de contrat si elle était acceptée par l'intéressée <sup>2</sup>.

En face d'une contre-offensive si résolue, la Davia se trouva dans la nécessité de démasquer ses batteries et de jeter du lest. Aussi, peu de temps plus tard, adressa-t-elle au Comité des spectacles une nouvelle lettre par laquelle elle faisait connaître qu'elle était prête à continuer son service à la cour mais que, son contrat étant échu depuis le 1<sup>er</sup> avril précédent, elle pria la direction de lui accorder une augmentation de R. 500,— (ce qui devait porter ses appointements à la somme considérable de R. 3.300,—) et une représentation annuelle à son bénéfice, le contrat à conclure devant avoir une durée de trois ans.

Ayant pris connaissance de cette lettre, le Comité des spectacles décida, dans sa séance du 30 juillet 1785, d'adhérer aux conditions formulées par la cantatrice et de garder celle-ci à son service, en signant avec elle un nouveau contrat de trois ans <sup>3</sup>.

Il est probable, sinon certain, qu'en l'occurrence, la Davia dut les satisfactions obtenues par elle aux bons offices et à l'influence du tout-puissant comte Alexandre Andréievitch Bezborodko <sup>4</sup> dont elle était devenue la maîtresse attitrée, bien qu'elle fût mariée et que, pour lors, son mari se trouvât à Saint-Pétersbourg. Follement épris de l'Italienne, le comte l'entretenait somptueusement à raison de R. 8.000,— par mois, et sa passion était telle, qu'à l'occasion d'un des « bénéfiques » de l'artiste, il lui fit cadeau d'une somme de R. 40.000,—, cela sans préjudice des bijoux magnifiques dont il la comblait. Toutes choses qui, au dire d'un contemporain, n'empêchait pas la Davia de tromper son munificent amant « avec la ville et les faubourgs » <sup>5</sup>.

Au reste, ce n'étaient pas là les seuls avantages que l'industrielle et peu scrupuleuse personne retirait de sa singulière situation. Comme on l'a vu, elle usait encore de l'ascendant qu'elle exerçait sur le comte Bezborodko pour distribuer, de droite et de gauche, des faveurs et des nominations qu'elle se faisait grassement payer, ce qui n'était pas le moindre éclat d'une liaison qui défrayait quotidiennement la chronique scandaleuse de la capitale.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 216.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 216-217.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 269.

<sup>4</sup> Sur ce personnage, voir ci-dessus, p. 247, note 7.

<sup>5</sup> *Le Passé russe*, février 1876, p. 246.

En 1785, la Davia chanta le rôle de Giannina, dans *I finti eredi* de Giuseppe Sarti, qui fut représenté au bénéfice du compositeur devenu, depuis peu, le 1<sup>er</sup> maître de chapelle de la cour<sup>1</sup>. Puis l'on manque de renseignements sur elle jusqu'au début de l'année 1787, moment où il lui advint une fâcheuse mésaventure.

Car montrant, à l'égard des mœurs de ses hauts fonctionnaires, une sévérité dont elle ne témoignait guère à l'endroit des siennes propres, Catherine II, outrée des extravagances amoureuses et des folles dépenses du comte Bezborodko, donna l'ordre d'expulser la cantatrice, encore que le contrat de celle-ci ne fût pas échu. La Davia se vit donc contrainte de quitter la Russie, probablement au mois d'août 1787<sup>2</sup>. Mais, afin d'atténuer dans la mesure du possible la cruauté du coup brutal qui frappait sa belle, le comte remit à celle-ci, en guise d'adieux, la bagatelle de cinq cent mille roubles en argent et en bijoux<sup>3</sup>, ce qui, on le peut supposer, dut sécher assez vite les larmes de la séduisante aventurière...

Moins de trois mois plus tard, celle-ci se produisait déjà à Venise où elle se paraît du titre ronflant de : *Virtuosa da camera di S. M. I. di tutte le Russie*<sup>4</sup>. Puis, de 1788 à 1793, elle fut à Naples, en compagnie de son digne mari. Dans cette ville, elle chanta le rôle de Camilletta, de *La finta amante*, de G. Paisiello, qu'elle avait créé à Mohilef en 1780<sup>5</sup>, et elle remplaça probablement la Banti, lors de la représentation de l'opéra : *Rinaldo* du jeune compositeur russe P. Skokof, en 1788<sup>6</sup>.

Anna Davia de Bernucci semble avoir alors perdu tout ou partie de ses facultés vocales, car dressant, en 1792, la liste des artistes disponibles à ce moment, les impresarios du Teatro S. Carlo notèrent, en regard de son nom, cette appréciation peu flatteuse : *médiocre*<sup>7</sup>. Cependant, l'année suivante, elle prit part à la représentation de *Giason e Medea* de G. Andreozzi<sup>8</sup>; mais un spectateur étranger, le poète dramatique espagnol D. L. F. de Moratin (1760-1828), qui l'entendit dans cette circonstance, ne fut pas médiocrement surpris de lui voir incarner le rôle de... Ceta, le vieux roi de la Colchide<sup>9</sup> !

En 1795, on retrouve la cantatrice, sans doute bien vieille déjà, à Modène, puis de nouveau à Naples. Et c'est encore à Modène, que son nom reparut pour la dernière fois dans la chronique théâtrale, en 1803<sup>10</sup>.

\* \* \*

Pierre Jean Baptiste DESFORGES (de son vrai nom : Choudard), comédien, chanteur (haute-contre) et littérateur français, naquit à Paris en 1746. Ayant tout d'abord étudié la médecine, puis la peinture, il donna au Théâtre de Nicolet, en 1768, une farce qui connut un si vif succès, qu'il résolut de se consacrer à l'art dramatique. Dès l'année suivante, il débuta à la Comédie-Italienne de Paris, dans les rôles de Clairval, puis il se produisit, pendant plusieurs années en province, avec une troupe ambulante pour laquelle il écrivit un certain nombre de pièces qui furent reçues très favorablement et qui révélèrent son talent. En 1775, alors qu'il se trouvait à Nantes, il épousa l'une de ses camarades, Angélique Erbenbert, âgée d'une quinzaine d'années, qui jouait les jeunes rôles dans la comédie et l'opéra-comique.

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> Ayant peut-être flairé la malemparée, le mari de la Davia avait pris les devants. Car, le 12 janvier 1787 déjà, il avait annoncé son prochain départ, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 146, d'après le témoignage d'un contemporain.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 406.

<sup>5</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 79.

<sup>6</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1788-1789, p. 131.

<sup>7</sup> B. CROCE : *Op. cit.*, 1<sup>re</sup> éd., p. 761.

<sup>8</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 257.

<sup>9</sup> *Obras postumas*, cité par *Rivista mus. ital.*, VIII, 549.

<sup>10</sup> V. TARDINI : *Op. cit.*, III, 1270 et 1378. Fig. 55, voir le portrait d'Anna Davia de Bernucci, exécuté à Saint-Petersbourg, vers 1782-1784, par le silhouettiste F. G. Sideau, portrait qui était demeuré inconnu en Occident, jusqu'ici.

Mais d'humeur changeante et de caractère instable, Desforges décida un beau jour de quitter la compagnie à laquelle il appartenait et, avec sa femme, il accepta, pour trois ans, un engagement à Saint-Pétersbourg, dans la troupe française de la cour où tous deux reçurent un gage global de R. 4.000,—<sup>1</sup>.

Arrivé dans cette ville en juin 1779<sup>2</sup>, le couple ne tarda pas à faire ses débuts sur la scène impériale où Desforges se fit bientôt si fort apprécier, qu'il fut appelé, comme professeur de chant, dans quelques-unes des meilleures maisons de la capitale. C'est ainsi, entre autres, qu'il eut comme élève la princesse Praskovia Repnine, fille de l'homme d'Etat qui fut l'un des hauts fonctionnaires du règne de Catherine II.

Aussi bien, l'artiste disposait-il de nombreux loisirs, en raison de la défaveur persistante qui s'était abattue sur la compagnie française, à la suite d'un incident malheureux survenu en 1777. De fait, Desforges note, dans ses mémoires que, durant les trois années de son séjour à Saint-Pétersbourg, il eut à peine l'occasion de jouer trente fois<sup>3</sup>.

Aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur l'activité de l'acteur et de sa femme en Russie. Et l'on ignorerait même leur passage à Saint-Pétersbourg si, d'une part, Desforges n'avait, en 1782, annoncé son prochain départ en publiant un bref avis dans la feuille officielle<sup>4</sup>; et si, d'autre part, il n'avait raconté, dans ses mémoires, certains faits dont il fut le témoin sur les bords de la Néva.

En 1782, laissant pour quelques mois encore sa femme en Russie, P. J. B. Desforges revint en France où il reparut sur quelques scènes, notamment à Lyon en 1788-1789. Puis il abandonna la carrière de comédien pour se vouer entièrement à la littérature, et il mourut à Paris en 1806.

On lui doit quelques romans, de nombreuses pièces de théâtre, ainsi que plusieurs livrets d'opéras-comiques : *L'épreuve villageoise* (Grétry, 1784), *L'amitié au village* (Philidor, 1785), *Les promesses de mariage* (Berton, 1787), *Joconde* (Jadin, 1790) et *Alisbelle* (Jadin, 1794). En outre, P. J. B. Desforges a laissé une copieuse autobiographie dans laquelle il a narré complaisamment, et avec force détails scabreux, ses aventures galantes, vraies ou supposées. Intitulé : *Le poète ou Mémoires d'un homme de lettres écrits par lui-même*, cet ouvrage, qui relève de la littérature pornographique, a eu trois éditions successives à Paris en 1798, 1799 et 1819, avant que de faire l'objet, à Bruxelles en 1881, d'une réimpression à laquelle nous nous sommes référé ci-dessus.

Pour M<sup>me</sup> Desforges, elle regagna Paris à la fin de l'année 1782 et, ayant bientôt divorcé et s'étant remariée, elle fut reçue à la Comédie-Italienne où, plusieurs saisons durant, elle joua sous le nom de M<sup>me</sup> Philippe<sup>5</sup>.

\* \* \*

ESTA. Un couple de chanteurs de ce nom appartenait à l'entreprise d'*opera buffa* de Mattei-Orecia, dans laquelle il tenait probablement des rôles secondaires. Ces artistes durent arriver à Saint-Pétersbourg à la fin de 1778, avec le gros de la troupe, et ils repartirent à la fin de janvier 1782, quand celle-ci se dispersa<sup>6</sup>. Ce sont là les seuls renseignements que l'on possède sur ces deux personnages.

\* \* \*

<sup>1</sup> Comme tous les détails rapportés par nous dans la notice consacrée à P. J. B. Desforges, le montant de ses appointements à Saint-Pétersbourg nous est révélé par les *Mémoires* de l'artiste. Car, fait étrange, les *Archives des Théâtres impériaux* ne font mention ni de Desforges, ni de sa femme !

<sup>2</sup> P. J. B. DESFORGES : *Le poète...*, V, 248-254.

<sup>3</sup> *Ibid.*, V, 254.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 3 mai 1782, annonce.

<sup>5</sup> P. J. B. DESFORGES : *Op. cit.*, V, 280-281. — H. LYONNET : *Op. cit.*, I, 519.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 janvier 1782, annonce.

Karl FIALA, acteur allemand né à Vienne en 1746, débuta à l'âge de dix-neuf ans et jouait, en 1776, à Prague où un amateur jugea que son physique et son ton affecté lui étaient assez défavorables <sup>1</sup>. Néanmoins Karl Fiala fut engagé en 1778 à Saint-Pétersbourg, dans la compagnie allemande de Karl Knipper dont il devint l'un des premiers sujets. Quand cette entreprise fut renflouée, quatre ans plus tard, par la direction des Théâtres impériaux qui l'annexa aux scènes administrées par elle, le comédien passa, avec la plupart de ses collègues, au service de la cour et, en 1783, il fut nommé inspecteur de la troupe, aux appointements annuels de R. 1.500,—. En 1791, lors de la suppression du Théâtre allemand impérial, il reçut son congé, mais il resta à Saint-Pétersbourg où il mourut en 1794, laissant deux filles qui étaient élèves de l'École théâtrale <sup>2</sup>.

Karl Fiala écrivit un certain nombre de pièces dont plusieurs furent jouées à Saint-Pétersbourg, notamment une tragédie : *Laura*, en quatre actes, dont la création eut lieu dans cette ville, le 9 décembre 1780 <sup>3</sup>.

\* \* \*

Henry FLEURY, comédien et chanteur, et sa femme, actrice et cantatrice, jouaient à Amsterdam en 1775, lui comme « 1<sup>re</sup> basse-taille, rôles de Caillot », elle comme 1<sup>re</sup> chanteuse et duègne <sup>4</sup>. Ces deux artistes entrèrent probablement en 1776, dans la troupe française de Saint-Pétersbourg et, durant leur séjour dans cette ville, ils se produisirent dans plusieurs concerts <sup>5</sup>. Tous deux repartirent en 1780 <sup>6</sup>. Peut-être sont-ce les mêmes artistes qui se trouvaient, en 1793-1794, au Palais des Variétés et au Théâtre de la Cité, à Paris <sup>7</sup>.

\* \* \*

Georg FRANCK, corniste originaire de Bohême, entra en 1779 dans le premier orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, en même temps que trois autres instrumentistes, ses compatriotes <sup>8</sup>. En 1791, il avait des appointements annuels de R. 500,—, qui furent portés à R. 700,— en 1800, avec une indemnité de logement de R. 220,— <sup>9</sup>. Nous ignorons la date à laquelle cet artiste prit sa retraite.

\* \* \*

Joseph GRIMM, clarinettiste originaire de Bohême, se forma à Prague où il fut au service du comte Hartig <sup>10</sup>. Entré au service impérial à Saint-Pétersbourg en 1779, en même temps que le précédent, il était 1<sup>er</sup> clarinettiste du premier orchestre en 1784, et il avait des appointements annuels de R. 500,—, ainsi qu'une indemnité de logement de R. 120,— <sup>11</sup>. En outre, il enseigna jusqu'en 1787, à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg <sup>12</sup>. En 1789, un congé de six mois lui fut accordé pour lui permettre de regagner son pays natal et de s'y faire soigner <sup>13</sup>. A son retour,

<sup>1</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 37.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 63.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLDSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 32.

<sup>4</sup> D. F. SCHEURLEER : *Op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, années 1779-1780, *passim*. M<sup>me</sup> Fleury chanta notamment dans le *Te Deum* de K. H. Graun, en 1779.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 12 juin 1780, annonce.

<sup>7</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 61.

<sup>8</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 423. — *Archives Th. Imp.*, II, 351-352.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 129. — E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

<sup>10</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 495.

<sup>11</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 351-352 et 378. — *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>12</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 52.

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, 361.

Josef Grimm reprit ses fonctions et, en 1801, il avait un gage annuel de R. 1.000,—. Cet artiste mourut à Saint-Pétersbourg, en 1831 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Marianna GUIDI, cantatrice italienne, se trouvait, de 1779 à 1781, dans la troupe d'*opera buffa* Mattei-Orecia, à Saint-Pétersbourg <sup>2</sup>. C'est là tout ce que l'on sait de cette artiste qui devait être d'importance secondaire.

\* \* \*

Johann HABERZETTEL, corniste originaire de Bohême, entra en 1779 dans le premier orchestre de la cour, aux appointements annuels de R. 500,— qui, en 1800, furent portés à R. 800,— <sup>3</sup>. L'année suivante, Johann Haberzettel était le 1<sup>er</sup> corniste de l'orchestre, avec un gage de R. 1.000,—. Cet artiste mourut à Saint-Pétersbourg en 1823 <sup>4</sup>.

\* \* \*

Joseph HAMMER, corniste, fils d'Ignaz Hammer qui vint peut-être en Russie en même temps que lui, et frère d'Anton Hammer <sup>5</sup>, était originaire de Bohême et appartenait à une famille qui donna de nombreux virtuoses au cor. Le 1<sup>er</sup> septembre 1776, il fut admis dans le premier orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, mais on ignore le montant de ses appointements, à ce moment. Toutefois, on sait qu'en 1791, il avait un gage annuel de R. 500,— qui, en 1800, fut porté à R. 700,— <sup>6</sup>.

Joseph Hammer mourut à Saint-Pétersbourg, en 1813 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Frantz KERZELLI, maître de chapelle et violoncelliste, frère du compositeur Johann Kerzelli dont nous avons déjà cité le nom, père des compositeurs Ivan Frantzovitch et Michel Frantzovitch Kerzelli, appartenait à une famille de musiciens tchèques dont plusieurs membres se fixèrent en Russie, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et y manifestèrent une importante activité.

On ignore la date exacte à laquelle Frantz Kerzelli vint s'établir à Moscou où son frère Johann se trouvait déjà en 1773, et ce n'est qu'en 1778, que son nom apparaît pour la première fois, dans la chronique artistique moscovite. A ce moment en effet, il publia, dans la *Gazette de Moscou*, un avis pour annoncer qu'il faisait le commerce des fortepianos anglais <sup>8</sup>. Comme il s'y intitulait maître de chapelle et que, d'autre part, il vivait alors dans la maison du prince P. P. Narychkine, il est permis de supposer qu'il était entré au service de ce grand personnage dont il dirigeait peut-être l'orchestre.

En 1789, Frantz Kerzelli organisa, à Moscou toujours, un concert au cours duquel il fit entendre, pour la première fois en Russie, *Les sept paroles du Christ*, de J. Haydn <sup>9</sup>. Il est possible

<sup>1</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. 112 et 64.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1779-1781.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 351-352 et III, 100.

<sup>4</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. 112 et 64.

<sup>5</sup> Sur ces deux artistes, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 382.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 101.

<sup>7</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 64.

<sup>8</sup> Annonce en date du 28 novembre 1778.

<sup>9</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 169, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

que, quelque temps plus tard, l'artiste tchèque se soit mis au service d'un seigneur moscovite nommé Nicolas Féodorovitch Kolytchef. Car en 1794, il fit représenter, sur le théâtre particulier de celui-ci, un opéra-comique en deux actes : *Trois mariages d'un coup*; d'autre part donnant, deux ans plus tard, un nouveau concert, il y fit entendre la musique de cors russes appartenant à Praskovia Ivanovna Kolytchéva, qu'il dirigeait peut-être. C'est la dernière fois que l'on rencontre le nom de Frantz Kerzelli, dans la chronique moscovite.

\* \* \*

Michel Frantzovitch KERZELLI, pianiste, violoniste et compositeur, fils du précédent, était frère du compositeur et chef d'orchestre Ivan Kerzelli, et neveu du compositeur Johann Kerzelli. Au dire de plusieurs lexicographes <sup>1</sup>, il naquit à Vienne, vers 1760. Mais il est évident que cette date est sensiblement trop tardive, puisqu'en 1777 déjà, cet artiste fit jouer à Moscou deux opéras-comiques de sa composition. On peut donc admettre qu'il vint au monde entre 1750 et 1755. Après avoir passé la première partie de son existence dans la capitale autrichienne où il dut faire ses études et où il publia deux œuvres instrumentales : *VI Quartetti a 2 violini concertati, viola e basso*, op. 1, et *VI Duetti a 2 violini*, op. 2 <sup>2</sup>, il se rendit à Moscou, probablement en compagnie de son père, et s'établit définitivement dans cette ville où il allait faire une longue carrière.

Peu après son arrivée, il fit représenter vers 1777 <sup>3</sup>, au Théâtre de la Znamenka, son premier ouvrage dramatique : *La fête villageoise, ou La vertu couronnée*, « drame pastoral russe » en deux actes, livret de V. Maïkof et, presque au même moment, une autre partition : *L'amant sorcier*, un acte, livret de N. Nikolef, dont la musique était inspirée de chansons populaires russes <sup>4</sup>.

A cette époque, Michel Kerzelli publia, à Berlin, une troisième œuvre instrumentale : *6 Trios à deux violons et basse* qui, fait curieux, portent le N<sup>o</sup> d'œuvre 1, et qui furent annoncés en 1779, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* <sup>5</sup>. Puis il donna deux nouveaux opéras-comiques russes : *Rozana et Lioubime*, quatre actes, livret de N. Nikolef, en 1778; et *Arcas et Iris*, un acte, livret de V. Maïkof, en 1780 <sup>6</sup>.

En 1783, de compagnie avec un confrère allemand nommé Anton Diehl, Michel Frantzovitch Kerzelli ouvrit une école musicale dans laquelle les deux associés enseignaient tous les instruments, et qui semble avoir été la première de son espèce à Moscou <sup>7</sup>. Trois ans plus tard, il produisit au concert l'un de ses élèves, Ivan Markof, pianiste et compositeur âgé de seize ans <sup>8</sup>. Puis, en 1787, encouragé peut-être par le succès de cette première expérience, il annonça, avec un musicien italien nommé Andrea Galletti, une série de dix grands concerts d'abonnement, « instrumentaux et vocaux », au cours de l'un desquels il fit entendre un oratorio de Giuseppe Sarti, « à grand orchestre, musique de cors russes et chœurs, au total cent exécutants » <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> G. SCHILLING : *Op. cit.*, IV, 82. — Et H. MENDEL-REISSMANN : *Musikalisches Conversations-Lexikon*; Berlin, 1870 et ss., T. VI, p. 33.

<sup>2</sup> Ces deux œuvres figurent dans le *Catalogo... Breitkopf*, 1779-1780, suppl. XIII, p. 13; et 1781, suppl. XIV, p. 12.

<sup>3</sup> Relevons ici l'erreur commise par R. EITNER : *Op. cit.*, V, 354, qui affirme que Michel Kerzelli arriva à Moscou vers 1787, alors que cet artiste se trouvait dans cette ville, depuis dix ans au moins.

<sup>4</sup> Bien que les livrets de ces opéras n'indiquent pas le nom du compositeur, leur appartenance à Michel Kerzelli ne saurait faire de doute car, dans la préface d'un troisième opéra : *Rozana et Lioubime* joué en 1778, le librettiste déclare expressément que ces ouvrages étaient l'œuvre du même compositeur. Notons par ailleurs, qu'à la suite de E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 39, tous les historiens occidentaux ont attribué à Michel Kerzelli la paternité de l'opéra-comique russe : *Le devin du village*, joué également à Moscou vers 1777, et qui, en réalité, appartient à son oncle Johann.

<sup>5</sup> N<sup>o</sup> du 1<sup>er</sup> novembre 1779, annonce.

<sup>6</sup> Livrets de ces ouvrages.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 3 de 1783, annonce.

<sup>8</sup> *Ibid.*, du 25 mars 1786, annonce.

<sup>9</sup> *Ibid.*, du 6 février 1787, annonce.

En 1793 ou 1794, Michel Frantzovitch Kerzelli fit représenter, toujours à Moscou, le dernier et le plus populaire de ses opéras : *Le mariage de Monsieur Voldyref*, un acte, livret de V. Levchine <sup>1</sup>.

A ce moment, peut-être dirigeait-il la musique de cors du prince Troubetzkoy, spécialité dans laquelle il paraît avoir eu une certaine expérience, car il publia alors une annonce dans laquelle il invitait les grands propriétaires fonciers à lui confier leurs serfs auxquels il se faisait fort d'enseigner en trois ans, la difficile pratique de ces instruments <sup>2</sup>.

Enfin — et c'est là le dernier renseignement que l'on ait sur lui — Michel Frantzovitch Kerzelli eut le privilège de donner en 1802, de concert avec son frère Ivan, la première audition en Russie du *Requiem* de Mozart <sup>3</sup>. Dès lors, son nom disparut de la chronique musicale moscovite, ce qui fait supposer que l'artiste tchèque ne tarda pas à mourir.

Outre les œuvres que nous avons signalées plus haut, Michel Frantzovitch Kerzelli écrivit un certain nombre de pièces spirituelles pour chœur *a cappella* — destinées par conséquent à l'office orthodoxe — parmi lesquelles une *Messe*, ainsi que les « concerts » : *Ecoute moi, Seigneur* et *Les chérubins* furent publiés à Moscou, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, il est possible — à moins qu'il ne s'agisse de son frère Ivan — qu'il soit l'auteur de deux opéras-comiques russes représentés à Moscou : *Le phénix*, trois actes, livret de N. Nikolef (probablement en 1779), et *Phénira et Sélim*, trois actes également, livret du prince A. M. Biéloselsky-Biélozersky (1789) <sup>4</sup>.

\* \* \*

Karl KNIPPER, négociant d'origine allemande et ancien directeur de fabrique fixé depuis longtemps à Saint-Pétersbourg <sup>5</sup>, manifestait un vif intérêt pour tout ce qui touchait à l'art dramatique. Quand, à la fin de l'année 1776, le départ de la troupe du baron de Vietinghof priva de spectacles la colonie allemande de la capitale, il s'avisa de suppléer à cette carence, et il créa, à son compte particulier, une entreprise similaire pour laquelle il s'assura la libre disposition du vieux Théâtre de bois, sis au Tsaritzyn Loug, qui avait été occupé, quelque vingt ans auparavant, par la compagnie d'*opera buffa* de G. B. Locatelli. Comme nous l'avons dit, les spectacles organisés par lui furent inaugurés le 26 décembre 1777, et ils firent alterner des comédies, des drames et des opéras-comiques allemands joués par une troupe excellente qui avait été recrutée, partie dans les provinces baltes, partie en Allemagne.

Le succès de cette affaire donna à l'impresario improvisé l'idée d'en créer une autre destinée, celle-ci, à la partie de la population russe qui n'avait pas accès aux représentations données sur les scènes de la cour <sup>6</sup>. Comme il entretenait de bonnes relations avec I. I. Betzky qui appréciait ses qualités, et le tenait pour « un homme capable de faire, avec peu de chose, quelque chose de bien », Karl Knipper s'ouvrit de son projet à ce haut fonctionnaire de qui dépendait, en dernier ressort, la réalisation de la nouvelle entreprise.

Il désirait, en effet, que l'on amenât à Saint-Pétersbourg un certain nombre de jeunes comédiens, chanteurs, danseurs et musiciens, tous élèves de la Maison d'éducation de Moscou, qui lui permettraient de constituer une troupe complète, et d'offrir au public de bons spectacles russes, des genres les plus divers.

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, 1794, N<sup>o</sup> 74. Michel Frantzovitch Kerzelli habitait alors chez le prince Troubetzkoy, comme on le voit d'après l'annonce en question.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 78, d'après la *Gazette de Moscou* de cette époque.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 78, attribue inexactement à Michel Frantzovitch Kerzelli la paternité de trois opéras-comiques russes : *Les veufs supposés*, *Le roi à la chasse* et *Les jeunes peuvent tromper plus aisément que les vieux* qui, en réalité, appartiennent à son frère Ivan.

<sup>5</sup> L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 148.

<sup>6</sup> Ainsi que nous l'avons relevé précédemment, l'entrée de ces théâtres était encore gratuite, mais réservée à certaines classes de fonctionnaires, de militaires et de bourgeois aisés. Par contre, le théâtre de Karl Knipper devait accueillir tout le public, sans restriction aucune, moyennant finance.

Cette proposition ayant reçu l'agrément de I. I. Betzky qui lui reconnut un évident intérêt public, un contrat en ce sens fut conclu, le 28 octobre 1779, entre la Maison d'éducation et Karl Knipper qui, au début de décembre, entra en possession de cinquante jeunes artistes qu'il installa dans une maison louée par lui, à cet effet, et qu'il fit débiter, à la fin de l'année déjà, sur son théâtre du Tsaritzyn Loug où, dès lors, alternèrent des spectacles allemands et russes.

D'ailleurs, l'entrepreneur allemand ne se contenta pas d'exploiter régulièrement sa troupe. Comme il s'y était engagé envers I. I. Betzky, il tint à lui donner la possibilité de poursuivre sa formation et de se perfectionner sous la direction de maîtres capables. A cette intention, il engagea à son service le grand acteur Ivan Dmitrevsky, le danseur F. Rosetti et le musicien de la cour V. Pachkevitch qui eurent mission de surveiller les études de ses pensionnaires et de les faire progresser dans leur art.

Ce ne fut pas là, au reste, la seule initiative prise par cet intelligent personnage. Car, montrant une fois de plus l'intérêt qu'il portait aux choses du théâtre, Karl Knipper s'avisait, en 1782, de fonder une caisse de retraite à l'intention des artistes russes qui n'étaient pas au service de la cour<sup>1</sup>, institution au bénéfice de laquelle il donna de temps à autre quelques spectacles<sup>2</sup>, et qui fut certainement la première de son espèce en Russie.

Enfin, témoignant d'une clairvoyance qui est toute à son honneur, il se posa délibérément en champion du théâtre lyrique russe, en réservant, dans le répertoire de sa nouvelle entreprise, une place importante aux opéras-comiques des compositeurs du cru. Il en créa ainsi un grand nombre, à l'exemple de ce que faisait à Moscou, à la même époque, le théâtre de Michel Maddox. De la sorte, bien qu'étranger comme celui-ci, il eut le mérite d'activer l'épanouissement d'un genre nouveau dont, à ce moment, la scène officielle se désintéressait encore presque complètement.

Les premiers temps, les deux entreprises de Karl Knipper, accueillies avec faveur par le public pétersbourgeois, répondirent à l'attente de l'impresario. Aussi I. I. Betzky jugea-t-il nécessaire de faire rénover le Théâtre du Tsaritzyn Loug, dont l'état de vétusté n'allait pas sans présenter de réels dangers. En 1781, les spectacles furent donc transportés temporairement au théâtre du Corps des cadets, à Vassili-Ostrov et, pendant ce temps, le vieux bâtiment fut entièrement transformé aux frais de l'Etat. Agrandi, aménagé de façon fort confortable, il fit sa réouverture le 10 octobre de la même année, et il semblait que tout dût aller le mieux du monde. Mais le nombre des spectacles ayant été augmenté, et ceux de la cour continuant d'attirer un grand nombre de personnes, les recettes ne s'accrurent pas en proportion des dépenses, et il arriva souvent aux pensionnaires de K. Knipper, de jouer devant des salles à moitié vides.

En dépit de cette circonstance inquiétante, Catherine II qui, avec sa clairvoyance habituelle, avait reconnu la valeur culturelle de l'entreprise, conçut, à ce moment, le projet de racheter celle-ci et de l'incorporer aux Théâtres de la cour : prétention contre laquelle Karl Knipper s'éleva vivement, en faisant valoir ses droits, et qu'il parvint à déjouer, grâce à l'appui de son protecteur Betzky. Aussi, le 1<sup>er</sup> novembre 1781, le Conseil de tutelle de la Maison d'éducation de Moscou conclut-il, avec l'impresario, un nouveau contrat, d'une durée de quatre années, moyennant une redevance de R. 2.000,— à verser annuellement par Knipper<sup>3</sup>.

Cette charge supplémentaire n'alla pas, probablement, sans aggraver encore la situation financière de l'impresario, qui devint très précaire au début de 1782. Par ailleurs, le Conseil de tutelle, dont dépendaient ses pensionnaires, fit entendre contre lui des plaintes de plus en plus nombreuses. A en croire ses accusateurs, les jeunes artistes confiés aux soins de Karl Knipper ne faisaient de progrès ni dans l'art dramatique, ni dans la danse, et leur entretien laissait fort à désirer. De plus, on reprochait à Knipper son comportement immoral à l'égard des actrices et

<sup>1</sup> On sait que, dès l'origine, les artistes attachés à la cour recevaient, après un certain nombre d'années de service, une petite pension qui les mettait à l'abri du besoin, pour leurs vieux jours.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 mai 1782, annonce.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 290-293.

des danseuses auprès desquelles, affirmait-on, il jouait le rôle peu honorable de proxénète. En conséquence, et malgré les protestations véhémentes de l'Allemand et le mémoire qu'il rédigea pour sa défense, la décision fut prise, le 31 décembre 1782, de lui retirer la direction du Théâtre russe « libre », et de confier celui-ci à l'acteur Ivan Dmitrevsky <sup>1</sup>.

Il semble bien que les griefs articulés par le Conseil de tutelle n'aient pas été sans fondement. Car, dans le rapport qu'il présenta peu après, mais où, directement intéressé, il ne se montra peut-être pas très impartial, Ivan Dmitrevsky formula des reproches accablants contre son prédécesseur :

... *A son départ, j'ai reçu les élèves sans enseignement, en grand désordre, dans la pauvreté, ayant des dettes. Et le mieux, c'est que je trouvai, après lui, trois jeunes filles enceintes qui, obligées d'abandonner les spectacles, me causèrent une perte qui n'était pas mince... Il pervertissait les jeunes filles qui lui étaient confiées, par ses propres agissements, et en les cédant à d'autres pour de l'argent* <sup>2</sup>.

Dès le 1<sup>er</sup> janvier 1783, le Théâtre russe « libre » passa donc sous la gestion de l'administration des Théâtres impériaux, et Ivan Dmitrevsky en fut nommé directeur. Coup cruel qui dut affecter d'autant plus Karl Knipper, que son Théâtre allemand ayant été hors d'état de poursuivre ses spectacles, il s'était vu dans l'obligation de le remettre, en janvier 1782 déjà, à l'administration de la cour qui plaça le général F. W. Bauer à la tête de cette scène.

Ainsi, après des années d'un travail acharné et d'intelligents efforts, le malheureux se trouva complètement dépossédé et réduit à une situation misérable. Aussi entreprit-il d'actives démarches pour obtenir au moins une compensation financière. Hélas, la bureaucratie russe de ce temps ne le cédait en rien, sous le rapport de l'inertie et de la lenteur, à celle qui fit la gloire des règnes suivants. Et ce fut en 1797 seulement, que Karl Knipper réussit enfin à obtenir la satisfaction à laquelle il avait droit <sup>3</sup>.

Dès lors, son sort demeure inconnu.

\* \* \*

Baldassare MARCHETTI, basse bouffe, mari de la cantatrice Benedetta Marchetti, chanta successivement à Venise en 1766-1767, à Pistoie en 1768, à Barcelone en 1773, de nouveau à Venise en 1774-1775, puis à Florence en 1777 <sup>4</sup>. En 1778, il fut engagé à Saint-Pétersbourg, dans la troupe d'*opera buffa* de Mattei-Orecia, comme *1<sup>o</sup> caricato* <sup>5</sup>, mais il ne tarda pas à passer au service de la cour où, dès lors, Giovanni Paisiello lui confia les premiers rôles de ses ouvrages : Don Totoro dans *Lo sposo burlato* (1779), Don Girone dans *La finta amante* (1780), Uberto dans *La serva padrona* (1781), et Bartolo dans *Il barbiere di Siviglia* (1782) <sup>6</sup>.

Selon les éditeurs des documents d'archives des Théâtres impériaux, Baldassare Marchetti n'aurait passé au service de la cour qu'en 1782, mais il est certain qu'il s'agit là, simplement, du renouvellement de son contrat, puisqu'il chantait depuis plusieurs années déjà, sur la scène du Palais. Ses appointements s'élevaient, à ce moment, à la somme de R. 2.500,—, avec une indemnité de voyage de R. 300,— et une gratification de R. 1.500,—, tous les trois ans <sup>7</sup>. Le 7 août 1783, la direction conclut avec lui un nouveau contrat qui lui assurait un gage de R. 3.000,— pendant trois ans, avec l'obligation pour lui de :

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 295-296.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 296.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 313.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*. — A. CHIAPPELLI : *Storia del Teatro in Pistoia*; Pistoie, 1913, p. 141. — *Indice de' spettacoli*, *passim*.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* de 1778.

<sup>6</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 68-69.

... chanter en qualité de premier bouffe, tant à la cour que dans les spectacles publics où et quand il lui sera ordonné par la Direction, ainsi que de remplir les rôles de concert dans les opéras comiques, et ce qui s'appelle *vestiario* <sup>1</sup>.

Baldassare Marchetti était alors *1<sup>o</sup> cantante a parte equale* avec son collègue Luigi Pagnanelli <sup>2</sup> et, le 16 août, il fut nommé inspecteur de la troupe italienne d'*opera buffa*. Mais trois jours plus tard, la direction, estimant que « cette nomination présente certains inconvénients », décida de la rapporter, et ces fonctions furent dévolues à G. Paisiello <sup>3</sup>.

En 1783, Baldassare Marchetti assumait le rôle de Buonafede dans *Il mondo della luna* de Paisiello et, deux ans après, celui de Pierotto dans *I finti eredi* de G. Sarti <sup>4</sup>. Dès cette époque et jusqu'en 1787, il forma, pour le chant et l'art scénique, un jeune élève de l'école théâtrale, Jacob Vorobief, qui allait devenir l'un des premiers chanteurs bouffes du Théâtre russe <sup>5</sup>. Puis, ayant été congédié le 28 août 1789, il partit avec sa femme, au cours de l'automne <sup>6</sup>. Dès lors, on manque de renseignements sur lui.

\* \* \*

Benedetta MARCHETTI, femme du précédent, chanteuse pour les seconds rôles bouffes <sup>7</sup>, arriva avec son mari à Saint-Pétersbourg, en 1778, dans la troupe des impresarios Mattei-Orecia. Comme lui, elle passa bientôt au service impérial, et elle se produisit dans *Dal finto il vero* (1782) et *Il mondo della luna* (1783) <sup>8</sup>. Le 28 août 1789, elle reçut son congé et partit en automne, en compagnie de son mari <sup>9</sup>.

De 1793 à 1795, Benedetta Marchetti se produisit à Venise et à Naples, puis elle disparut de la chronique théâtrale <sup>10</sup>.

\* \* \*

Luigi MASSARI, chanteur italien qui était probablement un comparse, dut arriver à Saint-Pétersbourg en 1778, avec le gros de la troupe d'*opera buffa* Mattei-Orecia. Il quitta la Russie au début de février 1782, avec d'autres artistes appartenant à cet ensemble, quand l'entreprise passa entre les mains de l'administration des théâtres impériaux <sup>11</sup>. Ce sont là tous les renseignements que l'on possède sur cet artiste.

\* \* \*

Michel MATINSKY qui s'illustra comme compositeur, littérateur et homme de science, naquit en 1750, simple paysan du village de Pokrovsky (gouvernement de Moscou). Selon la pittoresque expression d'un historien, il était « parent par les femmes », du comte S. P. Yagouinsky auquel il appartenait et dont il fut le fils illégitime. Ayant remarqué ses étonnantes dispositions et son intelligence, son maître lui fit faire des études, probablement au gymnase de l'Université de Moscou, où le jeune garçon reçut une solide instruction générale, et apprit les langues étrangères.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 120.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 123-124.

<sup>4</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>5</sup> V. SVIÉTLOF : *L'opéra russe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans : *Annuaire Th. Imp.*, 1897-1898, suppl. III, pp. 42-43.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 69. — *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 octobre 1789, annonce.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* de 1784 à 1790.

<sup>8</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 68.

<sup>10</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 143-145. — T. WIEL : *Op. cit.*, p. 464.

<sup>11</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> février 1782, annonce,

Vraisemblablement, ce fut aussi le comte Yagouinsky qui, plus tard, l'envoya en Italie pour y poursuivre ses études, et c'est peut-être à ce moment, que Michel Matinsky écrivit le livret de son premier opéra-comique : *Le bazar de Saint-Pétersbourg*<sup>1</sup> qui fut représenté avec une musique de lui, le 26 décembre 1779 dans la capitale, et qui connut aussitôt un succès prodigieux.

Tout en s'occupant de musique et de questions scientifiques, Michel Matinsky donna, durant sa vie, de nombreuses traductions, témoignant ainsi de la diversité de ses connaissances. Ce furent, notamment, celles de *La république des savants, ou Description allégorique et critique des arts et des sciences*, de Fayard<sup>2</sup>, qu'il publia en 1774 à Moscou et qu'il dédia au comte Yagouinsky, en signe de reconnaissance; celle de la comédie : *Die Betschwester* de C. F. Gellert (Saint-Pétersbourg, 1774), et celle d'un recueil de fables et de contes du même écrivain (même ville, 1778). Enfin en 1779, il rédigea, à la demande de la Société économique, un ouvrage d'un caractère fort particulier : *Description des poids et mesures des divers Etats*. A la même époque, il fut nommé professeur de géométrie, de géographie et d'histoire à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna<sup>3</sup>.

Michel Matinsky qui, depuis bien des années déjà, avait été affranchi par son maître, prit sa retraite en 1803, et il mourut à Saint-Pétersbourg, à une date qu'il est impossible de fixer exactement, mais que l'on peut situer, de façon certaine, entre 1820 et 1829<sup>4</sup>.

Homme dont on a pu reconnaître les dons fort divers, il ne devait pas avoir fait des études musicales bien approfondies, car ses possibilités, dans ce domaine, sont assez minces. De ce fait, on ne saurait le considérer comme un musicien professionnel, mais bien plutôt comme un bon amateur qui, très occasionnellement, s'exerça à la composition.

Les historiens russes se sont plu à lui attribuer la paternité de nombre d'ouvrages lyriques qui, certainement, ne sont pas de sa main. Le seul qui lui appartienne indiscutablement et en totalité, texte et partition, est : *Le bazar de Saint-Pétersbourg* joué dans cette ville en 1779<sup>5</sup>, et dont le succès fut éclatant. Par ailleurs, Michel Matinsky est l'auteur du livret d'un opéra-comique russe : *Le pacha de Tunis*, deux actes, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg en 1782, avec une musique de Vassili Pachkévitich.

\* \* \*

Mariano MATTEI, impresario dont l'activité antérieure nous est inconnue, se trouvait, au début de 1778, à Saint-Pétersbourg où il fonda à ce moment, de concert avec l'une de ses compatriotes nommée Angiola Orecia, une entreprise particulière d'*opera buffa* pour laquelle les deux associés firent venir, de la péninsule, une troupe d'assez bonne qualité. Leurs spectacles qui se donnaient au Théâtre du Corps des cadets, à Vassili-Ostrof, s'ouvrirent le 24 octobre 1778, sous la direction du chef d'orchestre Giovanni Andreossi, et ils eurent tout d'abord un vif succès, attirant un nombreux public qui, grâce à l'esprit d'initiative des deux Italiens, eut la possibilité d'entendre une quantité d'*opere buffe* des meilleurs maîtres, qui n'avaient jamais encore été joués en Russie.

<sup>1</sup> Signalant cet ouvrage, l'auteur du *Dictionnaire dramatique* note, en effet, qu'il « fut écrit en langue russe par Matinsky, serf du comte Yagouinsky, qui se trouvait à l'étranger » (pp. 38-40).

<sup>2</sup> Le nom de l'auteur ayant été noté en caractères russes, et le titre de son ouvrage traduit, nous ne pouvons certifier l'exactitude de nos indications à leur sujet, cela d'autant plus que nous n'avons trouvé mention ni de l'un, ni de l'autre, dans les diverses bibliographies françaises consultées par nous.

<sup>3</sup> A l'intention de ses élèves, Matinsky publia alors deux petits manuels pédagogiques : *Fondements de la géométrie* (1798) et *Résumé de l'histoire universelle* (1800).

<sup>4</sup> Les détails biographiques que nous donnons ici sur M. Matinsky sont extraits de l'étude que l'historien russe V. A. PROKOFIEF lui a consacrée sous le titre : *M. Matinsky et son opéra : Le bazar de Saint-Pétersbourg*, parue dans le recueil : *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*; Leningrad, 1927, pp. 58-69.

<sup>5</sup> Comme nous l'avons signalé p. 241, note I, une deuxième version de cet ouvrage, avec texte poétique remanié par M. Matinsky, et musique « améliorée » par V. Pachkévitich, fut représentée à Saint-Pétersbourg en 1792, sous le titre nouveau : *Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*.

Mais la concurrence que leur vinrent faire les scènes allemande et russe créées par Karl Knipper, eût tôt fait de mettre Mariano Mattei et Angiola Orecia dans une situation financière très difficile et, en septembre 1781 déjà, les deux associés passèrent la main, remettant leur entreprise à des membres de leur troupe, qui semblent l'avoir alors gérée temporairement à leur compte <sup>1</sup>. En 1782, l'affaire fut accaparée par la direction des Théâtres impériaux, sans que l'on puisse savoir ce que devinrent ses premiers propriétaires sur lesquels, dès l'automne précédent, on n'a plus aucun renseignement.

\* \* \*

Pietro MAZZONI, chanteur bouffe, se produisit à Bologne en 1776, et à Florence l'année suivante <sup>2</sup>. Puis il fut à Dresde <sup>3</sup>, avant que de se rendre à Saint-Pétersbourg où en 1781, il entra dans la troupe d'*opera buffa* de Mattei-Orecia

Deux ans plus tard, quand cette scène fut absorbée par les Théâtres impériaux, Pietro Mazzoni fut admis au service de la cour, pour les seconds rôles bouffes <sup>4</sup>, avec un gage qui, en 1783, s'élevait à R. 800,— par an, et une indemnité de voyage de R. 300,— <sup>5</sup>. Le 7 août de la même année, le Comité des spectacles tenta de résilier son engagement avant l'expiration du contrat, et s'efforça d'obtenir du chanteur qu'il se retirât de lui-même. Mais Pietro Mazzoni s'y refusa <sup>6</sup> et continua d'être attaché à la compagnie italienne de la cour, tout en se produisant occasionnellement dans des concerts particuliers <sup>7</sup>. En 1787, ses appointements furent portés à la somme de R. 1.000,—, mais l'artiste fut congédié deux ans plus tard <sup>8</sup>.

Pietro Mazzoni retourna alors en Italie où, dès 1791, il joua à Padoue, Venise, Parme et Novare, puis il fut à Vienne en 1795, et il semble avoir terminé sa carrière dans cette ville.

\* \* \*

Marie-Jeanne MICHELET, actrice, est peut-être identique à l'artiste qui débuta à la Comédie-Française, en 1765 <sup>9</sup>. Le 1<sup>er</sup> avril 1776, elle entra dans la troupe française de Saint-Pétersbourg dont elle fut la première actrice, à égalité avec Marie Sage-Martin, et où elle fit une longue et brillante carrière. Ses appointements s'élevaient à la somme de R. 3.000,—, avec une indemnité de voyage de R. 300,— <sup>10</sup>.

En juin 1793, Marie-Jeanne Michelet fut appelée à prêter le « serment antirévolutionnaire » que Catherine II exigea, à ce moment, de tous les Français résidant en Russie <sup>11</sup>. Dès lors, on ne possède plus aucun renseignement sur elle. Il est probable qu'elle fut congédiée à l'expiration de son dernier contrat, soit en 1793 ou 1794.

Pendant la première partie de son séjour à Saint-Pétersbourg, elle avait été, quelque temps, la maîtresse du comte Lev Razoumovsky <sup>12</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 septembre 1781, annonce.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* de ces années.

<sup>3</sup> *Allg. mus. Zeitung*, I, 331.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* de 1786. — *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 69.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 17 octobre 1785, 2 octobre et 18 décembre 1786.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 69.

<sup>9</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 428.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313.

<sup>11</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 juin 1793, annonce.

<sup>12</sup> Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, II, 130.

Anna MORICHELLI-BOSELLO, célèbre soprano, naquit vers 1745 à Reggio, et fut l'élève du fameux castrat G. Guadagni qui en fit l'une des plus remarquables cantatrices de son époque. Elle débuta à Parme en 1760, et y chanta jusqu'en 1764 <sup>1</sup>. Puis elle se fit applaudir à Modène en 1770-1771 <sup>2</sup>, de nouveau à Parme en 1773, à Pavie en 1775 <sup>3</sup>, à Modène, Reggio et Turin en 1778 <sup>4</sup>, enfin à Trieste au début de 1779, époque à laquelle le comte K. von Zinzendorf nota dans son *Journal*, en date du 24 février (nouv. st.), qu'elle se produisait alors dans cette ville et qu'elle se préparait à partir pour la Russie, en compagnie du violoniste-compositeur Carlo Canobbio, engagé comme elle par la cour de Saint-Pétersbourg.

De fait, trouvant probablement la proposition qu'elle avait reçue des Théâtres impériaux plus avantageuse que le contrat qu'elle venait de conclure avec le Théâtre grand-ducal de Parme, elle avait purement et simplement décidé de manquer à sa parole, ainsi que l'atteste le document suivant qui est conservé aux archives d'Etat de Parme :

*... Pendant le carnaval 1779, la célèbre Anna Morichelli-Bosello devait chanter en lieu et place de la Demena. Mais, de Saint-Pétersbourg, elle se dégagea, déclarant se soumettre, pour cette faute qu'elle reconnaissait, à une amende que le grand-duc lui remit. C'est pourquoi le ministre Sacco écrivit en date du 23 juillet 1779, au comte Scutellari, que « le souverain, eu égard à la soumission de la cantatrice, lui faisait remise de l'amende, afin qu'elle ne fût contrainte à aucun paiement ou retenue » <sup>5</sup>.*

Fait singulier, les documents d'archives des Théâtres impériaux ne font aucune allusion à la Morichelli-Bosello dont ils ne mentionnent même pas le nom. Et il en est de même des livrets d'opéras représentés en Russie à cette époque. Mais un périodique théâtral italien signale expressément sa présence dans la troupe d'*opera seria* de la cour, aux côtés de Caterina Bonafini <sup>6</sup>.

Au reste, la brillante artiste ne dut pas prolonger bien longtemps son séjour dans la capitale russe car, le 22 août (nouv. st.) 1780 déjà, elle donna un concert à Leipzig <sup>7</sup>. Quelques semaines plus tard, elle chantait à Hambourg où elle s'intitulait : *1<sup>re</sup> actrice de l'Opéra comique italien de S. M. Impériale russe* <sup>8</sup>. Dès lors, on la retrouve sur toutes les grandes scènes de la péninsule. Puis en 1791-1792, elle se produisit au Théâtre de Monsieur, à Paris, où elle fut fort admirée par le célèbre chanteur P. J. Garat qui, par la suite, déclara à Fétis que : « C'était le talent de femme le plus complet et le plus parfait qu'il avait entendu <sup>9</sup>. » Appréciation qui concorde exactement avec le jugement porté sur Anna Morichelli-Bosello, par le théoricien C. Gervasoni :

*... une voix d'une douceur enchanteresse, une intonation parfaite, un chant expressif et plein de sentiment; telles étaient les qualités précieuses que j'ai constatées bien des fois en cette cantatrice <sup>10</sup>.*

En 1791, le bruit courut, à Venise, que la Morichelli-Bosello était entrée, durant son séjour à Paris, dans les rangs des Jacobins et qu'au cours d'une assemblée, elle avait été proclamée reine du parti. Aussi, l'année suivante, quand elle arriva à Milan, fut-elle reconduite dans les

<sup>1</sup> P. E. FERRARI : *Spettacoli drammatico-musicali... in Parma*; Parme, 1884, pp. 34 et 36. La date de ses débuts dans cette ville infirme donc le renseignement de FÉTIS : *Op. cit.*, VI, 199, selon lequel cette artiste serait née en 1760.

<sup>2</sup> V. TARDINI : *Op. cit.*, III, 1054.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1775.

<sup>4</sup> *Ibid.* pour 1778.

<sup>5</sup> P. E. FERRARI : *Op. cit.*, p. 86.

<sup>6</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1779.

<sup>7</sup> A. DÖRFFEL : *Geschichte der Gewandhausconcerte in Leipzig*; Leipzig, 1884, p. 14.

<sup>8</sup> J. SITTARD : *Geschichte des Concertwesens in Hamburg*, p. 158.

<sup>9</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, VI, 200.

<sup>10</sup> *Nuova teoria di musica*; Parme 1812, pp. 191-192.

vingt-quatre heures, hors des frontières de l'Etat <sup>1</sup>. De fait, elle se trouvait en 1793 à Madrid, puis elle alla à Londres où, en 1794-1795, elle brillait à côté de la Banti bien que, selon la constatation de L. da Ponte, elle ne fût plus alors « de la première jeunesse » <sup>2</sup>.

Vers 1798, la célèbre artiste abandonna la scène et se retira à Naples, mais l'invasion des armées françaises dans le Milanais l'ayant privée de la plus grande partie de ses biens, elle se trouva dans l'obligation de remonter sur les planches, et elle reparut en automne 1800, à Trieste, aux côtés de son élève Angelica Catalani dont elle avait fait une extraordinaire virtuose. Mais, au dire d'un contemporain, elle n'était plus alors que l'ombre d'elle-même, et faisait penser « aux misérables ruines d'un beau temple antique » <sup>3</sup>.

D'ailleurs, ses jours étaient comptés et, déjà le 30 octobre (nouv. st.) de la même année, elle succomba à une affection maligne, léguant le reste de sa fortune à Bonaparte <sup>4</sup>.

\* \* \*

MÜHL (ou MÜHLE?), chanteur (basse), fut chantre d'église à Riga, de 1774 à 1779, et se rendit alors à Saint-Pétersbourg <sup>5</sup>, probablement pour y entrer dans la troupe d'opéra-comique allemand formée par Karl Knipper. En 1781, il était de retour à Riga. Peut-être bien son nom véritable était-il Mühle. Dans ce cas, il aurait sans doute été parent de l'artiste suivant.

\* \* \*

Nicolas MÜHLE, compositeur et chef d'orchestre, peut-être parent du précédent, naquit en Silésie vers 1750. Dès l'âge de vingt ans, il fut successivement attaché aux théâtres de Dantzig et de Königsberg, comme chef d'orchestre et compositeur de la troupe Schuch. En 1776, à Königsberg, il succéda en cette qualité à K. D. Stegmann et, dans cette ville où il déploya une très grande activité, il fut, paraît-il, le premier chef qui se montra capable d'attirer sur soi l'attention du public <sup>6</sup>.

Bien que l'on n'ait pas de renseignements absolument certains à cet égard, il semble que Nicolas Mühle ait occupé les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, à l'époque où cette entreprise était encore dans les mains de Karl Knipper. Du moins, son opéra-comique : *Lindor und Ismene* fut-il représenté sur cette scène, le 4 novembre 1778 <sup>7</sup>. Par la suite, Nicolas Mühle travailla de nouveau à Königsberg où il fut remplacé, en 1798, par F. A. Hiller. On ignore la date à laquelle cet artiste termina son existence.

\* \* \*

Dame Angiola ORECIA, dont on ignore les antécédents, fut, avec Mariano Mattei <sup>8</sup>, la fondatrice et l'impresario de l'entreprise d'*opera buffa* à Saint-Pétersbourg, en 1778. Deux ans plus tard, elle proposa à la Maison d'éducation de Moscou de construire, dans cette ville, un théâtre entièrement à ses frais, sur un terrain appartenant à cette institution, cela afin d'y jouer avec sa

<sup>1</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, f. LXVII.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 225.

<sup>3</sup> B. FRIZZI : *Op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>4</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, I, 482. Fig. 56, on trouvera le portrait de cette remarquable artiste, d'après celui qui figure en tête de l'*Indice de' spettacoli* de 1781-1782. Il reproduit donc les traits de la Moricelli-Bosello, presque exactement à l'époque où celle-ci se trouvait en Russie.

<sup>5</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 164.

<sup>6</sup> H. GÜTTLER : *Op. cit.*, pp. 249-251.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 novembre 1778, annonce. Au dire de R. EITNER : *Op. cit.*, VII 101, N. Mühle se serait trouvé à Saint-Pétersbourg depuis 1776 environ, mais cette allégation est démentie par les renseignements que fournit H. Gütler (voir note précédente).

<sup>8</sup> Sur ce personnage, voir ci-dessus, pp. 270-271.

troupe pendant cinq ans. Après quoi, cette scène et tout son équipement deviendraient la propriété de la Maison. Cette offre fut repoussée par le Conseil de tutelle, en raison du fait que Michel Maddox avait reçu un privilège pour tous les spectacles moscovites <sup>1</sup>.

En 1782, Angiola Orecia obtint l'autorisation de :

... parcourir librement les gouvernements et districts, avec les gens qui lui appartiennent, pour y donner des spectacles <sup>2</sup>.

Mais l'industrielle Italienne ne semble pas avoir usé de la permission qui lui avait été accordée par les autorités russes, et elle disparut de la chronique théâtrale, dès l'année 1782.

\* \* \*

Francesca PAGNANELLI, cantatrice, sans doute femme du chanteur Luigi Pagnanelli avec lequel elle se rendit en Russie, se produisit à Copenhague en 1778. Puis dès cette année, elle fut à Saint-Pétersbourg, dans la compagnie d'*opera buffa* de Mattei-Orecia avec laquelle elle passa, en 1782, au service des Théâtres impériaux où, de 1784 à 1787, elle assuma les seconds rôles bouffes <sup>3</sup>. Comme Luigi Pagnanelli quitta la Russie en 1787, il est probable qu'elle partit avec lui, à ce moment.

\* \* \*

Luigi PAGNANELLI, basse bouffe, chanta, de 1770 à 1778, à Parme, Cadix, Novare et Copenhague <sup>4</sup>. Il dut entrer en 1778, dans la troupe d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, dont il semble avoir assumé l'administration dès le mois de septembre 1781, au moment où les impresarios Mattei et Orecia se retirèrent <sup>5</sup>. Puis, l'année suivante, Luigi Pagnanelli fut admis, avec cet ensemble, sur la scène impériale où il chanta les seconds rôles bouffes <sup>6</sup>. C'est ainsi qu'il incarna successivement les personnages de Pasquino dans *Dal finto il vero*, de Don Basilio dans *Il barbiere di Siviglia* (1782), et de Don Griffagno dans *I finti eredi* (1785) <sup>7</sup>. En 1783, il était *1<sup>o</sup> cantante a parte eguale* avec Baldassare Marchetti <sup>8</sup>.

Luigi Pagnanelli quitta le service impérial à la fin de l'année 1787 <sup>9</sup> et partit alors, probablement avec Francesca Pagnanelli, sans plus donner désormais signe de vie.

\* \* \*

PAISIBLE, excellent violoniste français dont on ignore le prénom, naquit probablement en 1745, à Paris où il fut l'élève de Gaviniès. Il fit de si rapides progrès qu'il égala bientôt son maître, et qu'il put entrer au service particulier de la duchesse de Bourbon-Conti <sup>10</sup>. Après s'être produit, pendant plusieurs années et avec un grand succès, au Concert spirituel et aux Concerts du Colisée, il fut mis en congé par sa protectrice, et il partit alors pour l'étranger, visitant l'Alsace, les Pays-Bas et l'Allemagne <sup>11</sup>, puis il gagna Vienne où, en 1777, il se fit entendre à l'une des séances de la

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Entreprises théâtrales étrangères*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* de 1781 à 1787. — *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* de 1770 à 1778.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 septembre 1781, annonce.

<sup>6</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>7</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>8</sup> *Indice de' spettacoli* à cette date.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 novembre 1787, annonce.

<sup>10</sup> C. F. CRAMER : *Op. cit.*, 1783, pp. 1390-1394.

<sup>11</sup> L. DE LA LAURENCIE : *Ecole française du violon*; Paris, 1922-1924, T. II, p. 437.

Tonkünstler-Sozietät, et où il rencontra, sur l'estrade, le soprano Comaschino <sup>1</sup> qui se rendait alors en Russie, et qui le décida peut-être à y aller en sa compagnie.

Après avoir passé par Königsberg où il se produisit le 15 août (nouv. st.) de la même année <sup>2</sup>, Paisible débarqua à Saint-Pétersbourg au cours de 1778, et il se mit immédiatement en mesure de se faire entendre du public de la capitale. Dès le mois d'octobre, en effet, il commença d'annoncer périodiquement de grands concerts instrumentaux et vocaux dans lesquels il devait jouer des œuvres de sa composition, et pour lesquels il avait requis le concours des meilleurs artistes alors en séjour à Saint-Pétersbourg. Mais en butte à une malchance qui allait le poursuivre inexorablement, il se vit contraint, à plusieurs reprises, de remettre la date de ses séances, pour des raisons qui nous demeurent inconnues <sup>3</sup>.

Profitant de la fermeture obligatoire des théâtres, le virtuose organisa, pendant le Grand-Carême de 1779, une série de concerts spirituels dans lesquels il se proposait d'exécuter :

*... deux fois par semaine, le lundi et le vendredi, les oratorios les plus nouveaux, en français, à grande musique* <sup>4</sup>.

C'est ainsi que, le 18 février, il fit entendre le *Stabat mater* de Pergolesi <sup>5</sup>. Mais immédiatement, une entreprise concurrente surgit, du fait des chanteurs italiens de l'*opera buffa* de Mattei-Orecia, qui s'efforcèrent d'annoncer :

*... de beaux concerts instrumentaux et vocaux des meilleures et des plus récentes compositions italiennes, à grand orchestre* <sup>6</sup>.

En dépit de ces circonstances qui ne pouvaient manquer de lui porter un certain préjudice, Paisible persista dans son entreprise, et il fit entendre successivement le *Te Deum* de K. H. Graun, un *Salve regina* de A. Hasse puis, en première audition, *La Passione di Giesu Cristo* de N. Jommelli <sup>7</sup>, Après quoi, s'étant reposé durant la belle saison, il annonça, au milieu de novembre 1779, une nouvelle série de concerts dont l'un, remis à trois reprises, lui permit de présenter au public un grand oratorio de sa composition : *Les Israélites au Mont-Oreb*, probablement sur le livret de l'abbé C. H. F. de Voisenon, qu'il venait de terminer et qui, jusqu'aujourd'hui, était demeuré ignoré de tous ses biographes <sup>8</sup>. Ainsi que toutes les autres œuvres écrites par le violoniste, durant son séjour en Russie, la partition de cet oratorio semble avoir disparu sans retour.

Le 17 janvier 1780, alors qu'il se préparait, déclarait-il, à partir pour Moscou, Paisible fit connaître aux mélomanes pétersbourgeois qu'il ouvrait :

*... une souscription à six Symphonies qu'il s'engage à composer et à éditer avant la Semaine sainte encore...*

<sup>1</sup> E. HANSLICK : *Op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> H. GÜTLER : *Op. cit.*, p. 172.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 12, 19 et 26 octobre 1778, annonces. A ce propos, il convient de réfuter une assertion de FÉTIS (*Op. cit.*, VI, 420) selon laquelle Paisible, étant arrivé à Saint-Pétersbourg, fut empêché, par les intrigues de Lolli, de se produire devant l'impératrice : affirmation qu'a reprise L. DE LA LAURENCIE (*Op. cit.*, II, 437), au dire duquel « Lolli occupait la place et l'occupait solidement ». Comme nous l'avons déjà relevé, la vérité est qu'au moment où Paisible débarqua dans la capitale, Lolli se trouvait, depuis décembre 1777, en congé à l'étranger d'où il ne revint qu'en 1780. L'Italien ne put donc manœuvrer contre son confrère français qui avait eu tout le temps de réaliser son projet... s'il le conçut vraiment, ce que l'on ignore.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 12 février 1779, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 15 février 1779, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 22 février 1779, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, des 22 et 26 février, 1<sup>er</sup>, 5, 8 et 19 mars 1779, annonces.

<sup>8</sup> *Ibid.*, des 15, 19, 22 et 26 novembre, 13 et 20 décembre 1779, annonces.

le prix de cette publication étant de huit roubles, et les souscriptions devant être versées en son absence, chez l'acteur français Pontlaville <sup>1</sup>.

Paisible dut alors se faire entendre à Moscou, probablement au printemps. Mais, au début d'octobre 1780, il était de retour dans la capitale où il recommença à s'occuper de la souscription qu'il avait ouverte et qui, on le peut supposer, n'avait pas donné les résultats qu'il en attendait. A ce moment, il publia, en effet, une longue annonce de laquelle il résulte qu'avec le temps, son projet primitif avait pris de vastes proportions, et qu'il s'agissait désormais d'un important ensemble d'ouvrages, de caractère divers :

*Par la présente, on fait savoir qu'une souscription musicale est ouverte, valable pour deux ans pendant lesquels le S<sup>r</sup> Paisible s'engage à composer huit œuvres, chacune de six morceaux (concertos, quatuors et grandes symphonies). Le paiement s'élevant à cent roubles pour deux ans, se fera au fur et à mesure de la remise de ces œuvres ; soit à l'apparition, toutes les deux semaines, d'un quatuor ou d'une symphonie. On paiera alors deux roubles, à l'exception du premier mois, et d'une fois tous les trois mois où l'on payera R. 2,50 en sus, pour compléter la somme ci-dessus indiquée.*

*Les souscripteurs recevront, avec la musique, une quittance certifiant qu'ils ont payé. Le compositeur fera tous ses efforts pour mériter l'éloge des amateurs qui voudront bien l'encourager : car c'est à leur intention, qu'il tente pareille entreprise qui pourrait le faire soupçonner d'orgueil et de présomption. De fait, il a fait paraître trop peu d'œuvres encore, pour garantir le succès de son entreprise. De plus, à cette occasion, il a été si malheureux que, outre tous leurs défauts intérieurs, ces quelques compositions étaient encore tout autant fautives extérieurement, de par la négligence de ses éditeurs qui ne se sont pas donné la peine de corriger les premières feuilles sur la partition, et qui ont fait paraître des exemplaires tels, qu'il n'est pas possible de les jouer, en raison des erreurs innombrables qu'ils contiennent.*

*Mais, pour cette nouvelle souscription, on ne doit pas craindre cela, parce que la musique est copiée, et la partition observée.*

*La souscription pour Moscou et Saint-Pétersbourg s'ouvrira le 1<sup>er</sup> octobre 1780. Le compositeur livrera la première pièce, le 1<sup>er</sup> novembre.*

*On peut souscrire chez le compositeur, Grande Millionnaya, N<sup>o</sup> 35 <sup>2</sup>. A l'étranger, la souscription s'ouvrira le 1<sup>er</sup> janvier 1781 et, tous les trois mois, il sera livré une composition entière pour laquelle on payera, avec quittance, la somme de R. 12,50 de la monnaie en cours dans le pays du souscripteur <sup>3</sup>.*

Des explications données ici par Paisible, il semble résulter que, mettant à exécution son premier projet du début de l'année, il avait fait paraître, à Saint-Pétersbourg probablement, les six *Symphonies* qu'il s'était engagé à écrire. Si tel fut bien le cas — mais peut-être aussi le violoniste fait-il allusion à des œuvres antérieures à sa venue en Russie — ces *Symphonies*, dont aucun lexicographe n'a connu l'existence, peuvent être considérées comme disparues. Car, en dépit des actives recherches que nous avons opérées dans toutes les collections publiques et privées de Russie, nous n'avons pas réussi à en découvrir la moindre trace.

De même en va-t-il, malheureusement, de tous les ouvrages qui devaient faire l'objet de la seconde souscription ouverte par le virtuose, et dont aucun exemplaire ne subsiste ; ce qui nous incline à penser qu'au cas même où il les jeta sur le papier — ce qui n'est pas certain —

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 janvier 1780, annonce.

<sup>2</sup> L'adresse indiquée ici par Paisible prouve qu'il avait pris ses quartiers chez l'acteur français Pontlaville qui appartenait à la troupe française de la cour.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 octobre 1780, annonce, texte original en russe.

Paisible, toujours malchanceux dans ses entreprises, ne réussit pas à trouver un nombre suffisant de souscripteurs pour les pouvoir publier.

Tout en formant ces beaux projets, l'artiste ne cessait de se produire en public, soit dans les concerts organisés par lui-même, soit dans ceux d'autres musiciens et, presque à chaque fois, il jouait une œuvre — généralement un concerto — de sa composition. C'est ainsi qu'à cette époque, il se fit entendre par deux fois en octobre et deux fois encore en décembre <sup>1</sup>.

Après avoir si abondamment défrayé la chronique musicale pétersbourgeoise en 1780, Paisible disparut durant l'année suivante. C'est probablement à ce moment qu'il fit, à Moscou, le séjour dont parle l'un de ses biographes au dire duquel il aurait suivi, dans cette ville, un certain « comte S\*\* » <sup>2</sup> qui, malheureusement pour lui, était plus prodigue de promesses que d'argent, et qui semble s'être borné à lui assurer une maigre subsistance. Si bien que le violoniste, forcé de chercher des ressources supplémentaires, s'avisait de donner deux concerts qui, hélas, ne couvrirent pas leurs frais <sup>3</sup>. Alors, désespéré, ne condescendant pas à se livrer à l'enseignement, Paisible regagna Saint-Pétersbourg où, dès la fin de mars 1782, il annonça deux concerts <sup>4</sup>.

Mais, poursuivi depuis longtemps par un destin qui s'acharnait impitoyablement contre lui et qui semblait se faire un malin plaisir de déjouer tous ses efforts, le malheureux perdit subitement courage. Se décidant à en finir avec une existence qui ne lui apportait aucune des satisfactions morales et matérielles auxquelles il estimait que son talent lui donnait droit, il se suicida le 30 mars 1782, la veille même du premier des concerts qu'il se proposait de donner.

Le 2 avril, en effet, Picard mandait au jeune prince A. B. Kourakine la mort accidentelle du chanteur G. Compagnucci, survenue le 26 mars, et celle de Paisible qui, quatre jours plus tard, suivit l'Italien dans la tombe. Et il communiquait à son correspondant les détails suivants sur la fin tragique du violoniste français :

*... M<sup>r</sup> Paisible, autre musicien très célèbre par son jeu plein de talent sur le violon, s'est suicidé en se tirant un coup de pistolet, il y a trois jours, vers sept heures du soir. Toute la journée, il avait été occupé à écrire les billets pour le concert qu'il devait donner aujourd'hui. Afin d'éviter que des soupçons ne s'égarant sur les voisins ou les domestiques, il a laissé sur la table, une lettre non cachetée, adressée à son ami, le conseiller Crock, dans laquelle il prie celui-ci de lui rendre les derniers devoirs, et de ne pas permettre que son corps soit transporté à la police, ajoutant que les malheurs qui le poursuivaient étaient au-dessus de ses forces, et qu'il ne pouvait plus les supporter.*

*On ne sait pas encore quelles raisons ont conduit cet artiste à un acte aussi désespéré, car il jouissait d'une grande réputation, et gagnait des sommes assez importantes avec ses concerts <sup>5</sup>.*

A ces détails, un correspondant du journal de C. F. Cramer en ajoute quelques autres qui ne sont pas sans intérêt, car ils font paraître que, contrairement à l'opinion de Picard, la situation financière du malheureux violoniste était fort précaire.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 30 octobre, 6 et 27 novembre 1780, annonces qui démontrent l'inexactitude de l'allégation de L. DE LA LAURENCIE : *Op. cit.*, II, 437, selon laquelle Paisible n'aurait paru que deux fois en public, à Saint-Pétersbourg. En réalité, nous avons relevé, dans la presse de l'époque, plus de vingt apparitions du violoniste sur l'estrade, au cours des quatre années qu'il passa dans la capitale.

<sup>2</sup> Sievers, Stroganof ?

<sup>3</sup> C. F. CRAMER : *Op. cit.*, 1783, pp. 1392-1394.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 29 mars 1782. La date de cette annonce infirme, on le voit, l'allégation de Fétis selon laquelle Paisible se serait suicidé en 1781 déjà.

<sup>5</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, pp. 54-55.

Cet informateur raconte en effet que, dans la lettre laissée par Paisible, celui-ci priaït ses amis de vendre son violon, sa montre et ses vêtements, pour payer ses dettes qui s'élevaient à la somme, relativement importante pour l'époque, de R. 1.700,—<sup>1</sup>.

Triste fin, on en conviendra, pour un musicien que son beau talent aurait dû mettre à l'abri du besoin et protéger contre les coups de l'adversité...

\* \* \*

Johann-Gottfried-Wilhelm PALSCHAU, claveciniste, pianiste et compositeur, naquit entre 1742 et 1745<sup>2</sup>, à Copenhague où, de 1747 à 1756, son père Peter-Jakob, originaire du Holstein, fit partie de l'orchestre de l'Opéra<sup>3</sup>, et où trois de ses sœurs se firent connaître comme cantatrices<sup>4</sup>. On ignore quels furent les maîtres du jeune musicien. Du moins est-il certain qu'il montra un talent très précoce et qu'il commença de fort bonne heure à se produire en public. En 1754, en effet, il se fit entendre à Londres et l'annonce relative à son concert relève qu'à ce moment déjà il pouvait jouer :

*... à vue tout morceau de musique, non seulement comme celui-ci est écrit, mais encore avec l'expression juste*<sup>5</sup>.

C'est certainement à cette tournée en Angleterre, que le père de J. G. W. Palschau fit allusion quand, en 1756, il écrivit au roi de Danemark que son fils :

*... avait joué à plusieurs reprises déjà à l'étranger, qu'il avait eu partout du succès, et que les espoirs que l'on avait mis en lui s'étaient réalisés*<sup>6</sup>.

Poursuivant sa carrière de concertiste, le jeune homme se produisit en 1761 à Hambourg, où son apparition fut annoncée en ces termes dans un journal local :

*Un grand virtuose arrivé ici depuis peu, Mr. Palschau, montrera sa particulière adresse sur le clavecin, dans des concertos et des soli*<sup>7</sup>.

Puis, l'année suivante, l'artiste donna un concert à Lubeck, tout en faisant paraître à Nuremberg, chez l'éditeur Haffner, deux *Sonates* pour clavecin de sa composition<sup>8</sup>. Ouvrages

<sup>1</sup> *Magazin der Musik*, 1783, p. 1394.

<sup>2</sup> En l'absence d'informations précises, on ne saurait indiquer qu'approximativement la date de naissance de J. G. W. Palschau qui, en tout cas, doit se situer entre celles que nous mentionnons. D'une part, en effet, dans une pièce d'archives signalée par C. THRANE : *Op. cit.*, p. 93, son père, adressant en 1756 une supplique au roi de Danemark, semble indiquer que le jeune garçon avait alors quatorze ans, ce qui l'aurait fait naître en 1742. D'autre part, C. F. POHL : *Mozart und Haydn in London* (Vienne, 1867, T. I., p. 96), relate d'après les journaux anglais de l'époque, que Palschau, qu'il prénomme : « Godfrey Wm. », se fit entendre à Londres, en 1754, et qu'il était âgé de neuf ans. Ce qui donnerait, pour la naissance du jeune musicien, la date de 1745. En tout cas, il ne saurait être question d'accepter celle de 1720 qu'indique I. FAISST : *Beiträge zur Geschichte der Claviersonate* (paru dans A. SANDBERGER : *Neues Beethoven-Jahrbuch*; Augsburg, 1924, T. I, p. 58). Cela en raison notamment du fait qu'en 1800 encore, J. G. W. Palschau se produisait au concert à Moscou. A ce moment, il aurait eu quatre-vingts ans !

<sup>3</sup> E. H. MÜLLER : *A. und P. Mingotti, passim*.

<sup>4</sup> C. THRANE : *Op. cit.*, p. 414.

<sup>5</sup> C. F. NOHL : *Mozart und Haydn*, I, 96, d'après un journal londonien que l'historien ne désigne pas. Coïncidence curieuse : Palschau habita alors la maison même dans laquelle Léopold et Wolfgang Mozart logèrent, quand ils séjournèrent à Londres, dix ans plus tard !

<sup>6</sup> C. THRANE : *Op. cit.*, p. 93.

<sup>7</sup> J. SITTARD : *Geschichte... des Concertwesens in Hamburg*, pp. 181-182.

<sup>8</sup> Ces ouvrages qui semblent être les premiers sortis de la plume de J. G. W. Palschau, furent insérés dans les livraisons VI et VII de la collection des *Œuvres mêlées*, publiée par l'éditeur nurembergeois (Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles).

qui furent suivis, en 1771, de deux *Concerti per il cembalo concertato accompagnato da due violini, violetta e basso* parus à Riga, chez Hartknoch <sup>1</sup> (Exemplaire au British Museum).

Enfin, mettant un terme à ses pérégrinations, J. G. W. Palschau se dirigea vers la Russie qui allait devenir sa patrie d'adoption, et où il devait terminer son existence, après y avoir fait une fructueuse carrière.

Dès le 4 avril 1777, il se produisit à Saint-Pétersbourg, d'abord dans les concerts organisés par le violoniste Felice Sartori, puis dans celui du bassoniste Poulleau <sup>2</sup>. Il semble n'avoir pas tardé alors à entrer au service impérial, car un périodique théâtral milanais de cette époque lui attribue le titre de : *Concertista al cembalo per il Gabinetto di S. M. I.* <sup>3</sup>, ce qui permet de supposer, bien qu'aucun document officiel ne vienne confirmer la chose, qu'il avait été engagé au sein du petit ensemble chargé de musiquer parfois dans les appartements particuliers de l'impératrice. En 1778 en tout cas, lors de la constitution de la Société musicale de Saint-Pétersbourg qui, à ce moment, reprit la succession du Club musical dissous l'année précédente, J. G. W. Palschau fut au nombre des premiers membres inscrits, et il était l'un des rares artistes professionnels qui fissent partie de cette association <sup>4</sup>.

A ce moment déjà, le virtuose s'était fait une place en vue dans la vie artistique de la capitale où il devait jouir d'une grande notoriété car, au cours de la seule année 1779, il ne se produisit pas moins de cinq fois en public, toujours dans les concerts du violoniste Paisible, tantôt exécutant des duos avec celui-ci, tantôt jouant des concertos de clavecin <sup>5</sup>. Et il en alla de même durant l'hiver 1781-1782, où le voyageur allemand J. J. Bellermann rapporte qu'il l'entendit à plusieurs reprises, aux concerts de la Société musicale dont J. G. W. Palschau semble avoir été l'un des solistes attitrés <sup>6</sup>.

Un procès qui lui fut intenté en 1785 prouve qu'il ne faisait pas partie du personnel des Théâtres impériaux; en effet, la direction des scènes de la cour ayant été invitée à traduire devant les tribunaux « le musicien de la chambre Wilhelm Palschau » fit savoir au plaignant que l'artiste « n'était pas à son service et qu'elle ignorait même où il se trouvait » <sup>7</sup>; ce qui semble confirmer la supposition faite par nous, selon laquelle notre homme appartenait bien à la seule musique particulière de Catherine II.

En 1793, J. G. W. Palschau alla se faire entendre à Moscou où il joua sur « un piano-forte organisé avec trois mille grandes flûtes » (!), qu'il mit ensuite en loterie <sup>8</sup>. Puis, deux ans plus tard, il donna au *Calepin musical* publié par l'éditeur pétersbourgeois J. D. Gerstenberg, cinq *Variations pour le piano-forte, sur la chanson russe : « Comme dans notre grande cour »* <sup>9</sup>. A la même époque, il fit paraître deux autres œuvres : *Air varié à quatre mains, pour le clavecin ou forte-piano*, op. 1, chez l'éditeur Sprewitz, également à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles); et une *Suite des airs russes variés pour le clavecin*, qui forme la huitième livraison de la collection éditée par J. D. Gerstenberg.

Par deux fois encore, le nom de J. G. W. Palschau reparut dans les annonces de concerts de la capitale, en 1798 où il prit part à une soirée donnée au bénéfice de l'acteur Müller; puis en 1800 où le chanteur allemand H. Chr. Wunder fit connaître qu'il s'était assuré le concours du « célèbre pianiste virtuose Mr. Palschau » <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Les mêmes ouvrages sont mentionnés dans le *Catalogo... Breitkopf*, 1775, suppl. X, p. 22.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 31 mars, 21 avril et 15 septembre 1777, annonces.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* de 1777-1778.

<sup>4</sup> Documents d'archives de cette Société, publiés par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 164.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 22 et 26 février, 5, 8 et 19 mars 1779, annonces.

<sup>6</sup> *Op. cit.*

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 286.

<sup>8</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 175, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>9</sup> A la vérité, le nom de J. G. W. Palschau n'est pas cité dans le *Calepin musical*, mais une annonce publiée au sujet de ce petit ouvrage, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 9 janvier 1795, fait connaître que ces *Variations* lui appartiennent.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 7 septembre 1798 et 27 janvier 1800, annonces.

Johann-Gottfried-Wilhelm Palschau, dont la date de la mort n'était connue d'aucun historien occidental, termina son existence à Saint-Pétersbourg le 23 janvier 1813<sup>1</sup>. Durant son long séjour dans le pays des tsars, il avait probablement écrit bien d'autres œuvres encore qui se sont perdues, à l'exception d'une *Chanson russe avec variations*, pour deux violoncelles, dont le manuscrit se trouvait à la Bibliothèque du Château de Berlin<sup>2</sup>; et de *Huit variations sur l'air : Ah, vous dirais-je, maman* pour clavecin, également demeurées manuscrites, et qui appartiennent à la Bibliothèque des Amis de la musique, à Vienne<sup>3</sup>.

\* \* \*

Francesco ROSETTI, danseur et maître de ballet, était originaire de Turin<sup>4</sup>, mais l'on ne possède aucun renseignement sur lui, antérieurement à son arrivée en Russie où il fut admis au service impérial, le 13 septembre 1777, avec des appointements annuels de R. 2.000,— et une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>5</sup>. Tout en dansant sur la scène de la cour, il assuma les fonctions de maître de ballet du Théâtre russe « libre » de Karl Knipper, sur lequel il fit représenter, en 1780, un ouvrage chorégraphique de sa composition : *Le camp aux champs*<sup>6</sup>. Puis l'année suivante, Karl Knipper le chargea de perfectionner les jeunes danseurs de son théâtre<sup>7</sup> qui donna, en janvier, un nouveau ballet de Francesco Rosetti : *Don Juan*, musique de Carlo Canobbio, œuvre qui semble avoir eu un grand succès, car elle fut dansée à plusieurs reprises, au cours des mois suivants<sup>8</sup>.

Le 1<sup>er</sup> novembre 1784, la direction des Théâtres impériaux conclut un nouveau contrat, valable pour deux ans, avec l'artiste italien, en lui assurant le même traitement dont il avait bénéficié jusqu'alors<sup>9</sup>. Et, le 1<sup>er</sup> septembre 1789, Francesco Rosetti quitta la scène de la cour<sup>10</sup>, pour entrer au service particulier du prince Grégoire Potemkine, en qualité de chorégraphe. De par ses nouvelles fonctions, l'artiste italien dut accompagner le prince, lors de la campagne de Turquie, et il se trouvait auprès de lui à Jassy, en 1790<sup>11</sup>.

Puis, se décidant à rentrer dans sa patrie, Francesco Rosetti quitta la Russie au mois de mars 1799, avec sa femme et ses neuf enfants<sup>12</sup>. Dès lors, le silence se fait sur lui.

\* \* \*

DE ROSSI, danseur qui semble n'avoir pas eu de parenté avec la 1<sup>re</sup> danseuse Gertruda Rossi, femme du chorégraphe C. Le Picq arrivée en Russie en 1786, fut engagé dans la troupe chorégraphique de la cour, le 1<sup>er</sup> juillet 1779, aux appointements annuels de R. 600,—, avec logement gratuit et bois de chauffage. Il fut congédié le 31 décembre 1791<sup>13</sup>.

Pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, de Rossi épousa une simple figurante du ballet, nommée Maria Molodetzkaïa<sup>14</sup>. C'est, croit-on, cette dernière qui, d'une union passagère avec

<sup>1</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 65.

<sup>2</sup> G. THOURET : *Katalog der Musiksammlung auf dem Königl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Berlin, 1895, N° 3314.

<sup>3</sup> Fig. 57, voir le portrait de J. G. W. Palschau, exécuté à Saint-Pétersbourg vers 1782-1784, par le silhouettiste F. G. Sideau, et reproduit d'après l'ouvrage : *La cour de l'Impératrice Catherine II. Ses collaborateurs et son entourage*. Le dessinateur a inscrit ici le nom du musicien sous sa forme russifiée.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 mars 1799, annonce.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 310.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 31.

<sup>7</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 302.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 15 janvier, 2 et 9 février, et 14 décembre 1781, annonces.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 310.

<sup>10</sup> *Ibid.*, III, 88.

<sup>11</sup> A. POLOVTSOF : *Les favoris de Catherine la Grande*; Paris, 1939, p. 121.

<sup>12</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 mars 1799, annonce.

<sup>13</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 310 et I, 82.

<sup>14</sup> *Ibid.*, II, 173.

un inconnu, eut, en 1775, un fils illégitime qui semble avoir été reconnu plus tard par le danseur, et qui s'illustra en Russie sous le nom de Carlo di Giovanni Rossi, comme un architecte du plus grand talent <sup>1</sup>.

\* \* \*

Anton-Blasius SARTORI, chanteur, claveciniste et chef d'orchestre, frère du violoniste Felice Sartori, était certainement allemand en dépit de son nom <sup>2</sup>, car il naquit à Bamberg, en 1748. Ayant débuté sur la scène à l'âge de vingt-cinq ans <sup>3</sup>, il fut engagé, en 1776, dans la troupe Döbbelin à Berlin. Et un journal local donna alors cette appréciation élogieuse sur son talent :

... On ne rencontre que rarement, au théâtre allemand, un chanteur comme cet homme. Il peut faire de sa gorge tout ce qu'il veut, et il chante tout à livre ouvert <sup>4</sup>.

Mais s'étant querellé avec la direction de cette entreprise, Anton-Blasius Sartori partit au Nouvel-An de 1778, laissant derrière lui de nombreuses dettes <sup>5</sup>. Il se rendit alors à Saint-Pétersbourg où il fut engagé, probablement en automne, dans la troupe du Théâtre allemand de Karl Knipper. En effet, un avis publié à cette époque, annonçait au public que, le 24 septembre, celui-ci pourrait entendre, dans *La buona figliuola* de N. Piccini :

... Mr Sartori, chanteur arrivé tout récemment <sup>6</sup>.

Puis l'artiste assumait le rôle principal dans *La sposa fedele* de P. Guglielmi, et dans *Der Deserteur* de K. D. Stegmann <sup>7</sup>. Au même moment, il annonça un « concert musical » dans lequel il devait chanter, ajoutant :

... Si un amateur de musique veut apporter avec lui des airs choisis parmi les plus difficiles, Mr. Sartori est prêt à les chanter, sans aucune préparation <sup>8</sup>.

Non content de s'être ainsi affirmé le lecteur intrépide que l'on admirait déjà, alors qu'il se trouvait à Berlin, A. B. Sartori voulut, sans plus tarder, donner de nouvelles preuves de la diversité de ses talents, et il fit connaître que, le 23 octobre 1778, il donnerait « un grand concert musical », avec le programme suivant :

... Il jouera tout d'abord du Flügel, puis il chantera quelques airs italiens, un beau duo du célèbre Giardini et, à la fin, un air harmonieux <sup>9</sup>.

A ce moment, H. Fr. Raupach étant venu à mourir, laissant vacantes ses fonctions de maître de musique à l'Académie des Beaux-Arts, Anton-Blasius Sartori présenta, en 1779, une supplique dans laquelle il demandait au Conseil de cette institution d'être nommé :

<sup>1</sup> L. RÉAU : *L'art russe*, p. 96, écrit de lui que, « de tous les architectes russes, il est, avec Rastrelli, celui qui a le plus contribué à modeler le visage de la capitale de Pierre le Grand ». De fait, de Rossi édifia, à Saint-Pétersbourg, une foule d'imposants bâtiments : le Saint-Synode, le Sénat, le Théâtre-Alexandre, la Bibliothèque publique, l'Etat-major avec son arc gigantesque, etc.

<sup>2</sup> Cependant, dans une supplique qu'il rédigea en 1779, il se prétendait d'origine vénitienne.

<sup>3</sup> C. VON LEDEBUR : *Tonkünstler-Lexicon Berlins*; Berlin, 1861, p. 493.

<sup>4</sup> *Theater-Journal* de 1777, cité par C. von Ledebur.

<sup>5</sup> C. VON LEDEBUR : *Op. cit.*, p. 493.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, septembre 1778, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, des 28 septembre et 16 octobre 1778, annonces.

<sup>8</sup> *Ibid.*, du 28 septembre 1778, annonce.

<sup>9</sup> *Ibid.*, du 19 octobre 1778, annonce.

... pour la vacance de chef d'orchestre, pour enseigner la jeunesse aussi bien dans la composition, que dans la musique vocale et instrumentale <sup>1</sup>.

Requête qui fut agréée et qui assura à l'artiste une situation officielle dans la capitale <sup>2</sup>. Ce qui n'empêcha pas A. B. Sartori de continuer à se produire au concert, notamment dans celui de la « géante » Hauck, où il joua un *Concerto* pour clavicorde, de C. P. E. Bach, et où il chanta un « nouvel air allemand de sa composition », ainsi qu'un grand air italien <sup>3</sup>; puis dans la soirée donnée par Ivan Khandochkine, où il interpréta des airs russes et italiens, avec la cantatrice Gonzalès <sup>4</sup>.

Le 11 avril 1782, Anton-Blasius Sartori reçut son congé de l'Académie des Beaux-Arts, « non pour quelque vice, mais sur sa propre demande » <sup>5</sup> et, dès 1785, on le retrouve à Moscou où il semble s'être fixé pour le reste de ses jours. En 1787, il y organisa des concerts hebdomadaires, avec Mattia Stabinger <sup>6</sup> et, vers 1800, il remplissait les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky <sup>7</sup>. C'est là le dernier renseignement que l'on possède sur cet artiste qui, fort vraisemblablement, mourut à Moscou <sup>8</sup>.

\* \* \*

Felice (parfois aussi Filippo) SARTORI, violoniste, frère du précédent, allemand par conséquent, appartient, de 1762 à 1764, à la chapelle de Mannheim <sup>9</sup> et, en 1773, il se produisit au concert, à Hambourg <sup>10</sup>.

Il précéda quelque peu son frère à Saint-Pétersbourg où, dès le début d'avril 1777, il donna plusieurs concerts dans lesquels il joua « divers sonates et concertos », se faisant entendre par trois fois au cours de cette année <sup>11</sup>. Puis, en 1780, il se transporta à Moscou où il continua de se produire et où, en 1783, il était 1<sup>er</sup> violon de l'orchestre du Théâtre-Pétrovsky <sup>12</sup>. Enfin, en 1787, il alla s'établir en province, à Saratof et à Penza où il se voua à l'enseignement et où il ouvrit des magasins de musique <sup>13</sup>. C'est certainement dans l'une de ces villes que Felice Sartori dut terminer son existence, à une date que l'on ignore.

\* \* \*

Pierre Alexéievitch SKOKOF, compositeur, fils d'un cocher, naquit en 1758 et fut admis, en 1764, dans les classes de l'Académie des Beaux-Arts, à Saint-Pétersbourg <sup>14</sup>, où il étudia tout d'abord l'architecture <sup>15</sup>. Ayant manifesté de remarquables dispositions musicales, il passa ensuite

<sup>1</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400, d'après les documents d'archives de l'Académie des Beaux-Arts

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 373.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 octobre 1779, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 6 mars 1780, annonce.

<sup>5</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400.

<sup>6</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 154 et 169, d'après la *Gazette de Moscou*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 154. — V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 362.

<sup>8</sup> Notons ici qu'à plusieurs reprises, dans son *Esquisse*, N. FINDEISEN confond l'activité d'Anton-Blasius Sartori avec celle de son frère Felice. C'est ainsi que, p. 48 et note 69, il prétend que Felice Sartori professa à l'Académie des Beaux-Arts, alors qu'indiscutablement, ces fonctions furent dévolues à Anton-Blasius.

<sup>9</sup> F. WALTER : *Geschichte Theaters... am kurpf. Hofe*, p. 370.

<sup>10</sup> J. SITTARD : *Geschichte... Concertwesens in Hamburg*, p. 168.

<sup>11</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 31 mars, 21 avril et 26 septembre 1777, annonces.

<sup>12</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>13</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 154.

<sup>14</sup> *Musique et état musical de l'ancienne Russie*, p. 77, d'après S. N. KONDAKOF : *Aperçu jubilaire de l'Académie des sciences*; Saint-Pétersbourg, 1914.

<sup>15</sup> Notice manuscrite insérée dans le livret de son opéra : *Rinaldo*, à la Bibliothèque publique de Leningrad.

dans les classes musicales de cette institution et, le 1<sup>er</sup> novembre 1774, il devint l'élève du claveciniste M. Buini chez lequel il avait comme condisciple le futur compositeur Nicolas Davydof, cependant qu'Evstignéï Fomine qui, lui aussi, devait devenir un compositeur de mérite, se trouvait dans une classe inférieure <sup>1</sup>. Deux ans plus tard, Pierre Skokof faisait encore partie de la classe instrumentale <sup>2</sup> et, en 1777, il continua ses études de musique auprès de H. Fr. Raupach qui venait de succéder à M. Buini.

Pierre Skokof termina l'Académie en 1779, avec la seconde médaille d'or et un premier diplôme <sup>3</sup>. Aussi, le 13 août de la même année, lors de la cérémonie de la distribution des prix, les élèves chantèrent-ils « un chœur de musique instrumentale et vocale » composé par lui <sup>4</sup>. Selon toute vraisemblance, il s'agissait là d'une cantate qui semble avoir été l'œuvre première du musicien et qui, bien entendu, est perdue.

La même année, Pierre Skokof fut envoyé, comme pensionnaire de l'Académie en Italie, pour y poursuivre ses études musicales. Mais en dépit de ce que prétend N. Findeisen <sup>5</sup>, il ne paraît pas que le jeune homme se soit rendu à Bologne, auprès du Père Martini dont ses compatriotes M. Bérézovsky et E. Fomine furent les élèves. En effet, il n'est pas cité dans la liste des disciples de l'illustre théoricien <sup>6</sup> et, contrairement à ces deux artistes, il ne fut pas reçu membre de l'Accademia filarmonica.

Pierre Skokof semble plutôt s'être dirigé sur Naples dont les célèbres Conservatoires lui offraient toutes les possibilités d'études désirables et où, au reste, il était fixé en 1782 déjà, y faisant exécuter, en cette année, une *Cantate* à l'occasion de l'arrivée du comte du Nord (le grand-duc héritier Paul Pétrovitch) et de sa femme <sup>7</sup>. Selon les auteurs du *Dictionnaire biographique russe*, le jeune artiste aurait fait représenter à Naples, à la même époque, un opéra : *La bella Girometta*. Mais comme cet ouvrage n'est signalé par aucune *cronistoria* théâtrale, et que les journaux du temps n'y font aucune allusion, le fait nous semble fort douteux... à moins que ce soit là, simplement, le titre de la *Cantate* jouée en l'honneur des augustes visiteurs russes.

Le 2 février (nouv. st.) 1787, le jeune compositeur fit jouer, toujours à Naples, une seconde cantate : *L'asilo d'Amore*, qu'il avait écrite sur un texte de P. Metastasio, et qui fut exécutée dans la maison du comte P. M. Skavronsky, ministre de Russie près la cour napolitaine. Puis le 4 novembre (nouv. st.) de l'année suivante, il donna, au Teatro S. Carlo, un *opera seria* en trois actes : *Rinaldo*, qu'il dédia au roi Ferdinand IV, et pour lequel il reçut de ce souverain :

... une récompense qu'on n'accorde qu'aux compositeurs les plus célèbres et les meilleurs <sup>8</sup>.

Enfin, au cours de l'année 1789, Pierre Skokof fit chanter, toujours dans la maison du comte P. M. Skavronsky, une *Cantata a quattro voci e coro* qui célébrait la prise de la forteresse turque d'Otchakof, enlevée par les armées russes, au mois de décembre précédent <sup>9</sup>. Peut-être fut-ce là le dernier ouvrage que le jeune musicien écrivit en Italie, car il semble être rentré en Russie en 1791 <sup>10</sup>.

Trois ans plus tard, le 11 mai 1794, un chœur de sa composition, à la gloire de Catherine II, fut chanté à Saint-Petersbourg, lors de l'assemblée extraordinaire de l'Académie des Beaux-Arts <sup>11</sup>. Puis, de 1796 à 1800, le musicien publia à Moscou plusieurs œuvres spirituelles

<sup>1</sup> *Musique et état musical...*, p. 76.

<sup>2</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400.

<sup>3</sup> *Musique et état musical...*, p. 77.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 30 août 1779.

<sup>5</sup> *Esquisse*, II, note 69.

<sup>6</sup> F. PARISINI : *Della vita... del P. G. B. Martini*; Bologne, 1887, pp. 28-29.

<sup>7</sup> Renseignements extraits de la notice manuscrite du livret de *Rinaldo*.

<sup>8</sup> Notice manuscrite du livret de *Rinaldo*.

<sup>9</sup> Livret de cet ouvrage.

<sup>10</sup> La notice manuscrite du livret de *Rinaldo* indique, en effet, qu'il passa douze ans en Italie.

<sup>11</sup> N. PETROF : *Matériaux pour l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts*, p. 319.

pour chœur *a cappella* : *Anges, chantez!*, *Maintenant les forces célestes* et *La grâce du monde*<sup>1</sup>.

Vers 1806, Pierre Skokof entra, comme professeur de chant, à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg où il occupait encore ces fonctions six ans plus tard<sup>2</sup>. C'est dans cette ville qu'il termina son existence, le 4 octobre 1817<sup>3</sup>, à l'âge de cinquante-neuf ans, mourant dans la misère, comme cela avait été le cas de son confrère Maxime Bérézovsky, victime de l'indifférence des pouvoirs russes à l'égard des artistes nationaux.

Ainsi que le nota l'un de ses contemporains, « il était célibataire, homme très simple et sobre; et il fut enterré au cimetière de Volkhovo » (aux portes de la capitale)<sup>4</sup>.

Ajoutons que ce n'est pas en cela seulement que la destinée fut cruelle à ce malheureux musicien. Elle voulut encore qu'exception faite des trois chœurs spirituels précédemment cités par nous, toutes ses œuvres disparussent au cours des ans...

\* \* \*

SOKOLOVSKY, violoniste et compositeur russe dont on ignore le prénom, ainsi que les dates de naissance et de mort, faisait partie de l'orchestre du Théâtre de la Znamenka, à Moscou vers 1779<sup>5</sup>, et n'est connu que par son opéra-comique : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, trois actes, livret de A. Ablessimof, dont il avait arrangé la musique d'après des chansons populaires russes, et qu'il fit représenter le 20 janvier 1779, sur la scène à laquelle il était attaché<sup>6</sup>. Cet ouvrage dans lequel Sokolovsky avait également inséré quelques morceaux de son cru, connut immédiatement un succès prodigieux et quand, en 1781, le Théâtre russe « libre » de K. Knipper, à Saint-Pétersbourg, le reprit à son compte, il fut joué vingt-sept fois de suite<sup>7</sup>, fait sans précédent dans les annales dramatiques de la Russie.

Fort arbitrairement, quelques historiens ont contesté à Sokolovsky la paternité de la partition du *Meunier*. Or, celle-ci est affirmée par l'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui, habitant Moscou, était bien placé pour être exactement renseigné. Par ailleurs, quand l'ouvrage fut joué à Saint-Pétersbourg, Sokolovsky fut appelé par Catherine II et généreusement récompensé par elle<sup>8</sup>, ce qui nous paraît constituer un faisceau de preuves supplémentaires et indiscutables en sa faveur.

Au reste Sokolovsky n'était pas un musicien fort habile, et ne possédait qu'une technique assez rudimentaire. Aussi sa partition semble-t-elle avoir été sérieusement retouchée — peut-être par E. Fomine auquel on l'a généreusement attribuée —, lorsque la direction des scènes impériales voulut représenter *Le meunier* au Théâtre russe de Saint-Pétersbourg, vers 1790.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Sokolovsky suscita un si vif intérêt et bénéficia d'une faveur si durable que, bien des années encore après sa création, il était l'objet de longs et élogieux articles dans la presse russe, et qu'il fut joué fort avant dans le XIX<sup>e</sup> siècle, à Saint-Pétersbourg comme à Moscou, cela avec un succès qui ne se démentit jamais. Aussi bien avait-il suscité, dès son apparition, nombre d'imitations qui lui étaient, généralement, assez inférieures.

\* \* \*

<sup>1</sup> Publication signalée par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, notes 69 et 302, d'après les annonces publiées par l'éditeur, dans la *Gazette de Moscou*.

<sup>2</sup> N. FINDEISEN : *Ibid.*

<sup>3</sup> Notice manuscrite du livret de *Rinaldo*. Toutefois, le *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe* indique la date du 28 septembre, pour la mort de Pierre Skokof.

<sup>4</sup> Notice manuscrite du livret de *Rinaldo*.

<sup>5</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 77-78.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Article publié par l'écrivain F. A. KONI dans le *Panthéon des théâtres* de 1847, et cité par l'historien A. V. FINAGUINE dans : *Musique et état musical...*, p. 94.

TELLER, ténor allemand dont on sait peu de chose, mari de la cantatrice Maria-Luise Teller, entra en 1775 dans la troupe Döbbelin à Berlin, comme 1<sup>er</sup> ténor et pour les seconds rôles dans les comédies. Il y resta jusqu'en 1776 <sup>1</sup>, puis il vint avec sa femme à Saint-Pétersbourg où il se produisit sur la scène du Théâtre allemand de K. Knipper. Il y chanta notamment le principal rôle masculin dans la version allemande de *La sposa fedele*, de P. Guglielmi, en 1779 <sup>2</sup>.

Toujours en compagnie de sa femme, Teller quitta la Russie en 1782, quand l'entreprise de K. Knipper passa aux mains de l'administration impériale.

\* \* \*

Maria-Luise TELLER, née Schuriam, femme du précédent, naquit à Berlin en 1753. Elle chanta d'abord à Neustrelitz, puis elle fut engagée, probablement vers 1777, dans la troupe du Théâtre allemand de K. Knipper, à Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>. Lorsqu'elle quitta cette ville avec son mari, en 1782, M. L. Teller alla se produire à Riga et, dès lors, on ignore son sort.

\* \* \*

Anna et Teresa ZOCOLI, ballerines, devaient certainement appartenir à l'entreprise Mattei-Orecia car, bien qu'elles soient signalées à Saint-Pétersbourg, durant les années 1779-1780, elles ne faisaient pas partie de la troupe chorégraphique de la cour.

De 1774 à 1779, Anna Zoccoli se produisait à Venise <sup>4</sup>, et elle dut arriver la même année en Russie avec sa sœur Teresa car, au milieu de décembre, cette dernière était fixée dans la capitale, ainsi que l'atteste une annonce parue dans la feuille officielle <sup>5</sup>. En novembre 1780, les deux artistes participèrent à la représentation du *Temple de l'allégresse universelle*, en compagnie de danseurs et de danseuses de la cour <sup>6</sup>. Il est vraisemblable qu'elles ne tardèrent pas alors à regagner l'étranger car, dès ce moment, on ne rencontre plus aucune mention de leurs noms.

<sup>1</sup> A. E. BRACHVOGEL : *Op. cit.*, I, 261 et 273.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, avril 1779, annonce.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 244. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 114.

<sup>4</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 301-342.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 décembre 1779.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.



## CHRONIQUE DES ANNÉES 1780-1783

On peut considérer qu'avec 1780 se clôt l'ère de l'*opera seria* en Russie où, sans interruption depuis le moment où il s'y était implanté, quarante-quatre ans auparavant, ce genre grave et compassé avait accaparé presque exclusivement la scène de la cour. Brusquement relégué sur un plan tout à fait secondaire, il cède désormais la place à l'*opera buffa* qui n'avait été cultivé, jusqu'alors, que par des entreprises particulières et qui, ayant conquis la faveur de Catherine II, aussi bien que celle du grand public, va régner sans rencontrer d'opposition jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'honneur d'avoir fait prévaloir ainsi l'*opera buffa* revient, en premier lieu, à Giovanni-Battista Locatelli qui, durant les années 1758 à 1761, révéla aux amateurs pétersbourgeois les *drammi giocosi* de B. Galuppi, de D. Fischietti, de L. V. Ciampi et de G. Cocchi; puis aux impresarios M. Mattei et A. Orecia dont les spectacles inaugurés en 1778 contribuèrent certainement, pour une large part, à ce revirement significatif que vint consommer l'apparition, au Théâtre de la cour, des ouvrages comiques de Giovanni Paisiello auxquels il était réservé d'emporter, du premier coup, l'adhésion enthousiaste de la souveraine et de son entourage.

De fait, dès 1779, les *opere buffe* du *maestro* napolitain commencèrent à se succéder sur la scène de la cour. Tout d'abord, ce furent : *Lo sposo burlato*, *I filosofi immaginarj* et *Il matrimonio inaspettato*; puis *La finta amante*, *La Frascatana* et *L'idolo cinese* en 1780; *La serva padrona* en 1781, et *Il barbiere di Siviglia* en 1782 : Cortège révélateur de l'emprise rapide et irrésistible exercée, sur l'esprit de l'élite, par le genre nouveau qui venait déposséder l'*opera seria* de sa suprématie jusqu'alors incontestée.

En raison de l'orientation inattendue qu'il reçut alors, le Théâtre impérial dut nécessairement modifier de fond en comble la composition de sa troupe italienne au sein de laquelle des chanteurs bouffes furent engagés, toujours plus nombreux, pour succéder aux tenants de l'*opera seria*, congédiés pour cause d'inutilité.

Aussi bien, on le verra, la scène officielle trouva-t-elle bientôt sur place une partie tout au moins des éléments dont elle avait besoin, en accueillant plusieurs des meilleurs membres de la troupe Mattei-Orecia, lorsque cette entreprise se vit, en 1782, dans une situation financière désespérée. Mais dans le même temps, des artistes réputés pour exceller dans l'*opera buffa* furent appelés de l'étranger. Si bien qu'en peu d'années, la cour fut en possession d'un excellent ensemble spécialisé, et capable de rivaliser avec ceux qui faisaient alors les beaux soirs des grands théâtres de Venise, de Naples, de Parme, de Milan et de Turin.

Grâce à quoi, la faveur dont l'*opera buffa* bénéficia ne fit que s'accroître au point de provoquer, dans les dernières années du siècle, les excès les plus grotesques de la part des dilettantes

du beau sexe, dont un contemporain justement scandalisé par leur manque de dignité et de tenue, put écrire avec indignation : « Nos dames ont perdu la raison... ! »

\* \* \*

Au cours de l'année 1780, la compagnie italienne de la cour, sur laquelle Giovanni Paisiello continuait d'avoir la haute main, vit son effectif se modifier quelque peu, en raison du départ de Matteo Babbini et de Francesco Porri — peut-être, cependant, ces deux artistes ne quittèrent-ils la Russie qu'au début de 1781 —, d'Anna Morichelli-Bosello qui s'éloigna en été, et de Teresa Colonna, ainsi que de par la disparition de Marfa Krolevna dont le nom ne se rencontre plus, désormais, dans les programmes de spectacles.

En revanche, autant qu'on en peut juger sur des informations assez imprécises, cette troupe semble avoir accueilli, à ce moment, quelques membres nouveaux : le ténor Giambattista Ristorini, le chanteur Antonio Pezzani (peut-être arrivé à la fin de 1779 déjà), puis la cantatrice Anna Davia de Bernucci enlevée, par la direction des Théâtres impériaux, à l'entreprise Mattei-Orecia qui avait pris l'initiative de la faire venir de l'étranger.

La troupe française n'enregistra guère, à cette époque, que le départ de M<sup>r</sup> et de M<sup>me</sup> Fleury tous deux comédiens et chanteurs. Pour le Théâtre russe de la cour, il reçut une excellente recrue en la personne de l'acteur et chanteur Nicolas Souslof. Dans l'ensemble chorégraphique impérial, les mutations furent également de minime importance ; elles se réduisirent à l'engagement de la ballerine Giustina Piemontesi et du danseur Antonio Casassi qui, abandonnant bientôt son art, allait entrer dans l'administration théâtrale pour finir, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la peau d'un impresario...

Quant à l'orchestre de la cour, s'il perdit le remarquable bassoniste G. P. Zahn qui était au service depuis 1762, il vit reparaître Antonio Lolli qui était en congé depuis deux ans, et il reçut deux nouveaux cornistes tchèques : Anton et Ignaz Hammer.

Pour sa part, l'entreprise d'*opera buffa* Mattei-Orecia renouvela quelque peu son personnel. Son chef d'orchestre Giovanni Andreossi ayant quitté la Russie, fut remplacé probablement par Mattia Stabinger. Et ayant été dépossédée, par les Théâtres impériaux, de sa *prima donna* Anna Davia de Bernucci, la troupe accueillit quelques autres artistes : Luigia et Maria Allegretti, Anna Orsini, Benedetta Battirelli et Francesco Ciaranfi.

Enfin le Théâtre russe « libre » de Karl Knipper, qui avait inauguré ses spectacles dramatiques et lyriques à la fin de l'année précédente, consacra, dès 1780, une part importante de son activité à l'art musical national et donna, le 17 février, l'opéra-comique : *Les bons soldats*, livret de M. Khéraskof, musique de H. Fr. Raupach.

Toujours en 1780, la vie artistique de la capitale enregistra quelques faits dignes d'être relevés. Le grand architecte Giacomo Quarenghi, qui devait faire une brillante carrière en Russie où il construisit nombre d'importants édifices, parmi lesquels le nouveau Théâtre de l'Ermitage, fut engagé par Catherine II. Cependant que plusieurs musiciens vinrent, de leur propre chef, chercher fortune à Saint-Pétersbourg : le maître de chapelle Borghese, le compositeur Federico Torelli <sup>1</sup>, la cantatrice Caterina Gibetti, le célèbre clarinettiste-virtuose Joseph Beer, le bassoniste-compositeur tchèque Anton Bullandt, puis le claveciniste-compositeur allemand Johann-Gottfried Pratsch qui fut appelé à enseigner à l'Institut de Smolna <sup>2</sup>.

Enfin l'on vit paraître une troupe parisienne d'un genre bien spécial : celle du « Théâtre des petits comédiens du Bois de Boulogne », qu'un ancien négociant français de Saint-Pétersbourg, féru d'art dramatique, s'avisait de faire venir à ses risques et périls, d'ailleurs pour le plus grand

<sup>1</sup> F. Torelli arriva probablement à Saint-Pétersbourg peu avant 1780 car, dans le cours de cette année déjà, il fut appelé à prendre part à la composition d'une œuvre théâtrale représentée à ce moment.

<sup>2</sup> Sur tous les artistes nouveaux signalés au cours de ce chapitre, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

dommage de cet impresario improvisé que cette entreprise téméraire eut tôt fait de mener à la ruine.

A la vérité, ce sont là menus faits, si on les compare au projet grandiose que Catherine II conçut à cette époque. En effet, voyant approcher le vingtième anniversaire de son avènement <sup>1</sup>, elle manifesta l'intention de commémorer cet événement par une cérémonie fastueuse à laquelle elle se proposait de convier des représentants de toutes les principales nations étrangères. Et jugeant probablement que, dans son entourage immédiat, personne n'était capable d'élaborer les plans d'une manifestation si considérable pour laquelle elle souhaitait de trouver une formule toute-nouvelle, elle fit demander à l'abbé Galiani d'en établir le programme, cela peut-être à l'instigation de G. Paisiello, ami de longue date du célèbre littérateur et économiste napolitain.

Dans cette affaire, comme dans bien d'autres, Grimm fut l'obligeant intermédiaire de la souveraine. Or, il se trouvait que, peu auparavant, il avait suggéré à celle-ci d'acheter au compositeur français F. A. D. Philidor la partition de son *Carmen saeculare* <sup>2</sup> qu'il semble avoir jugé propre à prendre place dans la solennité projetée. Aussi, écrivant à son correspondant parisien, Catherine II lui donna-t-elle les instructions suivantes, le 14 mai 1780 :

... Achetez à Philidor sa partition : j'aime la musique à la folie, vous le savez <sup>3</sup>; faites faire le programme de cette fête par l'abbé Galiani, et quand cela sera fait, nous trouverons où placer cela <sup>4</sup>.

Sur quoi, Grimm s'empessa d'exécuter les ordres qu'il avait reçus, et en informa Catherine II, ajoutant qu'il expédiait à Saint-Pétersbourg la partition du *Carmen saeculare* :

... en deux volumes que notre immortelle Impératrice a acheté pour 5000 livres... Ici tout le monde a été attendri que le séjour très tumultueux et brillant de Mohilef <sup>5</sup> ait valu un bienfait à un artiste, distingué à Londres, loué et oublié dans sa patrie. J'attends de l'abbé Galiani le programme pour ce spectacle que je réserve toujours pour l'année séculaire de 1782... Philidor voudrait se ménager l'avantage de la publier sous les auspices de son auguste bienfaitrice, lorsqu'elle lui aura procuré les honneurs de la représentation et de l'exécution <sup>6</sup>.

Quelques semaines plus tard, la souveraine, annonçant à son correspondant que l'œuvre était arrivée à bon port, avouait son embarras en face d'un manuscrit qu'au surplus on la priaît de préserver d'une indiscretion :

... Le *Carmen saeculare* de Philidor est arrivé, partition en deux volumes. Ma comment voulez-vous faire exécuter quoi que ce soit de cela sans le faire copier, et comment voulez-vous que tout un orchestre mette le nez dans un ou deux livres. Comme vous me parlez de secret à garder à Philidor, j'ai pris mes deux livres et les ai enfermés dans une armoire; c'est plus court, et en attendant vous et l'abbé Galiani m'indiquerez comment en agir <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Elle était montée sur le trône, le 28 juin 1762.

<sup>2</sup> Pendant le séjour qu'il fit, en 1777-1779, à Londres où l'appelaient ses engagements de réputé joueur d'échecs, Philidor avait écrit et fait exécuter, avec un grand succès, cet oratorio profane dont le texte, emprunté à la fameuse ode d'Horace, avait été adapté par le P. Noël-Etienne Sanadon (1676-1733), poète latin moderne. Jouée à Paris, les 19 janvier, 14 et 17 mars (nouv. st.) 1780, cette œuvre provoqua un vif enthousiasme qui sans doute détermina Grimm à attirer sur elle l'attention de Catherine II.

<sup>3</sup> C'était là raillerie de Catherine II qui, on le sait, avouait sans fard son insensibilité à l'endroit de la musique.

<sup>4</sup> *Recueil Sté imp. d'hist.*, T. XXIII, lettre de Catherine II, à cette date.

<sup>5</sup> Allusion à l'entrevue de Catherine II et de Joseph II d'Autriche, qui s'était déroulée à Mohilef dans les derniers jours du mois de mai, et avait été accompagnée de réceptions et de spectacles magnifiques.

<sup>6</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre de Grimm, du 21 août (nouv. st.) 1780.

<sup>7</sup> *Ibid.*, lettre de Catherine II, en date du 7 septembre 1780.

Au reste, un an plus tard, les choses en étaient encore au même point, ainsi que le montre ce passage d'une lettre de Catherine II à son ami Grimm :

... Je tirerai cet automne de sa cachette le *Carmen saeculorum* [sic] de *Philidor*, et nous verrons ce que c'est... Pour *Mr. Philidor*, il peut faire imprimer et publier sa partition tant qu'il voudra <sup>1</sup>.

C'est qu'après s'être attelé sans grand enthousiasme à une besogne qui lui parut bien vite fastidieuse, l'abbé Galiani n'avait pas tardé à s'en détourner, et qu'il ne la mena jamais à chef <sup>2</sup>. Au surplus, l'impératrice avait, entre temps, renoncé à son projet et, comme nous le verrons, c'est le vingt-cinquième anniversaire de son règne, qu'elle célébra en 1787, en faisant représenter, à Moscou, un ouvrage de circonstance : *L'heureuse Russie, ou Le jubilé de vingt-cinq ans*, livret russe du poète M. Khéraskof, musique de A. Bullandt. De la sorte, le *Carmen saeculare* demeura inemployé, dans la « cachette » où il avait été remis et, contrairement à l'affirmation d'un historien mal informé, il ne fut jamais exécuté en Russie <sup>3</sup>.

\* \* \*

En 1780, Moscou vit de grandes choses s'accomplir, grâce à l'homme actif et entreprenant qu'était Michel Maddox.

Nous l'avons dit, l'antique capitale ne possédait jusqu'alors qu'une seule scène accessible au public <sup>4</sup>, celle de la Znamenka que les impresarios Belmonti et Cinti avaient aménagée « provisoirement » en 1769, dans une salle de la maison appartenant au comte R. L. Vorontzof. Comme il arrive trop souvent, ce « provisoire » se perpétua pendant nombre d'années et, bien que le besoin se fit fort sentir d'une solution plus satisfaisante et définitive, que les amateurs moscovites d'art dramatique étaient unanimes à réclamer, le Théâtre de la Znamenka vit se succéder plusieurs directeurs qui, faute de mieux, durent se contenter de ce local notoirement insuffisant.

Ce fut, entre autres, le cas du prince P. V. Ourousof et de Michel Maddox, dès le moment où ils s'associèrent en 1776. Mais aussitôt entrés en possession de leur privilège, ces

<sup>1</sup> *Recueil Sté imp. d'hist.*, T. XXIII, lettre de Catherine II, en date du 22 juin 1781. Usant de la permission qui lui en était octroyée, le compositeur publia la partition du *Carmen saeculare* qui parut en 1788, à Paris, précédée d'un frontispice gravé orné des portraits de Catherine II, d'Horace et du P. Sanadon, et d'une « liste des souscripteurs », de laquelle il résulte que l'impératrice s'était inscrite, à elle seule, pour cinquante exemplaires.

<sup>2</sup> Voir P. GALIANI : *Op. cit.*, T. II, pp. 595, 597 et 602, lettres à Grimm et à M<sup>me</sup> d'Epinay. Ainsi que le révèle une lettre à Grimm, en date du 5 août (nouv. st.) 1780, Galiani avait projeté de donner, de l'œuvre d'Horace, un arrangement « qui n'est pas tout à fait celui du père Sanadon, ni celui de M. Dacier », et d'en faire composer la musique par son ami G. Paisiello.

<sup>3</sup> G. E. BONNET : *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Paris, 1921, p. 67, selon lequel Catherine II aurait fait donner, à Moscou, « une représentation solennelle » de l'œuvre de Philidor. A la vérité, si ce projet ne fut jamais réalisé, il avait bel et bien tenté la souveraine car, dans la lettre citée ci-dessus, Galiani informait son correspondant que l'impératrice songeait alors à organiser « une exécution complète du *carmen* à l'antique... » Renseignement que confirment les *Mémoires secrets* signalant, à la date du 31 juillet 1780, que Grimm venait de recevoir de l'impératrice une lettre dans laquelle la souveraine annonçait à son correspondant qu'elle « se propose de faire exécuter à sa cour le *Carmen saeculare*... avec tout le cérémonial et la pompe antique. Afin de pouvoir mieux réussir dans le costume, S. M. Impériale ajoute qu'elle a fait venir deux des plus célèbres antiquaires d'Italie pour y présider. Il paroît que la nouvelle de cette fête sera répandue plusieurs mois d'avance pour une époque indiquée, afin que les amateurs de tous les pays, qui voudront la voir, aient le tems de faire le voyage et l'on ne doute pas qu'il n'y ait une foule d'étrangers qui accourent à ce spectacle unique... ».

D'autant plus faut-il regretter que ce projet de festival international, entreprise alors sans précédent dans l'histoire de la musique et du théâtre, n'ait pu être mené à chef.

<sup>4</sup> Il existait bien alors, à Moscou, un autre théâtre : celui qui avait été installé au Kremlin, dans le Palais Golovinsky. Mais il était réservé aux spectacles donnés pour la cour, quand celle-ci venait parfois résider temporairement dans l'ancienne capitale.

entrepreneurs doués d'un heureux esprit d'initiative jugèrent qu'il était devenu indispensable de doter, le plus rapidement possible, Moscou d'un théâtre véritable et pourvu d'installations techniques répondant aux besoins de l'époque. Aussi, sans perdre de temps, entamèrent-ils à cet effet des négociations avec le gouverneur-général de la ville qui, le 1<sup>er</sup> décembre 1776, leur accorda l'autorisation nécessaire, avec l'obligation pour eux de construire, dans le délai de cinq ans :

... un théâtre de pierre muni de tout le matériel nécessaire, et d'un aspect tel qu'il pût servir d'ornement à la ville <sup>1</sup>.

Tout en poursuivant, de concert avec le prince P. V. Ourousof, l'exploitation de la scène de la Znamenka, Michel Maddox se mit immédiatement à tracer les plans du nouvel édifice dont la construction dut toutefois être ajournée, les deux associés ne disposant pas alors des capitaux nécessaires. Avec le temps, cependant, ils purent envisager la prochaine réalisation de leur projet. Au début de 1780, les plans entièrement terminés furent exposés, pendant le carnaval, dans les salons de mascarades de la Znamenka, et des annonces vinrent inviter le public à réserver des loges dans le nouveau théâtre qui devait être inauguré avant encore la fin de l'année...

Hélas, au moment où le prince Ourousof et Michel Maddox croyaient toucher enfin au but, une catastrophe vint les accabler. Le 26 février 1780, à l'issue d'une représentation de la tragédie : *Dimitri l'imposteur*, de A. Soumarokof, un violent incendie éclata dans la salle de la Znamenka qui fut réduite en cendres, avec tout ce qu'elle contenait : coup terrible pour les directeurs qui évaluèrent le dommage supporté par eux à R. 40.000,— pour le mobilier, les décors et la garde-robe, R. 15.500,— pour l'indemnité à verser au comte Vorontzof, et à R. 22.000,— pour les gages à payer au personnel obligé de rester sans travail, pendant l'année presque entière. Soit, au total, une perte sèche de R. 77.500,— <sup>2</sup>.

Aussi voyant, de ce fait, sa situation financière gravement ébranlée, le prince Ourousof jugea-t-il prudent de se retirer de l'affaire, le 31 mars déjà, laissant seul Michel Maddox auquel il céda sa part de privilège pour la somme de R. 28.500,— <sup>3</sup>.

Bien que sa position fût extraordinairement difficile, Maddox ne s'abandonna pas au découragement et, résolu à tenir tête à l'adversité, il se préoccupa immédiatement de mener à chef la construction projetée, afin de repartir le plus vite possible, à frais nouveaux. Montrant une énergie peu commune, il parvint à réunir l'argent qui lui était nécessaire, il traça de nouveaux plans, et il activa si fort les travaux, que la nouvelle salle put être inaugurée le 30 décembre 1780 déjà.

Le Théâtre-Pétrovsky — ainsi nommé de la rue Pétrovskaya sur laquelle il était situé, au centre de la ville, non loin du Kremlin — coûta R. 130.000,—, et fut édifié en cinq mois, ce qui était véritablement un tour de force, à une époque où l'on ne disposait encore que de moyens techniques fort rudimentaires. Outre le parterre, il avait cent trente loges aménagées sur trois étages, et une galerie. Bien entendu, Michel Maddox, dont nous avons dit l'esprit ingénieux ainsi que les solides connaissances dans le domaine de la mécanique, le pourvut d'une machinerie très perfectionnée qui permettait des effets scéniques dont l'audace et la nouveauté eurent tôt fait d'exciter la curiosité du public moscovite <sup>4</sup>.

Bref, la réussite était telle qu'une fois les travaux terminés, et faite l'inspection officielle de l'édifice, le gouverneur-général de Moscou, prince V. M. Dolgorouky, voulant marquer à l'entrepreneur Anglais sa satisfaction de l'effort accompli par lui « en vue du plaisir du public », et des lourds sacrifices financiers qu'il s'était imposés, ordonna à tous les fonctionnaires de la police :

<sup>1</sup> Rescrit original, cité par M. GASTEF : *Description statistique de Moscou*; Moscou, 1841, p. 193.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 330.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Fig. 58, voir une vue du Théâtre-Pétrovsky, d'après une aquarelle de l'époque.

... d'avoir des égards et un respect particuliers pour Maddox, et de lui éviter tous les désagrémens qui pourraient le menacer, du fait de sa profession <sup>1</sup>.

En outre, le 6 mars 1781, le gouverneur-général lui accorda un nouveau privilège d'une durée de dix ans, à courir dès le terme de celui qui était en cours et qui ne devait échoir qu'en 1786. De telle sorte que Michel Maddox était assuré de pouvoir exploiter son théâtre jusqu'en 1796 <sup>2</sup>.

Mais ce n'était pas tout de disposer dorénavant d'une scène neuve et excellemment aménagée. Encore importait-il d'y faire paraître une troupe qui en fût digne. C'est à quoi Michel Maddox s'employa activement pendant l'été, sans cesser de surveiller les travaux de son théâtre. Assurément, il avait sous la main les artistes qui s'étaient produits jusqu'alors à la Znamenka. Mais résolu à imprimer à ses spectacles une tenue et un éclat qu'ils n'avaient jamais encore atteints, il s'efforça de recruter de nouveaux pensionnaires, en publiant des annonces par lesquelles il faisait connaître qu'il cherchait des comédiens, et qu'il se proposait de les payer de deux cents à six cents roubles par an, « selon leur talent et leurs capacités » <sup>3</sup>. En peu de temps, il réussit ainsi à enrichir notablement sa troupe, y faisant entrer de jeunes sujets choisis avec tant de discernement, qu'il se trouva à la tête d'un ensemble tel que le public moscovite n'en avait jamais vu encore, et qui réunissait nombre d'artistes dramatiques qui, par la suite, devinrent des illustrations de la scène russe.

C'est ainsi que, dans la période 1780-1782, et sans préjudice des acteurs d'ordre secondaire, Michel Maddox avait sous ses ordres les actrices Maria Siniavskaya, Nadéjda Kaligrafova, Nathalie Sokolovskaya et Anna Pomérantzéva, ainsi que les comédiens Vassili Pomérantzef, Jacob Choucherine, Sila Sandounof, Yégor Zalychkine et André Ojoguine <sup>4</sup>, entre lesquels plusieurs avaient été les élèves d'Ivan Dmitrevsky, tandis que d'autres s'étaient formés à Moscou, alors que le Théâtre de la Znamenka était dirigé par le colonel N. S. Titof. C'était, en somme, une compagnie d'élite, à laquelle seule se pouvait comparer celle du Théâtre russe de la cour.

Comme c'était alors l'usage sur bien des scènes d'Allemagne, les pensionnaires de Michel Maddox ne jouaient pas seulement le drame et la comédie; certains d'entre eux se produisaient, en même temps, dans l'opéra-comique, emploi qui leur était facilité par le caractère assez élémentaire des ouvrages lyriques écrits en Russie à cette époque, qui n'exigeaient pas, de leurs interprètes, des possibilités vocales fort étendues.

Pour diriger ces derniers spectacles, Michel Maddox fit appel à un excellent musicien allemand, Sebastian George <sup>5</sup>, qui était fixé depuis plusieurs années à Moscou, et auquel il confia, pendant un temps, les fonctions de chef d'orchestre, détenues précédemment par Johann Kerzelli. Enfin, ayant heureusement renforcé son ensemble chorégraphique en y admettant Teresa Colonna qui venait d'abandonner la scène de la cour, et qui reprit alors son premier métier de danseuse, il engagea, comme maître de ballet, Léopold Paradis qui, depuis deux ans, enseignait son art à la Maison d'éducation après avoir, lui aussi, quitté Saint-Pétersbourg. Toutefois, cet artiste déjà assez âgé n'occupa pas la place pendant bien longtemps, et il fut remplacé, vers 1782, par Francesco Morelli, autre transfuge des Théâtres impériaux <sup>6</sup>.

Disposant ainsi d'un beau théâtre construit en un temps record, et de troupes de qualité dont les possibilités étaient fort diverses, Michel Maddox fut en mesure d'inaugurer sa scène, le 30 décembre 1780, par un brillant spectacle dont on trouvera le détail ci-après.

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 331.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, 1780, N° 60.

<sup>4</sup> Sur ceux de ces artistes dont le nom ne nous est pas encore connu, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

<sup>5</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 377-378.

<sup>6</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, *passim*. Sur ces deux chorégraphes, voir ci-dessus, pp. 53 et 171.

\* \* \*

Durant tout le cours de l'année 1780, les spectacles et les concerts se succédèrent nombreux dans les deux capitales.

A Saint-Pétersbourg, cependant que Karl Knipper continuait, pendant les premiers mois, d'exploiter le répertoire allemand qu'il avait précédemment révélé, le faisant alterner désormais, sur la scène du Tsaritzyn Loug, avec les représentations dramatiques de sa troupe russe « libre », la compagnie Mattei-Orecia s'empessa de faire débiter, le 12 février, sa nouvelle étoile : Anna Davia de Bernucci; dans le rôle de Violante de *La Frascatana*<sup>1</sup>. Puis la compagnie lyrique de K. Knipper présenta coup sur coup deux opéras-comiques russes qui avaient été créés à Moscou : *Les bons soldats* de H.-Fr. Raupach (17 février), et *Le devin du village* de Johann Kerzelli (29 février)<sup>2</sup>.

Pour sa part, le Théâtre de la Znamenka, à Moscou, mit à la scène, le 20 février, un nouvel ouvrage d'un genre identique : *Arcas et Iris*, un acte, livret de V. Maïkof, musique de Michel Frantzovitch Kerzelli, qui fut donné au profit de la Maison d'éducation<sup>3</sup>.

Puis vint le temps du Grand-Carême. Et les concerts de pleuvoir.

A Saint-Pétersbourg, le violoniste Paisible avait pris les devants en annonçant les siens, en janvier déjà<sup>4</sup>. De son côté, incité peut-être par l'exemple de son confrère français, Ivan Khandochkin se décida, pour la première fois, à descendre dans l'arène, les 8, 12 et 22 mars, corsant à chaque fois sa publicité en insistant sur le fait qu'il jouerait « un violon désaccordé »<sup>5</sup>. Tandis que le castrat Comaschino s'inscrivait pour deux auditions au calendrier musical, les artistes de la compagnie d'*opera buffa* organisèrent, comme l'année précédente, plusieurs séances<sup>6</sup>. Mais un concurrent nouveau surgit en la personne d'Antonio Lolli qui, à peine rentré de l'étranger, fit connaître qu'il se proposait de donner trois concerts spirituels sur le programme desquels il communiqua quelques détails :

... *M<sup>r</sup> Lolli fera savoir tous les morceaux qui seront joués. Dans chaque concert, on chantera des œuvres nouvelles et diverses, ainsi qu'une composition religieuse à deux sopranos et ténor*<sup>7</sup>.

Avant son second concert fixé au 26 mars, le virtuose qui devait certainement pareille faveur à la particulière protection de Catherine II ou à celle du prince Grégoire Potemkine, put annoncer qu'il s'était assuré le concours des « chantres-enfants de la cour de Sa Majesté »<sup>8</sup>, grâce auxquels il ferait entendre « une grande cantate à quatre voix, de M<sup>r</sup> Paisiello ». Pour sa part, il devait jouer plusieurs de ses propres compositions, tandis que Comaschino, Matteo Babbini et Francesco Porri chanteraient quelques airs<sup>9</sup>.

Enfin, pour ne pas demeurer en reste vis-à-vis du public, la troupe allemande de Karl Knipper donna, le 29 mars, la première audition en Russie de l'oratorio : *Abraham auf Moria*,

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 février 1780, annonce.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 14 février, annonce.

<sup>3</sup> Les historiens russes avancent plusieurs dates inexactes pour la première représentation de cet ouvrage. Celle du 20 février 1780 est attestée par l'annonce de ce spectacle, publiée dans la *Gazette de Moscou* du 19 février. Voir aussi : *Dictionnaire dramatique*, p. 20.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 janvier 1780, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, des 6, 10 et 20 mars 1780, annonces.

<sup>6</sup> Fig. 59, nous reproduisons l'affiche du concert donné, le 3 avril 1780, par cette compagnie, d'après l'exemplaire original appartenant au Musée Bakhrouchine de Moscou.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mars 1780, annonce.

<sup>8</sup> Il s'agissait des membres de la fameuse Chapelle des chantres qui, réglementairement, ne se produisaient qu'au cours des offices célébrés dans l'église du Palais, et dans les opéras donnés sur la scène de la cour.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 mars 1780, annonce.

livret de A. H. Niemeyer, musique du compositeur allemand J. H. Rolle ; et, quelques jours plus tard, elle se produisit à nouveau dans un programme qu'elle ne jugea pas à propos de publier <sup>1</sup>.

Presque simultanément, à Moscou, le public put applaudir, le 29 mars, le violoniste Noisten et sa femme, harpiste ; puis, le 9 avril, le virtuose de l'archet Felice Sartori qui s'était adjoint le violoncelliste Goretzky, le pianiste Poulleau et le hautboïste Mey <sup>2</sup>. Enfin, fermant la marche, Sebastian George qui, à la fin de la même année, allait prendre la direction des spectacles lyriques de la troupe Maddox, donna, le 12 avril, un grand concert où il fit exécuter un oratorio, et au cours duquel plusieurs solistes se produisirent : son fils Johann âgé de neuf ans <sup>3</sup>, le violoniste Paisible et d'autres encore <sup>4</sup>.

Puis, les théâtres ayant rouvert leurs portes, une fois le Grand-Carême terminé, la saison reprit son cours régulier, n'étant marquée, tout d'abord, par aucun événement digne de remarque.

Pour sa part, toutefois, Giovanni Paisiello n'avait guère loisir de se livrer à l'inaction. Car Catherine II se préparait à gagner le Midi de la Russie, afin d'y accueillir l'empereur d'Autriche Joseph II qui voyageait *incognito*, sous le nom de comte de Falkenstein, et l'entrevue des deux souverains devait s'accompagner de brillantes festivités en vue desquelles le *maestro* avait reçu, de la direction des Théâtres impériaux, l'ordre d'écrire un ouvrage nouveau.

C'est à cette partition dont il sera question dans un instant, que se rapporte, croyons-nous, une lettre du prince Orlof, qui donne de pittoresques détails sur le physique du musicien, à cette époque, et qui atteste les égards affectueux dont celui-ci était l'objet, de la part de l'impératrice.

Dans cette lettre dont nous n'avons pu vérifier l'original, et qui n'est reproduite que par un historien qui néglige malheureusement d'indiquer la source à laquelle il a emprunté cet intéressant document, le prince Orlof montre Giovanni Paisiello installé au clavecin, dans la Salle des glaces de l'Ermitage, et entouré de Catherine II et de la cour auxquelles il offre la primeur de sa récente partition :

... Ce fut une soirée d'ivresse. Tous les regards étaient fixés sur lui, un bel homme d'une quarantaine d'années, de taille élevée, robuste, brun, avec deux grands yeux noirs, doux et lumineux. Invité à s'asseoir au clavecin, il commença à chanter son opéra avec une suavité et une verve <sup>5</sup> merveilleuses. A un certain moment, l'Impératrice qui avait remarqué une subite pâleur sur le visage du Maestro, retira la fourrure qu'elle avait sur le dos et daigna la poser sur les épaules fortunées de celui qui la charmait tant... <sup>6</sup>

Et d'ajouter que, quelque temps plus tard, Giovanni Paisiello eut, à Mohilef, la surprise de trouver le clavecin qu'il avait touché si agréablement à l'Ermitage, sur le couvercle duquel était apposée une plaque d'ivoire portant cette inscription :

*Caterina II a Giovanni Paisiello* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 27 mars et 3 avril 1780, annonces.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* des 28 mars et 1<sup>er</sup> avril 1780, annonces. Nous ignorons si Noisten — dont la nationalité nous est inconnue — était alors fixé à Moscou, car c'est là l'unique fois où l'on rencontre son nom dans la chronique musicale russe. Lorsqu'il se produisit à Göteborg et à Stockholm en 1784, il s'annonça comme venant de Russie.

<sup>3</sup> Sur Johann George, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 377.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 168, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*. Toutefois, cet historien attribue fort gratuitement à Paisible la qualité de... pianiste!

<sup>5</sup> Ce dernier mot en français dans le texte original.

<sup>6</sup> U. PROTA-GIURLEO : *Musicisti napoletani in Russia nel 700*; Naples, 1923, pp. 13 et ss. Dans son opuscule, l'auteur rapporte les détails qu'on va lire à *Il barbiere di Siviglia* sans s'apercevoir, très certainement, que cet ouvrage appartient à l'année 1782. Or, quelques lignes plus loin, il ajoute que, peu de jours après la scène de l'Ermitage, Giovanni Paisiello quitta Saint-Petersbourg pour accompagner Catherine II, durant le voyage de 1780 ! De toute évidence, *Il barbiere di Siviglia* n'a que faire ici, et l'ouvrage auquel il est fait allusion dans la lettre du prince Orlof, ne saurait être que *La finta amante* qui fut précisément créé au cours du déplacement de 1780, et dont nous signalerons tout à l'heure l'apparition.

<sup>7</sup> Comme on le verra, la souveraine eut, quelques années plus tard, la même délicate attention pour Domenico Cimarosa dont, cependant, elle goûtait sensiblement moins la musique.

De fait, la cour n'avait pas tardé de quitter Saint-Pétersbourg, pour accompagner l'impératrice : déplacement qui ne fut pas une mince affaire et qui n'alla pas, certainement, sans donner bien du souci à ceux qui eurent mission de l'organiser. Tout d'abord, parce qu'il s'agissait de gagner la ville de Mohilef située près de la frontière de la Bessarabie, à quelque mille cinq cents kilomètres de la capitale, cela en carrosses et par des routes qui laissaient souvent fort à désirer. Puis, parce que Catherine II entendait que cette entrevue revêtît un éclat extraordinaire et fût digne en tous points de l'hôte illustre qui s'était annoncé. Aussi emmena-t-elle avec elle non seulement tous ses hauts dignitaires, ses familiers et plusieurs diplomates étrangers accrédités à Saint-Pétersbourg, mais encore tout son opéra italien : chanteurs, choristes, instrumentistes, décorateurs et machinistes avec, à leur tête, le directeur de ses théâtres V. I. Bibikof, et son maître de chapelle Giovanni Paisiello <sup>1</sup>.

On peut se faire une idée approximative de l'effort que représenta le transport de tant de personnes, par le fait que l'administration impériale se vit obligée de réquisitionner, à chaque relais, deux cent cinquante chevaux en plus de ceux qui avaient été préparés pour la circonstance <sup>2</sup>.

Partie de Saint-Pétersbourg dans la première moitié du mois de mai, l'expédition voyagea à petites journées, pour éviter de trop fortes fatigues à l'auguste souveraine. Et les deux potentats s'étant enfin rencontrés à Mohilef, des fêtes splendides commencèrent aussitôt, durant lesquelles Giovanni Paisiello fut à l'honneur autant qu'à la peine, et dont le souvenir détaillé nous a été conservé par un témoin oculaire <sup>3</sup>.

Le 24 mai 1780 dans l'après-dîner, elles furent inaugurées par la représentation d'un opéra italien que cet annaliste a malheureusement omis de nommer, mais qui pourrait bien être *Nitteti* dont, précisément, un nouveau livret fut publié à ce moment. Ce spectacle fut donné sur la scène construite tout exprès, dans la maison d'un grand propriétaire foncier de l'endroit <sup>4</sup>. Puis, le lendemain soir, au dire de notre informateur :

... un opéra intitulé *Il finto amatore* fut représenté par les chanteurs italiens de l'Impératrice de Russie, opéra dans lequel la Signora Davia jouait <sup>5</sup>.

Il s'agissait, en l'espèce, d'un *opera buffa* ou *intermezzo* <sup>6</sup> en deux actes, que Giovanni Paisiello avait écrit tout exprès pour la circonstance, et dont le titre véritable est : *La finta amante* <sup>7</sup>. Le livret fut publié à Saint-Pétersbourg, sans date, mais il est hors de doute que cette édition fut faite en vue de la représentation de Mohilef, car elle indique précisément les chanteurs qui prirent part au spectacle donné dans cette ville. Pas davantage, il ne mentionne le nom du librettiste. Peut-être faut-il attribuer ce texte à G. B. Casti qui, en 1779 déjà, avait écrit celui de *Lo sposo burlato* pour G. Paisiello : Supposition qui nous paraît d'autant plus admissible, que G. B. Casti était fort apprécié de Joseph II, et que Catherine II avait là l'occasion d'être agréable à son illustre hôte, en faisant appel au protégé de celui-ci.

<sup>1</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 13. Voir aussi : *Dictionnaire biographique russe*, article V. I. Bibikof.

<sup>2</sup> *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>4</sup> *Recueil Sté imp. d'hist.*, I, 404.

<sup>5</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 36.

<sup>6</sup> Le livret original désigne cet ouvrage comme un *opera buffa*, cependant que celui qui fut publié à Florence en 1787, de même que la copie de la partition appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire de cette ville, disent : *intermezzo*.

<sup>7</sup> Comme toujours, les renseignements fournis par les historiens sur cet ouvrage pèchent par d'invariables inexactitudes. De même en ce qui concerne le lieu de la représentation. A. DELLA CORTE : *Paisiello*, p. 259, dit : Saint-Pétersbourg, 1780. N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 60, avance la date de 1784 et parle de l'Ermitage. V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 23, écrit : « vers 1788 ». Cependant que C. DASSORI : *Op. cit.*, p. 649, affirme que *La finta amante* fut créée à Saint-Pétersbourg en 1778 ; et que A. WOTQUENNE : *Catalogue Conservatoire de Bruxelles*, I, 433, écrit : « Mohislaw [sic], 1778 ». La date du 25 mai 1780 que nous indiquons plus haut, ne saurait être contestée, car elle est attestée, et par le livret du spectacle, et par la narration de J. G. Mayer qui, naturellement, la mentionne selon le calendrier grégorien.

Le livret de *La finta amante* fut édité simultanément en italien, en français et en russe, cette dernière version étant l'œuvre de P. Golénichef-Koutouzof qui l'avait rédigée en se basant sur la traduction française <sup>1</sup> (Exemplaires de ces diverses éditions, à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Pour la partition de Giovanni Paisiello, elle nous a été conservée en de nombreux exemplaires : au Conservatoire de Naples (partiellement autographe), à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, à la Biblioteca estense de Modène (sous le titre : *La finta ammalata*), à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, au British Museum, à la Bibliothèque d'Etat de Vienne et à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Lors des représentations du 25 mai 1780 à Mohilef, et du 25 août suivant au Théâtre de la cour, à Saint-Petersbourg, les rôles étaient distribués à Anna Davia de Bernucci <sup>2</sup> (Camilletta), Baldassare Marchetti (Don Girone) et Matteo Babbini (Gelino) <sup>3</sup>. Il faut croire que Joseph II goûta tout particulièrement l'œuvre nouvelle du maître de chapelle de la cour russe car, quelques mois plus tard, celui-ci tint à communiquer à son ami Galiani ces détails flatteurs pour sa vanité :

... après m'avoir fait mille politesses, il a voulu avoir mes deux opere buffe intitulés *Li Filosofi imaginarii* <sup>4</sup> et *La finta amante*, et il m'a fait présent d'une tabatière <sup>5</sup>.

Le succès de *La finta amante* dut être bien décisif, en effet car, peu après sa création à Mohilef, cet ouvrage fut repris sur la scène de la cour où il parut le 25 août, ainsi qu'en témoigne le chevalier de Corberon qui, à cette occasion, nota dans son *Journal* :

... J'ai été à l'Opéra... tout en entendant une fort bonne musique de Paisiello, d'un opéra bouffon qu'il a composé pour Mohilef, et qui a pour titre : L'amant abusé <sup>6</sup>.

Cette fois-ci, *La finta amante* fut probablement donnée en l'honneur du prince Henri de Prusse qui venait d'arriver à Saint-Petersbourg, et qui ne se montra pas moins prodigue d'attentions envers le *maestro* napolitain, ce que celui-ci ne manqua pas de mander à son ami :

... Aussi, lors de la venue du Prince de Prusse, j'ai eu le plaisir de me rendre plusieurs fois auprès de lui, et de lui faire entendre quelque chose de ma composition; et il a voulu avoir aussi l'Opera buffa *La finta amante* et, au moment de son départ, il m'a fait cadeau d'une tabatière contenant cent sequins <sup>7</sup>.

Aussi bien, le bruit que la partition de Paisiello avait fait, décida-t-il bientôt les entreprises particulières à annexer celle-ci à leur répertoire. C'est ainsi que, se trouvant en tournée à Moscou où elle avait été engagée pour quelque temps par Michel Maddox, la troupe Mattei-Orecia donna, dans cette ville, quatre représentations de *La finta amante*, dont la première eut lieu le 13 mai 1782 <sup>8</sup>. Puis, ayant regagné la capitale, elle l'y joua le 3 janvier 1783 <sup>9</sup>. Et il faut penser que le succès se maintint longtemps, puisqu'en 1799 encore, la troupe italienne de la cour porta par

<sup>1</sup> Renseignements fournis par le titre de l'édition russe.

<sup>2</sup> La Davia venait, semble-t-il, d'être enlevée à la troupe Mattei-Orecia, par la direction des Théâtres impériaux.

<sup>3</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>4</sup> Cet opéra de Giovanni Paisiello qui avait été créé l'année précédente, sur la scène de la cour, fut représenté à Mohilef, le 29 mai, devant Joseph II.

<sup>5</sup> Lettre à Galiani, datée de janvier 1781, et reproduite par S. DI GIACOMO : *Paisiello e i suoi contemporanei*, dans la revue : *Musica e musicisti*; Milan, 1905, pp. 766-767.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, II, 332.

<sup>7</sup> S. DI GIACOMO : *Op. cit.*, pp. 766-767.

<sup>8</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 120, d'après les annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 30 décembre 1782, annonce.

trois fois cet ouvrage à l'affiche <sup>1</sup>. Les scènes russes elles-mêmes suivirent le mouvement, jouant l'œuvre de G. Paisiello dans la traduction de P. Golénichef-Koutouzof, « arrangée sur la musique par Z. Kryjanovsky » <sup>2</sup>. Dès 1785, le Théâtre russe de la cour donna l'exemple et, durant la période de 1789 à 1799, on put compter un grand nombre de représentations dans lesquelles les interprètes étaient la cantatrice Avdotia Vorobiéva, ainsi que les chanteurs Vassili Charapof et Jacob Vorobief <sup>3</sup>. Cependant que le Théâtre russe de Moscou s'inscrivit pour dix représentations, entre 1787 et 1799 <sup>4</sup>.

Notons encore qu'à l'étranger, *La finta amante* ne tarda pas à faire une carrière tout aussi brillante. Car elle parut notamment à Vienne en 1784, à Carlsruhe en 1786, à Cracovie, Florence, Mannheim et Naples (dans cette dernière ville, avec la Davia dans le rôle de Camilletta qu'elle avait créé à Mohilef) en 1788, à Francfort et Palerme en 1793, à Paris (sous le titre nouveau : *Camilletta*) en 1804, enfin à Naples de nouveau, en 1825.

\* \* \*

Si bien commencées, les festivités de Mohilef se poursuivirent, non moins brillantes, les jours suivants ; le 26 mai 1780, par un grand concert :

... au cours duquel le chanteur Compagnucci et la cantatrice Bonafini se firent entendre devant les deux hauts personnages... <sup>5</sup>;

le lendemain, par une représentation de *La Frascatana* <sup>6</sup> ; le 28 dans l'après-midi, par un nouveau concert ; enfin le 29, par une reprise de *I filosofi immaginarij* <sup>7</sup>.

Après quoi, les deux souverains se mirent en route, de compagnie, pour gagner Tsarskoïé-Sélo, suivis de la cour et de tous les artistes qui les avaient si abondamment divertis.

\* \* \*

Peu de jours plus tard, le 4 juin 1780, le Théâtre de la Znamenka, à Moscou, donna la première représentation russe de *Le tableau parlant*, opéra-comique de Grétry dont le livret, traduit par K. Khilkof, fut fort apprécié, si l'on en croit l'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui, quelques années après, consigna en ces termes ses impressions sur cet ouvrage :

... Le brillant esprit de l'auteur a trouvé moyen d'exposer une intrigue entière dans cette petite pièce qui intéresse les spectateurs et les fait rire. Cet opéra a été très souvent représenté à Moscou, et il faut espérer qu'il ne perdra pas de sitôt la faveur du public <sup>8</sup>.

Puis, le 22 du même mois, à Tsarskoïé-Sélo, les fêtes en l'honneur de Joseph II reprirent, et la troupe italienne de la cour donna alors, devant cet auguste personnage, *L'idolo cinese* de G. Paisiello qui, au dire d'un témoin, plut par sa musique davantage que par son action <sup>9</sup>. Quelques

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 219.

<sup>2</sup> Indication du livret russe publié à Saint-Pétersbourg, sans date. Dans cette version, les deux principaux personnages du livret italien, dont les noms originaux parurent malaisés à énoncer en russe, furent débaptisés. Camilletta devint : Priata (de l'adjectif : *priatny* = agréable) ; et Don Girone : Prostatkof (de *prostak* = benêt).

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 230, et III, 167-168.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 109, d'après les annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>5</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Recueil S<sup>te</sup> imp. d'histoire*, I, 407.

<sup>7</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 38.

<sup>8</sup> Page 37.

<sup>9</sup> J. G. MAYER : *Op. cit.*, p. 60.

jours après, l'empereur d'Autriche visita l'Institut de Smolna, avant que de rentrer dans ses États. Il y vit jouer *L'amant déguisé* de F. A. D. Philidor, par les jeunes pensionnaires de l'institution, qui avaient donné, cinq ans auparavant, la première représentation de cet ouvrage en Russie <sup>1</sup>.

C'est à ce moment que parut, dans la capitale, une troupe parisienne d'un genre bien particulier, et telle que les amateurs pétersbourgeois n'en avaient jamais encore vu de pareille : celle des « Petits comédiens du Bois de Boulogne ». Créée en 1778 à l'instigation du riche financier Bertin <sup>2</sup>, cette compagnie de très jeunes artistes était ainsi nommée, parce qu'elle se produisait au Bois de Boulogne, sur une scène récemment édiflée vis-à-vis du château de la Muette. Son répertoire habituel réunissait de petits ouvrages lyriques écrits expressément à son intention <sup>3</sup>, ainsi que des pièces appartenant à celui de la Comédie-Française <sup>4</sup> et de la Comédie-Italienne qui, jouées par des enfants, ne pouvaient manquer de piquer assez vivement la curiosité du public <sup>5</sup>.

Les Petits comédiens du Bois de Boulogne avaient été appelés sur les bords de la Néva par un simple comparse de la troupe française de la cour, Alexandre Pochet qui, dans le même temps, remplissait les fonctions de « directeur des divertissements publics au Corps des cadets », et qui tenta là une expérience dont, on le verra, il n'eut guère lieu de se féliciter <sup>6</sup>.

Cet ensemble paraît être arrivé à Saint-Pétersbourg, sous la conduite d'une certaine Marianne Anselet. Malheureusement, à une exception près, on ignore les noms des jeunes comédiens qui le formaient, car seuls leurs prénoms figurent dans l'avis publié par la feuille officielle, peu avant le départ de la troupe, en décembre 1781 <sup>7</sup>, ce qui, cela se conçoit, ne permet pas de repérer les artistes en herbe qui les portaient. Du moins comme l'on sait, par ses biographes, que la célèbre cantatrice Marie-Thérèse Maillard (1766-1818) qui, de 1782 à 1813, allait être l'une des plus brillantes pensionnaires de l'Académie royale de musique de Paris, faisait partie, dans sa jeunesse, de la troupe des Petits comédiens, et qu'elle se rendit en Russie à cette époque <sup>8</sup> — elle avait alors quatorze ans —, on peut, sans hésiter, l'identifier avec la petite Thérèse dont le prénom est mentionné dans l'annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, en 1781.

Peut-être bien cet ensemble, qui s'était installé dans le vieux théâtre du Pont-Rouge, sur la perspective de Nevsky, débuta-t-il, le 2 juillet 1780, en jouant *Le barbier de Séville* de Beaumarchais <sup>9</sup>.

Nul amateur russe n'a pris la peine de consigner ses impressions sur les spectacles donnés, à Saint-Pétersbourg, par cette compagnie qui cultivait, avec une égale ferveur, la comédie et

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, 1883, T. XL, p. 313. — Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, II, 254.

<sup>2</sup> Auguste-Louis Bertin de Blagny, trésorier-général des fonds particuliers du roi, « receveur des parties casuelles », avait des raisons très spéciales de s'intéresser au théâtre, car il fut l'amant de l'actrice A. L. P. Hus, de la Comédie-Française (1734-1805), qu'il entretenait fastueusement et dont il eut plusieurs enfants illégitimes. Sur les amours mouvementées de Bertin et de cette artiste — qu'il ne faut pas confondre avec la comédienne Sophie Hus qui fut au service russe, de 1789 à 1796, et qui défraya abondamment la chronique scandaleuse pétersbourgeoise — voir H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 206-207 et *Mémoires secrets, passim*.

<sup>3</sup> Enregistraient, en date du 23 août 1778, les récents débuts de cette troupe, les *Mémoires secrets* notent que les petits acteurs « donnent des nouveautés et ont des poètes à leurs gages ». C'est ainsi qu'en 1779, ils créèrent deux opéras-comiques dont l'existence n'avait pas été signalée jusqu'ici : *Le cri du cœur*, d'auteurs inconnus, et *Le puits d'amour*, « drame nouveau en langue romance » [sic], livret de Landris, musique de F. A. D. Philidor. (Voir à ce sujet : *Mémoires secrets* des 16 février et 4 mai 1779.) Selon toute vraisemblance, ces ouvrages, ainsi que quelques autres du même genre, durent être représentés à Saint-Pétersbourg par la troupe des Petits comédiens, pendant le séjour qu'elle fit dans cette ville. Toutefois, aucune source russe n'en fait mention.

<sup>4</sup> A la date du 23 août 1778, les *Mémoires secrets* signalent en effet que cette troupe avait joué peu auparavant *Nanine* de Voltaire.

<sup>5</sup> Sur cette troupe et son activité à Paris, voir A. POUGIN : *Acteurs et actrices d'autrefois*; Paris, s. d., pp. 72-73.

<sup>6</sup> Sur ce singulier personnage, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 396-397.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 décembre 1781, annonce.

<sup>8</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, V, 406, commet une erreur en affirmant que Thérèse Maillard « fut engagée pour les spectacles de la cour », avec lesquels l'entreprise en question n'avait aucun rapport.

<sup>9</sup> Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, II, 251.

l'opéra-comique. Et nous ignorerions sa qualité si, à Prague où elle se produisit après avoir quitté la Russie, un journal local n'avait signalé ses représentations, en ces termes flatteurs :

... Ces enfants jouent véritablement avec beaucoup d'adresse, et savent si bien s'identifier avec leurs personnages que, bien souvent, on oublie l'enfant, pour ne plus voir que le jeune acteur...

En vérité, il est surprenant que des enfants de huit à quatorze ans puissent jouer la plupart des rôles des comédies et des opéras-comiques, avec une habileté telle, que bien des troupes plus âgées éprouveraient quelque peine à présenter un ensemble aussi heureux...<sup>1</sup>

\* \* \*

Au même moment, le théâtre du comte N. P. Chérémétief qui, l'été venu, avait quitté ses quartiers d'hiver de Moscou pour se réinstaller dans la résidence de Kouskovo, créa coup sur coup deux petites pièces russes écrites pour lui : *La jalousie inutile, ou le passeur de Kouskovo*, « opéra pastoral » en deux actes dont le livret était dû à V. Kolytchef, et dont la musique était « tirée de divers opéras-comiques français »<sup>2</sup>, par un adaptateur resté inconnu ; puis : *La promenade, ou Le jardinier de Kouskovo* — suite de l'ouvrage précédent — opéra-comique en un acte, musique de Johann Kerzelli, dont le livret dû également à V. Kolytchef, fut publié à Moscou en 1781, avec celui de *La jalousie inutile* (Exemplaires au Musée russe de Leningrad, et à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen). Ce spectacle présente un intérêt tout particulier pour l'histoire du théâtre russe, du fait qu'il vit les débuts d'une étonnante cantatrice de douze ans : Praskovia Ivanovna Kovalevskaya, surnommée *Gemtchougova*, qui allait faire une éblouissante carrière sur cette scène féodale jusqu'au moment où, après avoir été longtemps la tendre et fidèle maîtresse du comte, elle devint son épouse légitime<sup>3</sup>. Ce soir-là, en effet, Praskovia Kovalevskaya incarnait le personnage de la bergère Aniouta, dans *La jalousie inutile*<sup>4</sup>.

Le 22 juillet 1780, peut-être<sup>5</sup>, le Théâtre de Moscou créa un nouvel opéra-comique russe : *La crécerelle*, paroles et musique d'auteurs inconnus, qu'il fit suivre, le 4 octobre, d'un autre ouvrage : *Le retour imprévu*<sup>6</sup>, dont nous ignorons également les auteurs, et dont nous ne savons s'il s'agissait d'un opéra russe original, ou d'une partition traduite de l'italien ou du français.

A Saint-Petersbourg, le Théâtre russe « libre » de Karl Knipper s'inscrivit au répertoire avec deux nouveautés : *Le sorcier confondu, ou La dispute pour une bagatelle*, opéra-comique russe que nous ne savons à qui attribuer, et qui affronta les feux de la rampe, le 11 octobre ; puis *Le industrie amoureuse*, un *opera buffa* de B. Ottani qui fut représenté peu après, dans une traduction russe anonyme<sup>7</sup>.

A ce moment, le célèbre clarinettiste Joseph Beer<sup>8</sup>, arrivé tout récemment dans la capitale, annonça deux concerts pour lesquels il s'était assuré le concours de Caterina Bonafini, de Giuseppe Compagnucci, de Matteo Babbini et du violoniste Paisible ; mais ces séances, ajournées à trois reprises, ne purent avoir lieu qu'en novembre<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Oberpostamtszeitung* de Prague, en date des 24 septembre et 25 octobre (nouv. st.) 1782.

<sup>2</sup> Indications fournies par le livret imprimé de ce spectacle.

<sup>3</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Le théâtre féodal particulier des Chérémétief au XVIII<sup>e</sup> siècle*; Leningrad, 1927, p. 52. Sur la vie et l'aventure sentimentale de Praskovia Kovalevskaya, voir le chapitre que nous consacrons, *Appendice III B*, au théâtre du comte N. P. Chérémétief.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 50. Toutefois, il est possible que cet ouvrage n'ait été représenté qu'en 1782.

<sup>6</sup> J. BÉLAKOVSKAYA : *Catalogue (manuscrit) des livrets d'opéras du XVIII<sup>e</sup> siècle, conservés dans les collections publiques de Moscou* (Exemplaire unique en notre possession).

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 9 octobre 1780, annonce qui fait également connaître la mise en vente de ce dernier livret.

<sup>8</sup> Sur Joseph Beer, voir-ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 364-367.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 29 septembre, 6, 9 et 30 octobre 1780, annonces.

Le 5 de ce dernier mois, la troupe particulière du comte N. P. Chérémétief qui, à cette époque de l'année, devait être rentrée à Moscou, joua pour la première fois en russe, dans une version de V. Voroblevsky, bibliothécaire et librettiste de ce seigneur, *La colonie*, parodie française de *L'isola d'amore* de A. Sacchini, qui subit ainsi deux traductions successives<sup>1</sup>. Dans ce spectacle, Praskovia Ivanovna Kovalevskaya incarnait le personnage de Belinda. Rappelons, à ce propos que, deux ans déjà avant cette représentation, les jeunes pensionnaires de l'Institut de Smolna avaient été les premières à révéler au public pétersbourgeois la version française de cet ouvrage, œuvre du littérateur parisien N. E. Framery.

Le 12 novembre 1780, la compagnie des Petits comédiens du Bois de Boulogne qui, on le voit, cultivait indifféremment la comédie et l'opéra-comique, représenta *Le maréchal-ferrant* de F. A. D. Philidor<sup>2</sup>. Le 20 du même mois, Anton Bullandt, « virtuose-fagottiste et compositeur » tchèque qui venait de se fixer dans la capitale, donna, pour se faire connaître, un concert où il fit entendre « les morceaux les plus nouveaux de sa composition »<sup>3</sup>.

Puis, le 24 novembre 1780, jour de la fête patronymique de Catherine II, il fut représenté, à Saint-Pétersbourg, un ouvrage d'un caractère assez spécial : *Le temple de l'allégresse universelle*, dont le livret était de la plume de l'ancien machiniste de la cour Giuseppe Brizonzi, littérateur à ses heures, et dont la musique avait été écrite en collaboration par Federico Torelli, Vassili Pachkévitich, le chanteur Comaschino et d'autres auteurs<sup>4</sup>. Ce spectacle offrait ce trait singulier d'être chanté, partie en italien, partie en russe, au long de couplets dont la traduction avait été faite par Z. Kryjanovsky. Le livret en fut publié en italien et en russe, à Saint-Pétersbourg, au moment de la représentation (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad). Cet opuscule montre que les personnages de l'action étaient tous incarnés par des artistes italiens : Benedetta Battirelli (la Joie), C. Comaschino (le Génie de la Russie), Giambattista Ristorini (le Temps) et Brizonzi (la Poésie). Réglés par G. Canziani, les ballets furent exécutés par un ensemble de danseurs appartenant à la troupe chorégraphique de la cour, et à la tête desquels figuraient Francesco Rosetti et Giustina Piemontesi, ainsi que les sœurs Zoccoli. Pour l'orchestre, il était dirigé par Nicolas Pomorsky qui, au moment des danses, céda la place au 1<sup>er</sup> violon Averky Syromiatnikof.

\* \* \*

Pendant ce temps, Giovanni Paisiello n'était pas demeuré inactif car, selon l'usage, le retour du jour de la fête patronymique de la souveraine devait être marqué par un grand spectacle. Celui-ci eut lieu le lendemain de cet anniversaire, soit le 25 novembre 1780, sur la scène de l'Ermitage<sup>5</sup>. Pour sa nouvelle partition qui était en deux actes, le *maestro* avait utilisé le texte d'une courte *fiesta teatrale* intitulée : *Alcide al bivio*, que P. Metastasio avait écrite en 1760, et qui avait été représentée alors au Théâtre de la cour de Vienne, avec une musique de A. Hasse, à l'occasion du mariage de Joseph II et de la princesse Isabelle de Bourbon<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle, qui fut imprimé à Moscou en 1780 (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et au Musée Bakhrouchine de Moscou).

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 novembre 1780, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 13 novembre 1780, annonce. Sur A. Bullandt, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 368-370.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> Comme cela arrive souvent, on relève plusieurs inexactitudes dans les renseignements donnés par les historiens, quant à la date de ce spectacle. Tandis que certains musicographes occidentaux avancent celle du 25 novembre — qui est exacte, si l'on ne tient pas compte de l'écart entre le calendrier julien et le calendrier grégorien (calculée selon ce dernier, la représentation tomba sur le 6 décembre) — d'autres indiquent la date du 24, cependant que C. DASSORI : *Op. cit.*, p. 487, écrit : 1779; et que H. RIEMANN : *Opern-Handbuch*, p. 211, tient pour 1783 ! La date exacte est attestée par G. Paisiello lui-même, dans une lettre à Galiani, qui est reproduite par S. DI GIACOMO : *Op. cit.*, pp. 766-767.

<sup>6</sup> On s'en souvient : devançant G. Paisiello, Dmitri Bortniansky avait utilisé, deux ans auparavant, le livret de P. Metastasio qu'il fit représenter à Venise, en 1778.

Le livret d'*Alcide al bivio* fut publié à Saint-Pétersbourg en 1780, en italien, en russe et probablement en français (Exemplaires italiens-russes à la Bibliothèque publique de Leningrad et au Musée du Livre à Moscou). L'édition italienne porte ce titre :

*Alcide al bivio. Dramma per musica del celebre Sig. Pietro Metastasio, da rappresentarsi Nel Teatro di corte in occasione del felice giorno dell' Augusto Nome di Sua Maestà Imperiale Caterina II, Imperatrice di tutte le Russie.*

*A St. Pietroburgo, 1780.*

Les rôles principaux avaient été distribués à Giuseppe Compagnucci (Alcide), Matteo Babbini (Fronimo). Caterina Bonafini (Adonide) et Anna Davia de Bernucci (Aretea). Réglés par G. Canziani, les ballets furent dansés par Santina Aubri, Giustina Piemontesi, G. Canziani, Francesco Rosetti et Antonio Casassi. Il y en avait cinq, et la musique du dernier avait été composée par Carlo Canobbio. Pour les décors, ils avaient été brossés par F. Gradizzi (le temple de la gloire), Tischbein (le Temple de la Vertu), et Bigari (le Temple du Plaisir) <sup>1</sup>.

La partition de G. Paisiello a été conservée en quatre exemplaires : au Conservatoire de Naples (autographe), à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, et à la Bibliothèque publique de la même ville (2<sup>me</sup> acte seulement).

Dans les mémoires et les lettres des contemporains, on ne rencontre aucune allusion à la représentation d'*Alcide al bivio*, ce qui nous incline à juger que le nouvel ouvrage fut reçu sans grand enthousiasme. D'ailleurs, le compositeur lui-même, écrivant en janvier 1781 à l'abbé Galiani pour lui annoncer l'envoi de la partition, se contente de relever que :

*... par la grâce du Seigneur Dieu, elle a eu un bon succès* <sup>2</sup>,

déclaration prudente qui n'est guère dans la manière habituelle du Napolitain, quand il parle de ses œuvres et de l'accueil qui leur était réservé à la cour de Russie. Et, poursuivant, il ajoute ces détails sur le caractère qu'il avait voulu donner à sa musique :

*... Je m'y suis beaucoup fatigué, car j'ai voulu m'affranchir des inconvénients auxquels on est accoutumé dans les Théâtres d'Italie, en écrivant exclusivement des passages, des cadences et des ritournelles; et j'ai fait presque tous les récitatifs instrumentaux* <sup>3</sup>.

Aussi bien, le *maestro* attribuait-il une particulière valeur à son œuvre au sujet de laquelle, quelque temps plus tard, il mandait encore au même correspondant, en affectant une modestie qui ne lui était pas coutumière :

*... selon moi, c'est le meilleur opéra que j'aie fait, c'est à-dire le moins mauvais* <sup>4</sup>.

\* \* \*

A Saint-Pétersbourg encore, le 6 décembre 1780, le Théâtre russe « libre » de K. Knipper ajouta à son répertoire l'opéra-comique : *Rozana et Lioubime*, livret de N. Nikolef, musique de Michel Frantzovitch Kerzelli, qui avait été créé à Moscou en 1778 <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> S. DI GIACOMO : *Op. cit.*, pp. 766-767.

<sup>3</sup> *Ibid.*,

<sup>4</sup> Cité par S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 décembre 1780, annonce.

Dans cette dernière ville, l'année s'acheva sur un événement mémorable : l'ouverture du Théâtre-Pétrovsky que Michel Maddox, goûtant la récompense des efforts déployés par lui pendant tant de mois, put enfin inaugurer le 30 décembre 1780. On l'imagine bien, l'actif directeur avait tenu à faire grandement les choses. Il avait, en effet, inscrit au programme de la soirée deux ouvrages nouveaux qu'il avait commandés tout exprès pour la circonstance : un *Prologue* écrit par A. Ablessimof, et un ballet : *L'école enchantée*, scénario de Léopold Paradis. Les décors étaient de Friedrich Hilferding, et le rôle principal, celui de l'Enchanteresse, fut dansé par Teresa Colonna entourée de cinq autres solistes et de seize figurants et figurantes <sup>1</sup>.

\* \* \*

Notons enfin que quelques autres ouvrages peuvent, plus ou moins vraisemblablement, être attribués à l'année 1780.

Si l'on en croit R. Eitner <sup>2</sup> et N. Findeisen <sup>3</sup> qui semble n'avoir fait que copier son devancier, sans prendre la peine de vérifier ses dires, G. Paisiello aurait fait représenter alors, à Saint-Petersbourg, un *opera buffa* intitulé : *La finta ciarlatana*, dont la partition se trouverait à la Staatsbibliothek de Berlin : Allégation qui nous apparaît fort discutable. Tout d'abord, parce qu'aucun biographe du *maestro* napolitain ne mentionne un ouvrage portant ce titre, et que, vérification faite, l'exemplaire prétendument conservé à Berlin n'existe pas. Ensuite parce qu'aucune source russe ne fait allusion à cette œuvre. Peut-être s'agit-il, simplement, d'un titre nouveau ou inexact pour *La finta amante* qui fut précisément jouée en 1780 ; ou bien y a-t-il confusion avec *La finta ciarlatana* de N. Piccinni qui, au reste, ne fut jamais représentée en Russie ? C'est là un mystère que nous renonçons à élucider.

C'est également à 1780, que plusieurs historiens russes rapportent l'apparition de l'opéra-comique russe : *Le triomphe de la pureté sur la beauté*, livret en cinq actes de N. Pérépétchine, qui fut publié à Moscou, au cours de la même année <sup>4</sup>, et réimprimé dans la collection : *Le Théâtre russe*, T. XXVI. Ces annalistes attribuent généreusement la musique de cet ouvrage à Anton Bullandt, affirmation qui ne saurait se soutenir, car cet artiste n'arriva en Russie que dans les derniers mois de 1780, et n'aurait pu écrire alors une œuvre dans une langue qu'il devait certainement ignorer encore.

De même en va-t-il, certainement, d'un autre opéra-comique russe : *Le maréchal-ferrant*, un acte, livret de S. Viazmitinof qui, selon ces musicographes, aurait été joué à Moscou, à la même époque <sup>5</sup>, mais qui, pour une raison identique, ne saurait appartenir à A. Bullandt. Aussi bien, s'agit-il peut-être ici d'une simple version russe de la partition du même titre, de F. A. D. Philidor qui, elle aussi, comporte un seul acte.

Par contre, il est certain qu'un opéra-comique russe : *Plaisanteries de matelots*, deux actes, livret « d'un amateur de littérature » <sup>6</sup>, musique de Sébastien George, fut joué à Moscou, à ce moment, ainsi qu'en témoigne son livret publié dans cette ville en 1780 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) et réimprimé dans le T. XXIV du *Théâtre russe*. Notons, en passant, que cette œuvre du compositeur et chef d'orchestre allemand n'est mentionnée par aucun de ses biographes.

<sup>1</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 81-83. — Livret de ce spectacle imprimé à Moscou en 1780 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>2</sup> *Op. cit.*, VII, 289.

<sup>3</sup> *Esquisse*, II, 59.

<sup>4</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 141. Dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 12 janvier 1781, un libraire pétersbourgeois annonçait la mise en vente de ce livret.

<sup>5</sup> L'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui, p. 71, signale la publication du livret de cet ouvrage à Moscou, en 1780, ajoute que celui-ci fut souvent joué dans cette ville.

<sup>6</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 76-77. — *Gazette de Moscou* du 2 janvier 1781.

De son côté, enfin, le répertoire du théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, à Kouskovo-Moscou, s'enrichit, à cette époque, de deux opéras-comiques français : *La clochette* de E. R. Duni, dont ce fut la première apparition en Russie, et *Le tonnelier* de F. J. Gossec (représenté déjà en français à Saint-Pétersbourg, en 1779) qui furent joués tous deux dans des traductions russes dues à V. Voroblevsky et publiées à Moscou, la même année <sup>1</sup>.

---

Critique pour les entreprises particulières qui étaient alors établies à Saint-Pétersbourg, l'année 1781 n'alla pas sans causer bien des embarras et de non moins graves, au haut fonctionnaire qui avait la direction des Théâtres impériaux. Aussi bien, quand il fut appelé, en mai 1779, à recueillir la succession d'Ivan Perfilievitch Yélaguine, à la tête des scènes de la cour, le chambellan Vassili Ilytch Bibikof n'avait pas dû mettre longtemps pour s'apercevoir qu'il avait assumé une tâche fort difficile, que rendaient plus ardue encore les prétentions et les perpétuelles rivalités de ses administrés. De fait, en 1781 déjà, sa situation n'était rien moins que satisfaisante, ainsi qu'en témoigne une lettre de Picard qui, le 1<sup>er</sup> décembre de cette année, mandait à son ex-élève, le jeune prince A. B. Kourakine :

*...Il semble qu'on n'est pas très content du directeur du théâtre Bibikof, et qu'un autre sera nommé à sa place* <sup>2</sup>.

Puis, confirmant le fait, le même témoin ajoutait, le 10 décembre suivant ;

*... Les plaintes sur le directeur du Théâtre de la cour continuent. La Dame Bona* <sup>3</sup> [sic] *s'est plainte à l'Impératrice de ce qu'on lui avait enlevé le rôle qu'elle avait toujours joué dans l'opéra Alcide* <sup>4</sup>.

C'est que, fortes de la faveur dont elles jouissaient et des hautes protections qu'elles savaient s'assurer en faisant commerce de leurs charmes auprès des courtisans influents, les cantatrices italiennes de la cour se montraient aussi exigeantes qu'indisciplinées, mettant à rude épreuve non pas seulement la patience de leur directeur, mais tout autant celle du maître de chapelle de la cour qui, se trouvant toujours pris entre l'arbre et l'écorce, et craignant d'indisposer de grands seigneurs qui pouvaient lui être utiles, avait fort à faire pour mener la barque dont on lui avait confié le gouvernail. A preuve cette autre lettre de Picard qui, à la même époque, écrivait à son correspondant :

*... Récemment, il y a eu une guerre acharnée entre Paisiello et les artistes d'opéra, pour la distribution des rôles. Les actrices elles-mêmes étaient divisées en deux camps ennemis : l'un comprenant celles qui sont jolies et leurs protecteurs, l'autre les non-jolies, mais avec du talent. On sait que, parmi les héroïnes de théâtre, la paix et l'accord règnent rarement. Paisiello aura encore souvent à combattre les caprices de ces dames...* <sup>5</sup>

<sup>1</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 27-28. — V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 27. — T. DYNNIK : *Le théâtre féodal*; Moscou, 1933, p. 273.

<sup>2</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, p. 146. V. I. Bibikof fut, en effet, déchargé de ses fonctions, deux ans plus tard.

<sup>3</sup> Caterina Bonafini.

<sup>4</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, p. 147.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 151.

Si, de la sorte, il se trouvait parfois dans une situation embarrassante, Giovanni Paisiello avait, tout au moins, des compensations qui lui permettaient de considérer d'un œil serein les petits ennuis inhérents à l'exercice de sa charge. Grassement payé — et pour cet artiste cupide, la chose était d'importance — il se savait aussi hautement apprécié par la souveraine qui ne cessait de lui prodiguer les témoignages de sa faveur et qui, à ce moment précisément, lui en donna une preuve nouvelle que nous fait connaître cette lettre adressée le 30 avril 1781, par le secrétaire de Catherine II, A. A. Bezborodko, au directeur des Théâtres de la cour :

*Le terme du contrat de M<sup>r</sup> le maître de chapelle Paisiello approchant, Sa Majesté Impériale m'a ordonné de faire savoir à Votre Excellence qu'en considération de l'art de ce maître de chapelle et de sa réputation, Sa Majesté estime désirable de le retenir à Son service, en renouvelant son contrat pour quatre ans, cela d'autant plus que l'Impératrice ne s'attend pas à ce qu'il accable la direction en formulant des prétentions excessives...<sup>1</sup>*

C'était là le résultat de la démarche que le prévoyant Napolitain avait faite peu auparavant et dont, le 5 mai 1781, il informa son ami Galiani, en ces termes :

*... J'ai fait dire à S. M. I. que mon temps est près de finir (à savoir qu'il reste encore un an et quatre mois); c'est pourquoi je l'ai priée de me faire savoir mon sort, si je dois continuer à la servir, ou partir, afin que je puisse prendre mes mesures. Et S. M. I. m'a fait répondre qu'elle est fort contente de moi et qu'en ce qui me concerne, il n'y a pas de terme fixé, et que je suis le maître de rester tout le temps que je voudrai, car elle ne saurait trouver de meilleur sujet que moi; et, pour ne pas m'obliger à rester toujours au service impérial, elle a fait ordonner au Directeur de conclure avec moi un contrat de quatre autres années, à la fin de celui de trois ans en cours; de sorte qu'il reste encore cinq années et quatre mois pendant lesquels je devrai servir cette incomparable Souveraine (si le Seigneur Dieu me prête vie)<sup>2</sup>.*

Comme on le suppose aisément, le chambellan V. I. Bibikof dut s'empresse d'obtempérer à l'ordre qui lui avait été transmis et, de la sorte, G. Paisiello se vit pourvu d'un nouveau contrat qui assurait sa situation jusqu'en septembre 1786. Le connaissant, on peut croire qu'il signa cet engagement le cœur léger, sans se soucier autrement de la promesse qu'il avait faite lors de son départ de Naples, de rentrer au pays au bout de trois ans..., et en se gardant bien, dans le même temps, de révéler à Saint-Pétersbourg que, depuis plusieurs mois déjà, il multipliait les démarches pour obtenir une place à la cour de Naples, où il préparait le terrain en envoyant ses partitions au roi, et en demandant à son ami Galiani d'intercéder en sa faveur. Ainsi, dans sa lettre du 5 mai (nouv. st.) 1781, il écrivait à celui-ci :

*... Je vous prie de me recommander à S. M., pour qu'elle me fasse la grâce de m'admettre un jour au Nombre de ses Serviteurs, de façon à ce qu'une fois revenu, s'il plaît à Dieu, je ne sois plus obligé de sortir de ma patrie, et que j'emploie le peu de talent que j'ai au service de S. M.<sup>3</sup>*

Car, soucieux de ne pas lâcher la proie pour l'ombre, le sournois musicien entendait bien ne pas quitter Saint-Pétersbourg sans être assuré d'une position satisfaisante à la cour de Naples... quitte, comme on le verra, à user d'un inélégant subterfuge pour rentrer en Italie, dès

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 107-108.

<sup>2</sup> Reproduit par S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> Lettre reproduite par S. DI GIACOMO : *Op. cit.*, pp. 766-767. Voir également S. PANAREO : *Op. cit.*, *passim*, nombreuses lettres de G. Paisiello à Galiani, relatives au même objet.

que son vœu serait exaucé, et sans tenir aucun compte du contrat qu'il avait dûment signé avec la direction des Théâtres impériaux.

\* \* \*

En cette même année 1781, le chef d'orchestre et compositeur Francesco Zoppis qui était arrivé en 1757, avec G. B. Locatelli, et avait donc passé quelque vingt-quatre ans à Saint-Pétersbourg, abandonna le service impérial, pour rentrer dans son pays <sup>1</sup>.

D'autre part, la troupe d'*opera buffa* de la cour s'enrichit de quelques nouveaux pensionnaires : Pietro Mazzoni, le ténor Guglielmo Jermolli et sa femme Maria-Anna, la cantatrice Caterina Gibetti et le chanteur Giovanni-Battista Brocchi. Une lettre adressée à cette époque par G. Paisiello à son ami Galiani, mais probablement un peu antérieure à l'apparition de ces artistes, nous renseigne exactement sur la composition de cet ensemble et sur les qualités individuelles que le *maestro* reconnaissait à ses membres principaux :

... un buffo caricato qui chante excellemment les parties de vieillard, de père, de tuteur jaloux, de philosophe;<sup>2</sup>

un second buffo caricato que l'on peut comparer à Gennaro Luzio<sup>3</sup>;

un ténor comparable à Grimaldi<sup>4</sup>, mais qui remplit encore les rôles de grand comique, et qui chante bien<sup>5</sup>;

nous avons une buffa qui joue excellemment n'importe quel rôle caricato<sup>6</sup>;

nous avons une autre femme qui joue les rôles de mezzo caractère, à parties égales avec la précédente<sup>7</sup>.

De son côté, le premier orchestre vit apparaître, aux pupitres de ses violons, le virtuose allemand E. H. O. Raab, ainsi que les Italiens Luigi Zanini et Giovanni Porta.

Pour la troupe française de la cour, qui vivait toujours dans le discrédit et dont l'activité était à peu près nulle, elle perdit, au cours de l'année, la cantatrice Suzanne Defoye et le couple Pontlaville; peut-être aussi la basse-taille N. G. Dugué.

Enfin, le décorateur Biagio Gerlini<sup>8</sup> vint compléter le personnel technique des scènes de la cour dont, à ce moment, la direction reçut, de Catherine II, l'ordre de construire un nouveau théâtre public à Saint-Pétersbourg, et d'en pousser activement les travaux, afin qu'ils fussent terminés au printemps de l'année suivante<sup>9</sup>.

\* \* \*

Ainsi que nous l'avons signalé déjà, l'année 1781 fut fort critique pour les entreprises théâtrales particulières : celle d'*opera buffa* de Mattei-Orecia, celle des spectacles allemands et celle des Petits comédiens du Bois de Boulogne, dont la situation déjà assez précaire s'aggrava subitement dès le moment où, en octobre, Karl Knipper put réinstaller sa troupe russe dans le

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 mai 1781, annonce.

<sup>2</sup> Il s'agit certainement de la basse Baldassare Marchetti.

<sup>3</sup> Ce chanteur fut, dès 1766 et pendant quelque cinquante ans, l'un des meilleurs des théâtres d'Italie.

<sup>4</sup> Nicola Grimaldi qui brillait sur la scène napolitaine, à cette époque.

<sup>5</sup> Il s'agit sans doute de G. B. Ristorini.

<sup>6</sup> Anna Davia de Bernucci.

<sup>7</sup> Probablement Benedetta Marchetti ou Caterina Gibetti. Renseignements reproduits par S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 26.

<sup>8</sup> Sur tous les nouveaux artistes que nous venons de signaler, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 108-109. Comme on le verra, en dépit des recommandations pressantes de la souveraine, cette scène, qui fut appelée le Théâtre-Kamenny (de pierre), ne put être inaugurée qu'en septembre 1783.

Théâtre du Tsaritzyn Loug, que I. I. Betzky avait fait entièrement rénover par l'architecte Giacomo Quarenghi. Dès lors, en effet, cette salle accapara l'attention du public pétersbourgeois, par son confort et son aménagement tout moderne sur lesquels Picard nous livre ces renseignements, à la date du 12 octobre :

*... Dimanche dernier a été inauguré, par la représentation d'une tragédie russe, le nouveau théâtre construit en face du Jardin d'Été, sur l'emplacement où se trouvait le Théâtre allemand. Ce théâtre est aménagé d'une manière nouvelle et complètement inconnue dans notre pays. La scène est très haute et large, et la salle destinée aux spectateurs forme trois quarts de cercle.*

*Il n'y a pas de loges mais, outre le parterre et le parquet avec des bancs, il y a un balcon de trois étages disposés les uns au-dessus des autres, et faisant tout le tour de la salle. La peinture est très jolie, et le coup d'œil charmant quand, de l'entrée, on aperçoit les spectateurs assis sur les gradins d'un amphithéâtre, comme dans l'antiquité.*

*Outre le perron principal, on a ménagé encore six sorties très larges et disposées de telle façon qu'en cas d'incendie, le public puisse s'éloigner en quelques minutes.*

*Tout le monde est très satisfait de ce nouveau lieu de divertissement élégant et spacieux dont on est redevable au général Betzky <sup>1</sup>.*

D'emblée, l'entreprise connut un extraordinaire regain de succès qui s'explique, tout à la fois, par la naturelle curiosité du public à l'endroit d'une salle dont tout le monde disait merveille, et par le fait que, donnés dans une langue entendue de chacun, ses spectacles intéressaient des milieux fort étendus. Aussi le Théâtre russe du Tsaritzyn Loug ne tarda-t-il pas à faire une redoutable concurrence aux autres scènes de la capitale, ainsi qu'en témoigne Picard qui, le 19 octobre 1781 déjà, mandait au prince A. B. Kourakine :

*... Outre les trois spectacles hebdomadaires habituels au nouveau Théâtre du Jardin d'Été, il y en aura un quatrième <sup>2</sup>. Cette quantité de représentations fait qu'elles se nuisent les unes aux autres, car une grande partie de la noblesse doit être à la cour, le soir. Aussi les spectacles quotidiens se donnent-ils constamment devant des salles vides <sup>3</sup>.*

Même note dans une autre lettre de Picard datée, celle-ci, du 22 novembre de la même année :

*... Le théâtre russe est suivi avec empressement et, ainsi, cause un grand dommage aux entreprises théâtrales. Le Théâtre de Pochet <sup>4</sup>, sur lequel on donne de petites comédies françaises, est complètement délaissé par le public, et Pochet lui-même a été arrêté par le magistrat, pour n'avoir pas payé le propriétaire de la salle <sup>5</sup>.*

De ces renseignements, on peut conclure que la nouvelle entreprise de Karl Knipper venait à son heure, et qu'elle répondait véritablement à un besoin de la population pétersbourgeoise.

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, T. I, pp. 130-131. Le Théâtre du Tsaritzyn Loug ainsi transformé exista jusqu'en 1796, moment où le tsar Paul I ordonna de le détruire. Fig. 60, nous reproduisons une vue extérieure de ce théâtre, d'après la maquette originale de Giacomo Quarenghi.

<sup>2</sup> Il s'agissait très probablement d'une troupe italienne de passage qui se produisit au Théâtre du Tsaritzyn Loug, en octobre et novembre 1781, mais dont les spectacles de pantomime et de comédie furent bientôt interrompus, faute de public sans doute. Voir les annonces de cette compagnie : *Gazette de Saint-Petersbourg* des 15 octobre et 16 novembre 1781.

<sup>3</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, pp. 131-132.

<sup>4</sup> Il s'agit de la compagnie des Petits comédiens du Bois de Boulogne.

<sup>5</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, p. 143.

De fait, l'avisé directeur encaissa, durant sa première saison, une recette brute que l'on évalua entre R. 20.000,— et 27.000,—<sup>1</sup>. Ce que voyant, le Conseil de tutelle qui avait la haute surveillance sur les jeunes acteurs de la troupe russe, s'empressa de conclure avec K. Knipper, et cela dès le 1<sup>er</sup> novembre 1781, un nouveau contrat valable pour quatre ans, moyennant une redevance annuelle de R. 2.000,—<sup>2</sup>.

Toutefois, un événement imprévu faillit, peu après, troubler la satisfaction de l'heureux directeur. Ainsi que l'atteste une lettre adressée, le 10 novembre 1781, par I. I. Betzky à Catherine II, celle-ci avait, en effet, conçu le projet de racheter le théâtre du Tsaritzyn Loug, et de l'incorporer aux scènes de la cour, ce qui aurait eu pour résultat immédiat de réduire à néant les espoirs de Karl Knipper, et de le déposséder d'une salle dont il ne pouvait se passer. Heureusement pour lui, I. I. Betzky eut le courage de défendre énergiquement les droits de son protégé, et il les fit valoir avec tant de fermeté, que la souveraine se laissant convaincre, renonça à son idée<sup>3</sup>.

Aussi bien, ce ne devait être — on le verra — que partie remise puisque, après avoir passé, au début de 1783, sous la direction d'Ivan Dmitrevsky, le Théâtre russe « libre » fut accaparé, le 16 août de la même année, par l'administration des Théâtres impériaux qui le géra dès lors en toute propriété.

\* \* \*

Avant que de retracer par le détail la chronique théâtrale et musicale de 1781, signalons encore quelques menus faits qui se produisirent au cours de l'année. Ce fut, tout d'abord, la publication des œuvres de début d'Ivan Khandochkine : 6 *Sonates* pour deux violons, et *Chansons russes avec variations* pour violon et basse<sup>4</sup>, les premières compositions de ce genre qui eussent été écrites par un musicien autochtone. Puis la venue du « poète-improvisateur » italien Angelo Talassi qui, s'étant probablement rendu en Russie de sa propre initiative, ne semble pas être entré au service de la cour, et s'en retourna en mai 1782, sans laisser d'autre trace de son passage, que l'avis annonçant son prochain départ<sup>5</sup>. De même le bref séjour dans la capitale de deux virtuoses du cor de basset, l'Allemand Anton David<sup>6</sup> et le Tchèque Vincent Springer<sup>7</sup>, qui voyageaient de compagnie et dont on peut supposer qu'ils se firent entendre à Saint-Pétersbourg, encore que leur présence dans cette ville ne nous soit signalée que par l'annonce rituelle de leur départ<sup>8</sup>. Enfin l'apparition d'un curieux ouvrage du physicien et médecin allemand Christian-Gottlieb Kratzenstein qui paraît avoir séjourné à Saint-Pétersbourg, à cette époque, et qui obtint le premier prix d'un concours ouvert par l'Académie des sciences, avec un mémoire intitulé :

*Tentamen resolvendi problema... annon construi queant instrumenta ordini tuborum organicorum, sub termino vocis humanae noto, similia, quae litterarum vocalium... sonos exprimant.*

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 290.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 290-291.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 291-293.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 décembre 1781, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 3 mai 1782, annonce.

<sup>6</sup> Avant que de se consacrer au cor de basset, Anton David (1730-1796) avait été l'un des plus brillants clarinettes d'Allemagne et s'était fait applaudir comme tel dans nombre de villes. Contrairement aux dires de plusieurs lexicographes selon lesquels il aurait passé dix ans en Russie avant 1780, il ne semble pas avoir paru dans ce pays antérieurement au voyage qu'il y fit en 1781-1782, avec V. Springer. Du moins, aucune source russe ne signale-t-elle sa présence, dans cette période.

<sup>7</sup> Vincent Springer né vers 1760, avait été l'élève d'Anton David. Il devait être apparenté au violoniste-compositeur Dominik Springer qui appartient à l'orchestre de la cour, de 1760 à 1772 (voir ci-dessus, p. 58), car, comme celui-ci, il était originaire de Bohême.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 janvier 1782, annonce.

A son ouvrage qui fut publié à Saint-Pétersbourg en 1781, par l'Académie des sciences, le savant avait joint un appareil construit par lui et au moyen duquel, devançant l'invention du phonographe, il avait trouvé le moyen de faire entendre plus ou moins distinctement les cinq voyelles : invention qui attirera un instant l'attention de la docte assemblée, mais qui ne tarda pas à tomber dans l'oubli.

Relevons encore qu'à la même époque, Moscou vit apparaître un compositeur italien du nom d'Andrea Galletti, qui allait exercer une certaine activité dans cette ville où il demeura au moins jusqu'en 1787 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Pour avoir été quelque peu moins active que la précédente, la saison 1781 enrichit cependant de plusieurs ouvrages nouveaux le répertoire des scènes de Saint-Pétersbourg et de Moscou.

Le 17 janvier, le Théâtre russe « libre » de Karl Knipper créa un grand ballet en trois actes : *Don Juan*, scénario de F. Rosetti, musique de Carlo Canobbio, que la direction recommanda en ces termes à l'attention du public pétersbourgeois :

*... La description de ce ballet sera distribuée sur des feuilles spéciales. Comme on a fait des dépenses extraordinaires pour ce ballet historique, l'entrée coûtera le double de l'ordinaire, soit : loges et parquet, la place à deux roubles; le parterre à un rouble; en haut, 50 kopeks.*

*La direction ayant fait tous ses efforts pour plaire au public, espère que celui-ci consentira, de son côté, à affermir la situation du théâtre national nouvellement créé <sup>2</sup>.*

Le 21 janvier 1781, le chanteur Karl-David Ackermann qui venait d'arriver en Russie, fit ses débuts au Théâtre allemand de K. Knipper, dans le rôle principal de l'opéra-comique : *Der Deserteur* de K. D. Stegmann, représenté déjà sur cette scène en 1778 <sup>3</sup>.

Le même jour, à Moscou, le clarinettiste Joseph Beer donna un concert qu'il avait annoncé dans les termes suivants :

*M<sup>r</sup> Beer qui est arrivé ici venant de Paris, et qui a eu l'honneur de montrer son art à Saint-Pétersbourg, en présence de Sa Majesté et de Leurs Altesses Impériales, donnera jeudi prochain, soit le 21 de ce mois, dans le théâtre de Son Exc. la comtesse Anna Serguïévna Saltykova, un grand concert où il jouera beaucoup de concertos et d'autres pièces musicales de sa composition pour la clarinette; et M<sup>r</sup> Facius <sup>4</sup> se produira sur le violoncelle... <sup>5</sup>.*

Le 28 janvier, à Saint-Pétersbourg, le Théâtre allemand de Karl Knipper inscrivit à l'affiche le mélodrame : *Medea*, livret de F. W. Gotter, musique de Georg Benda, spectacle dont l'annonce signalait que :

*... dans ce drame, l'orchestre sera formé, autant que possible, des musiciens de la cour. Pour donner cet ouvrage dans la perfection, on a fait tous les efforts nécessaires. Pour cette raison, prix doublés <sup>6</sup>.*

<sup>1</sup> Sur ce musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 376-377.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 janvier 1781, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 19 janvier 1781, annonce.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 372-373.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou* du 16 janvier 1781, annonce. Ainsi qu'il ressort d'un autre avis paru le 27 janvier suivant, dans le même journal, Joseph Beer donna, le lendemain, un second concert auquel prirent part « d'autres virtuoses connus de cette ville ». Et, le 3 février, il publia un avis pour annoncer qu'il allait quitter Moscou, se rendant à Varsovie avec son élève Franz Dvorak.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 janvier 1781, annonce.

Puis, le 3 février 1781, le Théâtre russe « libre » du même directeur révéla aux mélomanes de la capitale : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur* de A. Ablessimof et Sokolovsky <sup>1</sup>, qui connut immédiatement tout autant de succès que cela avait été le cas, lors de la création de cet ouvrage à Moscou, deux ans auparavant.

Le 7 février, à Moscou, la troupe particulière du comte N. P. Chérémétief fut la première à jouer : *Le déserteur* de P. A. Monsigny, qu'elle donna dans une traduction russe de V. Voroblevsky, publiée dans cette ville, au même moment <sup>2</sup>. (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et au Musée Chérémétief, à Ostankino). Le principal rôle féminin, celui de Louise, était ohanté par Praskovia Kovalevskaya dont on se souvient qu'elle avait fait ses débuts; une année auparavant.

Le Grand-Carême étant venu, pour un temps, mettre fin aux spectacles, les séances de musique se multiplièrent dans les deux capitales. Le « virtuose-bassoniste » Anton Bullandt se fit de nouveau entendre à Saint-Pétersbourg où, le 21 février, il joua « ses compositions les plus récentes » <sup>3</sup>. Cependant qu'à Moscou, le claveciniste allemand Johann-Christian Firmhaber <sup>4</sup> qui venait d'arriver dans cette ville où il se fixa pour plusieurs années, annonça un grand concert qui devait avoir lieu le 26 :

... dans la maison de M<sup>r</sup> Maddox, et au cours duquel il jouera divers morceaux de sa composition, sur le clavecin et le pianoforte avec flûtes; M<sup>r</sup> Sartori jouera également du violon. Il espère mériter la louange et l'approbation de l'honoré public <sup>5</sup>.

A Saint-Pétersbourg, le célèbre mandoliniste génois Zaneboni <sup>6</sup>, de passage en Russie après une tournée en Allemagne, se fit entendre, le 3 mars, dans quelques-unes de ses œuvres <sup>7</sup>.

Là-dessus, après une longue éclipse due à la défaveur qui s'était abattue sur eux, à la suite du fâcheux incident de 1777, les artistes français de la cour tinrent à se rappeler au souvenir du public pétersbourgeois. Car, à en juger par les morceaux qui devaient être exécutés, c'est à eux, très certainement, que se rapporte une annonce faisant connaître que :

... le 11 et le 14 mars, dans la salle de spectacles des Petits comédiens français <sup>8</sup>, près du Pont-Rouge, les chanteurs de la cour chanteront divers airs et duos choisis de Roland de Piccini, de Céphale et Procris <sup>9</sup>, de l'opéra : *La rosière de Salency, etc.* Le célèbre musicien sur le violon Pulliani, ainsi que MM. Bachmann et Bullandt joueront de nouvelles pièces <sup>10</sup>.

On l'a peut-être deviné, le virtuose désigné ici comme un « célèbre musicien sur le violon », n'était autre que Gaetano Pugnani qui, au cours d'une tournée qu'il faisait alors à travers l'Europe, en compagnie de son disciple G. B. Viotti, s'était rendu à Saint-Pétersbourg où il ne semble pas s'être arrêté bien longtemps car, le 5 mars 1781 déjà, dans la feuille officielle, il avait annoncé son prochain départ. Ce sont là les seuls renseignements authentiques que l'on possède sur le séjour du violoniste italien en Russie. A la vérité, certains de ses biographes assurent qu'il

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 2 février 1781, annonce.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle. — Gazette de Moscou du 17 février 1781, annonce.

<sup>3</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 12 février 1781, annonce.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 373-374.

<sup>5</sup> Gazette de Moscou du 20 février 1781, annonce.

<sup>6</sup> Cet artiste qui était le plus brillant mandoliniste de son époque, s'était fixé dès 1770 à Liège où il se maria, et il fit, par la suite, de fréquentes tournées en Allemagne où il connut toujours un vif succès. E. L. GERBER : *Lexikon der Tonkünstler*, II, 382, l'appelle inexactement : Sannebuoni.

<sup>7</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 26 février 1781, annonce.

<sup>8</sup> La troupe des Petits comédiens du Bois de Boulogne.

<sup>9</sup> Evidemment, l'ouvrage de ce titre, de Grétry.

<sup>10</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 9 mars 1781, annonce.

se fit entendre à la cour, et qu'il fut « comblé d'honneurs et de cadeaux » par Catherine II. La chose est fort vraisemblable, d'autant plus que — nous l'avons signalé — trois ans auparavant, la souveraine avait tenté, par l'entremise de Grégoire Orlof, d'attirer auprès d'elle un autre virtuose non moins célèbre : Pietro Nardini. Toutefois, aucun document officiel, aucune allusion d'un contemporain ne vient confirmer cette allégation assurément flatteuse pour G. Pugnani <sup>1</sup>. Du moins, comme le portrait de l'artiste figure dans une collection de silhouettes exécutées, à l'intention du comte Pierre Razoumovsky, par un dessinateur qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg, on peut présumer que l'apparition du grand virtuose fit quelque sensation dans la capitale, et que son talent lui valut la faveur des mélomanes de la haute société <sup>2</sup>.

A ce propos, relevons l'erreur commise récemment par un historien qui, signalant les soirées des 11 et 14 mars 1781 dans lesquelles Gaetano Pugnani se fit entendre, imagine qu'il s'agit là de concerts donnés à la cour <sup>3</sup>. L'annonce que nous avons reproduite plus haut, ainsi que la salle où ces concerts furent donnés, prouvent péremptoirement que l'on a à faire ici à une entreprise particulière, les assemblées musicales de la cour ayant obligatoirement lieu au Palais.

Les 26 et 28 mars, Antonio Lolli donna, à Moscou, deux concerts au cours desquels il fit entendre quelques-unes de ses compositions récentes <sup>4</sup>.

Puis, le temps du Carême étant terminé, le public pétersbourgeois fut avisé que, dès le 5 avril, les spectacles des troupes russe et allemande de Karl Knipper auraient lieu désormais au Théâtre du Corps des cadets, à Wassili-Ostrof, cela pendant la rénovation du Théâtre du Tsaritzyn-Loug <sup>5</sup>.

Le 13 avril, les pensionnaires de l'Institut de Smolna eurent l'honneur de donner la première représentation française de *Silvain*, de Grétry <sup>6</sup>. Cependant que, le 15 avril, au Théâtre du Pont-Rouge, les Petits comédiens du Bois de Boulogne jouaient *Le barbier de Séville* de Beaumarchais, accompagné d'un concert au cours duquel le mandoliniste Zaneboni se produisit, et qui fut annoncé par cet avis dont la cocasserie fait assez paraître le degré de culture musicale de ceux qui l'avaient rédigé :

... *M<sup>rs</sup> Zaneboni et Mandolini joueront diverses compositions de M<sup>r</sup> Rondo [!] <sup>7</sup>*

Les amateurs moscovites eurent alors la primeur d'un nouvel ouvrage à grand spectacle, auquel Michel Maddox avait certainement appliqué toutes les ressources de son génie inventif. Car la pantomime : *Arlequin sorcier par sympathie*, musique d'Andrea Galletti dont c'est là l'unique œuvre connue, qui affronta les feux de la rampe au Théâtre-Pétrovsky, le soir du 8 mai 1781, fut précédée d'une annonce circonstanciée dans laquelle le directeur-physicien insistait sur la richesse et la nouveauté d'une mise en scène compliquée qui, on le peut voir, comportait des effets bien propres à frapper l'imagination du public et à exciter sa curiosité :

... *Cette pantomime sera enrichie de transformations magnifiques et fort divertissantes, comme personne n'en a montré de pareilles jusqu'à ce jour. Dans les trois actes, Arlequin*

<sup>1</sup> De leur côté, les biographes de G. B. Viotti, suivis par Fétis, affirment que la souveraine ne se montra pas moins généreuse envers lui qu'à l'égard de son maître, et qu'elle s'efforça vainement de le retenir en Russie, allégation qu'il est impossible de vérifier aujourd'hui, mais qui n'a rien d'in vraisemblable.

<sup>2</sup> Fig. 61, voir ce portrait exécuté par le silhouettiste F. G. Sideau, portrait qui était inconnu jusqu'ici, et que nous reproduisons d'après l'ouvrage : *La cour de Catherine II. Ses collaborateurs et son entourage*. L'éditeur de ce volume ne semble pas avoir été fort au courant de l'histoire de la musique, car il attribue à Gaetano Pugnani la qualité de... « chanteur de l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg » !

<sup>3</sup> E. M. ZSCHINSKY-TROXLER : *G. Pugnani*; Berlin, 1939, p. 31.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou* du 24 mars 1781, annonce.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 avril 1781, annonce.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 388. Cet ouvrage avait été joué à Saint-Pétersbourg en 1778 déjà, dans une version allemande intitulée : *Erast und Lucinde*.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 13 avril 1781, annonce.

*changera huit fois de costumes, et cela de façon si singulière, que nul ne pourra s'en apercevoir. Tout cela sera accompagné de musique, de chant, de jeux de brûlots, de danses anglaises. La musique de tout cet ouvrage est de la composition de M<sup>r</sup> Andrea Galletti<sup>1</sup>.*

A peine est-il besoin d'ajouter que la partition de ce compositeur ignoré de tous les lexicographes, ne nous a pas été conservée.

De leur côté, poursuivant la série de leurs exploits dans le domaine de l'opéra-comique français, les petites élèves de l'Institut de Smolná ajoutèrent, le 24 juin 1781, un nouveau titre à la liste déjà longue des ouvrages qu'elles avaient eu le privilège de faire connaître aux mélomanes de la capitale. Ce jour-là, en effet, elles donnèrent la première représentation de *L'amant jaloux*, de Grétry<sup>2</sup>.

Pendant tout ce temps, Giovanni Paisiello ne chôma pas, Catherine II ayant exprimé le désir que la fête patronymique de son petit-fils Alexandre Pavlovitch<sup>3</sup> et la sienne propre<sup>4</sup> fussent marquées par de brillants spectacles. Aussi, plusieurs mois auparavant, le compositeur s'était-il mis en quête des livrets nouveaux qui lui étaient nécessaires en l'occurrence. Pour cela, il s'était adressé au poète G. B. Lorenzi avec lequel il avait collaboré de nombreuses fois déjà, alors qu'il se trouvait encore à Naples. Mais fort occupé à ce moment, le littérateur n'avait pas même jugé à propos de s'arracher un instant à ses travaux pour lui donner réponse. Or le temps pressait. Il fallait prendre une décision. Dès lors, une fois de plus, ce fut vers l'abbé Galiani, que Giovanni Paisiello se tourna, pour le prier d'intervenir auprès de l'écrivain rénitent. Et, le 5 mai 1781, il mandait à son obligeant ami :

*... il y a longtemps que j'ai écrit au Signor Gio. Battista Lorenzi pour le prier de m'envoyer les livrets écrits par lui, pendant tout le temps où j'ai été absent de Naples; et je lui ai demandé, en outre, de me faire un nouveau livret tout exprès pour cette cour, lui expliquant en détail comment il devait concevoir les caractères des personnages, et insistant sur la brièveté que devait présenter ce livret, parce que S. M. ne veut pas rester au théâtre plus d'une heure et demie. C'est pourquoi je prie V. E. de l'encourager à faire cela qui me permettra de lui obtenir la récompense qu'il mérite...<sup>5</sup>*

Toutefois, les démarches aussitôt entreprises par Galiani restèrent vaines et, pressé par le temps, le compositeur dut recourir à un expédient dont il informa en ces termes son correspondant :

*... N'ayant ici ni poète, ni livret, je me suis vu obligé de mettre en musique la Serva Padrona écrite, il y a tant d'années, par Pergolesi, comme vous le savez<sup>6</sup>.*

C'est cette partition qui fut représentée à Tsarskoié-Sélo probablement, le 30 août 1781, à l'occasion du jour de la fête patronymique du grand-duc Alexandre Pavlovitch<sup>7</sup>. Comme c'est le cas de bien d'autres ouvrages écrits par G. Paisiello pendant son séjour en Russie, plusieurs historiens ont rapporté inexactement la date de la première représentation de *La serva*

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou* du 5 mai 1781.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 388.

<sup>3</sup> 30 août. Le futur Alexandre I<sup>er</sup> avait alors quatre ans environ.

<sup>4</sup> 24 novembre.

<sup>5</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>7</sup> Commettant une plaisante erreur, E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 85, assure que cet ouvrage fut écrit « pour fêter les augustes noces de S. A. I. le Grand-Duc Petri Alexandrowitch », personnage qui n'a existé que dans l'imagination de cet historien insuffisamment renseigné sur l'histoire russe.

*padrona*, qui est pourtant attestée par le compositeur lui-même, dans l'une de ses lettres à Galiani <sup>1</sup>.

Le livret que Paisiello utilisa, près d'un demi-siècle après son illustre devancier, avait été écrit par G. A. Federico. Mais, pour la circonstance, il subit quelques remaniements et reçut de légères adjonctions. Il fut publié à Saint-Petersbourg en 1781, en italien, français et russe, cette dernière traduction étant vraisemblablement l'œuvre de I. Dmitrevsky (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et au Musée du Livre, à Moscou).

La partition de *La serva padrona* que Giovanni Paisiello dédia à Catherine II <sup>2</sup>, existe aujourd'hui en de nombreuses copies disséminées dans toutes les grandes bibliothèques d'Europe. Lors de sa création en 1781, elle fut interprétée par Anna Davia de Bernucci (Serpina) et Baldassare Marchetti (Uberto) <sup>3</sup>, et elle remporta un succès considérable dont le compositeur s'empressa d'informer son ami Galiani auquel il manda, dans une lettre datée du mois de septembre 1781 :

*... elle est allée à la scène le 30 du mois dernier, avec un succès étonnant pour lequel S. M. I. a fait un présent aux deux acteurs, savoir : elle a donné une aigrette en brillants à la dame qui a excellemment joué le rôle de Serpina, et une bague enrichie de diamants à l'homme qui a fait la partie d'Uberto (on aurait difficilement pu en trouver un meilleur); et elle m'a donné une boîte encadrée de brillants <sup>4</sup>.*

Succès qui répondait certainement au sentiment intime de Giovanni Paisiello sur son ouvrage puisque, envoyant celui-ci, quelque temps plus tard à son ami, il ajoute :

*... je me flatte que cet intermezzo ne sera pas inférieur aux meilleures musiques que j'ai faites, mais je voudrais connaître votre appréciation que je préférerais à la mienne <sup>5</sup>.*

Après avoir ainsi triomphé sur la scène impériale où elle reparut sous sa forme originale en 1784 et en 1785 <sup>6</sup>, *La serva padrona* ne dut pas connaître une moindre faveur à la ville. A preuve les nombreuses exécutions dont cet *intermezzo* bénéficia tout aussitôt, tant dans la capitale qu'à Moscou.

On est en droit de le penser en effet, ce fut la nouvelle partition de Giovanni Paisiello qui, dès le 17 janvier 1782, eut les honneurs de l'un des spectacles de l'Institut de Smolna, car les archives de l'établissement signalent, à cette date, la représentation d'un ouvrage de ce titre <sup>7</sup>. Encore que ces documents n'articulent pas le nom du compositeur en cause, il est presque certain qu'il s'agissait en l'occurrence de Giovanni Paisiello, étant donné le succès éclatant remporté récemment par son œuvre, succès qui expliquerait la hâte mise, par le théâtre de Smolna, à la reprendre et à la jouer dans une version française dont nous ignorons l'auteur.

De même, très vraisemblablement, en alla-t-il quelques mois plus tard, à Moscou où, aux termes d'une annonce publiée dans la *Gazette* de cette ville, quelques artistes italiens qui avaient autrefois fait partie de la compagnie Mattei-Orecia et qui avaient quitté Saint-Petersbourg, jouèrent *La serva padrona*, le 15 juin 1782, sur la scène du Théâtre-Pétrovsky. Dans

<sup>1</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 27. A. DELLA CORTE : *Paisiello*, p. 259, donne la date du 20 août, alors que E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 85, indique celle du 17-30 [*sic*] avril.

<sup>2</sup> Dédicace autographe sur l'exemplaire de la Hofburg, à Vienne.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 219.

<sup>7</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Histoire cult. th.*, I, 389 qui, toutefois, croit qu'il s'agit de la partition de G. B. Pergolesi.

ce cas encore, le compositeur de la partition n'est pas spécifié mais, pour la même raison que ci-dessus, on est fondé à juger qu'il s'agissait, une fois encore, du maître de chapelle de Catherine II <sup>1</sup>.

En tout cas, il est constant que, pour leur part, les comédiens français de la cour portèrent l'*intermezzo* nouveau à l'affiche du spectacle de bienfaisance qu'ils donnèrent à Saint-Pétersbourg, le 27 octobre de la même année <sup>2</sup>. De son côté, Antonio Lolli l'inscrivit au programme de son concert du 10 décembre 1782, confiant les deux rôles chantants à Anna Davia de Bernucci et à Baldassare Marchetti <sup>3</sup> qui en avaient été les créateurs et qui, sans aucun doute, les interprétèrent dans la version originale.

Toutefois, ce ne fut, semble-t-il, que le 20 juillet 1789, que *La serva padrona* de Giovanni Paisiello fut admise sur la scène du Théâtre russe impérial de Saint-Pétersbourg, dans une traduction qui était probablement due à Ivan Dmitrevsky <sup>4</sup>. Sous cette forme, l'ouvrage parut la même année à Moscou et s'y maintint au répertoire jusqu'en 1800. Cependant qu'il fut encore joué à Saint-Pétersbourg en français, en 1795 <sup>5</sup>, et en russe en 1802 <sup>6</sup>.

\* \* \*

Pour ce qui est de l'ouvrage que Giovanni Paisiello voulait, on l'a vu, composer pour la fête patronymique de la souveraine en 1781, et au sujet duquel il pressait si fort G. B. Lorenzi, il semble bien qu'il ne vit point le jour, le poète ayant continué de faire la sourde oreille aux sollicitations dont il était l'objet. A la vérité, Galiani proposa de s'adresser à un autre dramaturge, mais le compositeur qui espérait encore en la bonne volonté de son ancien collaborateur, ne se résolvait pas à accepter cette solution, d'autant plus qu'il ne pouvait prendre de décision sans en référer préalablement au directeur des Théâtres impériaux, ainsi qu'il l'explique à son ami dans une lettre où il expose nombre de détails qui offrent un particulier intérêt pour nous, en ce qu'ils nous font connaître les conditions assez spéciales auxquelles devaient satisfaire les ouvrages représentés sur les scènes de la cour, à cette époque :

*... le livret ne doit être qu'en un acte, deux au plus, seulement à cinq ou quatre personnages dont je lui expliquerai les caractères conformes à ceux des artistes qui sont actuellement au service de la cour impériale...*

Puis, ayant donné, sur les chanteurs dont il disposait, les précisions que nous avons relatées plus haut, Giovanni Paisiello ajoutait :

*... Il doit y avoir peu, très peu de récitatifs car, ici, on ne comprend pas l'italien; quant aux pièces de musique, airs, cavatines, duos, trios et finales, autant qu'il en veut, comme c'est l'usage à Naples...*

*... Le livret doit être tout entier en italien; qu'il ne demande pas une basse comique, mais plutôt de demi-comique, il suffit qu'elle soit de caractère. Il faut savoir qu'il y a en*

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 120, qui semble avoir perdu de vue le succès tout récent de l'œuvre de G. Paisiello, commet évidemment une erreur en reportant, sur la partition de G. B. Pergolesi, l'honneur de ce spectacle. Et il en va de même de la revue : *Musique soviétique* (Moscou, 1950, N° 6, p. 112) qui, de surcroît, prétend que c'était là la première apparition en Russie de l'ouvrage de Pergolesi, alors que — nous l'avons relevé en son temps — celui-ci avait été joué neuf ans auparavant déjà, par les élèves de l'Institut de Smolna : Exemple supplémentaire de l'incroyable légèreté avec laquelle les historiens soviétiques en agissent à l'endroit des dates et des faits !

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 octobre 1782, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 2 décembre 1782, annonce.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 171-172.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 203.

<sup>6</sup> I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 16.

*tout deux femmes et trois hommes*<sup>1</sup>, tous excellents, pour incarner les caractères que j'ai décrits...<sup>2</sup>

\* \* \*

C'est à cette époque, que le grand-duc héritier Paul Pétrovitch quitta Saint-Pétersbourg pour accomplir un long périple à travers l'Europe occidentale, en compagnie de sa seconde femme, la grande-duchesse Maria Féodorovna. Aussi, profitant de ses relations avec cette dernière dont il était le maître de clavecin, et du fait que le couple allait faire un séjour de quelque durée à Naples, Giovanni Paisiello saisit-il l'occasion de se faire recommander par son élève, auprès du roi Ferdinand IV, afin d'obtenir la place qu'il convoitait à la cour de ce souverain. Toutes les lettres que le *maestro* écrivit alors à Galiani font allusion à cette question qui lui tenait particulièrement à cœur, et elles montrent qu'il fondait les plus grands espoirs sur cette intervention auguste qui lui paraissait devoir être décisive. Cela tout en accablant le roi de prévenances, en lui faisant tenir toutes ses œuvres nouvelles, et en priant son ami de faire agir, dans le sens indiqué, quelques personnalités influentes de la haute société napolitaine<sup>3</sup>.

Mais, malgré les promesses que la grande duchesse lui avait faites, le compositeur en fut pour ses frais, ainsi que l'atteste une lettre dans laquelle le comte Nicolaï, secrétaire du grand-duc, expose à Galiani que, montrant une discrétion bien compréhensible :

*... Leurs Altesses Impériales se font le plus grand scrupule de demander la plus petite chose à ceux chez lesquels ils viennent*<sup>4</sup>.

Déconvenue à laquelle le musicien dut être fort sensible mais qui, on le verra, eut pour résultat de lui faire renouveler sans cesse, et de façon toujours plus pressante, ses démarches auprès des milieux officiels napolitains jugés par lui en mesure d'aider à la réalisation de ses desseins.

\* \* \*

Le 23 septembre 1781, la compagnie Mattei-Orecia joua un *dramma eroi-comico* de Tomaso Traetta : *Il cavaliere errante* qui, créé trois ans auparavant à Venise, n'avait jamais encore paru sur une scène de Russie<sup>5</sup>.

Puis, le 10 du mois suivant, les troupes de Karl Knipper reprirent possession du Théâtre du Tsaritzyn-Loug récemment rénové, dont l'inauguration se fit avec une tragédie russe<sup>6</sup>. Quelques jours plus tard, le violoniste anglais John-Abraham Fisher, qui faisait alors un court séjour dans la capitale, y donna deux concerts<sup>7</sup>. Autre virtuose, le célèbre contrebassiste Joseph Kaempfer se produisit, les 11 et 18 novembre, accompagné par quelques musiciens appartenant à l'orchestre de la cour<sup>8</sup>, et il ne manqua certainement pas d'émerveiller les mélomanes pétersbourgeois, par l'incroyable dextérité avec laquelle il maniait son énorme instrument sur lequel il ne reculait pas de jouer des concertos de violon !

<sup>1</sup> Bien entendu, Paisiello ne fait entrer ici en ligne de compte que les premiers sujets de la troupe qui était sensiblement plus nombreuse.

<sup>2</sup> Reproduit par S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 27-44, *passim*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14, texte original en français.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 septembre 1781, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 8 octobre 1781, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, des 8, 19 et 26 octobre 1781, annonces. Né à Londres en 1744, mort en 1806, cet artiste qui, à Stockholm en 1786, s'intitulait : « professeur de musique à l'Université d'Oxford », voyageait alors à travers l'Europe. Deux ans plus tard, à Vienne, il épousa la fameuse cantatrice Anna Storace, mais il se conduisit de façon si brutale envers elle, que Joseph II le fit expulser d'Autriche. A son sujet, voir C. F. POHL : *Mozart und Haydn in London*, I, 169.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 novembre 1781, annonce. Sur ce virtuose qui revint en Russie en 1797 et qui entra alors dans le premier orchestre de la cour, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 384-385.

Deux « premières » se succédèrent alors, celle de *La fête du village*, de L. B. Desormery, que les jeunes pensionnaires de Smolna, continuant à exploiter le répertoire de l'opéra-comique français, jouèrent le 4 décembre <sup>1</sup>; puis celle de *Le nozze in contrasto*, de G. Valentini, qui fut représenté quatre jours plus tard, au théâtre des impresarios Mattei et Orecia <sup>2</sup>.

Si l'on en croit un biographe du compositeur napolitain, c'est alors que se place la création d'une petite partition de Paisiello : *Il fonte prodigioso di Orebe*, qui aurait été écrite, sur l'ordre de Potemkine, « pour fêter la naissance du grand-duc Alexandre Pavlovitch », et aurait été exécutée à Saint-Pétersbourg, dans le palais du prince, le 10/23 [sic] décembre 1781 <sup>3</sup>. Or, comme nous l'avons déjà relevé; le grand-duc vint au monde, non pas en 1781, mais en 1777; et nous avons montré <sup>4</sup> que l'ouvrage composé à cette occasion, pour Potemkine, était certainement : *La sorpresa delli dei*. En ce qui concerne *Il fonte prodigioso di Orebe* dont aucun document russe contemporain ne fait mention, il faut, en l'absence de tout renseignement authentique, n'accepter que sous réserves les allégations concernant la date et la destination de cet ouvrage. Toutefois, comme notre confrère affirme, sans d'ailleurs citer sa source, que la partition en fut remise au roi Ferdinand IV, par l'entremise de la grande-duchesse Maria Féodorovna, et qu'il est constant, d'autre part, qu'elle fut exécutée à Naples, le 23 juin (nouv. st.) 1782 déjà <sup>5</sup>, on peut tenir pour assuré qu'elle fut écrite en Russie, peut-être bien pour marquer, non pas la naissance du petit-fils chéri de Catherine II, mais son quatrième anniversaire, ou le jour de sa fête patronymique. En tout cas, on ignore le nom de l'auteur de son livret qui ne paraît pas avoir été imprimé, et la musique de G. Paisiello est probablement perdue.

\* \* \*

Entre temps, à Saint-Pétersbourg, la compagnie des Petits comédiens du Bois de Boulogne, en butte à l'âpre concurrence des nombreuses entreprises théâtrales qui se disputaient alors la faveur du public, avait vu sa situation s'aggraver à tel point, que son directeur, Alexandre Pochet, incapable de payer ce qu'il devait à la propriétaire de sa salle, avait été arrêté. En une si triste circonstance, le malheureux trouva une aide compatissante et inattendue auprès de la cantatrice Anna Davia qui, émue de son infortune, résolut, au dire de Picard, de :

... donner, avec sa troupe et la troupe française, une représentation à son bénéfice, et de le tirer ainsi de la situation critique dans laquelle il se trouvait <sup>6</sup>.

Geste charitable qui fut couronné de succès, et auquel Catherine II elle-même daigna s'intéresser puisque, non contente d'assister au spectacle, elle consentit — faveur insigne — à ce que celui-ci fût donné sur la scène de l'Ermitage, ainsi que le relate Picard qui nous livre ces détails sur cet événement :

... Enfin, après huit années d'épreuves, la fortune a de nouveau souri à Pochet. La dernière représentation donnée à son bénéfice, par les artistes français, lui a rapporté deux mille roubles. Le jeudi 16 novembre, à l'Ermitage, on a donné la pièce : Le journaliste <sup>7</sup>. Quand la représentation fut terminée, Floridor <sup>8</sup> prit un chapeau et commença à réunir de

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 388.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 décembre 1781, annonce.

<sup>3</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 86.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, pp. 209-210.

<sup>5</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 86, d'après une information de la *Gazzetta universale*.

<sup>6</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, p. 143, lettre au prince A. B. Kourakine, en date du 22 novembre 1781.

<sup>7</sup> Comédie en trois actes et en prose, de J. F. Cailhava, dont le titre exact est : *Les journalistes anglais*, et qui, on le voit, semble avoir été jouée à Saint-Pétersbourg, avant encore que de paraître sur une scène parisienne puisque, reçue en 1778 par la Comédie-Française, elle n'y vit les feux de la rampe qu'en 1782.

<sup>8</sup> Henri Floridor était, on le sait, le premier acteur de la troupe française de la cour.

*l'argent pour lui. Sa Majesté a donné quatre cents roubles, et 1.080 roubles furent remis par les autres spectateurs. M<sup>me</sup> Billot<sup>1</sup>, qui s'est toujours montrée très généreuse à l'égard de Pochet, lui a remis une grande partie de sa dette. Dans une semaine, il partira pour Varsovie, avec six de ses meilleurs acteurs, ayant rendu les autres à leurs parents<sup>2</sup>.*

De fait, le malchanceux entrepreneur ne tarda pas à quitter la Russie avec ses petits artistes, ainsi que le prouve une annonce qui, à défaut de leurs noms, nous fait connaître du moins les prénoms de ses pensionnaires :

*La Française Marianne Anselet et sa fille, Alexandre Pochet, Henri, André, Nino, François Lière, Frédéric, Henri, Thérèse, M<sup>me</sup> Pochet, Catherine et Annette, jeunes acteurs français, vont partir...<sup>3</sup>*

Enfin, la compagnie Mattei-Orecia révéla, le 18 décembre, un *dramma giocoso* intitulé : *Il marito indolente*<sup>4</sup>, livret de C. Mazzola, qui avait été créé à Bologne en 1778, et dont la musique était due au compositeur Gennaro Astaritta, artiste italien que nous retrouverons prochainement, lorsqu'il viendra se fixer en Russie.

La chronique artistique de l'année 1781 ne serait pas complète, si l'on ne signalait encore l'apparition de quelques ouvrages dont on peut penser qu'ils furent représentés au cours de la saison, mais à des dates qu'il n'est pas possible d'indiquer avec certitude.

C'est ainsi que la troupe du comte N. P. Chérémétief joua, à Kouskovo, l'opéra comique français *Laurette* de J. N. Méreaux, dans une traduction russe qui fut publiée au même moment, à Moscou<sup>5</sup> (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

De son côté, un autre ensemble lyrique féodal, celui que le feld-maréchal, comte Z. G. Tchernychef, entretenait dans sa propriété de Yaropolsk, à quelque cent-vingt kilomètres de Moscou, créa un petit opéra-comique russe : *La nouvelle famille*, un acte dont le livret, œuvre de S. Viazmitinof, fut également publié à Moscou, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). La musique de cet ouvrage avait été écrite par un compositeur du nom de Freulich, un Allemand probablement, qui était peut-être attaché au service particulier du comte Tchernychef, mais sur lequel on ne possède aucun renseignement. Au dire d'un historien du temps, cet opéra fut joué par de nobles amateurs, puis il passa sur les théâtres de Moscou et de Saint-Pétersbourg, ainsi que sur de nombreuses scènes particulières<sup>6</sup>, et il aurait eu, au Théâtre-Péetrovsky de Moscou, quelque cinquante représentations jusqu'en 1800<sup>7</sup>, ce qui prouve son succès.

C'est également en 1781, que fut peut-être joué à Saint-Pétersbourg, un *dramma giocoso* de P. Anfossi : *Il curioso indiscreto*. Du moins un livret russe portant un titre à peu près analogue : *Trop de curiosité nuit*, fut-il publié dans la capitale à cette époque (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad)<sup>8</sup>. S'agit-il réellement de l'*opera buffa* du *maestro* napolitain? Nous n'oserions l'affirmer.

Enfin il est possible qu'un mélodrame russe : *Orphée*, du poète J. Kniajnine, ait été représenté dans ce temps à Saint-Pétersbourg, avec une partition du compositeur Federico

<sup>1</sup> Propriétaire de la salle dans laquelle les Petits comédiens s'étaient produits, durant leur séjour à Saint-Pétersbourg.

<sup>2</sup> *Le Passé russe*, avril 1870, pp. 149-150, lettre du 21 décembre 1781.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 décembre 1781, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 17 décembre 1781, annonce.

<sup>5</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>6</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 93-94.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 111.

<sup>8</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 34.

Torelli, car le texte en fut publié précisément en 1781<sup>1</sup>. Si l'on ne peut assurer que cet ouvrage ait été joué alors, il est certain, par contre, que l'artiste italien écrivit une musique à son intention, car les parties d'orchestre, portant l'inscription : *Orfeo, melodrama russo*, en ont été retrouvées récemment. Au reste, une note insérée dans l'édition complète des œuvres de J. Kniajnine, donnée en 1817, spécifie que :

... ce mélodrame fut, tout d'abord, mis en musique par Torelli, et ensuite par notre compatriote M<sup>r</sup> Fomine.<sup>2</sup>

Comme tant d'œuvres de ce genre, celle de Federico Torelli est demeurée inconnue, non seulement de tous les lexicographes occidentaux, mais aussi de la plupart des historiens russes.

Au début de 1782, la situation financière des Théâtres de la cour était devenue fort sérieuse car, malgré les crédits supplémentaires qui lui avaient été consentis en surplus de son budget normal, la direction se trouvait lourdement endettée. Si bien qu'au commencement de l'année, la trésorerie du Cabinet impérial se vit contrainte de verser encore une somme de R. 93.745,—, pour désintéresser un certain nombre de créanciers<sup>3</sup>. Aussi, alarmée par cette fâcheuse nouvelle, Catherine II demanda-t-elle qu'il fût établi un rôle complet et détaillé du personnel afin, sans doute, qu'elle fût en mesure de se rendre compte *de visu* des économies qu'il était possible de réaliser dans une administration dont les dépenses allaient toujours grandissant<sup>4</sup>. Au reste, la souveraine eût-elle dû être la dernière à s'étonner du fait car, désireuse d'enrichir constamment ses scènes, et réclamant continuellement l'engagement d'artistes célèbres qui exigeaient des appointements énormes, elle portait une lourde responsabilité dans l'état de choses dont elle s'inquiétait à juste titre.

Mais, comme il arrive généralement en pareil cas, ce n'est point à elle-même qu'elle s'en prit, et elle fit retomber son mécontentement sur le directeur V. I. Bibikof qui, pourtant, n'avait fait qu'exécuter ses ordres. La situation de ce dernier devint d'autant plus difficile que, depuis un certain temps, il avait déjà maille à partir avec plusieurs de ses meilleurs pensionnaires qui faisaient entendre contre lui des plaintes véhémentes, et préféraient démissionner, plutôt que de demeurer sous ses ordres, ainsi que le montre une lettre de Picard qui, signalant à son correspondant, en date du 12 janvier 1782, l'accaparement du Théâtre allemand de Karl Knipper par l'administration impériale, et la subordination de cette scène au général Bauer, ajoute ces détails révélateurs :

... Cette nouvelle nomination du général Bauer fait penser au public que la direction de tous les théâtres lui sera peut-être remise, d'autant plus que tous les artistes du Théâtre de la cour sont mécontents du directeur actuel, Mr. Bibikof. Les meilleurs d'entre les artistes, comme M<sup>me</sup> Bona-Fani<sup>5</sup> [sic], Canziani et sa femme, ainsi que Lefèvre<sup>6</sup>, ont déjà remis leur démission. On le comprend : ils ne resteront pas au service, à moins que leurs exigences

<sup>1</sup> A. FINAGUINE : *Evstignéi Fomine*, paru dans : *Musique et état musical de l'ancienne Russie*; Leningrad, 1927, pp. 85-86.

<sup>2</sup> Comme on le verra, l'œuvre de E. Fomine fut probablement représentée en 1791, ou peut-être plus tardivement encore.

<sup>3</sup> V. P. POGOJEF : *Projet de législation...*, III, 208.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 109-110. Comme on le voit par une lettre postérieure, cet ordre n'avait pas encore été mis à exécution en 1783 (*Ibid.*, II, 110-111).

<sup>5</sup> La cantatrice Caterina Bonafini.

<sup>6</sup> Danseur français appartenant à la troupe chorégraphique de la cour.

— qui, comme le sait Votre Altesse, ne peuvent pas être minces, de la part de tels virtuoses  
— ne soient satisfaites <sup>1</sup>.

De ce fait, la composition de quelques-unes des troupes de la cour subit, à ce moment, des changements d'une certaine importance. Abandonnée par Caterina Bonafini qui, ayant prétexté son état de santé, avait demandé et obtenu son congé, le 1<sup>er</sup> mars <sup>2</sup>, la compagnie italienne endura, peu de jours plus tard, un coup sensible, de par la mort dramatique du castrat Giuseppe Compagnucci qui, nous l'avons dit, périt asphyxié, le 26 mars, au cours d'une des expériences de chimie auxquelles cet artiste épris de science aimait à se livrer <sup>3</sup>. Faible compensation en regard de ces pertes, l'ensemble reçut alors quelques nouveaux membres d'importance assez secondaire : le castrat Comaschino qui, depuis quelque temps déjà à Saint-Pétersbourg, entra simultanément dans la musique de la chambre, pour les concerts donnés au Palais ; le couple Luigi et Francesca Pagnanelli, transfuge de la compagnie Mattei-Orecia qui se dispersa à ce moment ; enfin le chanteur Lorenzo Canobbio, probablement frère du violoniste-compositeur arrivé trois ans auparavant dans la capitale <sup>4</sup>.

Pour sa part, la compagnie française continua de végéter car, pour l'année 1782 entière, on ne peut mettre à son actif qu'un seul spectacle ; encore celui-ci semble-t-il avoir été le fait d'une initiative particulière. A la même époque, le comédien P. J. B. Desforges, qui était arrivé en 1779, quitta Saint-Pétersbourg avec sa femme, pour regagner la France <sup>5</sup>.

Giuseppe Canziani s'étant désisté de ses fonctions en raison de ses différends avec V. I. Bibikof et étant reparti pour l'Italie, probablement au mois de février, la direction des Théâtres impériaux fit, une troisième et dernière fois, appel à Gasparo Angiolini. Le 17 décembre 1782 <sup>6</sup>, un nouveau contrat fut conclu avec cet artiste qui, peu après, vint reprendre la place de maître de ballet qu'il avait abandonnée trois ans auparavant. D'autre part, la ballerine Elisabetta Stellato entra alors dans l'ensemble chorégraphique, avec le titre de 1<sup>re</sup> danseuse <sup>7</sup>, vraisemblablement pour remplacer Santina Aubri qui devait recevoir son congé, au cours de l'année suivante.

Au sein de l'orchestre de la cour, le seul fait, d'ailleurs important en raison de la valeur exceptionnelle de l'artiste en cause, fut l'admission du fameux clarinettiste Joseph Beer qui y joua, sans contrat, dès le mois de mai, et qui fut régulièrement engagé au cours de l'année suivante, sur l'ordre exprès de Catherine II <sup>8</sup>.

\* \* \*

Si, comme on l'a vu, la situation financière des Théâtres de la cour était inquiétante, au début de 1782, celle des entreprises particulières qui se faisaient une âpre concurrence, l'était bien davantage encore car, moins privilégiées que les scènes impériales, elles n'avaient personne à qui s'adresser pour combler des déficits toujours grandissants.

C'était le cas, tout d'abord, du théâtre d'*opera buffa* dont les affaires étaient si mal en point, que ses directeurs Mariano Mattei et Dame Angiola Orecia semblent s'être retirés — à moins qu'ils n'y aient été contraints — dès le mois de septembre 1781, ainsi que le laissent entendre deux avis publiés dans la feuille officielle, aux termes desquels les abonnements et les places pourraient être loués désormais chez le chanteur Luigi Pagnanelli <sup>9</sup>, celui-ci paraissant

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, pp. 41-42.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 109 et III, 65.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, pp. 255-256, la biographie de cet artiste.

<sup>4</sup> Sur Lorenzo Canobbio, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 370.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 3 mai 1782, annonce.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 73.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 311. Sur cette artiste, voir ci-après : *Notes biographiques*, p. 408.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 111.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 17 septembre 1781 et 7 janvier 1782, annonces.

assumer provisoirement la gestion de l'entreprise, avant que d'entrer, peu après, au service impérial.

Puis, la situation ayant probablement empiré encore, bien qu'en janvier la troupe eût quitté l'excentrique théâtre de Vassili-Ostrof pour s'installer dans celui, plus central, du Tsaritzyn Loug, ce fut bientôt la débâcle, comme cela avait été le cas, vingt ans auparavant, de l'entreprise de G. B. Locatelli. Les artistes commencèrent à se disperser. Cependant que certains d'entre eux regagnaient l'étranger et que quelques autres, plus favorisés, réussissaient à passer sur la scène impériale, un petit groupe auquel se joignit le chef d'orchestre Mattia Stabinger, trouva, dès le printemps, un engagement fort opportun au Théâtre-Pétróvsky de Moscou où Michel Maddox le garda à son service pendant douze mois environ.

Pareille malchance s'était aussi abattue sur Karl Knipper qui, dans l'espace d'un an, se vit dépossédé des deux entreprises qu'il avait créées au prix de tant d'efforts. Depuis un certain temps, en effet, son Théâtre allemand se trouvait dans une situation extrêmement critique. Et, dans les derniers jours de 1781, arriva le moment où le malheureux impresario ne fut plus en état d'en poursuivre l'exploitation, de sorte qu'il dut le céder à la Couronne, dans des circonstances que Picard relate en ces termes, à la date du 12 janvier 1782 :

*... Le Théâtre allemand n'ayant pas le moyen de faire face à ses dépenses, en raison de l'insuffisance des recettes, il aurait dû suspendre ses représentations, sans la générosité de S. M. I. qui a daigné le prendre sous sa protection. L'Impératrice a nommé le général Bauer, directeur de ce théâtre, en lui enjoignant d'imputer sur la cassette particulière de S. M., les déficits résultant de la médiocrité des recettes<sup>1</sup>.*

Ce fut donc le général F. W. Bauer qui, dès ce moment — mais pour peu de temps, car il mourut déjà au début de 1783 — reprit, des mains de Karl Knipper, la gérance du Théâtre allemand. A la vérité, ce haut fonctionnaire fort estimé de Catherine II n'était préparé, ni par sa formation première, ni par ses occupations habituelles, à la tâche qui lui fut alors confiée<sup>2</sup>. Du moins avait-il auprès de lui, en qualité de secrétaire, un jeune Allemand dont les particulières capacités durent lui être d'une aide précieuse en l'occurrence : le futur dramaturge August-Friedrich-Ferdinand von Kotzebue (1761-1819) qui, dix-huit ans plus tard, devait devenir, à son tour, directeur du Théâtre allemand de la cour<sup>3</sup>.

A cette même époque, la scène allemande de Saint-Petersbourg vit s'éloigner plusieurs de ses meilleurs chanteurs : le ténor K. D. Ackermann, Marie-Luise Teller et son mari, ainsi que le comédien Joachim-Fr. Mende.

Si l'on en croit la sagesse populaire, un malheur ne vient jamais seul, et Karl Knipper ne tarda pas à éprouver douloureusement la vérité de ce dicton. Car peu après avoir ainsi perdu l'une de ses scènes, le malchanceux entrepreneur se vit en butte, ainsi que nous l'avons dit<sup>4</sup>, à des plaintes fort graves et probablement non dénuées de fondement, en ce qui concernait la gestion de son Théâtre russe « libre » qui, on le sait, se trouvait sous la surveillance du Conseil de tutelle, pour ce que la troupe en était essentiellement formée des jeunes pupilles de la Maison d'éducation de Moscou.

Pourtant, le pauvre diable avait quelques solides arguments à faire valoir en sa faveur. N'avait-il pas, par son intelligente entreprise, favorisé fort heureusement la floraison de l'opéra-

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, pp. 41-42.

<sup>2</sup> Né en Allemagne en 1731, le général Friedrich-Wilhelm Bauer commença sa carrière dans l'armée prussienne puis, en 1769, il entra au service russe, pendant la guerre de Turquie où il se distingua si bien, que Catherine II le fit venir à Saint-Petersbourg, et lui confia plusieurs charges importantes, au sein de l'état-major, de l'administration des constructions et de l'édilité. Il mourut déjà, le 11 février 1783, fort regretté de la souveraine qui le tenait pour « un serviteur fidèle, rempli de talents et de génie ».

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Cours abrégé de l'histoire du théâtre russe*; Moscou, 1936, p. 185.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, pp. 267-268, la biographie de ce personnage.

comique russe, et offert ainsi aux compositeurs du pays la possibilité de se révéler dans les meilleures conditions? N'avait-il pas contribué aux progrès de ses jeunes pensionnaires, en leur donnant l'occasion de se produire régulièrement devant le grand public? Et, justement au cours de l'année 1782, n'avait-il pas eu une initiative aussi hardie qu'opportune, en essayant de créer, grâce aux recettes de spectacles organisés à cette intention, une caisse de retraite en faveur des artistes « libres » qui, n'appartenant pas aux scènes impériales, et n'étant pas dès lors au bénéfice de la pension traditionnelle de l'Etat, auraient vu ainsi leurs vieux jours assurés <sup>1</sup>?

Mais, si réelles qu'elles fussent, ces raisons ne prévalurent pas. Car les griefs formulés contre Karl Knipper ne manquaient pas de poids. On lui reprochait de négliger l'instruction de ses pensionnaires, de les laisser dans la misère et de ne pas les entretenir décentement, ainsi qu'il s'y était engagé; qui plus est, il était accusé de pervertir les jeunes filles qui lui étaient confiées, et de se faire leur entremetteur.

Dans ce procès, Ivan Dmitrevsky qui, visiblement, tendait à prendre la place de Karl Knipper, joua un rôle assez peu reluisant, soulignant à plaisir les manquements du malheureux entrepreneur, et aggravant la situation de celui-ci par des rapports pour le moins intéressés. Il ne recula même pas de demander formellement d'être autorisé à se charger de la direction du Théâtre russe « libre » : solution que le Conseil de tutelle finit par agréer, le 29 décembre 1782, décidant en même temps de faire comparaître Karl Knipper pour lui signifier officiellement son congé.

De la sorte, celui-ci se trouva, dès le 31 décembre, dépouillé du dernier théâtre qu'il possédait, et sa scène russe passa alors aux mains de l'administration impériale. <sup>2</sup>

\* \* \*

Quelques autres faits relatifs à la vie artistique dans la capitale, pendant le cours de l'année 1782, méritent également d'être relevés ici.

Tout d'abord, c'est à cette époque, que l'on vit partir les deux poètes italiens G. B. Casti qui avait collaboré avec son compatriote G. Paisiello, et Angelo Talassi <sup>3</sup>.

Presque simultanément, Evstignéï Ipatiévitich Fomine, qui venait de terminer brillamment les classes musicales de l'Académie des Beaux-Arts, et qui devait devenir l'un des plus remarquables compositeurs dramatiques russes de son temps, fut envoyé à Bologne, pour y parfaire ses études, sous la direction des savants théoriciens Padre G. B. Martini et S. Mattei <sup>4</sup>. Au sein de cette institution, Anton-Blasius Sartori qui, à ses fonctions de chef d'orchestre, joignait celles de maître de musique vocale et instrumentale, fut congédié, sur sa demande <sup>5</sup>.

Le 30 mars, les milieux artistiques pétersbourgeois furent douloureusement affectés par la mort tragique du violoniste français Paisible qui se suicida <sup>6</sup>. Et, à la fin de l'année, on vit paraître le compositeur Alessio Prati qui, ayant su se concilier la faveur du grand-duc héritier et de sa femme, pendant leur séjour à Paris, vint tenter sa chance sur les bords de la Néva, où il s'attarda un an environ <sup>7</sup>.

D'autre part, il convient de signaler deux publications importantes qui parurent au cours de l'année : un *Hymne chérubique* qui semble avoir été la première composition éditée par Dmitri Bortniansky après son retour d'Italie, et dont la mise en vente fut annoncée par un avis indiquant que cet ouvrage :

<sup>1</sup> Voir ci-dessous, p. 325.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 295-298.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 3 mai 1782, annonce du prochain départ d'Angelo Talassi.

<sup>4</sup> Au sujet de cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 374-376.

<sup>5</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 400.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, pp. 277-278, les circonstances de ce tragique événement.

<sup>7</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 398-400.

... imprimé avec toutes les voix, pour les amateurs de musique, se vend à la *Millionnaya*, chez Müller, sur papier d'Alexandrie, au prix de quarante kopeks <sup>1</sup>.

Puis un traité didactique intitulé : *Regole per bene accompagnare il Partimento*, que Giovanni Paisiello dédia à son élève, la grande-duchesse Maria Féodorovna, et dont nous parlerons par la suite.

\* \* \*

Signé des temps, et preuve de l'attention avec laquelle la société russe commençait alors à considérer les choses de la musique, on vit paraître en 1782, dans un petit périodique pétersbourgeois portant le titre : *Les Matins*, une copieuse dissertation intitulée : *Des spectacles*, la première de son genre en Russie, dans laquelle un amateur d'art dramatique qui ne se fit pas connaître, exposait ses vues sur le théâtre et, discutant des mérites comparés de la tragédie et de la comédie, d'une part, et de l'opéra, de l'autre, manifestait catégoriquement sa préférence pour celles-là qu'il considérait comme fort supérieures; cela pour la raison que :

... la musique, alors même qu'elle s'approche du sens des paroles, fait sentir l'art du compositeur, plutôt que la véritable expression de quelque sentiment...

Puis, signalant une nouvelle conception théâtrale qu'il appelle un *duodrama*, dans laquelle :

... l'acteur expose tout le texte, et où l'orchestre répond ensuite, pour ainsi dire en écho, par de la musique accordée à l'expression des mots,

l'auteur déclare tout net :

... Ici, ni la parole, ni la musique ne peuvent produire l'effet qu'une comédie ou une tragédie fait naître dans le cœur du spectateur. Car l'un gêne l'autre. D'ailleurs, si un spectacle est bien composé et naturel, il n'a pas besoin de la musique pour s'expliquer et pour exercer un plus grand attrait. Et si, en soi, il est faible, la musique ne saurait l'embellir...

Concluant, cet amateur accorde que certains auteurs, tel Pietro Metastasio, se sont montrés capables d'écrire des livrets d'opéras qui observent les lois de la tragédie mais, s'ils l'ont fait, c'était parce qu'ils devaient se conformer au goût du public de leur pays où la musique est une véritable passion.

Quant aux opéras-comiques italiens, notre homme les juge sévèrement :

... leurs auteurs sacrifiant tout à la musique, même le bon sens... <sup>2</sup>

\* \* \*

A Moscou, Michel Maddox plus heureux que ses confrères pétersbourgeois, continua brillamment, en 1782, l'exploitation du Théâtre-Pétrovsky, ne se contentant pas d'y faire jouer ses pensionnaires attitrés, mais y attirant aussi, pendant quelque douze mois — d'avril 1782 au printemps de 1783 — un petit groupe de chanteurs italiens qui avaient appartenu à la troupe pétersbourgeoise de Mattei-Orecia, et qui représentèrent une série d'*opere buffe*, sous la direction

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 octobre 1782, annonce.

<sup>2</sup> *Les Matins*; Saint-Pétersbourg, août 1782, pp. 67-73.

de Mattia Stabinger, successeur de Sebastian George, comme chef d'orchestre de l'entrepreneur anglo-moscovite. Ainsi que le montre un périodique théâtral milanais de l'époque, cet ensemble comptait, entre autres, les cantatrices Anna Orsini et Luigia Allegretti, puis les chanteurs Antonio Becci (*1<sup>o</sup> mezzo-caricato*) et Francesco Ciaranfi (*1<sup>o</sup> caricato*) qui, tous, nous sont connus par leur précédente activité dans la capitale <sup>1</sup>.

A ce moment déjà, le danseur et chorégraphe Francesco Morelli était attaché plus ou moins régulièrement au Théâtre-Pétrovsky sur lequel il commença à faire jouer d'innombrables ballets de sa composition ; et le danseur Giuseppe Salomoni (aussi Salomone et Salamoni) entra également dans la troupe, peuplant bientôt de ses ouvrages le répertoire de la scène moscovite à laquelle il apporta sa contribution jusque dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>.

\* \* \*

Concerts et spectacles se succédèrent nombreux dans les deux capitales, tout au long de l'année 1782.

Le 7 janvier et le 25 février, le virtuose-mandoliniste Zaneboni parut à Moscou, faisant précéder la première de ses séances, d'une annonce circonstanciée dont il résulte qu'il faisait aussi œuvre de compositeur :

*Monsieur Zaneboni a l'honneur d'annoncer que vendredi prochain, 7 janvier, dans la salle des mascarades de Mr. Maddox, après la comédie, il donnera, sur la mandoline, un concert vocal et instrumental au cours duquel il jouera plusieurs pièces de sa composition, soit : 1) une symphonie à grand orchestre ; 2) un concerto pour mandoline ; 3) M<sup>lle</sup> Vigna chantera un air italien <sup>3</sup> ; 4) une symphonie ; 5) un solo avec variations, pour la mandoline ; 6) un air italien ; 7) un rondo pour la mandoline ; 8) une symphonie... <sup>4</sup>*

Puis, à Saint-Pétersbourg, le 17 janvier <sup>5</sup>, les élèves de Smolna donnèrent, en français naturellement, une représentation de *La serva padrona*, dont nous avons dit que ce pourrait fort bien être celle de G. Paisiello, dont cela aurait alors été la première exécution en français <sup>6</sup>.

\* \* \*

Quittant pour un instant le territoire de l'Empire, il faut enregistrer maintenant une manifestation musicale qui eut pour théâtre la ville de Naples, mais qui s'inscrit dans les annales de la musique russe, parce qu'elle fut le fait du jeune compositeur Pierre Alexéievitch Skokof dont nous avons dit qu'il se trouvait, depuis 1779, en Italie où il parachevait ses études.

Entre temps, en effet, le grand-duc héritier Paul Péetrovitch et sa femme, qui faisaient alors le tour de l'Europe, étaient arrivés à Naples où ils furent accueillis pendant une quinzaine de jours, de la fin de janvier 1782 au milieu de février, par le roi Ferdinand IV. C'est en l'honneur des visiteurs du Nord — le couple grand-ducal voyageait *incognito*, sous les noms de comte et comtesse du Nord — que Pierre Skokof écrivit une cantate sur laquelle aucun renseignement ne nous est parvenu, la musique et le livret en étant perdus, et dont l'existence ne nous est révélée

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>2</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 403.

<sup>3</sup> Nous n'avons aucun renseignement sur cette cantatrice dont le nom ne se rencontre dans aucune autre source de l'époque. Du moins, semble-t-il qu'il ne saurait s'agir de l'actrice du même nom, prénommée Giovanna, qui faisait partie de la troupe de G. B. Locatelli, à Saint-Pétersbourg, entre 1757 et 1759.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou* du 5 janvier 1782, annonce.

<sup>5</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, p. 312, les raisons qui nous inclinent à penser qu'il s'agissait ici, non pas de l'*intermezzo* de G. B. Pergolesi, mais de celui de G. Paisiello.

que par une brève notice manuscrite insérée dans un exemplaire du livret de l'opéra : *Rinaldo*, que le musicien russe fit représenter six ans plus tard, dans la même ville <sup>1</sup>.

Bien qu'aucun détail ne nous ait été conservé relativement à l'audition de cette cantate, on peut être assuré que celle-ci ne fut pas jouée au Palais royal car, si tel avait été le cas, c'est certainement un artiste napolitain qui eût été commis à sa composition. Il est donc permis de penser que cet ouvrage fut écrit sur l'ordre et exécuté dans la résidence du comte André Razoumovsky, ministre de Russie à Naples, qui devait tenir à honneur de marquer avec éclat la visite du couple grand-ducal et qui, en pareille occurrence, s'adressa tout naturellement au musicien, son compatriote; qu'il avait sous la main <sup>2</sup>.

Au reste, il est possible que Pierre Skokof n'ait pas contribué par cette seule partition, aux fêtes organisées pour divertir l'héritier du trône de Russie et sa femme. Car un ouvrage historique russe dont, à la vérité, les assertions sont parfois sujettes à caution <sup>3</sup>, déclare qu'à la même époque, et toujours à Naples, le musicien aurait fait représenter un opéra intitulé : *La bella Girometta*, qui n'est malheureusement signalé par aucune chronique théâtrale italienne, et auquel nul document contemporain ne fait la moindre allusion <sup>4</sup>.

\* \* \*

Cependant, à Saint-Pétersbourg comme à Moscou, la période du Grand-Carême valut aux mélomanes une avalanche de concerts des genres les plus divers.

Dans la capitale, un ensemble de « célèbres musiciens » qui ne jugèrent pas à propos de révéler plus exactement leur identité, firent savoir qu'ils donneraient, tous les samedis, au « Cabinet littéraire », des soirées auxquelles les membres de la société avaient loisir d'amener leurs connaissances <sup>5</sup>. De leur côté, un grand nombre de virtuoses tinrent à se produire à leur compte. Ce fut le cas, tout d'abord, de Ferdinand-Anton Titz qui convia le public pétersbourgeois à le venir entendre, le 19 février, au Nouveau Théâtre du Jardin d'été <sup>6</sup>, annonçant qu'il jouerait :

... un concerto et un solo sur le violon, ainsi que sur l'instrument appelé viole d'amour.

Il devait être secondé, ce soir-là, par :

... le célèbre M<sup>r</sup> Zierlein qui se trouve ici, et qui jouera du piano à flûtes <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Cet exemplaire du livret de *Rinaldo* est conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad. Par ailleurs, le *Dictionnaire biographique russe* signale, lui aussi, que Pierre Skokof écrivit une cantate à l'occasion du séjour du comte du Nord, à Naples.

<sup>2</sup> Coïncidence assez piquante, le comte André Kyrillovitch Razoumovsky (1752-1836) avait été, quelques années auparavant, l'amant de la première épouse du grand-duc Paul Péetrovitch, et ses lettres retrouvées après la mort de la jeune femme, avaient éclairé l'héritier sur son infortune conjugale. Pour apaiser l'ire de son fils, Catherine II avait jugé sage d'éloigner momentanément André Razoumovsky, et elle l'avait envoyé à Naples où celui-ci, profitant de sa naturelle séduction, était devenu, presque aussitôt, l'amant de la reine Marie-Caroline... Nommé en 1792, ambassadeur de Russie à Vienne, André Razoumovsky compta, on le sait, au nombre des admirateurs de Mozart, et il fut l'un des plus généreux protecteurs de Beethoven qui lui dédia les trois *Quatuors*, op. 59, ainsi que la 5<sup>e</sup> et la 6<sup>e</sup> *Symphonies*.

<sup>3</sup> *Dictionnaire biographique russe*, article : *Skokof*.

<sup>4</sup> Un livret portant ce titre, œuvre du poète Pietro Chiari, avait été précédemment mis en musique par le compositeur Ferdinando Giuseppe Bertoni qui l'avait fait représenter à Venise, en 1761. L'œuvre hypothétique de Pierre Skokof traitait-elle ce même texte ? L'absence de tout renseignement à son égard nous oblige à laisser la question ouverte.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 février 1782, annonce.

<sup>6</sup> C'était le théâtre de Karl Knipper, rénové sur l'ordre de I. I. Betzky.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 février 1782, annonce. Ancien élève de C.-Ph.-E. Bach, le virtuose Karl Zierlein, qui jouissait en Allemagne d'une grande réputation comme claveciniste, venait d'arriver, au cours d'une tournée, à Saint-Pétersbourg où il resta jusqu'en juillet 1783, ainsi que le montre la *Gazette* du 28 juillet 1783, dans laquelle il annonça son prochain départ.

Puis, toujours à Saint-Pétersbourg, ce fut au tour du claveciniste-chanteur allemand Anton-Biasius Sartori et du musicien tchèque Nikisch qui jouait de la « harpe à pédales », de se produire, les 18 et 19 mars <sup>1</sup>. Enfin, Paisible annonça deux concerts fixés aux 31 mars et 7 avril <sup>2</sup>. Hélas, les mélomanes de la capitale ne purent, et pour cause, adresser au virtuose français les témoignages de leur admiration. Comme nous l'avons signalé, le malheureux musicien s'était suicidé la veille du jour où il devait donner sa première séance...

Pour être moins fréquemment sollicités, les amateurs moscovites bénéficièrent cependant de quelques soirées intéressantes. Car le comité du Club de la noblesse régala ses membres d'une série de concerts qui, ayant débuté le 17 février, eurent lieu tous les jeudis à sept heures, et se prolongèrent jusqu'à la Semaine-Sainte <sup>3</sup>.

De son côté le contrebassiste Joseph Kaempfer, accouru de Saint-Pétersbourg où il séjournait depuis les derniers mois de l'année précédente, montra, en publiant l'annonce suivante, qu'il n'était pas moins habile dans l'art de la réclame, que dans le maniement de son lourd instrument :

*Mr Kaempfer, célèbre virtuose de la contrebasse, qui a eu l'honneur de jouer, par deux fois, en obtenant l'approbation de Sa Majesté Impériale, informe le public que son premier concert aura lieu le mardi 15 de ce mois, et le second, le vendredi 18, dans la salle des mascarades de la Maison d'opéra de Pétrovsky. Par son jeu sur son instrument, il se flatte de ne pas procurer un mince plaisir aux amateurs de musique, car cet instrument a été conçu par lui-même, et c'est sur lui qu'il a joué diverses pièces dans diverses cours de diverses villes. Il fera connaître par des billets spéciaux, les morceaux qu'il exécutera... <sup>4</sup>*

Enfin, le virtuose Zaneboni se fit entendre, le 25 février, « sur la véritable mandoline » <sup>5</sup>.

Puis, la saison théâtrale de 1782 ayant repris son cours régulier, Michel Maddox offrit, le 30 mars <sup>6</sup> au public moscovite, la primeur d'un nouvel opéra-comique russe : *La crécerelle*, œuvre d'un librettiste et d'un compositeur dont les noms sont demeurés inconnus. Après quoi, le 10 avril <sup>7</sup>, il révéla à ses abonnés un autre opéra-comique russe : *Les bons soldats*, de M. Khéraskof et H.-Fr. Raupach, qui avait été créé trois ans auparavant, également à Moscou, mais sur la scène de la Maison d'éducation. Ouvrage qu'il fit suivre, quatre jours plus tard, de *I filosofi immaginarj* :

*... avec musique de la composition du célèbre Monsieur Paiyasello [sic], qui sera chantée par la nouvelle troupe italienne d'Opera buffa arrivée ici, de Saint-Pétersbourg <sup>8</sup>.*

Pendant ce temps, dans la capitale, la troupe russe « libre » de Karl Knipper ne restait pas inactive et, le 13 avril, elle fit connaître un « nouvel opéra original » : *La joie à l'arrivée du seigneur, ou Le zèle des laboureurs récompensé* <sup>9</sup>, livret en trois actes de A. Ablessimof (publié à Moscou en 1781), musique d'un auteur inconnu. Au reste, cet ouvrage semble avoir

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 8, 15 et 18 mars 1782, annonces.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 29 mars, annonce.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* du 12 février 1782, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 5 février 1782, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 23 février 1782, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 30 mars 1782, annonce. Peut-être, cependant, cet ouvrage avait-il été représenté sur la même scène, le 22 juillet 1780 déjà.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 6 avril 1782, annonce.

<sup>8</sup> *Ibid.*, du 13 avril 1782, annonce. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, cette troupe était formée de quelques chanteurs ayant appartenu à l'entreprise Mattei-Orecia qui, au moment de la déconfiture de celle-ci, avaient été attirés par Michel Maddox à Moscou où ils se produisirent jusqu'au printemps de l'année 1783, sous la bague de Mattia Stabingher.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 12 avril 1782, annonce.

été un four car, dans une lettre adressée par lui au prince A. B. Kourakine, en date du 15 avril 1782, Picard mandait à son correspondant :

... *Récemment, on a donné, au Théâtre russe, un nouvel opéra russe d'Ablessimof. Il n'a pas eu de succès, et on pense qu'il n'aura pas plus de deux ou de trois représentations* <sup>1</sup>.

Le 21 avril, à Moscou, le commandant en chef de la place, voulant marquer l'anniversaire de naissance de la souveraine, offrit une brillante mascarade dans laquelle la musique eut sa place car, relatant cette soirée la feuille officielle relève qu' :

... *un chœur de chantres et une cantatrice de théâtre firent entendre, dans une salle séparée, avec une énorme musique instrumentale, des vers écrits pour ce jour solennel* <sup>2</sup>.

Malheureusement, ce périodique néglige de nous faire connaître les noms des auteurs de cette pièce de circonstance, qui devait être une cantate, et dont il se contente de reproduire le texte poétique.

A Moscou encore, le 27 avril <sup>3</sup>, Michel Maddox annexa au répertoire du Théâtre-Pétrovsky l'opéra-comique russe : *La nouvelle famille*, livret en un acte de S. Viazmitinof, que le compositeur Freulich avait donné, un an auparavant, à la scène particulière du comte Tchernychef, à Yaropolsk. Puis le 3 mai, il fit jouer, par sa troupe italienne, *La finta amante* « avec musique de M<sup>r</sup> Pesietto » <sup>4</sup> [sic].

A quelque temps de là, à Saint-Pétersbourg, Karl Knipper donna la première des représentations qu'il se proposait d'organiser périodiquement pour fonder une caisse de retraites en faveur des comédiens âgés : Initiative intéressante que la suite des événements ne lui permit pas de poursuivre, et qu'il annonça en ces termes :

*Le dimanche 22 mai, au Théâtre russe, on donnera la comédie : L'honnête criminel* <sup>5</sup>, et le ballet turc : Le sérail. La direction emploiera la recette de cette soirée pour constituer un capital qui sera remis à la Maison impériale d'éducation, pour y produire des intérêts, afin qu'avec le temps, les acteurs qui ne pourront pas continuer leur service pour cause de vieillesse ou pour quelque autre raison, reçoivent une pension. Chaque année, il y aura, au mois de mai, un spectacle à leur bénéfice, et l'on espère que le public soutiendra cette entreprise <sup>6</sup>.

Le 1<sup>er</sup> juin, dans la capitale encore, le violoniste anglais J. A. Fisher et le contrebassiste J. Kaempfer se firent entendre de concert avant leur départ qu'ils avaient annoncé quelques jours auparavant, mais qu'ils semblent avoir retardé jusqu'au mois d'août <sup>7</sup>.

Le 2 juin, à Kouskovo, la troupe particulière du comte N. P. Chérémétief offrit la première représentation en langue russe de *La buona figliuola* de N. Piccinni, qui avait déjà affronté la scène à Saint-Pétersbourg, en allemand en 1778, et en italien en 1779. La traduction russe était l'œuvre de I. Dmitrevsky, et fut publiée au même moment, à Moscou (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Léningrad). Comme cela avait été le cas l'année précédente, lors de l'apparition du *Déserteur* de Monsigny, à Kouskovo, le principal rôle féminin, celui de *la Cecchina*

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, 1878, T. XXII, p. 57.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* du 23 avril 1782.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 27 avril 1782, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 27 avril, annonce.

<sup>5</sup> Il s'agit du drame en cinq actes et en vers, de C. G. Fenouillot de Falbaire, qui avait été créé à Paris en 1767, et dont la traduction russe, œuvre de l'acteur I. Dmitrevsky, avait été publiée à Saint-Pétersbourg, en 1772.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 mai 1782, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 27 mai 1782, annonce.

que, pour raison d'euphonie, le traducteur avait baptisée Rosetta, était confié à Praskovia Kovalevskaya dont l'importance, au sein de la troupe, allait s'affirmer toujours davantage <sup>1</sup>.

Au Théâtre de Moscou, Michel Maddox poursuivant son effort en faveur de l'art national, mit à la scène, le 7 juin, un nouvel opéra-comique russe : *La campagne hors des cantonnements* <sup>2</sup> trois (ou deux ?) actes, livret de A. Ablessimof, dont la partition était due à un musicien probablement d'origine allemande, Michel Ekkel, qui était alors fixé dans l'ancienne capitale. Cet ouvrage fut « assez bien accueilli par le public », note un historien contemporain qui ajoute que le librettiste y exposait :

... de façon détaillée, tous les besoins des soldats, comme s'il était expert en la partie <sup>3</sup>.

De son côté, à Saint-Petersbourg, Karl Knipper ne se montrait pas un protecteur moins actif de l'opéra-comique russe. En effet, à quinze jours de distance, il offrit au public de la capitale deux ouvrages originaux et nouveaux : *Les anachorètes*, d'un librettiste et d'un musicien demeurés inconnus, qui fut représenté le 8 juin, au Nouveau Théâtre du Jardin d'été <sup>4</sup>; puis, le 22 du même mois : *Le pacha de Tunis*, deux actes, livret de M. Matinsky, musique de Vassili Pachkévitich <sup>5</sup>, dont le texte fut édité à Saint-Petersbourg en 1785 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Cet ouvrage dont la partition semble perdue, eut certainement du succès, car il fut bientôt joué à Moscou, et il se maintint assez longtemps au répertoire. Remarquons, en passant que, selon leur habitude, les historiens russes ne s'accordent pas sur la date de sa première représentation, qui est pourtant attestée de façon indubitable par une annonce publiée dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*. En effet, V. Stassof avance la date de 1785, I. Nossouf celle de 1779, cependant que N. Findeisen <sup>6</sup> qui, toutefois, indique l'année exacte, attribue la musique du *Pacha de Tunis*... à Michel Matinsky !

Mentionnons en bref — car il s'agit là d'une allégation de I. Nossouf dont les dires sont toujours suspects — l'apparition incertaine d'un opéra-comique russe ou italien, intitulé : *La chasseresse, ou L'oiseleur*, que cet annaliste attribue généreusement à G. Paisiello dont le catalogue ne comporte aucun ouvrage de ce titre, et qui aurait été représenté le 31 juillet 1782, à Moscou, sur le théâtre particulier du comte Apraxine. En l'absence de tout renseignement plus digne de foi, il faut tenir cette information pour fort sujette à caution <sup>7</sup>.

Et venons-en maintenant à ce qui fut l'événement le plus considérable de l'année 1782 : la création, à Saint-Petersbourg, d'un nouvel ouvrage de Giovanni Paisiello : *Il barbiere di Siviglia*, qui était promis à une glorieuse et durable carrière sur nombre de scènes européennes.

\* \* \*

On le sait, les fonctions de poète officiel étaient demeurées vacantes, à la cour de Russie, depuis la mort de Marco Coltellini en 1777, Giambattista Casti n'ayant rempli cet emploi que de

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, juin 1782, annonce. Sur Michel Ekkel, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 372.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 108.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 7 juin 1782, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, annonce qui n'indique pas le nom du compositeur. Cependant, le *Dictionnaire dramatique*, p. 145, qui nomme Matinsky pour l'auteur du livret, spécifie que la musique fut l'œuvre du « musicien de la cour P. »; ce qui permet de désigner, sans doute possible, Pachkévitich comme le compositeur de cette partition.

<sup>6</sup> *Esquisse*, II, 109.

<sup>7</sup> Notons, toutefois, que la grande publication : *Le Théâtre russe* reproduit, dans son T. XXVIII, le livret d'un « opéra pastoral » : *L'oiseleur*, sur lequel elle ne donne aucun détail, et dont elle n'indique pas le compositeur.

façon toute occasionnelle, lorsqu'il écrivit le texte de *Lo sposo burlato* en 1779, et ne semblant pas avoir récidivé dès lors.

De ce fait, la situation ne laissait pas d'être embarrassante pour Giovanni Paisiello qui, ne pouvant compter sur le secours de son collaborateur habituel, G. B. Lorenzi, continuellement absorbé par les ouvrages qu'il devait donner aux théâtres napolitains, éprouvait les plus grandes difficultés pour se procurer les livrets nouveaux et originaux dont il avait besoin, et se voyait obligé, ainsi qu'il en fit souvent part à l'abbé Galiani, de se tirer d'affaire le moins mal possible.

C'est pour cette raison, très vraisemblablement, que le compositeur jeta son dévolu sur *Le barbier de Séville*, au moment où il se mit en devoir d'écrire une partition nouvelle, en 1782. De fait, la comédie de Beaumarchais n'avait pas seulement l'avantage de lui fournir un sujet tout fait, une intrigue plaisante et des situations aussi piquantes qu'accordées aux particulières nécessités de l'*opera buffa*. Elle se recommandait encore par la faveur marquée avec laquelle elle avait été accueillie en haut lieu, lorsqu'elle fut jouée pour la première fois à la cour, en mai 1776, ainsi que l'atteste le témoignage du chevalier de Corberon qui, peu après le spectacle, nota dans ses tablettes :

... On a donné ces jours-ci, à Tsarskoié Sélo, *Le barbier de Séville*, qui a eu le plus grand succès; on le redonnera encore <sup>1</sup>.

Au surplus, l'écho de cette réussite devait être parvenu en ville car, en 1781, l'on vit la troupe des Petits comédiens du Bois de Boulogne s'emparer, à son tour, de la pièce <sup>2</sup> qui fut également jouée devant le grand public, le 22 janvier 1782, cette fois-ci probablement par les artistes français de la cour <sup>3</sup>.

Mais, une fois arrêté le choix de ce sujet, encore importait-il d'adapter ce dernier à l'usage que Giovanni Paisiello voulait en faire. Agissant de sa propre autorité, ainsi que le montre une de ses lettres à l'abbé Galiani <sup>4</sup>, le *maestro* s'adressa donc, pour traduire le texte de Beaumarchais « en vers, en langue italienne », au dramaturge Giuseppe Petrosellini (1727 - vers 1799) dont les œuvres étaient très recherchées des musiciens de la péninsule et qui, six ans auparavant déjà, lui avait donné un excellent livret d'*intermezzo* intitulé : *Le due contesse*.

Il ne semble pas toutefois que, malgré ses connaissances littéraires assez élémentaires <sup>5</sup>, le compositeur ait été entièrement satisfait du travail de son collaborateur occasionnel. Dans la même lettre à Galiani, il ajoute en effet :

... Vous ne serez pas content de la poésie, car j'ai dû me plier à la nécessité, vu l'absence de poètes, ici <sup>6</sup>.

Par ailleurs, exposant, dans sa dédicace à Catherine II, les raisons qui l'avaient incité à mettre en musique la pièce de Beaumarchais, il donne ces précisions intéressantes sur le caractère qu'il avait désiré d'assurer au livret :

... J'ai pensé que cette même pièce en opéra italien pourrait ne pas Lui déplaire; en conséquence j'en ai fait faire un extrait, que je me suis appliqué à rendre aussi court que possible, en conservant (autant que le génie de la poésie italienne peut le permettre) les expressions de la pièce originale, sans y rien ajouter... <sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Journal*, I, 264, en date du 15 mai 1776.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 13 avril 1781, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 18 janvier 1782, annonce.

<sup>4</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 40, lettre en date du 11 février 1783.

<sup>5</sup> Les lettres de Paisiello le prouvent qui, presque toujours, sont rédigées dans un style assez imparfait.

<sup>6</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 40.

<sup>7</sup> Préface du livret français.

Comme on le voit, le compositeur n'avait pas perdu de vue un point auquel la souveraine attachait une particulière importance, celui de la durée du spectacle : circonstance à laquelle la partition de *Il barbiere di Siviglia* doit de ne comporter que deux actes distribués en quatre parties.

De son côté, le librettiste tint à s'expliquer, lui aussi, et il le fit en une brève *Protesta* qu'il inséra en tête de son texte :

*Ce qui m'a incité à traduire la Comédie du Barbier de Séville, de la prose française en vers italiens, et à en faire un drame joyeux, ne fut pas le fait que j'avais lu dans la préface, de même que la lettre écrite en termes modérés par l'auteur, le paragraphe suivant :*

A propos de Chanson, dit la Dame : Vous êtes bien honnête d'avoir été donner votre Pièce aux Français ! moi qui n'ait de petite Loge qu'aux Italiens ! Pourquoi n'en avoir pas fait un Opéra comique ? ce fut, dit-on, votre première idée. La Pièce est d'un genre à comporter de la Musique.

*Aussi bien, j'ai résolu de faire ceci, à la suite de la trouvaille heureuse de la comédie précitée, laquelle est représentée le plus souvent, et avec le plus grand succès, en plusieurs langues, sur la scène de ce Théâtre Impérial.*

*Et si, par la suite, je l'ai abrégée, je l'ai fait afin de m'adapter au goût de cette Cour Impériale, en espérant que la musique suppléera aux beautés des scènes que je me suis vu contraint de retrancher, afin de rendre le spectacle le plus court possible.*

Ainsi mis au point et dûment commenté, le livret de G. Petrosellini fut publié à Saint-Pétersbourg, au moment de la création de l'ouvrage, sous le titre :

*Il barbiere di Siviglia, dramma giocoso per musica, tradotto liberamente dal francese, da rappresentarsi nel Teatro Imperiale di Corte, l'anno 1782.*

Simultanément, il en parut une traduction française dont on ignore l'auteur, et une traduction russe due au littérateur I. Vien, spécialiste de ce genre de travaux (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et à la Library of Congress de Washington).

Grâce au succès général que la partition de Giovanni Paisiello connut à l'étranger où elle parut très peu de temps après sa création en Russie, il en subsiste de nombreuses copies disséminées dans la plupart des grandes bibliothèques européennes, celle du Conservatoire de Naples ayant le privilège de posséder le manuscrit autographe dont le titre, tracé également de la main du *maestro*, est rédigé en ces termes :

*Il Barbieri di Siviglia, ovvero La Precauzione Inutile. Dramma Giocoso per Musica.*

*Originale di Paisiello*<sup>1</sup>.

A notre connaissance, *Il barbiere di Siviglia* n'a eu qu'une seule édition au XVIII<sup>e</sup> siècle, celle qui fut publiée à Paris, peu après que l'ouvrage eût été représenté, le 14 septembre (nouv. st.) 1784, sur le Théâtre de la Reine à Trianon, dans une « parodie » française dont le littérateur N. E. Framery était l'auteur.

Ainsi que nous l'apprend une lettre du compositeur à l'abbé Galiani<sup>2</sup>, *Il barbiere di Siviglia* affronta pour la première fois les feux de la rampe, le 15 septembre 1782, sur le Théâtre

<sup>1</sup> *Catalogo*, pp. 266-267.

<sup>2</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 37. Dans cette lettre qui ne porte pas de date, le compositeur mande à son correspondant que son ouvrage devait être joué « au petit théâtre de l'ermitage de S. M. I. l'Impératrice ».

du Palais de Saint-Pétersbourg. Comme cela est trop fréquemment le cas des opéras joués en Russie, la date de cette création a été souvent rapportée de façon inexacte. C'est ainsi que, ne se contentant pas d'attribuer le livret mis en musique par G. Paisiello... à Cesare Sterbini qui ne vint au monde que deux ans plus tard <sup>1</sup> (!), H. Riemann <sup>2</sup> fixe la représentation de Saint-Pétersbourg à l'année 1776, erreur que reproduit A. Wotquenne, dans le *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles* <sup>3</sup>. Cependant que R. Eitner et C. Dassori tiennent pour 1780, et que E. Faustini-Fasini <sup>4</sup>, notant toutefois l'année exacte, croit que le quantième spécifié par Paisiello est compté d'après le calendrier grégorien, et indique le 2 septembre, pour la date selon le style orthodoxe !

Lors de la représentation du 15 septembre 1782, au Théâtre du Palais, les rôles avaient été distribués aux meilleurs chanteurs de la troupe italienne de la cour : Anna Davia de Bernucci (Rosina), Guglielmo Jermolli (Almaviva), Giovanni-Battista Brocchi (Figaro), Baldassare Marchetti (Bartolo) et Luigi Pagnanelli (Don Basilio). Pour les décors, ils étaient de la main de Francesco Gradizzi <sup>5</sup>.

Fait regrettable : aucun contemporain n'a songé à consigner l'événement dans ses mémoires, et à nous conserver ainsi quelques détails sur ce spectacle dont on doit cependant penser qu'il obtint un vif succès, car le nouvel ouvrage de Paisiello ne mit pas longtemps pour passer sur les autres scènes de la capitale. C'est ainsi qu'il fut donné en italien, au théâtre public, dès 1784-1785 <sup>6</sup> ; puis de nombreuses fois par la troupe russe dès 1790, avec le concours des chanteurs Nicolas Souslof (le Barbier), Ivan Pétrouf (Almaviva), Jacob Vorobief (Figaro) <sup>7</sup> et de la cantatrice Avdotia Vorobiéva (Rosine) <sup>8</sup>. Et il fut même joué — certainement dans la version de N. E. Framery — par la troupe française, à Gatchina en 1797 <sup>9</sup> ; cela sans préjudice des représentations dont il bénéficia à Moscou, sur la scène du Théâtre-Pétrovsky, durant les années 1797-1799.

Telle était, au reste, la popularité de la partition de G. Paisiello qu'en 1796, le *Journal du Théâtre italien de Saint-Pétersbourg*, publié dans cette ville par l'imprimeur Breitkopf, en reproduisit plusieurs airs et duos dans ses fascicules 13 et 14 <sup>10</sup>, et que, la même année, le compositeur polonais Joseph Kozlowski, alors fixé dans la capitale, y fit paraître, chez l'éditeur de musique J. D. Gerstenberg, une *Polonaise d'un air du Barbier de Séville*, qui avait été chantée au concert par la célèbre cantatrice Teresa Saporiti, attachée depuis quelque temps déjà à la troupe italienne <sup>11</sup>.

Pour en finir avec *Il barbiere di Siviglia*, signalons encore que, toujours empressé à se concilier les bonnes grâces du roi Ferdinand IV, afin de s'assurer la situation avantageuse qu'il convoitait à la cour napolitaine, Giovanni Paisiello ne manqua pas, ainsi qu'en témoignent ses

Peut-être n'est-il pas superflu de relever, à ce propos, qu'il ne s'agit pas ici du fameux Théâtre de l'Ermitage, car celui-ci ne fut inauguré qu'en 1786, mais d'une petite scène construite dans la partie du Palais d'hiver que Catherine II avait appelée « l'Ermitage », et où elle se plaisait à recevoir ses intimes. Bien entendu, cette scène était réservée à l'usage particulier de la souveraine.

<sup>1</sup> Né en 1784, mort en 1831, le littérateur et philosophe Cesare Sterbini écrivit bien un livret portant ce titre..., mais ce fut celui que G. Rossini mit en musique en 1816 !

<sup>2</sup> *Opern-Handbuch*, p. 156.

<sup>3</sup> T. I, p. 345.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>5</sup> Livret du spectacle.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 220.

<sup>7</sup> Au dire du prince A. A. Chakhovskoï, l'un des meilleurs connaisseurs du théâtre russe, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Jacob Vorobief « ne tombait jamais dans la farce et, dans le *Barbiere* de Paisiello, il jouait Figaro comme le meilleur acteur français ».

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 170.

<sup>9</sup> *Ibid.*, III, 203.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 mai 1796, annonce.

<sup>11</sup> *Ibid.*, du 18 mars 1796, annonce.

lettres à Galiani <sup>1</sup>, de faire remettre sa partition originale au souverain, par l'entremise du comte André Razoumovsky, ministre de Russie à Naples <sup>2</sup>.

... *J'espère que cet opéra plaira à Sa Majesté le Roi, s'il le fait exécuter par des sujets capables, car tous les caractères sont un peu difficiles à réaliser...*

écrivait-il à son ami, en date du 11 février 1783. De fait, Ferdinand IV voulant manifester sa bienveillance à l'égard d'un artiste si illustre... et si obséquieux, donna l'ordre de mettre à la scène *Il barbiere di Siviglia* qui fut joué le 23 novembre (nouv. st.) 1783, au Théâtre de Caserte, avec la remarquable artiste Celeste Coltellini dans le rôle de Rosina <sup>3</sup>.

\* \* \*

A Moscou, Michel Maddox continuait, pendant ce temps, à enrichir le répertoire du Théâtre-Pétrovsky sur la scène duquel sa troupe italienne joua, le 16 septembre 1782 <sup>4</sup>, une *azione comica* : *Il cavaliere per amore*, de N. Piccinni, qui n'avait jamais encore été représentée en Russie ; spectacle auquel succéda, le 26 du même mois <sup>5</sup>, un nouvel opéra-comique russe : *Tiga* <sup>6</sup>, dont les auteurs sont restés inconnus, et sur lequel on ne possède aucun détail.

Le 3 octobre, à Saint-Pétersbourg, le public fit la connaissance d'un artiste étranger auquel ses talents divers avaient valu une grande réputation dans sa patrie, Johann-Gottfried Zaar, musicien de la cour de Suède, qui ne se produisit pas seulement comme chanteur, mais qui joua encore un concerto de violon <sup>7</sup>.

A Moscou, la troupe italienne du Théâtre-Pétrovsky créa, le 25 octobre, un *opera buffa* intitulé : *Il finto pazzo per amore*, deux actes, livret de T. Mariani probablement, dont la musique était due à son chef d'orchestre Mattia Stabingher <sup>8</sup>. Il s'agit là d'une œuvre inconnue — la partition en est certainement perdue — qui vient s'ajouter au catalogue de ce compositeur et qui, jusqu'ici, n'avait été signalée que par l'historien soviétique N. Findeisen <sup>9</sup>.

A Saint-Pétersbourg cependant, la saison musicale battait son plein. Et l'on vit alors paraître pour la première fois, comme soliste, un jeune violoniste appartenant à une famille d'artistes attachés au service impérial, qui avait été formé par Antonio Lolli et qui, par la suite, devait faire une longue et féconde carrière à Genève : Christian Haensel, alors âgé de seize ans seulement et membre, depuis le 1<sup>er</sup> janvier précédent, de l'orchestre de la cour <sup>10</sup>. Cette soirée où l'art lyrique et l'art instrumental avaient leur place, et qui était donnée au bénéfice d'Anna Davia de Bernucci, fut annoncée dans les termes que voici :

*Jeudi 27, au Théâtre russe, les acteurs français de la cour représenteront l'intermède : La servante maîtresse <sup>11</sup>, après lequel M<sup>r</sup> Haensel, élève de M<sup>r</sup> Lolli, jouera un concerto de violon, et Mr Bullandt un concerto de basson.*

<sup>1</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, pp. 37-40.

<sup>2</sup> Fig. 62 et 63, voir la reproduction photographique de la page de titre et de la première page de musique de cette partition qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, de Naples.

<sup>3</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 88.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, septembre 1782, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, annonce.

<sup>6</sup> Terme intraduisible. C'est le cri par lequel les gardeurs d'oies avaient coutume, en Russie, de rassembler leurs volatiles.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 30 septembre 1782, annonce. Né en 1754, mort en 1818, J. G. Zaar fut attaché, de 1773 à 1780, à l'Opéra de Stockholm puis, de 1811 à 1815, il fit partie de la « Musique du roi ».

<sup>8</sup> *Gazette de Moscou*, octobre 1782, annonces.

<sup>9</sup> *Esquisse*, II, 120.

<sup>10</sup> Sur Christian Haensel, voir ci-dessus, p. 166.

<sup>11</sup> Il s'agit évidemment de l'ouvrage de G. Paisiello, dont le succès se maintenait très vif auprès du public pétersbourgeois et qui, peut-être, avait déjà été joué en français, à Smolna, le 17 janvier précédent.

*L'orchestre sera formé des musiciens de la cour, et la recette sera remise à celle qui joue la Servante, à la Comédie italienne...*<sup>1</sup>

Entre temps, à Moscou, la troupe du Théâtre-Pétrovsky avait fait un coup de maître, le 2 novembre<sup>2</sup>, en portant à l'affiche *Zémire et Azor* de Grétry, qu'elle chanta dans une traduction russe due à une dame de la bonne société, Marie Vassilievna Souchkova, sœur d'Alexandre Khrapovitzky dont nous rencontrerons bientôt le nom en qualité de secrétaire particulier de Catherine II.

Joué déjà à Moscou en 1775, mais en français, cet ouvrage connut immédiatement un succès éclatant qu'attestent les quarante-et-une représentations dont il bénéficia jusqu'à la fin du siècle. Relatant son apparition dans cette version russe, un historien local écrit :

*... La musique est du célèbre Mr. Grétry, l'un des plus excellents compositeurs d'opéras. Cette pièce a été traduite en russe par une dame bien-intentionnée. Elle fut représentée pour la première fois au Théâtre de Moscou et, lorsque l'actrice Sokolovskaya, la tourterelle de cette troupe, chanta ses airs, le public manifesta sa satisfaction en jetant des porte-monnaie sur la scène. L'opéra et la musique sont si intéressants, qu'ils ne perdront jamais la faveur du public. Le livret a été imprimé à Moscou<sup>3</sup>.*

De la sorte, et à défaut du nom des autres interprètes, nous savons que le personnage principal de l'ouvrage de Grétry était assumé par Nathalie Sokolovskaya, une toute jeune cantatrice qui ne devait pas tarder de jouer un rôle important au Théâtre-Pétrovsky, et qui montra un talent si décidé, que la direction des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg s'efforça, mais en vain, de l'enlever à Michel Maddox.

A Saint-Petersbourg, le 10 novembre, il y eut un nouveau spectacle à bénéfice, celui-ci donné au profit du chanteur Esta qui avait fait partie de la troupe Mattei-Orecia. Cette fois encore, Christian Haensel se produisit dans un concerto<sup>4</sup>.

Un événement mémorable s'inscrit, à ce moment, dans les annales théâtrales russes, la première apparition d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck qui fut représenté à Saint-Petersbourg, au Théâtre de la cour, très probablement le 24 novembre 1782, car le livret de ce spectacle spécifie que celui-ci fut donné pour le jour de la fête patronymique de Catherine II.

Publié en italien, avec traductions russe et allemande (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad), ce livret fut imprimé à Saint-Petersbourg, sous le titre suivant :

*Orfeo ed Euridice, azione teatrale per musica, da rappresentarsi nel Teatro di Corte, in occasione del felice giorno dell' Augusto Nome di Sua Maestà Imperiale Caterina II. Pietroburgo, anno 1782.*  
*La poesia è del Sig. Calzabigi.*  
*La Musica è del Sig. Gluck.*

Les deux principaux interprètes étaient Cristoforo Arnaboldi detto *Comaschino* (Orfeo) et Caterina Gibetti (Euridice); les décors appartenaient à Tischbein et à Francesco Gradizzi, et les ballets, réglés par un artiste de la troupe chorégraphique nommé Ivan Stackelberg, étaient dansés par celui-ci, Francesco Rosetti et de Rossi, ainsi que par la ballerine russe Maria Grékova et douze figurants<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 21 octobre 1782, annonce.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, octobre 1782, annonce.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 61. Exemplaire de ce livret à la Bibliothèque publique de Leningrad.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 4 novembre 1782, annonce.

<sup>5</sup> Indications du livret de ce spectacle.

Après ce spectacle officiel, celui que les jeunes pensionnaires de l'Institut de Smolna offrirent, le 4 décembre, ne dut pas sembler moins agréable à la haute société pétersbourgeoise. Il s'agissait, en effet, d'une partition de P. A. Monsigny : *La belle Arsène*<sup>1</sup>, qui n'avait jamais encore été représentée en Russie et qui, bien entendu, fut chantée dans son texte français.

Puis, le 10 décembre<sup>2</sup>, ce fut au tour d'Antonio Lolli de retenir l'attention des mélomanes de la capitale, en donnant un grand concert au cours duquel Anna Davia de Bernucci et Baldassare Marchetti jouèrent, une fois de plus, *La serva padrona* de G. Paisiello qui, on le voit, faisait une brillante carrière.

Outre les ouvrages que nous venons de signaler, quelques autres partitions lyriques qui étaient des nouveautés pour le public russe, furent représentées au cours de l'année 1782, mais sans que, faute de renseignements suffisants, l'on puisse établir la date précise de leur apparition.

A la cour, Giovanni Paisiello porta à la scène deux *opere buffe* écrits par lui, à l'époque où il se trouvait encore dans sa patrie; *Il duello comico* qui avait été créé à Naples en 1774, fut joué à Tsarskoïé-Sélo, ainsi que l'indique le livret italien (avec traduction russe) qui fut imprimé au même moment, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad); puis *Dal finto il vero* qui avait paru en 1776, à Naples également, fut chanté, au Théâtre du Palais de Saint-Pétersbourg, par Anna Davia de Bernucci (Donna Aurora), Benedetta Marchetti (Donna Irene), Guglielmo Jermolli (Ernesto), Luigi Pagnanelli (Don Pasquino), G. B. Ristorini (Marchese Cicala) et Felice Pezzani (Pelagrilli)<sup>3</sup>. Le livret de cet ouvrage fut publié avec traductions russe et française, à Saint-Pétersbourg, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Ce ne fut pas là, au reste, la seule contribution du *maestro* napolitain au répertoire des scènes pétersbourgeoises en 1782. Car un autre de ses *opere buffe* : *Le due contesse*, qu'il avait donné à Rome en 1776, vit les feux de la rampe dans la capitale russe, ainsi que l'atteste un livret imprimé à ce moment (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad)<sup>4</sup>. Mais comme cet opuscule ne comporte qu'un texte russe, il est probable qu'il s'agit, en l'occurrence, d'un spectacle de la troupe russe « libre » de K. Knipper qui, deux ans auparavant déjà, avait, on le sait, fait une première incursion dans le répertoire lyrique italien, en annexant : *Le industrie amorose* de B. Ottani.

C'est également à l'année 1782 que semble appartenir un bref ouvrage nouveau : *L'avare*, opéra-comique russe en un acte, texte de J. Kniajnine, musique de Vassili Pachkévitich. Par erreur, N. Findeisen<sup>5</sup> attribue cette partition à A. Bullandt. Or le livret, de même que l'édition complète des œuvres de Kniajnine, parue à Saint-Pétersbourg en 1787, nomment expressément V. Pachkévitich, comme auteur de la musique. Comme le livret de *L'avare* fut publié à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), il est fort probable que l'œuvre de V. Pachkévitich fut créée dans cette ville, par la troupe russe de Karl Knipper : supposition que semble confirmer une allusion de l'auteur du *Dictionnaire dramatique*, selon lequel la musique de cet opéra-comique « plut passablement au public », et qui, parlant d'un récitatif confié à l'un des personnages nommé Skriaguine, ajoute :

... ce monologue, qui imite celui de *L'avare* de Molière, est écrit en récitatif, et fait grand honneur au librettiste<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 décembre 1782.

<sup>3</sup> Indications du livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Ainsi que nous l'avons signalé précédemment, il est possible que *Le due contesse* ait été représenté en italien, au Théâtre de la cour, en 1778 déjà.

<sup>5</sup> *Esquisse*, II, 107.

<sup>6</sup> Pages 129-130. A la vérité, quelques historiens russes croient que *L'avare* fut représenté pour la première fois à Moscou, en 1783. Mais peut-être s'agit-il, en l'occurrence, de la date à laquelle cet ouvrage fut joué dans cette ville, après son succès à Saint-Pétersbourg.

La partition de cet ouvrage, heureusement conservée, sauf l'ouverture dont seule la première page subsiste, a permis à un historien soviétique, S. L. Ginzbourg, d'en reproduire quelques pages caractéristiques dans une anthologie parue récemment <sup>1</sup>.

\* \* \*

A Kouskovo, la troupe du comte N. P. Chérémétief joua peut-être, à la même époque, un ouvrage intitulé : *Les deux sylphes*, dont un document des archives comtales, relatif à ce théâtre <sup>2</sup>, n'indique pas l'auteur, se contentant de nommer le décorateur. Certains historiens soviétiques affirment que cette pièce avait été traduite de l'italien <sup>3</sup>. Il semble que, sur ce point, il y ait erreur car, à notre connaissance, il n'existe pas de partition italienne de ce titre. Aussi inclinons-nous à penser que l'opéra alors représenté en russe, n'était autre que *Les deux sylphes*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, musique de M. A. Desaugiers, qui parut pour la première fois à Paris, à la Comédie-Italienne, le 18 octobre (nouv. st.) 1781 <sup>4</sup>, et dont la traduction devait être, comme d'ordinaire, l'œuvre de V. Voroblevsky, librettiste attribué au comte. Si le fait est exact, cette version ne semble pas avoir eu les honneurs d'une édition, car nous n'en avons rencontré aucun exemplaire dans les collections publiques de l'U. R. S. S. Toutefois, il est possible aussi qu'il s'agisse, en la circonstance, non d'un ouvrage lyrique, mais bien de la petite comédie : *Le sylphe*, un acte du littérateur français G. F. de Saint-Foix qui, traduit en russe par D. Véliachof-Volyntzef, fut précisément publié à Moscou, en 1782.

Pour clore cette revue théâtrale de l'année 1782, mentionnons enfin une partition dramatique en un acte, dont le titre russe équivaut approximativement à celui-ci : *Celui qui n'est pas poltron, ou Le voleur dans le jardin*. L'auteur du *Dictionnaire dramatique*, qui est seul à signaler cette pièce, déclare qu'il s'agit d'un opéra-comique allemand traduit par F. Gench, qui fut représenté à Nijny-Novgorod <sup>5</sup>, évidemment sur la scène féodale de quelque seigneur de l'endroit. La version russe de F. Gench fut éditée à Moscou en 1782 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et se trouvait en vente à Saint-Petersbourg, dès le début de décembre <sup>6</sup>.

En raison de la déformation subie certainement par le titre original de cet ouvrage, nous n'avons pas réussi à identifier celui-ci, ni à découvrir ses auteurs.

---

Le fait le plus notable de l'année 1783 fut assurément la modification subie, dès le mois de juillet, par l'administration centrale des Théâtres impériaux dont la haute direction, enlevée à Vassili Ilytch Bibikof qui l'assumait depuis le 21 mai 1779, fut déférée, non plus à un fonctionnaire unique, mais à un comité de six membres.

Les mesures dont la souveraine prit l'initiative à ce moment, ne lui étaient pas seulement dictées par le désordre qui régnait de longue date dans l'institution à laquelle elle vouait un particulier intérêt, et par une situation financière qui, malgré tous les efforts déployés successivement par I. P. Yélaguine et V. I. Bibikof, n'avait cessé de s'aggraver. Elles tenaient encore — et tout autant — aux conditions nouvelles créées par l'incessant développement et l'évolution

<sup>1</sup> *Histoire de la musique russe en exemples notés*; Moscou, 1940, T. I.

<sup>2</sup> *Catalogue* (manuscrit) — dressé en 1809 — *des décors brossés au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le Théâtre Chérémétief* (copie en notre possession).

<sup>3</sup> C'est le cas de V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 18.

<sup>4</sup> P. J. Luneau de BOISJERMAIN : *Almanach musical pour l'année 1782*; Paris, 1781, p. 169.

<sup>5</sup> Page 91.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 décembre 1782, annonce.

du mouvement artistique dans la capitale, qui posait une série de problèmes dont Catherine II, avec sa naturelle lucidité d'esprit, n'avait pas manqué de s'aviser, et auxquels elle jugeait que le moment était venu d'apporter une solution définitive.

En même temps, en effet, que le théâtre longuement demeuré, à Saint-Pétersbourg, le privilège d'une petite élite pénétrait enfin les masses populaires et que, de ce fait, les spectacles des genres les plus divers allaient se multipliant, le nombre des troupes régulièrement attachées à la cour s'était accru de façon sensible, dès le début de l'année, de par le rattachement des ensembles russe et allemand dirigés jusqu'alors par Karl Knipper.

Il convenait donc d'ordonner, plus systématiquement que ce n'avait été le cas au cours des années précédentes, le fonctionnement des scènes officielles qui, jusqu'alors, n'avait été déterminé que de façon toute empirique. Aussi la réforme décrétée par la souveraine modifia-t-elle profondément le régime et le caractère même des Théâtres impériaux. Elle mit fin à une longue période durant laquelle, se proposant pour but presque unique, de contribuer au divertissement de la cour, ces établissements dépendaient entièrement de celle-ci, du point de vue matériel, ce qui leur permettait de tenir pour négligeable la question des recettes.

Dès 1783, la situation change du tout au tout. De particulière qu'elle était demeurée si longtemps, l'institution devient un organisme public et se met au service de la collectivité dont elle a mission de favoriser le développement culturel. Jouissant d'une certaine autonomie, elle devra, comme toute administration gouvernementale, équilibrer son budget, d'ailleurs assuré d'une subvention impériale extrêmement généreuse.

C'est, pourrait-on dire, à la démocratisation relative des scènes de la cour, que l'on assiste à ce moment, démocratisation bien conforme aux idées que Catherine II professait, quant à la valeur du théâtre, comme moyen d'éducation des masses populaires.

Mais, pour mener à chef une tâche aussi considérable et aussi complexe, V. I. Bibikof ne suffisait plus, qui s'était tiré d'affaire tant bien que mal jusqu'alors, perpétuant les erreurs de ses prédécesseurs et, d'ailleurs, continuellement pris entre deux feux. Car si, d'une part, il lui était périodiquement enjoint de ne pas outrepasser le crédit qui lui était alloué pour l'entretien des troupes de la cour, de l'autre, il arrivait souvent — nous l'avons relevé — que l'impératrice elle-même le contraignît à des dépenses extraordinaires qui grevaient lourdement son budget, cela sans préjudice des prétentions exorbitantes et perpétuellement renouvelées que faisaient valoir les artistes, ses subordonnés.

A temps nouveaux, hommes nouveaux, jugea sagement Catherine II. Et ayant exposé, dans un long document que nous citerons tout à l'heure, les bases de la réforme décidée par elle, elle releva, par un oukase donné à Tsarskoïé Sélo, le 17 juillet 1783, le conseiller privé V. I. Bibikof de ses fonctions, l'informant en même temps qu'elle avait :

*... nommé un Comité spécial, ou Assemblée, pour diriger les divers spectacles, ainsi que la musique, avec toutes les personnes qui y appartiennent*<sup>1</sup>.

Le même oukase invitait l'ancien directeur à remettre entre les mains du gentilhomme de la cour Pierre Vassiliévitch Miatlef, tous les rôles et inventaires concernant les théâtres.

Cinq jours auparavant, le 12 juillet, toujours de Tsarskoïé-Sélo, l'impératrice avait adressé au conseiller privé actuel Adam Vassiliévitch Olsoufief<sup>2</sup>, un message dans lequel le

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 118.

<sup>2</sup> Adam Vassiliévitch Olsoufief (1721-1784), conseiller privé actuel, directeur de la Chancellerie particulière de l'impératrice, secrétaire d'Etat, sénateur, était assurément, d'entre les personnages désignés par Catherine II, le plus qualifié pour s'occuper des théâtres de la cour, car c'était un homme fort cultivé qui avait révélé ses talents littéraires en traduisant, sous le règne de la tsarine Elisabeth, plusieurs livrets d'opéras italiens. Mais investi de nombreuses et lourdes charges qui accaparaient tout son temps, et souffrant d'une santé très précaire, il ne dut pas jouer un rôle bien important au sein du Comité de 1783. Au reste, il mourut déjà l'année suivante. Fig. 64, voir le portrait de ce fonctionnaire.

chargeant de la présidence du Comité, elle fixait les attributions de celui-ci et formulait, point par point, les directives nouvelles qu'elle entendait lui imposer.

Ce document présente un intérêt si capital pour l'histoire des Théâtres impériaux et celle de leur organisation, qu'il mérite de nous retenir quelques instants, et qu'il convient d'en résumer l'essentiel.

Constatant qu'en dépit de l'importance des crédits consentis par la cour pour les spectacles et la musique, le Cabinet impérial se trouve dans l'obligation d'allouer chaque année des subventions supplémentaires, et que, malgré cela, la situation continue d'être déficitaire, la souveraine écrit qu'elle s'est vue obligée de prendre des mesures pour mettre fin à cet état de chose et rétablir l'ordre nécessaire. Elle a donc décidé de constituer, sous la présidence de A. V. Olsoufief, un Comité formé du général-lieutenant Melissino <sup>1</sup>, des chambellans Divof <sup>2</sup> et prince Golitzyne <sup>3</sup>, du général-major Soïmonof <sup>4</sup>, ainsi que du gentilhomme de la chambre Miatlef <sup>5</sup>, ce dernier appelé, jusqu'à nouvel ordre, à la direction de tous les spectacles.

Par ailleurs, les dispositions prises par Catherine II prévoyaient que le Cabinet impérial verserait immédiatement une somme de R. 174.000,— pour l'entretien : 1) de la troupe italienne affectée aux concerts de la cour et au grand opéra ; 2) du Théâtre russe ; 3) de l'Opéra-comique italien ; 4) du Théâtre français ; 5) du Théâtre allemand ; 6) du ballet ; 7) de l'orchestre affecté aux concerts et à tous les spectacles ; et 8) de tout le personnel et du matériel nécessaires ; un inspecteur, ou surveillant, devant être désigné au sein de chaque troupe.

<sup>1</sup> Fils d'un médecin vénitien que Pierre-le-Grand avait appelé en Russie, Pierre Ivanovitch Melissino, né en 1730, entra, à l'âge de dix ans, au Corps des cadets où, comme nous l'avons signalé (voir T. I), il fut au nombre des élèves qui se passionnèrent pour l'art dramatique et qui se distinguèrent dans les représentations données sur la scène de cette école. Mais bientôt le jeune homme, ayant terminé ses études, commença sa carrière militaire. Il prit part à la Guerre de Sept-Ans et à la campagne de Turquie, et il se conduisit si vaillamment qu'à son retour dans la capitale, en 1783, il fut nommé directeur du Corps de l'artillerie. La même année, Catherine II l'appela à siéger dans le Comité des spectacles et de la musique, et elle le chargea plus spécialement de la surveillance du Théâtre allemand. Mais, trois ans plus tard, P. I. Melissino demanda d'être relevé de ces fonctions, pour se consacrer entièrement à l'artillerie dont il devint le chef suprême en 1796. Il mourut à Saint-Petersbourg, l'année suivante.

<sup>2</sup> Adrian Ivanovitch Divof ne semble avoir été désigné comme membre du Comité des spectacles, qu'en raison de la situation en vue qu'il occupait à la cour, et n'avoir eu précédemment aucun contact avec la littérature, ni avec l'art dramatique. Ayant débuté dans l'armée en 1756, il ne tarda pas à passer dans la flotte impériale où il se distingua pendant la guerre contre la Turquie, ce qui lui valut un rapide avancement. Rentré à Saint-Petersbourg, il fut nommé gentilhomme de la chambre en 1774, puis chambellan en 1782. Lorsqu'il entra dans le Comité des spectacles, il fut chargé de la surveillance du Théâtre français mais, deux ans plus tard, Catherine II l'envoya à Moscou, en mission spéciale et, dès lors, il ne semble plus s'être occupé des scènes de la cour. Nommé sénateur en 1798, il mourut en 1814.

<sup>3</sup> Le prince Nicolas Alexiéévitch Golitzyne, chambellan, sur lequel nous ne possédons aucun renseignement, assumait, dès 1783, la surveillance des orchestres de la cour et de la partie musicale des spectacles, fonctions qu'il remplit jusqu'au moment où, en 1786, le Comité fut dissous par ordre de l'impératrice. Nous ne savons si l'on peut l'identifier avec l'ambassadeur qui représentait la Russie à Vienne, en 1768-1782, et qui, grand admirateur de Mozart pour lequel il avait les attentions les plus flatteuses, le fit fréquemment jouer dans son palais (Cmf. O. JAHN-H. ABERT : *W. A. Mozart*, 5. Ausg.; Leipzig, 1919-1921, T. I, pp. 120 et 1017).

<sup>4</sup> De même qu'en ce qui concerne plusieurs autres membres du Comité de 1783, nous n'avons pu découvrir aucun renseignement sur la carrière du général-major et secrétaire d'Etat Pierre Alexandrovitch Soïmonof (1737-1800). Lorsqu'il fut désigné pour siéger dans cette assemblée, Soïmonof assumait la surveillance de l'Ecole théâtrale qui venait d'être créée et, en 1786, il fut relevé de ces fonctions, sur sa demande. En 1789, Catherine II le nomma directeur des spectacles et de la musique de la cour, conjointement avec le secrétaire d'Etat Alexandre Vassiliévitch Khrapovitzky. Mais, en février 1791, elle les congédia tous deux abruptement, parce qu'ils s'étaient complaisamment prêtés aux intrigues amoureuses du comte A. A. Bezborodko qui, nous l'avons dit, poursuivait la jeune cantatrice Lisa Fédorova de ses indécentes assiduités. Dès lors, le sort de P. A. Soïmonof nous est inconnu.

<sup>5</sup> Comme A. I. Divof et le prince N. A. Golitzyne, le gentilhomme de la chambre Pierre Vassiliévitch Miatlef (1756-1833), sur l'activité antérieure duquel nous n'avons pu trouver aucun détail, ne semble avoir possédé aucune particulière compétence pour occuper, dans le Comité, la situation à laquelle Catherine II l'appela en 1783. Nommé par elle directeur de tous les spectacles, il se consacra spécialement à l'administration de l'opéra italien et de la troupe chorégraphique, mais il n'occupa ces fonctions que fort peu de temps, et s'en déchargea assez rapidement. Devenu par la suite sénateur, Pierre Vassiliévitch Miatlef mourut en 1833.

Le Comité est tenu dorénavant d'accorder des traitements très modérés, et non pas « tels que cela a été le cas, les temps derniers où il a été consenti des augmentations excessives » ; lors du renouvellement d'un contrat, il n'accordera des augmentations qu'avec la plus grande prudence, et seulement si le talent de l'artiste en cause a été apprécié par la cour et le public, pendant la durée du contrat précédent.

Au cas où, d'ordre de Sa Majesté, le Comité engagerait un artiste, et que cela entraînerait un dépassement de crédit, il est tenu de demander un crédit supplémentaire, étant entendu que la subvention régulière et les recettes des spectacles publics doivent suffire à toutes les dépenses normales.

Engagements, congés et augmentations sont décidés par le Comité, à la majorité des voix. En ce qui concerne les artistes arrivés en Russie à titre privé, ils peuvent être engagés au cas d'une vacance convenant à leur talent, mais ils doivent préalablement faire leurs preuves, d'abord en présence du comité, puis devant le public.

Il est interdit au Comité de s'attribuer le monopole des spectacles, chacun étant libre d'en organiser de convenables pour le public, à condition de se conformer aux règlements de police. Dans ce but, tous les théâtres, sauf le « Grand » qui appartient en propre à la cour, peuvent être loués ou concédés, moyennant une redevance payable à la direction. De même, des mascarades, concerts et auditions d'oratorios peuvent y être organisés, afin d'accroître les recettes.

Les chantres de la Chapelle impériale seront employés dans les grands opéras, dans les concerts donnés à la cour et, éventuellement, dans les opéras-comiques. Ceux d'entre eux qui montrent des dispositions particulières peuvent être appelés à se produire en solistes dans les opéras, spécialement dans les opéras russes.

Le Théâtre russe est affecté à la comédie et à la tragédie, aussi bien qu'à l'opéra.

Afin de reconnaître le talent des auteurs et acteurs, spécialement des nationaux, le Comité peut accorder des représentations à bénéfice : 1) aux auteurs de comédies, de tragédies et d'opéras, dont les œuvres ont reçu l'approbation du public et lui ont causé du plaisir ; 2) aux maîtres de chapelle et compositeurs qui remplissent les mêmes conditions ; 3) aux acteurs qui ont témoigné de talent dans l'exercice de leur art.

Des acteurs, musiciens et danseurs russes peuvent être envoyés à l'étranger pour s'y perfectionner, les frais de leur voyage et de leur entretien étant fixés et réglés par le Directeur, avec l'assentiment du Comité.

Le Comité se réunit au moins deux fois par mois, ainsi qu'en cas de nécessité. Il fixe la somme qui est mensuellement affectée aux dépenses ordinaires, et il lui est enjoint de veiller à ce que tout le personnel soit payé régulièrement.

Au début de la dernière année de son contrat, chaque personne se trouvant au service, est tenue de faire connaître au Directeur si elle désire conclure un nouveau contrat, afin qu'au cas négatif, le Comité ait le temps de chercher et d'engager un autre chanteur, acteur ou musicien.

Abordant ensuite la question des pensions dont peuvent bénéficier les personnes qui ont passé de longues années au service impérial, Catherine II dispose que, sur ce point, les sujets russes jouiront d'un droit préférenciel, et qu'ils pourront recevoir une pension égale, au maximum, à la moitié de leurs appointements, les étrangers devant se contenter d'un tiers au maximum. A cette fin, il sera prélevé annuellement les deux tiers de l'excédent des recettes, qui seront placés à la Banque de la Maison d'éducation, pour y produire des intérêts.

D'autre part, concernant l'organisation des divertissements et leur répartition, l'ordonnance impériale précise qu'il conviendra de donner chaque semaine, spécialement à l'intention de la cour, un ou deux concerts et autant de spectacles ; un concert instrumental et vocal accompagnant la réception au Palais, les dimanches où il n'y a pas de bal ; de même, aux jours de fêtes officielles ; après le jour de naissance et le jour de fête patronymique de la souveraine, ainsi qu'au Nouvel An et pendant le Carnaval, un grand spectacle gratuit au Grand-Théâtre ; toutes manifestations en vue desquelles le maître de chapelle de la cour a l'obligation de

préparer, chaque année, au moins un ou deux nouveaux *opere serie* et deux opéras-comiques avec ballets.

Pour ce qui est des spectacles destinés au public payant de la ville, le directeur est chargé de les fixer, de façon qu'il y en ait chaque jour pendant l'hiver, et deux ou trois par semaine, en été. Eventuellement, il sera possible d'en organiser deux par jour, pendant le Carnaval, cela dans la mesure où les intérêts de l'administration le permettront <sup>1</sup>.

\* \* \*

Telles sont, résumées autant qu'il est possible de le faire, les dispositions principales que Catherine II communiqua à A. V. Olsoufief, dans le message qu'elle lui adressa, le 12 juillet 1783 : véritable statut qui aborde toutes les questions essentielles, et qui ordonne de façon détaillée, et avec une clarté parfaite, l'activité future des Théâtres impériaux.

Toutefois, il est un point de ce message que nous n'avons pas relevé encore, parce qu'il appelle un commentaire, en raison de sa particulière importance pour le développement et le progrès de l'art scénique en Russie. Au paragraphe 16 de son message, la souveraine spécifie en effet :

*Il faut que, sous le contrôle du Comité directeur, il y ait une école dans laquelle les Russes des deux sexes, devront faire leurs études et se préparer à la pratique du théâtre russe, de la musique et de la danse, ainsi que des divers métiers indispensables aux Théâtres.*

*Cette école doit se proposer, non seulement de former des artistes destinés à compléter les troupes, mais encore de faire en sorte qu'avec le temps, on puisse remplacer, dans les ateliers des théâtres, les étrangers par des gens du pays <sup>2</sup>.*

A la vérité, l'idée n'était pas nouvelle. On se souvient en effet que, lorsqu'il rédigea son projet de statut des théâtres, en 1766 <sup>3</sup>, I. P. Yélaguine avait envisagé alors déjà, la création d'une institution de ce genre, qui devait permettre aux futurs artistes de se préparer à leur carrière <sup>4</sup>. Mais, on ignore pourquoi, le projet n'eut pas de conséquences immédiates. Néanmoins, il faut croire que Catherine II, qui prêtait un si particulier intérêt à toutes les choses du théâtre, ne l'avait pas perdu de vue puisque, le jour où elle décida de réformer l'administration des scènes de la cour, elle saisit cette occasion pour jeter le fondement d'un établissement dont elle ne pouvait manquer de sentir toute l'utilité.

De fait, l'ordre donné par la souveraine ne tarda pas à être mis à exécution. L'École théâtrale — elle porte ce nom aujourd'hui encore — fut installée dans un bâtiment appartenant à la cour et appelé : *Téatralny Korpus* (Corps des théâtres), et elle reçut son premier contingent d'élèves, à la fin de l'année déjà <sup>5</sup>.

\* \* \*

Etant entré en fonctions, le Comité se préoccupa tout d'abord de la situation financière et des moyens d'y remédier. Aussi, désirant avoir une exacte vision des choses et pouvoir juger

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 112-118.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 114.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, pp. 62 et 66.

<sup>4</sup> Rappelons que plusieurs établissements dont le but était à peu près identique, avaient été créés précédemment en Russie : L'école de danse fondée, en 1738, par le maître de ballet J. B. Landé; l'école musicale instituée en 1740, par la tsarine Anna Ioannovna qui l'avait placée sous la direction du violoniste Johann Hübner; celle que le grand-duc Pierre Féodorovitch avait installée à Oranienbaum, au milieu du siècle (sur ces institutions, voir le T. I du présent ouvrage); enfin les classes théâtrales et musicales ouvertes, vers 1772, près la Maison d'éducation de Moscou, et dont nous avons relevé, ci-dessus, la féconde activité.

<sup>5</sup> *Appendice I*, on trouvera des détails plus complets sur l'organisation et le personnel enseignant de cette institution qui devait jouer un rôle aussi considérable que glorieux dans l'histoire des scènes russes.

pièces en mains, décida-t-il, dans sa première séance tenue le 20 juillet 1783, de réclamer à V. I. Bibikof la liste nominative de toutes les personnes attachées aux spectacles et à la musique, avec l'indication des gages de chacune d'entre elles, l'original des contrats en cours, ainsi qu'un inventaire de la garde-robe des théâtres. En outre, il demanda à connaître la somme à laquelle se montait l'argent comptant en caisse et, au cas où il y aurait des dettes, leur total et leurs motifs.

Hélas, la réponse qui ne se fit pas attendre, était de nature à inspirer les plus vives inquiétudes. Il n'y avait en caisse que la somme dérisoire de ... R. 27,30 ! Et, bien qu'au cours de l'année précédente, le Cabinet impérial eût versé R. 93.745,—, et que tous les crédits alloués pour le premier semestre de 1783 fussent épuisés, les dettes s'élevaient à R. 65.956,—<sup>1</sup>.

Pour tirer d'affaire les scènes impériales, il convenait donc de comprimer énergiquement les dépenses. Et c'est à quoi le Comité s'employa sans plus tarder. Aussi, comme Antonio Lolli déclarait ne pouvoir remplir ses fonctions pour cause de maladie, ce qui lui était arrivé déjà pendant une année entière, et comme, d'autre part, il réclamait un nouveau congé de sept mois, la résolution fut prise de l'inviter à demander lui-même sa complète libération du service. En ce qui concerne le maître de chapelle Borghi (Giovanni ?), son contrat avait été conclu par V. I. Bibikof, trois jours après la nomination du Comité. Aussi fut-il déclaré nul et non avenu. D'autre part, le Comité décida d'intervenir auprès des chanteurs Pietro Mazzoni et Lorenzo Canobbio, ainsi que du poète-machiniste Giuseppe Brignonzi et de quelques artistes secondaires, pour les convaincre de résilier leurs contrats à l'amiable<sup>2</sup>.

Enfin, pour compléter la troupe italienne sans recourir à de nouveaux engagements qui eussent entraîné des dépenses supplémentaires, on s'avisa de contraindre certains artistes à chanter non seulement les rôles qui leur revenaient naturellement, mais encore d'autres qui n'étaient pas habituellement de leur ressort. C'est ainsi que, le contrat de Baldassare Marchetti étant venu à son terme et devant être renouvelé, il fut exigé de ce virtuose qu'il se produisît aussi bien à la cour que dans les spectacles publics, ainsi que dans les « rôles de concerts » des opéras-comiques et « dans ce qui s'appelle le *vestiario* ». Pour la cantatrice Caterina Gibetti qui assumait les premières parties dans l'*opera seria*, on l'invita à chanter également les secondes, mais elle s'y refusa et, pour cette raison, elle se vit congédier au cours de l'année suivante, à l'expiration de son contrat<sup>3</sup>.

Pour avoir les troupes mieux en main et pouvoir contrôler plus exactement leur comportement, le Comité jugea expédient de répartir la tâche entre ses membres. Et, dans sa séance du 24 octobre, il décida que la surveillance du Théâtre russe serait assurée par A. V. Olsoufief, celle du Théâtre allemand par P. I. Melissino<sup>4</sup>, celle du Théâtre français par A. I. Divof, tandis que P. A. Soïmonof s'occuperait de l'Ecole théâtrale, et que P. V. Miatlef veillerait sur l'opéra italien et la troupe chorégraphique<sup>5</sup>.

Auparavant déjà, le 16 août, le Comité, déférant à l'ordre de Catherine II, avait désigné un surveillant ou un inspecteur, au sein de chacune des troupes de la cour. C'étaient les acteurs I. A. Dmitrevsky pour le Théâtre russe, H. Floridor pour le Théâtre français, K. Fiala pour le Théâtre allemand, G. Paisiello recevant la haute main sur l'*opera seria*, l'*opera buffa* et l'orchestre<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 119-120.

<sup>2</sup> Comme on devait s'y attendre, plusieurs des intéressés refusèrent d'entrer dans les vues du Comité. Si G. Paisiello, qui avait été chargé d'intervenir officiellement auprès d'Antonio Lolli, réussit dans sa mission, moyennant le versement d'une indemnité de R. 4.466.— au célèbre violoniste, et si Borghi s'inclina devant une raison aussi péremptoire, il n'en alla pas de même de P. Mazzoni, L. Canobbio et G. Brignonzi qui, ayant fait valoir leurs droits, parvinrent à conserver leurs fonctions.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 120-122.

<sup>4</sup> Le général F. W. Bauer, qui avait été nommé directeur du Théâtre allemand, au début de 1782, était mort en février de l'année suivante.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 143.

<sup>6</sup> *Ibid.*, II, 123-124. Pour l'*opera buffa*, les fonctions d'inspecteur furent, tout d'abord, confiées au

\* \* \*

En 1783, la troupe lyrique italienne de la cour réunissait les artistes suivants : Anna Davia de Bernucci et Caterina Gibetti (*prime buffe a vicenda*); Guglielmo Jermolli et G. B. Ristorini (*primi buffi di mezzo carattere, a parte eguale*); Baldassare Marchetti et Luigi Pagnanelli (*primi caricati, a parte eguale*); puis les cantatrices Francesca Pagnanelli, Benedetta Battirelli, Benedetta Marchetti et Maria Jermolli, et les chanteurs Pietro Mazzoni, Felice Pezzani, G. B. Brocchi et Lorenzo Canobbio, tous ces derniers pour les rôles secondaires <sup>1</sup>. Par ailleurs, les cantatrices russes Agathe Yavorskaya et Kotlarevskaya continuèrent à chanter avec les Italiens, jusqu'à la fin de l'année. Enfin le castrat Comaschino, qui appartenait spécialement à la musique de la chambre, se faisait entendre dans les concerts du Palais.

Le contrat de Baldassare Marchetti fut renouvelé le 7 août et, à cette occasion, l'excellent virtuose vit ses appointements portés à R. 3.000,— par an, sous la condition qu'il assumerait, comme nous l'avons dit, des parties qu'il n'était pas tenu d'accepter auparavant <sup>2</sup>. De son côté, le chanteur Giovanni-Battista Brocchi qui, jusqu'alors, n'était pas au bénéfice d'un engagement régulier, reçut un contrat dont nous ignorons les conditions <sup>3</sup>.

A la même époque, le Comité des spectacles tenta d'attirer en Russie deux castrats illustres qui faisaient alors les beaux soirs des grands théâtres de la péninsule : le contraltiste Giovanni Rubinelli, *detto Badessa* (1753-1829), dont la voix extraordinairement légère embrassait trois octaves, et Tomaso Consoli, auxquels il fit proposer les appointements énormes de R. 5.000,— par an. Et il fit faire des démarches analogues auprès des ténors Valentin Adamberger (1743-1804) et Giacomo David (1750-1830), auxquels il offrit un gage annuel de R. 3000,— <sup>4</sup>. D'autre part, il dut être question d'engager également la célèbre cantatrice Maria Bertaldi, *detta la Balducci* (née en 1758) car, dans une lettre datée de Saint-Pétersbourg, 11 février 1783, G. Paisiello demanda à l'abbé Galiani de lui donner « son avis le plus sincère » sur le talent de cette artiste <sup>5</sup>.

Il faut croire, toutefois, que ces étoiles du chant étaient déjà pourvues d'engagements à long terme ou que, dans leur esprit, l'inconvénient d'un pénible voyage dans un pays au climat rigoureux, l'emporta sur l'appât d'un gain véritablement impérial, car aucun des solistes auxquels il avait été fait appel, ne donna suite à cette invite pourtant singulièrement avantageuse. De la sorte, le personnel de la troupe italienne ne subit aucun changement, au cours de l'année 1783. Tout au plus vit-il se joindre à lui le claveciniste-accompagnateur G. Borghi, pour fort peu de temps d'ailleurs, puisqu'engagé le 15 juillet par V. I. Bibikof, cet artiste eut le chagrin d'être congédié, le 30 octobre déjà, par le Comité qui refusa de reconnaître la validité de son contrat <sup>6</sup>.

Enfin, concernant encore la chronique de la compagnie italienne en 1783, il convient de mentionner le conflit qui, dans les derniers mois de l'année, s'éleva entre le Comité des spectacles et Giovanni Paisiello, incident que le *maestro* mit aussitôt à profit pour quitter la Russie dans des conditions assez singulières, à la vérité, et dont on trouvera plus loin le détail <sup>7</sup>.

De son côté, la troupe française de la cour s'enrichit de deux sujets nouveaux : l'acteur François Fastier qui entra au service le 15 avril, aux appointements de deux mille roubles, et qui resta attaché à la scène impériale jusqu'en 1795; puis l'actrice Jarnowick, femme du violoniste du même nom, engagée en même temps que son mari, à deux mille roubles également, et qui

chanteur B. Marchetti. Mais, dans une séance ultérieure, le Comité, estimant que cette nomination présentait « quelque inconvénient », revint sur sa décision, et désigna G. Paisiello comme titulaire de cette charge.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783, et livrets des spectacles de la même année.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 120 et 124.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 121.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 126. Le document d'archives relatif à V. Adamberger orthographie son nom : Adelberg.

<sup>5</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 121 et 146-147.

<sup>7</sup> Voir ci-dessous, pp. 355-359.

disparut trois ans plus tard, une fois son contrat échu. D'autre part, le 1<sup>er</sup> acteur de la compagnie, Henri Floridor, qui en avait été nommé inspecteur <sup>1</sup>, fut l'objet d'une attention fort flatteuse de Catherine II qui, le 10 août, fit ordonner au Comité de conclure avec cet artiste un nouveau contrat d'une durée de dix ans, en portant ses appointements de deux mille à deux mille six cents roubles, augmentation « qui pouvait lui être consentie au titre de la surveillance du Théâtre français » <sup>2</sup>.

Pour la troupe allemande que K. Knipper dirigeait autrefois et qui, au début de l'année précédente, avait passé sous l'administration des Théâtres impériaux, elle reçut également un inspecteur, en la personne de l'acteur Karl Fiala <sup>3</sup>. Et elle vit son effectif renforcé par l'admission de quelques nouvelles recrues : l'excellente actrice Josepha-Antonia Litter et l'acteur Joseph Schick (ou Czick), puis Caroline Meller, ainsi que Joseph-Anton Christ et sa fille Josepha, ces trois derniers demeurés quelques mois seulement au service impérial <sup>4</sup>.

Le Théâtre russe de Saint-Petersbourg vécut, en 1783, une année assez mouvementée. Karl Knipper ayant été dépossédé, dès le 1<sup>er</sup> janvier, de l'entreprise qu'il avait fondée, sa troupe passa immédiatement entre les mains de l'administration des scènes de la cour, qui en confia la direction au célèbre acteur Ivan Afanassiévitch Dmitrevsky, jusque-là collaborateur de l'impresario allemand et son peu élégant détracteur. Cette nomination fut communiquée au public de la capitale par cette annonce publiée le 3 janvier 1783, dans la feuille officielle :

*Le Conseil de tutelle de la Maison d'éducation de Saint-Petersbourg fait savoir que Karl Knipper qui, jusqu'à maintenant, gérait le Théâtre russe « libre », formé des élèves de la Maison d'éducation de Moscou, n'aura plus ce théâtre sous sa direction. Depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1783, ce théâtre, avec toutes ses dépendances, est confié au premier acteur du Théâtre russe de la cour, M<sup>r</sup> Ivan Afanassiévitch Dmitrevsky <sup>5</sup>.*

Au moment où se produisit cet événement, l'ensemble de Karl Knipper comptait 49 artistes soit : dix acteurs, six actrices, neuf danseurs, huit danseuses et seize musiciens, dont les gages s'élevaient au total, à R. 5.320,— <sup>6</sup>. La troupe dramatique, en particulier, était d'une excellente qualité, car plusieurs de ses membres firent, par la suite, une brillante carrière qui leur valut de se classer parmi les plus célèbres représentants de la scène russe. Ainsi Anton Kroutitzky qui se distingua également dans le drame, la comédie et l'opéra et qui, jusqu'à sa mort survenue en 1803, fut un remarquable protagoniste du Théâtre russe de Saint-Petersbourg ; ainsi Jacob Kolmakof, aussi bon acteur qu'adroit chanteur ; ainsi Serge Rakhmanof et sa femme Christine, née Loguinova, qui fut l'une des meilleures cantatrices russes de son époque ; d'autres encore : le chanteur Maxime Volkof, les cantatrices Anna Kroutitzkaya et Anna Milevskaya <sup>7</sup>.

Toutefois, Ivan Dmitrevsky estima que son personnel était insuffisant. Aussi demanda-t-il au Conseil de tutelle l'autorisation de choisir encore un certain nombre de jeunes artistes parmi les élèves de la Maison d'éducation de Moscou, requête qui fut acceptée, et qui lui permit de porter l'effectif de sa troupe à quelque soixante-dix personnes <sup>8</sup>.

Une fois entré en possession de ses nouveaux sujets, Ivan Dmitrevsky s'employa à parfaire leur formation, ainsi que celle de l'ensemble dont il avait hérité de Karl Knipper. A cette intention, il créa une sorte d'école pour laquelle il s'assura la collaboration d'excellents spécialistes,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 123.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 123.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 60 et 63. Sur les artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 3 janvier 1783, annonce.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 293-295.

<sup>7</sup> Sur ces artistes, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

<sup>8</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 301-302.

lui-même enseignant l'art dramatique, Ivan Khandochkine la musique, Gasparo Angiolini et Francesco Rosetti la danse. Ce qui, à quelques mois de là, lui fournit l'occasion de se tresser des couronnes dans un rapport qu'il adressa au Conseil de tutelle, et dans lequel il nota modestement :

*... Je laisse au très honoré Conseil et au public le soin de juger avec qui les enfants ont fait plus de progrès : avec moi en sept mois. ou avec mon prédécesseur en trois ans...<sup>1</sup>*

Hélas, ces beaux efforts n'eurent pas leur récompense. Et, comme on le va voir, Ivan Dmitrevsky ne tarda pas, par un juste retour des choses, à subir la même disgrâce qu'il s'était employé si activement et si peu généreusement à attirer sur la tête de son devancier.

Dès 1781, nous l'avons dit, Catherine II avait songé à déposséder Karl Knipper de son théâtre pour fusionner la troupe de celui-ci et celle de la cour. Cependant, I. I. Betzky ayant pris en main la cause de l'impresario et ayant fait valoir ses droits indiscutables, l'impératrice avait momentanément fait mine de renoncer à son projet. Il faut croire toutefois que la direction d'Ivan Dmitrevsky ne donna pas tous les résultats qu'on en attendait car, un peu plus de six mois après la nomination du célèbre acteur, un événement inattendu se produisit, qui vint mettre prématurément fin à son règne.

Ayant enjoint à A. V. Olsoufief de restituer à la Maison d'éducation de Saint-Pétersbourg la somme de R. 25.000,— qu'elle avait consacrée à la rénovation du théâtre du Tsaritzyn Loug, et d'inclure dorénavant ce dernier au nombre des scènes officielles, la souveraine ordonna, le 16 août 1783, au Comité des spectacles, de prendre possession de l'édifice :

*... avec toutes ses dépendances, en y plaçant une garde et, s'il s'y trouve des objets appartenant aux anciens tenanciers Knipper et Dmitrevsky, informer ceux-ci que le comité règlera l'affaire avec eux<sup>2</sup>.*

Acte de force qui dut sembler bien cruel à Ivan Dmitrevsky, mais devant lequel il n'y avait qu'à s'incliner. L'ex-directeur remit donc ses pensionnaires au Conseil de tutelle qui laissa ceux-ci libres de décider s'ils préféraient rester à Saint-Pétersbourg, ou regagner Moscou. Puis une sélection fut opérée parmi ceux qui avaient opté pour la capitale et, finalement, dix-sept d'entre eux, soit : huit acteurs, six actrices et trois artistes de la danse, eurent l'honneur d'être désignés pour entrer dans les troupes de la cour où ils furent admis le 1<sup>er</sup> septembre suivant, avec des appointements sensiblement supérieurs à ceux qu'ils avaient reçus jusqu'alors<sup>3</sup>.

Par ailleurs, la troupe russe de la cour accueillit, à ce moment, l'excellent acteur et chanteur Vassili Mikhaïlovitch Tchernikof dont la carrière fut malheureusement très courte, car il mourut déjà en 1790<sup>4</sup>.

\* \* \*

L'ensemble chorégraphique de la cour eut, en 1783, une existence infiniment moins mouvementée, car le seul fait notable de cette période se réduit à la retraite de l'une des meilleures artistes de la danse, la 1<sup>re</sup> ballerine Santina Aubri qui, ayant appartenu aux Théâtres impériaux pendant près de vingt-cinq ans, fut honorée, par l'impératrice, d'une pension exceptionnellement forte de R. 1.000,—, en raison de ses longs et brillants états de service<sup>5</sup>.

Encore convenait-il de combler le vide que laissait le départ d'une soliste si remarquable. Sur le désir exprès de l'impératrice, le Comité des spectacles chargea donc l'ambassadeur de

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 301-302.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 122.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 306-308. — *Archives Th. Imp.*, III, *passim*.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 408-409.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 146.

Russie à Londres de s'aboucher avec le célèbre danseur Charles Le Picq, qui avait été amené par Noverre dans cette ville où il faisait sensation, ainsi qu'avec sa femme Gertruda, née Rossi, 1<sup>re</sup> ballerine. Et, en même temps, il proposa un engagement au danseur de demi-caractère Antonio Cianfanelli qui se produisait alors à Florence <sup>1</sup>. Toutefois, retenus par leurs contrats en cours, ces artistes ne purent arriver à Saint-Pétersbourg qu'à la fin de 1785.

\* \* \*

L'état du personnel affecté à l'orchestre et aux concerts du Palais subit quelques changements assez importants, au cours de l'année 1783. Ainsi que nous l'avons signalé, Antonio Lolli, dont les perpétuelles demandes de congé avaient fini par lasser la patience de Catherine II et celle de la direction, fut congédié irrévocablement, le 24 octobre <sup>2</sup>. Mais, prévoyant qu'elle allait être obligée de se séparer de lui, la souveraine avait, dès le mois de mai, ordonné au Comité des spectacles d'engager un virtuose fameux et non moins fantasque : Giovanni-Mane Giornovicchi, dit Jarnowick, qui avait été l'élève de Lolli et qui, arrivé vraisemblablement à Saint-Pétersbourg de son propre mouvement, y avait attiré l'attention des connaisseurs par « son remarquable talent ». Un contrat fut donc signé avec lui, avec effet rétroactif au 1<sup>er</sup> mai 1783 <sup>3</sup>, mais le violoniste n'entra effectivement en fonctions que le 11 janvier 1784.

D'autre part, Giovanni Paisiello ayant fait observer que l'orchestre de la cour ne possédait pas un nombre suffisant de bons violonistes, le Comité des spectacles décida, le 23 août 1783, d'y réintégrer Luigi Schiatti, Ignazio Piemontesi et Johann Massner qui en avaient fait partie autrefois et avaient été congédiés par de précédentes directions; en outre, il fit passer Vassili Pachkévitich du second orchestre dans le premier <sup>4</sup>. D'autre part, il engagea le hautboïste Battirelli et le bassoniste Anton Bullandt, de même que — sur l'ordre exprès de l'impératrice — l'illustre clarinettiste Josef Beer qui jouait dans l'opéra et les concerts depuis l'année précédente, et dont le talent avait été fort remarqué <sup>5</sup>.

C'est au même moment, que partirent deux artistes italiens qui étaient venus chercher fortune en Russie, et auxquels le sort n'accorda pas les satisfactions qu'ils avaient espérées : le compositeur Alessio Prati arrivé l'année d'avant, et le maître de chapelle Federico Torelli dont nous avons signalé l'apparition en 1780, et qui, quelque temps peut-être, fut au service impérial.

\* \* \*

Mais l'année 1783 vit un évènement autrement considérable : l'ouverture du Théâtre-Kamenny (de pierre), dit aussi *Bolchoï* (grand), qui fut inauguré à Saint-Pétersbourg, le 24 septembre, par la représentation d'une nouvelle partition: *Il mondo della luna*, que G. Paisiello avait écrite tout exprès pour cette occasion.

Jusqu'alors, la capitale ne possédait guère qu'un seul théâtre public acceptable, celui du Tsaritzyn Loug, de bois, qui ne pouvait plus suffire aux exigences d'amateurs sans cesse plus nombreux et toujours plus avides de spectacles. Aussi, désirant faire pénétrer le goût de l'art dramatique jusque dans les milieux les plus modestes, Catherine II avait-elle, probablement en 1781, donné l'ordre d'édifier un nouveau théâtre pour lequel elle désigna un emplacement situé « près de la Kolomna <sup>6</sup>, entre le canal de la Moïka et celui de Catherine », à l'endroit où s'élevait

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 126.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 121 et 143.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 111 et III, 107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 125.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 111 et III, 96-98. Sur L. Schiatti, voir T. I, pp. 311-312. Sur tous les autres artistes nommés ici, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 363-411.

<sup>6</sup> Un des quartiers au S.-O. de la capitale.

alors un amphithéâtre très primitif qui abritait parfois des divertissements populaires. Et elle chargea le général F. W. Bauer, excellent ingénieur, d'en surveiller la construction.

Les plans furent tracés par l'architecte Ludwig-Philipp Tischbein qui, en 1779 déjà, avait présenté à la souveraine deux projets de théâtres pour Saint-Petersbourg et Moscou<sup>1</sup>. Très vaste, d'où le nom de *Bolchoï* (grand) qu'elle reçut aussi, la nouvelle salle comportait trois rangs de loges, un amphithéâtre et un « paradis », trois rangs de fauteuils réservés aux titulaires des premières charges de l'Empire, puis des bancs dont le public ordinaire se devait contenter. Le rideau était l'œuvre de L.-P. Tischbein et, au-dessus de l'entrée principale, se dressait une statue de Minerve, portant l'inscription : *Vigilando quiesco*<sup>2</sup>.

Soucieux de donner toute assurance au public, le Comité des spectacles prit soin de publier que, sous le toit, on avait placé :

*... une pompe à incendie et des bassins contenant une énorme quantité d'eau, au moyen desquels il est possible de combattre la propagation du feu*<sup>3</sup>.

Prévoyante mesure de sécurité qui, au reste, n'empêcha pas le Théâtre-Kamenny d'être détruit de fond en comble par un incendie, le 1<sup>er</sup> janvier 1811. La reconstruction de l'édifice fut immédiatement entreprise, et le Théâtre-Bolchoï — comme on l'appela dès lors — fut inauguré en 1818. Il exista jusqu'en 1894, date à laquelle il fut jeté bas, pour céder la place à un vaste édifice où s'installa le Conservatoire de Saint-Petersbourg.

Peu après l'inauguration de 1783, le Comité des spectacles fit connaître, par l'intermédiaire de la feuille officielle, la répartition des représentations entre les deux scènes publiques dont il disposait désormais :

*On fait savoir au public que les spectacles du Théâtre-Kamenny sont fixés de la manière suivante : le mardi, comédies russes ; le vendredi, opéras-comiques italiens, tous deux avec ballets.*

*Au Théâtre de bois*<sup>4</sup> : le dimanche, comédies russes ; le mercredi, comédies allemandes ; le samedi, comédies françaises ; le lundi en alternant, tantôt les unes, tantôt les autres, mais sans ballets<sup>5</sup>.

Ayant ainsi doté la population de la capitale d'un bel et spacieux édifice, Catherine II jugea qu'elle avait bien le droit de songer aussi à ses aises. Et souhaitant de posséder, pour son usage particulier et celui de ses intimes, une salle de spectacles plus vaste et plus élégante que celle dont elle disposait jusqu'alors, elle ordonna à l'architecte Giacomo Quarenghi<sup>6</sup> qu'elle avait attiré en Russie peu auparavant et dont elle admirait fort le talent, de construire un nouveau théâtre de la cour, en prolongement du Palais d'hiver, théâtre qui reçut le nom de l'Ermitage, parce qu'il jouxtait les salons ainsi appelés, dans lesquels la souveraine aimait

<sup>1</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, XXIII, 157. Peintre, graveur et architecte, Ludwig-Philip Tischbein (né en 1744, mort à Saint-Petersbourg en 1806) fut l'élève de son père, à Cassel où il se voua un temps à la décoration théâtrale. Puis il fut à Rome et à Paris, pour rentrer en 1777 à Cassel où il devint professeur de dessin à l'Académie des Beaux-Arts. Catherine II le fit venir en 1779, à Saint-Petersbourg, pour y peindre des décors. Sur cet artiste, voir U. THIEME UND F. BECKER : *Op. cit.*, XXXIII 212.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 370-373. — I. N. Bojérianof : *Le centenaire du Grand-Théâtre impérial de Saint-Petersbourg* ; Saint-Petersbourg, 1883, pp. 11-13.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 24 octobre 1783, annonce.

<sup>4</sup> Celui du Tsaritzyn Loug, affecté auparavant aux troupes de Karl Knipper.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 20 octobre 1783, annonce. Cet avis infirme indiscutablement l'allégation de quelques historiens selon lesquels l'inauguration n'aurait pu avoir lieu qu'en 1784, le Théâtre-Kamenny, à peine construit, ayant été prétendument endommagé par un incendie.

Fig. 65, voir une vue extérieure de ce théâtre, d'après une eau-forte datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>6</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 401.

de recevoir ses amis. Comme nous le verrons, la nouvelle scène fut inaugurée près de trois ans plus tard.

Signalons enfin, à l'actif de l'année 1783, une innovation intéressante dans le domaine théâtral. Ayant constaté que le grand public était insuffisamment informé des divertissements organisés à son intention et que, dès lors, ceux-ci n'étaient pas aussi fréquentés qu'ils méritaient de l'être, l'administration impériale décida de créer une publication spéciale, portant le titre : *Feuilles imprimées des spectacles* qui, tirée au début à huit cents exemplaires et distribuée au domicile des abonnés, donnait à ceux-ci tous les renseignements nécessaires sur les représentations annoncées <sup>1</sup>. Cette publication dont la population reconnut bien vite l'utilité, poursuivit son existence jusqu'aux derniers jours du régime tsariste, époque à laquelle elle avait à Saint-Petersbourg, plusieurs dizaines de milliers d'abonnés.

\* \* \*

A Moscou, le Théâtre-Pétrovsky poursuivait sa brillante carrière, ses spectacles russes de drame, de comédie et d'opéra alternant avec des représentations italiennes données par la troupe d'*opera buffa* qui, ayant quitté Saint-Petersbourg lors de la déconfiture de l'entreprise Mattei-Orecia, avait été engagée par Michel Maddox. Cet ensemble se produisit dans l'ancienne capitale jusqu'au printemps de 1783. Puis il repartit pour l'étranger, avec son chef d'orchestre Mattia Stabingher qui, dans le milieu de l'année déjà, se trouvait à Venise, en compagnie de quelques-uns des chanteurs <sup>2</sup>.

Dans le même temps, l'industriel Maddox qui n'était jamais à court d'idées, et qui entendait tirer tout le profit possible de la vogue dont son entreprise jouissait auprès du public moscovite, s'empressa de remplacer la vieille installation d'été qu'il avait aménagée, peu d'années auparavant, par un Vauxhall plus vaste et plus luxueux. Ayant acheté un terrain contigu à son théâtre, il y fit édifier un grand bâtiment comportant plusieurs salles destinées aux mascarades et, dans le jardin alentour, qui pouvait contenir quelque cinq mille personnes, il aménagea plusieurs pavillons, ainsi qu'une scène en plein air où, pendant la belle saison, il fit jouer de petites comédies et des opéras-comiques par sa troupe, terminant le spectacle par un feu d'artifice et un souper : Initiative qui connut immédiatement un succès énorme, et qui lui rapporta de beaux bénéfices <sup>3</sup>.

A cette époque, Moscou vit apparaître un curieux et intrigant personnage, Ernest Wanzura<sup>4</sup>, originaire de Bohême qui, d'abord militaire, avait fini par se vouer à la musique. Arrivé en 1783 et se trouvant sans occupation, Ernest Wanzura s'avisa d'offrir ses services à I. I. Betzky. A ce moment, celui-ci préoccupé de donner du travail aux ex-sujets de la troupe russe de K. Knipper, qui étaient revenus à Moscou au début de l'année, songeait à créer dans cette ville, près la Maison d'éducation, un théâtre commercialement organisé qui aurait fait concurrence à l'entreprise de Michel Maddox.

Enthousiasmé par cette idée où il entrevoyait la perspective d'une situation avantageuse pour lui, le Tchèque s'empressa de présenter au Conseil de tutelle un projet grandiose qui ne prévoyait pas seulement la fondation, à Moscou, d'une scène de caractère populaire à laquelle seraient attachées des troupes de langues diverses, mais encore l'organisation d'une série d'entreprises du même genre, dans toutes les villes les plus importantes de la province.

Examinée en haut lieu, la partie du projet concernant Moscou fut jugée réalisable, et Ernest Wanzura se vit bombarder directeur du Théâtre près la Maison d'éducation, qui

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 146.

<sup>2</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 376.

<sup>3</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 84.

<sup>4</sup> Wanzura s'attribuait, sans droit semble-t-il, le titre de baron. Sur ce personnage peu recommandable, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 410-411.

commença à fonctionner au début de l'année suivante, causant un préjudice si redoutable à Michel Maddox que, pour supprimer cette concurrence inattendue, celui-ci ne trouva d'autre moyen que d'engager à son service le Tchèque et ses pensionnaires <sup>1</sup>.

Il semble qu'à la même époque, une école musicale régulièrement organisée — la première de son espèce dans l'ancienne capitale — ait été ouverte à Moscou. Du moins, une annonce fort détaillée qui fut publiée à ce moment, fait-elle connaître, en ces termes, la fondation de cette institution :

*Les Srs. Mikhaïlo Kerzelli et Anton Diehl informent l'honorable public qu'ils ouvrent une école musicale à laquelle ils s'engagent à consacrer tous leurs efforts, cela aux conditions suivantes : 1) Les élèves qui leur seront confiés pour apprendre la musique, seront reçus pour une année et demie, au moins; le prix pour chaque élève sera de trente roubles par an et cent cinquante kopeks par mois pour la nourriture, prix à payer d'avance pour chaque demi-année. 2) Les instruments de tout genre, cordes, anches pour instruments à vent, musique et papier à musique sont aux frais des personnes qui envoient des élèves à enseigner. 3) On peut étudier les divers instruments : violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinettes, bassons, hautbois, cors anglais, cors de chasse, flûtes, trompettes, timbales et musique des cors. 4) Les personnes qui possèdent des orchestres complets et désireraient les faire jouer sous la direction des susnommés, à condition que les exécutants soient capables de lire la musique, peuvent les envoyer, à raison de trois roubles par mois. 5) Ceux qui désireront venir prendre des leçons trois fois par semaine, payeront six roubles par mois. 6) En cas de maladie des élèves, on devra les reprendre à la maison, jusqu'à leur rétablissement, cela sans réduction sur la somme payée... <sup>2</sup>.*

Autant qu'on en peut juger par le libellé de cette annonce, les fondateurs de l'école en question — dont nous ignorons si elle exista autrement que sur le papier, car on n'en trouve aucune autre mention — se proposaient essentiellement de former les jeunes serfs de grands seigneurs désireux de se constituer un orchestre particulier, suivant en cela un usage fort répandu en Russie, à cette époque.

Nous connaissons déjà l'un des musiciens nommés ici : Michel Frantzovitch Kerzelli, pianiste, violoniste et compositeur qui, entre 1777 et 1780, avait donné aux scènes de Moscou plusieurs opéras-comiques russes représentés avec succès. Pour l'autre, Anton Diehl (ou Dihl?), c'était un artiste d'origine allemande probablement, sur lequel nous ne possédons aucun renseignement, sinon qu'en août 1778, il avait été nommé maître de flûte, de clarinette et de basson à la Maison d'éducation de Moscou où il recevait des appointements annuels de R. 500,— <sup>3</sup>.

Signalons enfin la présence à Moscou, à cette époque, d'un autre artiste étranger : Giuseppe (ou Domenico) Albertazzi, autrefois 1<sup>er</sup> violon du théâtre de Mattei-Orecia à Saint-Pétersbourg, qui semble avoir accompagné la troupe d'*opera buffa* dans l'ancienne capitale, et qui s'y fixa momentanément, s'y produisant jusqu'en 1787, comme chef d'orchestre <sup>4</sup>.

\* \* \*

La série des spectacles de 1783 fut inaugurée le 3 janvier, à Saint-Pétersbourg, par une représentation de *La finta amante* de G. Paisiello, donnée par la troupe d'*opera buffa* de la cour, au bénéfice de G. B. Locatelli qui devait être fort âgé déjà et qui se trouvait probablement dans une situation précaire <sup>5</sup>. Peut-être est-ce à cette occasion que le vieil impresario qui, à ses heures,

<sup>1</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 316-326.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, année 1783, N<sup>o</sup> 3, annonce.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 271.

<sup>4</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 363.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 30 décembre 1782, annonce.

ne dédaignait pas de faire œuvre poétique, écrivit le livret d'une cantate intitulée : *Iahvé*<sup>1</sup> dont la traduction russe — avec le titre : *Ievfaï* — fut publiée la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad; nous ignorons s'il comporte également le texte italien original). Faute de tout renseignement complémentaire sur cet ouvrage, nous n'avons pu établir ni le nom du compositeur, ni la date exacte de son exécution.

Le 14 janvier, à Saint-Pétersbourg encore, le bassoniste Anton Bullandt donna un concert au cours duquel fut exécuté le *duodrama* : *Ariadne auf Naxos* de G. Benda<sup>2</sup>, qui avait été joué pour la première fois dans la capitale, quatre ans auparavant.

Le 22 février, à Moscou, les artistes du Théâtre-Pétrovsky révélèrent au public un opéra-comique de Grétry : *Les deux avarés* qui, sauf erreur, n'avait jamais encore paru en Russie<sup>3</sup>. Cet ouvrage fut donné dans une traduction russe de F. Gench publiée la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). La distribution réunissait les meilleurs artistes de la troupe : Y. Zalychkine (Gripon), A. G. Ojoguine (Martin), N. Sokolovskaya (Henriette) et A. A. Pomérantzéva (Madelon)<sup>4</sup>.

La période du Grand-Carême qui s'ouvrit peu après fut, dans les deux capitales, l'occasion d'importantes manifestations musicales de caractère spirituel, au cours desquelles les mélomanes russes firent la connaissance de plusieurs œuvres nouvelles et considérables autant par leur valeur intrinsèque, que par leurs proportions.

Ce fut tout d'abord le cas, à Saint-Pétersbourg, d'une copieuse partition que Giovanni Paisiello avait écrite au cours de l'année précédente<sup>5</sup>, et dont le manuscrit autographe, conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples<sup>6</sup>, porte ce titre tracé de la main du maître :

*Oratorio La Passione di Cristo. Poesia dell'abate Pietro Metastasio. Musica di Giovanni Paisiello, il quale si da l'onore di umilmente offrìre questo di lui proprio Originale, sotto gli Auspicij di Sua Maestà il Re delle due Sicile, Ferdinando IV di Borbone.*<sup>7</sup>

*L'azione sacra* utilisée en l'occurrence par G. Paisiello avait été écrite, plus d'un demi-siècle auparavant, sur l'ordre de l'empereur Karl VI d'Autriche, et elle avait été exécutée pour la première fois à Vienne, pendant la Semaine-Sainte de l'année 1730, avec une musique d'Antonio Caldara, maître de chapelle de la cour impériale.

Au dire de certains de ses biographes, c'est à la demande du roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski, que le *maestro* napolitain se serait attelé à la composition de cet ouvrage de longue haleine. Ce qui est certain, c'est qu'ayant pris connaissance du texte de Metastasio, il

<sup>1</sup> *Iahvé* est le nom sous lequel les textes bibliques anciens désignent le Dieu d'Israël. Coïncidence qu'il convient de relever : une tragédie russe en trois actes, intitulée : *Ieffaï* (identique à *Ievfaï*), due au moine Apollos, avait été publiée à Moscou, en 1778. Au dire de l'auteur du *Dictionnaire dramatique*, p. 66, elle empruntait son action à la conclusion du chapitre II du *Livre des Juges*. Peut-être est-ce cet ouvrage qui donna à G. B. Locatelli l'idée du sien.

A ce propos, relevons l'erreur commise par nous dans notre répertoire : *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie, durant le XVIII<sup>e</sup> siècle*; Genève, 1945, où (p. 51) nous avons inexactement traduit *Ievfaï* par *Ephraïm*.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 30 décembre 1782 et 6 janvier 1783, annonces.

<sup>3</sup> Peut-être, cependant, cet ouvrage avait-il été joué auparavant par la troupe du comte N. P. Chéré-métief, car une traduction russe due à V. Voroblevsky, librettiste-traducteur du comte, avait été publiée en 1780 déjà, à Moscou.

<sup>4</sup> Indications du livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> Ainsi qu'il appert d'une lettre écrite par Paisiello à Galiani, à la fin de 1782, le musicien avait chargé, à ce moment déjà, son ami de remettre un exemplaire de sa partition au roi Ferdinand IV. A ce sujet, voir S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Catalogo*, p. 323.

<sup>7</sup> Ce manuscrit postdaté, car il porte la date du 29 février (nouv. st.) 1816, fut offert alors au roi par le compositeur qui, on le voit, lui remettait son ouvrage pour la seconde fois !

jugea nécessaire d'y faire pratiquer quelques retouches, et qu'au début de 1782, il demanda au poète de bien vouloir se charger de ce travail, le priant notamment — ainsi que le montre la réponse de Metastasio — d'introduire un quatuor dans le livret. Requête à laquelle le dramaturge opposa un refus poli, alléguant son état de santé et :

*... l'abus que j'ai fait de ma pauvre tête, pendant tant d'années, qui m'a contraint depuis longtemps à divorcer avec les Muses... Je ne saurais être disposé à seconder l'idée de mon aimé et admiré Mr. Paisiello, en ce qui concerne l'adjonction du quatuor proposé à l'Oratorio della Passione. L'endroit ne m'e plaît pas; il y a une trop étroite parenté avec le chœur pour réunir les diverses voix, et il est difficile de trouver des pensées qui n'aient pas été exprimées précédemment, et dignes d'orner la fin de la composition <sup>1</sup>.*

Cependant, Pietro Metastasio étant venu à mourir sept semaines plus tard (12 avril, nouv. st., 1782), Paisiello eut loisir de traiter comme il l'entendait l'*azione sacra* sur laquelle il avait jeté son dévolu et, sans plus tarder, il se mit au travail, contrairement à l'allégation de tels biographes selon lesquels *La Passione* aurait été écrite en 1784 seulement <sup>2</sup>.

Non moins inexactement, les historiens occidentaux tiennent pour la première exécution de cet ouvrage, celle qui eut lieu à Varsovie, le 2 avril (nouv. st.) 1784, sous la direction du compositeur, lors de son passage dans cette ville <sup>3</sup>. Or, la Bibliothèque publique de Leningrad possède un livret russe de *La Passione*, avec texte italien, qui fut publié dans cette ville en 1782, ce qui permettrait de supposer que l'œuvre fut jouée déjà à la fin de l'année, à la cour peut-être. D'autre part, un second livret russe appartenant à la même collection et imprimé en 1783, à Saint-Pétersbourg également, signale que l'ouvrage de G. Paisiello fut exécuté au mois de mars de cette année, et que ses interprètes furent : Anna Davia de Bernucci (Maddalena), Comaschino (Pietro), Guglielmo Jermolli (Giovanni) et G. B. Brocchi (Giuseppe d'Arimatea) ; renseignements que confirme un biographe italo-russe du compositeur, qui ajoute que cette audition de *La Passione* eut lieu en l'Eglise catholique de Saint-Pétersbourg <sup>4</sup>.

D'autres exécutions furent données en 1784, également dans la capitale, au cours des concerts spirituels organisés par Antonio Lolli, pendant le Grand-Carême, ainsi que l'atteste cette annonce publiée dans la feuille officielle :

*Avec la permission de l'administration, Mr. Lolli donnera à la cour des Galères, chez le traiteur anglais, trois concerts vocaux et instrumentaux, dans lesquels il fera exécuter La Passion du Sauveur, de Mr. Paisiello... <sup>5</sup>*

L'historien soviétique N. Findeisen incline à croire qu'en inscrivant l'œuvre au programme de ses concerts, Antonio Lolli tenait à manifester sa reconnaissance du service que G. Paisiello

<sup>1</sup> Lettre datée de Vienne, 1<sup>er</sup> mars (nouv. st.) 1782, et reproduite par G. B. GAGLIARDO : *Onori funebri renduti alla memoria di G. Paisiello*; Naples, 1816, p. 133.

<sup>2</sup> C'est le cas, entre autres, de A. DELLA CORTE : *Paisiello*, pp. 103 et 259. Erreur qu'infirment non seulement l'exécution de cette œuvre à Saint-Pétersbourg en mars 1783, mais encore la note : *Fatta l'anno 1782*, inscrite sur le titre d'une copie de la partition, conservée à la Biblioteca palatina de Parme (*Catalogo generale*; Parme 1911, p. 107). N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 127, commet lui aussi une erreur, lorsqu'il déclare que *La Passione* fut composée à la fin de 1778 (!) et exécutée pour la première fois en l'Eglise catholique de Saint-Pétersbourg, en janvier 1779. Par ailleurs, le même historien ajoute, non moins inexactement, que cet ouvrage aurait figuré sous le titre : *Grande cantate à 4 voix, de Mr. Paisiello*, au programme du concert donné par Antonio Lolli, le 26 mars 1780 !

<sup>3</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, 285. — A. SOWINSKI : *Op. cit.*, p. 451.

<sup>4</sup> G. DE DOMINICIS : *Saggio su la vita del cavaliere G. Paisiello*; Moscou, 1818, p. 29. L'auteur de ce petit ouvrage publié avec textes italien et russe en regard, était un musicien napolitain qui avait été l'élève de G. Paisiello, et qui était alors attaché à l'Université de Moscou.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 mars 1784, annonce.

lui avait rendu en négociant habilement — et avantageusement — la résiliation de son contrat avec la direction des Théâtres impériaux. Mais, au moment où ces séances eurent lieu, le *maestro* napolitain avait, depuis plus d'un mois, quitté la Russie sans esprit de retour. Et il est probable que ce fut, bien plutôt, le succès obtenu par *La Passione*, lors de son audition de 1783, qui incita le virtuose à faire réentendre cet ouvrage.

Comme nous l'avons signalé, G. Paisiello dirigea, au début d'avril 1784, sa partition devant la cour de Pologne, lorsqu'il passa à Varsovie. Et deux mois plus tard, le 30 mai (nouv. st.), son œuvre jouée au Burgtheater de Vienne eut un succès tel que l'empereur Joseph II :

*... désirant témoigner à l'auteur sa particulière bienveillance, lui fit cadeau de cent sequins et de toute la recette du théâtre, ce soir-là.*<sup>1</sup>

\* \* \*

Presque au moment où *La Passione* fut créée à Saint-Pétersbourg, le compositeur Alessio Prati qui séjournait dans cette ville s'avisa, lui aussi, de faire entendre l'une de ses œuvres spirituelles, peut-être écrite par lui en Russie : *Giuseppe riconosciuto*. De même que son compatriote, il avait choisi un livret de P. Metastasio que celui-ci avait rédigé à l'intention du compositeur Giuseppe Porsile (1672-1750) dont la partition fut jouée pour la première fois à Vienne, en 1733. Alessio Prati annonça donc, en les termes suivants, les trois concerts qu'il se proposait d'offrir au public de la capitale :

*Le compositeur de musique italien Prati donnera, au Théâtre « libre » du Champ-de-Mars*<sup>2</sup>, *un concert vocal et instrumental dans lequel il fera entendre une œuvre religieuse de Metastasio, mise en musique par lui, Prati, sous le titre : Giuseppe riconosciuto. Les personnes désirant s'inscrire doivent verser 25 roubles, et chaque souscripteur aura le droit d'amener une dame à chacun des concerts qui auront lieu par trois fois, les 12, 19 et 26 mars. Les autres personnes payeront un rouble chaque fois*<sup>3</sup>.

Le livret traité par Alessio Prati fut publié à Saint-Pétersbourg en 1783, dans une traduction russe dont nous ignorons l'auteur. Cette édition porte le titre suivant (traduction) :

*Joseph reconnu. Action tirée des Saintes-Ecritures par Monsieur Metastasio, et mise en musique par Monsieur Prati.*

*Imprimé à St.-Pétersbourg, année 1783*<sup>4</sup>.

Nous ne possédons malheureusement aucun détail sur l'exécution de cet ouvrage dont la partition manuscrite — elle comporte six personnages et un chœur qui n'intervient qu'une fois, en conclusion — porte le sous-titre : *componimento sacro*, et se trouve à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne. Du moins, un des biographes du compositeur affirme-t-il, mais sans donner de preuve que, pour cet oratorio et un autre qu'il aurait aussi écrit en Russie, Alessio Prati reçut six mille sequins<sup>5</sup>, allégation qui apparaît assez invraisemblable.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Gazzetta di Napoli*, 1784, cité par E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 92.

<sup>2</sup> Il s'agit du Théâtre du Tsaritzyn Loug.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 mars 1783, annonce. Aux termes d'une autre annonce parue le 17 mars, les deux derniers concerts furent renvoyés aux 22 et 29 mars.

<sup>4</sup> Fig. 66, nous reproduisons la page de titre de cet opuscule, d'après l'exemplaire en notre possession. Un autre exemplaire se trouve à la Bibliothèque publique de Leningrad.

<sup>5</sup> C. LADERCHI : *Notizie biografiche intorno ad A. Prati*; Ferrare, 1825, pp. 31-32.

Le jour même — 12 mars 1783 — où, dans la capitale, Alessio Prati faisait entendre *Giuseppe riconosciuto*, un évènement mémorable se produisait à Moscou : la première audition en Russie d'un oratorio de Händel. Il s'agissait de *Samson*<sup>1</sup> qui fut probablement joué dans l'un des concerts spirituels organisés à ce moment par Mattia Stabinger, les chanteurs étant vraisemblablement ceux qui prirent part, une semaine plus tard, à une autre audition de musique religieuse, soit Anna Orsini et Antonio Becci qui faisaient partie de la compagnie d'*opera buffa* alors engagée au Théâtre-Pétrovsky. Contrairement à l'usage habituel, il ne semble pas que le livret de *Samson* ait été publié à cette occasion.

A Moscou toujours, les concerts se suivirent à une cadence rapide, pendant le Grand-Carême. Le 19 mars, l'un d'eux fut consacré à des « psaumes et prières » sur des textes russes de M. V. Lomonossov et A. P. Soumarokof, mis en musique par un compositeur dont le nom ne nous a malheureusement pas été conservé, et qui furent interprétés par Anna Orsini, Antonio Becci et un chœur<sup>2</sup>. Puis les 26 mars, 2 et 3 avril, Mattia Stabinger donna « avec changements de décors et de costumes », trois auditions successives d'un oratorio en deux parties : *Betulia liberata*<sup>3</sup>, qu'il avait certainement écrit en Russie sur un livret de Pietro Metastasio, et dont aucun lexicographe occidental n'a eu connaissance. Cette fois encore, le texte de cet ouvrage ne paraît pas avoir été imprimé.

Dans la capitale, la musique ne chôma pas non plus, et les mélomanes furent souvent sollicités. Le 26 mars, Daniel-G. Bachmann, violoncelliste du 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, donna, selon la formule consacrée, « un concert vocal et instrumental »<sup>4</sup>. Puis le 17 avril, il y eut, au Théâtre « libre » du Tsaritzyn Loug, une représentation de *La serva padrona* de G. Paisiello qui continuait à attirer la foule, grâce au talent d'Anna Davia et de Baldassare Marchetti; entre les deux actes de cet ouvrage, « le célèbre violoncelliste Greenwich » joua un concerto et un solo<sup>5</sup>. Enfin le 27 mai, il y eut, toujours au Théâtre « libre », et « au bénéfice de M<sup>r</sup> Porta »<sup>6</sup>, comédie française après laquelle Antonio Lolli donna « un grand concert »<sup>7</sup>.

A Moscou, la troupe du Théâtre-Pétrovsky joua, le 6 août sur la scène du nouveau Vauxhall de Michel Maddox, *Le tonnelier* de F. J. Gossec, dans une traduction russe de F. Gench qui fut imprimée l'année suivante, dans la même ville<sup>8</sup> (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). On se souvient que cet ouvrage avait déjà été représenté en français à Saint-Pétersbourg, en 1779, et en russe, dans une traduction de V. Voroblevsky, à Kouskovo en 1780, par les artistes du comte N. P. Chérémétief. Au théâtre de Moscou, les principaux rôles furent chantés par A. G. Ojoguine (Martin), Nathalie Sokolovskaya (Fanchette, baptisée Paracha en russe !) et Y. Zalychkine (Colin, appelé Trifon)<sup>9</sup>.

\* \* \*

Puis, le 24 septembre 1783, à Saint-Pétersbourg, ce fut l'inauguration solennelle du Théâtre-Kamenny. Coïncidant — à deux jours près — avec l'anniversaire du couronnement, cet évènement obligea Giovanni Paisiello à écrire un ouvrage nouveau qui, croyons-nous,

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1783, annonce. Il est intéressant de relever que le public russe dut attendre jusqu'en 1806 pour entendre un autre oratorio de Händel. Ce fut *Le Messie* que la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg exécuta, en cette année.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1783, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, mars 1783, annonce.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 mars 1783, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 14 avril 1783, annonce. Il s'agit là d'un artiste, anglais évidemment, sur lequel nous n'avons découvert aucun renseignement.

<sup>6</sup> C'était sans doute le vieux violoniste Tito Porta qui, ainsi que nous l'avons signalé, venait d'être mis à la retraite avec pension, et dont la situation financière était probablement difficile.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 mai 1783, annonce.

<sup>8</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 27-28.

<sup>9</sup> Indications du livret de ce spectacle.

marqua le terme de son activité créatrice en Russie. Ainsi que nous l'avons déjà relevé, quelques historiens russes affirment que l'ouverture du nouveau théâtre dut être renvoyée au début de l'année suivante, en raison d'un incendie qui aurait endommagé la salle. Or, aucune source contemporaine ne fait mention d'un tel accident. Par ailleurs, la date du 24 septembre 1783 est attestée par une note inscrite en tête de la partition de G. Paisiello qui est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, ainsi que par le livret du spectacle. Aucun doute ne semble donc possible sur ce point.

Il n'empêche que, comme cela arrive trop souvent en ce qui concerne les faits de la vie musicale en Russie, nombre d'auteurs ont indiqué, pour cette représentation, les dates les plus diverses et les plus invraisemblables. Tels H. Riemann <sup>1</sup> et C. Dassori <sup>2</sup> qui prétendent qu'elle eut lieu... à Moscou en 1778; cependant que E. Faustini-Fasini <sup>3</sup> parle du 3-16 novembre, et ajoute que le spectacle fut donné sur « le théâtre privé de la grande impératrice » (*sic*).

*Il mondo della luna*, ainsi est intitulée la partition qui fut créée lors de l'inauguration du Théâtre-Kamenny, et pour laquelle le maestro utilisa un livret de Carlo Goldoni que Baldassare Galuppi avait mis en musique en 1750 <sup>4</sup>. Précédemment déjà, il avait travaillé sur la pièce du dramaturge vénitien, et son œuvre avait été représentée à Naples en 1774, mais sous le titre : *Il credulo deluso*. Reprenant le même sujet en 1783, et lui restituant son intitulé original, Paisiello dut le faire remanier assez profondément pour le réduire de trois à deux actes, conformément à l'usage établi sur la scène impériale de Saint-Petersbourg. <sup>5</sup> En l'absence de tout renseignement à cet égard, il est impossible aujourd'hui de connaître le nom du littérateur qui fut chargé de cette tâche délicate. Mais il est certain que celle-ci dut être accomplie en Italie car, à cette époque, la direction des Théâtres impériaux ne disposait d'aucun poète italien, G. B. Casti ayant regagné Vienne depuis quelque temps déjà.

En tout état de cause, il faut tenir pour invraisemblable l'assertion qui se lit dans le livret de *Il mondo della luna*, publié à Naples en 1784, lors de la représentation de la partition de Paisiello dans cette ville. Dans son *Avviso al Pubblico*, l'impresario napolitain Francesco Milza affirme, en effet, que la pièce de Carlo Goldoni avait été ramenée :

... par Mr. Coltellini à deux actes et à la concision qui est exigée des spectacles à la cour de la souveraine russe <sup>6</sup>.

Or, Marco Coltellini était mort six ans auparavant déjà, à un moment où il n'était point encore question de *Il mondo della luna*. Quoiqu'il en soit à ce sujet, le livret remanié et raccourci fut édité à Saint-Petersbourg en 1783, avec ce titre :

*Il mondo della luna. Festa giocosa teatrale in due atti, da rappresentarsi nel Nuovo Imperial Teatro di pietra di S. Pietroburgo. all' occasione del suo primo aperimento, per celebrare l'annuo festivo giorno dell' incoronazione di S. M. Catterina II.*

B. Bilbassof auquel on doit ce renseignement <sup>7</sup>, ne signale malheureusement pas dans quelle collection il a découvert ce livret, et il n'indique pas davantage — mais la chose est probable — s'il comporte une traduction russe.

<sup>1</sup> *Opern-Handbuch*, p. 337.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 758.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 56.

<sup>4</sup> Ainsi que nous l'avons signalé (voir T. I, p. 297), la partition de B. Galuppi fut jouée à Saint-Petersbourg en 1758, par la troupe de G. B. Locatelli.

<sup>5</sup> Au sujet des différences entre les deux versions de 1774 et 1783, voir : *Musica d'oggi*, année 1939, pp. 265-277.

<sup>6</sup> Cité par E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 56.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, I, 360-361.

Pour la partition de Giovanni Paisiello, son manuscrit autographe se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup>. Détail curieux : la date de 1783, tracée de la main du *maestro* figure sur l'opéra lui-même, alors que celle de 1784 est inscrite à la fin de l'ouverture. Des copies en subsistent dans les bibliothèques du Conservatoire de Paris, de la Hofburg à Vienne, et des Théâtres académiques de Leningrad.

Etant donné qu'il s'agissait de l'inauguration du nouveau théâtre, le Comité des spectacles tint certainement à entourer la représentation de *Il mondo della luna* d'une mise en scène particulièrement brillante. On en peut juger par le fait que, huit jours encore avant la date fixée, il alloua un crédit supplémentaire de R. 3.000,—, pour l'achat de matériel divers destiné à cet ouvrage <sup>2</sup>.

Pour la distribution, elle réunissait les noms de Baldassare Marchetti (Buonafede), Anna Davia de Bernucci (Clarice), Benedetta Marchetti (Flaminia), Guglielmo Jermolli (Ecclitico), G. B. Brocchi (Ernesto) et Pietro Mazzoni (Cecco), Les ballets avaient été réglés par Gasparo Angiolini; quant aux décors, ils appartenaient à Francesco Gradizzi et à Bigari <sup>3</sup>.

\* \* \*

Le 21 décembre, le public pétersbourgeois put entendre un concert encore, celui des frères Anton et Franz Thürner qui, chose curieuse, ne firent pas valoir leurs fonctions dans la « musique du roi de Suède », à laquelle ils furent attachés en 1782-1783 <sup>4</sup>, mais qui se réclamèrent de la cour de Vienne, ainsi que le montre l'annonce publiée par eux :

*Le 21, un grand concert vocal et instrumental sera donné, à la cour des Galères, maison 233, chez le traiteur anglais Fowl, par deux frères voyageurs, MM. Thürner, virtuoses et premiers joueurs de flûte traversière près la cour impériale de Vienne, qui se trouvent ici. La musique de la cour d'ici prendra part à ce concert dans lequel les deux voyageurs auront l'honneur de jouer des concertos à deux et des solos. Dans les imprimés qui suivront, on fera connaître exactement les pièces qui seront exécutées <sup>5</sup>.*

\* \* \*

Outre les partitions dramatiques et spirituelles que nous avons signalées plus haut, il est probable — car la date de la première représentation de l'ouvrage en question ne saurait être indiquée de façon absolument certaine <sup>6</sup> — que la saison 1783-1784 vit paraître, à Saint-Pétersbourg, un nouvel opéra-comique russe qui, dès sa création, connut un succès prodigieux, et allait tenir la scène pendant de longues années.

*Le marchand de sbitène* <sup>7</sup>, en trois actes, était de J. B. Kniajnine pour l'action, et d'Anton Bullandt pour la musique. Le livret en dut certainement être publié, soit au moment de la première représentation, soit peu après, afin de répondre à la demande des spectateurs qui, aussitôt, se pressèrent pour voir cette œuvre. Mais l'on n'en connaît pas d'édition antérieure à

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 273.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 136.

<sup>3</sup> Indications fournies par le livret du spectacle.

<sup>4</sup> T. NORLIND et E. TROBÄCK : *Kungl. Hovkapelletts Historia. 1526-1926*; Stockholm, 1926, p. 281.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 décembre 1783, annonce.

<sup>6</sup> Il est possible, en effet, que cet ouvrage n'ait été créé qu'au début de 1784. Par contre, il est certain que les dates du 17 janvier 1787 à Moscou, et du 11 mai 1789, données respectivement par N. FINDEISEN (*Esquisse*, II, 107) et V. STASSOF (*Op. cit.*, p. 34) sont beaucoup trop tardives. De fait, à la date du 20 mars 1784 déjà, une annotation consignée, dans un rapport, par l'un des directeurs des Théâtres impériaux, prouve irréfutablement qu'à ce moment, l'œuvre d'Anton Bullandt avait déjà été jouée. Voir à ce sujet : *Archives Th. Imp.*, II, 189.

<sup>7</sup> Sbitène : infusion chaude de miel et d'épices, dont le populaire russe de ce temps était très friand.

celles qui furent imprimées à Moscou en 1788<sup>1</sup> (Exemplaire au Musée du livre, à Moscou), et en 1790 à Saint-Petersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Incité sans doute par la sensationnelle réussite du *Meunier sorcier, fourbe et marieur* que son confrère A. Ablessimof avait donné quatre ans auparavant et qui avait immédiatement fait accourir les foules, le poète J. B. Kniajnine, dont plusieurs ouvrages avaient déjà connu le succès, s'avisait d'écrire, lui aussi, un opéra-comique portant à la scène des types et des traits empruntés à la vie quotidienne russe. Mais alors que son modèle avait créé de toutes pièces son intrigue et les personnages de celle-ci, l'imitatif Kniajnine — le mot est du grand poète Pouchkine — jugea ne pouvoir mieux faire que de pasticher... *L'école des femmes* et *Le barbier de Séville* dont il transporta certains détails de l'intrigue, sur le plan des mœurs populaires de son pays.

Servi par une musique facile et assez élémentaire à laquelle Anton Bullandt s'était imaginé candidement donner un caractère russe, mais où se manifeste, bien plutôt, le souvenir lointain de l'*opera buffa* italien, *Le marchand de sbitène* transporta d'aise le grand public de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui n'était pas fort exigeant en matière d'art, et il alla immédiatement aux nues, s'installant pour de longues années au répertoire des théâtres de Saint-Petersbourg et de Moscou, et devenant l'une des pièces les plus populaires, dont le succès alla jusqu'à concurrencer celui du *Meunier sorcier, fourbe et marieur*. Cela au point qu'en 1789, l'acteur Pierre Plavilichtchikof s'avisait d'écrire une comédie : *Le meunier et le marchand de sbitène rivaux*, dont l'action mettait plaisamment en scène les deux principaux personnages de ces opéras-comiques, et qui divertit fort les spectateurs. Cependant qu'en 1793 ou 1794, le librettiste V. Levchine, voulant profiter de cette réussite, donna une suite à l'œuvre de J. Kniajnine, en mettant au jour un petit opéra-comique en un acte : *Le mariage de Monsieur Voldyref*<sup>2</sup> qui, avec une partition de Michel Frantzovitch Kerzelli, connut lui aussi une grande vogue.

La première représentation du *Marchand de sbitène* fut donnée sur la scène du Théâtre de la cour. Le rôle du marchand était tenu par le chanteur Vassili Mikhaïlovitch Tchernikof, l'un des meilleurs artistes lyriques de l'époque, dont un historien contemporain affirme qu'il :

... fit preuve d'un talent remarquable, pour le plus grand divertissement du public<sup>3</sup>.

Malgré le succès décidé et durable qu'elle obtint, la partition d'Anton Bullandt n'eut jamais les honneurs de l'édition. Du moins en subsiste-t-il trois exemplaires manuscrits dans l'un desquels, daté de 1784, le texte littéraire est inscrit en lettres latines : circonstance qui donne à penser qu'il s'agit là de la partition autographe. En effet, il est vraisemblable qu'à ce moment, le compositeur connaissait encore assez imparfaitement l'alphabet et la langue du pays qu'il habitait depuis moins de quatre ans, et que l'on recourut à ce procédé, pour lui permettre de reporter plus aisément, sur son manuscrit, les paroles du librettiste<sup>4</sup>.

Contrairement à ce que l'on serait tenté de penser, la réussite extraordinaire du *Marchand de sbitène* ne fut point jugée, par l'administration théâtrale, digne de valoir de particuliers égards au musicien, ainsi que le démontre le fait suivant, bien révélateur de la médiocre considération dont les artistes du cru jouissaient alors en haut lieu. A quelque temps de là, en effet, invoquant le succès de son opéra, Anton Bullandt s'enhardit à proposer à la direction des Théâtres impériaux d'écrire d'autres ouvrages encore, et à demander pour cela une gratification annuelle de R. 1.200,— : requête que A. V. Olsoufief, membre du Comité des spectacles auquel elle fut

<sup>1</sup> Elle fut annoncée, par un libraire, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 7 juillet 1788.

<sup>2</sup> Voldyref est le nom de l'un des personnages principaux — le tuteur berné — du *Marchand de sbitène*.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 60.

<sup>4</sup> D'après l'un de ces exemplaires, appartenant à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, l'historien N. FINDEISEN a reproduit l'ouverture, un duo et un air du *Marchand de sbitène*, parmi les exemples notés de son *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie*, ff. LXXXIV-LXXXVII.

présentée, jugea proprement exorbitante, et qui eut le don de déchaîner l'ire de l'important fonctionnaire. Aussi celui-ci inscrivit-il en marge du rapport qui y faisait allusion, cette note significative qui est bien dans le ton de la bureaucratie russe de l'époque :

*Refuser, refuser, refuser et le saigner. A mon avis, trois cents roubles pour la musique du Marchand de sbitène, c'est plus qu'assez !*<sup>1</sup>

Ce qui n'empêcha pas, nous l'avons dit, l'œuvre du musicien de faire une longue carrière, et de rapporter certainement de fort appréciables recettes à la caisse des Théâtres impériaux. En 1810, jouée au Théâtre de Moscou par la remarquable cantatrice Lisa Sandounova et l'excellente basse P. V. Zlof dans les deux rôles principaux, elle attirait la foule, ainsi que le constate un journal du temps<sup>2</sup>. Et en 1851, ainsi qu'en 1852 encore, cet ouvrage fut repris à Saint-Pétersbourg où il retrouva un certain succès auprès du grand public, bien qu'entre temps les partitions de Boieldieu, Rossini, Auber, Meyerbeer et Glinka eussent paru et triomphé...

\* \* \*

C'est également en 1783 — à en juger par la date du livret qui fut publié à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) — que fut représenté probablement au Théâtre de la cour, un *dramma giocoso* en trois actes : *L'astratto, ovvero Il giocatore fortunato*, texte de G. Petrosellini, musique de N. Piccinni, sur l'apparition duquel on ne possède aucun renseignement.

Enfin, deux autres partitions furent certainement jouées dans le cours de l'année 1783 : *L'amoureux de quinze ans*, comédie mêlée d'ariettes de J. P. E. Martini-Schwartzendorf, qui fut donnée en français à Smolna, par les jeunes élèves de cette institution<sup>3</sup>; puis *Le rémouleur*, opéra-comique russe en deux actes, texte de N. Nikolef, musique d'un compositeur demeuré inconnu<sup>4</sup>, qui fut créé au Théâtre-Pétrovsky de Moscou (peut-être le 27 avril), et dont le livret fut publié dans la même ville, à une date que nous ignorons (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad; réimpression dans la collection : *Le Théâtre russe*, t. XXII).

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 189.

<sup>2</sup> *Le Messager de l'Europe*; Moscou, janvier 1810, p. 71.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

<sup>4</sup> V. STASSOF et O. TCHAYANOVA (*Op. cit.*, p. 223) attribuent, sans aucun fondement, cet ouvrage à E. I. Fomine.



## RUPTURE ET DÉPART DU COMPOSITEUR

On l'a vu : depuis fort longtemps et déjà au moment où, en 1781, il se préparait à signer, avec la direction des Théâtres impériaux, un nouveau contrat par lequel il allait s'engager à demeurer en Russie au moins jusqu'en 1786, Giovanni Paisiello, par l'intermédiaire de son ami Galiani et de quelques personnalités influentes, multipliait les démarches pour s'assurer une situation à la cour de Naples, donnant ainsi les preuves réitérées de sa duplicité.

Pour parvenir plus sûrement et plus rapidement à son but, il n'était d'attentions dont il n'accablât la famille royale napolitaine. C'est ainsi que, non content de faire tenir à Ferdinand IV les partitions de tous les ouvrages dramatiques qu'il écrivait en Russie, il lui envoya, en 1783, vingt-quatre *Divertimenti* pour flûtes, clarinettes, cors de chasse et basson, afin que le souverain :

... pût les faire jouer pendant quelque grand repas, c'est-à-dire à ses soupers au Pausilippe ou à ses chasses <sup>1</sup>.

Cependant que, simultanément, il dédiait à la reine Marie-Caroline deux *Canzonette* : *La libertà* et *Palinodia a Nice* sur des textes de P. Metastasio <sup>2</sup>, et qu'il gratifiait la princesse Marie-Thérèse d'un recueil de *Sonates* pour clavecin et violon <sup>3</sup>, accompagnant ces envois d'incessants messages dans chacun desquels, et de façon toujours plus instante, il pressait son ami d'agir en sa faveur auprès de toutes les personnes dont l'influence pouvait servir sa cause. Cela au point que, d'entre les lettres qu'il envoya à Galiani, de 1781 à 1783, il n'en est pas une, pour ainsi dire, où il ne revienne sur l'affaire qui lui tenait si fort à cœur <sup>4</sup>.

A l'entendre, au reste, ce n'était point l'intérêt qui le guidait ici, mais bien son ardent désir de retrouver sa patrie et de pouvoir mettre enfin, en féal sujet, son talent au service de son légitime souverain. Pas davantage, protestait-il, il n'eût consenti à ce que la réalisation de ses vœux allât au détriment de quel'un de ses confrères <sup>5</sup>.

Il s'en fallait pourtant que cette admirable abnégation fût l'expression de la pensée secrète de l'ambitieux *maestro*. Et celui-ci laissa percer le bout de l'oreille, le jour où, paraphra-

<sup>1</sup> Lettre à Galiani, en date du 4 juillet 1783, reproduite par S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 44.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Lettre à Galiani, en date du 3 juin 1783, *ibid.*, p. 41.

<sup>4</sup> A ce sujet, voir S. PANAREO : *Op. cit.*, pp. 21-44.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 43, lettre à Galiani, du 4 juillet 1783.

sant un mot célèbre du grand fabuliste français, et révélant sans y prendre garde le tréfonds de son être, il s'oublia à faire cet aveu significatif :

... *Mais quel est celui qui voudrait lâcher le certain pour l'incertain ?...<sup>1</sup>*

Il ne pouvait confesser plus effrontément qu'en dépit de ses protestations de dévouement et de désintéressement, sa grande, son unique préoccupation était de ne pas abandonner hâtivement une bonne place en Russie, avant que d'être assuré d'en trouver l'équivalent à Naples.

Bien entendu, l'astucieux bonhomme se gardait de laisser deviner, à Saint-Pétersbourg, quoi que ce fût de ses projets et de ses démarches, afin de ne pas compromettre une magnifique situation dont, cupide comme il l'était, il devait apprécier à leur valeur les nombreux et solides avantages. Il importait donc d'agir avec prudence et de mener diplomatiquement la partie, jusqu'au jour où la poire convoitée serait mûre et prête à être cueillie...

Ce moment si ardemment attendu vint enfin et, dans les derniers mois de 1783, Giovanni Paisiello comprit qu'il touchait au port. N'avait-il pas été, au reste, jusqu'à prier l'empereur Joseph II, qu'il connaissait personnellement depuis le voyage de Mohilef en 1780, de parler en sa faveur au roi Ferdinand IV ! Intervention opportune qui, sans doute, contribua puissamment à amener la décision<sup>2</sup>.

Restait à trouver le moyen, sinon élégant — c'était bien là le dernier souci du musicien — du moins assez politique pour que celui-ci pût quitter la Russie tout en conservant, le plus longtemps possible, les avantages financiers attachés à sa charge.

On pense bien que le rusé Napolitain ne fut pas long à imaginer la petite *combinazione* qui allait lui permettre de se tirer profitablement d'affaire, et, qu'en l'occurrence, il ne s'embarrassa pas d'excessifs scrupules. Justement, nous l'avons vu, le 16 août 1783, le Comité des spectacles l'avait désigné comme inspecteur de l'orchestre, le chargeant encore, trois jours plus tard, des mêmes fonctions en ce qui concernait l'*opera seria* et l'*opera buffa*. C'était compter sans l'avidité bien connue du musicien qui, en une précédente occasion déjà, avait montré qu'il était bien décidé à n'accepter aucune obligation dont son contrat ne fit mention expresse, ... à moins d'obtenir en échange une appréciable augmentation de traitement<sup>3</sup>.

De fait, le *maestro* s'empressa de tirer parti de l'occasion qui se présentait si opportunément et, arguant à nouveau des termes de son contrat, il commença par contester la décision du Comité, d'où s'ensuivit un violent conflit dont nous devons le détail à F. H. Laferrière<sup>4</sup> qui, secrétaire du grand-duc Paul Pétrovitch et au courant de la faveur manifestée au musicien par la grande-duchesse, présente, cela va de soi, les choses sous le jour le plus favorable à l'intéressé :

...*Il a eu une prise terrible avec le Comité. Voici comment. Excédé de l'inspection de la musique, dont il a été chargé, il a présenté une lettre très-soumise et très-respectueuse au Comité pour en être dispensé. Le Comité, après avoir délibéré sur sa requête, l'a fait rentrer après l'avoir fait attendre fort longtemps dans une antichambre avec les laquais et*

<sup>1</sup> S. PANAREO : *Op. Cit.* p. 43.

<sup>2</sup> B. GAGLIARDO : *Op. cit.*, p. 134, lettre de Galiani, en date du 12 février (nouv. st.) 1784.

<sup>3</sup> On se souvient que, durant les deux premières années de son séjour à la cour, Paisiello s'était énergiquement refusé à composer des *opere buffe*, en se prévalant du fait que ce genre d'ouvrages n'était pas mentionné nommément dans son contrat, et que c'est en 1779 seulement, après s'être ainsi ménagé un nouvel engagement à des conditions plus avantageuses encore, qu'il céda sur ce point, ayant eu gain de cause, grâce à cette manière de chantage.

<sup>4</sup> François-Hermann Laferrière (1737-1796), d'origine suisse, mais né à Strasbourg, fut d'abord au service du comte A. B. Vorontzof, puis il enseigna la littérature au jeune grand-duc Paul Pétrovitch qui, en 1768, l'attacha à sa personne, en qualité de lecteur, bibliothécaire et secrétaire. Organisateur attitré des soirées musicales et théâtrales données à la cour du grand-duc, F.-H. Laferrière écrivit les livrets de plusieurs opéras-comiques français qui, mis en musique par D. Bortniansky, furent joués dans la maison de son maître. Tombé en disgrâce en 1793, il fut congédié, et il mourut à Saint-Pétersbourg, trois ans plus tard.

les *izvoschiky*<sup>1</sup>, et au lieu de répondre oui ou non, à sa requête, on s'est mis à lui faire des questions sur ce qu'il voulait ou ne voulait pas faire. Paesiello a envoyé son contrat et a prétendu qu'on ne pouvait pas exiger de lui autre chose que ce qui y était spécifié. Sur cela grande dispute, dans laquelle ces Messieurs prétendent que Paesiello s'est emporté et leur a manqué de respect.

Tant y a qu'on lui a dit qu'il était un impertinent. Là-dessus celui-ci les a plantés là et s'en est allé (l'on prétend qu'en sortant il a tappé la porte, ce qui pouvait bien être, fâché comme il était). On a envoyé après lui pour lui faire dire de revenir; il n'a pas voulu. Le soir du même jour, au sortir de l'Hermitage, dans la rue, il a trouvé autour de son carrosse des soldats qui ont voulu l'arrêter; il s'est sauvé, tandis que les soldats tenaient les chevaux. Il n'a pas couché chez lui ce soir-là. On a envoyé chez lui des soldats pour le prendre en cas qu'il revint à la maison. Madame la grande-duchesse a fait ce qu'elle a pu pour obtenir grâce de ces messieurs; il n'y a pas eu moyen<sup>2</sup>.

Elle m'a envoyé chez monsieur Alsoufief<sup>3</sup> pour tâcher de raccommoier et apaiser la chose, il n'y a pas eu moyen, il a fallu que Paesiello se rendit aux arrêts pour délivrer sa femme des soldats qui ne bougeaient de chez elle, et le lendemain on voulait faire une proclamation de la police pour le prendre partout où on le trouverait. Paesiello s'est donc rendu au Corpus<sup>4</sup>, où il a passé la nuit chez Angiolini, qui y demeure. Le lendemain on l'a fait venir au Comité, où les choses se sont passées assez doucement, et sur ce qu'on lui a encore fait quelques questions relativement à ce qui avait été la matière de la dispute, il a répondu que, ne se sentant pas en état de répondre après l'agitation où il avait été les jours précédents et qui avait influé sur sa santé, il priait le Comité de lui donner quelque repos et de lui permettre de se retirer chez lui et qu'il répondrait à tout, quand il serait plus calme et plus remis. Ce qui lui a été accordé. Paesiello, dégoûté, comme vous pouvez bien le penser, ne respirait plus que son congé; il l'a demandé à l'Impératrice par une lettre, où, sans parler de son affaire avec le Comité, il n'aligne d'autre raison que la santé de sa femme, qui ne lui permet pas un plus long séjour en Russie et qui exige absolument qu'il la conduise dans un climat plus doux, ce qui, par parenthèse, est très vrai : car, quelques jours avant cette aventure, il me disait qu'il croirait qu'il serait obligé d'en venir là, parce que depuis la maladie que sa femme a faite cet été, elle ne se remettait pas, qu'elle dépérissait de jour en jour et que Haliday<sup>5</sup> lui avait dit qu'il fallait absolument songer à la mener en Italie, s'il voulait qu'elle se remit.

La lettre de Paesiello a été présentée par monsieur Bezborodko, qui dans toute cette affaire s'est montré de ses amis et lui a rendu toute sorte de bons offices. L'Impératrice, au lieu d'un congé absolu, lui a fait proposer de ne prendre qu'un congé d'un an, pendant lequel il continuerait de toucher ses appointements, qu'en outre on lui donnerait de l'argent pour son voyage, qu'il ferait de la musique pour elle qu'il pourrait envoyer ici, et qu'il serait chargé d'engager des sujets pour son opéra, ce qui doit être notifié au Comité par monsieur de Bezborodko. Mais Paesiello, qui craint l'avenir, est fermement résolu de n'avoir plus rien à faire avec le Comité et de prendre ses précautions pour cela... Il paraît que l'Impératrice a véritablement envie de le garder, et comme il peut arriver d'ici à un an bien des choses, il y aura peut-être moyen d'arranger le tout à sa satisfaction, afin que nous ne le perdions pas et qu'il puisse être avec l'agrément et la tranquillité convenable et nécessaire pour l'exercice de son talent.

<sup>1</sup> *Izvochtchik* : cocher de fiacre.

<sup>2</sup> Comme nous l'avons dit, la grande-duchesse Maria Féodorovna, seconde femme du grand-duc héritier, était l'élève de Giovanni Paisiello pour le clavecin.

<sup>3</sup> A. V. Olsoufief, membre du Comité des spectacles.

<sup>4</sup> Le *Téatralny Korpous* (Corps des théâtres), grand bâtiment voisin du Palais d'hiver, où étaient logés la plupart des artistes des scènes impériales.

<sup>5</sup> Médecin anglais qui exerçait alors son art à Saint-Pétersbourg.

*Quant à sa femme, il paraît qu'elle n'a nulle envie de revenir; mais pour lui, il me paraît si reconnaissant des bontés de l'Impératrice et de celles de madame la grande-duchesse et du grand-duc que, pour peu qu'il prévoie qu'on le laissera tranquille, il ne demandera pas mieux que, de faire tout ce que l'on voudra. Voilà... un bien long détail, mais j'ai été obligé de promettre à notre bon musicien de vous le faire...<sup>1</sup>*

Ainsi, le madré bonhomme avait habilement manœuvré. Feignant une reconnaissance qui ne l'avait pourtant pas retenu d'engager en catimini, à Naples, les pourparlers que l'on sait, tablant par ailleurs sur la faveur de Catherine II qui ne lui cachait pas qu'elle souhaitait fort de le retenir auprès d'elle, il demandait un congé en prétextant des raisons de santé, et il laissait entendre autour de lui qu'il était disposé à revenir, une fois la crise passée. Au surplus, comme on le verra, il allait, sans scrupule aucun, profiter de la proposition de la souveraine qui lui assurait une année entière de traitement et de petits à-côté nullement négligeables... Cela alors que, selon toute apparence, il était bien décidé déjà, dans son for intérieur, à ne jamais reparaitre à Saint-Pétersbourg, puisqu'il avait la presque certitude d'un engagement définitif à Naples.

Comme on le pouvait conclure de la lettre de Lafermière, l'affaire s'arrangea selon les vœux du compositeur qui, ayant obtenu tout ce qu'il désirait, et même davantage, dut prendre d'autant plus facilement son parti de la salutaire mortification que sa cupidité lui avait attirée.

En effet, la lettre que, par ordre de l'impératrice, le comte A. A. Bezborodko adressa, le 8 décembre 1783, à A. V. Olsoufief, président du Comité des spectacles, avait la teneur suivante :

*Concernant la supplique du maître de chapelle Paisiello qui se trouve au service de Sa Majesté Impériale, et en considération de sa maladie, ainsi que de celle de sa femme, Sa Majesté a très gracieusement ordonné de le laisser partir pour l'Italie jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier de la prochaine année 1785, en lui conservant les appointements qu'il reçoit, en lui remettant, dans le cas actuel, l'argent fixé pour son voyage par le contrat conclu avec lui, en lui payant tout ce qui lui revient jusqu'au prochain 1<sup>er</sup> janvier 1784, et en son absence, jusqu'à l'expiration du délai susmentionné, de verser ses gages à la personne qui en aura reçu délégation de sa part.*

*En outre, Sa Majesté a jugé bon d'ordonner que M<sup>r</sup> Paisiello s'engage, pour la durée de son congé : 1) à envoyer ici la musique qu'il pourra composer pour un opéra d'un genre ou d'un autre; 2) à rechercher et estimer les talents des chanteurs ou des bouffes comiques nécessaires pour le service d'ici; cela, si le Comité institué pour diriger les spectacles l'estime nécessaire.*

*Au reste si, en vue de la répartition des spectacles, le Comité juge indiqué d'avoir un second maître de chapelle, Sa Majesté le laisse libre de faire venir celui-ci.<sup>2</sup>*

Il ne restait donc plus à Paisiello — et l'on sait si, pour lui, la chose était d'importance — qu'à empocher son argent. Mais ayant probablement conscience de l'indélicatesse de sa conduite, il éprouvait quelque appréhension, si l'on en croit F.H. Lafermière qui, dans une lettre subséquente, mandait au comte A. R. Vorontzof :

*... il craint qu'on incidente [sic] en traînant la chose en longueur. Il est sûr que l'air du bureau ne lui est pas favorable et que le Comité se fera un vrai plaisir en tout temps et à toute occasion de le chicaner et de le taquiner en tout ce qui dépendra de lui.*

<sup>1</sup> Lettre de F. H. Lafermière, en date de novembre 1783, adressée au comte A. R. Vorontzof, et reproduite par F. BARBERIO : *Disavventure di Paisiello*, dans : *Rivista musicale italiana*, XXIII 543-546; texte original en français, dont nous respectons le style... et l'orthographe.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 150-151.

*C'est à quoi le bon maestro doit s'attendre et sur quoi il doit prendre ses précautions et ses bonnes sûretés pour l'avenir...<sup>1</sup>*

En dépit de ces pronostics alarmants, le Comité des spectacles tint à honneur, sans doute, de montrer plus de correction que son ex-maître de chapelle n'en avait témoigné car, ayant prestement fait ses bagages, dès qu'il eut appris sa nomination à Naples, Giovanni Paisiello s'empressa de quitter Saint-Pétersbourg, le 25 janvier 1784 déjà <sup>2</sup>, événement dont Catherine II ne jugea pas à propos d'informer Grimm autrement que par ces mots tout secs :

*... Paisiello nous quitte ; il s'est brouillé avec la nouvelle direction, ou bien celle-ci avec lui...<sup>3</sup>*

Entre temps, en effet, un événement considérable s'était produit, qui répondait aux vœux ardents du musicien. A la fin de décembre 1783, le roi Ferdinand IV avait signé un décret nommant Giovanni Paisiello aux fonctions de « Maître de chapelle, compositeur de la musique des drames, pour le service de la Cour royale » <sup>4</sup> : Heureuse nouvelle que Galiani, par une lettre datée du 12 février (nouv. st.) 1784 <sup>5</sup>, s'empressa de confirmer à son ami qui, pour lors, se trouvait déjà à Varsovie où il s'était arrêté quelques semaines, sur l'invitation du roi Stanislas-Auguste Poniatowski et où, nous l'avons dit, il dirigea, le Jeudi-Saint 2 avril (nouv. st.), une audition de *La Passione*, en présence de la cour polonaise.

Connaissant la particulière mentalité du *maestro* et sa délicatesse en affaires, on imagine bien qu'il se garda soigneusement de porter le fait de sa nomination à la connaissance de la direction des Théâtres impériaux, dans la crainte de perdre le bénéfice pécuniaire de l'année de congé qui lui avait été si bienveillamment octroyée par Catherine II. Et le cœur léger, mais la bourse pleine, il continua bientôt sa route, se dirigeant sur Vienne où l'empereur Joseph II, se souvenant des soirées de Mohilef et de Saint-Pétersbourg, lui demanda d'écrire, pour son théâtre, un opéra : *Il rè Teodoro in Venezia*, sur un livret de G.B. Casti qui, rentré peu auparavant dans la ville impériale, avait, à la mort de Pietro Metastasio, reçu du souverain le titre envié de *poeta cesareo*.

Dans cette ville, le voyageur dut croiser le maître italien qui avait été appelé à lui succéder à Saint-Pétersbourg car, le 8 mai (nouv. st.) 1784, Mozart écrivant à son père, lui manda que Paisiello était de retour, et que l'on attendait chaque jour Giuseppe Sarti qui se rendait auprès de la cour de Russie <sup>6</sup>.

Enfin le compositeur se retrouva à Naples, et y prit aussitôt possession de ses nouvelles fonctions, sans plus se soucier de ceux qu'il avait si vilainement bernés et qui, à Saint-Pétersbourg, attendaient en vain de le voir reparaître. Mais il n'est si bonne plaisanterie qui n'ait une fin. C'est ce que jugea le Comité des spectacles qui, dûment convaincu de la mauvaise foi du maître de chapelle napolitain et, le jour venu, ayant constaté sa carence, prit une décision qu'il consigna en ces termes dans le procès-verbal de sa séance du 1<sup>er</sup> janvier 1785 :

*Concernant le maître de chapelle Paisiello... qui est en Italie, et dont le congé expire ce jour, il a été résolu : Bien que son contrat ne soit pas encore échu, l'exclure de la liste*

<sup>1</sup> F. BARBERIO : *Op. cit.*, p. 546.

<sup>2</sup> La date du départ de Paisiello est indiquée dans la lettre du 26 janvier 1784, par laquelle le duc de Serra-Capriola, envoyé diplomatique napolitain à Saint-Pétersbourg, informe son supérieur, le marquis della Sambuca, ministre d'Etat, qu'il avait communiqué au musicien sa nomination à la cour de Naples. Cette lettre est reproduite par E. FAUSTINI-FASINI : *Documenti paisiellani inediti*, paru dans : *Note d'archivio per la storia musicale*; Rome, 1936, Nos 3-4, p. 111.

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre en date du 5 janvier 1784.

<sup>4</sup> E. FAUSTINI-FASINI : *Op. cit.*, p. 98.

<sup>5</sup> Comme le montre cette lettre, Galiani en avait, peu de temps auparavant, adressé une autre à Paisiello qui ne la reçut jamais. Voir. F. SCHIZZI : *Della vita... di G. Paisiello*; Milan, 1833, p. 93.

<sup>6</sup> W. A. MOZART : *Briefe*, II, 253.

*des employés des théâtres, jusqu'à son arrivée ici, et au moment où sera reçu l'ordre de le reprendre au service* <sup>1</sup>.

Décision qui entraînait automatiquement la suspension du traitement que Paisiello avait réussi à cumuler, pendant six mois au moins, avec celui que lui valaient ses fonctions à Naples. Du moins, l'habile musicien avait-il la perspective consolante d'empocher chaque année, désormais, la pension de neuf cents roubles que son ex-élève, la grande-duchesse Maria Féodorovna, lui avait accordée <sup>2</sup>. Il la recevait encore en 1801, ainsi qu'en témoigne une lettre du secrétaire de l'empereur Paul I <sup>3</sup>, et peut-être ne la perdit-il qu'en 1813 <sup>4</sup>...

\* \* \*

Outre les partitions dramatiques dont nous avons signalé les titres, au cours des chapitres précédents, Giovanni Paisiello donna, pendant son séjour en Russie, un certain nombre de pièces instrumentales auxquelles il n'est pas possible d'assigner des dates précises, car elles ne portent aucune indication à ce sujet, et qui furent certainement écrites pour égayer les grandes réceptions du Palais d'hiver ou celles de la résidence estivale de Tsarskoïé-Sélo.

Tel est le cas des vingt-quatre *Divertimenti* que le *maestro* envoya en 1783 au roi de Naples, et dont la partition est accompagnée d'une note spécifiant que ces morceaux furent « composés sur l'ordre de Sa Majesté Impériale Catherine II ». Destinés à des groupes d'instruments à vent (2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, un basson) qu'ils emploient dans les formations les plus diverses, du trio au septuor, ces *Divertimenti* sont répartis en deux recueils comprenant chacun douze numéros. Dans le premier d'entre eux, de caractère pastoral, les pièces sont groupées sous des titres généraux : *La diane*, *Il mezzo giorno*. *Il tramontar del Sole*, *L'andare a Letto*, qui révèlent leurs intentions descriptives. Pour le second, auquel Paisiello n'a attribué aucune désignation spéciale, il présente des aspects fort variés : chansons napolitaines, fanfares, danses, etc. Cette œuvre qui n'a été connue d'aucun lexicographe occidental, et que l'historien soviétique N. Findeisen a été le premier à signaler <sup>5</sup>, ne semble plus exister qu'en une copie unique appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad, copie qui a été relevée sur un exemplaire, aujourd'hui disparu, qui faisait partie de la bibliothèque de F. Santini, le grand collectionneur romain (1778-1862).

G. Paisiello écrivit encore, en Russie, une foule d'œuvres pour clavecin qu'il dédia, pour la plupart, à son élève, la grande-duchesse Maria Féodorovna. Un certain nombre de ces pièces sont réunies dans un recueil manuscrit que possède la bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>6</sup>, et qui porte la suscription suivante :

*Raccolta di vari Rondeaux e Capricci con l'accomp. di Violino per il P.fte, composte espressamente per S. A. I. la Granduchessa di tutte le Russie.*

Un exemplaire, également manuscrit, du même recueil, en notre possession, est intitulé :

*Rondo, Sonate e Capricci per cembalo con acc. di violino* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 217-218.

<sup>2</sup> *Autobiographie*, dans *Rassegna musicale*, mars 1930, pp. 127-128.

<sup>3</sup> G. B. GAGLIARDO : *Op. cit.*, p. 146, lettre du comte B. de Nicolaï à Paisiello.

<sup>4</sup> Fig. 67, voir la reproduction de l'un des portraits de Giovanni Paisiello.

<sup>5</sup> *Esquisse*, II, 251-252. Dans son ouvrage, N. FINDEISEN a reproduit, pp. XCVI-CI, une partie de ces *Divertimenti*.

<sup>6</sup> *Catalogo*, p. 622.

<sup>7</sup> La partie de violon manque.

Il s'agit là des mêmes pièces qui furent publiées, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par l'éditeur parisien Sieber, avec un libellé identique à celui de l'exemplaire de Naples (Exemplaire de cette édition parisienne, à la Staatsbibliothek de Berlin), et à Londres par Longman and Broderip (Exemplaire au British Museum), sous le titre :

*Twelve Capriccios and Rondos for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for the Violin, composed for the Grand Duchess of all the Russies.*

Ainsi que nous l'avons constaté en parcourant ce recueil, Paisiello ne s'était pas toujours mis en frais pour son impériale élève, car nombre d'entre ces petites pièces ne constituent que des arrangements d'ouvertures, d'airs et de duos empruntés aux opéras que le compositeur fit représenter, durant son séjour en Russie.

D'autre part, la Biblioteca palatina de Parme possède la copie d'une sonate, également pour piano ou clavecin, intitulée : *L'Addio della Gran Duchessa* <sup>1</sup>, qui figure aussi, mais sous un titre français, dans la collection Simoneschi de Pise <sup>2</sup>.

Il semble qu'en outre, Paisiello ait écrit, toujours en hommage à la même auguste personne, quelques œuvres pour la harpe car, adressant une lettre au musicien, le 7 septembre 1801, le secrétaire de feu Paul I l'informe que l'impératrice Maria Féodorovna <sup>3</sup> lui avait :

*... promis plus de quatre fois de me faire copier une de ses sonates favorites pour la harpe... <sup>4</sup>*

Enfin, il convient de signaler l'existence de deux concertos pour clavecin, qui datent certainement de l'époque de Saint-Pétersbourg, et que A. della Corte <sup>5</sup> attribue, sans en donner de preuve, à l'année 1781. Le manuscrit autographe de l'un d'eux, à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, est précédé de la suscription :

*Concerto per cembalo fatto per S. A. I. la Gran Duchessa di tutte le Russie <sup>6</sup>.*

Pour le second qui appartient à la même collection, il porte le titre :

*Concerto di Cembalo con più Istrumenti fatto per S. E. la Signora De Sianovine, Dama di onore di S. M. I. l'Imperatrice di tutte le Russie <sup>7</sup>.*

Ce n'est pas, au reste, à ce travail créateur, que se borna l'activité de G. Paisiello durant les sept années qu'il passa à la cour de Russie. En effet, il eut pour le moins deux élèves du plus haut rang, auxquels il fut appelé à enseigner son art : le grand-duc Paul Pétrovitch, puis, — ainsi que nous l'avons dit — la grande-duchesse Maria Féodorovna dont le compositeur écrivait un jour à son ami Galiani :

*... Je ne veux pas manquer de vous dire que S. A. I. la grande-duchesse me fait beaucoup d'honneur par les progrès qu'elle a faits en musique, pour le temps où j'ai eu l'honneur de lui donner des leçons <sup>8</sup>.*

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 245.

<sup>2</sup> Associazione dei musicologi italiani. *Catalogo delle Opere musicali. Città di Pisa*; Parme, 1935, p. 74.

<sup>3</sup> Son mari était monté sur le trône en 1796 mais, au moment où cette lettre fut écrite, il était déjà mort, ayant été assassiné six mois auparavant.

<sup>4</sup> G. B. GAGLIARDO : *Op. cit.*, p. 146.

<sup>5</sup> *Paisiello*, p. 259. C'est sans doute cet ouvrage qui a été réédité, vers 1937, par la maison Ricordi.

<sup>6</sup> *Catalogo*, p. 621.

<sup>7</sup> *Catalogo*, p. 621. Il s'agit, en réalité, de M<sup>me</sup> de Siniavine, femme d'un des hauts fonctionnaires russes de cette époque. A ce propos, relevons l'erreur commise par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 130, selon lequel ces deux *Concertos* auraient été dédiés à la grande-duchesse.

<sup>8</sup> S. PANAREO : *Op. cit.*, p. 28, lettre du 18 septembre 1781.

Pour cette dernière élève, il mit même au jour un petit traité de basse fondamentale, qui fut publié à Saint-Pétersbourg en 1782<sup>1</sup>, en un mince cahier in-folio oblong (Exemplaire au British Museum), avec ce titre :

*Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo, del Signor Maestro Giovanni Paisiello, composta per Sua Altezza Imperiale La Gran Duchessa di tutte le Russie.*

[en russe] *Imprimé à la Typographie du Corps de cadets nobles de la marine. Année 1782*<sup>2</sup>.

Le manuscrit autographe de cet ouvrage appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples<sup>3</sup>.

\* \* \*

Avant que de mettre un point final à ce chapitre consacré au séjour de Giovanni Paisiello en Russie, nous reproduisons ci-dessous, à titre documentaire, la liste copieuse des partitions dramatiques du *maestro* napolitain, qui sont conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad :

*Achille in Sciro, Alcide al bivio, Andromaca, Gli astrologi immaginarj, Il barbiere di Siviglia, Dal finto il vero, Demetrio, Didone, Le due contesse, Il duello comico, Elfrida, La finta amante, I giuochi d'Agrigento, L'idolo cinese, L'infante de Zamora, L'innocente fortunata, La locanda, Lucinda ed Armidoro, Il marchese Tulipano, La modista raggiratrice, La molinara, Il mondo della luna, Nina o La pazza per amore, Nitteti, Le roi Théodore à Venise, Gli schiavi per amore, La serva padrona, Lo sposo burlato, Il tamburo notturno, Le vane gelosie, et I zingari in fiera.*

Relevons enfin que, postérieurement au séjour de Giovanni Paisiello à Saint-Pétersbourg, nombreux furent ceux de ses ouvrages dramatiques qui eurent l'honneur d'entrer au répertoire des scènes russes : *Andromaca* (en italien, Théâtre de l'Ermitage, 1798), *Didone* (en italien, Saint-Pétersbourg, 1796, *Le gare generose* (en italien, Moscou, 1790 ou 1791), *Nina* (en russe à Saint-Pétersbourg en 1796; en italien au Théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg, en 1794 ou 1795), *La modista raggiratrice* (en italien, Saint-Pétersbourg, 1794 ou 1795), *La molinara* (en italien, Théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg, 1795), *I zingari in fiera* (en italien, Saint-Pétersbourg, 1795). A quoi il faut ajouter peut-être : *L'arabo cortese* (en italien, Saint-Pétersbourg, 1798) et *Il rè Teodoro in Venezia* (Moscou, 1790-1791), les représentations de ces deux derniers ouvrages n'étant pas absolument certaines.

<sup>1</sup> Par erreur, A. DELLA CORTE : *Paisiello*, p. 259, attribue cet ouvrage à l'année 1780.

<sup>2</sup> Fig. 68-69, nous reproduisons le titre et la dédicace de cet ouvrage, d'après l'exemplaire du British Museum.

<sup>3</sup> *Catalogo*, p. 41.

## NOTES BIOGRAPHIQUES

Giuseppe ALBERTAZZI <sup>1</sup>, violoniste, appartenait sans doute, de 1778 à 1782, à l'orchestre de l'*opera buffa* de Mattei-Orecia car, se produisant par la suite à Riga, il se présentait comme membre du « Théâtre italien » de Saint-Pétersbourg ; et comme il ne figure pas sur les registres des scènes impériales, il semble certain qu'il était occupé par l'entreprise des deux impresarios italiens. Cela d'autant plus qu'en 1783, au moment où celle-ci tomba en déconfiture, il suivit, comme 1<sup>er</sup> violon, la petite troupe qui alla donner des spectacles à Moscou <sup>2</sup>.

La même année, cet artiste se produisit dans cette ville où, en 1787, il dirigea un grand concert avec le concours d'un chœur et de plusieurs solistes <sup>3</sup>. Giuseppe Albertazzi quitta la Russie peu après cette dernière date, et c'est en 1790, que l'on retrouve son nom pour la dernière fois, à Riga où il se faisait entendre <sup>4</sup>.

\* \* \*

Luigia ALLEGRETTI — probablement sœur de Maria Allegretti qui se rendit avec elle en Russie — chantait les seconds rôles bouffes à Venise, de 1775 à 1779 et, en cette dernière année, également à Modène et à Milan. Allant à Saint-Pétersbourg où elle était engagée avec sa sœur dans la troupe Mattei-Orecia, elle se produisit au passage, au Théâtre de la cour de Varsovie, en 1780 <sup>5</sup>.

Deux ans plus tard, quand l'entreprise d'*opera buffa* de la capitale commença à périliter, l'artiste annonça son prochain départ pour l'étranger <sup>6</sup> mais, toujours accompagnée de sa sœur Maria, elle se rendit alors à Moscou, avec le petit groupe de chanteurs italiens qui avaient été engagés par Michel Maddox, et elle se fit entendre dans cette ville jusqu'au printemps de 1783 <sup>7</sup>. Dès l'automne suivant, Luigia Allegretti se retrouvait à Venise où elle figura sur la scène jusqu'en 1784 <sup>8</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 3, le prénomme inexactement Domenico.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 260, certainement d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>4</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 3.

<sup>5</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, 201.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 février 1782, annonce.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* de 1783.

<sup>8</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 376-382.

BATTIRELLI <sup>1</sup>, hauboïste, mari ou frère de la cantatrice du même nom, dut arriver à Saint-Petersbourg vers 1780 car, à cette date, il figura comme 1<sup>er</sup> hautbois, dans l'orchestre qui accompagna la représentation du grand spectacle : *Le temple de l'allégresse universelle* <sup>2</sup>. Il est probable qu'il appartenait alors à l'entreprise d'*opera buffa* de Mattei-Orecia.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1783, Battirelli entra dans le premier orchestre de la cour où, huit ans plus tard, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 800,—. Le 1<sup>er</sup> avril 1792, il fut congédié, sur sa demande <sup>3</sup>.

\* \* \*

Benedetta BATTIRELLI <sup>4</sup>, cantatrice, femme ou sœur du précédent dut, comme celui-ci, arriver vers 1780 à Saint-Petersbourg où elle semble avoir été engagée dans la troupe Mattei-Orecia <sup>5</sup>. Aussitôt elle incarna le personnage de la Joie, dans la représentation du *Temple de l'allégresse universelle*, qui eut lieu le 24 novembre de la même année <sup>6</sup>.

Lorsque la compagnie d'*opera buffa* des deux impresarios italiens se dispersa en 1782-1783, Benedetta Battirelli entra peut-être dans la troupe italienne de la cour, car un périodique milanais signale sa présence dans cet ensemble, en 1785 <sup>7</sup>. Nous ignorons jusqu'à quand se prolongea le séjour de cette artiste en Russie, de même que ce qu'il advint d'elle par la suite.

\* \* \*

Joseph BEER — aussi Bähr et Bär — célèbre clarinettiste né à Grünwald (Bohème) en 1744, mort à Berlin en 1811, séjourna quelque temps à Paris où, vers 1771, il entra dans la musique du duc d'Orléans, puis où il devint chef de la musique des Gardes du corps. S'étant rendu à Saint-Petersbourg en 1780, il s'y fit aussitôt entendre par deux fois au mois de novembre, faisant précéder ses concerts, qui furent ajournés à plusieurs reprises, de ces annonces publiées dans la feuille officielle :

*Mr Beer, virtuose-clarinettiste arrivé depuis peu, informe l'honorable public que, les 10 et 17 octobre prochains, il donnera deux concerts dans la maison de S. A. le prince Potemkine. Les premiers virtuoses de la Chapelle de Sa Majesté joueront dans ces concerts* <sup>8</sup>...

\*

*Mr Beer a l'honneur d'informer le public que, le 10 courant, dans la maison de S. A. le prince Potemkine, il donnera un concert où l'on jouera divers concertos de sa composition. M<sup>me</sup> Bonafini, MM. Compagnucci et Babbini chanteront, et Mr. Paisible jouera un concerto de violon*... <sup>9</sup>

\*

*Mr. Beer annonce que son premier concert aura lieu absolument le dimanche 1<sup>er</sup> novembre, dans la maison du général Chtcherbatchef; il jouera diverses œuvres de sa composition pour clarinette*... <sup>10</sup>

<sup>1</sup> Les documents officiels du temps l'appellent aussi Battivelli et Batticelli.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 96.

<sup>4</sup> Comme l'artiste précédent, cette cantatrice est désignée aussi sous le nom de Battivelli, par certains documents contemporains.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1781-1782.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1785.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 29 septembre 1780, annonce.

<sup>9</sup> *Ibid.*, du 6 octobre 1780.

<sup>10</sup> *Ibid.*, du 30 octobre 1780.

\*

*Mr. Beer a l'honneur d'informer le public que le second concert aura lieu le dimanche 8 de ce mois... <sup>1</sup>*

Les dates de ces concerts infirment, on le voit, l'assertion de H. Riemann <sup>2</sup> selon lequel Joseph Beer serait resté à Paris jusqu'en 1782, et, à plus forte raison, celle de Fétis <sup>3</sup> au dire duquel le virtuose n'aurait quitté la France qu'en 1788.

. . . A ce moment, au reste, Beer ne se contenta pas de se produire devant le grand public de Saint-Pétersbourg. Il fut aussi appelé à se faire entendre devant la cour, ainsi qu'en témoigne une autre annonce que nous reproduisons ci-dessous, et il est certain que son talent dut faire une forte impression dans les milieux officiels, car les Théâtres impériaux ne tardèrent pas, nous le verrons, à s'attacher un virtuose aussi éminent.

Après s'être ainsi révélé dans la capitale, Joseph Beer voulut aussi se faire apprécier des mélomanes de Moscou. Et s'étant assuré le concours de quelques musiciens avantageusement connus dans cette ville, il y donna deux concerts dont il annonça le premier en ces termes :

*M<sup>r</sup> Beer, arrivé ici de Paris, qui a eu l'honneur de montrer son art à Saint-Pétersbourg, en présence de Sa Majesté Impériale et de Leurs Altesses Impériales, donnera jeudi prochain, soit le 21 de ce mois, dans le théâtre de S. A. la comtesse Serguïévna Saltykova, un grand concert dans lequel on jouera beaucoup de concertos et d'autres pièces musicales nouvelles de sa composition, pour la clarinette; et M<sup>r</sup> Facius jouera du violoncelle... <sup>4</sup>*

Ayant quitté Moscou peu après, en compagnie de son élève Franz Dvorak <sup>5</sup> qui, comme lui, devait être d'origine tchèque, Joseph Beer se dirigea sur Varsovie où il donna deux concerts avec le chanteur G.-B. Brocchi qui se rendait alors à Saint-Pétersbourg, et du violoniste Federigo Fiorillo, qui se produisit... sur la mandoline <sup>6</sup>. Puis il regagna les bords de la Néva et, ainsi que le montre un document d'archives <sup>7</sup>, il fut admis, dès le 1<sup>er</sup> mai 1782, à jouer dans l'orchestre de la cour, mais sans être engagé officiellement. Toutefois, il faut croire qu'il ne tarda pas à se faire remarquer en haut lieu car, en mai de l'année suivante, Catherine II exprima le désir de le voir engager régulièrement par les Théâtres impériaux, vœu dont le comte A. A. Bezborodko informa la direction par cette lettre datée du 10 mai 1783 :

*... Comme il a été porté à la connaissance de Sa Majesté que le clarinettiste Beer fut employé au service depuis le 1<sup>er</sup> mai de l'année passée, aussi bien pour les concerts que pour les opéras, Sa Majesté a daigné ordonner que Votre Haute Excellence conclue un contrat avec ce musicien, en comptant depuis le dit 1<sup>er</sup> mai de l'an passé 1782, et cela non seulement pour les opéras, mais encore pour les concerts et la table <sup>8</sup>.*

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 6 novembre 1780.

<sup>2</sup> Lexikon, 11<sup>e</sup> éd., I, 134.

<sup>3</sup> Op. cit., I, 296.

<sup>4</sup> Gazette de Moscou du 16 janvier 1781, annonce.

<sup>5</sup> Ibid., du 3 février 1781, annonce.

<sup>6</sup> L. BERNACKI : Op. cit., I, 204-206. Federigo Fiorillo qui séjournait alors en Pologne, pratiqua simultanément, au début de sa carrière, le violon et la mandoline, montrant, sur ces deux instruments, une égale virtuosité.

<sup>7</sup> Archives Th. Imp., II, 111.

<sup>8</sup> Ibid., II, 111. Par « la table », il faut entendre la musique qui se faisait pendant les grands dîners donnés au Palais. Intéressante coïncidence, la même lettre ordonnait d'engager le violoniste Giovanni-Mane Giornovicchi, dit Jarnowick.

Comme bien l'on pense, le Comité des spectacles s'empressa de déférer à l'ordre qui lui était transmis et il conclut, avec Joseph Beer, un contrat de trois ans qui, dès le 1<sup>er</sup> mai 1783, assurait au virtuose un traitement annuel de R. 1.600,—, comme *Concertmeister* du 1<sup>er</sup> orchestre <sup>1</sup>. De ce fait — Carlo Canobbio mis à part, qui recevait R. 2.000,— comme 1<sup>er</sup> violon et chef d'orchestre de l'opéra italien, — Joseph Beer bénéficiait du gage le plus élevé accordé à un musicien de la cour. Au reste, le virtuose ne tarda pas à recevoir une marque particulièrement flatteuse de l'admiration que la souveraine éprouvait pour son talent car, le 16 octobre de la même année déjà, il lui fut alloué, d'ordre impérial, une gratification égale à son traitement annuel <sup>2</sup>.

Assez vite, semble-t-il, Joseph Beer dut être libéré de l'obligation de tenir sa partie dans l'orchestre, pour se consacrer exclusivement aux concerts organisés au Palais car, en 1784, énumérant les principaux membres de l'orchestre, un journal théâtral paraissant alors à Saint-Pétersbourg ne fait pas mention de lui dans cet ensemble, et le signale seulement au sein du petit groupe de virtuoses attachés à la « musique de la chambre », où le clarinettiste figurait aux côtés de Giornovicchi et de Ferdinand Titz <sup>3</sup>. A ce moment, le premier pupitre de clarinette dans l'orchestre était occupé par Joseph Grimm qui avait pour collègues Georg Brunner et Christoph Schiller <sup>4</sup>.

En février 1785, Joseph Beer demanda et obtint un congé de cinq semaines, afin de se rendre à Moscou « pour ses besoins personnels ». <sup>5</sup> Dans cette ville, il se produisit à trois reprises avec quelques artistes locaux, notamment le violoncelliste Facius, et il joua plusieurs de ses propres compositions, parmi lesquelles une *Chanson de chasse royale française* et un *Quintette* avec trois violes d'amour et un cor de chasse <sup>6</sup>; le programme de ces concerts comportait, en outre, des symphonies dont l'auteur n'était pas indiqué, mais qui devaient certainement être de Haydn, comme cela avait été le cas, lorsque Joseph Beer se fit entendre à Varsovie en 1781.

Etant revenu ensuite dans la capitale, Joseph Beer y resta jusqu'en 1788, retournant alors à Moscou pour y donner d'autres concerts <sup>7</sup>, Puis, deux ans plus tard, il exprima le désir de rentrer pour quelque temps dans sa patrie et, le 23 octobre 1790, la direction des Théâtres impériaux inscrivit dans son procès-verbal, la décision que voici :

*Le clarinettiste Beer désirant se rendre à l'étranger pour revoir ses parents, décidé de lui accorder un congé de deux mois, avec maintien de ses appointements, en le chargeant de rechercher, en Bohême, des musiciens nécessaires pour compléter l'orchestre <sup>8</sup>.*

Ayant annoncé, dès le 11 octobre, son prochain départ <sup>9</sup>, le virtuose se rendit alors à Prague, et il dut certainement demander une prolongation de son congé puisque, le 28 mars (nouv. st.) de l'année suivante, il donna dans cette ville un concert au cours duquel il connut un très grand succès <sup>10</sup>. Puis, après s'être produit en Hongrie, il reprit ses fonctions à Saint-Pétersbourg où, en 1792, il prit définitivement congé, une résolution de la direction des Théâtres impériaux faisant connaître, en date du 24 avril de cette année, qu'il était désormais « libéré du service, sur sa demande <sup>11</sup> ».

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.* II, 378.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 141.

<sup>3</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 228.

<sup>6</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 167-168, d'après des annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 168.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 369.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 octobre 1790, annonce.

<sup>10</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, I, 297.

<sup>11</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 84.

La veille déjà, il avait fait paraître l'annonce de son départ en compagnie de son élève, le hautboïste Venceslas Czerwenka <sup>1</sup> qui, quelques années plus tard, allait entrer au service de la cour et faire une brillante carrière à Saint-Pétersbourg : tous détails qui infirment les renseignements de R. Eitner <sup>2</sup> selon lequel Joseph Beer serait revenu en Allemagne en 1790 déjà, de même que ceux de H. Riemann <sup>3</sup>, au dire duquel l'artiste tchèque aurait été attaché, de 1787 à 1794, à la chapelle de la cour d'Oettingen, à Wallerstein.

Rentré à Prague, Joseph Beer excita une grande admiration, dans les concerts qu'il donna à l'occasion des fêtes du couronnement de l'empereur Franz II, au mois de juillet 1792, puis il fut engagé dans la Chapelle de Berlin où il demeura jusqu'à sa mort survenue en 1811.

\* \* \*

BORGHESE, musicien sur lequel on ne possède presque aucun renseignement, et dont nous ne savons si on peut l'identifier avec le compositeur Antonio D. R. Borghese originaire de Rome, qui se rendit à Paris en 1777 <sup>4</sup>, apparaît une seule fois dans la chronique musicale pétersbourgeoise. En effet, au milieu de juin 1780, il publia l'annonce suivante :

*Le maître de chapelle Borghese arrivé ici, désire enseigner le piano et le chant...* <sup>5</sup>

Dès lors, le nom de cet artiste n'est plus mentionné nulle part et l'on peut supposer que, n'ayant pas trouvé une situation conforme à ses désirs, Borghese ne tarda pas à quitter la Russie.

\* \* \*

Giovanni-Battista BROCCHI, chanteur pour les seconds rôles bouffes <sup>6</sup>, se produisit à Venise en 1776-1777, puis à Varsovie en 1780-1781 <sup>7</sup>. Au début de février 1782 déjà, il se trouvait à Saint-Pétersbourg car, à ce moment, il annonça son départ <sup>8</sup>, mais il ne quitta pas la capitale et, au mois de septembre suivant, il assuma le rôle de Figaro dans *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello <sup>9</sup> puis, en mars 1783, la partie de Giuseppe dans *La Passione* du même compositeur <sup>10</sup>. A ce moment, Giovanni-Battista Brocchi n'appartenait pas encore, de façon régulière, aux scènes de la cour. Et c'est le 7 août suivant, que le Comité des spectacles décida de conclure avec lui un contrat dont nous ignorons les conditions <sup>11</sup>.

Quelques semaines plus tard, G.-B. Brocchi chanta le rôle d'Ernesto, lors de la création de *Il mondo della luna*, de G. Paisiello <sup>12</sup>. Mais le 1<sup>er</sup> janvier 1784 déjà, il demanda à se retirer, ce qui lui fut accordé, et il obtint de recevoir ses appointements jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1785, ainsi que la somme de R. 300,— pour son voyage de retour <sup>13</sup>. Au mois de février 1785, le chanteur se trouvait à Varsovie où il se produisit au théâtre <sup>14</sup>, puis il rentra dans sa patrie

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 avril 1792, annonce.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, I, 405.

<sup>3</sup> *Musik-Lex.*, I, 134.

<sup>4</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 28.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 juin 1780, annonce.

<sup>6</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>7</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 204-206 et II, 201.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 février 1782, annonce.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>10</sup> Livret de ce concert.

<sup>11</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 121.

<sup>12</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>13</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 42 et III, 66.

<sup>14</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 273.

où il parut successivement à Naples en 1787, à Parme en 1790, à Venise de 1793 à 1800, enfin à la Scala de Milan en 1807, pour disparaître dès lors de la chronique théâtrale.

\* \* \*

Anton BULLANDT, bassoniste et compositeur d'origine tchèque, né à Melnik (Bohême) <sup>1</sup> à une date que l'on ignore, a été identifié, par tous les historiens russes et occidentaux, avec un autre virtuose du basson, également prénommé Antoine, qui était fixé à Paris, dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Très certainement, c'est là une erreur imputable à l'étrange similitude du prénom, du patronyme et de la spécialité de ces deux artistes qui étaient peut-être apparentés <sup>2</sup>, mais dont on est tenté de supposer que l'un alla s'établir sur les bords de la Seine où il francisa son nom, se faisant appeler désormais Bulant <sup>3</sup>, alors que l'autre se rendit à Saint-Petersbourg où il devait faire une longue et fructueuse carrière. Aussi bien, aucune confusion n'est-elle possible, quand on sait que ce dernier arriva, en 1780 déjà, en Russie qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, cependant que la présence de son homonyme à Paris, en 1784, est attestée par la publication de plusieurs œuvres instrumentales.

Certainement arrivé à Saint-Petersbourg dans le cours de l'année 1780, l'artiste tchèque se préoccupa aussitôt de se faire connaître en organisant, le 20 novembre, un premier concert annoncé en ces termes :

*M<sup>r</sup> Bullandt, virtuose-bassoniste et compositeur arrivé depuis peu, a l'honneur l'honneur d'informer l'honorable public que, le 20 de ce mois, au Théâtre allemand, il jouera les morceaux les plus nouveaux de sa composition...<sup>4</sup>*

Au cours des deux années suivantes, Anton Bullandt parut à plusieurs reprises sur l'estrade, jouant constamment de « nouvelles pièces de sa composition », ainsi qu'un *Concerto* pour basson, dont il était très probablement l'auteur <sup>5</sup>. Il dut acquérir ainsi une certaine notoriété car, le 31 mai 1783, P. V. Miatlef, membre du Comité des spectacles, que Catherine II avait spécialement chargé de la direction de tous les spectacles de la cour, prit sur lui d'engager le bassoniste au service impérial, en lui accordant, dès le 24 septembre suivant, des appointements annuels de R. 900,— <sup>6</sup>.

C'est à ce moment — en 1783, ou au début de 1784 — qu'Anton Bullandt eut l'honneur de faire représenter, au Théâtre de la cour, son premier opéra-comique : *Le marchand de sbitène*, trois actes, livret de J. B. Kniajnine, qui connut tout aussitôt un succès considérable, et révéla son talent de compositeur.

<sup>1</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 250, qui nous fait connaître l'orthographe exacte du nom de cet artiste, mais qui n'indique pas son prénom. Toutefois, celui-ci nous est fourni par la liste des membres de la Société philharmonique de Saint-Petersbourg, dont Anton Bullandt fut un des fondateurs et des premiers membres-directeurs, en 1802 (Cmf. E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. VIII, 63 et 79).

Inexactement, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, *passim*, prénomme cet artiste : Jean. De même, H. RIEMANN : *Musik-Lexikon*, I, 249 qui, de surcroît, en fait un artiste français et orthographie son nom : Bulant.

<sup>2</sup> On le sait, la prédominance d'un même prénom et d'un même instrument était chose assez fréquente dans les familles de musiciens, aux temps passés.

<sup>3</sup> Toutefois, il faut relever que, dès le milieu du xv<sup>e</sup> siècle et durant tout le xvii<sup>e</sup>, les documents d'archives signalent la présence, dans la France du Nord, d'une nombreuse famille d'architectes, de statuaires et de bâtisseurs nommés Bullant, qui travaillèrent en Picardie et dans l'Artois, notamment à Amiens (Cmf U. THIEME et F. BECKER : *Op. cit.*, V 216-217). Peut-être le bassoniste parisien était-il un descendant de cette famille.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 13 novembre 1780, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, des 12 février et 9 mars 1781, 21 octobre 1782 et 6 janvier 1783, annonces.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 98.

Hélas, cette réussite ne préserva pas l'artiste de cruelles déconvenues. Tout d'abord, considérant que le contrat d'Anton Bullandt avait été conclu sans avoir été préalablement soumis aux autres membres du Comité, celui-ci refusa de le reconnaître. Ce que voyant, le musicien présenta à la direction une supplique en bonne et due forme, dans laquelle il exprimait le vœu de se voir reçu, régulièrement cette fois, aux appointements de R. 800,— par an, avec une indemnité de R. 200,— pour son logement. En outre, arguant du succès de son opéra-comique, il proposait d'écrire d'autres ouvrages pour la scène impériale, et il demandait pour cela un traitement de R. 1.200,— soit, au total, R. 2.200,— par an<sup>1</sup>. Mais ces prétentions furent jugées exorbitantes par A. V. Olsoufiéïf, président du Comité qui, d'une plume rageuse, inscrivit cette annotation injurieuse en marge du rapport qui lui avait été présenté, le 20 mars 1784 :

*Refuser, refuser, refuser et le saigner. A mon avis, trois cents roubles pour la musique du Marchand de sbitène, c'est plus qu'assez*<sup>2</sup>.

Devant une attitude si franchement hostile, le Comité des spectacles n'hésita pas, et il repoussa la requête du musicien, ainsi qu'en témoigne cette résolution datée du 18 avril suivant :

*Le Comité ayant examiné le cas du musicien Bullandt a décidé : Refuser de recevoir le dit Bullandt au nombre des musiciens de l'orchestre, car on n'a pas besoin de lui. Cependant, comme il joue dans l'orchestre depuis le 24 septembre de l'année passée, en vertu d'une décision de l'ancien directeur Miatleïf, qui n'a pas été soumise au Comité, ni ratifiée par lui, ordonné de lui verser ce qui lui revient de ses appointements pour la période du 24 septembre au 14 février de la présente année, sur la base d'un gage annuel de R. 900,—*<sup>3</sup>.

Ses espérances ne s'étant pas réalisées sur ce point, Anton Bullandt dut se mettre en quête d'autres moyens d'existence et, peu après, il ouvrit, à Saint-Petersbourg, un commerce d'instruments de musique qu'il recommanda aux amateurs par l'avis suivant :

*A la grande Millionnaya, maison Chérémétief, chez M<sup>r</sup> Bullandt, on vend des fortepianos, clavecins et épinettes construits d'une manière tout à fait nouvelle, et sur lesquels on peut très bien accompagner le chant. Tous ces instruments viennent d'arriver d'Angleterre*<sup>4</sup>.

Cependant, en 1785, un événement heureux pour l'artiste tchèque se produisit, qui lui permit d'obtenir enfin la situation stable qu'il cherchait. Le bassoniste Sattler<sup>5</sup> étant venu à mourir au milieu du mois de février, la direction des Théâtres impériaux se trouva obligée de repourvoir le poste devenu vacant. En pareille occurrence, elle ne pouvait faire mieux que de songer au virtuose dont, quelques années auparavant, elle avait pu déjà reconnaître les mérites. Aussi, le 31 mai 1785<sup>6</sup>, le Comité des spectacles décida-t-il d'engager dans le premier orchestre Anton Bullandt qui, ayant reçu un gage annuel de R. 800,—, sans logement, ni bois de chauffage, prit son service le 1<sup>er</sup> juillet suivant<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 23 et II, 189.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 189.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 198.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 17 septembre 1784, annonce. Ainsi que le montrent des annonces qu'il publia dans le même journal, de 1787 à 1794, Anton Bullandt se mit aussi à vendre des cordes, des instruments à archet et à vent, ainsi que de la musique.

<sup>5</sup> Probablement Johann-Anton Sattler qui avait été au service de la cour de Munich, vers 1758, et qui dut être engagé à Saint-Petersbourg vers 1780 car, l'année précédente, il se trouvait encore à Stockholm. Les éditeurs des *Archives Th. Imp.*, III, 130, l'appellent : Tsattler.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 27 et 44.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 378.

Dès lors, les renseignements sur Anton Bullandt deviennent plus rares. Sans que cette attribution soit absolument certaine, on a des raisons de penser qu'il fut l'auteur de deux opéras-comiques russes : *Milozor et Prélésta* (3 actes, Moscou 1787) et *Le bon sorcier* (5 actes, Moscou également, peut-être 1787). D'autre part, il écrivit la musique d'un prologue russe : *L'heureuse Russie, ou Le jubilé de 25 ans*, qui fut représenté à Moscou, le 28 juin 1787, pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire de l'avènement de Catherine II. Enfin, en 1799, il donna son dernier ouvrage, un opéra-comique : *Vinetta, ou Tarass dans la ruche*, qui fut représenté la même année, à Saint-Pétersbourg.

A cette époque, Anton Bullandt continuait de tenir sa partie au sein de l'orchestre de la cour où il occupait le premier pupitre de basson et où, en 1801, il avait un traitement de R. 1.000,—<sup>1</sup>. En 1802, il fut au nombre des musiciens qui fondèrent, dans la capitale, la fameuse Société philharmonique dont, dès le début, il devint l'un des directeurs<sup>2</sup> et, en 1821, ayant sans doute résigné depuis un certain temps ses fonctions dans l'orchestre, il reçut de cette association une pension, en raison de son grand âge et de sa longue activité artistique. Mais il ne put jouir longtemps de cet avantage, car il mourut déjà le 13 juin de la même année<sup>3</sup>.

Anton Bullandt a donné encore quelques œuvres qu'il convient de signaler ici : des chœurs pour la tragédie *Sophonisbé* de J. B. Kniajnine (Saint-Pétersbourg, 1789), et un certain nombre de romances dont plusieurs furent publiées comme suppléments de la revue : *Le Mercure du Nord* (Saint-Pétersbourg, 1809).

Ainsi qu'ils l'ont fait à l'égard de tant de compositeurs fixés en Russie à cette époque, les historiens russes ont fait endosser à Anton Bullandt la paternité de plusieurs ouvrages dramatiques qui appartiennent indubitablement à d'autres auteurs : *Le roi à la chasse* (Ivan Kerzelli), *L'amant sorcier* (Michel Kerzelli), *L'Avare* (Vassili Pachkévitich) et *La folle supposée* (Gennaro Astaritta). Tandis que l'on en est réduit à des conjectures en ce qui concerne *Les maris fiancés de leurs femmes*, *Le forgeron*, *Le pêcheur et l'esprit* et *Le tzigane*, à propos desquels le nom d'Anton Bullandt a été avancé, mais sans preuves certaines.

\* \* \*

Lorenzo CANOBBIO, chanteur pour les seconds rôles bouffes<sup>4</sup>, probablement frère du violoniste-compositeur Carlo Canobbio, se produisit à Venise en 1776-1777 et, durant cette dernière année, également à Innsbruck. Peut-être fut-il attiré en Russie par l'entreprise Mattei-Orecia. En tout cas, il fut engagé le 16 avril 1782 par la direction des Théâtres impériaux, par contrat valable pour trois ans, aux appointements de R. 1.000,—, avec une indemnité de voyage de R. 300,—. Mais déjà au mois d'août de l'année suivante, le Comité des spectacles l'invita « à se retirer de son plein gré », <sup>5</sup> démarche qui demeura infructueuse. Aussi l'artiste se vit-il congédié dès la fin de son contrat, le 16 avril 1785, et la nouvelle administration des scènes impériales refusa alors de lui payer son voyage, en alléguant que ce point concernait la direction précédente<sup>6</sup>.

Lorenzo Canobbio quitta la Russie peu après, et se rendit tout d'abord à Prague<sup>7</sup>, puis à Leipzig où il se produisit en 1786-1787<sup>8</sup>. Après une assez longue disparition, on le retrouve à Venise, en 1798-1799. Et, dès lors, le silence ce fait sur lui.

\* \* \*

<sup>1</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 79 et 63.

<sup>4</sup> *Russische Theatralien* de 1784.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, 26 et III, 67.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1786.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pour 1787.

Antonio CASASSI, tour à tour figurant, danseur, administrateur et impresario, appartenait à une famille qui semble avoir été d'origine vénitienne et qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, compta de nombreux artistes de la danse<sup>1</sup>. En 1778, on le rencontre comme figurant, lors de la représentation d'*Alceste* de Gluck, à Bologne<sup>2</sup>, puis il se produisit à Milan. Probablement arrivé à Saint-Pétersbourg en 1780, il fut alors engagé comme danseur dans la troupe chorégraphique de la cour, et il fit, dès ce moment, une carrière singulièrement changeante, car des documents d'archives nous le montrent successivement accessoiriste en 1786, préposé aux recettes et à la distribution des billets en 1788, danseur en 1789, « consultant » pour l'Ecole théâtrale en 1791. Au cours de cette dernière année, il présenta à l'administration des scènes impériales un projet de réorganisation de l'Ecole théâtrale, qui fut jugé si heureux, qu'il fut réalisé en 1792, et que, bien des années plus tard, on l'appliqua une seconde fois, lorsque l'on s'avisait de créer à Moscou une institution analogue<sup>3</sup>. En 1792, Antonio Casassi fut nommé surveillant des théâtres de Saint-Pétersbourg et chef de la pension des jeunes filles, à l'Ecole théâtrale; puis, en 1796, il eut la charge de fournir le bois nécessaire au chauffage des salles et, en 1797, celle de procurer les chevaux nécessaires la direction; l'année suivante, il devint le grand-maître de l'éclairage de toutes les scènes de la cour et, en 1802, tenancier du magasin de chandelles de la direction !

Entre temps, il avait créé à son compte en 1801, une entreprise d'opéra italien à Saint-Pétersbourg, et il engagea à cet effet une troupe excellente qui, deux ans plus tard, passa au service des scènes impériales<sup>4</sup>.

Antonio Casassi était encore au service en 1827 mais, à ce moment, l'empereur Nicolas ayant remarqué que le Grand Théâtre était mal tenu, l'Italien fut mis à la porte<sup>5</sup> et, dès lors, on n'a plus aucun renseignement sur lui.

\* \* \*

Josef-Anton CHRIST, acteur et chanteur allemand, père de l'actrice Josepha Christ qui fut avec lui à Saint-Pétersbourg, naquit à Vienne en 1744, et joua d'abord à Prague, puis à Berlin, dans la troupe Döbbelin où il montrait un talent particulier dans les rôles de 1<sup>er</sup> amant et de chevalier. Il se trouvait de nouveau à Prague<sup>6</sup>, quand il fut engagé en 1783, dans la troupe allemande de la cour à Saint-Pétersbourg où il se rendit en compagnie de sa fille; leurs appointements réunis s'élevaient à la somme globale de R. 2.000,—.

Mais déjà le 14 décembre de la même année, Josef-Anton Christ fut congédié sur sa demande, avant l'expiration de son contrat<sup>7</sup>. Changeant alors de métier, il reprit l'exploitation du *Krasny Kabak* (Cabaret rouge) qui se trouvait aux portes de la capitale, et que Catherine II avait précédemment concédé à G. B. Locatelli. Utilisant une recette spéciale qu'il tenait de famille, Josef-Anton Christ se livra, dans cet établissement, à la confection de crêpes qui, fort appréciées par la bonne société pétersbourgeoise, lui permirent de gagner passablement d'argent en peu de mois<sup>8</sup>.

Puis il quitta la Russie, joua à Riga, à Mayence et à Leipzig où, en 1815, il célébra le cinquantième anniversaire de son activité artistique, pour aller mourir à Dresde en 1823. Il laissait d'intéressants *Mémoires* qui ont été publiés par R. Schirmer, dans la collection : *Schauspielerleben im 18. Jahrhundert*<sup>9</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>2</sup> C. RICCI : *Op. cit.*, p. 626.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 6-7. — V. P. POGOJEF : *Centenaire... Théâtre de Moscou*, I, 64.

<sup>4</sup> P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 160. — *Allgemeine mus. Zeitung*, V, 669.

<sup>5</sup> V. P. POGOJEF : *Centenaire... Théâtre de Moscou*, II, 274.

<sup>6</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 134-140.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 63.

<sup>8</sup> *Annuaire Th. Imp.*, 1914, 1<sup>er</sup> fasc., p. 28, d'après ses *Mémoires*.

<sup>9</sup> Munich-Leipzig, 1912.

Josepha CHRIST, actrice allemande, fille du précédent qui cultiva avec soin ses dispositions pour l'art dramatique, semble avoir débuté à Prague en 1772, dans les rôles d'enfants. Arrivée avec son père à Saint-Pétersbourg en 1783, elle y fut engagée dans la troupe allemande de la cour qu'elle quitta au bout de quelques mois. En 1785, elle repartit pour l'étranger, toujours en compagnie de son père, et elle joua dès lors à Riga, puis dans plusieurs villes d'Allemagne <sup>1</sup>.

\* \* \*

Francesco CIARANFI, chanteur bouffe, se produisit à Bologne en 1777, ainsi qu'à Palerme et Ancône en 1778. Il dut être engagé peu après à Saint-Pétersbourg, dans la troupe Mattei-Orecia car, en février 1782, au moment où cette entreprise s'effondra, il quitta la capitale <sup>2</sup> et se rendit, en qualité de *1<sup>o</sup> caricato* <sup>3</sup>, à Moscou avec le petit ensemble d'artistes qui avaient été attirés dans cette ville par Michel Maddox, et qui y demeurèrent jusqu'au printemps de l'année suivante. Francesco Ciaranfi donna alors un concert au cours duquel il chanta quelques morceaux en russe ! <sup>4</sup>

Peut-être rentra-t-il alors dans sa patrie, avec ses camarades. A moins qu'il soit demeuré en Russie, et que l'on puisse l'identifier avec l'Italien qui, en 1800, fut engagé par la direction des Théâtres impériaux :

... pour diverses copies, concernant spécialement la troupe italienne <sup>5</sup>.

Il est impossible de savoir s'il s'agit bien là du même personnage.

\* \* \*

Michel EKKEL (ou ECKEL), violoncelliste et compositeur probablement d'origine allemande, sur lequel on ne possède que fort peu de renseignements, fut nommé, en 1776, professeur de violoncelle et d'alto dans les classes musicales de la Maison d'éducation de Moscou, aux appointements annuels de R. 400,—<sup>6</sup>. Ce musicien est l'auteur d'un opéra-comique russe en trois actes : *La campagne hors des cantonnements*, livret de A. Ablessimof, qui fut créé au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, le 7 juin 1782, et qui dut avoir un certain succès, car il en fut donné un grand nombre de représentations <sup>7</sup>.

\* \* \*

Johann-Heinrich FACIUS, violoncelliste et contrebassiste certainement de nationalité allemande, dut naître, à une date que l'on ignore (peut-être vers 1760), à Bonn où son père remplissait les fonctions d'« agent russe » près la cour de l'archevêque-électeur <sup>8</sup>. C. G. Neefe qui signale son nom parmi ceux des dilettantes locaux, assure que, comme ses deux frères aînés qui jouaient de la flûte, le jeune violoncelliste était un bon musicien <sup>9</sup>. Et, grâce aux souvenirs du maître-boulangier Gottfried Fischer, on sait que tous trois fréquentaient la maison des

<sup>1</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 318 et II, 134-138. — M. RUDOLPH : *Op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 février 1782, annonce.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1783.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 19.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 260 et 271.

<sup>7</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 108. — V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 47, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>8</sup> C. F. CRAMER : *Magazin der Musik*, 1783, pp. 394-396, lettre de C. G. Neefe.

<sup>9</sup> *Ibid.* Datée du 24 décembre (nouv. st.) 1782, la lettre de Neefe est évidemment postérieure à l'arrivée de J. H. Facius en Russie.

Beethoven, de sorte que Johann-Heinrich dut connaître le grand compositeur âgé alors d'une dizaine d'années <sup>1</sup>.

Ce furent sans doute les relations que son père entretenait avec la Russie, qui décidèrent le jeune artiste désireux de se créer une situation, à se rendre dans ce pays où il dut arriver à la fin de 1780 car, le 21 janvier de l'année suivante déjà, il se produisit à Moscou, dans le concert du clarinettiste Joseph Beer <sup>2</sup> en compagnie duquel il reparut sur l'estrade, toujours dans la même ville, en 1785 <sup>3</sup>.

A cette époque, Johann-Heinrich Facius qui s'était fixé à Moscou, prit du service dans l'orchestre particulier du comte N. P. Chérémétief, dont il devint le 1<sup>er</sup> violoncelliste et où il avait des appointements de R. 1.225,—, fort supérieurs à ceux des autres instrumentistes <sup>4</sup>. Puis, lorsque le comte congédia ses musiciens, Facius se rendit à Saint-Pétersbourg où, le 8 septembre 1800, il fut admis comme contrebassiste dans l'orchestre de la cour, avec des appointements de R. 800,—, mais il n'y fit pas un bien long stage, car il se vit congédié déjà, le 31 décembre de la même année <sup>5</sup>.

Johann-Heinrich Facius gagna alors Vienne où il se trouvait encore en 1810 <sup>6</sup>, et où il termina peut-être son existence. Il y avait publié en 1799 déjà, 3 *Duos* pour deux violoncelles, op. 1, puis en 1802, 3 *Sonates* pour violoncelle avec accompagnement de basse, op. 2. A quoi s'ajouta, par la suite, un *Concerto en ré mineur*, op. 3, pour son instrument <sup>7</sup>.

Dès lors, on ne possède aucun renseignement sur cet artiste.

\* \* \*

François FASTIER, acteur français, avait été, à Paris, l'élève du célèbre comédien P. L. Prévillo <sup>8</sup>. Il fut engagé dans la troupe française de la cour, le 15 avril 1783, par contrat de trois ans qui lui assurait des appointements de R. 2.000,—, alors qu'en 1792, son gage s'élevait à la somme de R. 2.700,— <sup>9</sup>. Cet artiste quitta la Russie en 1795 <sup>10</sup>, et nous ignorons ce qu'il advint de lui dès lors.

\* \* \*

Johann-Christian FIRNHABER, claveciniste et compositeur allemand né à Hildesheim en 1750, vint se fixer à Moscou en 1780 et, dès l'année suivante, il s'y fit entendre à plusieurs reprises, dans des concerts où il joua des œuvres de sa composition pour le clavecin et le fortepiano, ainsi que des pièces pour le « piano anglais » avec flûte, clarinette et basson <sup>11</sup>. Simultanément, il enseignait le clavecin et, de 1784 à 1788, il fut le co-proprétaire d'un magasin de musique et d'instruments <sup>12</sup>.

Dès 1779, J. C. Firnhaber avait publié à Berlin quelques ouvrages pour le clavecin, ainsi que trois *Divertissements* pour violon et violoncelle. Puis, en 1784, il fit paraître à Francfort un recueil intitulé : *Six sonates pour le clavecin ou Pianoforte, dont cinq avec un Violon obligé et basse, et un Duo pour quatre mains*. Certainement écrite alors que le musicien se trouvait déjà en Russie, car elle est dédiée à la grande duchesse Maria Féodorovna, cette œuvre valut à

<sup>1</sup> Cité par A. W. THAYER : *L. van Beethovens Leben*; Leipzig, 1901-1908, T. I, p. 428.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* du 16 janvier 1781, annonce.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 167, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>4</sup> S. D. CHÉRÉMÉTIEF : *Op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 128.

<sup>6</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, III, 176.

<sup>7</sup> *Ibid.* Et E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 71.

<sup>8</sup> J. CASTÉRA : *Le Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*; Paris, 1799, T. I, p. 2.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 55.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 10 août et 4 septembre 1795, annonces.

<sup>11</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 175, d'après des annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 373.

J. C. Firnhaber une critique assez sévère d'un musicographe allemand selon lequel ces sonates « contiennent des harmonies fautives et des passages bruyants, qui ne disent rien »<sup>1</sup>.

Cet artiste semble avoir quitté Moscou en 1796, et l'on ignore son sort dès ce moment.

\* \* \*

Evstignéï Ipatiévitich FOMINE, l'un des plus remarquables compositeurs — peut-être même le plus remarquable — que la Russie ait produits durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, semble, malgré son grand talent, avoir fort peu attiré l'attention de ses contemporains. Car aucun d'eux n'a jugé utile de conserver pour la postérité des détails précis sur l'existence de ce musicien dont la biographie n'est connue que dans ses grandes lignes, et ne laisse pas de présenter d'inexplicables anomalies.

En effet, par trois fois, et cela au moment où le compositeur était parvenu à l'entière maturité, l'activité artistique d'Evstignéï Ipatiévitich Fomine semble avoir subi une éclipse de deux années environ, sans que l'on puisse deviner la raison de ce curieux phénomène.

Du moins sait-on, de façon certaine, qu'Evstignéï Fomine naquit à Saint-Pétersbourg, le 5 août 1761, et que son père était un ancien canonnier du régiment de Tobolsk. Le jeune garçon dut témoigner de dispositions extrêmement précoces car, à l'âge de six ans déjà, il fut admis dans la classe musicale de l'Académie des Beaux-Arts où il travailla d'abord avec le claveciniste Matteo Buini. Mais celui-ci ayant été congédié au cours de l'année 1777 et remplacé par H.-Fr. Raupach, puis par Anton-Blasius Sartori, on peut penser qu'Evstignéï Fomine fut ensuite l'élève de ces artistes. Quand il eut terminé ses études en 1782, il s'était si bien distingué, que le Conseil de l'Académie releva les progrès remarquables qu'il avait faits et, en considération de son talent, lui accorda une récompense exceptionnelle de cinquante roubles; décision qui fut consignée en ces termes dans le registre des délibérations du Conseil :

*Malgré les remarquables succès que cet élève a remportés, le règlement ne prévoit pas la possibilité de décerner une médaille d'or ou d'argent à Evstignéï Fomine qui est au nombre des élèves du cinquième âge<sup>2</sup> actuellement promus. Mais, comme pendant toute la durée de son éducation et de ses études, cet ancien élève a fait preuve d'une supériorité remarquable sur les autres, cela non seulement en ce qui concerne son art pour lequel il a reçu de naissance des dons bien rares, mais aussi quant à sa conduite excellente qui lui a mérité la satisfaction de ses supérieurs; aux termes du privilège et du règlement, il mérite une attention spéciale. C'est pourquoi il est enjoint à Monsieur l'économiste de lui remettre cinquante roubles, à la place de la médaille d'or<sup>3</sup>.*

La même année, Evstignéï Fomine fut envoyé, comme pensionnaire de l'Académie, à Bologne, afin d'y poursuivre ses études et de se perfectionner dans son art. Dans cette ville, il fut l'élève du fameux théoricien Stanislao Mattei<sup>4</sup>. Et, le 29 novembre (nouv. st.) 1785, il eut l'honneur d'être reçu comme membre de la célèbre Accademia filarmonica, titre pour l'obtention

<sup>1</sup> H. A. ESCHSTRUTH : *Musikalische Bibliothek*; Marburg und Giessen, 1785, pp. 233-235. Cette œuvre de J. C. Firnhaber fut annoncée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 mars 1786, par un libraire de la capitale.

<sup>2</sup> La médaille d'or qui était attribuée aux sujets les plus méritants, à la fin de leurs études, ne pouvait, aux termes du règlement, être décernée qu'aux élèves des classes de dessin, de peinture et de sculpture. Par ailleurs, le règlement, qui prévoyait normalement quinze années d'études, répartissait les élèves en cinq « âges ».

<sup>3</sup> N. P. PÉTROF : *Op. cit.*, I, 161 et 253.

<sup>4</sup> Il est aussi possible que E. Fomine ait tout d'abord reçu les conseils du Père G. B. Martini, et que ce soit à la mort de celui-ci en 1784, qu'il ait passé dans la classe de S. Mattei.

duquel il avait présenté l'*Antifona* réglementaire qui lui valut la presque unanimité des voix du jury, ainsi qu'en témoigne le procès-verbal suivant :

*Congregati li SSri Accademici Filarmonici nella solita Loro Residenza, mediant Polize inviatorie, trasmesse a ciascuno de SSri Accademici, a fine di aggregar Soggetti, e per altri affari di somma importanza, e colla cominatoria in oltre di risolvere col numero degli' Intervenienti, li Nomi e Cognomi dei quali SSri Congregati sono li seguenti cioè...*

*Poscia si è letto il Memoriale dato dal Sr. Eugenio Fomini Russo, petente di essere creato M<sup>ro</sup> Compositore alla Forestiera. A tale effetto, nelle solite forme à fatto il suo esperimento, il quale è stato giudicato dalli SSri Censori per ben fatto.*

*Indi si è posto il Partito da SSri Maestri, il quale è sortito favorevole al Sr. Petente per voti bianchi N<sup>o</sup> 7, e uno nero.*

*Parimente si è posto l'altro Partito di tutti SSri Accademici, per essere lo stesso creato Accademico Filarmonico, ed è sortito il Partito pure favorevole al Sr. Petente a tutti voti bianchi. E con la recita delle solite Preci so è dato fine alla presente Congregazione <sup>1</sup>.*

En 1786, Evstignéi Fomine perdit la pension que l'Académie des Beaux-Arts lui servait <sup>2</sup>, cela peut-être parce qu'il avait outrepassé le délai de trois ans qui était réglementairement assigné aux élèves envoyés à l'étranger. Aussi se vit-il obligé de regagner sa patrie et, dès ce moment jusqu'en 1797, il semble n'avoir revêtu aucune fonction officielle.

Cependant, l'année même de son retour à Saint-Pétersbourg, un honneur inattendu lui échut : il fut désigné pour composer la musique d'un opéra-comique russe en cinq actes : *Le preux Boïeslavovitch de Novgorod*, dont le livret avait été écrit par Catherine II, et qui fut représenté au Théâtre de l'Ermitage, le 27 novembre 1786, début qui, s'étant accompli sous un si auguste patronage, ne manqua pas d'attirer l'attention sur le jeune musicien et de faciliter sa carrière. De fait, au cours des années suivantes, plusieurs ouvrages dramatiques de E. I. Fomine furent portés à la scène, dans la capitale : *Les postillons au relais, ou Le divertissement inopiné* (1787), *Les soirées, ou Devine, devine, jeune fille !* (1788), *Le sorcier, le devin et la marieuse* (1791) et *Orphée et Eurydice* (1791 ou 1792).

Sur ce, les preuves indéniables que le compositeur avait données de son talent, décidèrent la direction des Théâtres impériaux à l'engager au service de la cour, en 1797, ainsi que le montre ce document daté du 16 septembre de cette année :

*... conformément à l'exposé du professeur Evstignéi Fomine, qui a été transmis par l'Académie, sur sa demande concernant des fonctions dans la troupe russe; pour apprendre aux acteurs et actrices leurs nouvelles parties d'opéras, et repasser les anciennes, et aussi, quand ce sera nécessaire, pour faire des changements à la musique; en outre, il doit apprendre le chant aux élèves de l'Ecole et se rendre à domicile chez les chanteurs d'opéras... et accompagner, dans l'orchestre, les opéras français et italiens...; engagé à R. 600,— par an <sup>3</sup>.*

Par la suite, E. I. Fomine reçut encore une indemnité de R. 120,— par an, pour son logement <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Archives de l'Accademia filarmonica de Bologne. *Verbali. Libro IV*, 29 nov. 1785. Fig. 70-71, nous publions la reproduction photographique de l'*Antifona* de E. I. Fomine, d'après le manuscrit autographe qui est conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica.

<sup>2</sup> A. FINAGUINE : *E. Fomine*, p. 80, note.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 487-488.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 129.

En 1798, il fut chargé d'écrire des chœurs pour la tragédie : *Yaropolk et Oleg* du poète V. Ozérof, travail pour lequel il fut payé R. 75,—<sup>1</sup>. Puis, au mois de février 1800, il fit représenter, toujours à Saint-Pétersbourg, un opéra-comique russe : *Les Américains*, deux actes, livret du fabuliste I. A. Krylof. Mais il mourut déjà deux mois plus tard.

Détail qui montre bien l'indifférence du public à l'endroit d'un artiste si richement doué, et la situation effacée dans laquelle celui-ci était condamné à vivre, en dépit de la valeur des ouvrages qu'il avait donnés à son pays, nul contemporain n'a pris la peine de noter le jour exact de son décès que l'on en est réduit à fixer approximativement au milieu d'avril 1800 car, le 20 de ce mois, le directeur des Théâtres impériaux prit la décision suivante :

*Comme le répétiteur des parties et compositeur Fomine, qui était attaché à la troupe russe, est mort, je propose au Comptoir de transférer ses fonctions au musicien de la chambre Nicolas Pomorsky* <sup>2</sup>.

D'autre part, une écriture passée, le 30 du même mois, dans les comptes de l'administration des Théâtres impériaux, nous fait connaître qu'il avait été versé, à une date non spécifiée :

... la somme de R. 25,— pour l'enterrement du maître de chapelle et répétiteur des parties Fomine <sup>3</sup>.

De la sorte, le malchanceux musicien ne put assister à la création de ses deux ultimes partitions, l'« opéra anacréontique » : *Clorinde et Milton* qui fut joué à Saint-Pétersbourg, le 6 novembre 1800, et l'opéra-comique russe : *La pomme d'or*, dont la première représentation eut lieu dans la même ville, en 1803 <sup>4</sup>.

Il faut le déplorer, s'agissant d'un artiste au talent si décidé, la plupart des compositions d'Evstignéi Fomine ont disparu. On ne possède, en effet, aucune des œuvres qu'il écrivit très certainement pendant son séjour à Bologne <sup>5</sup>. Et bien que d'aucuns aient voulu voir en lui l'auteur d'une trentaine de partitions dramatiques qui furent jouées de son temps, il est constant que seules dix d'entre elles peuvent lui être attribuées avec une absolue certitude. Encore n'en possède-t-on aujourd'hui que trois en partitions d'orchestre, et deux en parties instrumentales, le surplus s'étant certainement perdu, au cours des ans <sup>6</sup>.

\* \* \*

Andrea GALLETTI, compositeur sur lequel on ne possède que fort peu de renseignements, est peut-être identique au chanteur portant le même prénom et le même nom, qui était attaché en 1750, au théâtre de la cour de Gotha <sup>7</sup>. En 1781, il se trouvait à Moscou où il était probablement au service de l'entreprise de Michel Maddox car, le 8 mai de cette année, il fit représenter, au Théâtre-Pétrovsky, un ballet : *Arlequin sorcier par sympathie*, dont la *Gazette de Moscou* qui annonce ce spectacle, note que « la musique est de la composition toute récente de M<sup>r</sup> Andrea Galletti » <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 129.

<sup>2</sup> Reproduit dans : *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*, p. 88.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 282.

<sup>4</sup> Fig. 72, nous reproduisons un des rares autographes de E. Fomine.

<sup>5</sup> Cela va de soi, l'opéra que, selon quelques musicologues russes, le compositeur aurait écrit à l'âge de... onze ans, doit être rangé parmi les fictions fabuleuses dont est encombrée l'histoire de la musique en Russie.

<sup>6</sup> Sur ce compositeur dont l'œuvre offre un intérêt capital pour l'histoire de la musique dramatique en Russie, voir B. DOBROKHOTOF : *E. I. Fomine*; Moscou, 1949, où l'on trouvera une analyse très complète des ouvrages du musicien, ainsi que des fragments extraits de certaines de ses partitions.

<sup>7</sup> V. HELFERT : *Jiri Benda*; Brno, 1934, T. II, p. 249.

<sup>8</sup> N<sup>o</sup> du 5 mai 1781, annonce.

Cet artiste était encore dans la même ville en 1787 et, pendant le Grand-Carême, il y organisa, avec Michel Frantzovitch Kerzelli et d'autres musiciens, une série de dix concerts d'abonnement au cours de l'un desquels les auditeurs entendirent un oratorio de Giuseppe Sarti, exécuté par cent instrumentistes et chanteurs <sup>1</sup>. Après cette date, Andrea Galletti disparaît définitivement de la chronique musicale, et il mourut à Moscou, en 1793 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Johann-P. GEORGE, pianiste et compositeur, fils du chef d'orchestre et compositeur Sebastian George, naquit à Moscou vers 1771 car, lorsqu'il fit ses débuts, en avril 1780, dans un concert donné par son père, celui-ci prit soin d'annoncer que l'enfant avait neuf ans <sup>3</sup>.

En 1796, Johann-P. George fit paraître, sous le nom de « George le Fils », *Deux Sonates pour le Fortepiano*, op. I, qui furent publiées par l'éditeur pétersbourgeois Gerstenberg <sup>4</sup>. L'année suivante, il donna, chez le même éditeur : *Six Sonates pour le Fortepiano avec un Violon*, op. 2. Puis, durant de longues années, il ne fit plus parler de lui jusqu'au moment où, en 1816, il se produisit à Riga, comme pianiste <sup>5</sup>. Une nouvelle œuvre de lui : *Études pour le Pianoforte en 24 Exercices d'une difficulté progressive*, parut en 1821 à Leipzig. A ce moment, J. P. George enseignait le piano à Moscou, ville dans laquelle il vivait encore en 1836. C'est là le dernier renseignement que l'on ait sur cet artiste.

\* \* \*

Sebastian GEORGE, compositeur, chef d'orchestre et facteur d'instruments, père du précédent, naquit à Mayence, dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et il dut arriver à Moscou dès avant 1768 car, en cette année, il publia une annonce dans laquelle il se disait maître de chapelle, et offrait à vendre sa maison située dans le quartier de la Kislovka <sup>6</sup>.

En 1775, Sebastian George fit connaître qu'il se proposait de rentrer dans sa patrie <sup>7</sup>, mais peut-être ne partit-il pas ou, du moins, ne s'absenta-t-il que fort peu de temps car, au début de l'année suivante déjà, il se trouvait à Saint-Pétersbourg où, s'intitulant cette fois : « facteur de clavecins et compositeur », il publia une annonce qui montre qu'il joignait à son commerce, celui de « vin du Rhin pur et très bon » <sup>8</sup>.

Puis il rentra à Moscou, et y écrivit six *Quatuors* qui sont restés inédits et dont — chose curieuse — les parties, datées de 1777, se trouvent à Berlin <sup>9</sup>. Il s'était alors établi comme marchand d'instruments, et il publia un long avis dans lequel il prenait le titre de « Professeur de l'art du clavecin », et par lequel il faisait connaître aux mélomanes moscovites qu'il était récemment arrivé chez lui :

... un maître habile dans la facture des orgues, qui s'engage à placer, dans n'importe quels pianofortes, clavecins et clavicordes, des orgues composées d'un, deux et trois registres ou jeux...

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 169, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 169.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, avril 1780, annonce.

<sup>4</sup> Cette œuvre fut annoncée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 août 1796. C'est la même dont E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 290, écrit qu'elle fut publiée à Gotha. Ce qui s'explique par le fait que Gerstenberg possédait deux officines, l'une en Russie, l'autre en Allemagne.

<sup>5</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 72.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou* du 12 février 1768. Cette annonce infirme donc le renseignement donné par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 140, selon lequel S. George ne serait arrivé à Moscou qu'après 1770.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou* du 16 juin 1775, annonce.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, N° 70 de 1776.

<sup>9</sup> G. THOURET : *Op. cit.*, p. 75.

Il ajoutait qu'il vendait toute espèce d'instruments, ainsi que de la musique vocale et instrumentale, gravée à Paris, à Londres et à Amsterdam <sup>1</sup>.

En 1780, Sebastian George succéda à Johann Kerzelli, comme chef d'orchestre du Théâtre de Michel Maddox, fonctions qu'il ne conserva pas longtemps car, en 1782 déjà, il fut remplacé par Mattia Stabinger. En même temps, il s'essaya à la musique dramatique et donna son unique ouvrage en ce genre, l'opéra-comique russe : *Plaisanteries de matelots*, deux actes, livret d'un « amateur de littérature », qui fut créé au Théâtre de Moscou, probablement en 1780, et qui est demeuré ignoré des lexicographes occidentaux.

La même année, l'artiste allemand organisa un grand concert dont le programme comportait l'audition de plusieurs de ses œuvres, et au cours duquel il fit débiter, comme pianiste, son fils Johann-P., alors âgé de neuf ans <sup>2</sup>. Trois ans plus tard, après avoir donné encore un concert dans lequel il fit entendre plusieurs de ses compositions spirituelles, il partit pour l'étranger, avec sa famille, <sup>3</sup> et conduisit alors sa fille à Karlsruhe, chez le compositeur J. A. Schmittbauer, afin de lui faire apprendre l'harmonica qui était fort en vogue, à cette époque <sup>4</sup>.

Sebastian Georges ne reparut à Moscou que vers 1792, et il annonça alors, dans le journal de cette ville, qu'il mettait en vente plusieurs œuvres de sa composition : *Sonates, Airs et Rondos*, sur lesquelles nous ne possédons aucun renseignement et qui, vraisemblablement, ne furent pas imprimées <sup>5</sup>. Puis, s'étant activement remis à écrire, il publia dès ce moment, chez l'éditeur pétersbourgeois Gerstenberg, une série d'ouvrages nouveaux : *Airs russes variés, XII Petites pièces pour le clavecin et le fortepiano avec le doigté, c'est-à-dire avec l'indication de la manière dont on doit poser les doigts sur le clavier, à l'usage des commençants* (1794), *Six Sonatines pour le Fortepiano, à l'usage des Commençants*, et *VI Sonates pour le Fortepiano*, op. 2 (1796) <sup>6</sup>.

Sebastian George dut mourir à Moscou en 1796 car, au début de l'année suivante, sa veuve fit connaître qu'elle avait repris son commerce d'instruments <sup>7</sup>.

\* \* \*

Biagio GERLINI, décorateur dont on ignore l'activité antérieure, entra au service impérial, le 1<sup>er</sup> novembre 1781, aux modestes appointements annuels de R. 300,—. Après avoir reçu successivement plusieurs augmentations, il avait, en 1800, un gage de R. 1.300,—, avec logement et bois de chauffage.

Cet artiste brossa des décors pour *Zémire et Azor, La pastorella nobile, L'Arabo, La lanterna di Diogene* et le ballet : *Don Juan* <sup>8</sup>.

Nous n'avons pu établir l'époque où Biagio Gerlini cessa de travailler pour les scènes de la cour.

\* \* \*

Caterina GIBETTI <sup>9</sup>, cantatrice bouffe originaire de Venise, chanta dans cette ville, de 1771 à 1773, puis elle fut à Varsovie en 1776-1777, pour revenir en 1778 à Venise où elle tint une partie dans l'opéra : *Alcide* de Dmitri Bortniansky. La même année, elle se produisit à Naples, et elle dut arriver vers 1780 à Saint-Pétersbourg où elle se fit entendre au concert, en

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou* du 29 septembre 1778.

<sup>2</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 140, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 290.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 140.

<sup>6</sup> Ces œuvres furent annoncées dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 20 juin 1794 et 22 août 1796.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 9 de 1797.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 139.

<sup>9</sup> Il ne faut pas confondre cette artiste avec une autre cantatrice du même nom, mais prénommée : Margherita Giacinta Irene, née à Naples en 1744, et dont les mœurs étaient si scandaleuses, qu'en 1777, elle fut expulsée du royaume de Naples, par ordre du souverain.

octobre 1781<sup>1</sup>. Elle fut alors engagée au service impérial et, en novembre 1782, elle assumait le rôle d'Euridice, dans *Orfeo ed Euridice* de Gluck<sup>2</sup>. En même temps, elle se faisait entendre dans les soirées musicales données au Palais. En effet, dans une lettre que le comte P. B. Chérémétief adressa à sa famille, le 29 décembre 1782, lettre dans laquelle il signale un concert donné la veille, à la cour, il note que :

... ce fut très froid et ennuyeux; la Gebetti [sic] piaulait, de même que Comaschino<sup>3</sup>.

A ce moment; la Gibetti était affectée à des rôles importants; car un périodique milanais la signale comme étant 1<sup>re</sup> buffa a vicenda avec Anna Davia de Bernucci<sup>4</sup>. Aussi, comme elle ne donnait probablement pas satisfaction, le Comité des spectacles décida-t-il, le 7 août 1783, de la faire comparaître devant lui, et de l'engager à chanter plutôt les seconds rôles d'*opera seria*<sup>5</sup>. Mais il ne semble pas que cette démarche ait donné le résultat que le Comité en attendait. Et c'est probablement pour cette raison, que la cantatrice reçut son congé, le 5 avril de l'année suivante<sup>6</sup>. Elle ne tarda pas à quitter Russie, après avoir réglementairement annoncé son prochain départ.<sup>7</sup> Peut-être est-ce la même artiste qui, en 1788, se produisait avec un grand succès, au Concert spirituel de Paris<sup>8</sup>.

\* \* \*

Giovanni-Mane GIORNOVICCHI, dit JARNOWICK, célèbre violoniste né à Palerme (ou à Raguse), aurait vu le jour en 1745, si l'on en croit tous ses biographes. Cependant, un article nécrologique publié à Saint-Pétersbourg, au lendemain de sa mort en 1804, affirme qu'il était pour lors âgé de soixante-quatre ans<sup>9</sup>, ce qui reporterait la date de sa naissance à l'année 1740.

Après avoir été l'élève d'Antonio Lolli auquel il devait succéder à Saint-Pétersbourg, Jarnowick commença de mener une existence perpétuellement errante qui le conduisit dans nombre de grandes villes du continent, sans que jamais il parvînt à s'établir de façon stable<sup>10</sup>. Au cours de ces incessants déplacements, l'artiste arriva, en septembre 1782, à Varsovie où il se fit entendre à plusieurs reprises, et où son jeu excita l'admiration du public<sup>11</sup>. Puis il poussa jusqu'à Saint-Pétersbourg. Dans cette ville, il dut certainement faire sensation parmi les mélomanes, et peut-être à la cour car, le 10 mai 1783, le comte A. A. Bezborodko manda à V. I. Bibikof à ce moment encore directeur des Théâtres impériaux, que :

... Sa Majesté Impériale désire que le musicien Jarnowick soit engagé, en raison de son remarquable talent, et qu'en conséquence, Votre Excellence conclue un contrat avec lui<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 26 octobre 1781, annonce.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> C<sup>te</sup> S. D. CHÉRÉMÉTIEF : *Op. cit.*, fasc. VI, p. 77.

<sup>4</sup> *Indice de spettacoli* pour 1783.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 121.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, 38.

<sup>7</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg des 3 mai et 11 juin 1784, annonces.

<sup>8</sup> E. L. GERBER : *Lexicon*, I, 506.

<sup>9</sup> *Messenger du Nord*, novembre 1804, p. 227.

<sup>10</sup> Il est curieux de constater qu'au moment même où, en 1769, le virtuose se produisait à Paris, un Italien que les rapports de la police parisienne dénomment Jean-Marie Gernovich, exhibait sur le boulevard des animaux étrangers, des perroquets notamment, dont il faisait le commerce (Voir E. CAMPARDON : *Les spectacles de la foire*; Paris, 1877, T. I, pp. 380-381). A n'en pas douter, il s'agissait là d'un parent du violoniste, son père probablement. Le même personnage est signalé, en 1751, à Pistoie où il dirigeait une troupe de danseurs de corde, et où il publia un avis pour faire connaître que sa compagnie avait eu déjà l'honneur « de divertir la Gran Zar di Moscovia », certainement la tsarine Anna Ioannovna ou l'impératrice Elisabeth Péetrovna (A. CHIAPPELLI : *Op. cit.*, pp. 132 et 228). Ainsi donc, bien des années avant que Jarnowick ne fit son apparition à Saint-Pétersbourg, l'un de ses parents l'avait précédé en Russie!

<sup>11</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 242-243.

<sup>12</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 111.

Aussi bien, Catherine II prenait-elle, de la sorte, ses précautions et subvenait-elle par avance à une vacance qui n'allait pas tarder de se produire. Car, comme nous l'avons signalé, il était à prévoir qu'Antonio Lolli dont le comportement laissait fort à désirer, en raison de ses perpétuelles demandes de congé, devrait être congédié à bref délai <sup>1</sup>.

Conformément à l'ordre qui lui avait été donné, V. I. Bibikof signa donc, avec effet rétroactif au 1<sup>er</sup> mai, un contrat aux termes duquel le nouveau virtuose était assuré d'un traitement annuel de R. 3.000,—, et d'une indemnité de voyage de R. 300,— <sup>2</sup>. A la même date, sa femme fut engagée comme actrice dans la troupe française de la cour, aux appointements de R. 2.000,— <sup>3</sup>.

Ayant pris possession de ses fonctions, le 11 janvier 1784 <sup>4</sup>, Jarnowick fut affecté, comme l'avait été Antonio Lolli, non pas à l'orchestre, mais à la musique de la chambre où il figura dès lors, aux côtés de la cantatrice Luiza-Rosa Todi, du sopraniste Comaschino, du violoniste Ferdinand Titz et du clarinettiste Joseph Beer <sup>5</sup>. Dès ce moment, tout renseignement fait défaut sur l'activité du virtuose dans la capitale. Mais il est certain que Jarnowick dut prendre, au début de 1786, un congé pour se rendre à l'étranger car, au mois de mars, il se produisit à Vienne où les journaux annoncèrent qu'il arrivait de Saint-Pétersbourg et qu'il allait à Paris <sup>6</sup>.

Puis, en 1789, on le voit reparaître à Moscou où, le 1<sup>er</sup> avril, il donna un grand concert avec le concours de cent vingt musiciens et choristes <sup>7</sup>. A cette époque, Jarnowick figurait, avec le titre de « professeur », sur la liste des membres du Club musical de Saint-Pétersbourg, mais il ne devait plus appartenir à la musique de la chambre. En effet, le comte L. Ph. de Ségur qui quitta la capitale en 1789 et qui énumère les artistes faisant partie de cet ensemble, ne cite pas son nom.

Aussi, repassant bientôt la frontière de l'Empire, le virtuose recommença-t-il à courir l'Europe, sans se fixer nulle part et se trouvant probablement dans une situation difficile car, ainsi que le laisse deviner une lettre écrite par lui à ses filles, en 1791, sa femme devait traîner alors une existence misérable <sup>8</sup>. On le rencontre successivement à Bâle, en 1791-1794 à Londres où il joua dans un concert au bénéfice de Haydn, à Paris, à Hambourg puis, en 1802, à Berlin où il n'avait pas paru depuis vingt-deux ans, et où il connut un succès prodigieux <sup>9</sup>. Dans ses dernières années, cependant, il avait presque complètement abandonné le violon pour se consacrer... au billard, et ne vivait guère que de l'argent que celui-ci lui rapportait <sup>10</sup>.

Peu après son séjour à Berlin, il regagna Saint-Pétersbourg, et c'est dans cette ville qu'il mourut, le 11 novembre 1804, alors qu'il se livrait à son jeu favori. La date indiquée ici est celle que donne la notice nécrologique qui fut publiée à Saint-Pétersbourg, quelques jours après la mort du virtuose. Elle a donc tout lieu d'être exacte. Or comme, au XIX<sup>e</sup> siècle, le calendrier orthodoxe retardait de douze jours sur le calendrier grégorien, cet événement est donc survenu le 23 novembre, *nouveau style*, et non le 21, comme l'indiquent tous les biographes de Jarnowick. En effet, le *Messenger du Nord* publia, dans son fascicule de novembre <sup>11</sup>, cette brève information :

<sup>1</sup> Antonio Lolli reçut en effet son congé définitif, le 24 octobre suivant.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 107.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 313.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, 37.

<sup>5</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>6</sup> C. F. POHL : *J. Haydn*, II, 141. La femme de Jarnowick dut rester encore quelque temps à Saint-Pétersbourg car, le 12 juillet 1786, la direction des Théâtres impériaux lui signifia que son engagement ne serait pas renouvelé.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 173, d'après la *Gazette de Moscou*.

<sup>8</sup> Revue : *Musique*; Paris, 1927, pp. 30 et ss.

<sup>9</sup> *Allg. mus. Zeit.*, IV, 478 et 700.

<sup>10</sup> N. KIRILLOF : *Violonistes des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*; Saint-Pétersbourg, 1874, p. 35.

<sup>11</sup> Page 227.

*Le 11 novembre est mort prématurément, à Saint-Pétersbourg, le célèbre violoniste Jarnowicki, à l'âge de soixante-quatre ans.*

Au dire d'un lexicographe allemand qui fut le contemporain de Jarnowick et qui, en raison de ses relations et de ses occupations, devait être bien renseigné, le virtuose fut fort regretté par les membres du Club de musique de Saint-Pétersbourg auquel il appartenait, et l'un de ses admirateurs se chargea des frais de ses obsèques qui furent célébrées au cours d'un office solennel, pendant lequel un grand orchestre et la fameuse cantatrice Elisabeth Mara se firent entendre<sup>1</sup> : Détails qui sont confirmés par une lettre adressée de Saint-Pétersbourg à la *Correspondance des professeurs et amateurs de musique*, de Paris. L'auteur de cette lettre écrit en effet :

*... Le service funèbre du célèbre violon Jarnowick s'est fait dans l'église catholique, avec grande pompe. La musique composée par le Sieur Koslowski, a été exécutée et chantée par les meilleurs musiciens, entre autres par M<sup>me</sup> Mara qu'on a entendue avec admiration<sup>2</sup>.*

A ce propos, relevons l'étrange coïncidence qui, en l'espace d'un peu plus d'un an, fit mourir, à Saint-Pétersbourg, trois violonistes de grand talent : Ivan Khandochkine (mars 1804), Jarnowick (11 novembre 1804) et Alexandre Yerchov (avril 1805).

Pour en finir avec le célèbre virtuose, ajoutons qu'à l'exemple de tant de ses compatriotes ayant séjourné en Russie, il s'était plu à employer, dans certaines de ses œuvres, des chansons populaires russes. En effet, le chanteur anglais M. Kelly rapporte, dans ses souvenirs<sup>3</sup>, qu'à son passage à Vienne en 1786, Jarnowick avait l'habitude de terminer ses concerts en jouant des rondos formés de variations sur des mélodies russes, qui avaient un grand succès<sup>4</sup>.

\* \* \*

M<sup>me</sup> GIORNOVICCHI, dite JARNOWICK<sup>5</sup>, actrice française dont nous ignorons le nom de jeune fille, était la femme du violoniste du même nom, dont elle adopta le surnom, pour paraître sur la scène. On ne possède aucun détail sur son existence jusqu'au moment où, sans doute arrivée à Saint-Pétersbourg en compagnie de son mari, elle fut engagée en même temps que lui, le 1<sup>er</sup> mai 1783, pour trois ans, avec des appointements de R. 2.000,—<sup>6</sup>. Comme ce gage la classait au troisième rang des membres de la compagnie française de la cour, elle devait nécessairement avoir un certain talent, et s'être fait apprécier antérieurement à l'étranger, sous un nom que nous n'avons pas réussi à découvrir. De fait, elle était affectée aux « 1<sup>ers</sup> rôles des drames et des comédies »<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 331.

<sup>2</sup> N<sup>o</sup> du 5 janvier 1805. L'œuvre qui fut jouée à cette occasion était certainement le *Requiem* que le compositeur polonais Joseph Kozlowski, alors fixé à Saint-Pétersbourg, avait écrit, quelques années auparavant à la demande de l'ex-roi Stanislas-Auguste Poniatowski, et qui avait été exécuté pour la première fois, dans la même ville, le 25 février 1798, au cours de l'office funèbre célébré pour le repos de l'âme de ce prince.

<sup>3</sup> Cité par G. DUBOURG : *The violin*, 4<sup>e</sup> éd.; Londres, 1852, p. 91.

<sup>4</sup> Fig. 73, nous reproduisons les traits de Jarnowick, d'après le seul portrait connu de cet artiste, qui figure dans une grande planche publiée, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par la maison Breitkopf, à Leipzig. Œuvre du dessinateur L. Scotti, cette planche est intitulée : *Professori celebri di Suono* et elle groupe, en vingt-trois médaillons gravés, les portraits de trente-quatre instrumentistes célèbres. Comme on peut le voir, le nom de notre virtuose a été noté inexactement : Janovick.

<sup>5</sup> Comme son mari, c'est sous ce dernier nom seul que cette artiste est désignée dans les documents russes du temps.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313.

<sup>7</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

Son contrat approchant de son terme, M<sup>me</sup> Jarnowick fut avisée, le 12 juillet 1786, que la direction des Théâtres impériaux n'avait pas l'intention de le renouveler <sup>1</sup>. Il est probable que l'artiste partit peu après, et peut-être alla-t-elle rejoindre, à l'étranger, son mari qui avait quitté la Russie quelques mois avant elle.

Dès lors, aucune chronique théâtrale ne fait mention de M<sup>me</sup> Jarnowick qui, en 1791, semblait mener une existence misérable, si l'on en juge par une lettre que le violoniste adressa à ses filles, à ce moment <sup>2</sup>.

\* \* \*

Anton HAMMER <sup>3</sup>, corniste, fils d'Ignaz Hammer (voir ci-dessous) et frère de Joseph Hammer dont nous avons précédemment rencontré le nom, fut engagé dans le premier orchestre de la cour, en 1780, aux appointements de R. 600,—. Il s'y trouvait encore en 1801, et il mourut à Saint-Petersbourg, en 1815 <sup>4</sup>.

\* \* \*

Ignaz HAMMER, corniste, père du précédent et du corniste Joseph Hammer, était né en Bohême, à Niederlichtenwald <sup>5</sup>. Durant quelques années, il fut attaché à la cour de Nassau-Weilburg, d'où il fut congédié en 1775 <sup>6</sup>. Peut-être se rendit-il alors en Russie avec ses deux fils, mais il semble n'avoir été engagé à Saint-Petersbourg, dans le premier orchestre, qu'en 1780. Cinq ans plus tard, il prit un congé de six mois pour se rendre dans sa patrie <sup>7</sup>. Toutefois, comme son nom ne reparait plus dès ce moment, dans les documents officiels, il est possible qu'il ne soit pas revenu en Russie. En 1791, il était établi comme aubergiste dans sa ville natale <sup>8</sup>, et c'est probablement là qu'il termina ses jours, à une date que l'on ignore.

\* \* \*

Giovanni-Mane JARNOWICK. Voir : GIORNOVICCHI, G. M.

\* \* \*

M<sup>me</sup> JARNOWICK. Voir : GIORNOVICCHI, M<sup>me</sup>.

\* \* \*

Guglielmo JERMOLLI, célèbre ténor bouffe, mari de la cantatrice Maria-Anna Jermolli, se produisit successivement à Parme, Bergame, Venise, Vienne et Londres, de 1770 à 1777. Puis il fut, à Vienne, au service du prince Esterhazy sur la scène duquel il chanta dans quelques ouvrages dramatiques de J. Haydn <sup>9</sup>. En 1781, il fut engagé à Gratz comme premier ténor, mais il disparut « sans cérémonies », pour se rendre en Russie <sup>10</sup>. Au mois d'octobre de la même année, il passa par Varsovie où il se produisit au concert, avec sa femme, aux côtés du violoniste Ferdinand Titz <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 48.

<sup>2</sup> Revue : *Musique*, 1927, pp. 30 et ss.

<sup>3</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 554, le prénomme inexactement Johann.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 101. — E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 64.

<sup>5</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 554.

<sup>6</sup> H. LEMACHER : *Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg*; Bonn, 1916, p. 28.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 101.

<sup>8</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 554.

<sup>9</sup> C. F. POHL : *Haydn*, II, 80, 167 et 374.

<sup>10</sup> M. KELLY : *Reminiscences of the King's Theatre*; Londres, 1826, T. I, p. 139.

<sup>11</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 219, d'après le *Journal de Varsovie* qui appelle le couple Fermoti !

Etant arrivé à Saint-Pétersbourg, Guglielmo Jermolli fut engagé, en même temps que sa femme, par la direction des Théâtres impériaux, en qualité de *1<sup>o</sup> buffo di mezzo carattere*, à égalité avec G. B. Ristorini <sup>1</sup>. C'est ainsi qu'il assumait les rôles d'Ernesto dans *Dal finto il vero*, d'Almaviva dans *Il barbiere di Siviglia* (1782), de Giovanni dans *La Passione di Gesù Cristo*, et celui d'Ecclitico dans *Il mondo della luna* (1783).

Le 1<sup>er</sup> juin 1785, l'artiste italien et sa femme signèrent un nouveau contrat de trois ans qui leur assurait, au total, des appointements de R. 3.000,—, et une indemnité de voyage de R. 300,— <sup>2</sup>. Guglielmo Jermolli participa alors aux représentations de *I finti eredi* (1785) de G. Sarti, de *La felicità inaspettata, Atene edificata, La vergine del solè* (1788) et de *Cleopatra* (1789), de D. Cimarosa.

Puis la cour ayant pris, vers 1790, la décision de supprimer temporairement l'opéra italien, le chanteur fut maintenu au service impérial et obligé, dès lors, de se produire sur la scène lyrique russe ! Le prince A. A. Chakhovskoï raconte, en effet, qu'à cette époque :

*... les acteurs de l'Opéra russe étaient les mêmes que ceux du drame et de la comédie; ils n'étaient pas musiciens* <sup>3</sup>. La direction des Théâtres impériaux fut donc obligée de réengager Jermolli pour l'opéra russe où il ravissait les oreilles russes par sa voix, mais où il les martyrisait par sa façon de prononcer, ne portant au reste aucun préjudice à la littérature, les vers adaptés à la musique n'en devenant pas plus médiocres... <sup>4</sup>

De fait, la direction des Théâtres impériaux conclut avec lui, le 1<sup>er</sup> septembre 1790, un nouveau contrat de quatre ans, dont le texte français stipule les points suivants :

*... le Sr. Jermolli, chanteur italien, engagé aux conditions suivantes :*

*Il sera obligé de jouer les rôles de premier bouffe, les demi-caractères et les premiers ténors [sic] dans l'opéra sérieux, le tout en chef.*

*De plus, il chantera dans les concerts toutefois que besoin sera, et partout où il lui sera ordonné.*

*Enfin il jouera tous les rôles de premier ténor [resic] dans les opéras russes originaux ou traduits des langues étrangères* <sup>5</sup>.

Ce contrat assurait à Guglielmo Jermolli des appointements annuels de R. 3.000,—, une indemnité de R. 390,— pour son logement, 50 sagènes <sup>6</sup> de bois de chauffage, et une somme de R. 500,— pour les frais de son voyage, à l'expiration de son engagement. En outre, la direction des scènes impériales était tenue de lui fournir « les habits nécessaires aux rôles dont il sera chargé par le théâtre » <sup>7</sup>.

Son engagement ayant pris fin, Guglielmo Jermolli fut congédié le 1<sup>er</sup> septembre 1794, et il reçut alors une pension dont on ignore le montant <sup>8</sup>. Mais il est probable qu'il s'attarda quelque temps en Russie et qu'il s'y trouvait encore au mois de juin 1796 car, à ce moment, la direction lui acheta ses costumes <sup>9</sup>. C'est là le dernier renseignement que l'on possède sur lui.

<sup>1</sup> *Indice de spettacoli* pour 1783.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 67.

<sup>3</sup> Chakhovskoï semble oublier qu'à cette époque déjà, l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg comptait des artistes tels que Jacob Vorobief, L. Kamouchkof, Anton Kroutitzky et Vassili Charapof — pour ne nommer que ceux-là — qui étaient d'excellents chanteurs, ce qu'atteste la brillante carrière accomplie par eux, dans la suite.

<sup>4</sup> *Op. cit.*

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 429.

<sup>6</sup> La sagène cubique égale 9,7 stères.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 429.

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, 67.

<sup>9</sup> *Ibid.*, I, 147.

\* \* \*

Maria-Anna JERMOLLI, cantatrice bouffe, femme du ténor Guglielmo Jermolli, fut, de 1777 à 1781, au service du prince Esterhazy, à Vienne <sup>1</sup>. En octobre de cette dernière année, se trouvant de passage à Varsovie, elle se produisit dans des concerts, aux côtés de son mari et du violoniste Ferdinand Titz <sup>2</sup>. Arrivée peu de temps plus tard à Saint-Pétersbourg, toujours en compagnie de Guglielmo Jermolli, elle fut engagée dans la troupe italienne de la cour, pour les seconds rôles bouffes <sup>3</sup>, et elle resta au service impérial au moins jusqu'en 1790 <sup>4</sup>. Elle reçut probablement son congé en même temps que son mari, soit en 1790, et elle dut partir avec lui, peu d'années plus tard. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Joseph KAEMPFER, remarquable contrebassiste né en Hongrie à une date que l'on ignore, fut, chronologiquement, le premier des virtuoses de son instrument. D'abord officier, il décida un jour de se vouer à la musique, et il étudia la contrebasse sans maître, s'efforçant d'acquérir une parfaite justesse d'intonation, une belle qualité de son et une technique accomplie. Lorsqu'il fut parvenu à son but, il se rendit à Vienne, et entra dans la chapelle du prince Esterhazy, alors placée sous la direction de Joseph Haydn. Tout en accomplissant ses fonctions dans l'orchestre et comme soliste des concerts particuliers du prince <sup>5</sup>, Joseph Kaempfer ne cessait de se perfectionner.

Il eut alors l'idée de tirer de son instrument des sons harmoniques qu'aucun artiste encore n'avait songé à utiliser. Puis, se proposant de voyager, il chercha à réduire l'encombrement de son « Goliath », comme il l'appelait. Pour cela, il imagina de le diviser en plusieurs morceaux qu'il réunissait au moyen de vingt-six vis <sup>6</sup>.

Vers 1776, Joseph Kaempfer commença à faire des tournées en Allemagne puis, étendant le champ de ses pérégrinations, il résolut de se rendre à Saint-Pétersbourg en passant par Varsovie où, en avril 1781, il donna un concert au cours duquel il joua, sur son énorme instrument, un concerto de violon de J. B. Wanhal, et un autre de J. Haydn. Mais, n'ayant pas fait ses frais, « il décampa le lendemain, sans payer les 10 d. à l'orchestre dont il étoit venu d'accord de payer » <sup>7</sup>.

L'indélicat virtuose poursuivit alors sa route et, quelque temps plus tard, il se trouvait sur les bords de la Néva où il se fit entendre, les 11 et 18 novembre 1781, en se faisant accompagner par l'orchestre de la cour <sup>8</sup>. De là, il gagna Moscou et s'y produisit, par deux fois également, les 15 et 18 février 1782, ainsi qu'en témoigne l'annonce sensationnelle qu'il publia dans le journal de cette ville <sup>9</sup>. Il revint ensuite dans la capitale pour y donner, le 1<sup>er</sup> juin, un dernier concert avec le violoniste anglais J. A. Fisher <sup>10</sup>, et bientôt il quitta la Russie <sup>11</sup>.

Passant par Copenhague et Hambourg, l'artiste se rendit alors à Londres, et y connut un si vif succès qu'il y demeura un certain nombre d'années, ce qui a induit ses biographes à conclure qu'il termina sa carrière en Angleterre.

<sup>1</sup> C. F. POHL : *J. Haydn*, II, 80 et 374.

<sup>2</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 219.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1786.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pour 1790-1791.

<sup>5</sup> C. F. POHL : *J. Haydn*, II, 137.

<sup>6</sup> Bien des années plus tard, un autre virtuose de la contrebasse, Antonio dall'Occa, qui fut, pendant longtemps, membre de l'orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg (voir ci-après, pp. 672-673) et qui fit de nombreuses tournées à l'étranger, recourait à un procédé identique, pour transporter sa basse de Guarneri.

<sup>7</sup> *Journal du Théâtre de Varsovie*, cité par L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 203-204.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 5 novembre 1781, annonce.

<sup>9</sup> *Gazette de Moscou* du 5 février 1782, annonce dont nous avons reproduit le texte, p. 324.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 mai 1782, annonce.

<sup>11</sup> *Ibid.*, du 6 août 1782, annonce.

Or, fait ignoré jusqu'à maintenant, Joseph Kaempfer ne se fixa pas définitivement à Londres. En 1797, en effet, on le trouve de nouveau à Saint-Pétersbourg où il se fit entendre, le 17 août <sup>1</sup>, et où il dut sans doute attirer tout particulièrement l'attention des milieux artistiques de la capitale car, le 1<sup>er</sup> septembre déjà, la direction des Théâtres impériaux l'engagea dans le premier orchestre de la cour, aux appointements annuels de R. 700,— <sup>2</sup> Le virtuose occupait encore son poste en 1801 <sup>3</sup>. Mais, dès ce moment, nous n'avons plus de renseignements sur lui. Peut-être bien mourut-il à Saint-Pétersbourg, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

Nadejda Fédorovna KALIGRAFOVA, actrice, femme de l'acteur Ivan Kaligraf, commença sa carrière à Moscou, dans l'entreprise théâtrale fondée, en 1765, par le colonel N. S. Titof. Lorsque cette scène passa successivement sous la direction de M. Groti, du prince P. V. Ouroussof, puis de Michel Maddox, l'artiste y demeura attachée, montrant un talent particulier dans l'interprétation des rôles de femmes criminelles et intrigantes, si bien qu'elle fut bientôt l'une des favorites du public moscovite. Son mari étant venu à mourir en 1780, Nadejda Kaligrafova devint, quelques années plus tard, la maîtresse de son camarade, l'acteur et chanteur J. E. Choucherine avec lequel elle fut appelée à Saint-Pétersbourg en 1785, par l'administration impériale qui réussit à enlever le couple à Michel Maddox, pour l'incorporer dans la troupe du Théâtre russe de la capitale.

Nadejda Kaligrafova resta attachée à cette scène jusqu'en 1791, époque à laquelle elle fut congédiée sur sa demande. Mais elle fut réengagée en 1800, et se produisit sans interruption jusqu'en 1811. Elle mourut deux ans plus tard, suivant de près son amant dans la tombe <sup>4</sup>.

\* \* \*

Ivan Evstafiévitch KHANDOCHKINE <sup>5</sup>, le premier en date des grands virtuoses de son pays et le premier, également, des violonistes russes qui aient écrit pour leur instrument, naquit — probablement à Saint-Pétersbourg — en 1747, ainsi qu'en témoigne le registre du cimetière où il fut enseveli, selon lequel l'artiste mourut en mars 1804, âgé de cinquante-sept ans <sup>6</sup>.

S'il est un musicien russe dont la personnalité a excité l'imagination de ses compatriotes et incité ceux-ci aux divagations les plus extravagantes, c'est bien Ivan Khandochkine dont la biographie est encombrée de légendes incroyables que des historiens, dépités de ne pouvoir rapporter que des renseignements aussi rares qu'imprécis, se sont ingénies à inventer de toutes pièces, au mépris souvent de l'élémentaire vraisemblance. De fait, dans les notices biographiques qui, tant au XIX<sup>e</sup> siècle qu'au XX<sup>e</sup>, ont été consacrées à ce violoniste, les détails authentiques et les faits fabuleux s'enchevêtrent si audacieusement qu'il est souvent fort malaisé, parfois

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 août 1797, annonce.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 110, qui l'appellent Kenfert !

<sup>3</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 30. — L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 284.

<sup>5</sup> Certains historiens russes ont cru que, dans sa jeunesse, alors qu'il était encore serf, Khandochkine portait le prénom d'Antoine (Anton), ou que c'était là celui de son père. Partant de ces prémisses erronées, ils ont supposé qu'au moment de sa libération, l'artiste se serait fait appeler Khandochkine, forme dérivée d'Antochkine (diminutif d'Anton). Ces conjectures sont démenties par une annonce que le violoniste publia dans la *Gazette de Moscou* (année 1787, N<sup>o</sup> 16) où il indique expressément son propre prénom, celui de son père Evstafii (Eustache), ainsi que son nom de famille.

<sup>6</sup> Pendant longtemps, les dates les plus diverses, et parfois les plus invraisemblables, ont été avancées, par les historiens russes, en ce qui a trait à la naissance d'Ivan Khandochkine. Tels ceux qui, sans s'aviser que le violoniste appartenait à l'orchestre de la cour en 1765 déjà, ont prétendu qu'il avait vu le jour... peu après 1760 ! Seul le *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*, T. II, p. 398, s'est approché de la vérité en déclarant que Khandochkine était né : « en 174 ... ».

même impossible, de faire le départ entre ce qui est du domaine de l'histoire, et ce qui relève de la fantaisie pure, chaque narrateur tenant pour paroles d'évangile les dires de ses prédécesseurs, et estimant de son devoir d'enchérir encore sur ceux-ci, en y allant de sa petite contribution personnelle et inédite <sup>1</sup>.

Aussi bien, ne possède-t-on que des données succinctes et très fragmentaires — voire incertaines souvent — sur l'enfance et l'adolescence de l'artiste, les contemporains n'ayant pas jugé utile de consigner méthodiquement leurs souvenirs, et s'étant bornés à transmettre oralement à leurs proches des indications éparses sur la carrière accomplie par le virtuose, dès l'instant où celui-ci eut acquis une certaine notoriété.

Pourtant, au milieu du siècle dernier, un historien russe, le prince V. F. Odoievsky (1803-1869), qui avait eu le privilège de pouvoir interroger encore quelques admirateurs et parents d'Ivan Khandochkine, réussit à réunir, de la sorte, des détails d'autant plus précieux que, provenant de témoins directs, ils offraient de sérieuses garanties d'authenticité.

Malheureusement, cet historien, dont l'intention première avait été de donner enfin une biographie solidement établie du grand violoniste son compatriote, mourut sans avoir pu réaliser son projet, laissant en vrac les informations qu'il avait recueillies et qui, longtemps tenues pour perdues, n'ont été remises au jour que tout récemment par le musicologue soviétique G. Fessetchko, qui les a découvertes dans les archives littéraires de la Maison-Pouchkine, à Leningrad, où elles se trouvaient enfouies, depuis des dizaines d'années.

A la lumière de ces nouveaux documents qui ont été utilisés avec fort peu de méthode par G. Fessetchko <sup>2</sup> et qui, au reste, demandent parfois d'être soumis à une critique attentive, il est possible aujourd'hui de reconstituer plus complètement que ce n'était le cas jusqu'ici, mais de façon bien incomplète encore, l'existence d'Ivan Evstafiévitch Khandochkine.

Né d'un père serf dont le propriétaire est demeuré inconnu <sup>3</sup>, mais dont on sait maintenant, de source certaine, qu'il exerçait le métier de tailleur, tout en remplissant les fonctions de timbalier, le futur violoniste était peut-être le fils ou le frère d'une danseuse du nom de Marfa Khandochkina dont l'existence en 1768 nous est révélée par l'historien J. von Stählin <sup>4</sup>, mais qui, chose curieuse, n'est pas mentionnée dans les documents d'archives des Théâtres impériaux, ce qui fait supposer qu'elle avait peut-être fait partie autrefois de la compagnie chorégraphique particulière du grand-duc héritier Pierre Féodorovitch.

Quoiqu'il en ait été sur ce point, il est constant que le jeune garçon témoigna très tôt d'exceptionnelles dispositions artistiques, et qu'il commença par jouer de la balalaïka, avant que de se consacrer plus particulièrement au violon. Une légende incontrôlable veut qu'il ait été remarqué, un jour où il se produisait dans la rue, par le prince Grégoire Potemkine qui, frappé de son talent précoce, se serait empressé de faciliter sa carrière <sup>5</sup> : Renseignement qu'il

<sup>1</sup> C'est ainsi qu'au dire de N. LISOVSKY (*Dictionnaire biographique russe*), les contemporains d'Ivan Khandochkine lui auraient décerné le surnom de : Paganini russe; allégation pour le moins surprenante, si l'on considère qu'au moment de la mort du virtuose russe (1804), Paganini était complètement inconnu hors de sa patrie, et qu'il attendit jusqu'en 1828, pour se révéler à l'étranger ! De même G. Fessetchko, le plus récent biographe d'Ivan Khandochkine, selon lequel cet artiste aurait souvent pris part, avec ses confrères Viotti, Mestrino et Titz, à des concours organisés par le prince Potemkine : concours dont nul n'entendit jamais parler, et dont l'inexistence est démontrée par ce seul fait que, de toute sa vie, Niccolo Mestrino ne mit jamais les pieds en Russie.

<sup>2</sup> *Musique soviétique*, 1950, N° 12, pp. 67-71. Qui plus est, cet historien montre une fâcheuse inclination à solliciter audacieusement les faits et à en tirer des déductions fort hasardeuses, quand elles ne sont pas simplement le fruit d'une imagination dérégulée... ou d'un nationalisme exacerbé!

<sup>3</sup> Notons, à ce propos, une singulière contradiction de l'historien N. FINDEISEN : *Esquisse*, II qui, p. 157, déclare que Khandochkine appartenait à un propriétaire inconnu, et qui, note 91, affirme qu'il était l'un des serfs du prince Grégoire Potemkine !

<sup>4</sup> *Op. cit.*, II, 34.

<sup>5</sup> F. A. KONI : *Biographie du chanteur Rupini*, parue dans : *Répertoire du théâtre russe et Panthéon...*, 1850, p. 24.

convient de n'accepter que sous bénéfice d'inventaire, car il n'est confirmé par aucune source exactement contemporaine.

Ce qui est certain, par contre, c'est que, contrairement à l'affirmation de tels de ses biographes, Ivan Evstafiévitch Khandochkine ne fut point l'élève d'Antonio Lolli, celui-ci étant arrivé à Saint-Pétersbourg en 1774 seulement, donc à une époque où l'artiste russe avait, depuis longtemps, terminé ses études.

De fait, c'est auprès du violoniste de la cour Tito Porta <sup>1</sup>, qu'il se forma, ainsi que le relève une supplique adressée en 1784, au Comité des spectacles, par le musicien italien qui, faisant allusion aux élèves enseignés par lui, ne cite nommément qu'Ivan Khandochkine, attestant certainement par là, qu'il tenait celui-ci pour son plus brillant disciple <sup>2</sup>.

Si l'on en croyait toute une série de musicologues russes qui, successivement, se sont fait l'écho de cette allégation, sans jamais apporter le moindre argument décisif à l'appui de leurs dires, Ivan Khandochkine, ayant terminé ses études, serait entré dans l'orchestre particulier du prince Lev Alexandrovitch Narychkine qui, désireux de contribuer à l'épanouissement de son talent, l'aurait envoyé en Italie, pour s'y perfectionner auprès de l'illustre Giuseppe Tartini qui tenait alors école à Padoue.

A défaut de documents contemporains capables d'établir l'authenticité de cette information, ces historiens se fondent, pour attester la réalité de ce séjour, sur des similitudes que l'on aurait observées entre tels procédés d'exécution qui étaient propres à Tartini, et ceux qu'employait habituellement le virtuose russe, ainsi que sur certains caractères communs que l'on pourrait reconnaître aux compositions données par l'un et l'autre de ces artistes.

Le malheur est qu'au temps d'Ivan Khandochkine, nul, certainement, n'eût été, en Russie, capable de procéder valablement à pareilles comparaisons. Cela pour la raison péremptoire, que Tartini ne quitta son pays, que pour se rendre temporairement à Prague, et que les mélomanes russes qui eussent pu faire pareil rapprochement, n'eurent, par conséquent, jamais l'occasion de l'entendre.

Par ailleurs, et sans nous hasarder à une étude morphologique dont la place n'est pas dans le présent ouvrage, force nous est bien de constater que les points communs prétendent relevés dans les œuvres de Tartini et de Khandochkine nous apparaissent extrêmement discutables, sinon tout à fait illusoire. Car les pièces de Khandochkine qui sont parvenues jusqu'à nous — quelques *Sonates* et de simples *Variations* sur des chansons russes, pour la plupart — font appel, sans plus, à des procédés d'écriture et d'exécution qui étaient d'un usage courant dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que le virtuose russe devait probablement tenir de son maître Tito Porta, ou avoir observés dans les sonates et les concertos des violonistes-compositeurs italiens dont les productions étaient en vente en Russie, à cette époque.

Pour autant, et en l'absence même de toute confirmation absolue, il faut convenir que l'hypothèse d'un séjour d'Ivan Khandochkine en Italie n'a rien que de parfaitement vraisemblable, cela d'autant plus qu'à ce moment, précisément, l'Etat russe prit l'habitude d'expédier dans la péninsule de jeunes artistes bien doués, pour leur permettre de se perfectionner auprès de maîtres réputés <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir T. I, pp. 201-202.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 166.

<sup>3</sup> Toutefois, s'il est possible d'admettre l'hypothèse d'un séjour de Khandochkine en Italie, il n'en va pas de même d'une allégation dont la responsabilité incombe à G. ФЕССЕТЧКО, son récent biographe qui, dans son ardeur à grandir la figure de son personnage, n'a pas reculé de compléter délibérément l'histoire. Dans sa monographie (p. 67), cet auteur pousse en effet l'extravagance jusqu'à affirmer, de façon catégorique, qu'au temps où il vécut prétendument à l'étranger, le virtuose russe y était « célèbre et comme exécutant et comme compositeur » ! Or — la chose est constante — il n'est pas une source occidentale du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fasse la moindre allusion au violoniste et à ses œuvres. Aussi bien, celles-ci ne commencèrent-elles à paraître que vers 1781, soit quelque vingt années après l'époque du séjour présumé de leur auteur dans la péninsule !

S'il fallait en croire certains musicologues russes du XIX<sup>e</sup> siècle, Ivan Khandochkine aurait été admis en 1762 déjà dans l'orchestre de la cour. Mais comme, à ce moment, il avait tout juste quinze ans, on doit admettre bien plutôt que c'est vers 1765 qu'il entra au service impérial, hypothèse que semble confirmer le fait qu'en 1785, quand le célèbre violoniste obtint sa libération, sur la demande du prince Grégoire Potemkine, il bénéficia d'une pension qui n'était généralement accordée qu'aux artistes russes pouvant justifier d'une présence de vingt ans au moins.

En tout cas, il est certain que, dès cette époque, son talent l'avait fait favorablement remarquer, car c'est en qualité de 1<sup>er</sup> violon qu'il fut engagé, emploi auquel, dès 1777, il adjoignit celui de directeur de l'orchestre pour les représentations de ballet<sup>1</sup>. Au reste, ce n'étaient pas là ses seules occupations officielles car, en 1765 déjà, n'étant âgé encore que de dix-huit ans, il avait été appelé à enseigner le violon dans les classes musicales de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg, où il eut tout d'abord douze élèves, puis vingt et un l'année suivante<sup>2</sup>.

C'est en 1780 que, pour la première fois, on découvre, dans la feuille officielle, un avis annonçant des concerts d'Ivan Khandochkine. Certainement, le virtuose avait dû se produire bien souvent déjà mais, sans doute, il n'avait pas alors jugé nécessaire d'user de ce mode de publicité. Peut-être bien la concurrence que lui faisaient Antonio Lolli et le violoniste français Paisible, ainsi que les chanteurs italiens qui, depuis un certain temps, recouraient à ce moyen pour attirer l'attention du public, le décida-t-elle à imiter cet exemple. Le fait est que, par trois fois au cours du mois de mars 1780, le virtuose russe annonça des concerts dans deux desquels il devait jouer « sur un violon désaccordé »<sup>3</sup>.

Mais, chose curieuse, Ivan Khandochkine s'en tint à cette unique expérience, et si — on a tout lieu de le penser — il se fit entendre par la suite, il ne crut pas utile d'en faire part de cette manière aux mélomanes de la capitale, se contentant sans doute des petites affiches que les organisateurs de concerts avaient pris l'habitude de faire apposer en quelques endroits de la ville, qui étaient particulièrement fréquentés<sup>4</sup>.

En 1781 parurent, à Amsterdam, les premières œuvres du virtuose : *6 Sonates pour deux violons*, et *Chansons russes variées pour violon et basse*, qui furent presque aussitôt mises en vente par les soins des libraires de Saint-Petersbourg et de Moscou<sup>5</sup>. Et, deux ans plus tard, Ivan Khandochkine donna une nouvelle composition : *Six chansons russes avec des variations, pour un violon et alto-violon* [sic]<sup>6</sup>.

A ce moment, son service dans l'orchestre de la cour lui assurait, outre le logement et le bois de chauffage, un gage annuel de R. 1.100,—<sup>7</sup>, somme sensiblement supérieure à celles qui étaient attribuées aux autres instrumentistes russes, et qui atteste la situation en vue qu'il avait acquise par son talent<sup>8</sup>. Il est vrai qu'il cumulait alors plusieurs fonctions : celles de

<sup>1</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784. — *Indice de' spettacoli* pour 1777-1778.

<sup>2</sup> *Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 68, d'après des documents extraits des archives de l'Académie.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 6, 10 et 20 mars 1780, annonces.

<sup>4</sup> Relevons à ce propos (*Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 68), la singulière affirmation de l'historien G. FESSETCHKO qui, emporté par le désir de rehausser l'importance de son personnage, et par son zèle xénophobe, assure qu'Ivan Khandochkine était victime d'intrigues ourdies par les artistes étrangers fixés à Saint-Petersbourg, « entre lesquels il y avait bien des aigrefins ». Il le faut préciser : S'il est fort vraisemblable que le virtuose russe ait eu à lutter contre la concurrence bien naturelle d'artistes tels que Lolli et Paisible, rien, exactement, ne permet de croire que ceux-ci aient usé de procédés incorrects en l'occurrence. Le fait est qu'aucune source contemporaine ne fait la moindre allusion à des incidents de cet ordre, pas plus qu'à de prétendus griefs de Khandochkine à l'endroit de ses confrères étrangers.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 14 décembre 1781. — *Gazette de Moscou* du 29 décembre 1781, annonces.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 12 décembre 1783, annonce.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 141 et III, 130.

<sup>8</sup> Quelques années plus tard, en effet, le compositeur E. Fomine et le *Concertmeister*-compositeur V. Pachkévitch qui, pourtant, avaient donné plusieurs ouvrages dramatiques accueillis avec une grande faveur, ne recevaient annuellement que R. 600.—.

répétiteur et de directeur pour les ballets, ainsi que celle de 1<sup>er</sup> violon dans l'orchestre de l'opéra <sup>1</sup>.

Aussi bien, peut-on voir la preuve supplémentaire de l'estime dont Ivan Khandochkine jouissait en haut lieu, dans le fait qu'en 1783, quand la troupe russe de Karl Knipper passa dans la gérance des Théâtres impériaux, le Comité des spectacles lui confia la mission d'examiner les musiciens de cette entreprise, et de donner une appréciation sur leurs mérites <sup>2</sup>. Plus encore, l'acteur Ivan Dmitrevsky ayant été appelé temporairement à la direction de cette scène, chargea le virtuose d'enseigner les jeunes instrumentistes de son orchestre <sup>3</sup>.

En 1784, Ivan Khandochkine publia encore une œuvre de caractère national : *Nouvelles variations sur des chansons russes*, certainement pour le violon <sup>4</sup>.

Puis, ayant été engagé en qualité de chef de l'Académie musicale que le prince Grégoire Potemkine se proposait de fonder dans la ville d'Ekatérinoslav, l'artiste fut libéré du service impérial, conformément aux démarches entreprises par son protecteur, démarches dont on trouvera le détail ci-dessous <sup>5</sup>, et dont la conséquence fut la résolution suivante prise par le Comité des spectacles, dans sa séance du 20 février 1785 :

*... Le Comité des spectacles et de la musique, conformément à la communication de M<sup>r</sup> le général feld-maréchal prince Potemkine, président du Collège d'Etat de la Guerre, gouverneur-général d'Ekatérinoslav et de Tauride, par laquelle celui-ci a fait connaître le consentement suprême de Sa Majesté Impériale à la libération du musicien de la chambre Ivan Khandochkine, afin qu'il soit attaché, avec le grade d'échanson de la cour, à l'Université d'Ekatérinoslav, a ordonné :*

*En exécution de l'ordre de Sa Majesté Impériale, de libérer le dit musicien de la chambre Khandochkine de ses obligations envers la direction... <sup>6</sup>*

En conséquence, le compte du démissionnaire fut réglé le 30 avril suivant <sup>7</sup>, son successeur dans l'orchestre ayant été désigné, dès le 2 du même mois, en la personne de son collègue, le violoniste Averky Syromiatnikof <sup>8</sup>.

Ainsi qu'on le verra par la suite <sup>9</sup>, l'institution en faveur de laquelle Ivan Khandochkine résigna ses fonctions, et dont il avait été appelé à prendre la direction <sup>10</sup>, était au nombre des projets grandioses formés par le prince Grégoire Potemkine qui, en sa qualité d'administrateur tout-puissant de la Tauride et des provinces adjacentes qu'il rêvait d'amener à un état extraordinairement florissant, avait dès longtemps conçu l'idée d'y organiser des écoles musicales sur le modèle des Conservatoires d'Italie, afin de cultiver les étonnantes dispositions manifestées par les populations de ces régions.

Ayant hésité quelque temps sur le choix de la ville la plus propre à la réalisation de cette utile institution, Grégoire Potemkine se décida enfin pour Ekatérinoslav qu'il venait de fonder. Et c'est ainsi que, sur son ordre, fut élaboré le plan d'une grande « Université, ou Académie musicale » <sup>11</sup> qui reçut un chef en la personne d'Ivan Khandochkine, ainsi que plusieurs

<sup>1</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>2</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Histoire culture théâtrale*, I, 306.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 302.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 3 décembre 1784, annonce qui infirme le renseignement donné par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 158, selon lequel cette œuvre n'aurait été publiée qu'en 1785.

<sup>5</sup> Voir ci-dessous, pp. 469-470.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 232.

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, I, 43.

<sup>9</sup> Voir ci-dessous, pp. 469-472.

<sup>10</sup> En date du 30 avril 1785, le registre des délibérations du Comité des spectacles désigne en effet Ivan Khandochkine, sous le titre de « chef de l'Université d'Ekatérinoslav » (*Archives Th. Imp.*, II, 246).

<sup>11</sup> Les documents officiels de l'époque emploient tour à tour ces deux termes.

professeurs..., mais qui n'exista jamais que sur le papier, ce qui n'empêcha pas les artistes désignés pour y enseigner, de toucher leurs appointements pendant plusieurs années ! On ne connaît malheureusement pas le taux de ceux-ci. Mais comme l'on a vu Ivan Khandochkine abandonner, pour l'« Université », une situation fort honnêtement rétribuée, et que le prince Potemkine eut toujours la réputation de se montrer très généreux à l'égard des musiciens, on est en droit de supposer que ces derniers bénéficiaient de traitements assez coquets.

Pour l'instant, sa présence n'étant — et pour cause ! — nullement indispensable à Ekaterinoslav, Ivan Khandochkine s'installa à Moscou, ainsi que l'atteste une annonce publiée par lui dans la feuille de cette ville, où il porta à la connaissance des amateurs qu'il vendait, à son domicile, quelques œuvres d'orchestre sur lesquelles on regrette de ne posséder aucun renseignement et qui, probablement demeurées à l'état de manuscrits, ont disparu. En même temps, il annonçait qu'il avait écrit *Deux polonaises* « d'un goût exquis », qui s'inspiraient de chansons populaires russes et qui :

... jouées pour la première fois à Saint-Petersbourg, dans une mascarade, lors d'un jour solennel, avaient mérité les éloges de l'honoré public <sup>1</sup>.

Puis le violoniste, continuant à jouir du *far niente* que lui assurait sa charge imaginaire à Ekaterinoslav, rentra dans la capitale où il se trouvait dans l'été 1790 car, au mois d'août, son appartement reçut la visite de cambrioleurs qui lui dérobèrent quelques objets d'or et d'argent <sup>2</sup>. Dès ce moment, Ivan Khandochkine publia, chez l'éditeur pétersbourgeois J.-D. Gerstenberg, plusieurs œuvres nouvelles : *Six chansons russes pour deux Violons, avec Variations*, op. 1, dédiées à M. de Wéliaminof (1794), et une *Chanson populaire russe : J'irai au ruisseau* pour pianoforte, que l'éditeur inséra, sans nom d'auteur, dans le *Calepin pour les amateurs de musique, pour 1795* imprimé par lui <sup>3</sup>; puis sept *Chansons russes variées pour deux Violons*, op. 2 (1796) <sup>4</sup>.

A une date que l'on ignore, mais qui est certainement postérieure à celles des œuvres que nous venons de citer, puisque ce nouveau recueil est numéroté comme op. 3, Ivan Khandochkine donna : *3 Sonates pour violon seul*, par lesquelles — autant qu'on en peut juger — il semble avoir mis fin à son activité créatrice. Nous n'avons pu établir si cet ouvrage fit l'objet d'une édition au XVIII<sup>e</sup> siècle, car nous n'avons pas réussi à en découvrir un exemplaire imprimé datant de cette époque. Du moins, l'éditeur moscovite Jürgenson en a-t-il fait paraître une édition en 1887, vraisemblablement d'après un exemplaire original qui semble avoir disparu dès lors.

Signalons enfin qu'un musicologue soviétique, I. M. Yampolsky, a eu, ces temps derniers, la bonne fortune de mettre la main sur le manuscrit d'un *Concerto* pour alto et orchestre, dû au grand violoniste russe, et qui, en dehors de l'enrichissement tardif qu'il apporte à la bibliographie de l'œuvre de Khandochkine, offre cet intérêt particulier d'être, croyons-nous, le premier exemple d'une composition russe expressément destinée à cet instrument <sup>5</sup>.

On n'a aucun renseignement authentique sur les dernières années du célèbre artiste. Certes, un musicographe russe a cru pouvoir affirmer qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Khandochkine

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, 1786, annonce reproduite par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 158.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 3 septembre 1790, annonce.

<sup>3</sup> Il s'agit là de la seule pièce pour pianoforte que l'on connaisse à l'actif du violoniste-compositeur. L'appartenance de cette œuvre est attestée par l'éditeur dans l'avis qu'il fit paraître (*Gazette de Saint-Petersbourg* du 9 janvier 1795) pour annoncer l'apparition du *Calepin*.

<sup>4</sup> La date de la publication de cet ouvrage nous est connue par une annonce de la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 18 mars 1796. Comme on le voit, Khandochkine recommença la numérotation de ses œuvres, dès le moment où il les fit éditer en Russie. Fig. 74-75, voir la reproduction des frontispices des op. 1 et 2, d'après les exemplaires en notre possession.

<sup>5</sup> A ce sujet, voir la revue : *Musique soviétique*, 1947, N<sup>o</sup> 3.

dirigeait, à Saint-Pétersbourg, un orchestre avec lequel il se produisait, et qu'il continuait ainsi à connaître un vif succès <sup>1</sup>. Mais le souci de la vérité nous oblige de remarquer que, dans les périodiques et les mémoires du temps, nous n'avons pas rencontré la moindre allusion qui permette d'ajouter créance à cette information.

C'est le 17 ou le 18 mars 1804, qu'Ivan Evstafiévitch Khandochkine quitta ce monde, ainsi qu'on le peut conclure de cette note consignée dans le registre des ensevelissements du cimetière de Volkovo, près de Saint-Pétersbourg, où l'artiste fut inhumé :

*19 mars 1804. L'échanson de la cour en retraite Ivan Evstafiévitch Khandochkine, mort à cinquante-sept ans, d'une paralysie* <sup>2</sup>.

De son côté, le prince V. F. Odoievsky, qui a probablement recueilli ce renseignement de la bouche d'un parent ou d'un ami du violoniste défunt, rapporte, dans les notes manuscrites qu'il a laissées, qu'Ivan Khandochkine fut enlevé — probablement par une crise cardiaque — alors qu'il se rendait au Cabinet impérial, pour y toucher sa pension <sup>3</sup>.

Fait qui est bien pour surprendre, quand on sait la brillante réputation dont l'artiste bénéficiait de son vivant, sa disparition, à laquelle aucun mémoire du temps ne fait allusion, ne fut marquée que par ce court et sec entrefilet publié quelque temps plus tard, dans *Le Messager du Nord* :

*Le mois dernier est mort le glorieux musicien russe Khandochkine* <sup>4</sup>.

Ainsi que nous l'avons déjà relevé, le grand violoniste précéda de peu de temps, dans la tombe, deux autres virtuoses qui brillaient à Saint-Pétersbourg, à son époque : G. M. Giornovicchi qui mourut le 11 novembre de la même année, et le très jeune Alexandre Yerhof, décédé prématurément en avril 1805.

Le violoniste qui, le premier d'entre les instrumentistes de son pays, avait porté l'art de l'archet à un si haut degré de perfection, laissait un souvenir profond dans l'esprit du public russe. C'est ainsi que, quelque trente-cinq ans après sa mort, un dilettante et mécène moscovite, le veneur P. I. Youchkof qui, au temps de sa jeunesse, avait eu le privilège d'entendre Ivan Khandochkine, décrivait son jeu en termes enthousiastes, ajoutant que, lorsque le virtuose interprétait un *adagio*, ceux qui l'écoutaient avaient peine à retenir leurs larmes, et que :

*... quand il faisait des sauts et des passages [sic], les pieds de ses auditeurs et de ses auditrices se mettaient à sauter irrésistiblement...* <sup>5</sup>

Au reste, Ivan Khandochkine n'excellait pas seulement, l'archet à la main. Il jouait aussi, de remarquable façon, de la guitare et de la balalaïka et, selon une légende qu'il n'est plus possible de contrôler aujourd'hui, le fameux luthier I. A. Batof, de Saint-Pétersbourg, lui aurait fait une balalaïka... avec une planche enlevée à un vieux cercueil ! <sup>6</sup>

<sup>1</sup> *Gazette musicale russe*; Saint-Pétersbourg, 1903, p. 405.

<sup>2</sup> Cité par G. FESSETCHKO : *Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 67, d'après le document original conservé aux archives locales de Leningrad.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>4</sup> N° d'avril 1804, p. 135. Comme celle du registre du cimetière, cette notice infirme, on le voit, la date donnée, pour la mort du musicien, par le *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*, qui indique celle du 4 février 1818; aussi bien que l'allégation de E. L. GERBER : *Neues Lex.*, I 685 qui, en 1812, déclarait qu'à ce moment, Khandochkine était encore en vie... !

<sup>5</sup> *Souvenirs* du musicologue et compositeur Youry ARNOLD (1811-1898), publiés dans la revue : *Bayane*; Saint-Pétersbourg, 1888, p. 150.

<sup>6</sup> *Nouvelles de la Sté des réunions musicales de Saint-Pétersbourg*; Saint-Pétersbourg, 1905, N° VI, p. 23; et 1906, N° II, p. 59.

Par ailleurs, il est certain que le célèbre virtuose professa le violon, ce qui était bien naturel, vu la réputation dont il jouissait dans la capitale. Malheureusement, exception faite des cinq jeunes membres de l'orchestre du Théâtre Knipper, qu'il fut chargé de perfectionner dans leur métier, on ne connaît le nom d'aucun de ses élèves, les contemporains n'ayant pas pris la peine de nous renseigner sur ce point.

Signalons en terminant que, si l'on en croyait les dires de certains auteurs, Ivan Khandochkine aurait écrit un nombre considérable d'œuvres des genres les plus divers : ballets, symphonies, concertos, etc., etc. Si le fait est exact, l'immense majorité de ces compositions semblent avoir disparu, sans laisser de traces. Le fait est que, dans la notice biographique qu'il a consacrée à Ivan Khandochkine, l'historien G. Fessetchko, qui s'en est tenu aux seules pièces dont l'existence est aujourd'hui démontrée, n'a pu citer que les suivantes :

1. *3 Sonates* pour violon solo (rééditées à Moscou, en 1949).
2. *Air sensible* pour violon solo (Moscou, 1949).
3. *6 Chansons russes anciennes*, pour violon et alto.
4. *6 Chansons russes avec variations*, pour deux violons (rééditées à Moscou, 1950).
5. *Concerto* pour alto et orchestre à cordes (publié pour la première fois à Moscou, en 1947).
6. *Chanson populaire : J'irai au ruisseau*, avec variations, pour pianoforte (rééd., 1947).
7. *Variations sur la chanson populaire : « Sur le tablier de Pétouchka »*, pour deux violons.
8. *Menuet* pour violon et pianoforte (1938).
9. *Chansons populaires russes* pour un violon, publiées dans l'édition russe de la *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire*, de Baillot, Rode et Kreutzer, Saint-Pétersbourg, 1812.

Enfin la Bibliothèque du Conservatoire de Moscou conserve le manuscrit d'un *Recueil* de variations sur des thèmes de chansons russes; cependant que la Bibliothèque publique Lenine possède, également en manuscrit, une autre série de *Variations* pour violon et basse <sup>1</sup>.

\* \* \*

Jacob KOLMAKOF, acteur et chanteur, fit ses études dans les classes théâtrales de la Maison d'éducation de Moscou d'où, en 1779, il fut envoyé à Saint-Pétersbourg avec plusieurs de ses camarades, pour former la troupe du Théâtre russe « libre » de Karl Knipper. En 1783, quand cet ensemble passa sur la scène russe de la cour, le jeune artiste reçut des appointements annuels de R. 270,—, qui furent graduellement élevés jusqu'à R. 500,—, en 1800 <sup>2</sup>. Jacob Kolmakof jouait habituellement les rôles de confidents dans la tragédie, et il chantait ceux d'amants dans les opéras-russes <sup>3</sup>.

\* \* \*

Anna KROUTITZKAYA, née Gavrilova, femme de l'acteur A. Kroutitzky, née vers 1762, se forma également à la Maison d'éducation de Moscou, et elle fit partie du contingent d'élèves qui furent envoyés à Saint-Pétersbourg en 1779, sur la scène russe de Karl Knipper. En 1783, quand cette troupe passa entre les mains de l'administration de la cour, Anna Kroutitzkaya fut jugée « très bonne actrice », par Ivan Dmitrevsky <sup>4</sup>, et elle reçut des appointements annuels de R. 350,—, qui furent finalement portés à R. 800,—, en 1798. Cette artiste mourut au début de l'année 1799 <sup>5</sup>. Spécialisée dans les rôles de soubrettes, elle chantait fort agréablement dans les opéras russes.

<sup>1</sup> *Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 71.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 31.

<sup>3</sup> *Russische Theatralien* de 1784.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 305.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 32.

\* \* \*

Anton Mikhaïlovitch KROUTITZKY, mari de la précédente, remarquable acteur et chanteur (basse) né à Moscou en 1754, fit, lui aussi, ses études à la Maison d'éducation de Moscou où il fut probablement l'élève de I. I. Kaligraf. Arrivé en 1779 à Saint-Pétersbourg, dans la troupe russe de Karl Knipper, il s'y perfectionna sous la direction d'Ivan Dmitrevsky qui le déclara : « acteur particulièrement bon dans son genre »<sup>1</sup>, et il gagna rapidement la faveur du public en incarnant les personnages d'Harpagon et de Georges Dandin dans lesquels il excellait, ainsi que celui du meunier, dans l'opéra-comique russe du même titre<sup>2</sup>, où il se montrait aussi remarquable comédien qu'agréable chanteur.

Anton Kroutitzky jouait ce dernier rôle avec tant de naturel et de verve qu'un soir, un grand seigneur enthousiasmé par son talent, jeta à ses pieds, sur la scène, sa bourse remplie de pièces d'or; cependant qu'un autre soir, Catherine II le manda auprès d'elle, à la fin de la représentation et, après lui avoir adressé les compliments les plus flatteurs, lui fit cadeau d'une montre magnifique, témoignant ainsi l'estime en laquelle elle le tenait. Décrivant l'interprétation du rôle du meunier par Anton Kroutitzky, un contemporain écrit :

*... la façon de parler, les plaisanteries, la danse tout en chantant une chanson populaire, en un mot tout, jusque dans les plus petits détails, était semblable aux traits particuliers de nos meuniers russes*<sup>3</sup>.

Quand il fut admis, en 1783, dans la troupe russe de la cour, Anton Kroutitzky eut un gage annuel de R. 400,—, mais son talent extraordinaire et la faveur dont il jouissait auprès du grand public, aussi bien que des amateurs cultivés, lui valurent de continuelles augmentations de traitement, si bien qu'en 1800, ses appointements s'élevaient à la somme considérable de R. 3.000,—.

En 1793, cet excellent artiste fut nommé inspecteur de la troupe russe mais, sept ans plus tard, la direction des Théâtres impériaux le déchargea de ces fonctions, considérant qu'elles lui faisaient perdre beaucoup de temps, et qu'il pouvait employer « son remarquable talent » de façon plus profitable pour l'art<sup>4</sup>.

Contrairement à beaucoup d'acteurs de son époque, Anton Kroutitzky était fort cultivé, il connaissait le français et l'allemand, et il écrivit même plusieurs pièces dramatiques. Dans les opéras-comiques russes, il excellait surtout dans les rôles de vieux paysans et de petits-maîtres<sup>5</sup>.

Anton Kroutitzky mourut à Reval, en 1803.

\* \* \*

Josepha-Antonia LITTER, actrice allemande née en 1757 à Munich, joua à Linz, puis à Prague en 1782. Arrivée peu après à Saint-Pétersbourg, elle parut sur la scène allemande de la cour, dès le 1<sup>er</sup> septembre 1783 et, « comme elle avait été appréciée unanimement par le public, en raison de son art et de son jeu dans divers rôles », la direction des Théâtres impériaux conclut avec elle, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, un contrat d'une durée de trois ans, qui assurait à l'artiste des appointements annuels de R. 1.500,— et une indemnité de voyage de R. 300,—. Toutefois, Josepha-Antonia Litter fut congédiée, sur sa demande, le 12 mars 1785 déjà et, au moment de

<sup>1</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire cult. th.*, I, 304.

<sup>2</sup> *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, texte de A. Ablessimof, musique de Sokolovsky.

<sup>3</sup> Cité par L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 176.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 32-33.

<sup>5</sup> *Russische Theatralien* de 1784.

son départ, elle reçut une gratification de R. 1.500,—, qui atteste la faveur que son talent lui avait value en haut lieu <sup>1</sup>.

Alors qu'elle regagnait l'Allemagne, Josepha-Antonia Litter mourut à Schwedt (Brandebourg), le 29 janvier (nouv. st.) 1786.

\* \* \*

Johann MASSNER, violoniste tchèque né à Kinn (Bohême), commença sa carrière à la Marienkirche de Prague <sup>2</sup>. On ignore la date exacte de son arrivée en Russie, ainsi que celle de son admission au service impérial, mais ce dut être vers 1770, car ayant été, par la suite, congédié de l'orchestre de la cour, Johann Massner se trouvait, en 1775, à Moscou où il s'intitulait « musicien de la chambre », et où il vendait des cordes et de la musique <sup>3</sup>, commerce qu'il transféra ensuite à Saint-Pétersbourg. <sup>4</sup> En août 1783, le Comité des spectacles considérant que le premier orchestre ne comptait pas un nombre suffisant de bons violonistes, décida de réengager l'artiste tchèque, et lui attribua des appointements de R. 700,— <sup>5</sup>. En 1801, Johann Massner avait un gage annuel de R. 1.000,— et une indemnité de logement de R. 120,— <sup>6</sup>.

L'année suivante, il fut élu au nombre des directeurs de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg dont il était l'un des fondateurs, et il mourut dans cette ville, le 14 février 1805 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Caroline MELLER, actrice allemande, fut engagée au Théâtre allemand de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> mai 1783, pour trois ans, aux appointements annuels de R. 1.200,—, « pour les rôles de secondes amoureuses et de premières soubrettes ». Mais, le 15 janvier 1784 déjà, elle fut congédiée, sur sa demande <sup>8</sup>.

\* \* \*

Anna MILEVSKAYA, actrice et cantatrice, fit ses études dans les classes théâtrales de la Maison d'éducation de Moscou, puis elle entra, en 1779, dans la troupe russe de Karl Knipper, à Saint-Pétersbourg et, quatre ans plus tard, elle passa sur la scène russe de la cour qu'elle quitta en 1785, pour raisons de santé. Réengagée deux ans plus tard, elle jouait encore en 1800, et avait alors un gage annuel de R. 700,— <sup>9</sup>.

\* \* \*

Anna ORSINI, chanteuse bouffe de grand talent, se produisit tout d'abord à Naples en 1764, puis à Parme, Milan, Venise (où elle jouait les premiers rôles en 1776-1777), Dresde, Ferrare et Varsovie où elle se trouvait en 1780 <sup>10</sup>. Deux ans auparavant, elle chantait à Trieste, et le comte A. von Zinzendorf qui l'entendit alors, nota à son sujet, dans son *Journal* :

... la première actrice Anna Orsini, physionomie italienne, grands traits, sourcils noirs, figure qui inspire, peu de voix <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 148-149, et III, 60.

<sup>2</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, II, 272.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* du 24 mars 1775, annonce.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 novembre 1778, annonce.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 125 et 377.

<sup>6</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. VIII et 64.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 60.

<sup>9</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 273 et 294. — *Archives Th. Imp.*, III, 33.

<sup>10</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, 201.

<sup>11</sup> *Journal*, à la date du 26 décembre (nouv. st.), 1778.

Ce déficit n'empêcha pas l'artiste d'être engagée à Saint-Pétersbourg en 1780, dans la troupe d'*opera buffa* Mattei-Orecia. En février 1782, quand cette entreprise sombra, Anna Orsini se rendit, en qualité de *I<sup>a</sup> buffa*<sup>1</sup>, à Moscou où elle avait été attirée par Michel Maddox, avec quelques-uns de ses camarades de Saint-Pétersbourg.

Pendant le carême de l'année suivante, elle prit part, dans cette ville, à l'audition de *Samson* de Händel, sous la direction de Sebastian George<sup>2</sup>. Peu après, elle quitta la Russie, et on la retrouve dès lors à Venise, puis à Dresde et enfin à Ferrare en 1786.

\* \* \*

Felice PEZZANI,<sup>3</sup> chanteur bouffe, appartint vers 1779 à la scène du prince Esterhazy, à Vienne<sup>4</sup>. Dès la fin de cette année ou au début de 1780, il se trouvait à Saint-Pétersbourg où il fut engagé par la direction des Théâtres impériaux, dans la troupe italienne de la cour. Il chantait les seconds rôles bouffes<sup>5</sup>, et il avait un gage annuel de R. 700,—, ainsi qu'une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>6</sup>. Le 7 août 1783, le Comité des spectacles désirant se débarrasser des artistes en surnombre, s'efforça de persuader Felice Pezzani de se retirer de son plein gré. Mais le chanteur, faisant valoir les termes de son contrat, refusa de se laisser convaincre, et il ne fut congédié qu'à l'expiration de son engagement, soit le 11 juin 1785<sup>7</sup>.

Ayant quitté la Russie à la fin de l'année, Felice Pezzani regagna sa patrie et, en 1791, il chantait à Milan.

\* \* \*

Giustina PIEMONTESE, ballerine, fille du violoniste Ignazio Piemontesi, dansait à Milan pendant le carnaval de 1780<sup>8</sup> et, au mois de novembre de la même année, elle se trouvait déjà à Saint-Pétersbourg, car elle figure parmi les solistes des ballets d'*Alcide al bivio* de G. Paisiello, qui fut représenté à ce moment<sup>9</sup>. Toutefois, elle ne devait être engagée que temporairement, et c'est le 1<sup>er</sup> juillet 1783 seulement, que la direction des Théâtres impériaux signa avec elle un contrat de trois ans, qui assurait à l'artiste des appointements de R. 500,—, avec logement gratuit et bois de chauffage.

Progressivement élevés, les gages de l'artiste italienne atteignaient la somme de R. 800,— en 1791. Giustina Piemontesi fut congédiée, le 1<sup>er</sup> janvier 1796 et, en attendant de lui fixer une pension, l'administration impériale lui accorda une rente annuelle de R. 300,—<sup>10</sup>.

\* \* \*

Ignazio PIEMONTESE, violoniste, père de la précédente, dut se trouver au service impérial, à une époque que l'on ignore et recevoir son congé car, en 1783, la direction des scènes de la cour, considérant qu'il n'y avait pas assez de bons violonistes dans le premier orchestre de la cour, décida de le réengager.<sup>11</sup> Toutefois, on ne possède aucun renseignement sur les appointements qu'il reçut alors, ni sur l'époque où il quitta définitivement son emploi.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* de 1783.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1783.

<sup>3</sup> Les *Archives Th. Imp.* l'appellent Spezzani, et l'*Indice de' spettacoli* le prénomme Antonio.

<sup>4</sup> C. F. POHL : *J. Haydn*, II, 16.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* de 1780. — *Russische Theatralien* de 1784.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, 27 et III, 71.

<sup>8</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, p. 364.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 81, qui la désigne sous le nom de son mari, le figurant Joseph Kameel.

<sup>11</sup> *Ibid.*, II, 125.

\* \* \*

Alexandre POCHET, Français qui fut successivement négociant, acteur et impresario, fit une carrière singulièrement mouvementée en Russie où il dut arriver vers 1760. Ainsi que l'écrit le chevalier de Corberon, son goût pour la comédie le détourna de ses affaires, et le décida à se vouer au théâtre qui devait lui valoir de cruels mécomptes.<sup>1</sup> Tout d'abord, abandonnant son commerce, il s'avisa de monter sur les planches aux côtés des comédiens de la compagnie française de la cour. Et c'est ainsi qu'en 1765, l'on voit son nom figurer dans la distribution de *Mahomet*, le soir où l'ouvrage de Voltaire fut joué à Tsarskoié-Sélo<sup>2</sup>.

Il faut croire qu'Alexandre Pochet était un personnage assez remuant et qui n'avait pas beaucoup de scrupules car, dans une lettre adressée par elle, en 1769, au sculpteur Etienne Falconet qu'elle avait appelé à Saint-Pétersbourg, deux ans auparavant, pour y exécuter la statue de Pierre-le-Grand, Catherine II le qualifie d'« intriguant de métier »<sup>3</sup>. A ce moment Pochet, toujours hanté par son idée fixe, avait conçu le projet d'édifier un théâtre sur l'emplacement occupé par le logement et l'atelier du sculpteur que cette perspective inquiétait fort, on l'imagine, et qui obtint de la souveraine qu'elle y mit son veto<sup>4</sup>. Toutefois, par gain de paix peut-être, Catherine II consentit, le 25 juin 1770, à accorder à Pochet un privilège pour l'organisation d'un théâtre français destiné « au plaisir du public » et, à cette fin, elle lui concéda l'usage du vieux bâtiment de bois, sis près du Jardin d'Été, dans lequel la troupe d'*opera buffa* de G. B. Locatelli avait joué, durant les années 1757 à 1761<sup>5</sup>. Mais il ne semble pas que le candidat-impresario ait réussi à mener son projet à chef, car la chronique de l'époque ne fait aucune allusion à une entreprise de ce genre.

Au reste, Pochet ne tarda pas à trouver une situation conforme à ses goûts. Ainsi que le rapporte le chevalier de Corberon, il avait en 1776, au Corps des cadets, une place qui lui valait un gage annuel de R. 200,—, avec le titre ronflant de « directeur des divertissements publics » :

*... Il y est comme intendant des plaisirs et répétiteur des enfants, à qui l'on fait jouer la comédie*<sup>6</sup>.

Et Corberon ajoute :

*... On lui propose une place à Moscou, de mille roubles, logé, éclairé, chauffé et nourri, et dans les occasions une voiture. Il s'agit d'être à la tête d'une société qui veut établir un Vauxhall*<sup>7</sup>.

Cette proposition émanait certainement du prince P. V. Ourousof et de Michel Maddox qui venaient de s'associer pour exploiter le théâtre de Moscou et qui, en effet, ne tardèrent pas à créer, dans cette ville, le lieu de divertissement dont il est question ici.

Mais, si accordée qu'elle fût aux goûts de notre homme, il ne paraît pas que celui-ci ait accepté l'offre qui lui était faite. En effet, Pochet se trouvait encore à Saint-Pétersbourg en 1780 et, au début de l'été, il y fit venir, de Paris, la troupe des Petits comédiens du Bois de Boulogne, avec laquelle il comptait sans doute réaliser une brillante affaire qui allait lui permettre enfin de se livrer tout entier à sa passion. Hélas, le succès ne répondit pas à son attente,

<sup>1</sup> *Op. cit.*, I, 274.

<sup>2</sup> S. A. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 411.

<sup>3</sup> L. RÉAU : *Correspondance de Falconet*, p. 71, qui l'appelle : Pochel.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 97.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, I, 274.

<sup>7</sup> *Ibid.*

l'entreprise s'étant immédiatement heurtée à la rude concurrence d'autres troupes déjà établies sur la place où elles jouissaient de la faveur du public. Si bien qu'en novembre 1781 déjà, le malheureux se trouva dans une situation financière désespérée et que, n'ayant pas payé le propriétaire de la salle dans laquelle il présentait sa compagnie enfantine, il fut mis en prison.

Dans cette triste circonstance, Alexandre Pochet trouva toutefois une aide inespérée en la personne de la cantatrice Anna Davia de Bernucci, 1<sup>a</sup> *donna* de l'*opera buffa* de la cour. La compatissante artiste organisa en effet, le 16 novembre, un spectacle qui eut lieu à l'Ermitage, avec le concours de la troupe française, et au cours duquel une quête fut faite, qui ne rapporta pas moins de R. 2.000,—. Grâce à quoi, Alexandre Pochet put payer ses dettes, sortir de prison et quitter Saint-Pétersbourg, avec ses petits artistes <sup>1</sup>.

Mais, malgré cette cuisante expérience, l'entêté amateur de théâtre s'obstina dans l'idée qui lui était si chère, et il entreprit, en pays allemands, une tournée qui le conduisit tout d'abord à Dresde où, au début de 1782, il produisit sa troupe, affirmant audacieusement — a beau mentir qui vient de loin ! — qu'elle appartenait à... « l'Ecole théâtrale de l'Impératrice de Russie » <sup>2</sup> [*sic*]. Peu de temps plus tard, il visita Prague où sa compagnie, qu'il présenta sous le titre ronflant de : « Société des petits comédiens français de la Cour impériale russe » [*resic*], joua du 11 septembre au 5 novembre 1782, et connut un succès extraordinaire <sup>3</sup>. En quittant la capitale de la Bohême, Alexandre Pochet annonçait, paraît-il, qu'il se proposait de se rendre à Vienne, et d'y donner une série de spectacles au Théâtre du Kärntnertor. Mais on ignore s'il mena ce projet à chef car, dès son départ de Prague, les renseignements sur lui-même et sur son entreprise font entièrement défaut.

\* \* \*

Vassili Pétrovitch POMÉRANTZEF, mari de la cantatrice Anna Afanassiéva Pomérantzéva, l'un des plus célèbres acteurs-chanteurs russes, se destinait, dans sa jeunesse, à l'état ecclésiastique, mais il en fut détourné par une vocation irrésistible pour le théâtre. Ayant débuté à Moscou en 1761, il demeura, sa vie durant, attaché à la scène qui l'avait vu paraître pour la première fois, cela bien qu'il eût été sollicité à plusieurs reprises d'entrer dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg. Montrant un talent extraordinaire dans les rôles de pères nobles et de benêts, il eut tôt fait de conquérir la faveur du public et brilla, dès 1780, à la tête de la troupe du Théâtre-Pétrovsky, ce qui, à la mort d'Ivan Kaligraf, lui valut d'être appelé à recueillir la succession de celui-ci, comme professeur d'art dramatique, à la Maison d'éducation de Moscou.

En 1785 <sup>4</sup>, la direction des Théâtres impériaux qui s'efforçait de réunir tous les meilleurs artistes nationaux sur la scène russe de la capitale, tenta d'enlever Vassili Pomérantzef et sa femme à l'entreprise de Michel Maddox, en leur offrant un engagement fort avantageux, mais l'acteur repoussa cette proposition pourtant flatteuse, et il continua de jouer à Moscou jusqu'à sa mort survenue vers 1806.

Comme ses confrères Ivan Dmitrevsky et Anton Kroutitzky, Vassili Pomérantzef avait acquis une culture étendue, et il fut le premier acteur de son pays à reconnaître le génie de Shakespeare pour l'œuvre duquel il nourrissait une admiration profonde. Aussi donna-t-il, en 1795, une version russe de *Roméo et Juliette* qu'il rédigea, à la vérité, non pas d'après le texte original — car il ignorait l'anglais — mais d'après la traduction française de L. S. Mercier.

\* \* \*

<sup>1</sup> Sur l'entreprise de Pochet, voir ci-dessus, pp. 298-299 et 315-316.

<sup>2</sup> R. PRÖLSS : *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*; Dresde 1878, p. 353, qui l'appelle : Pachet.

<sup>3</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 88-89. Voir ci-dessus, p. 299 l'appréciation que porta, sur cet ensemble, la *Oberpostamtszeitung* de Prague, des 24 septembre et 25 octobre 1782, qui dénomme son directeur : Bochet.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.* I, 46 et II, 297. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 89.

Anna Afanassiéva POMÉRANTZÉVA, femme du précédent, l'une des meilleures actrices et cantatrices russes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>, naquit en 1754. Comme son mari, elle fit toute sa carrière à Moscou où elle dut débiter très jeune encore, vers 1770, attirant immédiatement l'attention du public par ses dons exceptionnels et très divers. En effet, elle jouait aussi remarquablement les rôles de soubrettes rusées dans les pièces gaies, que ceux de jeunes filles sentimentales dans les comédies larmoyantes. Son succès était tel — spécialement dans l'opéra-comique russe : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, où elle incarnait le personnage d'Aniouta — que la direction des Théâtres impériaux tenta, mais en vain, de l'attirer à Saint-Pétersbourg, en 1785.

L'âge venu, Anna Poméranztzéva se consacra à l'interprétation de rôles plus marqués, et n'y affirma pas un moindre talent. Mais, en octobre 1805, au cours d'une représentation de l'opéra : *La Roussalka*, de F. Kauer et S. I. Davydog<sup>1</sup>, elle fut frappée d'une attaque qui la laissa paralysée<sup>2</sup>, et à laquelle elle ne survécut que peu de temps.

\* \* \*

Giovanni PORTA, violoniste, était probablement le fils de Tito Porta<sup>3</sup> qui fit une longue carrière au service impérial. Il fut engagé dans le premier orchestre, le 1<sup>er</sup> janvier 1781; en 1788, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 450,—, avec logement et bois de chauffage. En 1799, Giovanni Porta était encore au service<sup>4</sup>. Nous ignorons son sort ultérieur.

\* \* \*

Alessio PRATI, maître de chapelle et compositeur né à Ferrare en 1750, qu'il ne faut pas confondre avec le ténor Antonio Prati dont nous avons signalé la présence à Saint-Pétersbourg entre 1768 et 1777, fut, à Naples, l'élève de N. Piccinni. Puis il se rendit à Paris où il devint le directeur de la musique du duc de Penthièvre, tout en professant le chant dans la haute société, et en faisant jouer quelques-unes de ses œuvres au Concert spirituel, ainsi qu'à l'Opéra-comique. Alessio Prati se trouvait précisément dans la capitale française, en 1782, quand le grand-duc Paul Pétrovitch y arriva, avec la grande-duchesse Maria Féodorovna, sa femme.

Au dire de l'un des biographes du musicien, ce prince :

*... ayant entendu au théâtre la musique de Prati, ou seulement son chant et sa manière expressive de toucher le clavecin<sup>5</sup>,*

l'engagea à se rendre en Russie. Aussi bien, Alessio Prati avait-il habilement manœuvré pour gagner les bonnes grâces du couple russe. De fait, la baronne d'Oberkirch qui, de par ses fonctions, approchait quotidiennement la grande-duchesse, rapporte en ces termes l'attention dont celle-ci fut l'objet, de la part du compositeur :

*... Lorsque j'arrivai chez Madame la comtesse du Nord<sup>6</sup>, elle me montra une romance et un rondeau pour le clavecin qui lui avaient été présentés le matin même par un*

<sup>1</sup> Il s'agit d'une version russe de l'opéra-comique allemand : *Das Donauweibchen* que F. Kauer avait fait jouer à Vienne, vers 1795, et qui fut adapté pour la scène russe de Saint-Pétersbourg, en 1803, par S. I. Davydog qui y ajouta plusieurs morceaux de sa composition.

<sup>2</sup> *Courrier de Moscou*; Moscou, 1805, T. II, p. 316.

<sup>3</sup> Sur Tito Porta, voir T. I, pp. 201-202.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 519 et III, 121, qui l'appellent tour à tour Port et Porto.

<sup>5</sup> C. LADERCHI : *Notizie biografiche intorno ad Alessio Prati*; Ferrare, 1825, p. 29. Toutefois, cet historien commet une erreur en écrivant que le grand-duc Paul se trouvait à Paris à la fin de 1780 et au début de 1781.

<sup>6</sup> Le grand-duc Paul Pétrovitch et sa femme voyageaient *incognito*, sous les noms de comte et comtesse du Nord.

*compositeur de musique nommé Prati. Ils sont ornés des chiffres de Madame le comtesse du Nord (Marie Foedorowna) et de celui de son mari (Paul Petrowitz) dessinés avec une grande délicatesse et une grande élégance* <sup>1</sup>.

De leur côté, les *Mémoires secrets* nous fournissent encore ces détails sur l'hommage offert par Alessio Prati à l'auguste visiteuse :

*... Dans les lettres M. F. qui composent le chiffre de la princesse, on trouve ce quatrain... Des ovaux opposés à chacun de ces chiffres, l'un renferme un rondedeu pour le clavecin, l'autre une romance de la composition de M. Prati* <sup>2</sup>.

Au reste, le musicien qui, visiblement, souhaitait d'entrer en faveur auprès de la grande-duchesse, ne s'en tint pas là. Et c'est certainement à ce moment qu'il écrivit, à l'intention de celle-ci, quelques pièces vocales qu'il publia peu après à Berlin, sous ce titre :

*Recueil de romances italiennes et françaises avec accompagnement de harpe, dédié à Mad. la Comtesse du Nord* <sup>3</sup>.

S'étant si diligemment recommandé à la bienveillance du couple grand-ducal, Alessio Prati jugea qu'il avait désormais quelque chance de réussir à Saint-Pétersbourg, et il ne tarda pas à s'y transporter. En effet, les 12, 19 et 26 mars 1783, il donna, dans la capitale, trois « concerts vocaux et instrumentaux » au cours desquels il fit entendre son oratorio : *Giuseppe riconosciuto* <sup>4</sup>. Mais, malgré le zèle avec lequel il s'était employé à attirer l'attention de la grande-duchesse héritière, il semble bien qu'il ne trouva pas, à Saint-Pétersbourg, les satisfactions qu'il avait escomptées, et que, constatant la place occupée par Giovanni Paisiello dans l'opinion publique, il jugea inutile de persévérer. Aussi, dès le mois de juin de la même année, il annonça son prochain départ <sup>5</sup>.

Au dire de ses biographes, Alessio Prati aurait composé, en Russie, un oratorio encore : *Gioas, rè di Giuda*. Si le fait est exact, il est à peu près certain que cet ouvrage ne fut pas exécuté à Saint-Pétersbourg. Du moins peut-on tenir pour probable que c'est pendant son séjour dans cette ville que, cherchant une fois de plus à se faire bien voir en haut lieu, Alessio Prati écrivit un second recueil de pièces vocales, également dédié à la grande-duchesse, qu'il publia à Venise, sous le titre :

*Sei romanzi in lingua italiana e francese con accompagnamento di cembalo o arpa, composte per uso di S. A. R. la Gran-Duchessa di tutte le Russie* <sup>6</sup>.

Relevons encore que, selon les dires d'un lexicographe allemand <sup>7</sup> qui n'indique pas la source de son renseignement, Alessio Prati aurait fait représenter, à Saint-Pétersbourg, l'opéra-comique : *L'école de la jeunesse* donné par lui à Paris en 1779, et que cet ouvrage serait devenu « le favori du public de la capitale ». Or, ni dans les périodiques russes, ni dans les mémoires contemporains, on ne découvre la moindre allusion à cette partition, de sorte qu'il faut tenir cette allégation pour une pure fantaisie...

<sup>1</sup> *Mémoires*; Paris, 1869. T. I, p. 250, à la date du 4 juin (nouv. st.). 1782.

<sup>2</sup> *Mémoires secrets*; Londres, 1783, T. XX, pp. 318-319, en date du 30 juin (nouv. st.), 1782.

<sup>3</sup> Exemplaire à la bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 mars 1783, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 9 juin 1783, annonce. Commettant une erreur, C. LADERCHI : *Op. cit.*, p. 32, et F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 404, écrivent qu'Alessio Prati quitta la Russie en 1782, et que la rudesse du climat fut la cause de son départ.

<sup>6</sup> Exemplaire au Conservatoire de Milan.

<sup>7</sup> G. SCHILLING : *Op. cit.*, V, 538.

De même en va-t-il, selon toute vraisemblance, de l'affirmation selon laquelle, en quittant la Russie, le compositeur italien se serait fixé à Varsovie où il aurait obtenu la place de maître de chapelle de la duchesse de Courlande (?)<sup>1</sup>. De fait, la partition autographe de l'une de ses *Messes*, qui se trouvait autrefois à Ferrare<sup>2</sup>, est datée de Vienne en 1783; ce qui atteste que le musicien était dans cette ville, à ce moment déjà, et qu'il ne fit donc que traverser la capitale de la Pologne. Au reste, dès l'année suivante, Alessio Prati devait être revenu en Italie, car il fit alors représenter à Florence un opéra : *Ifigenia in Aulide*. Puis il rentra à Ferrare où il mourut en 1788<sup>3</sup>.

\* \* \*

Johann-Gottfried PRATSCH, claveciniste, compositeur et maître de musique, d'origine allemande et dont on ignore l'activité antérieure, dut arriver, entre 1775 et 1780, à Saint-Pétersbourg pour y chercher fortune. A cette dernière date, il fut nommé professeur de musique à l'Institut de Smolna, fonctions qu'il occupa jusqu'en 1795<sup>4</sup>. Le 1<sup>er</sup> janvier 1784, il entra également au service des scènes de la cour, en qualité de maître de clavecin à l'Ecole théâtrale où il reçut un gage annuel de R. 400,—<sup>5</sup>.

Dès lors, il ne se signala plus que par des travaux de composition et d'arrangement d'œuvres musicales dont la liste, dressée par l'historien N. Findeisen<sup>6</sup>, peut s'établir comme suit :

1789. Réduction pour voix et clavecin de la partition de l'opéra-comique russe : *Féwey*, de V. Pachkévitich.

1789. Id. de l'opéra-comique russe : *Le preux Chagrin Kossométovitch*, de V. Martin i Soler.

1790. *Collection de chansons populaires russes, avec leurs mélodies*<sup>7</sup>.

1794. *Allemande favorite de la composition de Mr. Martini*<sup>8</sup>, avec six variations pour le clavecin, de Mr. Pratsch.

1795. *Fandango arrangé avec variations, avec accompagnement ad libitum de violon*.

1796. *Deux chansons russes pour clavecin*.

1796. *Second Quartetto de Mozart, arrangé pour deux clavecins*, op. 4.

? *Grande Sonate pour clavecin et violoncelle*, op. 6.

1802. *Douze Variations pour forte-piano*.

1806. *Grande Sonate sur des Chansons russes, pour forte-piano*.

1813. *Marche funèbre pour les obsèques de feu Son Altesse Sérénissime le général-feldmaréchal, prince Michel Golénichef-Koutouzoïf, composée pour le forte-piano*.

1815. *Huit Variations sur l'Aire [sic] russe : « Va, ma petite vache, à la maison », pour le piano-forte*, op. 15.

1816. *Ecole complète pour le forte-piano, ou Méthode nouvelle et très facile, grâce à laquelle on peut apprendre à fond à jouer du forte-piano, avec l'explication des notes, des termes italiens et de toutes les règles indispensables pour cet instrument. Avec adjonction de divers exemples comme exercices, consistant en Sonates, Polonaises, Rondos, Ecossaises, Valses, Quadrilles et quelques chansons populaires*.

<sup>1</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 404.

<sup>2</sup> C. LADERCHI : *Op. cit.*, p. 54.

<sup>3</sup> Fig. 76, nous reproduisons les traits d'Alessio Prati, d'après le portrait dessiné, en 1816, par H. E. von Wintter.

<sup>4</sup> N. P. TCHÉREPINE : *La S<sup>te</sup> impériale d'éducation des jeunes filles nobles*; Saint-Pétersbourg, 1915, T. III, p. 439.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 152.

<sup>6</sup> *Esquisse*, II, 322-323.

<sup>7</sup> Cette publication, la plus considérable de ce genre qui ait été éditée jusqu'alors en Russie, fait date dans l'étude du folklore russe. Pp. 548-549, nous lui consacrons un examen détaillé.

<sup>8</sup> Il s'agit ici de V. Martin i Soler, alors fixé à Saint-Pétersbourg.

Cette *Ecole* semble avoir été le dernier ouvrage de Johann-Gottfried Pratsch sur lequel, dès lors, on ne possède plus aucun renseignement et qui, certainement, termina ses jours à Saint-Pétersbourg, à une date que l'on ignore.

\* \* \*

Giacomo QUARENghi<sup>1</sup>, remarquable architecte et décorateur né à Bergame en 1744, fit une brillante carrière en Russie où il traça les plans d'une foule d'importants édifices publics et privés. A Rome, il avait été l'élève du peintre Raphaël-Antonio Mengs, ainsi que des architectes Paolo Posi et Derizet<sup>2</sup>. Sur la demande de Catherine II qui désirait « avoir deux bons architectes italiens de nation et habiles de profession »<sup>3</sup>, J.-Fr. Reiffenstein, correspondant de la souveraine à Rome<sup>4</sup>, engagea Giacomo Quarenghi, probablement à la fin de 1779, et l'artiste, auquel étaient assurées « les conditions les plus honorables », ne dut pas tarder à se mettre en route car, en date du 14 mai 1780, l'impératrice mandait à Grimm que l'Italien faisait déjà « des plans à tour de bras »<sup>5</sup>, ajoutant, cinq ans plus tard :

... *il fait des choses charmantes : toute la ville est déjà farcie de ses bâtiments.*

De fait, Giacomo Quarenghi s'était aussitôt mis au travail, et il déploya une activité prodigieuse. Aussi le nombre des édifices construits par lui est-il considérable. On lui doit, notamment, la Banque d'Etat et la Bourse de Saint-Pétersbourg, le Palais anglais de Péterhof et le Palais-Alexandre de Tsarskoïé-Sélo. Ainsi que l'a écrit un historien français de l'art qui séjourna longtemps en Russie : « Atteignant à la vraie grandeur avec une extrême simplicité de moyens, par la seule beauté des proportions, il fut le dernier grand architecte de la période de Catherine »<sup>6</sup>.

Giacomo Quarenghi appartient au sujet du présent ouvrage, parce qu'il fut l'auteur du nouveau Théâtre de l'Ermitage qu'il édifia en 1784-1786, sur l'ordre de Catherine II, et qui, dès lors, abrita tous les spectacles officiels de la cour. En outre, il brossa, probablement pour cette petite scène, un certain nombre de décors<sup>7</sup>.

Cet artiste remarquable mourut à Saint-Pétersbourg, en 1817.

\* \* \*

Ernst-Heinrich-Otto RAAB<sup>8</sup>, violoniste né à Berlin en 1750, fils d'un musicien de la chambre du prince Ferdinand de Prusse, dut se fixer quelque temps ou se faire entendre au passage à Dantzig, car un historien de cette ville fait un grand éloge de son jeu<sup>9</sup>. Il fut engagé par la direction des Théâtres impériaux, le 6 mars 1781, et entra comme 1<sup>er</sup> violon dans le premier orchestre de la cour, avec des appointements annuels de R. 600,—, qui atteignirent

<sup>1</sup> En Russie, Quarenghi se fit appeler : *Gvarenghi*, pour éviter les plaisanteries des personnes dans l'esprit desquelles la première syllabe de son nom éveillait l'idée d'une grenouille qui coasse !

<sup>2</sup> L. HAUTECOEUR : *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*; Paris, 1912, pp. 63-64.

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, p. 248, lettre à Grimm.

<sup>4</sup> Comme Grimm à Paris, J.-Fr. Reiffenstein (1719-1793) était, en quelque sorte, le plénipotentiaire de la tsarine à Rome. Ancien disciple de Winckelmann, graveur sur pierres fines, peintre amateur, familier de tous les artistes et antiquaires de la Ville éternelle, il ne cessait de procurer à la souveraine tableaux, miniatures, statues et copies de l'antique.

<sup>5</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, p. 177.

<sup>6</sup> L. RÉAU : *L'art russe de Pierre I...*, pp. 78-79.

<sup>7</sup> Fig. 77, voir la reproduction de la maquette d'un décor de G. Quarenghi.

<sup>8</sup> *Les Archives Th. Imp.*, l'appellent : Rabbe.

<sup>9</sup> HINGELBERG : *Ueber Danziger Musik und Musiker*; Elbing, 1785, p. 81.

R. 1.000,— en 1792 <sup>1</sup>. En 1802, E. H. O. Raab occupait toujours son poste <sup>2</sup>, mais il fut congédié l'année suivante et, dès lors, nous n'avons découvert aucun renseignement sur lui.

\* \* \*

Serge RAKHMANOF, acteur et chanteur, mari de la cantatrice Christine Rakhmanova, élève des classes théâtrales de la Maison d'éducation de Moscou, entra en 1779 dans la troupe russe de Karl Knipper, à Saint-Pétersbourg, et fut admis avec celle-ci au service impérial, en 1783, bien qu'Ivan Dmitrevsky l'eût jugé : « acteur de qualité moyenne » <sup>3</sup>. Serge Rakhmanof reçut, à ce moment, des appointements annuels de R. 200,—, avec logement gratuit et bois de chauffage. En 1800, son gage s'élevait à R. 900,—, et il enseignait depuis quelques années, à l'Ecole théâtrale <sup>4</sup>. Cet artiste jouait encore en 1803.

\* \* \*

Christine Féodorovna RAKHMANOVA, née Loguinova, actrice et cantatrice, femme du précédent, vit le jour vers 1760 <sup>5</sup>. Élève de la Maison d'éducation de Moscou, elle s'y forma sous la direction de I. Kaligraf et, en 1779, quand elle entra dans la troupe russe de Karl Knipper, à Saint-Pétersbourg, elle recueillit l'approbation d'Ivan Dmitrevsky qui estima qu'elle était « une très bonne actrice » <sup>6</sup>. En 1783, elle fut admise, avec ses camarades, au Théâtre russe de la cour où elle reçut des appointements annuels de R. 200,— qui, constamment augmentés, atteignaient la somme de R. 1.200,— en 1810. Christine Rakhmanova montrait un particulier talent dans l'interprétation des rôles de duègnes et de femmes acariâtres. Elle mourut, non pas en 1827, comme le prétend le *Dictionnaire biographique russe*, mais en 1837 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Giambattista RISTORINI, ténor bouffe, chanta dès 1750 à Stuttgart, puis à Venise, Parme, Varsovie, Modène et Copenhague. En 1780, il se trouvait à Saint-Pétersbourg où il assumait le rôle du Temps, dans *Le temple de l'allégresse universelle* <sup>8</sup>. Peut-être avait-il été attiré en Russie par l'entreprise Mattei-Orecia. Toutefois, vers 1781-1782, il fut admis dans la troupe italienne de la cour, pour les seconds rôles bouffes <sup>9</sup>, et il reçut alors un gage annuel de R. 800,—, ainsi qu'une indemnité de voyage de R. 700,— <sup>10</sup>. En 1782, il assumait le rôle du Marchese Cicala, dans *Dal finto il vero* de G. Paisiello <sup>11</sup>.

Giambattista Ristorini fut congédié en 1785, à l'expiration de son contrat. Mais, le 1<sup>er</sup> janvier 1787, la direction des Théâtres impériaux le réengagea, et lui attribua un gage de R. 700,— <sup>12</sup>. Au cours de la même année, il se produisit dans les cantates *Atene edificata* et *La felicità inaspettata* de D. Cimarosa <sup>13</sup>. Puis, son contrat terminé, il quitta

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 122.

<sup>2</sup> L. SPOHR : *Op. cit.*, I, 42.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 305.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 37-38.

<sup>5</sup> Le *Dictionnaire biographique russe* indique, par erreur, qu'elle mourut en 1827, « âgée de près de cinquante ans », ce qui ferait croire qu'elle naquit vers 1777. Or, peu après, le même ouvrage rapporte que cette artiste chanta pour la première fois en 1779 !

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 305.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 37. — I. BOJÉRIANOF ET N. KARPOF : *Op. cit.*, T. I, partie III, p. 5.

<sup>8</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>9</sup> *Russische Theatralien* de 1784.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>11</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>12</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>13</sup> Livrets de ces spectacles.

le service impérial en 1789<sup>1</sup>. Dès lors, les chroniques théâtrales ne font plus mention de son nom.

\* \* \*

Giuseppe SALOMONI<sup>2</sup>, chorégraphe, appartenait à une famille qui a donné de nombreux virtuoses de la danse. Circonstance singulière pour un représentant de l'art chorégraphique, il était boîteux<sup>3</sup>. Souvent désigné sous le nom de *Salomoni da Viena*, surnommé aussi *Portogallo*, pour ce qu'il travailla quelque temps à Vienne et à Lisbonne, on le rencontre, pour la première fois, en 1742 à Venise puis à Crema où il régla les ballets, lors de la création de *Tigrane* de Gluck; puis il exerça son art à Venise encore, à Naples, Lisbonne, Milan, Turin et Berlin. C'est de cette dernière ville, que Michel Maddox le fit venir à Moscou vers 1782, pour l'attacher, d'abord comme danseur, puis comme chorégraphe, au Théâtre-Pétrovsky sur la scène duquel Giuseppe Salomoni montra une activité extraordinaire car, jusqu'en 1805, il donna plus de cinquante ouvrages de sa composition, dans lesquels il s'affirma l'adepte convaincu des idées de Noverre, et le représentant du ballet héroïque<sup>4</sup>. Tout en se livrant à ces occupations, l'artiste trouvait le temps d'exercer son art sur une scène non moins brillante, celle du comte N. P. Chérémetief, à Kouskovo où, en 1788, il fit jouer un ballet de sa composition : *L'honnête voleur*<sup>5</sup>, et dont, vers 1790, il enseignait la troupe chorégraphique<sup>6</sup>.

Chargé d'ans, Giuseppe Salomoni quitta la Russie en 1805. Il y laissait deux filles fort bien douées pour la musique, qui firent carrière à Moscou, durant les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. L'aînée, violoniste qui se fit souvent entendre au concert, écrivit la musique de plusieurs ballets imaginés par son père, ainsi qu'un *Concerto* de violon. Pour la cadette, Lisette, qui fut l'élève de Lisa Sandounova, elle se révéla comme une excellente cantatrice et entra, en 1805, comme 1<sup>re</sup> *donna* dans la troupe du Théâtre allemand de Moscou.

\* \* \*

Sila Nikolaiévitch SANDOUNOF, né en 1756, l'un des meilleurs acteurs-chanteurs russes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mari de la cantatrice Elisabeth Séméonovna Sandounova, appartenait à une famille noble de la Géorgie. Ses parents ayant perdu leur fortune, le jeune homme se vit obligé de s'engager au service civil, comme petit fonctionnaire. Mais richement doué et fort intelligent, il ne pouvait se satisfaire d'une situation aussi médiocre. Et s'étant passionné pour le théâtre vers lequel il se sentait poussé par une vocation irrésistible, il commença à étudier des rôles, en recevant les conseils du grand acteur I. Choucherine dont il avait fait la connaissance. De la sorte, il réussit à se faire engager au Théâtre de Moscou où tout aussitôt, à peine âgé de vingt-cinq ans, il connut un énorme succès, pour sa déclamation claire et aisée, sa mimique extraordinairement expressive et la qualité de sa voix.

En 1783, A. V. Olsoufief, président du Comité des spectacles, se trouvant de passage à Moscou, eut l'occasion d'entendre Sila Sandounof et d'apprécier son talent. Aussi fit-il appeler le jeune artiste à Saint-Pétersbourg où, le 1<sup>er</sup> septembre de la même année, celui-ci fut admis sur la scène russe de la cour :

.... pour les rôles de 1<sup>ers</sup> valets et d'autres rôles lui convenant dans les comédies et les opéras-comiques.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>2</sup> Les historiens russes l'appellent tour à tour Salomone, Solomoni et Salamoni.

<sup>3</sup> *Le Grand-Théâtre de Moscou*, p. 164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 164-168.

<sup>5</sup> Ce ballet fut dansé au cours de la première représentation de l'opéra-comique : *Le faux lord*, de N. Piccini (Programme de ce spectacle à la Bibliothèque publique de Leningrad).

<sup>6</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 15.

Les appointements du nouvel acteur furent, tout d'abord, fixés à R. 500,— par an mais, en 1788 déjà, ils furent portés à R. 700,—<sup>1</sup>.

Immédiatement, Sila Sandounof occupa une des premières places dans la troupe du Théâtre russe de la cour, et il devint l'un des favoris du public de la capitale. En 1790, il s'éprit d'une jeune élève de l'École théâtrale, Elisabeth Fédorova qui faisait alors ses débuts, et qui éprouvait pour lui une identique inclination. Tous deux décidèrent donc de se marier. Mais le libidineux comte A. A. Bezbordko, qui avait des vues sur la jeune actrice et qui désirait avoir le champ libre, obtint des directeurs des Théâtres impériaux que Sila Sandounof fût congédié et renvoyé à Moscou. Ce que voyant, Elisabeth Fédorova, désespérée, se décida à remettre à Catherine II une supplique dans laquelle elle demandait la protection de la souveraine qui, s'étant informée, ordonna de marier immédiatement les amoureux. Ceux-ci furent unis le 14 février 1791, dans l'église du Palais. Mais ils n'étaient pas au bout de leurs tribulations. Car Sila Sandounof entra bientôt en conflit violent avec le nouveau directeur des Théâtres impériaux, prince N. B. Youssouf. Celui-ci se montra, en effet, fort irrité contre l'acteur qui avait mis en vente publique, au profit des pauvres, les bijoux et autres objets précieux dont Bezbordko avait fait don à sa femme, dans l'espoir de la séduire par ces cadeaux. Le désaccord s'étant envenimé, le couple demanda son congé qui lui fut accordé le 3 mai 1794, et il se rendit à Moscou où, on l'imagine bien, il fut accueilli avec empressement par Michel Maddox qui l'engagea incontinent dans la troupe du Théâtre-Pétrovsky.

Sila Sandounof devint immédiatement l'idole du public moscovite, comme il l'avait été du public pétersbourgeois et quand, dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, l'entreprise de Michel Maddox passa dans la dépendance des Théâtres impériaux, il demeura attaché à la scène qui avait vu ses débuts, et sur laquelle il se produisit jusque vers 1808. S'étant alors retiré, il mourut à Moscou, en 1820.

Bien qu'inaugurée par un touchant roman d'amour, l'union de Sila Sandounof et d'Elisabeth Fédorova ne fut pas heureuse. Volage et violent, l'acteur faisait de fréquentes infidélités à sa femme, et il alla parfois jusqu'à la battre. Aussi les époux se séparèrent-ils définitivement en 1810.

\* \* \*

Antonio SAPIENZA, compositeur et professeur de chant né à Naples en 1755, dut arriver à Saint-Pétersbourg vers 1783 car, dès le 1<sup>er</sup> janvier 1784, il enseignait le chant à l'École théâtrale où il fut régulièrement engagé aux appointements de R. 500,—<sup>2</sup>. Mais, en 1785, les examens passés par ses élèves ayant montré qu'il ne s'acquittait pas assez consciencieusement de sa tâche, la direction le congédia et nomma à sa place le claveciniste Minarelli<sup>3</sup>. Antonio Sapienza entra alors, en la même qualité, à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna<sup>4</sup>. Puis, en 1795, il fut réadmis à l'École théâtrale, avec des appointements annuels de R. 1.000.—<sup>5</sup>. Dans l'exercice de ses fonctions, il forma alors plusieurs jeunes chanteurs russes, notamment S. Rojdestvensky et Ivan Vorobief.

Antonio Sapienza dut conserver sa situation pendant de longues années, car il mourut à Saint-Pétersbourg en 1829. Au dire de V. Stassof dont les renseignements sont souvent assez discutables, il aurait fait représenter un opéra-comique russe : *Mi-fa-sol*, dont le livret aurait été traduit de l'italien. Mais cet ouvrage n'est mentionné par aucun document contemporain, et son existence semble fort douteuse.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 190 et III, 148.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 265-266.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 148.

Ce musicien était le père du compositeur et chef d'orchestre Antonio Sapienza, né à Saint-Pétersbourg en 1794, qui fut, à Naples, l'élève de G. Tritto et de N. Zingarelli et qui, après avoir donné plusieurs partitions dramatiques sur des scènes de la péninsule, revint, vers 1828, à Saint-Pétersbourg où il enseigna le chant et se fit connaître comme chef d'orchestre, tout en faisant représenter quelques opéras de sa composition. <sup>1</sup>

\* \* \*

Joseph SCHICK (ou CZIK?), acteur, entra, en septembre 1783, dans la troupe du Théâtre allemand de la cour, à Saint-Pétersbourg et, le 1<sup>er</sup> janvier suivant, il fut engagé par contrat de deux ans, avec des appointements annuels de R. 600,— <sup>2</sup>. Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons pu recueillir sur cet artiste, et nous ignorons l'époque à laquelle il cessa de jouer en Russie.

\* \* \*

Maria Stépanovna SINIAVSKAYA, remarquable actrice et cantatrice née en 1762, femme de l'acteur N. Sakharof, débuta en 1780 au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, et connut aussitôt un très grand succès qui ne se démentit jamais, grâce à son visage expressif, à sa voix agréable et bien timbrée, à sa jolie taille et à l'aisance de son jeu. Elle se distinguait particulièrement dans les rôles tragiques, mais elle avait l'art de donner de la vie et un intérêt captivant aux personnages les plus effacés. Son talent était si décidé qu'en 1785, la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg tenta, en lui offrant des appointements annuels de R. 700,—, de l'enlever à Michel Maddox <sup>3</sup>. Mais celui-ci parvint à retenir à Moscou l'actrice qui, pendant bien des années, continua à jouir de la faveur du public devant lequel elle était montée sur les planches pour la première fois. <sup>4</sup>

En 1794, Maria Siniavskaya était l'étoile de la troupe du Théâtre-Pétrovsky, et elle avait un gage annuel de R. 1.000,—, ainsi qu'un logement gratuit <sup>5</sup>. Néanmoins, elle finit, en 1801, par accepter un engagement à Saint-Pétersbourg où son contrat lui assura des appointements de R. 2.500,— et une indemnité de R. 500,— pour son logement <sup>6</sup>. Ayant retrouvé, dans la capitale, le succès qui avait marqué jusqu'alors chacune de ses apparitions sur la scène moscovite, elle se produisit jusque vers 1810, et mourut en 1829.

\* \* \*

Nathalie SOKOLOVSKAYA, soprano, l'une des cantatrices les plus fêtées de la scène lyrique russe durant le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, fit toute sa carrière à Moscou où elle jouit constamment d'une extraordinaire faveur auprès du public. On ignore aussi bien les dates de sa naissance et de sa mort, que l'époque à laquelle elle débuta. En tout cas, Nathalie Sokolovskaya se produisait déjà en 1782 car, lors de la représentation de *Zémire et Azor* donnée à ce moment, un témoin rapporte qu'elle enthousiasma à tel point les spectateurs, que ceux-ci jetèrent leurs bourses à ses pieds, sur la scène <sup>7</sup>. Par ailleurs, elle ne se fit pas moins applaudir dans la comédie : *Le barbier de Séville* où, incarnant le personnage de Rosine, elle chanta plusieurs airs qui lui valurent un immense succès <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> C. DASSORI : *Op. cit.*, *passim*. — H. RIEMANN : *Dictionnaire de musique*, éd. russe; Moscou, 1901, pp. 1164-1165.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 46 et II, 297.

<sup>4</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 40.

<sup>7</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 126.

Nathalie Sokolovskaya était si fort appréciée, et le bruit de son exceptionnel talent s'était si bien répandu qu'en 1785, la direction des Théâtres impériaux s'efforça de l'attirer à Saint-Pétersbourg, en lui offrant des appointements annuels de R. 800,—, ce qui était un gage considérable pour une artiste russe de ce temps<sup>1</sup>. Mais Michel Maddox qui ne pouvait se résigner à perdre l'étoile de sa compagnie lyrique, parvint à la retenir à Moscou<sup>2</sup> où la brillante cantatrice continua de recueillir les suffrages unanimes du public, jusqu'à une date que nous ignorons.

En 1786, Mattia Stabinger confia à Nathalie Sokolovskaya une partie importante — probablement celle de Giuditta — dans son oratorio : *Betulia liberata*<sup>3</sup>.

\* \* \*

Nicolas SOUSLOF, acteur et chanteur, entra, le 1<sup>er</sup> janvier 1780, dans la troupe du Théâtre russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, et il reçut alors des appointements annuels de R. 310,—, qui furent progressivement portés jusqu'à R. 1.000,—, en 1800. Il chanta dans nombre d'opéras-comiques, notamment dans les représentations russes de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello, où il incarna le personnage de Figaro<sup>4</sup>. Cet artiste se produisait encore en 1803, et nous ignorons l'époque à laquelle il prit sa retraite.

\* \* \*

Mathias (Mattia) STABINGER<sup>5</sup>, compositeur, chef d'orchestre, flûtiste et clarinettiste né vers 1750 dans une ville inconnue, mais probablement d'origine allemande, semble avoir paru pour la première fois en 1772, à Lyon où il se produisit comme instrumentiste et compositeur, dans les séances de l'Académie des Beaux-Arts et du Concert<sup>6</sup>. A la même époque il publia, à Paris, *VI Duetti* à 2 flûtes, op. 1, et *VI Quatuors* pour flûte, violon, violoncelle et basse, op 2<sup>7</sup>. Puis en 1779, on le retrouve à Milan où il donna deux ballets au Teatro della Canobbiana<sup>8</sup>. Deux ans plus tard, il remplissait les fonctions de *maestro al cembalo*, à l'Opéra de Varsovie<sup>9</sup>.

Mattia Stabinger dut alors se rendre à Saint-Pétersbourg, peut-être pour entrer dans l'entreprise d'*opera buffa* Mattei-Orecia car, au début de février 1782, son nom figura parmi ceux de quelques artistes de cette troupe, qui annonçaient leur prochain départ<sup>10</sup>. Avec ces derniers, il gagna Moscou où, jusqu'au printemps de l'année suivante, il dirigea les spectacles de la petite compagnie italienne engagée alors au service de Michel Maddox<sup>11</sup>. Dans cette ville, il fit représenter, le 25 octobre 1782<sup>12</sup>, un *opera buffa* de sa composition : *Il finto pazzo per amore*, deux actes, livret de T. Mariani (probablement), qui fut joué plusieurs fois et qui, de même que le long séjour du musicien en Russie, est demeuré ignoré de tous ses biographes. L'année suivante, toujours à Moscou, Mattia Stabinger organisa, les 26 mars, 2 et 3 avril, des concerts spirituels au cours desquels il fit entendre, par trois fois avec décors et costumes, son oratorio : *Betulia liberata*, deux parties, livret de P. Metastasio<sup>13</sup>, qui lui aussi n'a été connu d'aucun historien occidental.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 46 et II, 297.

<sup>2</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 89.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1786, annonce.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 42.

<sup>5</sup> Le véritable prénom de cet artiste était Mathias mais, comme il s'était établi pendant quelque temps dans la péninsule, il l'italianisa dès lors.

<sup>6</sup> L. VALLAS : *La musique à Lyon*, I, 136-137.

<sup>7</sup> *Catalogo... Breitkopf*, 1772, suppl. VII, p. 26; et 1773, suppl. VIII, p. 28.

<sup>8</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, p. 420.

<sup>9</sup> *Indice de' spettacoli* de 1781.

<sup>10</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 février 1782, annonce.

<sup>11</sup> *Indice de' spettacoli* de 1782-1783.

<sup>12</sup> *Gazette de Moscou*, octobre 1782, annonce.

<sup>13</sup> *Ibid.*, mars 1783, annonce.

Puis, très peu de temps plus tard, la troupe d'*opera buffa* du Théâtre-Pétrovsky étant repartie pour l'étranger, Mattia Stabinger dut quitter également la Russie. Dès lors, en effet, on le trouve à Venise où, encore en 1783, il donna un ballet : *La pastorella fedele* et, l'année d'après, un *dramma giocoso* intitulé : *Le astuzie di Bettina*, dont deux des interprètes avaient chanté peu auparavant sous sa direction, à Moscou <sup>1</sup>.

Mattia Stabinger ne tarda pas, au reste, à revenir dans cette dernière ville où Gennaro Astaritta lui avait temporairement succédé comme chef d'orchestre, et il reprit ses fonctions qu'il semble avoir conservées jusqu'en 1799. Aussitôt il se mit au goût du jour en faisant représenter, dans le cours de l'année 1786, un opéra-comique russe : *L'heureuse Tonîa* <sup>2</sup>, ouvrage encore dont on n'avait pas eu connaissance jusqu'ici et qui, au dire d'un contemporain :

... fut accueilli avec une faveur marquée par le public. Il n'y a peut-être pas d'exemple d'un opéra qui ait obtenu autant de suffrages en Russie <sup>3</sup>.

Dès lors, Mattia Stabinger montra une incroyable activité créatrice, et produisit sans cesse de nouveaux ouvrages dont l'existence est passée inaperçue de ses biographes. En 1786, il fit représenter un second opéra-comique russe : *Baba-Yaga* <sup>4</sup>, et il publia six *Sonates pour le forte-piano avec accompagnement de violon* <sup>5</sup>. L'année suivante, probablement, il fit jouer un drame russe : *Pygmalion, ou La puissance de l'amour*, livret de V. Maïkof <sup>6</sup>. En 1788, il donna un opéra-comique russe encore : *Le mariage malheureux* <sup>7</sup>; puis en 1791, un ballet : *Les époux infortunés, ou L'heureuse rencontre*, sur un scénario de F. Morelli <sup>8</sup>. A Saint-Pétersbourg en 1793, il fit exécuter une « composition allégorique à grand orchestre » : *La prise d'Ismail* <sup>9</sup>. Enfin il aurait donné en 1801, probablement à Moscou, une cantate : *La réconciliation de l'Europe* <sup>10</sup>.

Tout en se livrant si activement à la composition, Mattia Stabinger qui continuait à diriger l'orchestre du Théâtre-Pétrovsky, s'occupait d'enseigner la musique, ainsi que le révèlent des annonces publiées par lui, dans lesquelles il faisait connaître qu'il donnait des leçons aux personnes de la bonne société, et qu'il se chargeait de la formation artistique des serfs <sup>11</sup>. Par ailleurs, il s'associa, en 1787, avec Anton-Blasius Sartori pour organiser, à Moscou, une entreprise de concerts hebdomadaires, probablement pendant le temps du Grand-Carême <sup>12</sup>.

Au dire de N. Findeisen <sup>13</sup>, Mattia Stabinger resta à la tête de l'orchestre du Théâtre-Pétrovsky jusqu'en 1799, et fut alors remplacé par Carlo Pozzi. Il dut quitter la Russie peu d'années après, et regagna alors l'Italie car, selon certains de ses biographes, il annonça en 1805, à Naples, la prochaine publication d'un journal musical dont on ignore s'il parut vraiment.

En 1814, l'artiste se trouvait à Venise <sup>14</sup>. Il serait mort dans cette ville, l'année suivante.

\* \* \*

<sup>1</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 376 et 382.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 161-162.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 224. Baba-Yaga est le nom traditionnel de la sorcière russe.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, 1786, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 1787, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, décembre 1788. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 224.

<sup>8</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 247.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 avril 1793, annonce. Cette œuvre évoquait certainement la chute de la forteresse turque d'Ismail, qui avait été prise en 1790, par les troupes russes, sous le commandement de Souvorof.

<sup>10</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 86, certainement d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>11</sup> *Gazette de Moscou*, N° 37 de 1786, et N° 24 de 1787.

<sup>12</sup> *Ibid.*, mars et avril 1787, annonces.

<sup>13</sup> *Esquisse*, II, 104.

<sup>14</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 245.

Elisabetta STELLATO, ballerine, certainement parente du danseur Gasparo Stellato qui vint en Russie en 1790, dansa à Venise en 1774, puis de 1778 à 1782. Elle fut alors engagée à Saint-Pétersbourg où, le 17 mai de cette dernière année, elle entra dans la troupe chorégraphique de la cour, avec des appointements annuels de R. 2.000,—, recevant en outre un logement gratuit, le bois de chauffage et une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>1</sup>.

Le 1<sup>er</sup> janvier 1789, la direction des Théâtres impériaux conclut avec elle un nouveau contrat de trois ans, qui lui assurait un gage de R. 2.300,—<sup>2</sup>, et qui dut être continué par la suite, car Elisabetta Stellato resta au service russe jusqu'en 1798. A ce moment, elle fut congédiée et reçut une pension<sup>3</sup>.

\* \* \*

Angelo TALASSI, poète et improvisateur italien originaire de Ferrare, fut certainement à Saint-Pétersbourg, puisqu'en mai 1782, il publia l'avis rituel pour annoncer son prochain départ<sup>4</sup>. Mais, faute de tout renseignement dans les documents de l'époque, nous ignorons aussi bien le but de sa venue dans la capitale, que la date exacte de son arrivée. Toutefois, il est certain qu'il ne put paraître en Russie avant 1781 car, au mois de décembre de l'année précédente, il se faisait encore entendre à Naples<sup>5</sup>.

Peut-être avait-il été attiré sur les bords de la Néva par l'espoir de recueillir la succession du poète de la cour Marco Coltellini, qui était vacante depuis la mort de celui-ci en 1777. Ce qui pourrait donner quelque apparence de fondement à cette supposition, c'est qu'à l'occasion, Angelo Talassi fit œuvre de dramaturge en écrivant, à Lisbonne en 1798, un livret intitulé : *Armida*<sup>6</sup> qui n'était probablement pas son coup d'essai. En tout cas, l'Italien ne semble pas avoir vu ses espérances se réaliser et, comme nous l'avons dit, il ne s'attarda pas à Saint-Pétersbourg.

En 1787, il se trouvait à Paris où il donna plusieurs séances au cours desquelles :

*... il chanta, sur des airs connus ou sur des airs de sa composition, des impromptu en vers toscans, sur tous les sujets qu'on lui a proposés*<sup>7</sup>.

Ce sont là tous les renseignements que nous avons été à même de réunir sur ce singulier personnage.

\* \* \*

Vassili Mikhaïlovitch TCHERNIKOF, l'un des meilleurs acteurs et chanteurs russes du dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, naquit vers 1750 et entra, le 1<sup>er</sup> mai 1771, dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg<sup>8</sup>. Mais il dut s'en retirer à une époque que l'on ignore, car un document d'archives montre qu'il y fut reçu à nouveau, le 16 septembre 1783, aux appointements annuels de R. 500,—, avec logement gratuit et bois de chauffage<sup>9</sup>, pour jouer, à égalité avec Sila Sandounof :

*... les rôles de premiers valets et autres rôles convenant à la nature de son talent, dans les comédies et les opéras-comiques*<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 311.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 383.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 91.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 3 mai 1782, annonce.

<sup>5</sup> B. CROCE : *Teatri di Napoli*, 1<sup>re</sup> éd., p. 619.

<sup>6</sup> O. G. T. SONNECK : *Op. cit.*, II, 1413.

<sup>7</sup> N. E. FRAMERY : *Calendrier musical universel*; Paris, 1788, p. 24.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 43.

<sup>9</sup> *Ibid.*, I, 20, et II, 136.

<sup>10</sup> *Ibid.*, II, 149.

Dans ces emplois où il excellait, les ouvrages lyriques russes lui permettaient de faire valoir une voix fort agréable. Aussi fut-il rapidement apprécié à sa valeur, et reçut-il fréquemment des augmentations, de sorte qu'en 1788 déjà, son gage s'élevait à R. 1.000,—<sup>1</sup>. L'année suivante, il fut nommé inspecteur de l'Opéra russe de la cour, ce qui lui rapporta un supplément de traitement de R. 300,—. Mais il ne put remplir longtemps ses fonctions car, le 26 mars 1790, atteint d'une maladie de poitrine, il fut envoyé en congé à Paris où il mourut déjà le 4 octobre suivant<sup>2</sup>.

Assez lettré, V. M. Tchernikof avait traduit de l'italien le livret du *dramma giocoso* : *I due baroni di Rocca-Azzurra* de D. Cimarosa et, du français, la comédie : *Crispin médecin* de N. L. de Hauteroche. Il était le père de la cantatrice Sophie Vassilievna Samoïlova (1786-1884) qui, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, fut l'une des étoiles de la scène lyrique russe.

\* \* \*

Federico TORELLI, compositeur et maître de chapelle, naquit en une ville et à une date que l'on ignore,<sup>3</sup> et l'on n'a aucun renseignement sur son activité avant son séjour en Russie qui, au reste, a été fort incomplètement connu des lexicographes.

Il dut arriver à Saint-Pétersbourg en 1780 ou peu avant car, en cette année, il collabora à un ouvrage dramatique (voir ci-dessous) qui fut joué à la fin du mois de novembre. Bien qu'aucun document d'archives ne mentionne son nom, il est certain que Federico Torelli entra au service impérial, et qu'il remplit quelque temps les fonctions de maître de chapelle. En effet, en 1783, quand il annonça son prochain départ, il se donna ce titre<sup>4</sup>, ce qu'il n'aurait certainement pas osé faire, dans la feuille officielle de la capitale, s'il n'en avait pas eu le droit.

Aussi bien, lorsqu'une fois rentré dans sa patrie il écrivit, en 1786, un oratorio : *La Passione di Gesu Christo*, fit-il, sur le titre de sa partition, suivre son nom de cette qualité dont, on le voit, il se prévalait complaisamment<sup>5</sup>.

A peine débarqué à Saint-Pétersbourg, Federico Torelli eut l'occasion de témoigner de ses capacités car, de concert avec le compositeur Vassili Pachkévitich, le chanteur Comaschino et d'autres artistes, il fut chargé d'écrire la musique d'un « spectacle théâtral » dont ses biographes n'ont pas connu l'existence : *Le temple de l'allégresse universelle*, qui fut représenté le 24 novembre 1780, pour le jour de la fête patronymique de Catherine II<sup>6</sup>. Puis, à un an de là, pour le même anniversaire probablement, il donna la partition d'un mélodrame russe en deux actes : *Orphée*, livret de J. B. Kniajnine qui, lui aussi, n'avait pas encore été inscrit à son actif<sup>7</sup>.

N'ayant peut-être pas trouvé en Russie toutes les satisfactions matérielles qu'il attendait, le compositeur quitta Saint-Pétersbourg, à la fin de juillet 1783, avec sa femme et ses trois enfants<sup>8</sup>. Il se rendit alors à Bologne où il s'établit pour de longues années et où il écrivit de nombreux ouvrages qui furent joués dans cette ville<sup>9</sup>, notamment une œuvre d'un caractère assez particulier, destinée à célébrer un fait d'armes qui s'était produit quelques années auparavant : *La presa di Okzakow fatta dalle invitte armi di S. M. Caterina II, imperatrice di*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 43.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Peut-être Federico Torelli vint-il au monde à Bologne, car c'est dans cette ville qu'il vint s'établir, à son retour de Russie. Si cette supposition s'avérait exacte, il aurait probablement été le petit-fils ou le proche parent du célèbre compositeur Giuseppe Torelli qui y mourut en 1708, et qui est considéré comme l'un des créateurs du *concerto grosso*.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 juillet 1783, annonce.

<sup>5</sup> G. GASPARI : *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*; Bologne, 1890-1905, T. III, p. 15.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 juillet 1783, annonce.

<sup>9</sup> C. RICCI : *Op. cit.*, pp. 309-310 et 510-511.

*tutte le Russie* <sup>1</sup>. Ainsi que nous l'apprend le livret imprimé lors de l'exécution de *La presa di Okzakow* à Bologne, le 23 avril (nouv. st.) 1791, le texte mis en musique par Federico Torelli était dû à l'abbé della Cella <sup>2</sup> (Exemplaire de ce livret à la Bibliothèque publique de Leningrad).

C'est vraisemblablement à Bologne, que le compositeur mourut, à une date qu'il n'a pas été possible d'établir.

\* \* \*

Maxime Yakovlévitch VOLKOF, chanteur et acteur, élève de la Maison d'éducation de Moscou, entra en 1779 dans la troupe russe de Karl Knipper, à Saint-Pétersbourg, où il gagnait R. 150,— par an. En 1783, quand cet ensemble passa au service impérial, I. Dmitrevsky jugea que Maxime Volkof était « un bon acteur » <sup>3</sup>, et le jeune artiste fut admis, le 1<sup>er</sup> septembre de la même année, au Théâtre russe de la cour où il joua, avec beaucoup de talent, les rôles comiques et de paysans dans les pièces dramatiques et les opéras russes. Il reçut alors un gage de R. 270,—, qui fut progressivement porté jusqu'à R. 750,— en 1800 <sup>4</sup>.

Maxime Volkof se fit particulièrement apprécier lorsqu'en 1781, il incarna le personnage de Taddée, dans l'opéra-comique russe : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur* de A. Ablessimof et Sokolovsky. Il se produisait encore en 1803, et l'on ignore la date à laquelle il prit sa retraite.

\* \* \*

Ernest WANZURA, pianiste et compositeur qui s'attribuait le titre de baron, sans en avoir le droit, semble-t-il, naquit vers 1750 à Wamberg (Bohême). Tout d'abord militaire, il décida un jour de se vouer à la musique et obtint, vers 1773, de grands succès avec des pièces de danse qui devinrent bien vite populaires dans son pays <sup>5</sup>. Il alla alors à Vienne, puis il se rendit à Moscou où il se trouvait sans occupation, en 1783 <sup>6</sup>. Aussi s'aboucha-t-il avec I. I. Betzky qui, souhaitant de procurer du travail aux ex-élèves de la Maison d'éducation revenus à Moscou, après la déconfiture du Théâtre russe « libre » de Karl Knipper, songeait à créer, dans l'ancienne capitale, une entreprise théâtrale concurrente de celle de Michel Maddox.

L'intrigant Tchèque présenta alors un projet grandiose prévoyant la création, près la Maison d'éducation, d'un théâtre de caractère populaire qui devait posséder des troupes de langues diverses. Examinée en haut lieu, cette proposition fut jugée intéressante, et Ernest Wanzura fut nommé directeur de cette affaire qui risquait de porter un grave préjudice à celle de Michel Maddox. Aussi ce dernier, désireux de parer à un tel danger, se résigna-t-il, en novembre 1784, à prendre en charge la troupe de Wanzura et, pour se concilier ce peu scrupuleux rival, il le nomma inspecteur de la classe musicale créée près le Théâtre-Pétrovsky, en lui accordant des appointements annuels de R. 1.200,— <sup>7</sup>.

Le prétendu baron conserva cette place pendant un an environ puis, en 1786, ayant gagné Saint-Pétersbourg et y ayant sans doute trouvé de puissantes protections, il réussit à se faire engager par la direction des Théâtres impériaux, à raison de R. 1.500,— par an, R. 600,— pour son logement, et R. 720,— pour ses frais de voitures <sup>8</sup>. Ses attributions ne sont pas

<sup>1</sup> La forteresse turque d'Otchakof avait été prise d'assaut par les troupes russes, en décembre 1788. Cet événement inspira également le compositeur russe P. A. Skokof qui se trouvait alors en Italie, et qui fit jouer, l'année suivante, à Naples, une *Cantate* écrite par lui, à l'occasion de cette victoire. A ce sujet, voir ci-après, p. 541. Fait curieux, C. RICCI : *Op. cit.*, p. 310, qui signale l'apparition de l'œuvre de F. Torelli, ignore le nom du compositeur.

<sup>2</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 575.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 305.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 25-26.

<sup>5</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, III, 333. — E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 509-510.

<sup>6</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 87.

<sup>7</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 341-346.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 3.

spécifiées dans les documents d'archives qui le concernent, mais il est probable qu'il s'occupait de l'organisation des spectacles.

En même temps, comme il avait l'art de s'insinuer partout, et qu'il était excellent pianiste, Ernest Wanzura fut admis dans le petit ensemble instrumental qui se produisait dans l'intimité, devant Catherine II, et dont faisaient partie le violoniste Ferdinand Titz, le violoncelliste Alessandro Delfino et le harpiste J.-B. Cardon <sup>1</sup>. Au reste, il jouait fort adroitement de plusieurs instruments, et montrait un particulier talent pour des plaisanteries musicales qui étaient souvent d'un goût douteux. C'est ainsi qu'au dire d'un témoin, il se plaisait, dans les assemblées de la souveraine, à décrire au piano... une colique avec toutes ses conséquences, ainsi qu'à imiter les cris des animaux, excitant de la sorte une hilarité générale <sup>2</sup>.

Ernest Wanzura fit tant et si bien, qu'il réussit à entrer très avant dans la faveur de Catherine II, et qu'il lui arriva parfois d'être chargé, par celle-ci, d'intervenir en son nom auprès de la direction des Théâtres impériaux <sup>3</sup>. Bien plus : en 1788, la souveraine lui confia la mission de rédiger un rapport sur les scènes de la cour et sur leur situation financière qui, à ce moment, laissait fort à désirer <sup>4</sup>.

Cela explique que, quand Catherine II eut écrit le livret d'un nouvel opéra-comique russe : *Le valeureux et hardi chevalier Arkhidieitch* qui fut représenté au Théâtre de l'Ermitage en 1787, elle ait choisi le pseudo-baron pour en composer la musique.

Mais Ernest Wanzura ne s'en tint pas là. Il publia à Saint-Pétersbourg, de 1790 à 1794, un *Journal de musique pour le Clavecin ou Piano-forte, dédié aux dames*, dans lequel il inséra quelques morceaux d'un opéra-comique : *Le tuteur trompé* écrit par lui, et il fit paraître, en 1798, encore dans la même ville, trois *Symphonies nationales pour grand orchestre* <sup>5</sup>.

Cependant, tous ces travaux accessoires devaient lui faire négliger quelque peu sa charge officielle. Aussi, le 7 juillet 1797, la direction des Théâtres impériaux considérant que, depuis plus de cinq mois, il ne s'acquittait pas de ses fonctions, décida de le congédier, mais en lui allouant une pension annuelle de R. 500,— en raison des services — très aléatoires — qu'il avait rendus <sup>6</sup>, et probablement aussi à cause des protections qu'il avait su s'assurer auprès de personnages influents.

Cet aventurier mourut à Saint-Pétersbourg, en janvier 1802.

\* \* \*

Luigi ZANINI, violoniste, entra dans le premier orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 20 novembre 1781, avec des appointements annuels qui, fixés tout d'abord à R. 300,—, atteignaient R. 800,— en 1799, et R. 1.400,— en 1801 <sup>7</sup>. Nous ignorons l'époque à laquelle cet artiste se retira.

<sup>1</sup> C<sup>te</sup> L. PH. DE SÉGUR : *Mémoires, passim*.

<sup>2</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 510.

<sup>3</sup> A. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, pp. 107 et 116.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>5</sup> Peut-être Ernest Wanzura est-il aussi l'auteur de trois *Quartetti per il cembalo, violino, flauto e basso* qui furent publiés à Vienne, en 1799, sous le nom de Wanskura (Cmf. E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 510).

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 471-472.

<sup>7</sup> *Ibid.*, III, 107-108. — E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.



*TROISIÈME PARTIE*

VERS LA CONCLUSION D'UN GRAND RÈGNE



## LE PREMIER SÉJOUR DE GIUSEPPE SARTI A LA COUR (1784-1786)

Sans conteste, on est fondé à tenir l'arrivée de Giuseppe Sarti à Saint-Pétersbourg, pour le fait le plus insigne de la vie artistique en Russie, durant l'année 1784.

Encore qu'officiellement Giovanni Paisiello ne se fût rendu à Naples qu'en congé d'un an, et que son contrat restât valable jusqu'à l'été 1786, on peut supposer que Catherine II, avec son habituelle lucidité d'esprit, ne se faisait guère d'illusions sur les chances qu'elle avait de voir reparaître son maître de chapelle. Certes celui-ci, désirant bénéficier le plus longtemps possible des avantages financiers qui lui avaient été si généreusement assurés, s'était bien gardé d'informer ses supérieurs et ses amis russes de sa nomination à la cour napolitaine. Mais, malgré les précautions qu'il avait prises, le bruit en avait dû parvenir sur les bords de la Néva, peut-être par le canal du ministre qui représentait l'Empire russe auprès du roi Ferdinand IV.

Toujours est-il que, dès le départ du *maestro*, et probablement d'ordre de la souveraine, la direction des Théâtres impériaux s'était mise en quête d'un nouveau maître de chapelle et compositeur qu'elle voulait capable, par son talent et son autorité, de perpétuer les brillantes traditions de la scène italienne de la cour, et en mesure de doter celle-ci d'ouvrages dignes de prendre place, dans le répertoire, à côté de ceux de l'artiste défaillant.

Parmi les musiciens qui répondaient à ces conditions et qui, à cette époque, connaissaient la faveur du public italien, il en était un dont le nom dut s'imposer immédiatement à l'attention du Comité des spectacles : Giuseppe Sarti, pour lors maître de chapelle du Dôme de Milan.

Né le 1<sup>er</sup> décembre (nouv. st.) 1729 à Faenza (Emilie), Giuseppe Sarti avait fait ses études auprès du Père G. B. Martini, le célèbre théoricien bolognais et, âgé de vingt-quatre ans à peine, il avait été engagé en 1753, comme chef d'orchestre, par l'impresario Pietro Mingotti qui dirigeait alors une entreprise d'opéra italien à Copenhague. Dans cette ville, la réussite du jeune musicien fut immédiate. Non seulement parce qu'il surprit le public habitué jusqu'alors à n'écouter que les chanteurs, en lui faisant entendre un orchestre soigneusement discipliné et dont la sonorité avait une noblesse inaccoutumée ; non seulement parce que ses opéras remportèrent un vif succès. Mais encore parce que, dès l'abord, il fit, par la distinction et l'affabilité de ses manières, la conquête de tous ceux qui avaient l'occasion de l'approcher.

Aussi les milieux officiels danois résolurent-ils d'attacher au service de la cour, un artiste qui réunissait de si évidentes qualités. Et Paolo Scalabrini qui remplissait depuis longtemps les fonctions de maître de chapelle de la cour de Copenhague, ayant été mis à la retraite, Giuseppe Sarti fut nommé à sa place, le 1<sup>er</sup> avril (nouv. st.) 1755<sup>1</sup>

<sup>1</sup> E. H. MULLER : *Op. cit.*, p. 127 qui, par erreur, donne l'année 1753 pour celle de la nomination de G. Sarti à la cour de Danemark.

Par la suite, le compositeur revint en Italie où il donna plusieurs partitions dramatiques dont le succès contribua à répandre son nom dans la péninsule, et lui valut de recueillir la succession de A. Sacchini, quand celui-ci quitta la direction de l'*Ospedaletto* de Venise, en 1770. Giuseppe Sarti occupa cet emploi pendant neuf ans, et obtint alors la place enviée de maître de chapelle du Dôme de Milan, demeurée vacante à la mort de G.A. Fioroni. A ce moment, il avait déjà produit une trentaine d'ouvrages lyriques qui avaient été joués dans nombre de grandes villes italiennes, et dont plusieurs avaient même passé sur des scènes de l'étranger, tel son *opera buffa* : *Le gelosie villane*, qui révéla son nom au public russe, lorsqu'il fut joué à Saint-Pétersbourg en 1779, par la compagnie Mattei-Orecia.

On en conviendra : c'étaient là des titres qui militaient sérieusement en faveur du *maestro* et qui, sans doute, furent retenus à son avantage par la direction des Théâtres impériaux, le jour où celle-ci dut faire son choix entre les candidats possibles. Peut-être bien aussi, Giuseppe Sarti bénéficia-t-il, en la circonstance, du fait que, deux ans auparavant, au moment où le grand-duc Paul Pétrovitch et sa femme voyageaient en Italie, une représentation de gala de son opéra : *Alessandro e Timoteo* avait été donnée à Parme, en l'honneur des augustes visiteurs qui eurent ainsi loisir de se convaincre de son talent.

Quoiqu'il en ait été à ce sujet, les négociations, sur lesquelles aucun renseignement ne nous a été conservé, durent être rondement menées puisque, le 1<sup>er</sup> mars 1784 déjà, l'administration impériale conclut avec Giuseppe Sarti un contrat d'une durée de deux ans et neuf mois, qui assurait à l'artiste un traitement de R. 3.000,— et un spectacle annuel à son bénéfice. En outre, il lui fut envoyé la somme de R. 500,—, « pour se rendre en Russie, en plus des conditions stipulées dans son contrat ».<sup>1</sup> Le 16 mai (nouv. st.) 1784, le compositeur se mit en route, ainsi que l'annonce le correspondant milanais d'un journal allemand, dans une lettre datée du 17 :

... *Le maître de chapelle Sarti, de l'Église métropolitaine d'ici, a été engagé pour trois ans au service de l'Impératrice de Russie. Il est parti hier par Vienne, Dresde et Berlin, pour Saint-Pétersbourg*<sup>2</sup>.

Dans sa lointaine résidence, Giuseppe Sarti emmenait sa femme Camilla née Pasi, cantatrice qu'il avait épousée alors qu'il se trouvait à Copenhague, ainsi que ses deux filles Giuliana et Maria. Ayant traversé Mantoue et Venise, Giuseppe Sarti arriva à Vienne où il dut croiser G. Paisiello qui, de retour de Russie, avait été retenu par l'empereur Joseph II. Et il fut reçu avec une particulière bienveillance par ce souverain qui l'accueillit par ce compliment fort joliment tourné :

*Aujourd'hui, ce n'est pas l'Empereur qui reçoit; c'est Joseph II très heureux de voir le maestro Sarti.*

Mieux encore, le monarque ami des arts et des artistes ordonna de donner, en l'honneur du visiteur italien, une représentation de son *dramma giocoso* : *Fra i due litiganti, il terzo gode* qui triomphait alors sur toutes les scènes européennes, et il lui fit remettre la recette du spectacle, avec cet autre compliment non moins flatteur :

*L'Empereur ayant déjà tant gagné avec cet opéra, il est juste que l'auteur jouisse du fruit de l'une des représentations*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 124.

<sup>2</sup> C. F. CRAMER : *Magazin der Musik*, 1784, T. II, p. 225.

<sup>3</sup> G. PASOLINI-ZANELLI : *Giuseppe Sarti*; Faenza, 1883, pp. 70-72.

Profitant de son séjour à Vienne, le *maestro* tint à rendre visite à Joseph Haydn qui, ce soir-là, dirigeait un spectacle au château d'Esterhazy, et qui lui réserva l'accueil le plus pressé. Puis il fit la connaissance de Mozart. Et celui-ci de mander à son père :

... *Sarti est un brave et honnête homme. Je lui ai beaucoup joué, et finalement les Variations sur un aria de sa composition, ce qui lui a fait grand plaisir...*<sup>1</sup>

Relevons-le en passant : l'amabilité et la confiance que Mozart montra alors envers Giuseppe Sarti ne furent guère payées de retour. Car quand, vers 1787, il lui envoya ses six *Quatuors* dédiés à J. Haydn, le musicien italien les critiqua âprement et usa des termes les plus blessants à l'égard de leur auteur...

Comme le révèle la lettre de Mozart que nous venons de citer, la famille Sarti quitta Vienne le 9 juin (nouv. st.), et peut-être — car elle semble n'avoir passé ni par Dresde, ni par Berlin — fit-elle une courte escale à Varsovie où, cette saison-là, le théâtre avait précisément à son répertoire trois ouvrages du maître : *Fra i due litiganti*, *Le gelosie villane* et *Giulio Sabino*.<sup>2</sup> Enfin, touchant au terme de son long voyage, elle dut arriver, à la fin du même mois, à Saint-Pétersbourg où le compositeur, accueilli avec les plus grandes marques d'estime, entra aussitôt en possession de ses fonctions qui ne lui conféraient pas seulement la haute main sur toute la troupe italienne, et le devoir d'écrire de nouveaux ouvrages dramatiques pour celle-ci, mais l'obligeaient encore, selon l'usage de l'époque, à prendre une part active aux spectacles en s'asseyant au premier clavecin d'accompagnement, pendant que le second était tenu par Antonio Amati, et que le chef des violons Carlo Canobbio dirigeait l'orchestre.<sup>3</sup>

\* \* \*

Sans présenter une importance historique comparable à celle de l'engagement de Giuseppe Sarti, quelques faits de la vie musicale russe méritent de s'inscrire dans les annales de 1784.

C'est ainsi que — signe évident de la popularité toujours grandissante dont le théâtre jouissait auprès des foules, et aussi du désir de l'administration d'encaisser les plus fortes recettes possibles — le Comité directeur résolut, le 16 mai, d'augmenter le nombre des spectacles estivaux en faisant jouer, jusqu'au 1<sup>er</sup> septembre, au Théâtre du Tsaritzyn Loug : le dimanche, la troupe russe; le mercredi, la troupe allemande; le jeudi, la troupe française; l'opéra-comique russe et l'*opera buffa* se relayant chaque samedi, au Théâtre-Kamenny.<sup>4</sup>

Pour les représentations de la saison d'hiver, l'ordre en fut établi ainsi qu'il suit : Au Théâtre-Kamenny, opéra italien le mardi; opéra russe le vendredi. Au Théâtre du Tsaritzyn Loug, spectacles allemands le mercredi; français le jeudi; et russes le dimanche; le lundi étant réservé aux représentations données pour la cour.<sup>5</sup>

D'autre part, voulant sans doute mettre fin aux actes d'indiscipline qui troublaient assez souvent le fonctionnement normal des scènes impériales, le Comité des spectacles édicta, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, un copieux *Règlement pour tous ceux qui appartiennent au Théâtre de la cour*, important document qui fixait les obligations des artistes, en même temps que les sanctions éventuelles et qui, précisant le temps accordé pour l'étude des rôles nouveaux, ainsi que

<sup>1</sup> *Briefe*, II, 258-259, lettre datée du 9 juin (nouv. st.) 1784. Il s'agit des *Variations* sur l'air : *Come un agnello*, de l'opéra : *Fra i due litiganti* (K. V. 460) que Mozart employa de nouveau par la suite, dans le second finale de *Don Giovanni*. La partition de G. Sarti avait été représentée, pour la première fois à Vienne, le 28 mai (nouv. st.) 1783, et les *Variations* de Mozart étaient donc de date toute récente.

<sup>2</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, *passim*.

<sup>3</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 201.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 209.

l'ordonnance des répétitions, formulait ces recommandations morales qui n'étaient peut-être pas superflues :

... Comme le théâtre doit être l'école des mœurs,<sup>1</sup> il est désirable que tous ses membres se conduisent constamment avec décence, afin que les sentiments de vertu et de pureté que les auteurs se sont efforcés de susciter par leurs œuvres, ne soient pas compromis par des actes déréglés.<sup>2</sup>

\* \* \*

Au cours de l'année, quelques changements vinrent modifier la composition de la troupe italienne. Caterina Gibetti et Giambattista Brocchi reçurent leur congé, cependant qu'apparurent le sopraniste Adamo Solci, les ténors Gaetano de Paoli et Filippo Tondini, ainsi que l'illustre cantatrice Luiza-Rosa Todi. En ce qui concerne plus particulièrement G. de Paoli, il est fort possible que son engagement soit dû à la recommandation du nouveau maître de chapelle. Au cours des années précédentes, en effet, ce virtuose avait chanté, avec un vif succès, plusieurs ouvrages de Giuseppe Sarti sur diverses scènes de la péninsule, et il se produisait précisément à Milan, pendant la saison qui précéda le départ du maître.<sup>3</sup> Aussi peut-on supposer que ce sont là les raisons pour lesquelles ce dernier fut officiellement chargé, le 6 août 1784, d'entrer en pourparlers avec le chanteur.<sup>4</sup>

Peu après, au début de décembre, Anna Davia de Bernucci manifesta l'intention de se retirer, malgré la faveur dont elle jouissait à la cour, aussi bien qu'auprès du public de la ville, malgré aussi les appointements considérables qu'elle recevait.<sup>5</sup>... Mais ce n'était là qu'une feinte adroite pour obtenir, du Comité des spectacles, un nouveau contrat comportant des conditions plus brillantes encore que celles dont la cantatrice avait bénéficié jusqu'alors. Et, on le verra, ce subterfuge qui ne témoignait pas d'une délicatesse extrême, réussit pleinement.

Enfin, jugeant qu'il devenait absolument nécessaire de repourvoir la charge de librettiste de la cour, demeurée vacante depuis la mort de Marco Coltellini en 1777, l'administration théâtrale pria Giuseppe Sarti de s'entremettre à cette intention, auprès du poète Don Ferdinando Moretti<sup>6</sup> qui, peut-être, lui avait été également désigné par le musicien. En effet, Ferdinando Moretti avait écrit pour ce dernier le livret de l'*opera seria* intitulé : *Idalide* qui venait d'être représenté avec succès à Milan, en 1783.<sup>7</sup> Toutefois, retenu dans cette ville par les engagements qu'il avait pris pour la saison suivante, le dramaturge ne put se rendre que deux ans plus tard à l'invitation flatteuse dont il avait été l'objet, de la part de l'administration impériale.

Pour la compagnie française, son tableau ne subit pas de modifications notables en 1784. Mais estimant qu'elle n'était pas encore assez complète, le Comité des spectacles décida, le 15 octobre, de faire venir quelques artistes supplémentaires : un second amant, un acteur pour les rôles de tyrans, de 2<sup>es</sup> pères nobles et de raisonneurs, une seconde soubrette qui jouât aussi les 2<sup>es</sup> et 3<sup>es</sup> amoureuses, enfin un comédien pour les rôles de Crispins et de marquis ridicules, afin de remplacer Antoine Delpit qui désirait quitter la Russie.<sup>8</sup>

Par contre, la troupe du Théâtre allemand de la cour, dans laquelle Josepha-Antonia Litter conserva sa place, fut presque entièrement renouvelée de par l'entrée au service, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, d'un important contingent d'artistes nouveaux : M<sup>mes</sup> Grimm, Nabel, Riedl,

<sup>1</sup> On s'en souvient, c'était là un principe formulé par Catherine II elle-même.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 153-159.

<sup>3</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, pp. 286-287.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 205-206.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 216-217.

<sup>6</sup> *Ibid.*, II, 205-206.

<sup>7</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, pp. 286-287.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 212.

Röder, Sauerwald, Scholtz et Spengler, ainsi que MM. Amberg, Johann Meyer, Nabel, Neumann, Röder, Sauerwald, Czechtitzky, Scholtz et Spengler.<sup>1</sup>

Enfin, l'ensemble du Théâtre russe de la cour, dont les spectacles lyriques étaient alors dirigés par Nicolas Pomorsky,<sup>2</sup> se trouva heureusement renforcé par l'admission d'une jeune cantatrice nommée Catherine Baranova que son talent, sa jolie voix et sa beauté désignèrent bien vite pour les premiers emplois.

Au sein du ballet impérial dont les destinées étaient toujours confiées à Gasparo Angiolini, le seul événement notable fut le congédiement de la ballerine Angelica Caselli qui était arrivée en Russie vers 1776. Pour sa part, l'École théâtrale reçut un excellent professeur de danse en la personne du chorégraphe Giuseppe Canziani récemment revenu de l'étranger; et J. G. Pratsch fut appelé à y enseigner le clavecin.<sup>3</sup>

Quant au premier orchestre de la cour, il vit, en 1784, le départ définitif d'Antonio Lolli, et celui du vieux violoncelliste Ivan Khorgevsky mis à la retraite après quarante-quatre ans de service; puis il enregistra l'admission de deux nouveaux instrumentistes : le violoniste italien Francesco Tardi, et le violoncelliste français Pierre Rémy.<sup>4</sup>

Cependant que le petit ensemble d'artistes d'élite qui avaient le privilège de se produire aux concerts intimes du Palais d'hiver, groupait la cantatrice Luiza-Rosa Todi, le castrat Cristoforo Arnaboldi *detto Comaschino* (2<sup>e</sup> soprano), les violonistes G. M. Giornovicchi et Ferdinand Titz, ainsi que le clarinettiste Joseph Beer<sup>5</sup>.

A Moscou, Mattia Stabingher parti momentanément pour l'Italie, fut remplacé, comme chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky, par le compositeur Gennaro Astaritta qui venait d'arriver en Russie. De son côté, Ernest Wanzura réalisant une partie du projet mirifique qu'il avait fait adopter, l'année précédente, par les autorités supérieures de la Maison d'éducation, avait formé une petite troupe avec laquelle, dès le début de la saison, il se mit à donner des spectacles, organisant en outre quelques concerts pendant le Grand-Carême.

Ce que voyant, Michel Maddox qui tenait, on s'en doute, à se débarrasser d'une concurrence dangereuse, dut se résigner, le 20 novembre 1784, à conclure avec l'intrigant Tchèque un arrangement aux termes duquel il engagea celui-ci comme inspecteur de la classe musicale du Théâtre-Pétrovsky, et prit à son compte sa troupe lyrique française, ainsi que les jeunes comédiens russes de la Maison d'éducation.<sup>6</sup> D'autre part, toujours désireux d'étendre ses affaires, il ouvrit le luxueux Vauxhall dont il avait souhaité de doter la ville, et dans lequel il organisa, dès lors, mascarades et spectacles d'été en plein air.<sup>7</sup> Inauguré par une représentation du petit opéra-comique : *Arcas et Iris*, de Michel Frantzovitch Kerzelli, cet établissement connut aussitôt une vogue prodigieuse, et entra à tel point dans les mœurs du public moscovite, que les journaux de mode de l'époque publiaient des modèles de « robes pour le Vauxhall » et que, grâce à son grand jardin, à ses restaurants et à ses pavillons discrets, il devint bien vite le lieu d'élection de tous les viveurs en quête d'aventures et des amoureux de la ville.<sup>8</sup>

Parmi les autres faits qui, à peu près à la même époque, s'inscrivirent dans la chronique artistique, il faut signaler l'apparition momentanée de deux musiciens italiens qui vinrent faire un court séjour sur le territoire de l'Empire, mais auxquels les sources russes contemporaines ne font aucune allusion, et dont la présence n'est attestée que par des historiens fort postérieurs de qui les dires sont sujets à caution.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 57-64.

<sup>2</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 423. Et *Archives Th. Imp.*, II, 152.

<sup>4</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 481-514.

<sup>5</sup> *Russische Theatralien*, octobre 1784.

<sup>6</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 338-345.

<sup>7</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 83-86.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 86.

Le premier de ces artistes, Felice Alessandri, compositeur, chef d'orchestre et claveciniste, se serait rendu en Russie, dans l'espoir d'y trouver une place officielle et n'y ayant pas réussi, se serait fixé dans la capitale comme professeur de chant, si l'on devait en croire un musicographe,<sup>1</sup> alors qu'un autre historien prétend, sur la base d'un document découvert par lui en Italie, que le musicien en question serait entré au service d'un « chevalier moscovite ».<sup>2</sup>

Pour le second compositeur en cause, Gaetano Andreozzi, il aurait écrit à Saint-Pétersbourg, deux opéras dont l'un : *Didone abbandonata* aurait été joué dans cette ville<sup>3</sup>. Toutefois, la seule trace authentique du séjour de ce musicien en Russie se résume à l'existence de la partition de son oratorio : *La morte di Saullo*, qui est conservée dans la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Cet ouvrage fut-il exécuté à Saint-Pétersbourg, alors que son auteur y était fixé ? Nous n'avons pu l'établir<sup>4</sup>.

Relevons enfin, à l'actif de l'année 1784, l'apparition d'une importante publication d'ordre artistique, le périodique : *Russische Theatralien*, édité à Saint-Pétersbourg par l'acteur allemand Johann-Carl Sauerweid. Ce périodique constitue, pour la Russie, le premier exemple d'un organe entièrement consacré aux choses du théâtre. Malheureusement, il n'en parut, en 1784-1785, que trois fascicules qui, toutefois, apportent de précieux renseignements sur le personnel des troupes impériales à cette époque, et sur leur répertoire (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

\* \* \*

Fait assez singulier : alors qu'en règle générale, nous sommes renseignés sur la vie musicale de la capitale, de façon beaucoup plus abondante et plus détaillée que sur celle de Moscou, nous ne connaissons que peu de choses sur les événements qui se déroulèrent certainement à Saint-Pétersbourg en 1784.

C'est dans cette ville, cependant, qu'est signalée la première représentation d'un nouvel opéra-comique russe en deux actes : *Les maris fiancés de leurs femmes*, dont le texte était dû à J. B. Kniajnine. Au dire de plusieurs annalistes qui, malheureusement, n'indiquent pas la source à laquelle ils ont puisé ce renseignement, cet ouvrage dont le livret fut publié dans cette ville, sans date (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), aurait été créé le 31 janvier 1784. L'incertitude plane sur le nom du compositeur. A la vérité, certains historiens affirment que la musique en aurait été écrite par Anton Bullandt, mais ils n'apportent aucune preuve à l'appui de cette assertion. Et, fait qui donne fort à penser : lorsqu'en cette même année 1784, Anton Bullandt adressa au Comité des spectacles une supplique dans laquelle il invoquait le succès obtenu par son *Marchand de sbitène*, il ne fit aucune allusion à *Les maris fiancés de leurs femmes*, ce qui ne laisse pas d'engendrer quelque doute sur la paternité qu'on lui a fait endosser.

A Moscou, l'entreprise théâtrale qu'Ernest Wanzura avait réussi à créer près la Maison d'éducation, et qui comportait notamment une petite compagnie française formée par lui, inaugura son activité au début de l'année, en donnant quelques spectacles sur lesquels on ne possède pas de renseignements précis<sup>5</sup>.

Puis le 21 février, à Saint-Pétersbourg, les mélomanes entendirent une œuvre curieuse dont l'audition fut précédée de cette annonce :

*Le mercredi 21, M<sup>r</sup> J. F. Klöffler, maître de chapelle de Bentheim-Steinfurt, arrivé ici depuis peu, aura l'honneur de donner, au Théâtre-Kamenny, un grand concert dans*

<sup>1</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, I, 65.

<sup>2</sup> B. BRUNELLI : *I teatri di Padova*; Padoue, 1921, p. 216.

<sup>3</sup> V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> Sur les nouveaux artistes mentionnés au cours de ce chapitre, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 481-514.

<sup>5</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 325 et 338.

lequel il fera exécuter la musique composée spécialement par lui et représentant une bataille musicale, qui a déjà été reçue avec plaisir à Londres, Berlin, Copenhague, Königsberg, etc. L'orchestre sera formé de soixante-six personnes divisées en deux chœurs. A la fin du concert, M<sup>r</sup> Beer jouera de la clarinette; et une symphonie à deux chœurs, dans laquelle on entendra un écho, terminera le concert...<sup>1</sup>

L'œuvre dont il est question ici était l'un des premiers exemples d'une littérature guerrière qui devait connaître une extraordinaire floraison, à l'époque des victoires napoléoniennes. Intitulée : *Essai d'une bataille en-musique*, elle ne comportait pas moins de vingt-huit numéros décrivant notamment, d'après J. F. Reichardt qui l'entendit à Berlin en 1782<sup>2</sup> : *L'entrée ou la musique grave et terrible avant la marche des deux armées*, des *Marches avec canonnade et feu de mousqueterie*, *Le galop des chevaux*, *Le bruit des armes*, *Les cris et les gémissements des blessés*, *La victoire*, *La retraite*, etc. Toutes pièces dont on imagine aisément la médiocrité musicale, mais qui n'en furent pas moins laisser une forte impression dans l'esprit des dilettantes pétersbourgeois dont la culture artistique était encore assez précaire.

Venu le temps du Grand-Carême, Ernest Wanzura organisa à Moscou, avec son ensemble de la Maison d'éducation, plusieurs concerts qui se succédèrent régulièrement le vendredi et le dimanche, dès le 25 février jusqu'au 7 mars. L'une de ces séances permit au public d'entendre la violoniste vénitienne Maddalena Lombardini-Sirmen (née en 1735), élève de Tartini, qui faisait alors une tournée en Russie, et qui fut recommandée à l'attention des mélomanes par un avis spécifiant que :

... cette célèbre virtuose du violon a été louée dans toutes les cours et les villes les plus connues d'Europe, pour la rareté de son jeu...<sup>3</sup>

En outre, Maddalena Sirmen qui possédait des talents très divers, se produisit par deux fois au Théâtre-Pétrovsky, comme cantatrice et comme claveciniste, promettant au public qu'elle « chanterait et jouerait avec un soin supérieur »<sup>4</sup>.

Au même moment, à Saint-Pétersbourg, Antonio Lolli qui allait bientôt quitter définitivement la Russie, organisa trois auditions de *La Passione* de G. Paisiello, se faisant entendre chaque fois, dans des œuvres de sa composition<sup>5</sup>.

Moscou vit ensuite, le 21 mars 1784, la première représentation d'un nouvel opéra-comique russe : *Le calife d'une heure*, dont le livret publié en 1786 (Exemplaire à la Bibliothèque de Leningrad), était de la main du prince D. Gortchakof auquel — tout gratuitement sans nul doute — certains historiens veulent attribuer la musique de cet ouvrage. Selon les dires d'un témoin, la mise en scène de ce spectacle était fort divertissante, et l'acteur A. G. Ojoguine jouait le rôle du savetier avec une verve qui ravit le public<sup>6</sup>. De son côté, Nathalie Sokolovskaya incarnait Fatma, le principal personnage féminin<sup>7</sup>.

Quelques concerts de solistes se succédèrent alors, à Saint-Pétersbourg : le 4 avril, celui des frères A et F. Thürner qui s'étaient déjà fait entendre à la fin de l'année précédente; et, les 13 avril et 7 mai, ceux de Maddalena Lombardini-Sirmen qui joua deux *Concertos* de violon de sa composition, et se produisit comme cantatrice<sup>8</sup>. La virtuose vénitienne fit, au reste,

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 16 février 1784, annonce.

<sup>2</sup> *Musikalisches Kunstmagazin*; Berlin, 1782, p. 52.

<sup>3</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 325-326.

<sup>4</sup> Gazette de Moscou, février 1784, annonces.

<sup>5</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 5 mars 1784, annonce.

<sup>6</sup> *Dictionnaire dramatique*, pp. 67-68.

<sup>7</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>8</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg des 2, 9 et 30 avril 1784, annonces.

un séjour assez prolongé en Russie, car c'est le 27 septembre seulement, qu'elle annonça son prochain départ <sup>1</sup>.

Le 30 mai <sup>2</sup>, trois jours après son arrivée dans la capitale, la célèbre cantatrice portugaise Luiza-Roza Todi fit ses débuts devant Catherine II, au cours d'un concert qui eut lieu au Palais de Tsarskoïé-Sélo où la cour était venue s'installer dès les premiers jours du printemps. Par une heureuse fortune, des renseignements fort circonstanciés nous ont été conservés sur cet événement, par le correspondant pétersbourgeois du *Magazin der Musik* de C. F. Cramer qui, le 4 juin suivant, manda à son journal :

*La célèbre cantatrice, M<sup>me</sup> Todi, qui a été engagée récemment au service de Sa Majesté Impériale russe, est arrivée ici, venant de Berlin. Au cours du premier concert dans lequel elle se fit entendre, elle a recueilli les suffrages de toute l'assistance, et particulièrement de notre gracieuse souveraine à laquelle elle a eu l'honneur d'être présentée le 9 de ce mois <sup>3</sup>, à Tsarskoïé-Sélo.*

*Sa Majesté Impériale, qui sait si bien apprécier les talents et les véritables mérites a reçu la cantatrice avec plus de bienveillance que jamais personne de cette condition n'en avait bénéficié ici. La souveraine a daigné honorer de son attention tout ce que M<sup>me</sup> Todi chanta dans son concert; à la fin de la séance, Elle lui fit remettre, par un chevalier, un riche présent, et lui prouva ainsi qu'Elle n'était pas indifférente à la cantatrice justement admirée dans les plus grandes villes d'Europe.*

*Le jour suivant, Son Altesse Impériale <sup>4</sup> fit venir à Gatchina, dans sa maison de campagne, la cantatrice qui avait eu l'honneur de faire sa connaissance pendant le voyage <sup>5</sup>.*

A Moscou, l'anniversaire de l'avènement au trône fut commémoré le 30 juin 1784, avec deux jours de retard, par une cérémonie musicale organisée en l'Eglise catholique par un compositeur, l'abbé Pedemonti, sur lequel nous n'avons pu découvrir le moindre renseignement, et dont l'existence ne nous est révélée que par cette note du correspondant moscovite de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* :

*... Ce jour-là, l'abbé Pedemonti originaire de Venise, arrivé quatre mois auparavant de Constantinople, savant compositeur de musique et homme de grand talent, dirigeait la liturgie avec grand orchestre, ainsi que le Te Deum. Pour la circonstance, il avait écrit la musique de la liturgie et du Te Deum, qui est la meilleure preuve de sa science et de son éclectisme; cette musique a mérité les plus grands éloges des auditeurs. Ce travail a été entrepris par lui et mené à bonne fin, sans aucun but matériel <sup>6</sup>.*

Au cours de l'été, la troupe d'*opera buffa* de la cour dut certainement jouer, à Tsarskoïé-Sélo, le *dramma giocoso* en deux actes : *La dama immaginaria*, livret de P. A. Bagliacca, que Gennaro Astaritta avait fait représenter à Venise en 1777. Un document d'archives du 11 avril 1784 nous apprend en effet qu'à cette date, Francesco Gradizzi travaillait aux décors de cet

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, à cette date. A ce propos, relevons que le séjour de cette artiste en Russie, n'a été connu d'aucun de ses biographes.

<sup>2</sup> Cette date est indiquée expressément par A. D. Lanskoï, dans une lettre à Grimm, qu'on lira plus loin, pp. 510-511.

<sup>3</sup> Le correspondant du *Magazin der Musik* indique, pour la présentation qui eut lieu la veille du concert, la date selon le calendrier grégorien. Cette cérémonie se déroula donc le 29 mai, selon le calendrier orthodoxe.

<sup>4</sup> Le grand-duc héritier Paul Pétrovitch.

<sup>5</sup> *Magazin der Musik*, juin 1784.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 juillet 1784.

ouvrage que la direction des Théâtres impériaux se proposait de donner sous peu, dans la résidence estivale de la souveraine <sup>1</sup>. Toutefois, aucun détail ne nous est parvenu sur ce spectacle dont le livret ne semble pas avoir été publié.

C'est quelque temps après — sans doute pour l'anniversaire du couronnement (22 septembre) ou pour le jour de la fête patronymique de Catherine II (24 novembre), dates traditionnellement marquées par de brillants spectacles — que Giuseppe Sarti dut donner, pour la première fois, les preuves de son talent. De fait, au témoignage de l'un de ses biographes qui a pu utiliser des documents de famille <sup>2</sup>, son premier soin avait été de remettre sur le chantier, d'ordre de l'impératrice, un *opéra buffa* en deux actes : *Gli amanti consolati*, livret d'un auteur inconnu, qu'il avait donné à Turin cinq ans auparavant, et qu'il dut remanier assez profondément, car la partition autographe de cette seconde version, conservée à la Biblioteca comunale de Faenza, porte l'indication suivante, écrite de sa main :

... composta per ordine di S. M. I. Caterina II <sup>3</sup>.

Selon toute vraisemblance, ce fut sur la scène de la cour, que parut cet ouvrage dont des copies existent à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Léningrad, et à celle du Conservatoire de Florence. Malheureusement, une fois encore, nous ne possédons aucun détail sur cette représentation dont les documents officiels ne font même pas mention, se contentant de nous apprendre que *Gli amanti consolati* fut repris à Moscou en 1797, sans doute au cours des fêtes du couronnement de l'empereur Paul I, et que la basse bouffe Stefano Mandini y chanta alors <sup>4</sup>.

A Saint-Pétersbourg encore, la troupe russe de la cour révéla au public, le 7 novembre 1784, un petit opéra-comique : *Der Dorfjahrmakrt*, deux actes de G. Benda, qui fut joué dans une traduction russe dont l'auteur ne nous est pas connu <sup>5</sup>.

Pendant ce temps, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, une saison d'opéra-comique se déroulait, grâce à la petite compagnie française formée par Ernest Wanzura et reprise par Michel Maddox. Cet ensemble comptait notamment les chanteurs Méronville et Provost, ainsi que la cantatrice Théodore, qui se produisirent sur cette scène jusqu'à la fin de février 1785. Durant les deux derniers mois de 1784, cette troupe donna plusieurs spectacles parmi lesquels : *La fée Urgèle, ou Ce qui plaît aux dames* de E. R. Duni, dont ce fut la première apparition en Russie (2 novembre); *Le tonnelier* de F. J. Gossec, qui eut de nombreuses représentations (14 novembre); *Annette et Lubin* de A. Blaise (28 novembre); et *Rose et Colas* de P.A. Monsigny (24 décembre) <sup>6</sup>.

Le 28 novembre dans la capitale, la troupe française de la cour inscrivit pour la première fois à l'affiche, le drame lyrique : *Henri IV, ou La bataille d'Ivry* de J. P. E. Schwartzendorf, dit Martini, qui fut joué gratuitement pour le peuple, quelques jours après la fête patronymique de Catherine II <sup>7</sup>. Et, le 1<sup>er</sup> décembre, la cantatrice Luiza-Rosa Todi donna un concert, en prenant soin d'annoncer qu'« à cette occasion, le Théâtre-Kamenny sera disposé comme pour les mascarades » <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 195.

<sup>2</sup> G. PASOLINI : *Op. cit.*, p. 75.

<sup>3</sup> P. ZAMA : *Opere musicali di G. Sarti possedute della Biblioteca comunale di Faenza*; Faenza, 1933, p. 4.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 219-220.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> novembre 1784, annonce.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, novembre et décembre 1784, annonces. Sur les deux chanteurs français nommés ici, nous ne possédons aucune information, à moins que Méronville soit identique avec le comédien Mérinville dont L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 134, nous apprend qu'il jouait à Varsovie en 1777. Pour la cantatrice Théodore, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 509.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 183. N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 108, attribue ce dernier ouvrage à... V. Martini i Soler !

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 novembre 1784, annonce.

Enfin, c'est à Moscou que nous ramènent les deux derniers événements musicaux de l'année 1784. Le 4 décembre, le Théâtre-Pétrovsky créa l'opéra-comique russe : *Le tuteur-professeur, ou L'amour plus rusé que l'éloquence*, dont le livret en un acte, dû à N. P. Nikolef, fut imprimé dans la même ville, deux ans plus tard probablement (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et dont la musique avait été écrite par un compositeur demeuré inconnu <sup>1</sup>.

Et dans la même ville, en décembre également, la troupe particulière du comte N. P. Chérémetief donna la première représentation en langue russe de *L'infante de Zamora*, parodie que N. E. Framery avait confectionnée pour les théâtres de Paris, d'après *La Frascatana* de G. Paisiello <sup>2</sup>. Ainsi cet ouvrage subit deux traductions successives, la première d'italien en français, la seconde de français en russe, cette dernière par les soins du poète I. Krylof dont la version fut publiée la même année, à Moscou (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Comme on l'imagine bien, le principal rôle féminin, celui de l'Infante, était interprété par Praskovia Kovalevskaya, la future comtesse Chérémetief <sup>3</sup>.

D'autre part, c'est à l'année 1784 également, qu'appartient un petit ouvrage dramatique qui présente cette particularité intéressante d'être, pour le texte poétique, l'œuvre de la cantatrice Luiza-Rosa Todi dont on ignorait jusqu'ici qu'elle eût condescendu à taquiner les Muses, et qui, sans doute, imagina ce moyen supplémentaire d'entrer plus avant encore dans les bonnes grâces de la souveraine par laquelle elle avait été si bienveillamment accueillie.

Intitulé : *Pollinia, Festa teatrale per Musica*, et imprimé à Saint-Pétersbourg en 1784, avec une traduction française portant le titre : *Polyhymnie, Fête théâtrale mise en Musique* (Exemplaire unique à la Bibliothèque royale de Stockholm), ce livret est précédé en effet de la dédicace suivante, rédigée en français seulement, alors que les paroles originales du texte théâtral sont italiennes :

*Très auguste Impératrice,*

*Les graces dont Votre Majesté Impériale a daigné me combler si généreusement, étant si fort au-dessus de mes merites, que je ne sais comment declarer ma reconnaissance, je hazarde de Lui offrir le tribut de mes foibles talents par la représentation de la petite piece destinée pour ce Jour glorieux.*

*Je m'estimerai bien heureuse, si Votre Majesté Impériale daigne m'accorder un regard indulgent du haut de son throne, devant le quel je me prosterne pour témoigner le plus profond et le plus parfait respect, avec le quel je suis*

*de Votre Majesté Impériale*

*la plus humble, la plus dévouée,*

*et la plus reconnoissante servante*

*Louise Todi* <sup>4</sup>.

Bien qu'on ne possède aucun renseignement certain sur la date exacte à laquelle cet ouvrage fut joué, l'allusion que la cantatrice fait ici à « *ce Jour glorieux* », permet de supposer que sa *Festa teatrale* était destinée à commémorer l'un des grands anniversaires du règne, probablement celui du couronnement (22 septembre), ou le jour de la fête patronymique de Catherine II (24 novembre).

<sup>1</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 101. Quelques historiens ont attribué la partition de cet ouvrage à E. I. Fomine qui n'en est certainement pas l'auteur.

<sup>2</sup> On se souvient que cet ouvrage avait été révélé au public russe, à Saint-Pétersbourg en 1778, par la troupe d'*opera buffa* de Mattei-Orecia, qui l'avait chanté dans la version italienne originale.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> Fig. 78-79-80, voir la reproduction du titre, de la dédicace et de la première page du texte de ce livret.

Pour ce qui est de la musique de *Pollinia*, un problème assez embarrassant se pose devant l'historien. En effet, lorsque la Todi se produisit à Moscou en 1787, elle s'y fit entendre notamment dans cet ouvrage dont la *Gazette de Moscou* attribua la paternité à Antonio Sacchini<sup>1</sup>. Or, la dédicace adressée à Catherine II indique, on l'a vu, que *Pollinia* fut écrit expressément pour la tsarine, donc postérieurement à l'arrivée de la cantatrice dans la capitale. Dès lors, on se demande comment le *maestro* italien, qui se trouvait à ce moment à Paris, put prendre part à la composition de cette *fiesta teatrale* dont, au reste, aucun de ses biographes ne fait mention. Tous faits qui permettent de mettre sérieusement en doute l'allégation de la *Gazette de Moscou*.

Dans ces conditions, faut-il penser que Giuseppe Sarti, apparu à St.-Pétersbourg un mois à peine après la cantatrice portugaise, et qui se trouvait encore en bons termes avec elle, consentit à lui apporter sa collaboration ? Ou l'auteur de la musique de *Pollinia* ne fut-il autre que le mari de la cantatrice, le violoniste Francisco Xavier Todi qui, à l'occasion, fit œuvre de compositeur<sup>2</sup>, et qui put être tenté de se faire valoir ainsi aux yeux de la souveraine ? Aucun indice ne permet aujourd'hui de trancher cette question qui, sans doute, attendra éternellement sa réponse.

Quoiqu'il en soit, le livret de *Pollinia* nous révèle que ce mystérieux ouvrage, dont l'action se déroulait « sur les pentes du Mont Parnasse, et dans les environs de celui-ci », comportait deux principaux personnages chantants : *Pollinia*, muse de l'Harmonie, et une nymphe des bois qui, incarnées par Luiza-Rosa Todi et Benedetta Marchetti, étaient entourées des huit autres muses. Et le spectacle était agrémenté de chœurs chantés par les chantes de la Chapelle impériale, ainsi que de « ballets analogues à la fête », dont les danses avaient été réglées par Gasparo Angiolini, cependant que les décors étaient l'œuvre de Francesco Gradizzi<sup>3</sup>.

En l'absence de tout renseignement sur ce point, il est impossible aujourd'hui de savoir si *Pollinia* eut l'honneur de plusieurs représentations à Saint-Pétersbourg. Du moins, ainsi que nous l'avons signalé, est-il constant que la Todi parut dans cet ouvrage le 23 avril 1787, à Moscou<sup>4</sup> où elle alla se produire après avoir abandonné la scène impériale, et avant de gagner Berlin.

---

En 1785, aucune mesure importante ne vint modifier l'administration intérieure des Théâtres impériaux, sur laquelle le Comité des spectacles continua d'avoir la haute main. Mais, comme chaque saison, un certain nombre de changements se produisirent dans la composition des troupes.

La compagnie italienne de la cour vit partir les chanteurs G. B. Ristorini, Felice Pezzani et Lorenzo Canobbio. Par contre, elle admit un virtuose de grande réputation : le sopraniste Luigi Marchesi dit *Marchesini*, qui fut engagé sur la proposition de Giuseppe Sarti désireux de jouer un tour de sa façon à Luiza-Rosa Todi avec laquelle il n'avait pas tardé d'entrer en conflit, la cantatrice portugaise possédant, semble-t-il, un caractère détestable, et montrant un orgueil démesuré. D'autre part, Anna Davia de Bernucci eut la satisfaction de voir réussir la petite manœuvre de chantage qu'elle avait imaginée, à la fin de l'année précédente, en

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, Nos 37 et 38 de 1787.

<sup>2</sup> J. DE VASCONCELLOS : *Os musicos portugueses*; Porto, 1870, T. II, p. 220, signale en effet une œuvre de F. X. Todi qui semble avoir été publiée à Hambourg vers 1796, et qui, visiblement, avait été écrite pour la cantatrice, car il s'agit d'un air avec instruments qui fut probablement chanté par elle, lors d'une représentation de *Alessandro e Poro*, de C. H. Graun.

<sup>3</sup> Ignorant, à ce moment, l'existence du livret de 1784, nous avons, dans notre ouvrage : *Opéras, intermezzos...*, p. 110, indiqué par erreur l'année 1787 et Moscou pour la date et le lieu de la première représentation de *Pollinia*.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 149, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

manifestant l'intention de quitter la Russie. Comme la fine mouche l'escomptait bien, son contrat fut renouvelé et, à cette occasion, elle obtint une substantielle augmentation.

Pour la troupe française qui n'avait pas encore reçu tous les nouveaux artistes dont le besoin se faisait sentir, il fut décidé, le 29 janvier, de faire venir l'acteur Bérard qui jouait alors à Versailles, et d'engager, à cet effet, des démarches qui ne semblent pas avoir abouti <sup>1</sup>. Toutefois, un premier résultat avait été atteint, car le célèbre tragédien Jean Aufresne entra alors au service impérial, de même que les acteurs Demartrait, Dorvilliers et Julien, et les actrices Henriette Perceval et Saint-Fal. De son côté, Henri Floridor qui avait déjà la charge d'inspecteur, fut nommé directeur de la troupe, pendant l'absence de A. I. Divof, membre du Comité des spectacles <sup>2</sup>.

Sur la scène allemande de la cour, l'actrice J. A. Litter demanda et obtint la résiliation de son contrat, et elle ne tarda pas à être remplacée par une nouvelle venue, Sophie Reinecke. Cependant que l'acteur C. Czechtitzky, engagé l'année d'avant seulement, fut remercié en raison de sa mauvaise conduite.

En ce qui concerne le Théâtre russe de la cour, l'année 1785 vit se produire une manœuvre peu élégante du Comité des spectacles qui fit tous ses efforts pour enlever les meilleurs acteurs du Théâtre-Pétrovsky de Moscou, en leur proposant des appointements supérieurs à ceux que Michel Maddox était en mesure de leur offrir. Mais celui-ci se défendit comme un beau diable, et il réussit à conserver la majeure partie de sa troupe, à l'exception de trois sujets d'élite : Jacob Chouchérine, Sila Sandounof et Ivan Kaligraf qui abandonnèrent alors la scène moscovite pour celle de Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>.

Pour sa part, la troupe chorégraphique de la cour s'adjoignit un couple de remarquables danseurs : Antonio Cianfanelli et sa femme Caterina née Coppini, que la direction des Théâtres impériaux fit venir de Florence; puis un autre couple de moindre importance : Johann et Thérèse Schwab, des Allemands probablement, qui avaient dû arriver en Russie de leur propre chef car, pour être engagés, ils demandèrent à se faire examiner par G. Angiolini. Enfin, le 1<sup>er</sup> janvier 1785, le 1<sup>er</sup>-danseur Timoféi Boublikof, qui était au service impérial depuis quelque quarante ans, fut mis à la retraite et reçut une pension de R. 1.500,—, en raison de sa longue et brillante activité sur la scène de la cour <sup>4</sup>.

Toujours en 1785, le premier orchestre impérial vit disparaître trois excellents instrumentistes : Ivan Khandochkine qui demanda son congé pour revêtir les fonctions tout imaginaires de chef de l'Académie musicale d'Ekatérinoslav; le violoniste Giovanni Puppi qui fut pensionné; et le bassoniste J. A. Sattler décédé, dont Anton Bullandt vint recueillir la succession.

Pour ce qui était du petit ensemble affecté aux concerts particuliers de Catherine II, les trois chanteurs A. Solci, G. de Paoli et F. Tondini qui avaient été engagés tout récemment, vinrent y prendre place.

A l'École théâtrale enfin, Giuseppe Canziani qui professait la danse depuis la fin de l'année précédente, avait fait faire de tels progrès à ses élèves, que le Comité des spectacles résolut de l'engager régulièrement, « afin de former des danseurs russes capables de remplacer les étrangers » <sup>5</sup>. Moins heureux, le maître de chant Antonio Sapienza dont l'enseignement n'avait pas donné satisfaction, fut congédié, et le claveciniste Minarelli se vit appelé à lui succéder dans ces fonctions.

Pendant ce temps, à Moscou, la petite troupe française qui jouait au Théâtre-Pétrovsky poursuivit ses représentations jusqu'à la fin du mois de février. Et désirant trouver de nouvelles ressources pour soutenir son entreprise qui exigeait des sommes considérables,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 226.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 26.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 297-298. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 89.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 75.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 233-234.

Michel Maddox imagina d'organiser des redoutes parées et masquées que la population moscovite se mit à fréquenter assidûment, pour la plus grande satisfaction de l'industriel impresario.

Parmi les autres événements de l'an 1785, il convient de relever la prétendue fondation de l'Académie musicale d'Ekatérinoslav dont nous avons déjà parlé : projet mirifique qui avait germé dans le cerveau du prince Grégoire Potemkine, mais qui ne passa jamais au stade des réalisations. Ce qui n'empêcha pas le prince de nommer, dès ce moment, deux professeurs dans cette institution imaginaire, Ivan Khandochkine et l'altiste Giuseppe Vincenti qui commencèrent aussitôt à recevoir des appointements pour des fonctions qu'ils n'exercèrent jamais...<sup>1</sup>

A Saint-Pétersbourg, l'académicien Jakob von Stählin qui avait été le premier historiographe du théâtre et de la musique en Russie, mourut le 25 juin, chargé d'années et d'honneurs.

A la même époque, un mécanicien et facteur d'instruments allemand, du nom de Hessel, sur lequel on possède fort peu de renseignements, mais dont on sait cependant qu'il était alors fixé temporairement à Saint-Pétersbourg, apporta un perfectionnement important à l'harmonica, en y adaptant un clavier qui en rendait l'usage plus aisé et moins éprouvant pour les nerfs de l'exécutant. Ce système que le virtuose J. P. Frick avait déjà cherché à réaliser une dizaine d'années auparavant, fut exposé par son auteur à Berlin, en 1785, et y recueillit les vifs éloges des hommes du métier, ainsi qu'en témoigne une lettre qui donne une description détaillée de l'instrument ainsi perfectionné<sup>2</sup>. Au reste, le même procédé fut employé, exactement à la même époque, mais de façon tout à fait indépendante, par le virtuose viennois de l'harmonica K. L. Röllig, qui imagina un dispositif de nature presque identique qu'il appliqua aux instruments construits sous sa direction.

Enfin, à Bologne, le jeune compositeur russe Evstignéï Ipatiévitche Fomine qui, trois ans auparavant, avait été envoyé en Italie pour y achever ses études, fut agrégé, après l'épreuve réglementaire, comme membre associé de la fameuse Accademia filarmonica de cette ville<sup>3</sup>.

\* \* \*

Fertile en spectacles et en concerts, la saison 1785 apporta, dès le 12 janvier, une nouveauté: *Le déserteur* de P. A. Monsigny, dont c'était la première représentation dans la langue originale, et qui fut joué à Saint-Pétersbourg, par la compagnie française de la cour<sup>4</sup>.

Pendant ce temps, à Moscou, la petite troupe française du Théâtre-Pétrovsky donnait successivement : *Le cadet dupé* du même compositeur (18 janvier), qui n'avait jamais encore paru en Russie, *Les deux chasseurs et la laitière* de E. R. Duni (25 janvier) et, à son tour, *Le déserteur* (11 février)<sup>5</sup>. A ce moment, la troupe chorégraphique de Michel Maddox créa, le 20 janvier, un grand ballet-pantomime : *La vengeance de Cupidon, ou La fête offerte par Vénus à Adonis*, dont F. Morelli avait écrit le scénario, et qui, pour la musique, était l'œuvre de début à Moscou de Gennaro Astaritta, chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky, ouvrage encore qui est demeuré inconnu des biographes de ce compositeur<sup>6</sup>.

A l'époque du carnaval, Giuseppe Sarti porta à la scène, à Saint-Pétersbourg, *Idalide*, l'*opera seria* qu'il avait fait représenter à Milan, deux ans auparavant, sur un livret

<sup>1</sup> Sur cette étrange et fictive institution, voir ci-dessous, pp. 469-472.

<sup>2</sup> E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, I, 632-633.

<sup>3</sup> Sur tous les nouveaux artistes que nous venons de mentionner, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 481-514.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 185.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1785, annonces. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 116, attribue *Le déserteur* à... P. Guglielmi !

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1785, annonce. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 246.

de Ferdinando Moretti qui fut publié dans la capitale en 1785, avec traduction française (Exemplaire à la Bibliothèque royale de Stockholm)<sup>1</sup>. Le programme de ce spectacle nous révèle que les personnages de l'action étaient incarnés par Cristoforo Arnaboldi *detto Comaschino* (Ataliba), Adamo Solci (Enrico), Luiza-Rosa Todi (Idalide), Gaetano de Paoli (Palmoro) et F. Tondini (Imaro), les chœurs étant confiés aux chantres de la Chapelle impériale.

C'est probablement à la même époque, à peu près, que Giuseppe Sarti fit jouer sur la scène de la cour, une autre de ses compositions antérieures : *Le gelosie villane*, livret de T. Grandi, qui avait déjà été donné à Saint-Pétersbourg en 1779, par la troupe d'*opera buffa* de Mattei-Orecia, et que, pour cette nouvelle représentation, il réduisit de trois à deux actes. En effet, un document d'archives<sup>2</sup> montre qu'au mois de janvier 1785, les services techniques des Théâtres impériaux travaillaient à la préparation de cet ouvrage dont la copie est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Toutefois, nous n'avons pu découvrir aucun détail sur ce spectacle dont nous ignorons la date exacte.

A Moscou où il était venu se fixer récemment, le chanteur et claveciniste Anton-Blasius Sartori se fit entendre pendant le Carême, le 13 mars, faisant précéder son concert de cette annonce engageante :

... Les talents de ce célèbre virtuose sont assez connus pour que Messieurs les amateurs de musique ne soient pas déçus dans leur attente. Il prie Messieurs les amateurs de musique d'apporter un air de bravoure, avec des passages difficiles, qui ne soit pas connu de lui, et il le chantera harmonieusement, à livre ouvert<sup>3</sup>.

\* \* \*

Au printemps, Giuseppe Sarti qui, on l'a vu, s'était contenté jusqu'alors de remanier plus ou moins quelques-unes des partitions écrites par lui en Italie, se décida enfin à se mettre sérieusement au travail, produisant, pour la première fois depuis qu'il était en Russie, un ouvrage entièrement nouveau qui inaugure la longue série des œuvres de caractère prétendument spirituel dont il dota la Russie, et pour la réalisation desquelles il se plut toujours à faire appel à des moyens énormes car, dans les dernières, il ne recula pas de faire intervenir la mousqueterie et l'artillerie !

Lors de ce début, toutefois, le *maestro* se satisfit d'un appareil instrumental moins tonitruant, bien qu'il eût adjoint l'ensemble des « cors russes » au traditionnel effectif orchestral et aux voix : cela afin de produire des effets de puissance dont il devinait bien qu'ils ne manqueraient pas de faire une grande impression sur un public encore peu raffiné, qui était plus sensible aux déchaînements de la masse sonore, qu'à l'accord judicieux de la musique et des textes sacrés.

C'est au cours de la Semaine de la Passion, le 13 avril très certainement<sup>4</sup>, qu'eut lieu la première audition de cette œuvre intitulée, d'après l'*incipit* des paroles liturgiques : *Seigneur, je t'implore...* Une copie de cette partition, qui est conservée au Musée musical historique de Leningrad, porte le sous-titre suivant :

<sup>1</sup> Relevons ici l'erreur commise par les éditeurs des *Archives Th. Imp.*, III, 217, qui confondent l'ouvrage de G. Sarti avec *La vergine del sole* (autre titre du même livret) de D. Cimarosa, et attribuent *Idalide* à ce dernier.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 218.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, N° 20 de 1785, annonce. Les trois derniers mots en français dans le texte original !

<sup>4</sup> Une lettre du correspondant pétersbourgeois d'un journal allemand, que nous citerons par la suite, indique, pour ce concert, la date du 24 avril. Mais il est fort probable que celle-ci est calculée d'après le calendrier grégorien qui devançait alors de onze jours le calendrier julien en usage en Russie.

*Oratorio mis en musique, sur l'ordre du Prince Potemkine, par Monsieur Giuseppe Sarti, maître de chapelle de Sa Majesté Impériale Catherine Alexéievna, de toutes les Russies.*

*St.-Pétersbourg, 1785*<sup>1</sup>.

On le voit, l'initiative de la conception de cet oratorio revenait au prince Grégoire Potemkine qui, mélomane fervent, n'avait pas tardé, sans doute, à entrer en relations avec le nouveau maître de chapelle italien, et qui lui accorda dès lors les preuves réitérées de son admiration. Le prince destinait cet ouvrage à un grand concert qu'il se proposait d'offrir à toute la cour, dans son palais de Saint-Pétersbourg, et il se plut à choisir et à disposer lui-même les paroles sacrées qu'il chargea Giuseppe Sarti de traiter musicalement.

Un hasard, d'autant plus heureux que c'est là un cas bien rare, a voulu que nous fussions renseignés de façon extrêmement détaillée sur ce concert, par le correspondant pétersbourgeois du *Magazin der Musik* de C. F. Cramer qui, le 25 avril (nouv. st.) déjà, soit le lendemain même de l'événement, s'empressa de mander en ces termes le fait à son journal :

*Le magnifique concert que Son Excellence, le prince Potemkine, donna hier, en présence de Sa Majesté Impériale, du grand-duc et des grandes-duchesses, des ambassadeurs étrangers et de toute la noblesse, comprenait quelques Psaumes de David et une musique pour le Vendredi-Saint, tous en langue russe, et expressément composés par le Sr Sarti, maître de la chapelle impériale, dont on connaît les remarquables talents dans l'art de la composition.*

*Les parties vocales étaient à huit voix, et l'accompagnement consistait en instruments à cordes, à vent et à percussion, ainsi que dans les extraordinaires cors russes, une espèce d'orgue vivant dont l'invention et la réalisation n'ont pu avoir lieu qu'en Russie, et dont le son harmonieux a une action très agréable sur l'oreille.*

*Dans cette musique, le Sr Sarti a uni la pénétration et le goût à l'expression la plus accomplie. Il n'a négligé aucune pensée du saint poète. Les mots : Que ses ennemis soient dispersés, et que ceux qui le haïssent fuient son visage, sont traduits en une fugue à huit voix, qui est un chef d'œuvre de l'art.*

*On peut dire que le choix et l'arrangement des paroles, auxquels le prince a personnellement présidé, ont inspiré au compositeur un grand tableau musical pour la réalisation duquel il a fait appel à soixante chanteurs et à plus de cent instrumentistes*<sup>2</sup>.

*L'effet de cette musique fut indescriptible, et répondit entièrement au dessein de son grand auteur. Elle touchait le cœur et arrachait des larmes. Le plaisir et la tristesse se succédaient, et leur expression était distribuée de façon parfaite*<sup>3</sup>.

Pour Giuseppe Sarti qui ne connaissait pas le russe et encore moins le slavon, langue liturgique de l'Eglise orthodoxe, la difficulté fut, on l'imagine bien, de s'accommoder d'un texte qu'il ne comprenait pas et qu'il était même incapable de lire. Aussi s'avisa-t-on d'un expédient : Les paroles sacrées ayant été dûment traduites en italien pour lui en faire saisir

<sup>1</sup> Le manuscrit autographe de G. Sarti, conservé à la Biblioteca comunale de Faenza, et dont le texte est également en langue russe, ne porte, comme titre, que ces indications : *Oratorio, A 8 voci in 2 cori, e con accompagnamento a piena orchestra e tube* (P. ZAMA : *Op. cit.*, pp. 10-11). La date de 1785 inscrite sur la partition de Leningrad infirme, on le voit, les dires de N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 135, selon lequel cet oratorio aurait été écrit postérieurement au *Te Deum* pour la prise d'Otchakof, qui appartient indubitablement à l'année 1789.

<sup>2</sup> Dans les notes éparses où il a consigné les souvenirs de quelques contemporains sur la personnalité et le jeu du grand violoniste russe Ivan Evstafiévitch Khandochkine, le musicologue V. F. Odoievsky rapporte qu'au cours de la troisième et dernière partie de cet ouvrage, le célèbre virtuose exécutait une partie de *violino obbligato* qui comportait une cadence (Cité par : *Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 70).

<sup>3</sup> *Magazin der Musik*, année 1785, II, 726-727.

le sens général, on les nota tant bien que mal en lettres latines que le compositeur reporta fidèlement sur sa partition, ainsi qu'on le peut constater en considérant le manuscrit autographe de son oratorio dont nous nous bornerons à dire que, s'il témoigne d'une réelle virtuosité contrapuntique, il porte, en dépit de sa destination spéciale, un caractère grandiloquent et résolument profane.

C'est certainement à cet ouvrage — car Giuseppe Sarti n'en avait pas encore écrit d'autre du même genre — que Catherine II fait allusion quand, dans sa lettre du 17 avril 1786 à Grimm, elle mande à son correspondant :

... il (*Potemkine*) vous envoie son grand oratorio de Sarti <sup>1</sup>.

Et c'est cette œuvre encore, sans nul doute, qui figura au concert donné à Moscou, le 6 février 1787, par Michel Frantzovitch Kerzelli et Andrea Galletti dont l'annonce fait connaître que le programme comporterait :

... pour la première fois, un oratorio de Sarti, avec grand orchestre, musique des cors et chœurs, au total cent exécutants <sup>2</sup>.

Il faut penser que la composition eut alors un bien vif succès auprès du public moscovite puisque, deux semaines plus tard, Giuseppe Sarti vint en personne en diriger une seconde audition <sup>3</sup>.

Comme le signalait le correspondant du *Magazin der Musik*, le concert donné le 13 avril 1785, dans le palais du prince Potemkine, comportait encore « quelques *Psaumes* de David ». Peut-être bien l'une des pièces que le *maestro* fit entendre à cette occasion, était-elle le *Psaume* LI : *Aie pitié de moi, Seigneur*, dont une copie conservée à la Bibliothèque publique de Leningrad porte cette seule suscription :

*Oratorio a quattro voci di canto con accompagnamento di tre viole di braccio, violoncello e basso.*

Cependant qu'une autre copie du même ouvrage, qui appartient au British Museum <sup>4</sup>, est précédée d'un titre russe équivalant exactement à : *Aie pitié de moi, Seigneur*; et que le manuscrit autographe du compositeur, à la Biblioteca comunale de Faenza, est simplement intitulé : *Miserere* <sup>5</sup>.

\* \* \*

Au début de l'été 1785, le 29 juin, le comte N. P. Chérémétief inaugura le nouveau théâtre qu'il avait fait construire dans le parc de sa résidence estivale de Kouskovo, près de Moscou. A cette occasion, la troupe féodale du comte créa un opéra-comique russe en deux actes et un épilogue : *La séparation, ou Le départ de Kouskovo pour la chasse à courre*, texte et musique d'auteurs qui devaient certainement appartenir au personnel artistique de Kouskovo, mais dont les noms sont demeurés inconnus. Le livret fut imprimé la même année, à Moscou (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Comme toujours, Praskovia Kovalevskaya, la favorite du comte, incarnait la principale figure féminine de ce petit ouvrage <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Recueil S<sup>ts</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, février 1787, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, N<sup>o</sup> 15 de 1787.

<sup>4</sup> A. HUGHES-HUGHES : *Catalogue of the manuscript music in the British Museum*; Londres, 1906-1908, T. I, p. 163.

<sup>5</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, p. 7, N<sup>o</sup> 10.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

Puis à Moscou même, le 22 septembre, la troupe du Théâtre-Pétrovsky donna, pour la première fois en Russie, l'opéra-bouffon : *Sancho-Pança dans son isle* de F. A. D. Philidor, dans une traduction due à V. Levchine<sup>1</sup>.

Le 19 octobre, à Saint-Pétersbourg, eut lieu le premier spectacle « à bénéfice » auquel Giuseppe Sarti avait droit aux termes de son contrat, spectacle qui fut annoncé en ces termes :

*Le dimanche 19, au grand Théâtre-Kamenny, l'opéra raccourci : I finti eredi et une nouvelle petite opérette tout à fait nouvelle [sic] : Amor notaio. A la fin, tout l'orchestre et la musique de cors de S. A. le prince Potemkine joueront une symphonie. Ce spectacle sera donné au bénéfice du maître de chapelle Sarti, en raison de son contrat avec le Comité. Les billets seront distribués chez lui, Petite Morskaya, 160. Chaque billet coûtera le double du prix ordinaire, conformément au règlement institué récemment par le Comité, pour les grands opéras<sup>2</sup>.*

Pour le premier des ouvrages cités dans cette annonce, Giuseppe Sarti avait repris un livret de G. Bertati : *Il villano geloso*, qu'il avait traité une fois déjà, à Copenhague et Padoue en 1773, et auquel il avait alors imposé un titre plus à sa convenance : *I finti eredi*. C'est cette dernière appellation dont le *maestro* usa encore pour le spectacle de Saint-Pétersbourg en 1785, tout en réduisant l'action de trois à deux actes, afin de se conformer à la règle en usage sur la scène impériale. Mais ne se contentant pas, comme il l'avait fait jusqu'alors, de remanier superficiellement sa partition, il semble avoir donné, à cette occasion, un ouvrage entièrement nouveau. Car le livret français de Saint-Pétersbourg précise que cet opéra a été « nouvellement mis en musique », cependant que, dans sa dédicace à Catherine II, « impératrice et Autocratrice [sic] de toutes les Russies », Giuseppe Sarti fait cette déclaration significative :

*... C'est le premier fruit de mes travaux, qui paroît au jour, depuis que j'ai l'honneur, tant désiré, de me trouver au service de Votre Majesté Impériale.*

Le livret de *I finti eredi* fut publié à Saint-Pétersbourg en 1785, textes italien et français en regard, avec le titre italien que voici (Exemplaires à la Library of Congress de Washington, et à la Bibliothèque publique de Léninegrad) :

*I finti eredi. Opera comica, da rappresentarsi nel Teatro Imperiale di Pietroburgo, l'anno 1785, composta nuovamente dal Sigr. Giuseppe Sarti, Maestro di Capella in attual servizio di S. M. Imperiale di tutte le Russie.*

*In Pietroburgo, nella Stamperia di Breitkopf<sup>3</sup>.*

Ce livret nous fait connaître que l'interprétation était assurée par Pietro Mazzoni (Il Marchese di Belpoggio), Guglielmo Jermolli (Il Cavaliere dall'Oca), Luigi Pagnanelli (Don Griffagno), Benedetta Marchetti (Isabella), Anna Davia de Bernucci (Giannina), Baldassare Marchetti (Pierotto) et Francesca Pagnanelli (Antonietta).

La participation autographe de *I finti eredi* appartient aujourd'hui à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Léninegrad, et des copies en sont conservées dans les

<sup>1</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 121.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 octobre 1785. Comme on le voit, cette annonce infirme le renseignement des *Archives Th. Imp.*, III, 218, selon lequel l'ouvrage qui fut donné au bénéfice de G. Sarti, le 19 octobre 1785, aurait été : *I filosofi immaginarj* de G. Paisiello. La même erreur a été commise par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 134 et 148 qui, au surplus, attribue inexactement cet opéra à G. Sarti.

<sup>3</sup> Fig. 81-82, voir la reproduction des pages de titre de ce livret, ainsi que celle de la dédicace à Catherine II.

bibliothèques de Vienne et de Dresde, ainsi que dans les archives de la maison Ricordi, à Milan.

Relevons enfin que cet ouvrage fut représenté, par la suite, dans plusieurs villes de l'étranger, notamment à Vienne (1786), Dresde (1787), Milan (1792), Padoue (1793), Lisbonne (1794) et Venise (1799).

On l'a vu, *I finti eredi* fut accompagné sur l'affiche du spectacle du 19 octobre 1785, par « une nouvelle petite opérette tout à fait nouvelle » : *Amor notaio*, dont l'annonce reproduite par nous n'indique pas l'auteur. Cette œuvre est-elle également de Giuseppe Sarti? Le fait est assez vraisemblable, puisque la représentation était donnée au bénéfice du *maestro* qui put fort bien écrire ce petit ouvrage pour la circonstance. Mais on en est réduit ici à des suppositions, aucun document ne permettant aujourd'hui d'établir avec certitude la paternité de l'« opérette » en question <sup>1</sup>.

\* \* \*

Le 27 octobre, à Saint-Pétersbourg, une artiste italienne, Giuliana Cataldi, sur laquelle nous n'avons découvert aucun renseignement, donna un concert dans lequel elle se fit entendre comme flûtiste, aux côtés de plusieurs chanteurs ses compatriotes : Anna Davia, Guglielmo Jermolli et Pietro Mazzoni <sup>2</sup>.

Au mois de novembre, à Moscou, la troupe du comte N. P. Chérémétief révéla au public un drame lyrique en trois actes, de Grétry : *Les mariages samnites*, qui n'avait jamais encore été représenté en Russie, et qui fut joué dans une traduction due à V. Voroblevsky et publiée, la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Léninegrad). Cet ouvrage était entouré d'une mise en scène d'une somptuosité inouïe et eut un tel retentissement que, deux ans plus tard, il fut repris, lors de la visite de Catherine II à Kouskovo, puis en 1797, en l'honneur de l'ex-roi Stanislas Poniatowski. Une fois encore, Praskovia Kovalevskaya dite Gemtchougova, y brilla dans le rôle d'Eliane <sup>3</sup>, faisant une impression inoubliable sur tous les spectateurs, par sa grâce, la pureté de sa voix et la magnificence de ses costumes.

\* \* \*

Au cours de l'année 1785, quelques ouvrages dramatiques encore furent représentés en Russie, sans qu'il soit possible d'assigner une date précise à leur apparition.

*L'amore artigiano* en trois actes était, pour la musique, de Carlo Canobbio, si l'on en croit le livret italien publié à Saint-Pétersbourg en 1785 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), qui porte ce titre :

*Amore artigiano, opera comica del S. Goldoni, posta in musica dal S. Carlo Canobbio, compositore della musica dei balli e 1° violino in actual servizio di S. M. Imperiale* <sup>4</sup>.

Toutefois, les documents d'archives ne signalent qu'un ouvrage de ce titre appartenant au maître de chapelle viennois F. L. Gassmann, qui fut précisément monté à Saint-Pétersbourg en 1785, et dont la partition se trouve à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de

<sup>1</sup> Remarquons toutefois que H. RIEMANN : *Musik-Lexikon*, 11<sup>e</sup> éd., p. 1592, attribue à Sarti un opéra : *Amor e matrimonio*, dont nul n'a entendu parler, et qui aurait été donné à Saint-Pétersbourg en 1786. Cet ouvrage est-il identique à celui qui nous occupe? Nous n'avons pu l'établir.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 octobre 1785, annonce. Cette artiste était également cantatrice car, quelques mois plus tard, elle se produisit comme telle à Moscou.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 403.

Leningrad<sup>1</sup>. Dès lors, un doute subsiste sur la véritable paternité de cette œuvre. Peut-être Carlo Canobbio, dont c'était précisément là l'une des principales attributions, se borna-t-il à écrire les ballets qui furent insérés dans ce spectacle.

La troupe d'*opera buffa* de la cour dut, également à cette époque, reprendre *Il geloso in cemento* de P. Anfossi, que la compagnie Mattei-Orecia avait fait connaître en 1779 déjà. En effet, les services techniques des Théâtres impériaux établirent, à ce moment, les costumes de cet ouvrage<sup>2</sup>. Et elle joua aussi, peut-être, *Fra i due litiganti* de Giuseppe Sarti, qu'un périodique théâtral milanais indique comme étant inscrit au répertoire de la saison<sup>3</sup>.

De son côté, le Théâtre russe de la cour annexa *La finta amante* de G. Paisiello, qui fut alors donné pour la première fois en russe<sup>4</sup>, de même que *La belle Arsène* de P. A. Monsigny<sup>5</sup> et que *Soliman second* de P. C. Gibert, qu'il représenta dans une traduction de Bakhtourine éditée à ce moment, à Saint-Pétersbourg<sup>6</sup> (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Quant à la troupe chorégraphique de la cour, si l'on en croit un document d'archives datant de l'année 1785<sup>7</sup>, elle dansa, probablement au cours de cette saison, un ballet : *Le diable à quatre, ou La double métamorphose*, scénario et musique de G. Angiolini qui l'avait fait représenter à Venise, trois ans auparavant.

Enfin, c'est dans cette période à peu près — nul contemporain, en effet, n'a jugé à propos de nous conserver la date exacte de cet événement — que fut joué un ouvrage qui présente un intérêt bien particulier, car il était dû à un compositeur auquel sa misérable condition valut de n'être désigné, dans les documents du temps, que par les deux initiales : T. G., probablement celles de son prénom et de celui de son père. Car ce musicien de qui l'histoire ignorera toujours le nom, était un simple serf du prince Pierre Mikhaïlovitch Volkonsky, ce qui explique le dédain injurieux dont il fut l'objet de la part de son entourage. Intitulée : *Miléna*, son œuvre était un opéra-comique russe en un acte, sur un livret du dramaturge M. M. Khéraskof, qui fut publié sans lieu, ni date (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et elle fut représentée sur le théâtre particulier du prince Volkonsky<sup>8</sup>, sans que l'on connaisse le moindre autre détail à son sujet et sur son auteur : Fait qui illustre éloquemment le mépris qui pesait alors sur un homme appartenant à la glèbe, quand bien même il donnait la preuve de quelque talent...

---

L'année 1786 ouvre une période nouvelle dans l'histoire de l'administration des Théâtres impériaux. Car le 14 février, Catherine II, revenant au système qui avait prévalu jusqu'en 1783, supprima le Comité des spectacles constitué par elle, trois ans auparavant, pour transmettre ses fonctions à un directeur unique qu'elle choisit en la personne du sénateur Stéphane Féodorovitch Strékalof, chef de son Cabinet<sup>9</sup>.

Aussi bien, depuis un certain temps déjà, le Comité de 1783 n'était plus en nombre. Formé tout d'abord de six membres, il avait vu disparaître, en 1784 déjà, Adam Vassiliévitch Olsoufief qui avait fini par succomber sous le poids des charges accablantes dont il était revêtu. Puis deux autres fonctionnaires avaient trouvé le moyen de se décharger de fonctions qui leur valaient plus d'ennuis que de satisfactions. De sorte qu'au début de 1786, le Comité ne réunissait

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 213.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 216.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1785-1786.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 230.

<sup>5</sup> *Russische Theatralien* de 1785.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 224.

<sup>8</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 80.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 305-306.

plus que trois personnes : le prince N. A. Golitzyne, P. A. Soïmonof et P. I. Méliissino. Encore ces deux derniers demandaient-ils instamment à pouvoir s'éloigner. Et pour cause...

En effet, au lieu de s'améliorer au cours des trois années précédentes, la situation financière des scènes impériales n'avait fait que s'aggraver, les déficits s'étant accrus encore, et le Comité des spectacles ayant contracté des dettes qui s'élevaient à la somme de R. 204.000,—<sup>1</sup>. Il en résultait que, souvent, les artistes n'étaient pas payés pendant des mois, ce qui ne contribuait guère à maintenir la discipline dans leurs rangs.

Or l'Etat ne se trouvait pas en mesure d'accepter de nouvelles charges, ses coffres ayant été littéralement vidés pour subvenir aux dépenses nécessitées par des guerres aussi longues que coûteuses.

Assurément, en ce qui concernait les Théâtres impériaux, il y aurait eu une solution bien simple qui eût consisté à réduire les frais en congédiant une partie des troupes. Toutefois, Catherine II, non seulement entendait ne rien sacrifier sur ce point-là, mais elle exigeait encore que les virtuoses les plus célèbres et les mieux payés de tout le continent fussent engagés à son service. Ce qui plaçait la direction en face d'un problème proprement insoluble.

A la vérité, la passion de l'art dramatique se répandant toujours davantage au sein de la population pétersbourgeoise, on eût pu escompter, de ce fait, des recettes plus fortes. Mais il n'en était rien, car les personnes appartenant à la bonne société se bornaient à hanter assidûment les spectacles gratuits donnés à la cour, et délaissaient les représentations publiques payantes, de telle sorte qu'au Théâtre-Kamenny, seules les petites places étaient régulièrement occupées, les deux premiers rangs de loges demeurant presque toujours vides...

Aussi bien, l'une des causes des déficits résidait-elle dans l'accroissement continu et véritablement excessif du personnel technique, dont la présence était nécessitée par des mises en scène toujours plus luxueuses et plus compliquées. C'est ainsi que, de quarante-six en 1766, le nombre des employés de la scène : machinistes, décorateurs, charpentiers, costumiers, etc., avait passé à cent-vingt-quatre en 1786, ce qui grevait le budget des théâtres d'une somme considérable <sup>2</sup>.

Justement alarmée par un état de chose si grave, Catherine II se décida donc, une fois nouvelle, à changer de système, espérant trouver en S. F. Strékalof, l'homme capable de redresser une situation fort compromise, et d'organiser enfin l'économie de ses scènes sur le modèle de celles des grands théâtres de l'Occident. En conséquence, elle adressa à son secrétaire d'Etat une longue lettre dans laquelle, relevant sévèrement les errements commis par le défunt Comité des spectacles, ainsi que les résultats de sa déplorable gestion, elle déclarait que le public avait parfaitement raison de se plaindre, « car il n'en avait pas pour son argent », et elle ajoutait, non sans quelque injustice :

*... Le théâtre national est tombé dans la désorganisation et la médiocrité.*

En conséquence, elle enjoignait à S. F. Strékalof de :

*... procéder à une investigation et à un examen détaillés des affaires théâtrales <sup>3</sup>.*

Malheureusement, s'il était un homme peu désigné pour les fonctions complexes de directeur des Théâtres impériaux, c'était bien Stéphane Féodorovitch Strékalof <sup>4</sup> qui, sybarite et

<sup>1</sup> V. P. POGOJEF : *Projet de législation*, III, 238.

<sup>2</sup> L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 182.

<sup>3</sup> *Archive russe*, 1870, pp. 547-549.

<sup>4</sup> Né en 1728, Stéphane Féodorovitch Strékalof entra, très jeune encore, au service civil. Appelé à siéger, en 1775, au sein du Cabinet impérial, il dirigea cette institution, de 1784 à 1792. Il mourut à Saint-Pétersbourg en 1805, ayant été successivement conseiller privé, secrétaire d'Etat et sénateur.

jouisseur, aussi dépourvu d'énergie que d'initiative et de sens pratique, ne possédait aucune des qualités nécessaires pour mener à chef le redressement que la souveraine attendait de lui. Dès lors, on peut s'étonner que Catherine II, d'ordinaire si perspicace, ait arrêté son choix sur ce fonctionnaire dont, quelques années plus tard, elle devait déclarer : « C'est un paresseux ! », au moment où Strékalof se disant malade pour ne pas avoir à rendre des comptes, demeurait cloîtré chez lui, passant ses journées à s'enivrer <sup>1</sup>.

De fait, comme on le verra, la situation des Théâtres impériaux ne fit qu'empirer sous le régime de ce fonctionnaire incapable, au point qu'au moment où celui-ci fut remercié au début de 1789; les dettes de la direction s'élevaient à R. 440.900,—, s'étant accrues de R. 236.900,— en l'espace de trois ans !

Tout d'abord, cependant, l'indolent personnage fit mine de s'atteler sérieusement à la tâche qui venait de lui être confiée. Dès le lendemain de sa nomination, en effet, il se présenta à la séance du Comité des spectacles et exprima le désir de se voir remettre, le plus rapidement possible, un certain nombre de documents qui lui étaient indispensables pour lui permettre de se faire une idée complète de la situation : un exposé détaillé de l'état financier, avec le relevé de toutes les sommes dues; l'inventaire de tout le matériel, costumes, décors, instruments, bibliothèque musicale, etc.; un compte des dépenses nécessaires pour l'entretien de l'École théâtrale; un tableau des immeubles de l'administration théâtrale, avec l'indication des logements affectés aux artistes et employés; enfin le rôle complet du personnel, avec la mention des contrats en cours et des conditions qui y étaient stipulées <sup>2</sup>.

Le relevé qui fut dressé alors, nous permet de connaître par le menu la composition de la plupart des troupes de la cour <sup>3</sup>, ainsi que les dates et les conditions auxquelles chaque artiste avait été engagé. Il en résulte qu'en 1786, l'ensemble chorégraphique réunissait un maître de ballet, huit premiers danseurs, neuf premières danseuses, ainsi que vingt-six figurants coûtant au total R. 31.280,— par an. Cependant que la compagnie française formée de quinze acteurs, huit actrices et un employé, recevait des gages d'un montant de R. 38.100,—; que la troupe allemande, avec dix-neuf artistes et quatre employés, revenait à R. 17.750,—; et que le Théâtre russe, qui groupait quinze acteurs, onze actrices et un souffleur, s'inscrivait aux dépenses pour la somme de R. 13.750,— seulement.

\* \* \*

Un fait de particulière importance domine toute la chronique de la troupe italienne de la cour, pour l'année 1786 : l'aggravation du conflit qui opposait la Todi et Giuseppe Sarti, conflit qu'avait subitement envenimé l'apparition du célèbre sopraniste Luigi Marchesi mandé, l'année précédente à Saint-Petersbourg, sur les instances du *maestro* qui désirait faire pièce à l'orgueilleuse cantatrice, en lui suscitant un rival capable de lui disputer les suffrages du public et de contrebalancer son succès. Au comble de la colère, Luiza-Rosa Todi ne recula pas de se lâcher aux plus viles manœuvres pour obtenir l'éloignement du musicien coupable d'avoir osé lui tenir tête. Profitant de la faveur dont elle jouissait auprès de Catherine II qui aimait à la recevoir et à s'entretenir familièrement avec elle, la virtuose se répandit en perfides insinuations, accusant le compositeur d'être un méprisable intrigant, et allant jusqu'à prétendre que c'était pour cette raison qu'il avait été autrefois chassé de Copenhague <sup>4</sup>.

Malheureusement, dans cette lutte renouvelée de la fable du pot de terre contre le pot de fer, ce fut Giuseppe Sarti qui eut le dessous. Car, si injustes que fussent les allégations de la Todi

<sup>1</sup> A. V. КХРАПОВИТЗКЫ : *Op. cit.*, p. 120.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 307-308.

<sup>3</sup> Malheureusement, les premiers feuillets de ce registre, soit ceux qui concernent l'*opera buffa*, le premier orchestre et une partie du second, ont disparu. Le reste est reproduit dans les *Archives Th. Imp.*, II, 309-324.

<sup>4</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 19.

à l'endroit du maître de chapelle, la souveraine finit par leur accorder créance et, voulant donner satisfaction à sa cantatrice préférée, elle ordonna à la direction des Théâtres impériaux de ne pas renouveler le contrat de Sarti, qui venait à échéance à la fin de l'année, décision cruelle dont l'intéressé reçut notification, le 12 juillet 1786 déjà <sup>1</sup>.

Au mois de septembre, le castrat Arnaboldi *detto Comaschino* reçut lui aussi son congé mais, plus heureux que Sarti, il parvint à se maintenir au service, grâce aux puissantes protections que lui avaient values d'assez répugnantes besognes. Et au printemps, ou au cours de l'été, le librettiste Ferdinando Moretti vint prendre possession des fonctions de poète de la cour, qui étaient vacantes depuis 1777. Il devait les occuper jusqu'aux années ultimes du XVIII<sup>e</sup> siècle, donnant, pendant cette période, de nombreux ouvrages des genres les plus divers, pour la scène impériale.

Au sein de la compagnie française, le comédien Claude Billet fut nommé inspecteur, en remplacement d'Henri Floridor qui avait demandé à être déchargé de ces fonctions; le couple Daubercourt fut congédié, et l'actrice Jarnowick dont le contrat tirait à sa fin, fut avertie que celui-ci ne serait pas renouvelé.

Pour le théâtre russe de la cour, il ne vit pas de changement notable s'opérer dans son personnel. Toutefois, d'ordre de Catherine II, sa gestion fut déferée plus particulièrement, le 14 février, à V. I. Bibikof <sup>2</sup> qui l'avait déjà exercée une première fois, dès la fin de 1765, et qui reprit cette charge dans laquelle son autorité était subordonnée à celle du directeur-général S. F. Strékalof.

Dans la troupe de ballet, Gasparo Angiolini reçut son congé à la fin de l'année et quitta la Russie, pour toujours cette fois-ci. Comme on le verra, Giuseppe Canziani ne tarda pas à lui succéder comme chorégraphe de la cour. D'autre part, l'ensemble reçut deux célèbres virtuoses de la danse : Charles Le Picq et sa femme Gertruda, puis un jeune artiste russe, Ivan Walberg qui venait de sortir de l'Ecole théâtrale, et qui devait faire une longue et brillante carrière sur la scène impériale.

Le petit ensemble de virtuoses affectés aux concerts du Palais fut alors privé de G. M. Giornovicchi qui partit en congé pour l'étranger. Et à l'Ecole théâtrale, Minarelli dont l'enseignement ne donnait pas satisfaction, se vit remercié et remplacé par G. Borghi qui, on s'en souvient, avait été nommé claveciniste-accompagnateur de l'Opéra italien en 1783, et presque aussitôt mis à la porte <sup>3</sup>.

Quelques faits encore vinrent animer la chronique artistique de l'année 1786. Abandonnant Moscou et le Théâtre-Pétrovsky, Gennaro Astaritta et Ernest Wanzura se fixèrent à Saint-Pétersbourg où le second, débrouillard et intrigant, trouva moyen de s'infiltrer immédiatement dans l'administration des Théâtres impériaux et de s'y créer une confortable sinécure.

A la même époque, le jeune compositeur Evstignéï Fomine reparut dans la capitale qu'il avait quittée, quatre ans plus tôt, pour aller terminer ses études à Bologne.

Enfin, événement mémorable, le nouveau Théâtre de l'Ermitage, dont Catherine II avait demandé les plans à l'architecte Giacomo Quarenghi, fut inauguré dans les premiers jours de l'année, et abrita désormais tous les grands spectacles de la cour. Edifié de 1783 à 1786, sur la rive gauche de la Néva, en prolongement d'une aile du Palais d'hiver où l'impératrice tenait ses assemblées intimes, dites « de l'Ermitage », attenant au Musée du même nom, le Théâtre de l'Ermitage reproduit la disposition générale du fameux *Teatro olimpico* de Vicence, œuvre du Palladio. C'est-à-dire qu'il est en forme d'amphithéâtre semi-circulaire, disposition à laquelle l'architecte s'arrêta — explique-t-il — parce que « toutes les places y sont également honorables », parce que ce principe est « commode au point de vue spectaculaire », enfin parce que,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 306.

<sup>3</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 481-514.

de sa place, « chaque spectateur peut voir tous les autres, ce qui procure un coup d'œil agréable, quand la salle est pleine »<sup>1</sup>.

Présentant des proportions extraordinairement harmonieuses, mais ne possédant ni loges, ni galeries, le Théâtre de l'Ermitage qui a été conservé jusqu'aujourd'hui dans son état primitif, ne contient guère plus de 150-170 places aménagées sur de larges gradins, tandis qu'un minuscule parterre situé directement devant l'orchestre, était réservé autrefois aux seuls membres de la famille impériale. Selon l'usage de l'époque, les parois de la salle sont ornées de niches, de statues antiques et de médaillons reproduisant les traits de célèbres compositeurs et écrivains dramatiques : Jommelli, Galuppi, Metastasio, Molière, Racine, Voltaire, Soumarokof, etc.<sup>2</sup>.

Notons enfin qu'à Moscou, où l'entreprise de Michel Maddox entraînait dans une période difficile en raison des lourdes charges financières qui pesaient sur elle, Mattia Stabinger de retour de l'étranger reprit, au Théâtre-Pétrovsky, ses fonctions de chef d'orchestre qu'il avait cédées temporairement à G. Astaritta, et qu'il allait conserver jusqu'à la fin du siècle. Aussitôt, il montra une extraordinaire activité, tant comme compositeur en donnant une foule d'ouvrages nouveaux, que comme pédagogue en ouvrant des cours musicaux pour lesquels il fit une abondante réclame.

\* \* \*

Le soir du 15 janvier 1786, la cour assista tout à la fois, à l'inauguration solennelle du Théâtre de l'Ermitage, et à la création d'une nouvelle partition dramatique : *Armida e Rinaldo*, que Giuseppe Sarti avait écrite tout exprès pour la circonstance.

Certes, aucun document officiel ne vient attester formellement la date que nous indiquons ici et qu'il n'est même pas possible de vérifier sur le livret du spectacle, puisque tous les exemplaires de celui-ci semblent avoir disparu. Toutefois, elle résulte avec une presque absolue certitude — jugeons-nous — de deux notes inscrites au *Journal du fourrier de la chambre* ; la première spécifiant que, ce soir-là, « un opéra italien » dont le titre n'est pas mentionné, fut donné pour la cour ; la seconde faisant connaître que, six jours après, Catherine II fit remettre à son maître de chapelle une gratification extraordinaire de R. 1.200,—, « pour la représentation du dernier opéra »<sup>3</sup>. Or, dans la règle, ces largesses suivaient de très près l'apparition d'un ouvrage nouveau, et l'importance même de la somme que Giuseppe Sarti reçut alors, prouve qu'il s'agissait d'un événement exceptionnel.

D'autre part, il ne saurait faire de doute qu'*Armida e Rinaldo* ait été destiné à marquer l'inauguration du théâtre récemment construit, car un exemplaire de la partition conservé à Naples<sup>4</sup>, porte cette note :

... rappresentata in occasione del Nuovo Teatro del Romitagio. [sic] in S. Pietroburgo, l'anno 1786.

La cour de Russie étant encore dépourvue de poète italien, au moment où il dut se mettre à la composition de son nouvel *opera seria*, Giuseppe Sarti s'était trouvé dans l'obligation de

<sup>1</sup> G. QUARENGHI : *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*; Saint-Petersbourg, 1787, p. 20.

<sup>2</sup> Fig. 83 et 84, voir une vue de la façade du Théâtre de l'Ermitage, du côté de la Néva, et un fragment de la décoration de la salle.

<sup>3</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, en date des 15 et 21 janvier 1786.

<sup>4</sup> Bibliothèque du Conservatoire de Naples : *Catalogo*, p. 299. Relevons, à ce propos, une erreur comise par les éditeurs des *Archives Th. Imp.*, III, 214, et V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 9, selon lesquels *Armida e Rinaldo* aurait été créé en 1785. Or, aux termes d'un document des mêmes archives, le Comité des spectacles s'occupait encore, le 31 décembre 1785, de la confection des costumes nécessaires pour cet ouvrage ! Cmf. : *Archives Th. Imp.*, II, 300, qui indiquent expressément que cet opéra devait être représenté au Théâtre de l'Ermitage.

reprandre à son compte un livret que Marco Coltellini avait donné à Antonio Salieri, et qui avait été représenté, avec une musique de celui-ci, à Vienne en 1771, puis à Saint-Pétersbourg en 1774 <sup>1</sup>.

On ne saurait douter que le livret d'*Armida e Rinaldo* ait été édité à Saint-Pétersbourg, au moment du spectacle de 1786. D'abord parce que tel était l'usage sur la scène de la cour; puis en raison de la solennité particulière que constituait l'inauguration du Théâtre de l'Ermitage. Malheureusement, cet opuscule a échappé à toutes nos recherches, de sorte que nous possédons fort peu de renseignements sur cet événement. Cependant, grâce à un contemporain, l'on sait que le rôle d'Armida était confié à Luiza-Rosa Todi, tandis que celui de Rinaldo était assumé par Luigi Marchesi, et qu'en écrivant ces parties, le compositeur avait eu soin de se conformer aux désirs exprimés par les deux célèbres chanteurs qui, au cours des représentations de cet opéra, faisaient un véritable assaut de virtuosité <sup>2</sup>.

Comme nous l'avons dit, Catherine II tint à manifester sa particulière satisfaction à Giuseppe Sarti, en lui accordant une gratification de R. 1.200,—; cependant que les chantres de la chapelle de la cour qui, selon l'habitude, avaient été appelés à prendre part au spectacle en qualité de choristes, purent se partager R. 400,— <sup>3</sup>, ce qui leur faisait tout juste... dix roubles par tête, puisqu'au dire d'un périodique du temps, ils étaient quarante à assumer le service des spectacles lyriques. D'autre part, et bien qu'aucun document officiel ne vienne attester le fait, il est certain que les solistes ne furent pas oubliés lors de cette distribution généreuse qui valut sans doute, conformément à l'usage, une « boîte » précieuse à chaque chanteur, et une aigrette de diamants ou quelque autre beau bijou à chaque femme <sup>4</sup>.

*Armida e Rinaldo*, qui devait avoir remporté un bien grand succès, fut rejoué sur la scène de l'Ermitage, le 29 janvier déjà <sup>5</sup> puis, pour le public de la ville, le 3 février, au Théâtre du Tsaritzyn-Loug <sup>6</sup>. Et, le 7 du même mois, Catherine II fit enjoindre au Comité des spectacles :

... de donner deux fois *Armida* au Théâtre public, pour le bénéfice de Mr. Sarti et celui de Mr. Marchesi, en s'arrangeant pour que ces représentations aient lieu après le bénéfice qui, par ordre de Sa Majesté, sera accordé à M<sup>me</sup> Todi <sup>7</sup>.

On le voit, la souveraine épousant les rancunes de la Todi, avantageait délibérément celle-ci en lui accordant une priorité qui ne pouvait manquer d'exercer une influence sérieuse sur les recettes de ces spectacles.

Ajoutons, en terminant, que la partition d'*Armida e Rinaldo* nous a été conservée en plusieurs exemplaires. L'un d'eux qui semble être le manuscrit autographe du *maestro*, et qui porte la mention : « 1785 », date de la composition évidemment, appartient à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Des copies en subsistent dans les bibliothèques des Conservatoires de Naples, de Florence et de Paris, ainsi qu'à la Hofburg et dans la collection des Amis de la musique, à Vienne ; cependant que le second acte seul se trouve

<sup>1</sup> L'*Indice de' spettacoli* pour 1785-1786 nomme, en effet, Marco Coltellini comme auteur du livret mis en musique par Giuseppe Sarti. Cependant, V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 9, attribue ce livret à . . . P. Metastasio qui n'en écrivit jamais de ce titre. Ajoutons que le texte de M. Coltellini fut traité par un troisième compositeur encore : V. Righini, dont la partition fut créée à Berlin, en 1797.

<sup>2</sup> L. N. ENGELHARDT : *Mémoires*; Moscou, 1867, cité par V. MIKHNIÉVITCH : *Op. cit.*, p. 204.

<sup>3</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, en date du 21 janvier 1786.

<sup>4</sup> Remarquons, à ce propos, qu'il faut tenir pour légende la prétendue lettre autographe que, selon FÉTIS (*Op. cit.*, VII 400), Catherine II aurait adressée à Giuseppe Sarti, à cette occasion. Encore que fort écrivassière, la souveraine n'entretint jamais, à notre connaissance, le moindre rapport épistolaire avec ses musiciens auxquels elle se contentait de faire de magnifiques cadeaux en nature ou en espèces.

<sup>5</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 214.

<sup>7</sup> *Ibid.*, II, 305.

à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, et à Mecklembourg-Schwerin. Ce dernier exemplaire montre que le spectacle était terminé par un ballet : *Tempesta in Tempo di Ciaccona* <sup>1</sup>.

\* \* \*

Les 8 et 15 mars 1786, à Moscou, pendant le temps du Grand-Carême, Mattia Stabingher donna — cette fois sous le titre : *Giuditta* qui est le nom du personnage principal <sup>2</sup> — deux nouvelles auditions de l'oratorio : *Betulia liberata* qu'il avait fait entendre déjà dans la même ville, en 1783. Pour cette occasion, il mobilisa un imposant appareil vocal : Nathalie Sokolovskaya, l'étoile du Théâtre-Pétrovsky, la cantatrice Giuliana Cataldi arrivée récemment de Saint-Pétersbourg, la basse-bouffe Antonio Becci et le chanteur russe Vinogradof, ainsi qu'une grande masse chorale <sup>3</sup>.

Puis, le 18 mars, à Saint-Pétersbourg, ce fut au tour des frères Ignaz et Anton Böck, célèbres cornistes bavarois en tournée à travers l'Europe, de se faire entendre avec le concours de l'orchestre de cors russes appartenant au prince Grégoire Potemkine <sup>4</sup>.

\* \* \*

Un mois plus tard, Catherine II faisait ses débuts de librettiste en donnant le premier des opéras-comiques russes dont elle ait écrit les paroles : *Féwey*, quatre actes, qui contrairement à l'usage généralement observé, fut représenté tout d'abord pour le public de la ville, le 19 avril, au Théâtre-Kamenny, pour ne paraître devant la cour que trois jours plus tard, au Théâtre de l'Ermitage <sup>5</sup>.

Cédant à l'inclination qui la portait vers l'art folklorique, la souveraine avait choisi, comme canevas de sa pièce, un conte russe du même titre qu'elle s'était plu à imaginer quelque temps auparavant <sup>6</sup>, et elle traita son sujet dans une langue imitée de la poésie populaire à laquelle elle fit, au reste, de nombreux emprunts. Détail qui montre l'importance qu'elle attachait au caractère spécifiquement national de son ouvrage : Lorsqu'elle eût terminé celui-ci, elle tint à le faire lire par son valet de chambre, Christian Brazinsky <sup>7</sup>, sans doute afin de connaître l'impression d'un homme simple appartenant à cette multitude à laquelle elle destinait plus particulièrement *Féwey*.

Le livret fut publié à Saint-Pétersbourg, sous ce titre (traduction) :

*Opéra-comique Féwey, en 4 actes, avec choeurs et ballets, tiré de fragments de contes et chansons russes, et d'autres compositions.*

*A Saint-Pétersbourg, près l'Académie Impériale des Sciences.*

*Année 1786.*

<sup>1</sup> Fait plaisant qui atteste l'habitude inexactitude des informations fournies par les historiens russes, l'un de ceux-ci, V. SVIÉTLOF : *Op. cit.*, p. 38, fait de la partition de G. Sarti deux ouvrages distincts qu'il intitule respectivement *Armida* et *Rinaldo* !

<sup>2</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 169 et note 86, s' imagine qu'il s'agit de deux ouvrages distincts !

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1786, annonces.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 13 mars 1786, annonce. Les frères Ignaz (né à Regensbourg en 1754) et Anton (né en 1757) Böck parcouraient alors l'Europe où ils connaissaient un vif succès dû à leur extraordinaire virtuosité, autant qu'aux curieux effets d'échos qu'ils tiraient de leurs instruments, par l'emploi ingénieux de la sourdine.

<sup>5</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 8. — *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

<sup>6</sup> Sur l'ordre de Catherine II, le conte de *Féwey* fut traduit en français et envoyé à Grimm qui, toujours empressé à faire sa cour à son auguste correspondante, en accusa réception dans ces termes flagorneurs : « Le conte *Féwei* est un diamant » (*sic*). Grimm a reproduit ce petit ouvrage dans la *Correspondance littéraire* de septembre 1790, T. XVI, pp. 85-98.

<sup>7</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 7, en date du 27 février 1786.

Comme nous le verrons, ce livret fut réimprimé en 1789, également à Saint-Petersbourg, et joint alors à une édition de la partition de *Féwey*, réduite pour voix et clavecin (Exemplaire de la seconde, avec musique, en notre possession).

Pour le choix d'un compositeur, Catherine II dont nous savons que les connaissances musicales étaient nulles, jugea prudent de demander conseil au mélomane passionné qu'était son ancien amant, le prince Grégoire Potemkine, et celui-ci désigna un artiste inconnu, appartenant peut-être à son orchestre, que son incapacité fit bien vite révoquer. En effet, A. V. Khrapovitzky qui, de par ses fonctions de « secrétaire d'Etat pour les affaires personnelles de Sa Majesté », approchait quotidiennement celle-ci et recevait ses ordres de toute nature, note dans ses *Mémoires*, à la date du 27 février 1786 :

... pour la composition de la musique, on<sup>1</sup> s'est adressé à G. A.<sup>2</sup> ; on a choisi Bova Korolévitch.

Mais, le lendemain déjà, le haut fonctionnaire consigne ces mots significatifs, dans ses tablettes :

... On a renvoyé Bova Korolévitch, à cause de sa sottise<sup>3</sup>.

S'il en fallait croire certains musicographes russes qui ont été suivis par les rédacteurs du *Musik-Lexikon* de H. Riemann<sup>4</sup>, la partition de *Féwey* serait l'œuvre d'un compositeur nommé Bricks sur lequel on ne possède aucun renseignement, et qui n'est mentionné dans aucune source contemporaine<sup>5</sup>. C'est là une erreur dont la responsabilité incombe, semble-t-il, aux éditeurs des *Archives des Théâtres impériaux*. En effet, dans la notice consacrée par eux à cet ouvrage dont ils ignorent même les représentations antérieures à 1790, ils attribuent *Féwey* à ce personnage, sur la foi d'une note consignée dans un exemplaire manuscrit appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad<sup>6</sup>. Selon toute vraisemblance, Bricks n'eut aucune part à la composition de cette œuvre, et il dut se borner à en faire une copie sur laquelle, se conformant à un usage assez général à cette époque, il jugea à propos d'apposer sa signature.

L'on ne saurait douter que le véritable auteur de la musique de *Féwey* ait été Vassili Pachkévitich. Cela pour plusieurs raisons qui nous paraissent péremptoires. Tout d'abord, l'arrangement de la partition pour voix et clavecin, qui fut publié à Saint-Petersbourg en 1789 — par conséquent sous les yeux de Catherine II — nomme expressément V. Pachkévitich comme le compositeur de l'ouvrage. Par ailleurs envoyant, quelques mois plus tard, une copie de son opéra-comique à Grimm, l'impératrice mandait à celui-ci :

... l'opéra-comique *Féwey*;... ceci est l'ouvrage d'un des chanteurs de ma chapelle d'église...<sup>7</sup>.

Or, le lendemain même du spectacle de l'Ermitage, le fourrier de la chambre notait que Catherine II avait accordé une gratification de mille roubles au « chantre de la cour

<sup>1</sup> C'est de cette façon impersonnelle, que Khrapovitzky désigne le plus souvent la souveraine.

<sup>2</sup> Initiales du prénom et du patronyme du prince Potemkine.

<sup>3</sup> *Mémoires*, p. 7.

<sup>4</sup> 11<sup>e</sup> éd., I, 230 et II, 1350.

<sup>5</sup> A moins qu'il ne s'agisse du personnage du même nom qui, dans une annonce de la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 21 juillet 1803, se qualifiait : « facteur d'instruments ».

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 176.

<sup>7</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre en date du 12 octobre 1786.

Pachkévitch »<sup>1</sup>, libéralité extraordinaire que seul peut expliquer le désir de la souveraine de récompenser l'artiste qui venait d'être son collaborateur<sup>2</sup>.

D'autre part, une copie manuscrite de *Féwey* qui se trouve en notre possession et qui date visiblement de l'époque de la première représentation, désigne Vassili Pachkévitch comme l'auteur de la musique. Enfin, dernière preuve de la paternité de Vassili Pachkévitch, un avis publié quelques années plus tard dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, pour annoncer la mise en vente de la partition de *Féwey*, spécifie que la musique de cet ouvrage est :

*... de la composition de V. Pachkévitch*<sup>3</sup>.

Précédée du livret, cette publication de format in-8, qui fut tirée à cent exemplaires seulement et qui est devenue extraordinairement rare, comporte deux frontispices gravés<sup>4</sup> dont le second est revêtu de ce titre :

*Musique de l'opéra-comique Féwey, composition de V. Paskévitch, arrangée pour voix et clavecin par I. Pratch.*

*A St.-Pétersbourg, Typographie de l'Ecole des mines*<sup>5</sup>.

Les détails qui nous ont été conservés sur la création de l'ouvrage de Catherine II et de V. Pachkévitch, sont regrettamment succincts. L'un d'eux se rapporte évidemment à la répétition générale qui eut lieu le 17 avril, et c'est l'impératrice elle-même qui nous le livre dans une lettre adressée par elle, le même jour, à Grimm auquel elle manda :

*... Je sors de la répétition de Féwey, opéra comique russe; il n'y a que des entrailles paternelles et maternelles qui soient capables d'une aussi grande tendresse*<sup>6</sup>.

Puis c'est A. V. Khrapovitzky qui, dans ses *Mémoires*, note au lendemain de la première représentation donnée à l'Ermitage :

*... Parlant de Féwey, « on » a loué le maître des cérémonies et le chœur de la beauté de la fiancée*<sup>7</sup>.

Enfin, à défaut des noms des interprètes qu'il n'a pas jugé à propos de rapporter et qui devaient certainement appartenir à la troupe russe de la cour, le fourrier de la chambre signale qu'une somme de mille roubles fut également allouée par l'impératrice :

*... aux chantres de la cour qui se trouvaient dans le chœur, lors de la représentation de l'opéra Féwey*<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Journal du fourrier de la chambre : Extraits du relevé des dépenses de la chambre de Sa Majesté*, en date du 23 avril 1786.

<sup>2</sup> De fait, Catherine II, qui se montrait toujours si généreuse à l'égard des compositeurs et virtuoses étrangers, était beaucoup moins libérale à l'égard des artistes nationaux. Et la somme extraordinairement élevée qui fut attribuée à V. Pachkévitch montre clairement qu'en l'occurrence, il s'agissait de reconnaître un acte tout à fait exceptionnel.

<sup>3</sup> N° du 14 septembre 1800, annonce.

<sup>4</sup> Seul le premier de ces frontispices est daté de 1789.

<sup>5</sup> Fig. 85, voir la reproduction de ce frontispice, d'après l'exemplaire en notre possession. Une réédition de la partition de *Féwey* a été publiée à Moscou, en 1895, par la maison Jürgenson.

<sup>6</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre en date du 17 avril 1786.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 8, en date du 23 avril 1786.

<sup>8</sup> *Journal du fourrier de la chambre : Extraits du relevé des dépenses de la chambre de Sa Majesté*, en date du 29 avril 1786.

A part un petit périodique pétersbourgeois qui publia anonymement une courte pièce de vers assez plate et de caractère satirique, sous le titre : *Billet à l'auteur de la comédie musicale intitulée : Féwey*<sup>1</sup>, aucun journal de l'époque ne renferme la moindre allusion à l'ouvrage qui nous occupe. Pourtant, au cours de la seule année 1786, celui-ci ne fut pas joué moins de quatre fois au Théâtre-Kamenny, et deux fois à l'Ermitage<sup>2</sup>. Du moins, devons-nous à Catherine II de savoir que le succès couronna son effort. Envoyant, quelques mois plus tard, la partition de V. Pachkévitch à Grimm, elle manda en effet à ce dernier :

*... Entre autres, il y a un air kalmuck qui a fait grande fortune ici, de même que toute cette babiole que votre très humble servante a accommodée*<sup>3</sup>.

Nonobstant, *Féwey* disparut du répertoire dès la fin de l'année 1786, et il ne fut repris, sur l'ordre de la souveraine, que le 17 novembre 1790, ainsi que A. V. Khrapovitzky le constate en ces termes :

*... A l'Ermitage, après le bal et le souper, on a donné l'opéra Féwey qui avait été préparé en deux jours, et que l'on n'avait pas joué pendant quatre ans*<sup>4</sup>.

Cette reprise nous vaut d'avoir quelques renseignements sur la mise en scène de *Féwey*. Car le comte Valentin Esterhazy (1740-1805), alors en mission diplomatique à Saint-Pétersbourg où il représentait les princes français émigrés, assista au spectacle de l'Ermitage, en 1791, et nous a laissé cette narration :

*Hier j'y ai été encore [à l'Ermitage], à un opéra russe dont la musique était toute des anciens airs du pays. Au loin, on fait des accompagnements; il y en a de fort jolis, mais d'autres fort baroques. L'Impératrice en a fait graver la partition, et je tâcherai d'en avoir un exemplaire, car il ne se vend pas.*

*Les paroles sont de Sa Majesté. Le spectacle est superbe. La scène se passe en Russie, dans l'ancien temps. Tous les costumes sont de la plus grande magnificence, faits d'étoffes turques de ce temps-là, et comme on les portait alors. Il y a une ambassade de Kalmoucks qui chantent et dansent à la manière tartare, des Kamtschadales vêtus à la manière du pays et dansant aussi les danses du Nord de l'Asie, enfin une ambassade chinoise qui amène au prince, fils du Tzar, la princesse qui lui est destinée.*

*Le ballet qui termine l'opéra est dansé par Pique, M<sup>me</sup> Rosy<sup>5</sup> et quelques autres bons danseurs. On y voit tous les peuples différents qui composent l'Empire. Je n'ai jamais vu un spectacle plus varié et plus magnifique; il y avait plus de cinq cents personnes sur le théâtre... Nous n'étions pas cinquante spectateurs, tant l'Impératrice est difficile pour ceux qu'elle admet dans ses Ermitages*<sup>6</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Nouvelles compositions mensuelles*; Saint-Pétersbourg, juillet 1786.

<sup>2</sup> *Journal du journalier de la chambre*, 1786, *passim*.

<sup>3</sup> *Recueil S<sup>te</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre datée du 12 octobre 1786.

<sup>4</sup> *Mémoires*, p. 234, en date du 17 novembre 1790.

<sup>5</sup> Le célèbre danseur Charles Le Picq et sa femme Gertruda, née Rossi.

<sup>6</sup> *Lettres du comte Valentin Esterhazy à sa femme. 1784-1792*; Paris, 1907, pp. 318-319. Dans cette lettre, Valentin Esterhazy n'indique pas le titre de l'opéra dont il parle. Mais il le donne dans une lettre subséquente, et l'éditeur ayant probablement mal lu le manuscrit du diplomate, dénomme l'ouvrage : *Fercy* ! En l'occurrence, il est évident qu'il s'agit de *Féwey*, dont le sujet est exactement celui que Valentin Esterhazy résume.

A quelques semaines de là, le 5 juin,<sup>1</sup> le public moscovite vit, au Théâtre-Pétrovsky, un nouvel opéra-comique russe : *Les souliers à hauts talons*, sur lequel aucun détail ne nous est parvenu, et dont le librettiste, aussi bien que le compositeur sont demeurés inconnus. Puis, le 9 août<sup>2</sup>, les mêmes spectateurs eurent la primeur de : *Les jardiniers*, comédie en deux actes mêlée d'ariettes, livret de Davesne, musique du compositeur parisien Prudent, qui fut alors probablement jouée dans une traduction russe restée inédite.

\* \* \*

Pendant ce temps, à Saint-Pétersbourg, Giuseppe Sarti travaillait activement, car le vingt-quatrième anniversaire du couronnement de Catherine II approchait qui, selon la tradition, devait être marqué par un brillant spectacle. Et l'on pense bien que, tout récemment informé du non-renouvellement de son contrat qui venait à échéance à la fin de décembre, le *maestro* entendait donner un ouvrage particulièrement réussi, afin de laisser la cour dans le regret de son départ.

Le livret de *Castore e Polluce* qu'il mit alors en musique, était de la main du nouveau librettiste des Théâtres impériaux, Ferdinando Moretti<sup>3</sup>, dont c'était là le premier ouvrage pour la cour de Russie et qui, probablement, l'avait écrit aussitôt après son arrivée à Saint-Pétersbourg. En fait, il constituait une simple adaptation de celui que le poète P. J. Gentil-Bernard avait donné à Paris en 1737, à l'intention de Rameau<sup>4</sup>, et F. Moretti en avait réduit l'argument de cinq à deux actes<sup>5</sup>, pour le conformer à l'usage observé sur la scène du palais. Accompagné d'une retraduction française dont nous ignorons l'auteur, il fut publié à Saint-Pétersbourg en 1786, sous ce titre (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) :

*Castore e Polluce. Dramma per musica per celebrare il giorno glorioso dell'Incoronazione di S. M. Caterina II.*

*La poesia è una traduzione libera dell'opera francese del Signor Bernard.*

*Da rappresentarsi nelli Teatri Imperiali di corte e della città.*

Nous basant sur ces renseignements qui ont échappé aux historiens nos prédécesseurs, nous pouvons donc, avec une complète certitude, fixer la première représentation de *Castore e Polluce* au 22 septembre 1786, jour sur lequel tombait l'anniversaire du couronnement, et ajouter que cet ouvrage parut, tout d'abord, sur le Théâtre de l'Ermitage<sup>6</sup>. Une fois encore, nous ne posséderions aucun détail sur le nouveau spectacle si, par fortune, Catherine II n'y avait fait une brève allusion dans l'une de ses lettres à Grimm auquel elle écrivit :

... *Castor et Pollux est un superbe spectacle; la Todi et Marchesini<sup>7</sup> enchantent à faire tomber en pamoison les amateurs et les connaisseurs; pour les faiseurs de comédies, un opéra est un peu dur à la digestion<sup>8</sup>.*

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, juin 1786, annonce.

<sup>2</sup> *Ibid.*, août 1786, annonce.

<sup>3</sup> Indication de N. E. FRAMERY : *Calendrier... pour 1788*. Estimant probablement qu'il n'était pas en droit de compter le livret italien de *Castore e Polluce* au nombre de ses ouvrages originaux, F. Moretti ne l'a pas fait figurer dans l'édition collective qu'il publia à Saint-Pétersbourg en 1794, sous le titre : *Opere drammatiche*.

<sup>4</sup> Le livret de Gentil-Bernard avait fait, une fois déjà, l'objet d'une adaptation italienne, œuvre de C. I. Frugoni, lors de la représentation de l'opéra de Rameau à Parme, en 1758.

<sup>5</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, VIII, 429, se basant probablement sur le livret original de Gentil-Bernard, indique inexactement que l'opéra de Giuseppe Sarti comportait cinq actes.

<sup>6</sup> V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 20, et N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 134, n'indiquent que la date de 1786, sans plus de précisions.

<sup>7</sup> Le sopraniste Luigi Marchesi qui était arrivé à Saint-Pétersbourg, au cours de l'année précédente, et dont c'était là le surnom.

<sup>8</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre datée du 24 septembre 1786. Dans une lettre du 12 octobre

De la sorte, nous apprenons les noms des deux virtuoses qui avaient eu l'honneur d'assumer les rôles principaux de la partition. Et celle-ci, on le voit, avait médiocrement intéressé la souveraine, toujours imperméable à la musique sérieuse. Car, à n'en pas douter, c'était à elle-même que Catherine II, alors occupée à la confection de plusieurs petites pièces dramatiques, faisait allusion en parlant des « faiseurs de comédies ».

La seule partition de *Castore e Polluce* qui existe aujourd'hui est celle qui, au dire de R. Eitner, appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Du moins, la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Léninegrad possède-t-elle les parties d'orchestre de cet ouvrage <sup>1</sup>.

\* \* \*

Sur ces entrefaites, l'automne ramenant la bonne société dans la capitale, la vie musicale commença à s'y ranimer. Le flûtiste allemand Christian-Carl Hartmann qui arrivait de Paris où il avait vécu quelques années, et qui se prétendait — a beau mentir qui vient de loin ! — « membre de l'Académie royale française de musique », donna, le 5 octobre, un grand concert avec le concours d'Anna Davia, du mari de celle-ci et du chanteur Pietro Mazzoni <sup>2</sup>. Cet artiste se fit entendre encore les 15 et 22 décembre, cette dernière fois en compagnie de Pietro Mazzoni et de Guglielmo Jermolli <sup>3</sup>. Puis il partit pour Moscou où il se fixa durant l'année 1787.

Le 11 octobre, au château de Gatchina <sup>4</sup>, la cour du grand-duc héritier Paul Pétrovitch assista à la création d'un opéra-comique *français* en trois actes : *Le faucon*, dont la musique était l'œuvre du jeune compositeur Dmitri Bortniansky dont nous avons signalé précédemment les premiers essais dans le genre dramatique, alors qu'il se trouvait encore en Italie. Le livret de cet ouvrage avait été écrit par François-Hermann Laferrière, secrétaire et bibliothécaire du grand-duc, qui s'était institué le principal organisateur des spectacles donnés dans la maison de son maître. Conservée à la Bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad, la partition de D. Bortniansky, dont il existe une copie au British Museum, porte la suscription française suivante :

Le faucon. *Opéra Comique en trois actes, représentée [sic] pour la première fois devant Leurs Altesses Impériales, Monseigneur le Grand Duc et Madame la Grande Duchesse de Russie, dans leur château de Gatchina, le 11 d'octobre 1786.*

*Poésie de Mr. de la Ferrière.*

*Musique de D. Bortniansky.*

Ainsi que le montre la distribution des rôles, consignée sur l'un des feuillets de cette partition, les personnages de l'action étaient incarnés par quelques dilettantes appartenant à la cour grand-ducale : M<sup>lle</sup> de Smirnova (Elvire), M<sup>lle</sup> Nélidova <sup>5</sup> (Marine), le comte de Tchernychef (Fédérik), le prince Golitzyne (Grégoire), M<sup>me</sup> de Howen (Annette), le prince

suisant, Catherine II informa son correspondant qu'un courrier venait de partir pour Paris, chargé de remettre à Grimm la partition de *Castore e Polluce*, de la part du prince G. Potemkine.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 217.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 octobre 1786, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 4 et 18 décembre 1786, annonces.

<sup>4</sup> Résidence impériale située à quelque quarante-cinq kilomètres au S.-O. de Saint-Petersbourg, qui avait été construite en 1770 par l'architecte Antonio Rinaldi, sur l'ordre de Catherine II qui en fit cadeau à son amant Grégoire Orlof. Par la suite, ayant racheté ce domaine, la souveraine le donna à son fils, le grand-duc héritier Paul Pétrovitch qui, désireux de se distancer de sa mère avec laquelle il entretenait des relations assez tendues, s'y installa pendant la plus grande partie de l'année.

<sup>5</sup> Favorite du grand-duc héritier avec lequel elle entretenait des relations plus ou moins avérées, et dans le ménage duquel elle apporta quelque trouble, Catherine Ivanovna Nélidova avait été, plusieurs années auparavant, l'une des meilleures protagonistes des spectacles de l'Institut de Smolna où — nous l'avons signalé — elle se fit particulièrement remarquer en interprétant le rôle de Serpina, dans *La serva padrona* de G. B. Pergolesi, en 1773.

Dolgorouky (le 1er médecin), M. Viollier (le 2e médecin). Bien que nous n'ayons aucun témoignage à ce sujet, on peut penser que l'ouverture de D. Bortniansky eut un certain succès, car il en fut fait une version purement instrumentale, destinée sans doute aux concerts donnés à la cour grand-ducale <sup>1</sup>.

Le lendemain, 12 octobre 1786, ce fut au tour de la cour impériale d'avoir la primeur d'un nouvel ouvrage russe : *La joie de Douchinka*, « comédie lyrique suivie d'un ballet », un acte, qui fut représentée au Théâtre de l'Ermitage <sup>2</sup>. Fort médiocre et consacré presque exclusivement aux bouffonneries et aux exploits bachiques des dieux de l'antiquité, le livret était l'œuvre du littérateur I. Bogdanovitch (1743-1803), fonctionnaire du Ministère des affaires étrangères. Il fut publié à Saint-Pétersbourg, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences), ainsi que dans la collection : *Le Théâtre russe* <sup>3</sup>. Pour l'auteur de la musique, son nom n'a jamais été mentionné et, bien entendu, sa partition a disparu encore qu'elle se fût, paraît-il, maintenue assez longtemps au répertoire <sup>4</sup>.

Un mois plus tard, le 22 novembre, le Théâtre-Pétrovsky de Moscou donna la première représentation russe du drame lyrique : *Henri IV, ou La bataille d'Ivry*, de J. P. E. Schwartzendorf dit Martini <sup>5</sup>, qui avait déjà été joué en français à Saint-Pétersbourg, deux ans auparavant, et qui fut alors chanté dans une version due à A. Malinovskiy <sup>6</sup>.

Puis, le 27 novembre <sup>7</sup>, la cour impériale vit paraître, sur la scène de l'Ermitage, le deuxième opéra-comique russe de Catherine II : *Le preux Boïéslavovitch de Novgorod*, cinq actes, pour lequel la souveraine s'était adressée, cette fois, au jeune compositeur Evstignéï Fomine dont ce fut là le début dans la carrière dramatique, et auquel cette marque d'estime dut être fort précieuse.

Bien que A. V. Khrapovitzky n'en dise rien dans ses *Mémoires*, il est à peu près certain que, comme elle le fit toujours en pareille occurrence, Catherine II chargea son secrétaire particulier de la mise au point des airs de cet ouvrage, car elle ignorait la versification russe, et jugeait plus pratique de s'en remettre, pour ce travail, à un homme rompu aux lois de la prosodie.

Tirée d'une vieille *bouilina* <sup>8</sup> russe, l'action de cet opéra évoque un épisode assez plaisant de l'histoire nationale, dont le héros, le bouillant prince Vassili Boïéslavovitch, eut de violents démêlés avec les boyards de Novgorod sur lesquels il finit par prendre le dessus. Sujet spécifiquement russe, on le voit, et qui comportait une scène chorégraphique bien significative des anciennes mœurs populaires : un sanglant pugilat dans lequel Vassili Boïéslavovitch et ses deux partisans rossaient tous leurs adversaires et les chassaient de la scène.

Le livret de Catherine II fut publié à Saint-Pétersbourg, en 1786 et en 1793 (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad), avec ce titre (traduction) :

*Le preux Boïéslavovitch, opéra-comique tiré de contes, chansons russes et autres compositions.*

En outre, ce texte fut reproduit dans la collection : *Le Théâtre russe* <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 276. Une romance appartenant au premier acte de cet ouvrage a été reproduite dans l'anthologie : *Histoire de la musique russe en exemples notés*, T. I.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle. — A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 15.

<sup>3</sup> Tome XXIV.

<sup>4</sup> P. АРАПОВ : *Op. cit.*, p. 133.

<sup>5</sup> Ainsi que nous l'avons déjà relevé, la plupart des historiens russes, abusés par le surnom de J. P. E. Schwartzendorf, attribuent cet ouvrage à V. Martin i Soler.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 17.

<sup>8</sup> Chant épique.

<sup>9</sup> Tome XX, sous le titre : *Le preux Boïéslavovitch de Novgorod*.

Comme c'est le cas d'innombrables ouvrages russes de cette époque, la partition d'Evstignéï Fomine a disparu. Du moins, les parties d'orchestre et de chant en subsistent-elles à la Bibliothèque centrale des Théâtres académiques de Leningrad.

\* \* \*

Le 2 décembre 1786, le Théâtre-Pétrovsky de Moscou créa un nouvel opéra-comique russe : *Baba-Yaga*<sup>1</sup>, quatre actes, texte du prince D. Gortchakof, dont Mattia Stabinger avait écrit la partition<sup>2</sup>. Bien que celle-ci ait été heureusement conservée, elle est demeurée ignorée de tous les biographes de ce musicien. Pour le livret, il fut publié à Kalouga, en 1788 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Signalant cet ouvrage, l'auteur du *Dictionnaire dramatique* constate que :

*... cet opéra est assez amusant, grâce au rôle de la fée Baba-Yaga, à son costume étrange et à sa chevauchée sur un mortier, ainsi qu'aux changements [effets scéniques] et décors de la pièce*<sup>3</sup>.

Quelques jours plus tard, le 10 décembre, à Moscou encore et sur la scène particulière de ce seigneur, la troupe du comte N. P. Chérémétief fut la première à faire connaître en Russie : *Aline, reine de Golconde*, opéra en trois actes, de P. A. Monsigny<sup>4</sup>. Certainement rédigée par V. Voroblevsky dont c'était là l'une des fonctions spéciales, la version russe du livret de J. M. Sedaine fut publiée la même année, à Moscou (Exemplaire à la Bibliothèque dramatique des Théâtres académiques de Leningrad), avec ce titre (traduction) :

*Résumé de l'opéra de la Reine de Golconde. Paroles de M. Sedaine. Musique de M. Monsigny. Représenté pour la première fois sur le théâtre de Son Altesse le comte Pierre Borissovitche Chérémétief*<sup>5</sup>, par ses propres cantatrices, chanteurs, danseuses et danseurs, le 10 de décembre, année 1786.

Comme de coutume, le rôle principal, celui d'Aline, fut chanté par Praskovia Kovalevskaya.

Le 17 décembre, à Saint-Petersbourg, le harpiste tchèque C. T. Niemeček, faisant une courte apparition en Russie<sup>6</sup>, se produisit en public, après avoir porté le fait à la connaissance des amateurs par l'avis suivant qui ne brille certes pas par une excessive modestie :

*M<sup>r</sup> Niemeček, un des meilleurs virtuoses de la harpe, donnera, le 17 décembre, chez M<sup>r</sup> Lyon, maison Anitchkof, un grand concert vocal et instrumental dans lequel d'autres virtuoses joueront, et beaucoup de chanteurs se feront entendre.*

*Comme les artistes qui jouent de la harpe avec une pareille virtuosité sont très rares, M<sup>r</sup> Niemeček espère voir à sa séance, une assemblée d'autant plus nombreuse*<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Nom traditionnel de la sorcière russe. Cet ouvrage est désigné, par quelques annalistes russes, sous le titre : *Yaga-Baba*.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> Page 165.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> Bien que le vieux comte Pierre Borissovitche Chérémétief vécût encore à ce moment et que, de ce fait, la troupe de Kouskovo lui appartint légalement, son fils Nicolas Péetrovitche en avait pris depuis longtemps la direction. C'est pour cette raison que nous la mentionnons toujours sous le nom de celui-ci.

<sup>6</sup> Contrairement à l'allégation de E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 590, qui a été copiée par d'autres historiographes, C. T. Niemeček semble bien n'avoir jamais été admis au service impérial, car aucun document officiel ne fait mention de lui ; au reste, son nom n'apparaît dans la presse, qu'à la seule occasion de son concert à Saint-Petersbourg.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 15 décembre 1786, annonce.

Le lendemain, ce fut au tour du claveciniste Minarelli, tout récemment congédié de l'École théâtrale, de donner un concert où, après « diverses symphonies », l'assistance put entendre Luiza-Rosa Todi, Guglielmo Jermolli et le clarinetteste Joseph Beer, ainsi que le principal intéressé qui joua du clavicorde <sup>1</sup>.

Enfin, le 28 décembre, les mélomanes pétersbourgeois furent conviés à écouter un curieux instrument : le *Bogenhammerclavier*, construit peu auparavant par un facteur de Wetzlar (Prusse rhénane) nommé Karl Greiner qui, comme nombre d'autres inventeurs de cette époque, s'était efforcé de combiner les caractéristiques du pianoforte et celles du violon. L'artiste qui s'était rendu à Saint-Pétersbourg pour révéler cet appareil au public, s'appelait Stein et devait être, soit le fameux facteur de pianos Johann-Andreas Stein (1728-1792) d'Augsbourg, lui-même inventeur d'un instrument analogue : le *Mélodika*, soit l'un des membres de sa famille.

Cette démonstration bien propre à piquer la curiosité des amateurs fut portée à leur connaissance par l'annonce suivante :

*Le 28, M<sup>r</sup> Stein aura l'honneur de donner, chez Lyon, maison Anitchkof, un grand concert vocal et instrumental au cours duquel il jouera seul, diverses compositions sur le Bogenhammerclavier. Et comme cet instrument n'a pas encore été présenté ici, et qu'il est très digne d'attirer l'attention de ceux qui jouent du clavicorde, spécialement parce qu'il produit, de soi-même, le véritable son du violon, du hautbois et du violoncelle, et qu'il imite à la perfection l'harmonica, M<sup>r</sup> Stein se flatte de l'espoir de voir chez lui un grand nombre d'auditeurs <sup>2</sup>.*

\* \* \*

Quelques autres événements musicaux dont il n'est pas possible d'indiquer la date précise, et sur plusieurs d'entre lesquels on ne possède que des renseignements très succincts, se produisirent encore en 1786.

Tout d'abord, il est constant qu'au cours de l'année ultime de son engagement à Saint-Pétersbourg, Giuseppe Sarti ne se contenta pas de donner, ainsi que nous l'avons relevé, *Armida e Rinaldo*, puis *Castore e Polluce*. Montrant une puissance de travail et une fécondité incroyables, il mit encore au jour deux autres ouvrages au moins, dont aucun historiographe n'avait connu l'existence jusqu'ici, et qui viennent enrichir très sensiblement le catalogue des œuvres écrites par lui en Russie.

Intitulée : *La scelta d' Amore*, la première de ces partitions utilise un livret de Ferdinando Moretti, qui ne semble pas avoir été édité séparément au moment de l'exécution, et elle ne nous est connue que grâce au fait que le poète a pris soin de reproduire *in-estenso* son texte au Tome IV, pp. 141-152, de ses *Opere drammatiche* publiées à Saint-Pétersbourg, en 1794.

Très court et ne comportant aucune division en actes ou en scènes, ce texte est précédé de l'indication suivante :

*Cantata eseguita in Pietroburgo nel 1786, con musica del Maestro Sarti.*

Ce qui nous révèle, du moins, le nom du compositeur qui fut chargé de mettre ce livret en musique, et l'année à laquelle l'ouvrage appartient. Si nous ajoutons que les personnages de l'action ont nom : Dafne, Clori, Ergasto et Elpino, et qu'ils sont entourés d'un chœur de bergers et de bergères, nous aurons relevé la totalité des maigres détails qui nous sont parvenus à l'endroit de *La scelta d' Amore*, dont les interprètes sont demeurés inconnus. Tout au plus peut-on supposer que cette petite pièce, dont la musique ne nous a pas été conservée et à laquelle aucun

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 décembre 1786, annonce.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 22 décembre 1786, annonce.

biographe de Giuseppe Sarti ne fait la moindre allusion, était destinée à être jouée sur la scène du Palais.

Plus curieuse encore est l'histoire de *Zenoclea*, *azione teatrale* en deux parties (de huit scènes chacune), dont le texte littéraire appartenait également à Ferdinando Moretti, dont la musique était due à Giuseppe Sarti et qui, se jouant en Arcadie, comportait six personnages : Licisco, Comone, Celeno, Cloe, Corinna et Erasto, qu'entourait un chœur de bergers et de bergères.

Cet ouvrage n'ayant jamais été joué et son livret n'ayant pas eu l'honneur d'une édition séparée, aucun contemporain n'y fait la moindre allusion, et l'on en aurait éternellement ignoré l'existence si, par fortune, le littérateur n'avait été assez avisé pour insérer *in-estenso* le texte de *Zenoclea* dans l'édition collective de ses œuvres, qu'il publia en 1794<sup>1</sup>. Dans ce recueil, l'*azione teatrale* est précédée de la notice suivante qui nous apporte fort opportunément quelques précisions sur la genèse et le sort d'un ouvrage que son importance aurait dû préserver de l'oubli (traduction) :

*Le présent Drame fut commandé à l'Auteur en 1786, pour être exécuté à Saint-Pétersbourg pendant le carnaval suivant<sup>2</sup>, avec une musique du Maestro Sarti. Mais le voyage de Sa Majesté Impériale à Kherson<sup>3</sup> n'en permit pas l'exécution. Et comme les chanteurs pour lesquels il fut écrit partirent à ce moment<sup>4</sup>, il se trouva qu'il ne convenait pas pour ceux qui arrivèrent par la suite. Et il en était de même en ce qui concerne les théâtres d'Italie, étant donné le goût différent qui règne ici et là, dans ce genre de spectacles<sup>5</sup>.*

Au reste, s'il est constant que le voyage de l'impératrice et le départ des chanteurs auxquels Giuseppe Sarti avait destiné sa partition, furent pour beaucoup dans l'ajournement indéfini de *Zenoclea*, on peut penser que cette décision inattendue eut une autre raison encore, non moins péremptoire : l'absence du compositeur dont le contrat, venu à expiration le 31 décembre 1786 n'avait pas été renouvelé, et qui avait tout aussitôt quitté la capitale, pour aller rejoindre le prince Potemkine dans le Midi...

Ajoutons en terminant qu'aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur *Zenoclea* dont on est fondé à juger que la musique a définitivement disparu.

\* \* \*

A la même époque, la troupe italienne de la cour dut certainement représenter *La scuola de' gelosi*, opéra-comique de A. Salieri, car le livret de cet ouvrage fut publié à Saint-Pétersbourg, à ce moment (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Et peut-être cette compagnie joua-t-elle aussi — à moins que ce n'ait été au début de 1787 — une partition du même genre, de D. Cimarosa : *L'amor costante*, qu'un périodique théâtral milanais signale comme étant inscrite au répertoire de la saison<sup>6</sup>.

Toujours dans la capitale, l'opéra-comique russe : *La famille enragée*, trois actes, texte de I. Krylof, musique du violoniste allemand de la cour Otto-Ernst Tewes, vit le jour sur la scène du Théâtre russe. Le livret en fut publié à cette époque, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) puis, quelque temps plus tard, dans la collection : *Le*

<sup>1</sup> *Opere drammatiche*, T. III, pp. 287-336.

<sup>2</sup> Celui de l'année 1787.

<sup>3</sup> Ayant quitté Saint-Pétersbourg à la fin de 1786, Catherine II se rendit à Kief où elle séjourna jusqu'au printemps de 1787, puis elle gagna l'Ukraine, et ne rentra dans sa capitale qu'en automne.

<sup>4</sup> Comme on le verra, la troupe italienne de la cour fut presque complètement modifiée en 1787, de par le départ de Luiza-Rosa Todi, Anna Davia, Luigi et Francesca Pagnanelli, Gaetano de Paoli, Luigi Marchesi et Adamo Solci, auxquels Giuseppe Sarti avait très certainement destiné les rôles de *Zenoclea*.

<sup>5</sup> *Opere drammatiche*, T. III, p. 287.

<sup>6</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1786-1787.

*Théâtre russe*<sup>1</sup>. Cet ouvrage que plusieurs historiens locaux ont attribué inexactement à E. Fomine — bien que la partition conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad indique expressément le nom de son véritable auteur — n'eut pas de succès. Peut-être parce que l'action en était fort insignifiante, au dire d'un des biographes du poète, Lobanof, qui nota à ce propos :

... *Il est dommage que le nom de Krylof y soit imprimé.*

Il en alla de même, semble-t-il, d'un opéra allégorique en trois actes : *Le tsarévitch Khlor, ou la rose sans épines*, paroles de D. Khvostof (probablement), musique d'un compositeur inconnu, dont le livret fut édité à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) et, plus tard, dans la collection : *Le Théâtre russe*<sup>2</sup>. Une note des *Mémoires* de A. V. Khrapovitzky<sup>3</sup>, du 9 décembre 1786, fait penser que cet ouvrage avait été représenté peu avant cette date.

De son côté, Dmitri Bortniansky, qui travaillait alors avec zèle pour la cour du grand-duc héritier, donna coup sur coup deux nouveaux opéras-comiques français : *Don Carlos*, joué à Saint-Pétersbourg, dans le palais de Paul Péetrovitch, par de nobles amateurs et dont le livret, dû encore à F. M. Laferrière, fut publié dans la capitale en 1787<sup>4</sup>; puis : *La fête du seigneur*, petite comédie lyrique dont le texte était probablement de la main du même littérateur, et dont la partition (copie) se trouve dans la Bibliothèque de la Philharmonie de Leningrad<sup>5</sup>. Cet ouvrage fut représenté dans le château du grand-duc, à Pavlovsk, près de Saint-Pétersbourg.

A Moscou, Mattia Stabinger donna une fois encore, au Théâtre-Péetrovsky, un opéra-comique russe de sa façon : *L'heureuse Tonia*, quatre actes, dont le livret dû au prince D. Gortchakof, fut publié au même moment dans cette ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et dont la partition nous a été conservée. Chanté par les meilleurs sujets de la troupe, Nathalie Sokolovskaya, Anna Pomérantzéva et André Ojoguine en tête<sup>6</sup>, cette production dont l'existence a, comme toujours, échappé aux biographes du compositeur, connut un très grand succès attesté par l'auteur du *Dictionnaire dramatique* qui écrit à son sujet :

... *Cet opéra fut accueilli avec une faveur marquée par le public; il n'y a peut-être pas d'exemple d'un opéra qui, en Russie, ait obtenu tant de suffrages*<sup>7</sup>.

A peu près à la même époque, la troupe du comte N. P. Chérémétief révéla, à Kouskovo, trois opéras de Gluck : *Armide*, *Echo et Narcisse* et *Iphigénie en Tauride*, puis *Céphale et Procris* de Grétry, tous ouvrages sur les représentations desquels aucun détail ne nous est parvenu, sinon que des décors pour ces spectacles furent bossés, entre 1785 et 1786, dans les ateliers de Kouskovo<sup>8</sup>, et que, dans une lettre datée de Paris, 17 septembre (nouv. st.) 1786, Hyvart, correspondant particulier du comte pour les choses théâtrales, fournit à celui-ci de nombreux renseignements sur la mise en scène d'*Armide*, à l'Opéra de Paris.

Enfin, c'est au même moment, ou peut-être un peu avant, que la comédie lyrique : *Tom Jones* de F. A. D. Philidor, fut jouée pour la première fois en Russie, sur le théâtre particulier du prince P. M. Volkonsky, à Moscou. La traduction russe du texte de A. H. Poinset était due

<sup>1</sup> Tome XXXIX.

<sup>2</sup> Tome XXIV.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire*, p. 20.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 276.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> Pages 161-162.

<sup>8</sup> *Catalogue dressé en 1809, des décors bossés au XVIII<sup>e</sup> siècle pour le Théâtre-Chérémétief* (copie manuscrite en notre possession).

à la princesse E. P. Volkonsky, les parties versifiées et l'adaptation des paroles à la musique étant l'œuvre du librettiste V. A. Levchine. Spectacle sur lequel l'auteur du *Dictionnaire dramatique* porta ce jugement :

*... Cette pièce est remplie d'assez jolies pensées, de grands chœurs et d'airs agréables. La musique des cors y ajoute encore plus d'éclat. Le rôle de Mr. Western a été fort loué par les spectateurs*<sup>1</sup>.

Comme on le voit, le prince P. M. Volkonsky qui possédait un orchestre de cors russes fort célèbre à son époque, n'avait pas résisté au désir de le faire participer à la représentation en lui confiant, dans la partition de Philidor, un rôle dont le compositeur eût sans doute été fort surpris...

<sup>1</sup> Pages 140-141.

## DOMENICO CIMAROSA ET VICENTE MARTIN I SOLER EN RUSSIE

Le contrat de Giuseppe Sarti venant à expiration le 31 décembre 1786, la direction des Théâtres impériaux dut, avant cette date déjà, se mettre en quête d'un nouveau compositeur et maître de chapelle italien, pour remplacer celui que Luiza-Rosa Todi avait réussi, par ses intrigues, à faire tomber en disgrâce.

Il est probable que plusieurs musiciens furent alors pris en considération pour occuper les fonctions qui allaient devenir vacantes, et que les agents diplomatiques russes qui se trouvaient dans les divers États de la péninsule, reçurent l'ordre de fournir à Saint-Pétersbourg des renseignements sur les artistes qui leur paraissaient les plus aptes à recueillir la succession de l'Italien si injustement dépossédé. Mais, jusqu'ici, aucune pièce officielle n'est venue nous éclairer sur les démarches qui durent être entreprises ici et là, et l'on ignore même le détail des négociations qui aboutirent à l'engagement de Domenico Cimarosa choisi, à ce moment, pour prendre la direction de la troupe italienne impériale.

Toutefois, la présence du duc Antonio de Serra-Capriola<sup>1</sup> qui était alors accrédité, par le roi de Naples, comme ministre plénipotentiaire près la cour de Saint-Pétersbourg où il était fort bien vu de Catherine II, permet de penser que ce diplomate influent ne fut pas étranger à la nomination du *maestro* napolitain, et qu'il s'employa probablement à faire valoir en haut lieu le talent de son compatriote, ainsi que la réputation que celui-ci devait aux nombreux ouvrages dramatiques donnés par lui aux scènes de Rome et de Naples, où ils avaient presque constamment connu le succès le plus décidé.

Si l'on ignore les circonstances dans lesquelles Domenico Cimarosa fut engagé par la direction des Théâtres impériaux, l'on n'est pas mieux renseigné sur les conditions que celle-ci lui proposa pour l'attirer en Russie car, fait inexplicable, tous les documents d'archives le concernant ont disparu. Et comme, d'autre part, les périodiques du temps, les mémoires et les lettres des contemporains ne font presque aucune allusion à sa personne, ni à ses œuvres, il se trouve que, de tous les musiciens étrangers appelés à Saint-Pétersbourg durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, Domenico Cimarosa est celui dont le séjour est le plus entouré d'obscurité. Cela d'autant plus que l'artiste lui-même n'a laissé, semble-t-il, aucune lettre datant de cette période de son existence.

A en juger par le silence qu'observèrent, à son égard, tous les Russes dont, par ailleurs, la correspondance est si prodigieuse de détails sur l'activité de Giovanni Paisiello et de Giuseppe

<sup>1</sup> Antonio Maresca-Donnorso, duc de Serra-Capriola (1750-1822), demeura en fonctions à Saint-Pétersbourg dès 1782 et pendant quarante ans, sous les règnes successifs de Catherine II, de Paul I et d'Alexandre I dont il eut l'entière confiance.

Sarti, on en vient à penser que notre homme passa assez inaperçu à Saint-Pétersbourg. Aussi bien — on le verra — Catherine II, qui était incapable de sentir la valeur de son nouveau maître de chapelle, donna-t-elle, envers lui, l'exemple d'un dédain assez injurieux, et ne se gêna-t-elle pas pour dire carrément à son entourage la médiocre estime en laquelle elle tenait ses œuvres. C'est bien ce qui semble résulter du témoignage d'un publiciste allemand, alors fixé dans la capitale et qui, deux ans après le départ de Domenico Cimarosa, mandait ces propos significatifs à son journal :

... On gardait un bon souvenir de Cimarosa. Ses grands opéras ne pouvaient être appréciés et avoir du succès, qu'en raison de sa présence et de la façon dont lui-même, assis au clavecin, en chantait des fragments. Ils ne purent se maintenir [au répertoire], parce que trop recherchés, forcés et chargés. Du reste, il leur manquait aussi le grand caractère noble. Par contre, le genre de ses petits opéras-comiques est tout à fait réussi et piquant. <sup>1</sup>

Au surplus, ce n'est pas seulement sur l'existence de Domenico Cimarosa à Saint-Pétersbourg, que nous sommes insuffisamment renseignés, c'est aussi sur les ouvrages qu'il fit représenter pendant les trois années et demie qu'il passa en Russie. Alors, en effet, que les livrets des opéras de G. Paisiello, G. Sarti et autres nous apportent une foule de précisions sur l'apparition de ces partitions et sur les chanteurs qui furent chargés de les interpréter, bien rares sont les ouvrages de Cimarosa dont les textes nous soient parvenus. Aussi pourrait-on penser que, contrairement à l'habitude observée sur les scènes de la Cour, beaucoup de ces livrets n'eurent pas l'honneur de l'impression. D'où l'incertitude à laquelle l'historien est réduit, quant à la chronologie exacte des œuvres que le *maestro* napolitain fit jouer pendant son séjour sur les bords de la Néva.

Quoiqu'il en soit sur ce point, comme sur celui de son engagement, il est avéré du moins que Domenico Cimarosa quitta Naples, en compagnie de sa femme, au cours de l'automne 1787, pour aller recueillir la succession de Giuseppe Sarti à Saint-Pétersbourg <sup>2</sup>. Passant par Livourne, Florence et Parme, il arriva à Vienne où l'empereur Joseph II l'accueillit avec la plus grande bienveillance et lui fit de riches cadeaux. Puis il poursuivit sa route recevant, à son passage à Varsovie, de précieux témoignages d'estime du roi Stanislas Poniatowski. Enfin, au terme d'un voyage qui, paraît-il, l'avait fort éprouvé, l'artiste débarqua le 2 décembre <sup>3</sup> à Saint-Pétersbourg où, tout aussitôt, le duc de Serra-Capriola le présenta à Catherine II qui, impatiente de l'entendre, le pria incontinent de s'asseoir au clavecin et de chanter : petit concert improvisé qui excita un vif enthousiasme au sein de la noble assemblée <sup>4</sup> et qui, peut-être, valut au nouveau maître de chapelle de la cour d'être bientôt désigné, par la souveraine, pour enseigner la musique aux jeunes grands-ducs Alexandre et Constantin, fils de l'héritier Paul Pétrovitch.

À peine installé, Domenico Cimarosa dut se mettre précipitamment au travail. En effet, la duchesse de Serra-Capriola était venue à mourir le 12 décembre 1787 <sup>5</sup> et, bien naturellement,

<sup>1</sup> *Allg. mus. Zeit.*, I, 41, lettre datée de Saint-Pétersbourg, 29 mars 1793.

<sup>2</sup> Par erreur, F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 304, laisse entendre que Cimarosa succéda directement à Paisiello, et qu'il vint en Russie en 1789, date qu'indique non moins inexactement N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 141. Comme on le verra, cette date est démentie catégoriquement par celle de la naissance du fils de Domenico Cimarosa, qui vint au monde le 26 mars 1788, à Saint-Pétersbourg.

<sup>3</sup> P. CAMBIASI : *Notizie sulla vita . . . di D. Cimarosa*; Milan, 1901, p. 11, qui n'indique pas si cette date est donnée selon le calendrier orthodoxe, ou le grégorien.

<sup>4</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 382.

<sup>5</sup> Date consignée dans la partition autographe de la *Messa pro defunctis*. Née Maria-Adelaïda del Carretto di Camerano, la duchesse disparut jeune encore. Au dire de Casanova qui la vit à Naples, en 1770, elle était « belle comme un astre et amoureuse de son mari ». Malgré cela, elle ne fut pas longtemps pleurée par ce dernier car, en 1788 déjà, il se remaria, à Saint-Pétersbourg, avec Anna Viazemsky, fille du ministre russe des finances,

son mari chargea le *maestro* napolitain d'écrire la musique qui allait être exécutée, quelques semaines plus tard, lors de l'office célébré pour le repos de l'âme de la défunte. La *Messa pro defunctis* que Cimarosa composa à cette occasion, fut le premier des ouvrages donnés par lui en Russie. Elle fut suivie, le 24 février 1788, d'une cantate pastorale avec ballets : *La felicità inaspettata* qui, de même que l'œuvre précédente, fut assez peu goûtée de Catherine II dont nous citerons plus loin le jugement singulièrement dédaigneux. Nonobstant, la souveraine, fidèle à la promesse qu'elle avait faite à son correspondant parisien, donna, quelque temps après, l'ordre d'envoyer ces deux partitions à Grimm <sup>1</sup>.

A un mois de là, un événement heureux se produisit dans la famille du compositeur. En effet, le 26 mars, sa femme lui donna un fils qui fut baptisé quatre jours plus tard, en l'Eglise catholique de Sainte-Catherine, et qui eut l'honneur d'avoir pour parrain le grand-duc Paul Pétrovitch dont il reçut le prénom, et pour marraine la comtesse Saltykof. Les témoins qui apposèrent leurs signatures dans le registre paroissial appartenaient, eux aussi, à la plus haute société pétersbourgeoise. C'étaient le comte L. von Cobenzl, ambassadeur d'Autriche, le comte L.-Ph. de Ségur, ambassadeur de France, et le duc de Serra-Capriola qui, on le voit, avait tenu à honorer son compatriote en mobilisant, pour la circonstance, des personnages de marque <sup>2</sup>.

Puis, le 29 juin 1788, à l'occasion de la fête de saint Pierre, Domenico Cimarosa fit représenter une cantate dramatique : *Atene edificata*. Après quoi, il garda le silence pendant quelques mois, occupé très probablement qu'il était à mettre au point les deux partitions nouvelles qu'il allait donner à la scène italienne de la Cour : *La vergine del sole* qui semble avoir été créé en automne 1788, et *Cleopatra* qui fit son apparition le 27 septembre 1789.

Au cours de cette dernière année, le Théâtre russe de Saint-Pétersbourg inscrivit à son répertoire deux opéras-comiques du *maestro*, qui avaient été représentés à Rome, alors que Domenico Cimarosa résidait encore en Italie : *Le donne rivali*, joué le 18 avril dans une version russe intitulée : *Les deux rivales*, et *I due baroni di Rocca Azzurra*, dont l'apparition sur la scène de la capitale eut lieu à une date qu'il n'est pas possible de fixer plus précisément.

C'est encore à l'année 1789 qu'appartient un *Coro di guerrieri* probablement destiné au grand spectacle historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*, livret de Catherine II, qui fut représenté en 1790, avec une partition en vue de laquelle Giuseppe Sarti, Carlo Canobbio et Vassili Pachkévitich furent appelés à collaborer. Selon les biographes du compositeur, ce chœur aurait été écrit en 1790 seulement. Mais il semble bien que cette date soit un peu tardive. Car le 5 septembre 1789 déjà, A. V. Khrapovitzky notait, dans ses *Mémoires*, que : « le chœur de Cimarosa n'a pas plu » <sup>3</sup>. Et, à ce propos, il cite ces mots de la souveraine :

... *Cela ne peut aller* [en français dans le texte] : *j'ai envoyé Oleg au prince Potemkine, afin que Sarti compose la musique.*

Comme, à ce moment, Catherine II était fort occupée de la préparation de son grand spectacle, il semble certain qu'elle avait pensé tout d'abord à son premier maître de chapelle pour en composer la partition, et que c'est au vu du *Coro di guerrieri*, qu'elle se décida en faveur de Giuseppe Sarti dont, incapable comme elle l'était d'un jugement sain en matière

<sup>1</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 58, note en date du 22 avril 1788 : « On a ordonné de faire copier la musique composée ici par Cimarosa, certainement pour l'envoyer à Grimm, à Paris ». Comme, à ce moment, le compositeur n'avait encore écrit que la *Messa pro defunctis* et la cantate : *La felicità inaspettata*, il s'agit de ces œuvres, sans aucun doute.

<sup>2</sup> Copie de l'acte de baptême, reproduite par F. FLORIMO : *Op. cit.*, II, 398. Paolo Cimarosa qui avait hérité des dispositions artistiques de son père, se consacra également à la musique. Il se fit connaître comme compositeur et professeur au Conservatoire S. Pietro a Majella de Naples. Il mourut dans cette ville, en 1864.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 205. Il s'agit évidemment ici de l'opinion de Catherine II, à laquelle A. V. Khrapovitzky se réfère constamment.

musicale, elle ne pouvait manquer de préférer la grandiloquence et le style déclamatoire au caractère discret et réservé des ouvrages du *maestro* napolitain.

En 1791, Domenico Cimarosa donna deux cantates encore : *La sorpresa*, composée à l'intention du comte A. A. Bezborodko, puis *La serenata non preveduta*, écrite à la demande du prince Grégoire Potemkine, et que celui-ci destinait très probablement à la fête splendide qu'il offrit à Catherine II, au mois d'avril, dans son Palais de la Tauride, à Saint-Pétersbourg.

Ce furent là, semble-t-il, les deux ultimes productions du maître en Russie où sa présence était devenue superflue, la direction des Théâtres impériaux ayant congédié, pour cause d'économies, la majeure partie de la troupe italienne, au cours de l'année précédente déjà. Au reste, malgré les attentions dont il était parfois l'objet de la part de la haute société, le musicien qui ne pouvait se dissimuler la médiocre estime en laquelle il était tenu par la souveraine et qui, en outre, se sentait fort éprouvé par le rude climat du Nord, aspirait à regagner sa patrie. Aussi le 3 juin 1791, dès les premiers jours de la belle saison, annonça-t-il son prochain départ, dans la feuille officielle :

*Domenico Cimarosa, maître de chapelle de la cour, part avec sa femme, ses deux enfants et sa servante italienne*<sup>1</sup>.

S'étant mis en route quelques semaines plus tard, il repassa par Vienne où une surprise l'attendait, qui lui fut sans doute une bien douce compensation aux déconvenues qu'il avait éprouvées en Russie : L'empereur Léopold II, monté tout récemment sur le trône, le retint dans sa capitale, et lui demanda un nouvel ouvrage pour la scène impériale. Ce fut le fameux *Il matrimonio segreto* qui, créé le 7 février (nouv. st.) 1792, au Burgtheater, alla immédiatement aux nues, et ne tarda pas à paraître sur toutes les scènes lyriques d'Europe.

Si l'on en devait croire l'historien G. Kinsky<sup>2</sup>, Domenico Cimarosa aurait conçu, dans les derniers temps de son existence, le projet de retourner en Russie, et c'est au cours de son voyage, qu'il serait mort à Venise, le 11 janvier (nouv. st.) 1801 : Allégation qui nous paraît fort aventureuse ; tout d'abord parce que, si le fait était exact, le compositeur aurait certainement été l'objet d'un appel de la direction des Théâtres impériaux, dans les archives de laquelle nous n'avons découvert aucune allusion à pareille proposition ; puis parce qu'à ce moment, précisément, la situation politique était déjà fort inquiétante à Saint-Pétersbourg où l'empereur Paul I n'allait pas tarder d'être assassiné par son entourage (11 mars), et que, par conséquent, les circonstances n'avaient rien de rassurant, ni d'engageant pour un artiste étranger.

C'est également du domaine de la légende que relève l'allégation de F. J. Fétis<sup>3</sup> selon lequel Domenico Cimarosa n'aurait pas donné moins de cinq cents (!) œuvres en Russie : Chiffre dont la brièveté du séjour du compositeur à Saint-Pétersbourg suffit à démontrer l'inanité. Certes, il est probable, comme ce fut le cas de Giovanni Paisiello et de Giuseppe Sarti, que le musicien napolitain fut sollicité par divers nobles dilettantes désireux d'obtenir de lui quelques morceaux de chant ou de clavecin<sup>4</sup>. Mais, de toute évidence, le total de ces pièces ne saurait atteindre un nombre pareil. Aussi bien, à notre connaissance, presque rien n'a subsisté de ces ouvrages auxquels nul contemporain ne fait allusion.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 3 juin 1791, annonce. La date de cet avis infirme, on le voit, celle que les biographes du compositeur indiquent pour son départ de Saint-Pétersbourg, qu'ils fixent tous à l'année 1792.

Fig. 86, nous reproduisons le portrait de Domenico Cimarosa d'après celui que le peintre Francesco Candido exécuta à Naples, deux ans avant le départ du compositeur pour la Russie.

<sup>2</sup> *Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Cöln*; Cologne, 1910-1916, T. IV, p. 50.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, II, 304.

<sup>4</sup> Tout au plus peut-on classer parmi ces pièces — parce qu'ils portent la date de 1790 — deux petits morceaux dont la partition manuscrite se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples ; le duo : *Perchè da me non vieni* (*Catalogo*, p. 449), et l'air : *Si deponga o compagni* (*Ibid.*, p. 479).

Durant les années qui suivirent le départ de Domenico Cimarosa, plusieurs de ses *opere buffe* furent joués à Saint-Pétersbourg, en italien. Ce fut le cas notamment de : *Il credulo* (1794), *Il matrimonio segreto* et *L'impresario in angustie* (1794 ou 1795), *L'Italiana in Londra* (1795), *La ballerina amante* (1796), *I nemici generosi*, *I due supposti conti* et *Chi dell'altrui si veste* (1798). D'autre part, il est possible, sans qu'on puisse l'affirmer catégoriquement, que *Il falegname* ait été représenté en russe à Moscou en 1793, et *Giannina e Bernardone* en italien à Saint-Pétersbourg, l'année suivante.

Signalons encore que la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède une collection assez considérable de partitions du maître napolitain : *L'amor costante*, *Amor rende sagace*, *L'apprensivo raggirato*, *La ballerina amante*, *Caio Mario*, *Chi dell'altrui si veste*, *Cleopatra*, *Il credulo*, *Le donne rivali*, *L'impresario in angustie*, *I due baroni di Rocca Azzurra*, *I due supposti conti*, *Giannina e Bernardone*. *L'Italiana in Londra*, *Il matrimonio segreto*, *I nemici generosi*, *Gli Orazi e i Curiazi*, *Il pittor parigino*, *Il ritorno di Don Calandrino*, *Le stravaganze d'amore*. *I tre amanti* et *La vergina del sole*.<sup>1</sup>

Et ajoutons enfin qu'en plus des cadeaux de prix qui, selon l'usage, durent lui être octroyés par Catherine II, mais sur lesquels on ne possède aucun renseignement, Domenico Cimarosa rapporta de Russie... le petit pianoforte dont il se servit pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, et auquel il s'attacha tant, qu'au moment où il partit pour rentrer en Italie, la souveraine consentit à lui en faire don. Cette précieuse relique appartient aujourd'hui au Musée du Conservatorio S. Pietro a Majella, de Naples, auquel elle a été remise par le célèbre musicologue napolitain F. Florimo qui avait eu la bonne fortune d'entrer en sa possession<sup>2</sup>.

Au moment du départ de Domenico Cimarosa, le compositeur espagnol Vicente Martin i Soler, né à Valence en 1754, se trouvait depuis quelque trois ans à Saint-Pétersbourg où, semble-t-il, il s'était rendu de sa propre initiative, sans être encore au bénéfice d'un engagement régulier. Il venait alors de Vienne où il s'était fixé temporairement en 1784, et où il avait fait représenter trois *drammi giocosi* : *Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara* et *L'arbore di Diana*, qui connurent un succès éclatant et lui valurent la faveur toute particulière de l'empereur Joseph II. Comme ce dernier ouvrage fut joué au Burgtheater, le 1<sup>er</sup> octobre (nouv. st.) 1787, et que, le 9 décembre 1788 déjà, Catherine II donna l'ordre de confier au musicien espagnol la composition de son opéra-comique russe : *Le preux Chagrin Kossométovitch*<sup>3</sup>, on peut en déduire approximativement l'époque où Vicente Martin i Soler fit son apparition sur les bords de la Néva.

Bien que rien ne permette de l'affirmer de façon absolue, il est possible que Joseph II n'ait pas été étranger à la décision prise par l'artiste, d'aller se fixer en Russie. En effet, au cours de l'été 1787, l'empereur d'Autriche avait eu, en Tauride, une entrevue avec Catherine II. Et peut-être en profita-t-il pour recommander à celle-ci le musicien qu'il tenait en si haute estime. Ce qui expliquerait assez naturellement le fait qu'à peine arrivé sur les bords de la Néva, Vicente Martin i Soler se soit vu désigné par la souveraine pour collaborer avec elle, et qu'il ait été admis presque simultanément au service de la cour.

En effet, bien qu'il faille attendre jusqu'en octobre 1790 pour découvrir un contrat conclu par la direction des Théâtres impériaux avec le compositeur espagnol, il est certain que celui-ci

<sup>1</sup> *Catalogue (manuscrit) des partitions de compositeurs italiens, conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad*. Ce catalogue qui est en notre possession, a été dressé pour nous par notre excellent confrère, l'historien soviétique Alexis Vassiliévitch FINAGUINE, que nous tenons à remercier ici de la précieuse collaboration qu'il a bien voulu nous apporter.

<sup>2</sup> Fig. 87, voir la reproduction photographique de cet instrument qui porte l'inscription : *Adam Beyer Londini fecit 1780*.

<sup>3</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 144.

fut engagé en 1788 déjà, car un périodique théâtral milanais <sup>1</sup> le désigne expressément comme maître de chapelle de la cour, pendant la saison 1788-1789 et, d'autre part, A. V. Khrapovitzky signalant, à la date du 19 octobre 1788, un incident provoqué par le comte L. von Cobenzl, déclare que ce dernier aurait fait, à ce moment, allusion à « la démission de Martini » (*sic*) <sup>2</sup>.

De ces précisions, on peut donc conclure que la réputation de Vicente Martin i Soler lui avait ouvert presque immédiatement les portes de la scène de la cour sur laquelle, en automne 1788 déjà, il fit représenter *Una cosa rara*, ainsi que le note A. V. Khrapovitsky qui, malheureusement, ne mentionne ni la date exacte de ce spectacle, ni sa distribution <sup>3</sup>.

Quelques semaines plus tard, sur le conseil du comte A. M. Dimitrief-Mamonof (1758-1803), mélomane passionné qui était alors son amant officiel, Catherine II désigna, comme nous l'avons dit, Vicente Martin i Soler pour écrire, de concert avec Ernest Wanzura, la musique de l'opéra-comique russe : *Le preux Chagrin Kossométovitch* dont elle venait de terminer le livret <sup>4</sup>. Cependant la partition manuscrite de cet ouvrage montre que, finalement, l'artiste espagnol fut seul à en assumer la composition. Il dut y travailler avec une extraordinaire rapidité car, bien qu'il eût été malade au début de l'année <sup>5</sup>, *Le preux Chagrin Kossométovitch* fut créé le 29 janvier 1789 déjà, au Théâtre de l'Ermitage, devant la cour qui s'y amusa fort et qui lui réserva l'accueil le plus flatteur <sup>6</sup>.

Aussi, profitant de cette réussite, la direction des scènes impériales s'empessa-t-elle de porter à l'affiche du Théâtre national deux œuvres du maître espagnol : *Una cosa rara* (1<sup>er</sup> juin 1789) et *L'arbore di Diana* (4 septembre 1789), qui furent jouées dans des versions russes dues à Ivan Dmitrevsky, et qui remportèrent un tel succès, qu'elles eurent de nombreuses représentations.

Fait qui semble assez surprenant, c'est, une fois encore, un opéra-comique russe que V. Martin i Soler fut appelé à composer bientôt après : *La mélomanie*, un acte, livret de A. V. Khrapovitzky, qui parut à Saint-Pétersbourg le 7 janvier 1790, probablement sur la scène de l'Ermitage.

C'est que, par une curieuse anomalie qu'explique, à la vérité, le licenciement de la troupe italienne — décidé en principe, en 1789, déjà, pour raison d'économie — le compositeur avait été affecté... au Théâtre russe de la cour <sup>7</sup>, tout en étant chargé d'un enseignement à l'École théâtrale : dispositions dont témoigne le contrat que la direction des scènes impériales signa avec lui, le 1<sup>er</sup> octobre 1790, et dans lequel les obligations de V. Martin i Soler sont stipulées en ces termes :

*Nous, soussignés, Directeurs généraux des spectacles de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies, ont [sic] passé ce présent contrat avec Monsieur Vincent Martin, maître de chapelle, en ce qui suit : 1) qu'il s'engage de faire la musique pour des nouveaux opéras russes ou italiens, ainsi que les cantates et les chœurs pour la Cour, tant au concert, que pour la musique de table. 2) Il arrangera les opéras traduits des autres langues en russe et les adoptera [sic] aux voix des acteurs russes, capables de les exécuter. 3) Il dirigera toutes les répétitions des opéras. 4) Il aura lui seul la direction et l'exécution de tout, ce qui est relatif en général à la musique et au chant. 5) Les élèves de l'École du Théâtre assez avancés dans les principes de la musique, parmi lesquels ceux, qui auront*

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour cette saison.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 123.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 144, en date du 9 décembre 1788.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 168-169. Comme la plupart des autres ouvrages écrits par V. Martin i Soler en Russie, celui-ci est resté inconnu des biographes du compositeur espagnol.

<sup>7</sup> L'*Indice de' spettacoli* pour 1789-1790 le désigne, en effet, comme « directeur et compositeur de la Compagnie russe ».

*des dispositions reconnues par lui, il leur apprendra le bon goût du chant en les perfectionnant en cet art. Pour toutes les vues mentionnées ci-dessus dans ce Présent, la Direction générale du Théâtre de la Cour de Sa Majesté Impériale lui payera annuellement la somme de trois mille roubles, payables, suivant l'usage, par tierçale [sic], en outre il jouira d'un logement convenable, ou bien il lui sera payé la somme de six cents roubles, l'équivalent du dit, et en outre le bois. En cas qu'il voulut quitter le service à l'échéance du présent, il en fera part à la Direction six mois d'avance, qui en agira également en pareil cas à son égard, en lui payant le voyage de retour, la somme de cinq cents roubles. Le présent contrat aura lieu [sic] et cours pour quatre années consécutives, à dater du 1<sup>er</sup> octobre 1790.*

*Pierre de Soymonoff.*

*Alexandre Chrapowitzky*<sup>1</sup>.

On le voit, Vicente Martin i Soler était appelé ainsi à des fonctions qui ne pouvaient manquer d'être parfois singulièrement malaisées pour un étranger ne possédant, sans doute, que des notions fort incomplètes de la langue du pays; et l'on peut se demander comment il s'y prenait, non seulement pour «arranger les opéras traduits du russe», mais aussi pour se faire entendre des élèves qu'il devait enseigner...

Peu de jours avant la signature de ce contrat, le compositeur donna une œuvre de circonstance, une courte cantate italienne intitulée : *La Deità benefica*, dont le texte appartenait au librettiste Ferdinando Moretti, et qui fut exécutée à Saint-Pétersbourg, certainement au cours de l'automne 1790, à l'occasion de la conclusion de la paix avec la Suède.

Mais ce musicien espagnol qui s'était fait apprécier, à l'étranger, comme un excellent auteur d'opéras italiens, était destiné par le sort à enrichir le répertoire national du pays dans lequel il était venu chercher fortune. En effet, le 16 janvier 1791, la troupe impériale représenta un troisième opéra-comique russe de sa composition : *Fédoul et ses enfants*, à l'occasion duquel il eut de nouveau l'honneur de collaborer avec Catherine II qui avait conçu le texte de cet ouvrage dont la partition comporte, toutefois, quelques morceaux dûs à Vassili Pachkévitich.

A ce moment, ainsi que le montre le «Rôle nominatif des fonctionnaires et employés se trouvant au service de la direction théâtrale», rôle qui porte la date de 1791, Vicente Martin i Soler n'avait, malgré les nombreuses fonctions auxquelles son contrat l'astreignait, que le titre de «maître de chapelle de l'Ecole théâtrale»<sup>2</sup> ce qui s'explique, ainsi que l'avons dit déjà, par le fait que, pour des raisons d'économie, la direction avait décidé, en 1789, de supprimer la troupe italienne de la cour qui avait été presque entièrement congédiée durant l'année suivante.

Dès lors, tâche singulière pour un compositeur dont l'activité avait, jusqu'alors, été orientée exclusivement vers le genre dramatique, c'est à la musique de danse que Vicente Martin i Soler se consacra, en produisant coup sur coup trois ouvrages chorégraphiques qui furent mis en scène à Saint-Pétersbourg : *Didon abandonnée*, ballet tragique en cinq actes (1792); *L'oracle*, un acte qui fut dansé sur la scène de l'Ermitage, par de hauts personnages (début de 1793); et *Amour et Psyché*, ballet pantomime en cinq actes, donné à l'Ermitage également (septembre 1793).

Mais il semble que le succès ne vint pas récompenser l'effort du musicien, si l'on en croit le correspondant pétersbourgeois d'un périodique allemand qui signalant, le 29 mars 1793, le retour de Giuseppe Sarti dans la capitale, mandait à son journal que le *maestro* italien trouvait le champ libre, car :

*... Martini, qui avait commencé par avoir un grand succès à Saint-Pétersbourg, grâce à ses petits opéras L'arbore di Diana et Lilla<sup>3</sup> écrits à Vienne, n'a pas conservé la*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 433, texte original en français.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 376.

<sup>3</sup> Titre de la version allemande de *Una cosa rara*.

*faveur du public avec les ouvrages qu'il a composés en Russie. On l'ignore presque totalement ici...<sup>1</sup>*

Entre temps, en effet, Giuseppe Sarti tout auréolé par le succès retentissant des oratorios qu'il avait composés pour célébrer les victoires remportées par le prince Grégoire Potemkine, était reparu à Saint-Pétersbourg où, aussitôt rentré en faveur auprès de Catherine II, il n'avait pas tardé à réintégrer ses fonctions de maître de chapelle de la cour, ce qui rendait superflu le renouvellement du contrat de V. Martin i Soler. Aussi, son engagement devant prendre fin le 1<sup>er</sup> octobre 1794, le compositeur espagnol annonça-t-il, dès le 22 août, son intention de quitter prochainement la Russie <sup>2</sup>, et signa-t-il, six jours plus tard, la déclaration que voici, par laquelle il renonçait à toute prétention envers la direction des Théâtres impériaux :

*Je reconnais avoir reçu du Comtoir [sic] de la Direction des spectacles tous les appointements, qui me revenaient jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre 1794, pour cet effet j'ai rendu mon contrat, conclu avec la Direction, en protestant, que je n'ai et que je n'aurai jamais à faire aucune prétention sur la dite Direction, puisque j'ai obtenu d'elle tout, ce qui m'était du. En foi de quoi, j'ai signé de ma propre main*

28 septembre 1794

Vincent Martin <sup>3</sup>.

Le compositeur espagnol se rendit alors à Londres, appelé par un engagement à l'Opéra italien du Théâtre de Haymarket auquel il donna, en 1795, plusieurs partitions nouvelles, cependant qu'il faisait jouer quelques œuvres vocales dans les concerts organisés par le fameux impresario Salomon <sup>4</sup>.

Puis, à une date qu'il ne nous a pas été possible d'établir de façon précise, mais que l'on doit, en tout cas, situer au début de l'année 1796, V. Martin i Soler regagna Saint-Pétersbourg où la troupe italienne de la cour, tout récemment reconstituée, joua, le 19 mai, l'opéra-comique : *Il burbero di buon cuore* qu'il avait fait représenter à Vienne, dix ans auparavant. Dès sa rentrée, le compositeur reprit possession de ses fonctions de maître de musique à l'Institut de Smolna <sup>5</sup> et, en raison de la situation qu'il occupait dans cet établissement, on est probablement en droit de lui attribuer la paternité d'une cantate italienne : *Il tributo* qui fut chantée, à ce moment, par les élèves de l'Institut et dont le livret, publié à Saint-Pétersbourg en 1796, ne mentionne pas le nom de l'auteur de la musique.

Quelque temps plus tard, le *maestro* espagnol produisit son dernier ouvrage dramatique : *La festa del villaggio*, qui fut créé le 15 janvier 1798, sur la scène de l'Ermitage. Et, le 22 février suivant, l'empereur Paul I qui était monté sur le trône à la mort de Catherine II, lui manifesta sa bienveillance en lui octroyant le grade de conseiller de cour, « en raison de ses fonctions à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna » <sup>6</sup>.

Par la suite, V. Martin i Soler donna encore deux partitions chorégraphiques : *Tancredi*, ballet-pantomime héroïque en cinq actes (janvier ou février 1799), et *Le retour de Poliorcète* (décembre 1799 ou janvier 1800). Au cours de cette dernière année, il dirigea deux concerts à l'Institut de Smolna <sup>7</sup>, certainement en présence de la cour, et il écrivit son œuvre ultime,

<sup>1</sup> *Berlinische musikalische Zeitung*, Berlin, 1793, T. I, p. 41. Toutefois, cette défaveur ne semble avoir été que momentanée, car le répertoire des années 1795-1796 montre qu'à cette époque, les deux opéras mentionnés ci-dessus furent joués à de nombreuses reprises, par la troupe russe de la cour.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 août 1794, annonce.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 433-434, texte original en français.

<sup>4</sup> C. F. POHL : *Mozart und Haydn in London*, II, *passim*.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1796-1797.

<sup>6</sup> Cité par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 200.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 571 et 578.

une *Cantate pour l'inauguration de l'église de l'Ordre de Malte*<sup>1</sup>. A la même époque, il fut appelé à remplir les fonctions d'inspecteur de la troupe italienne de la cour<sup>2</sup>, mais il n'occupa pas cette charge bien longtemps car, en 1804, la compagnie italienne fut définitivement congédiée.

S'il faut en croire F. J. Fétis dont les informations sur la vie musicale en Russie sont souvent d'une authenticité fort discutable, V. Martin i Soler ne vécut, durant les dernières années de son existence, que du produit des leçons qu'il donnait dans de nombreuses familles nobles de la capitale.

Le 30 janvier 1806, la mort enleva le compositeur espagnol, ainsi que l'atteste cette inscription relevée dans les registres de la paroisse catholique de Sainte-Catherine, à Saint-Pétersbourg :

*En cette année 1806, le 30 de janvier, est mort d'une fièvre pituitaire catarrhale*<sup>3</sup>, *Vicente Martini, âgé de cinquante ans*<sup>4</sup>; *et le 5 de février, il fut enseveli au cimetière de Wassili-Ostrof*<sup>5</sup>.

Sur la tombe du défunt, des amis sans doute firent ériger un modeste monument funéraire qui portait cette épitaphe française :

*Vincent Martin, espagnol, conseiller de cour, né à Valence le 18 janvier 1756. Admiré dans les principales villes et cours de l'Europe, moïn [sic] pour son talent, que pour les belles et nobles qualités morales*<sup>6</sup>.

Vicente Martin i Soler laissait une femme prénommée Olivia<sup>7</sup> et un fils, Frédéric, qui devint un excellent pianiste et qui, très beau garçon, fut fort en faveur auprès des dames de la bonne société de Moscou, ville dans laquelle il se fixa et où il se trouvait lors de l'invasion française. Durant le séjour de Napoléon dans l'ancienne capitale russe, Frédéric Martin i Soler fut fréquemment appelé à se produire devant le monarque, en compagnie du chanteur Tarquinio, l'un des derniers castrats<sup>8</sup>. Frédéric Martin, communément appelé Martini, est l'auteur d'une petite pièce vocale publiée à Saint-Pétersbourg vers 1800, sous le titre :

*Lied aus Herders zerstreuten Blättern, in Music gesetzt von Friederich Martini*<sup>9</sup>.

Il est certain qu'à l'exemple de tous les compositeurs étrangers qui séjournèrent en Russie, Vicente Martin i Soler produisit, outre les ouvrages que nous avons cités plus haut, un certain

<sup>1</sup> *Le Passé russe*, septembre 1883, p. 465.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 116.

<sup>3</sup> Il s'agissait très certainement d'une sinusite aiguë — terme qui n'était pas encore inventé, à cette époque — qui détermina sans doute une inflammation purulente du cerveau, ainsi que cela est parfois le cas.

<sup>4</sup> C'était là une erreur, V. Martin i Soler étant né en 1754, ainsi que le certifie son acte de baptême qui a été découvert et publié par B. SALDONI : *Diccionario... de efemérides de musicos espanoles*; Madrid, 1868-1881, T. II, p. 354.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 359. Ce document dont l'original est rédigé en latin, infirme, on le voit, la date de 1810 donnée par plusieurs lexicographes, pour la mort de V. Martin i Soler, ainsi que celle du 3 mars 1806 que nous avons indiquée par erreur, au cours de la notice biographique que nous avons consacrée au compositeur espagnol, dans la *Rivista musicale italiana*, 1936, fasc. V-VI.

<sup>6</sup> *Nécrologe de Saint-Pétersbourg*, III, 51, cité par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 201. La date indiquée ici est entièrement fautive, V. Martin i Soler étant venu au monde le 2 mai (nouv. st.), 1754.

<sup>7</sup> Le prénom de la femme du compositeur nous est connu par une annonce qu'elle publia en 1807, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*.

<sup>8</sup> I. N. BOJÉRIANOF et N. N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 65.

<sup>9</sup> Commettant une erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, p. LXVI, appelle cet artiste *Martini il Tedesco*, le confondant avec le compositeur J. P. E. Schwartzendorf, dit Martini, dont c'était là le surnom, pour ce qu'il était d'origine allemande.

nombre de pièces de moindre importance, en hommage à de nobles amateurs ou à des élèves, ainsi que des morceaux destinés à être insérés dans les opéras représentés sur les scènes impériales. Mais la plupart de ces compositions, n'ayant pas été éditées, ont disparu. Les seules qui subsistent semblent être :

1) Un air intercalé dans un opéra ou un vaudeville intitulé : *Le vieux chasseur*, qui se trouve reproduit dans le journal de musique : *Le troubadour du Nord*<sup>1</sup>, année 1804.

2) Un air pour le vaudeville : *Léonore de Graillé*.

3) Un canon à trois voix (ces deux dernières pièces publiées dans *Le troubadour du Nord*, année 1805).

4) Une *Allemande* pour le clavecin qui, variée par J.-G. Pratsch, fut publiée dans le *Journal musical de Saint-Petersbourg*, N° 5 de l'année 1794.

5) L'air : *Voi siete amabile*, inséré dans le *Journal d'airs italiens, français et russes avec accompagnement de guitare*, publié à Saint-Petersbourg en 1796, par le guitariste J.-B. Hainglaise.

6) Trois *Canzonette italiane* intitulées : *L'innocenza*, *La semplice* et *La natura*, pour voix et clavecin, qui semblent être demeurées inédites, et dont nous ne connaissons qu'un seul exemplaire (copie), en notre possession<sup>2</sup>.

A ces œuvres, il en faut ajouter une autre qui a également été écrite par V. Martin i Soler en Russie, mais dont la musique semble perdue, et dont il ne subsiste que le texte poétique. Il s'agit d'une pièce très brève, simplement intitulée *Strofe*, pour une voix, chœur et — probablement — orchestre, dont les paroles sont dues au librettiste italien Ferdinando Moretti qui les a insérées dans l'édition collective de ses écrits dramatiques<sup>3</sup>, circonstance à laquelle nous devons d'apprendre l'existence de cet ouvrage auquel nul contemporain ne fait allusion, et qui est demeurée inconnue de tous les lexicographes.

Le littérateur a fait précéder son poème d'une note succincte dans laquelle il informe le lecteur que ces *Strofe* « furent chantées dans la résidence impériale de Péterhof, avec une musique du Maestro Martini [sic], à l'occasion de la fête de saint Pierre »<sup>4</sup>. Ce sont là tous les renseignements que nous possédons sur cette œuvrette. Ils ne permettent malheureusement pas de déterminer l'année à laquelle elle appartient. Du moins, peut-on être certain que les *Strofe* furent écrites entre 1788, date de l'arrivée du compositeur en Russie, et 1794, puisque c'est au cours de cette dernière année, que parut le volume dans lequel Ferdinando Moretti a inséré son petit ouvrage.

D'autre part, contrairement aux affirmations de plusieurs lexicographes, il est constant que Vicente Martin i Soler n'écrivit en Russie, ni l'*opera buffa* intitulé : *Gli sposi in contrasto* dont nous n'avons pas trouvé la moindre trace dans les documents russes de l'époque, et qui fut probablement composé pour l'Opéra italien de Londres où il fut représenté en 1795, sous le titre : *La scuola de' maritati*; ni la cantate : *Il sogno* dont E. L. Gerber affirme qu'elle date de la période où le *maestro* espagnol résidait encore à Vienne<sup>5</sup>.

Il faut constater encore que, selon leur habitude, les musicographes russes ont libéralement attribué à notre homme plusieurs ouvrages qui ne lui appartiennent nullement : *Henri IV*, ou *La bataille d'Ivry* et *Annette et Lubin* qui sont de la main de J. P. E. Schwartzendorf dit

<sup>1</sup> Recueil périodique de pièces instrumentales et vocales, publié à Saint-Petersbourg, dès 1804.

<sup>2</sup> Il est à peu près certain que ces trois mélodies datent également du séjour de V. Martin i Soler à Saint-Petersbourg, car le recueil manuscrit dans lequel elles sont reproduites, est entièrement consacré à des pièces vocales chantées par des artistes italiens et français qui se trouvaient en Russie, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>.

<sup>3</sup> *Opere drammatiche*, IV, 257-259.

<sup>4</sup> Il s'agit de la fête des SS. Pierre et Paul qui tombait le 29 juin, et que la cour célébrait toujours avec solennité.

<sup>5</sup> *Neues Lex.* III, 339. De fait, cette œuvre fut publiée chez Breitkopf à Leipzig, en 1785 déjà, soit à une époque où le compositeur ne songeait probablement point encore à se rendre en Russie.

Martini; *L'apothicaire* (= *Der Apotheker und der Doktor*), dont le véritable auteur est K. von Dittersdorf; enfin *Le bon Lucas, ou Voilà ma journée*, titre de la version russe de l'opéra-comique : *Ambroise, ou Voilà ma journée*, de N. Dalayrac.

Comme nous l'avons vu, Vicente Martin i Soler exerça aussi une assez importante activité pédagogique en Russie, d'abord à l'Institut de Smolna, puis à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, où il forma de nombreux chanteurs qui devinrent des artistes de valeur : le ténor Lucien Kamouchkof et Vassili Charapof auxquels il prodigua ses conseils, alors que ces jeunes artistes avaient déjà paru sur la scène, puis la célèbre cantatrice Elisabeth Sandounova qui fit des débuts éclatants en 1790; dans *L'arbore di Diana*; et qui fut l'une des plus brillantes interprètes du rôle de Gitta, de *Una cosa rara* <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fig. 88, nous reproduisons le portrait de Vicente Martin i Soler, d'après une estampe contemporaine.



## GIUSEPPE SARTI AU SERVICE DE POTEMKINE (1787-1791)

Lorsque, victime de la haine que la vindicative cantatrice Luiza-Rosa Todi lui avait vouée, Giuseppe Sarti dut abandonner, à la fin de l'année 1786, ses fonctions de maître de chapelle de la cour, dans lesquelles Domenico Cimarosa vint le remplacer, il dut se féliciter des circonstances qui lui avaient permis d'approcher le prince Grégoire Potemkine et de gagner sa faveur. Car c'est auprès de ce personnage fastueux et ami de la musique, qu'il trouva immédiatement une situation non moins avantageuse que celle qu'il venait de perdre.

De fait, dès les premiers temps de son séjour à Saint-Pétersbourg, le *maestro* était entré en contact avec le prince, dans des conditions assez plaisantes que Catherine II nous révèle, au cours d'une lettre où elle mandait à Grimm :

... *Peut-être pourrai-je vous envoyer l'air de Sarti, composé sur des points posés au hasards [sic] par le pr. Potemkine...*<sup>1</sup>

Et, un an plus tard, la souveraine nous fournit de plus amples précisions sur l'ouvrage auquel elle avait fait précédemment allusion, en écrivant au même :

... *Voilà que le prince Potemkine vous accable de présents. Primo il vous envoie son grand oratorio de Sarti*<sup>2</sup>; *Secondo le Duo, Tertio le Rondeau. Les points en encre rouge des notes ont été faits par le prince lui-même, et puis Sarti a composé ces deux pièces, c'est-à-dire le Duo et le Rondeau*<sup>3</sup>.

Simple jeu de grand seigneur, certes, mais qui avait donné à celui-ci l'occasion de remarquer l'adresse et l'empressement du musicien capable de se tirer avec honneur d'une tâche aussi insolite. Et peut-être fut-ce à cette innocente plaisanterie, que Giuseppe Sarti dut d'être chargé par le prince, d'écrire l'oratorio : *Seigneur, je t'implore*, ainsi que les *Psaumes* en langue russe dont Grégoire Potemkine avait tenu à choisir personnellement les textes pour les faire exécuter, le 13 avril 1785, en présence de toute la cour assemblée dans son palais.

<sup>1</sup> *Recueil S<sup>te</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 15 avril 1785.

<sup>2</sup> Il s'agit certainement de l'oratorio russe : *Seigneur, je t'implore*, que Giuseppe Sarti avait écrit à la demande du prince Potemkine, et qui avait été exécuté sous sa direction, le 13 avril 1785, dans le palais du prince.

<sup>3</sup> *Recueil S<sup>te</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 17 avril 1786.

On le voit, des relations suivies, sans doute fort profitables pour le compositeur italien, n'avaient pas tardé de s'établir entre celui-ci et l'ancien amant de Catherine II qui, bien qu'il eût perdu ce titre depuis quelque dix ans, n'en avait pas moins conservé l'entière confiance de la souveraine avec laquelle il vivait sur le pied d'une quotidienne intimité, et était devenu, de ce fait, l'un des plus puissants personnages — si ce n'est le plus puissant — de l'Empire.

Curieuse figure que celle de cet homme dont l'existence fut la plus prodigieuse aventure qui se puisse concevoir.

Grégoire Alexandrovitch Potemkine était né en 1739 à Smolensk, dans la maison d'un colonel de petite noblesse, et il fit ses études à Moscou où il déconcerta ses précepteurs et ses maîtres, autant par les sautes de son caractère capricieux et instable, que par une étrange curiosité d'esprit qui le poussait à l'étude des disciplines les plus contradictoires. C'est ainsi qu'adolescent il se passionnait à la fois, et également, pour l'art militaire et la théologie, déclarant gravement à qui voulait l'entendre :

*Je serai soit ministre, soit archevêque. Je débiterai par le service militaire, et si cela ne marche pas, je commanderai à des popes !*

De fait, Grégoire Potemkine entra très jeune dans l'armée, et il eut la chance de se faire remarquer par Catherine II, au moment du coup d'Etat qui permit à celle-ci de monter sur le trône, en 1762. En récompense du dévouement qu'il avait montré lors de cet événement mémorable, il reçut le grade de gentilhomme de la Chambre, qui lui donnait ses entrées à la cour, et qui marqua le début de son étonnante carrière. A cette époque, il perdit un œil par la faute d'un charlatan qui le soigna maladroitement. Mais cet accident n'altéra pas trop gravement un physique avantageux qui lui valait d'être comparé à Alcibiade, et qui dut faire une certaine impression sur la souveraine car, bientôt, des relations épistolaires se nouèrent secrètement entre celle-ci et le jeune militaire qui, participant à la guerre de Crimée, en 1768-1774, se distingua si bien, qu'il fut nommé général.

Grégoire Potemkine revint alors à Saint-Pétersbourg et, peu après, Catherine II l'appela à remplir auprès de sa personne les fonctions d'aide-de-camp, ... d'autres fonctions aussi, de nature plus intime, qui permirent dès lors au brillant officier de partager complètement la vie de sa souveraine.

Cette liaison qui prit aussitôt un caractère officiel, ne fut effective que durant deux années. Mais bien qu'elle eût été parfois orageuse, elle laissa un souvenir inoubliable au cœur de Catherine II qui, une fois la rupture intervenue en 1776, et Grégoire Potemkine remplacé comme favori par le comte P. V. Zavadovsky, puis par d'autres, conserva des relations de chaque instant avec son ancien amant qu'elle consultait sur les affaires les plus secrètes de l'Etat, et avec lequel elle entretenait une correspondance extrêmement suivie et pleine de tendresse.

Grâce à ces circonstances, mais aussi aux exceptionnelles facultés dont la nature l'avait doué, Grégoire Potemkine devint successivement ministre d'Etat, commandant en chef de l'armée, gouverneur-général des provinces du Midi, grand amiral de la flotte de la Mer Noire. Et, lorsqu'il eut conquis la Crimée, il fut créé prince de Tauride. Puis, la Russie étant de nouveau entrée en guerre contre la Turquie, il prit le commandement de toutes les armées impériales et partit pour le théâtre des opérations, se faisant accompagner d'une suite nombreuse dans laquelle figuraient ses musiciens, ses chanteurs et ses artistes de théâtre dont il ne voulait pas se séparer, et qui eurent la tâche de le divertir, ainsi que ses invités, sous la haute direction de Giuseppe Sarti tout récemment congédié par l'administration des scènes de la cour, et promu aussitôt aux fonctions de maître de chapelle particulier du prince.

Ce fut, au milieu du bruit des armes, et à chaque succès remporté sur l'ennemi, l'occasion de grandioses solennités musicales pour lesquelles Giuseppe Sarti composa des œuvres d'un

caractère sensationnel. Et, en 1791, la victoire ayant définitivement souri aux troupes russes, Grégoire Potemkine qui n'avait jamais perdu l'espoir de reconquérir le cœur de Catherine II, vola à Saint-Petersbourg, afin d'arracher son ancienne maîtresse des bras du jeune et dernier amant de celle-ci, le comte Platon Zoubof. Mais ce fut en vain. Aussi, s'étant bien vite convaincu de l'inutilité de ses efforts, le prince se décida-t-il à regagner son gouvernement du Midi, après avoir offert à sa souveraine, le 28 avril, une fête digne d'un conte des *Mille et une nuits*.

Mais au cours du voyage, soudain, il se sentit mal. Il fit arrêter son carrosse : « *Assez comme cela — dit-il d'une voix faible — je me meurs. Tirez-moi de cette voiture, je veux mourir par terre !* » Or l'installa sur un matelas, au pied d'un arbre, et c'est dans ces conditions lamentables, que cet homme fastueux et tout-puissant ferma les yeux à la lumière du monde, le 5 octobre 1791<sup>1</sup>. Sa disparition dont la nouvelle parvint à Saint-Petersbourg, une semaine plus tard, plongea Catherine II dans le désespoir. Ne songeant point à cacher la tendresse profonde qu'elle conservait à l'ami défunt, la souveraine, fondant en larmes, répétait d'une voix altérée : « Sur qui m'appuyer maintenant ? » Et, la nuit suivante, elle communiqua l'événement à Grimm, en ces termes :

*Un terrible coup de massue hier a frappé de nouveau ma tête. Vers les 6 heures de l'après-midi, un courrier m'a apporté la triste nouvelle que mon élève, mon ami et presque mon idole, le prince Potemkine le Taurique, est mort après un mois environ de maladie, en Moldavie ! Je suis dans une affliction dont vous n'avez pas d'idée ; à un cœur excellent, il joignait un entendement rare et une étendue d'esprit peu ordinaire ; ses vues étaient toujours grandes et magnanimes... C'était un homme d'Etat pour le conseil et l'exécution ; il m'était attaché avec passion et zèle... Je regarde le prince Potemkine comme un très grand homme qui n'a pas rempli la moitié de ce qui était à sa portée...*

Etre étrange et excessif en tout, par ses manies et ses lubies, aussi bien que par son comportement dans l'existence quotidienne où, arrivé au faite des honneurs et vivant au milieu d'un luxe inouï, il lui arrivait de passer des journées entières sans se raser, pareissant en robe de chambre sur un divan, et faisant succéder des repas de simple paysan à des festins pantagruéliques, Grégoire Potemkine qui n'avait reçu qu'une instruction assez peu poussée, appartient au sujet de notre ouvrage, de par l'amour passionné dont il s'était pris subitement pour la musique. Car, presque du jour au lendemain, celle-ci était devenue l'une des nécessités de sa vie.

Aussi bien, disposait-il d'une fortune incalculable qui lui permit de satisfaire son goût et d'avoir à son service une multitude d'artistes d'une haute qualité. Dans le Palais-Anitchkof que Catherine II lui offrit en 1776<sup>2</sup>, il avait tenu à aménager une vaste salle de concerts où il organisait de brillantes séances musicales auxquelles il conviait toute la haute société pétersbourgeoise. Il avait même poussé le raffinement jusqu'à y faire installer un grand orgue — probablement le seul de ce genre qui existât alors dans la capitale, en dehors de ceux des églises catholique et luthérienne — dont l'existence nous est révélée par le compte rendu d'une fête magnifique qu'il donna, au cours de l'année 1779, en l'honneur de la souveraine :

*... Pendant le souper, un chœur de chanteurs exécuta en grec des hymnes en l'honneur de l'auguste visiteuse, hymnes qu'accompagnait un orgue sonore, grandiose et capable de soutenir tout l'ensemble musical<sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> Fig. 89, voir la reproduction du portrait du prince Grégoire Potemkine, d'après l'original dessiné en 1790, par la comtesse V. N. Golovina.

<sup>2</sup> Construit sur l'ordre de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, à l'angle de la Perspective de Nevsky et du canal de la Fontanka, ce palais se trouvait alors dans un fâcheux état de délabrement. Aussi Catherine II fit-elle don à son amant, d'une somme de cent mille roubles, pour le restaurer.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 juillet 1779.

Dans cette salle qu'il consentait parfois à prêter à des artistes de sa connaissance, ou à louer à des virtuoses de passage dans la capitale, Grégoire Potemkine se plaisait à écouter et à faire entendre à ses invités son orchestre particulier, le meilleur de Saint-Petersbourg après celui de la cour, sa troupe de théâtre et ses chœurs dont les belles voix et la discipline plongeaient l'auditoire dans une bien compréhensible admiration.

Ne regardant pas à la dépense, le prince Potemkine s'empressait d'attirer à lui les virtuoses étrangers de renom qui arrivaient dans la capitale. C'est ainsi qu'il eut à son service : le sopraniste Antonio Bravura (vers 1788-1791)<sup>1</sup>; le fameux pantaloniste Georg Noëlli qu'il produisit dans l'une de ses réceptions en 1776<sup>2</sup>; les quatre frères Hrdliczka, remarquables cornistes tchèques (dès 1779); l'excellent violoniste allemand Peter Haensel (dès 1787); les violonistes italiens Giacomo Conti et Luciano Gioglio (vers 1788-1790); l'altiste et compositeur Giuseppe Vincenti (dès 1780 environ); le brillant violoncelliste Alessandro Delfino qui, à la même époque, se produisait aussi dans les concerts intimes du Palais d'hiver (dès 1788 environ); l'habile flûtiste allemand Franz-Ludwig Michel (dès avant 1790); le hautboïste Francesco Branchino, dit Branca (probablement dès 1788)<sup>3</sup>. Cela sans compter le grand violoniste russe Ivan Khandochkine qu'il attira en 1785, pour le nommer chef de l'Académie musicale qu'il se proposait de créer à Ekaterinoslav; Giuseppe Sarti qui, au moment où il fut congédié par la cour, à la fin de décembre 1786, devint son maître de chapelle et compositeur attitré; enfin le danseur Francesco Rosetti qu'il appela pour diriger sa troupe de ballet<sup>4</sup>.

La passion ardente que Grégoire Potemkine nourrissait pour la musique était si notoire que, peu de temps avant sa mort, le comte André Kyrillovitch Razoumovsky, alors ambassadeur de Russie à Vienne, songea à engager pour lui... Mozart en personne, ainsi qu'en témoigne ce passage d'une lettre que le diplomate adressa au prince-méromane, en date du 10 août (nouv. st.) 1791 :

*... Il n'a pas tenu à moi, mon prince, de vous expédier le premier claveciniste et un des plus habiles compositeurs de l'Allemagne — le nommé Mozart, qui ayant quelque mécontentement ici serait disposé d'entreprendre ce voyage, il est en Bohème maintenant<sup>5</sup>, mais il sera bientôt de retour. Si Votre Altesse veut m'autoriser alors à l'engager, non pour un long terme, mais simplement à se rendre auprès d'elle pour l'entendre et l'attacher à son service ensuite, si elle le juge à propos...<sup>6</sup>*

Hélas, la mort de Grégoire Potemkine et celle de Mozart survenues la même année, à deux mois de distance, firent avorter ce beau projet dont la réalisation aurait certainement arraché le maître à la vie misérable qu'il menait à Vienne, et aurait peut-être prolongé son existence...<sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

<sup>2</sup> Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, I, 157. Sur cet artiste, voir plus haut, chronique de l'année 1776, p. 132.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

<sup>4</sup> Sur les artistes signalés ici et dont le nom n'a pas encore été mentionné par nous, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 481-514.

<sup>5</sup> Comme on le sait, Mozart chargé d'écrire un opéra qui devait être représenté à Prague, à l'occasion du couronnement de l'empereur Léopold II, s'était rendu dans cette ville où il composa : *La clemenza di Tito* qu'il dirigea le 6 septembre (nouv. st.).

<sup>6</sup> A. A. VASSILTCHIKOF : *La famille des Razoumovsky*; Saint-Petersbourg, 1880-1894, T. III, p. 122, texte original en français.

<sup>7</sup> La vérité oblige de constater que, si Grégoire Potemkine se montrait fort généreux envers les artistes étrangers qu'il engageait, la situation matérielle des musiciens-serfs qui se trouvaient à son service n'en était pas moins misérable. A preuve cette supplique qu'en 1788, six chantres appartenant à son chœur d'église lui remirent, pour tenter d'améliorer leur situation cruelle : « ...Nous sommes des chantres au service de Votre Altesse; nous menons une vie misérable et cruelle. C'est pourquoi nous nous permettons d'importuner V. A. Car, de toute l'année, nous ne recevons pas de gage, ni de vêtements, ni de chaussures, à part les rations

Au reste, non content de disposer d'un orchestre et de chœurs magnifiques, Grégoire Potemkine saisit encore, en 1784, l'occasion d'accroître son effectif musical en y adjoignant la « musique de cors russes » appartenant au comte Kyrill Grigoriévitch Razoumovsky, qu'il acheta à celui-ci pour une somme considérable, engageant en même temps le corniste tchèque Carl Lau<sup>1</sup>, chef de cet ensemble, qui resta dans sa maison jusqu'en 1789. Comptant trente-six musiciens choisis avec le plus grand soin et soumis à un rigoureux entraînement quotidien, cet orchestre avait atteint à un degré de perfection que l'on n'eût pas cru possible, et il était considéré comme le meilleur existant en Russie.

Aussi bien, l'enragé mélomane ne se contentait-il pas d'entretenir autour de lui cette nombreuse cohorte d'instrumentistes et de chanteurs; il s'offrait aussi le luxe de passer des commandes aux célèbres compositeurs étrangers alors établis en Russie, et il suscita ainsi l'éclosion de bien des œuvres nouvelles qui, sans lui, n'auraient peut-être jamais vu le jour. Cela tout en acceptant la dédicace de plusieurs ouvrages dont, sans doute, il récompensa libéralement les auteurs.

C'est ainsi qu'en 1776, Antonio Lolli lui offrit l'hommage du recueil intitulé : *Cinq sonates et un divertissement à violon et basse* puis, en 1784, celui de son *Ecole du violon en quatuor*. De son côté, Giovanni Paisiello écrivit pour le prince Potemkine les cantates : *La sorpresa delli dei* (1777) et *Il fonte prodigioso di Orebe* (1781). Cependant que Domenico Cimarosa lui donna, en 1791, la cantate : *La serenata non preveduta*.

Mais, de tous les compositeurs qui travaillèrent pour Grégoire Potemkine, Giuseppe Sarti fut certainement celui qui montra l'activité la plus considérable. D'abord en écrivant, dès 1785, l'oratorio russe : *Seigneur, je t'implore* et les *Psaumes* qui furent exécutés, le 13 avril à Saint-Pétersbourg, dans le palais du prince. Puis pendant les cinq années qu'il passa au service de celui-ci, alors retenu dans le Midi par la guerre contre la Turquie, en produisant de nombreuses pièces des genres les plus divers, destinées soit à célébrer bruyamment les victoires successives des armes russes, soit à animer les réceptions fastueuses que son maître réservait aux hôtes de choix venus le visiter.

Car partant pour commander les forces impériales, Grégoire Potemkine n'avait pu se résoudre à se séparer de ses musiciens, et à se priver de l'art qui était devenu l'une des nécessités de son existence quotidienne. Aussi emmena-t-il avec lui tout son personnel artistique qu'il ne laissa pas chômer<sup>2</sup>. En effet, malgré les préparatifs nécessités par l'imminence des opérations militaires, les fêtes se suivirent aussi nombreuses que brillantes, d'abord à Krémentchoug où, le 1<sup>er</sup> mai 1787, Potemkine reçut magnifiquement Catherine II alors en voyage dans le Midi, et à Kherson où elle eut une entrevue avec l'empereur Joseph II puis, une fois les hostilités engagées, au camp même du prince qui fut installé successivement à Otchakof, Jassy et Bender.

En ce qui concerne cette dernière ville, un témoignage fort instructif nous est fourni par un périodique théâtral milanais généralement très bien informé, au dire duquel il y eut à Bender, pendant l'été et l'automne de 1790, plusieurs concerts d'œuvres de Giuseppe Sarti dont les interprètes furent :

alimentaires de deux roubles 55 kopeks par mois. Actuellement, ceux qui ont femme et enfants n'ont plus de chemises. En outre, le régent du chœur nous traite de façon inhumaine; il nous met en prison avec une chaîne au cou; il nous envoie aux travaux publics avec les forçats et, sans aucune pitié, il nous châtie corporellement pour nos petits manquements. C'est pourquoi, redoutant des traitements encore plus cruels, nous accourons aux pieds de V. A. pour lui demander de nous défendre, de faire en sorte que cet homme ne nous commande plus et ne nous traite pas cruellement; pour que l'on nous accorde un gage, des habits et des chaussures : toutes choses pour lesquelles nous prions éternellement Dieu... » (*Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 70, d'après un document conservé aux archives de Moscou).

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 495.

<sup>2</sup> Dans une lettre adressée par elle au prince de Ligne, en août 1790, Catherine II mandait à son correspondant que Potemkine avait employé « cent chevaux pour son bagage et plusieurs chariaux [*sic*] avec la troupe des comédiens » (en français dans le texte). Cité par A. V. Khrapovitzky : *Op. cit.*, p. 229.

... le musicien chanteur *Signor Antonio Bravura*, avec divers instruments obligés, et les musiciens d'orchestre : violonistes *Giacomo Conti* et *Luciano Gioglio*, altiste *Giuseppe Vincenti*, violoncelliste *Alessandro Delfino*, hautboïste *Francesco Branca*<sup>1</sup> et flûtiste *Francesco Michel*<sup>2</sup>, qui sont tous professeurs à l'Académie d'Ekaterinoslav et virtuoses de la chambre du prince. »

Et notre informateur ajoute qu'il y eut également à Bender des spectacles de ballet, dont la musique était due à Giuseppe Vincenti, et dont la chorégraphie était l'œuvre de Francesco Rosetti, les danseurs étant russes pour la plupart.<sup>3</sup>

C'est dans ces conditions que Giuseppe Sarti, organisateur et directeur attitré des spectacles et des concerts de Potemkine, assista — de loin, évidemment — aux batailles et aux sièges livrés par les armées russes, ce dont, quelques années plus tard, il s'autorisa pour écrire à sa sœur, sur un ton un peu bien fanfaron :

... c'était au moment où j'étais à la guerre contre les Turcs...<sup>4</sup>

Au dire d'un contemporain, le *maestro* qui suivait le prince dans tous ses déplacements, avait alors quelque trois cents artistes sous ses ordres<sup>5</sup>. Et dans cet ensemble imposant figurait, bien entendu, la fameuse « musique de cors russes » qui était presque quotidiennement mise à contribution dans des concerts et des sérénades en plein air, remplissant d'admiration tous les hôtes du maître de la maison, par son extraordinaire sonorité, la délicatesse de ses nuances et la stupéfiante virtuosité dont elle témoignait, ainsi que le montre ce passage d'une lettre du prince de Ligne qui écrit du camp d'Otchakof, le 2 juillet (nouv. st.) 1788 :

... le soir, nous avons toute la musique du prince, cette musique nombreuse et singulière, dirigée par le fameux et admirable Sarti...<sup>6</sup>

Cependant qu'un autre témoin note, en août 1789 :

... Le maître de chapelle Sarti, avec deux orchestres de musique de cors et beaucoup d'autres instruments, nous divertit chaque jour...<sup>7</sup>

Et que, dans ses *Mémoires*, la comtesse V. N. Golovina rapporte en ces termes le rôle joué par la musique, lors des réceptions organisées au camp de Bender, quand elle s'y rendit en octobre 1790 :

... pendant le dîner, un remarquable orchestre de cinquante cors joua les plus jolies pièces...  
... Nous nous rendîmes dans une vaste salle souterraine, décorée de façon magnifique. En face d'un beau divan, avait été installée une sorte de galerie remplie de musiciens. Résonnant dans ce souterrain, les sons des instruments semblaient assourdis, mais ils n'en étaient que plus agréables.<sup>8</sup>

\* \* \*

<sup>1</sup> Francesco Branchino, dit Branca.

<sup>2</sup> Il s'agit de Franz-Ludwig Michel.

<sup>3</sup> *Indice de spettacoli* pour 1790-1791, pp. 10-11.

<sup>4</sup> Cité par G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> L. N. ENGELHARDT : *Op. cit.*, p. 105.

<sup>6</sup> *Lettres et pensées*; Londres, 1809, T. I, p. 250.

<sup>7</sup> *Le Passé russe*, octobre 1875, p. 218.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pp. 20-21.

Si vif était l'intérêt que Grégoire Potemkine portait à son art préféré que, non content de se montrer souvent Mécène généreux, ne se satisfaisant pas de se repaître de concerts et de spectacles, et d'en faire partager le plaisir à son entourage, il conçut un projet grandiose qui, s'il avait pu se réaliser, n'eût pas manqué de contribuer puissamment au progrès de la musique dans toutes les régions méridionales de la Russie d'alors.

S'avisant des étonnantes dispositions artistiques des populations fixées dans le Midi, en Ukraine particulièrement qui, de temps immémorial, produisait en abondance des voix magnifiques, il voulut en effet créer une grande école de musique organisée sur le modèle des fameux conservatoires vénitiens; où des maîtres qualifiés seraient appelés à former des jeunes gens spécialement bien doués. Aussi quand, en 1784, il fut nommé gouverneur-général des provinces méridionales qu'il commença aussitôt à développer méthodiquement en y fondant des villes nouvelles, et qu'il fit surgir de terre la cité de Voznessensk, il songea à mener à chef son projet, en dotant cette localité d'une « Université avec Académie musicale »<sup>1</sup>. Puis, un temps, il accorda la préférence à Krémentchoug<sup>2</sup> et finalement, au moment où il se prépara à jeter les fondements d'Ekaterinoslav, il ce décida pour celle-ci, et prit aussitôt des dispositions afin de faire passer son projet dans le domaine des réalités, demandant à Catherine II, en 1786, des crédits pour les constructions prévues parmi lesquelles devait se trouver une « Université avec Académie musicale, ou Conservatoire »<sup>3</sup>.

Telle était la hâte que le prince éprouvait à voir son idée prendre corps, qu'il commença par là où, raisonnablement, il aurait dû finir. De fait, au début de l'année 1785, alors que l'institution à laquelle il rêvait était encore dans les limbes où — comme on le verra — elle devait éternellement demeurer, il se mit en quête d'un musicien capable auquel il pût confier la surveillance de l'établissement futur.

En attendant d'y attacher un artiste aussi illustre que Giuseppe Sarti auquel, par la suite, il conféra le titre de directeur de l'Académie musicale, le prince arrêta son choix sur le grand violoniste russe Ivan Khandochkine qui se trouvait alors au service de la cour. Aussi, au début de février 1785, écrivit-il à Catherine II pour demander à celle-ci d'accorder au musicien sa libération :

*... Comme l'Université d'Ekaterinoslav, où seront enseignés non seulement les sciences, mais aussi les arts, doit comprendre un Conservatoire de musique, je prends la liberté de demander très humblement que le musicien de la cour Khandochkine soit libéré pour aller là-bas, et qu'il lui soit accordé une pension en raison de ses nombreuses années de service, ainsi que le grade d'échanson de la cour...<sup>4</sup>*

Puis, la souveraine ayant accédé à cette demande, Grégoire Potemkine s'empressa d'en communiquer la nouvelle aux instances intéressées. Au Comité des spectacles, tout d'abord, qui prit sans plus tarder la résolution suivante, dans sa séance du 20 février 1785 :

<sup>1</sup> Cité par M. P. ALEXÉIEF : *La vie musicale dans la province russe, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, paru dans : *Histoire de la musique russe*, éditée sous la direction de K. A. KOUZNETZOF : Moscou, 1924, T. I, p. 10.

<sup>2</sup> Dans la revue : *Musique soviétique*, 1950, N<sup>o</sup> 12, p. 69, l'historien G. FESSETCHKO rappelle que, lors du passage de Catherine II à Krémentchoug en 1787, un concert fut donné en l'honneur de la souveraine, par 186 chanteurs et instrumentistes. D'autre part, il signale la présence de plusieurs ensembles importants dans la même ville, au même moment. Tirant argument de ces faits, le musicographe soviétique y veut voir la preuve que le Conservatoire de Krémentchoug existait à cette époque, et il tient les exécutants en question pour les élèves de cet établissement, sans s'apercevoir qu'il eût été bien difficile à des apprentis ayant au plus deux ans et demi d'études, de se produire en public... Plus vraisemblablement, il s'agit ici des musiciens appartenant au prince Grégoire Potemkine qui ne dut pas manquer de faire collaborer ses artistes à l'hommage rendu par lui à sa toute-puissante souveraine.

<sup>3</sup> *Archive russe*, III, 723.

<sup>4</sup> Cité par G. FESSETCHKO : *Musique soviétique*, 1950, N<sup>o</sup> 12, p. 69, d'après la pièce originale conservée aux archives de Moscou.

... Le Comité des spectacles et de la musique, conformément à la communication de M<sup>r</sup> le général feld-maréchal prince Potemkine, président du Collège d'Etat de la Guerre, gouverneur-général d'Ekaterinoslav et de Tauride, par laquelle celui-ci a fait connaître le consentement suprême de Sa Majesté Impériale à la libération du musicien de la chambre Ivan Khandochkine, afin qu'il soit attaché, avec le grade d'échanson de la cour, à l'Université d'Ekaterinoslav, a ordonné :

En exécution de l'ordre de Sa Majesté Impériale, de libérer le dit musicien de la chambre Khandochkine de ses obligations envers la direction...<sup>1</sup>

Semblablement, Grégoire Potemkine manda le même jour au procureur du Sénat, prince A. A. Viazemsky :

Sa Majesté Impériale a daigné ordonner de libérer du service de la cour le musicien de la chambre Ivan Khandochkine, pour l'affecter à l'Université d'Ekaterinoslav, avec le grade d'échanson de la cour, décision que j'ai été chargé de notifier au Comité des spectacles et de la musique. En conséquence, je prie humblement Votre Altesse de faire parvenir à cet artiste le brevet du grade qui vient de lui être conféré...<sup>2</sup>

Enfin, par un ordre de service que le prince Potemkine tint à signer personnellement, la nomination du violoniste fut aussitôt communiquée « pour information », au gouverneur d'Ekaterinoslav.

Ainsi nanti d'un grade honorifique, du titre ronflant de « chef de l'Académie musicale »<sup>3</sup>, et des appointements sans doute appréciables qui devaient être affectés à sa charge, Ivan Khandochkine ne tarda pas, on l'imagine, à prendre possession de ses fonctions nouvelles qui ne risquaient pas de l'astreindre à un travail excessif...

A peu près à la même époque, l'altiste Giuseppe Vincenti fut appelé, avec des appointements annuels de R. 1.510,—<sup>4</sup>, à enseigner dans cette école fabuleuse dont le corps professoral fut complété plus tard par la nomination des violonistes Giacomo Conti et Luciano Gioglio, du violoncelliste Alessandro Delfino, du flûtiste Franz-Ludwig Michel, du hautboïste Francesco Branchino et du sopraniste Antonio Bravura qui tous appartenaient, par ailleurs, à la chapelle particulière de Grégoire Potemkine<sup>5</sup>. Cependant que, vers 1790, Giuseppe Sarti fut désigné comme directeur suprême de l'institution, avec un gage annuel de R. 3.500,—, correspondant à sa grande réputation<sup>6</sup>.

Toutefois, en dépit des affirmations catégoriques de la plupart des historiographes russes que leurs confrères occidentaux ont suivis aveuglément<sup>7</sup>, il est constant que l'Académie musi-

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 232.

<sup>2</sup> Document original conservé aux Archives historiques centrales de Leningrad.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 232 et 246, en date des 20 février et 30 avril 1785. Les documents officiels de l'époque désignent Ivan Khandochkine comme *natchalnik* (chef, supérieur) de l'Académie, alors qu'ils accordent le titre de directeur à Giuseppe Sarti dont la nomination fut quelque peu postérieure.

<sup>4</sup> S. V. TANÉIEF : *Le passé des Théâtres impériaux*; Saint-Petersbourg, 1885-1887, T. II, p. 19.

<sup>5</sup> *Indice de spettacoli* pour 1790-1791, pp. 10-11.

<sup>6</sup> Un document d'archives montre que, comme tant d'autres artistes italiens fixés en Russie, Giuseppe Sarti entendait tirer tout le profit possible de sa situation officielle, et qu'en dépit des appointements considérables que lui valaient d'illusoire fonctions, il s'ingéniait à apitoyer son protecteur sur son sort. Dans un rapport non daté qu'il adressa à Grégoire Potemkine, le *maestro* insiste, en effet, pour entrer en possession du village qui lui a été promis, pour ce que : « Mon ménage personnel se trouve dans une situation extrêmement précaire. Si j'avais un grade militaire et de l'argent, je prierais le gouvernement de me donner des parcelles de terre, je ferais venir des paysans italiens, et je construirais une maison sur cet emplacement ». (Cité par G. FESSERCHKO, dans : *Musique soviétique*, 1950, N° 12, pp. 69-70, d'après un document original conservé aux Archives de Moscou.)

<sup>7</sup> Emboitant le pas aux historiens russes d'alors, la 11<sup>e</sup> édition du *Musik-Lexikon* de H. RIEMANN, T. II, p. 1592, affirme encore la réalité de la fameuse Académie, et elle ajoute que celle-ci fut fondée en 1793, par G. Sarti. Or, à cette date, le *maestro* était fixé à Saint-Petersbourg où il avait retrouvé ses

cale d'Ekaterinoslav n'exista jamais que sur le papier et dans l'imagination du prince-mélomane qui en avait conçu l'idée; dans l'imagination aussi des artistes intéressés à accréditer un fait illusoire auquel ils devaient de sérieux avantages financiers et que, pour cette raison, ils souhaitaient voir durer aussi longtemps que possible...

Ce point ne permet aucun doute, si l'on examine sérieusement quelques documents officiels qui sont parvenus jusqu'à nous, et auxquels les historiens russes — tsaristes aussi bien que soviétiques — n'ont pas accordé une suffisante attention.

Tel est le cas, tout d'abord, d'un rapport non daté — mais qui est certainement postérieur à la prétendue « fondation » — dans lequel Giuseppe Sarti mande à Grégoire Potemkine :

*... Si je me permets de choisir une douzaine d'enfants, afin de commencer à faire quelque chose en attendant le moment où, avec l'aide de Dieu, l'Académie sera en pleine activité, il me serait nécessaire de disposer de quelques chambres situées dans le haut du palais <sup>1</sup>, pour que ces enfants puissent y vivre et y étudier; en outre, des chambres pour les maîtres que nous avons.*

*Il serait nécessaire aussi que Votre Altesse ait la bonté d'assigner une somme annuelle et de la mettre à ma disposition, pour l'entretien complet des douze personnes ci-dessus... D'après mes calculs, une somme de mille roubles serait suffisante pour tout, et il y aurait même un reliquat... <sup>2</sup>*

Les termes mêmes dont Giuseppe Sarti use ici pour proposer de :

*... commencer à faire quelque chose, en attendant...*

démontrent avec évidence qu'au moment où le *maestro* rédigeait son rapport, l'Académie musicale était toujours à l'état de projet, et qu'il manquait jusqu'aux locaux les plus indispensables pour la pouvoir installer...

Mais il est un autre document, plus catégorique et plus probant encore, qui aurait dû éclairer la religion des historiens russes, puisqu'il a été livré à leur connaissance il y a plus de cinquante ans déjà, par une publication officielle dont l'authenticité ne laisse place à aucun doute.

Dans le 2<sup>e</sup> Supplément du *Journal du fourrier de la chambre*, à l'article des *Rescrits et oukases de l'année 1792*, on relève en effet la disposition suivante qui porte la signature de la souveraine :

*2 juillet 1792. Au directeur intérimaire du Cabinet.*

*Ordonnons de verser au maître de chapelle Sarti, conformément à l'arrangement conclu par lui avec feu le prince Grégoire Alexandrovitch Potemkine de Tauride, la somme de R. 3.500,— par an, depuis le 1<sup>er</sup> mai de cette année, jusqu'au moment où l'Académie d'Ekaterinoslav sera fondée <sup>3</sup> et, dès lors, ces appointements lui seront versés sur les sommes qui seront attribuées pour la dite Académie.*

*Catherine.*

Impossible, on en conviendra, de prouver de façon plus péremptoire que, quelque huit ans après la date (1784) tenue communément jusqu'ici pour celle de la création de l'Académie musicale, cette institution attendait encore sa réalisation matérielle.

fonctions d'antan ! Au reste, les musiciens soviétiques les plus récents tiennent *mordicus* à cette légende. Tel G. FESSETCHKO qui, dans : *Musique soviétique*, 1950, N° 12, pp. 69-70, sollicite audacieusement les faits, pour donner une apparence de vraisemblance à sa thèse.

<sup>1</sup> Il s'agit évidemment du palais du gouverneur d'Ekaterinoslav.

<sup>2</sup> *Musique soviétique*, 1950, N° 12, pp. 69-70, d'après un document conservé aux Archives de Moscou.

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

Aussi bien, Giuseppe Sarti n'avait-il point à s'en plaindre car, ainsi que le montre un autre document bien caractéristique, il trouvait un double avantage à la pérennité de cette fiction. De fait, par lettre datée du 3 juillet 1792, V. Popof, gérant intérimaire du Cabinet impérial, notifiait à la direction des Théâtres impériaux, l'ordre souverain que voici :

*Sa Majesté a daigné ordonner de payer par le Cabinet l'appointement du S<sup>r</sup> Sarti, directeur de l'Académie musicale d'Ékatérinoslav, jusqu'au moment où un crédit sera alloué pour la dite Académie; et que, par votre entremise, il reçoive, de la direction des Théâtres, un logement avec le bois de chauffage, et un spectacle annuel à son bénéfice, en raison des services qu'il a rendus au Théâtre...<sup>1</sup>*

De l'examen attentif des pièces et des faits invoqués ci-dessus, il résulte donc, avec évidence, que la fameuse Académie musicale d'Ékatérinoslav doit être résolument et définitivement reléguée dans le domaine des légendes. De même en va-t-il, par voie de conséquence, des assertions avancées par certains lexicographes, ainsi que par le biographe de G. Sarti<sup>2</sup>, au dire desquels le *maestro* aurait été appelé à donner, avec ses élèves de l'Académie, un concert devant Catherine II qui en aurait profité pour lui conférer la première noblesse.

Néanmoins, comme tout ce qui touchait à la mémoire du grand homme d'Etat défunt, la fiction à laquelle Grégoire Potemkine s'était complu, eut la vie longue, et elle ne prit fin qu'en 1796, lors de l'avènement de l'empereur Paul I qui, d'un trait de plume, supprima l'institution imaginaire... et les appointements qui étaient servis à son prétendu directeur.

\* \* \*

C'était donc auprès d'un personnage fastueux et ami dévoué de la musique, que Giuseppe Sarti vint prendre du service, lorsqu'il eut été congédié par la direction des Théâtres impériaux, le 31 décembre 1786. Aussi bien, paraît-il être entré en fonctions sans délai, contrairement à ce qu'affirme un historien russe<sup>3</sup> selon lequel le compositeur aurait encore accompagné Catherine II en Ukraine et en Crimée, lors du grand voyage que celle-ci fit dans le Midi, au printemps de l'année 1787. En effet, une correspondance de Krémentchoug à la *Gazette de Saint-Pétersbourg* signale que, dans cette ville, au cours du repas qui, le 1<sup>er</sup> mai 1787, fut offert par Grégoire Potemkine à la souveraine :

*... un orchestre formé de cent quatre-vingt-six chanteurs et instrumentistes divers exécuta, avec un succès complet, une cantate italienne composée, pour ce jour solennel, par le maître de chapelle Sarti<sup>4</sup>.*

A n'en pas douter, c'était là un hommage que le prince Potemkine avait tenu à adresser à sa souveraine et amie, lorsqu'il dut recevoir celle-ci dans la capitale de l'une des provinces placées sous son commandement, et le fait prouve bien qu'à ce moment déjà, le compositeur se trouvait à son service particulier. Cela d'autant plus qu'en l'occurrence, il s'agissait certainement de l'orchestre et des chanteurs du prince, Catherine II ne s'étant pas, cette fois, fait suivre de ses troupes de théâtre et de ses instrumentistes, comme cela avait été le cas, lors de son voyage de 1780.

La cantate qui fut exécutée à cette occasion, dut être le premier ouvrage écrit par Giuseppe Sarti, depuis le moment où il était entré au service de Grégoire Potemkine. A part le détail

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 409.

<sup>2</sup> G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 135.

<sup>4</sup> N° du 21 mai 1787.

que nous avons rapporté plus haut, on n'a aucun renseignement à son sujet. Son titre même ne nous a pas été conservé, et sa musique semble s'être perdue.

Quelques jours plus tard, Catherine II ayant poursuivi son voyage arriva à Kherson où elle rencontra l'empereur Joseph II d'Autriche. Ce fut là, pour Sarti, une occasion nouvelle de se distinguer, et de faire valoir l'extraordinaire virtuosité que ses pairs lui reconnaissaient unanimement dans la pratique du style contrapuntique. En effet, il s'avisait d'utiliser la fameuse musique de cors russes appartenant à Grégoire Potemkine, pour lui faire exécuter, probablement en plein air, une *Fugue* qu'il avait écrite à son intention : audition dont l'étrangeté et la perfection n'allèrent pas sans provoquer l'étonnement de l'empereur d'Autriche qui n'avait jamais eu encore l'occasion d'entendre un ensemble de ce genre, et qui déclara par la suite qu'il avait rarement éprouvé une pareille impression. Aussi tint-il à témoigner sa satisfaction à Karl Lau qui avait dirigé l'exécution, en lui accordant une généreuse gratification<sup>1</sup>.

A peine est-il besoin d'ajouter que, comme la précédente, cette œuvre n'a pas été conservée, à moins qu'il ne s'agisse de la *Fuga a otto voci reale* sur le texte du *Kyrie eleison* — qui aurait alors été laissé de côté — publiée en 1807 à Leipzig, par l'éditeur Breitkopf, et au sujet de laquelle E. L. Gerber donne ces détails :

... C'est seulement après sa mort qu'a été publiée son œuvre la plus remarquable, une œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la sévère manière du XV<sup>e</sup>, et qui est telle cependant, qu'au XX<sup>e</sup> encore, elle conservera sa valeur, et attestera ses profondes connaissances, dans le domaine artistique<sup>2</sup>.

Bien que, très certainement, Giuseppe Sarti ait continué, en 1788, à produire des ouvrages pour le prince Potemkine, on ignore ce que fut son activité au cours de cette année. Tout au plus sait-on qu'il avait alors auprès de lui un tout jeune musicien, le futur compositeur Daniil Nikititch Kachine, serf d'un grand seigneur nommé G. I. Bibikof<sup>3</sup>, que son maître avait confié au *maestro*, afin que le jeune homme poursuivît ses études sous la direction d'un spécialiste si expérimenté<sup>4</sup>.

A ce maigre renseignement vient s'en ajouter un autre qui, heureusement, ne correspondait pas à la réalité. En effet, au mois de juin 1788, deux journaux allemands, la *Hamburgische Correspondenz* et la *Musikalische Realzeitung*<sup>5</sup> publiée à Spire, annoncèrent presque simultanément... que Giuseppe Sarti venait de mourir de la tuberculose, dans un lieu inconnu<sup>6</sup>.

Sans attendre longtemps, le compositeur se chargea de donner un démenti catégorique à cette information pour le moins prématurée, en faisant entendre, au début de l'année suivante, un nouvel oratorio que le prince Potemkine lui avait commandé en prévision de la prise imminente de la forteresse turque d'Otchakof. Depuis plusieurs mois déjà, les armées russes avaient mis le siège devant cette place dont la chute ne faisait aucun doute. Aussi Potemkine, préférant une reddition spontanée à un assaut qui n'aurait pas manqué de lui coûter des pertes sanglantes, ne pressait-il pas les opérations. Mais les choses traînant en longueur, il dut s'y décider enfin, et Otchakof tomba, le 6 décembre 1788. De la sorte, Giuseppe Sarti avait eu loisir de travailler

<sup>1</sup> J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Neues Lex.*, IV, 22.

<sup>3</sup> Gavril Ilytch Bibikof qui entretenait un orchestre réputé, dans son palais de Moscou, était le frère du chambellan Vassili Ilytch Bibikof auquel Catherine II avait confié la direction des Théâtres impériaux, de 1779 à 1783.

<sup>4</sup> Lettre de D. N. Kachine, reproduite par S. N. GLINKA : *Op. cit.* Sur D. N. Kachine, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 491-493.

<sup>5</sup> N<sup>o</sup> du 23 juin 1788 (nouv. st.).

<sup>6</sup> L'année suivante encore, J. N. FORKEL reproduisait cette information dans son *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1789*.

sans hâte à sa partition : un *Te Deum laudamus*, sur le texte liturgique slavon, qui fut exécuté au camp de Jassy, très probablement à la fin de janvier 1789, car la lettre du correspondant russe de la *Musikalische Realzeitung* qui donne de fort curieux détails sur cet ouvrage, ainsi que sur sa première audition, est datée de Krémentchoug, 2 février <sup>1</sup>.

Écrite en *ré* majeur <sup>2</sup>, l'œuvre nécessitait un appareil instrumental et vocal proprement fabuleux et comme l'on n'en avait jamais entendu en aucun pays au monde, appareil de nature à faire une impression saisissante sur des auditeurs qui, assurément, durent prêter moins d'attention au caractère outrageusement profane de cette partition, qu'à la puissance formidable des effets sonores que le compositeur s'était ingénie à y introduire. Car elle comportait deux chœurs à huit voix, le grand orchestre, la musique de cors russes, un groupe de tambours et des cloches, à quoi venait s'adjoindre... le tonnerre d'une batterie de dix canons qui, dans certains passages, tiraient en mesure, et qui, aux mots : *Saint ! Saint !*, firent entendre une salve ininterrompue <sup>3</sup>. Au total, Giuseppe Sarti qui dirigeait naturellement l'exécution, avait sous ses ordres une masse instrumentale et vocale de quelque trois cents personnes appartenant à la chapelle particulière du prince Potemkine <sup>4</sup>.

Comme cela avait été le cas de l'oratorio : *Seigneur, je t'implore*, le compositeur qui ne savait pas le russe — et moins encore le slavon <sup>5</sup> — avait dû se faire transcrire le texte liturgique en lettres latines qu'il retraça lui-même en quelques passages de sa partition où les paroles sacrées originales sont notées par une main étrangère.

Le *Te Deum laudamus* russe de 1789 nous a été conservé en plusieurs exemplaires manuscrits <sup>6</sup>. L'autographe de Giuseppe Sarti se trouve à la Biblioteca comunale de Faenza <sup>7</sup>, cependant que des copies existent à la Bibliothèque publique et au Musée musical historique de Leningrad, ainsi qu'à la Bibliothèque du Conservatoire de Florence <sup>8</sup>.

On l'imagine bien, l'audition du camp de Jassy, à laquelle le futur compositeur D. N. Kachine prit part comme choriste <sup>9</sup>, eut lieu en plein air, et elle nous vaut de posséder de fort curieuses relations qui montrent bien l'enthousiasme déchaîné par elle, au sein de l'auditoire. C'est ainsi qu'après avoir signalé que le nombre des chanteurs s'élevait à quatre-vingts, et qu'à l'orchestre habituel se joignait « l'accompagnement des cors russes bien connus et bien sonnants », le correspondant de la *Musikalische Realzeitung* manda à son journal :

... Afin d'exprimer la grandeur de la toute-puissance de Dieu, Sarti a soutenu les mots : Seigneur, Dieu des armées par plusieurs trompettes placées à quelque distance, ainsi que par de fréquents coups de canons accordés au mouvement de la musique, ce qui a remarquablement élevé l'harmonie intérieure [sic]. Cette surprise ingénieuse et l'émotion visible du héros entouré de ses guerriers, ont fait une impression indescriptible sur toute l'assistance. Comme conclusion, on chanta un chœur à la gloire du vainqueur, chœur dont l'accompagnement, mêlé de coups de canons et de vivat, était la plus claire expression des sentiments joyeux ressentis à cette fête d'action de grâces <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Dans son *Esquisse*, II, 134-135, N. FINDEISEN commet deux erreurs au sujet de cette partition dont il prétend que G. Sarti l'écrivit à Saint-Pétersbourg, et qu'elle date de 1785. Or, comme nous l'avons dit, la forteresse d'Otchakof tomba en décembre 1788 !

<sup>2</sup> Sarti employa le même ton pour son *Te Deum* latin de 1790.

<sup>3</sup> L. N. ENGELHARDT : *Op. cit.*, p. 105.

<sup>4</sup> *Musikalische Realzeitung*, 1789, pp. 86-87.

<sup>5</sup> Langue liturgique de l'église orthodoxe russe.

<sup>6</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, VII, 402, affirme inexactement que cet ouvrage fut gravé à Saint-Pétersbourg.

<sup>7</sup> Planches 90, 91, 92 et 93, nous publions la reproduction photographique des quatre dernières pages de ce manuscrit autographe, dans lequel la partie des canons est clairement indiquée.

<sup>8</sup> Quelques fragments de cet ouvrage ont été reproduits par N. FINDEISEN, dans son *Esquisse*, T. II, ff. CI-CIV.

<sup>9</sup> S. N. GLINKA : *Op. cit.*, lettre de D. N. Kachine.

<sup>10</sup> N° du 18 mars (nouv. st.) 1789, pp. 86-87.

De son côté, après avoir déclaré que l'exécution de cet oratorio « a ajouté à la gloire de Sarti en Russie et dans toute l'Europe », un autre témoin anonyme écrit :

... *Ce fut un moment unique et digne d'être inscrit dans les annales de la musique, quand le prince Potemkine de Tauride donna, à Jassy, une fête splendide au cours de laquelle plusieurs centaines de chantres exécutèrent l'oratorio de Sarti. Un orchestre très nombreux accompagnait le chant. Le tonnerre des tambours et le tir des canons représentaient, en certains passages de l'œuvre, la grandeur et la gloire de Dieu, et les musiciens unis aux chanteurs reprenaient avec un art merveilleux.*

*Jamais et nulle part, on n'avait célébré le Créateur du ciel et de la terre, de manière si triomphale et si magnifique*<sup>1</sup>.

Sans doute très fier de la production nouvelle de son maître de chapelle, Grégoire Potemkine ne manqua pas d'envoyer celle-ci, avec d'autres œuvres du même, à Catherine II qui, le remerciant de cette attention, ajouta dans une de ses lettres d'août 1790 :

*C'est dommage qu'on ne puisse l'exécuter à l'église, à cause des instruments*<sup>2</sup>, *mais il est le plus remarquable de tous*<sup>3</sup>.

De fait, la souveraine curieuse d'entendre cet ouvrage dont l'écho lui était certainement parvenu, donna l'ordre de le jouer, sinon dans une église, à tout le moins dans un monastère situé aux portes de la capitale, ainsi que le montre sa lettre du 29 août 1790, dans laquelle elle manda au prince :

... *Demain, si Dieu nous donne la santé, pendant le repas à la laure de S. Alexandre-Nevsky*<sup>4</sup>, *on chantera, avec tous les instruments, le Te Deum laudamus que tu m'as envoyé...*<sup>5</sup>

Selon toute vraisemblance, cette exécution eut lieu en plein air, elle aussi — à moins que l'on eût jugé nécessaire de supprimer la canonnade — et, au dire des témoins, elle excita l'enthousiasme de toute l'assistance.

A propos de cette œuvre et de l'événement qui la fit naître, signalons que la prise de la forteresse d'Otchakof suscita l'éclosion d'au moins trois autres ouvrages, tous écrits à l'étranger. Le premier d'entre eux fut le fait du jeune compositeur russe Pierre Skokof qui faisait alors ses études à Naples, et qui y fit jouer, en janvier ou février 1789, une *Cantata a quattro voci... in occasione della fausta notizia della presa... della piazza di Oczakoff*<sup>6</sup>. De son côté, le compositeur autrichien Ferdinand Kauer (1751-1831) publia à Vienne, également en 1789, une *Sonata militare : La prise d'Oczakow*, pour clavecin ou pianoforte. Enfin Federico Torelli, dont on se souvient qu'il avait séjourné en 1780-1783 à Saint-Petersbourg où il avait eu le titre de maître de chapelle de la cour, fit exécuter à Bologne, le 23 avril (nouv. st.) 1791, un ouvrage dramatique

<sup>1</sup> Cité par A. P. : *Court aperçu de l'histoire du chant d'église en Russie*; Saint-Petersbourg, s. d. (vers 1901), p. 20.

<sup>2</sup> On sait que l'église orthodoxe prohibe, dans ses sanctuaires, l'usage des instruments, l'orgue y compris, pour ce que : « n'ayant ni âme, ni vie, ils ne peuvent louer Dieu... ».

<sup>3</sup> *Le Passé russe*, novembre 1876, p. 423.

<sup>4</sup> Fondé en 1712 par Pierre-le-Grand, le monastère de St. Alexandre-Nevsky est situé à la sortie S.-E. de la capitale, au bord de la Néva. Outre le couvent proprement dit, il renferme huit magnifiques églises, une Académie ecclésiastique, un Séminaire et un vaste cimetière où sont enterrés la plupart des personnalités russes et notamment des grands musiciens, tels Borodine, Moussorgsky, Tchaïkovsky, A. Rubinstein.

<sup>5</sup> *Le Passé russe*, 1876, pp. 635-636.

<sup>6</sup> Sur cette œuvre, voir ci-dessous, p. 541.

en deux parties intitulé : *La presa di Okzakow fatta dalle invitte armi di S. M. Catherina II...*<sup>1</sup>, moyen sans doute de se rappeler au souvenir de l'impératrice, et d'en recevoir quelque présent.

\* \* \*

A l'époque où Giuseppe Sarti était occupé à la conception du tonitruant *Te Deum* russe d'Otchakof, il avait probablement regagné la faveur de Catherine II, car c'est à lui que, mécontente des essais de Domenico Cimarosa<sup>2</sup>, la souveraine décida de confier en partie la composition de la musique destinée à accompagner le grand spectacle historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*, dont elle avait écrit le livret, et qu'elle fit représenter au Théâtre de l'Ermitage, en octobre 1790<sup>3</sup>. Bien qu'il eût d'autres travaux en chantier, le *maestro* dut se mettre immédiatement à l'ouvrage puisque, dans la lettre qu'elle adressa en août 1790 à Grégoire Potemkine, Catherine II accusa à celui-ci réception de plusieurs chœurs écrits par Sarti « pour Oleg »<sup>4</sup>.

Peut-être, d'autre part, est-ce en même temps que son *Te Deum* russe — ou en automne 1790 au camp de Bender, pour célébrer la prise de la forteresse de Kilia marquée par un second *Te Deum*, latin cette fois — que Giuseppe Sarti donna une cantate italienne intitulée : *Giove, la Gloria e Marte*, dont le texte appartient à un littérateur demeuré inconnu. En effet, un contemporain relate qu'après l'exécution de chacun des grands oratorios joués à l'occasion des victoires russes, les héros qui avaient été les artisans de ces succès, furent magnifiés particulièrement dans une seconde œuvre musicale.

Comme il venait de le faire dans son ouvrage précédent, Giuseppe Sarti recourut, pour la cantate : *Giove, la Gloria e Marte*, à d'énormes moyens sonores : deux orchestres, musique des cors, chœur à quatre voix, avec « deux échos », deux sopranos, un ténor, tambours et canons intervenant en manière de conclusion. Sa partition autographe (*unicum*) se trouve aujourd'hui en la possession de la Biblioteca comunale de Faenza<sup>5</sup>.

Le dernier ouvrage important que le compositeur italien ait écrit pour le prince Potemkine semble être le *Te Deum* sur un texte latin — en *ré* majeur toujours — qu'il fit jouer probablement au camp de Bender, à la fin d'octobre ou au début de novembre 1790, pour célébrer la prise de la forteresse turque de Kilia tombée le 18 octobre aux mains des armées russes. Cela est presque certain, c'est à cette œuvre que la comtesse V. N. Golovina dont nous avons cité plus haut la relation<sup>6</sup>, fait allusion, lorsqu'elle rapporte avoir assisté à un concert donné par le prince Potemkine, dans un souterrain où « les sons des instruments semblaient assourdis ». De fait le *Te Deum* latin de 1790 est évidemment destiné, non plus à une exécution en plein air, mais à une audition dans une salle close car, renonçant aux effets tonitruants des grands oratorios précédents, il se contente de faire appel au chœur, aux archets, flûtes, hautbois, cors, trompettes et timbales, soit à un orchestre normal, ainsi qu'en témoigne la partition autographe de Giuseppe Sarti qui appartient à la Biblioteca comunale de Faenza<sup>7</sup>, et dont une copie se trouve au Musée musical historique de Leningrad.

Notons encore que cet ouvrage fut repris, bien des années plus tard, à Saint-Pétersbourg, sous la direction du chef d'orchestre belge G. A. Paris, par la Société philharmonique qui l'inscrivit au programme de son concert du 23 décembre 1805<sup>8</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> C. RICCI : *Op. cit.*, p. 310.

<sup>2</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 205, en date du 5 septembre 1789.

<sup>3</sup> Sur cet ouvrage, voir ci-dessous, pp. 551-559.

<sup>4</sup> *Le Passé russe*, novembre 1876, p. 423.

<sup>5</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Voir ci-dessus, p. 468.

<sup>7</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, p. 8.

<sup>8</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 4.

Au moment même où Giuseppe Sarti faisait exécuter son *Te Deum* latin au camp de Bender, il connut, à distance toutefois, un nouveau succès. Car, le 15 octobre 1790, à Saint-Pétersbourg, la cour réunie au Théâtre de l'Ermitage, applaudissait pour la première fois le luxueux spectacle : *Le gouvernement initial d'Oleg*, auquel il avait apporté une importante contribution que nous examinerons par la suite <sup>1</sup>. Peu de temps après, le *maestro* fut nommé, par son protecteur, directeur de la chimérique Académie musicale d'Ekaterinoslav, et il lui fut alors attribué les coquets appointements annuels de trois mille cinq cents roubles <sup>2</sup>..., pour des fonctions qu'il n'eut jamais à exercer réellement !

Puis la guerre ayant pris fin <sup>3</sup>; le prince Potemkine regagna la capitale au mois de mars 1791, précédé de son maître de chapelle qui s'attarda quelque temps à Moscou où il dut être l'hôte du comte N. P. Chérémétief probablement fort heureux de faire sa connaissance. De fait, quand Giuseppe Sarti quitta l'antique capitale, quelques semaines plus tard, il laissa ses bagages chez ce grand seigneur <sup>4</sup>. Aussi, pensons-nous, est-ce à ce dernier que s'adresse l'hommage d'une petite cantate russe intitulée : *Sois en bonne santé, aimable comte !*, que le compositeur écrivit à cette époque, pour voix seule, chœur et orchestre, et dont l'existence n'a été signalée, jusqu'ici, que par N. Findeisen <sup>5</sup>. Malheureusement, comme bien d'autres, cette œuvre semble avoir disparu.

Si la supposition à laquelle nous nous sommes hasardé concernant cette cantate est fondée, ce ne serait pas là la seule production dont Giuseppe Sarti ait fait hommage au comte N. P. Chérémétief, car il lui dédia également un ouvrage dramatique italien dont le manuscrit autographe se trouvait encore, en 1915, dans les archives de la famille Chérémétief, à Kouskovo, et qui portait cette suscription :

Il trionfo d'Atalanta, *opera in mus. comp. e ded. a Sua Exc. il Sig. conte di Scheremeteff.*

Cette partition dont l'existence a échappé à tous les biographes occidentaux du compositeur italien, et qui n'a été signalée que par N. Findeisen <sup>6</sup>, utilise un livret dont l'auteur est demeuré inconnu, et qui ne fut probablement pas publié en Russie, car nous n'en connaissons aucun exemplaire. Pas davantage, nous n'avons pu établir si elle fut représentée à Kouskovo ou à Ostankino, les deux résidences du comte, voisines de Moscou.

\* \* \*

Pendant ce temps, le prince Grégoire Potemkine rentré à Saint-Pétersbourg s'affairait pour organiser la fête féerique qu'il allait offrir à Catherine II, le 28 avril 1791, dans son Palais de la Tauride <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Sur cet ouvrage, voir ci-dessous, pp. 551-559.

<sup>2</sup> *Rescrits et oukases de l'année 1792*, 2<sup>e</sup> supplément au *Journal du fourrier de la chambre* pour cette année.

<sup>3</sup> Toutefois, la paix russo-turque ne fut signée, à Jassy, que le 29 décembre suivant.

<sup>4</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 21.

<sup>5</sup> *Esquisse*, II, 139. Il semble qu'il s'agisse ici de l'œuvre dont le texte fut publié à Moscou, sans date, et qui est signalée par V. SOPIKOF : *Essai d'une bibliographie russe*; Saint-Pétersbourg, 1821, T. V, p. 96, sous le titre : *Chœur chanté par les chanteurs et les chanteuses du comte N. P. Chérémétief, offert par Mr. Sarti.*

<sup>6</sup> *Esquisse*, II, note 73.

<sup>7</sup> Depuis plusieurs années, Grégoire Potemkine avait abandonné le Palais-Anitchkof dont Catherine II lui avait fait cadeau en 1776. Le trouvant trop peu luxueux et insuffisant pour y loger son innombrable domesticité, il s'était offert une nouvelle résidence qu'une tête couronnée n'eût pas dédaignée : le Palais de la Tauride, ainsi nommé du titre princier de son propriétaire. Dû à l'architecte russe Ivan Starof (1743-1808), ce palais fut édifié, dès 1782, au bord de la Néva, non loin du monastère de Smolna. De proportions grandioses et de style pompéien, il comportait une infinité de salles immenses et splendidement décorées, ainsi qu'un vaste jardin d'hiver où les hôtes du prince pouvaient se promener parmi les fleurs et les bustes antiques.

Plusieurs semaines à l'avance, cette réception restée légendaire dans les annales pétersbourgeoises tint en haleine la population de la capitale qui, connaissant la magnificence du prince, se montrait avide de connaître les moindres détails des merveilles qui s'élaboraient. Désirant que toutes les salles de son palais fussent illuminées *a giorno*, Grégoire Potemkine avait raflé tous les lustres — il y en avait plus de deux cents — qui étaient à vendre en ville. D'autre part, dédaignant les chandelles de suif qui avaient l'inconvénient de couler et de répandre une odeur désagréable, il avait fait dévaliser les magasins de bougies de cire et, pour compléter la quantité qui lui était nécessaire, il avait dépêché à Moscou un employé chargé d'y acheter pour R. 70.000,— de cire d'abeilles !

Il avait été envoyé trois mille invitations à toute la plus haute société de la ville. Mais, homme généreux et dénué de morgue, le prince tint à ce que le peuple eût sa part des réjouissances, et la fête débuta, dans la journée, par une sorte de kermesse populaire organisée sur une place voisine, avec fontaines de vodka, distribution de viandes rôties, tombolas, balançoires et autres divertissements goûtés du Russe de petite condition.

Pour la réception véritable, elle s'ouvrit à six heures de l'après-midi, à l'arrivée de la cour. Le programme en avait été ordonné par Grégoire Potemkine lui-même, assisté du poète G. R. Derjavine qui avait été chargé d'écrire le texte des pièces destinées à être chantées, au cours de la soirée. Et la partie musicale était placée sous la direction du jeune compositeur polonais Joseph Kozlowski dont le prince avait fait la connaissance pendant la guerre, et qu'il avait ramené avec lui dans la capitale où cet artiste allait faire une longue et brillante carrière <sup>1</sup>.

La souveraine fut reçue aux accords d'un orchestre et d'un chœur réunissant trois cents exécutants. Et la fête fut ouverte par un quadrille que Charles Le Picq avait réglé, et qui groupait vingt-quatre jeunes couples appartenant au « gratin » de la noblesse russe. La moitié des danseurs étaient vêtus de bleu, l'autre de rose, et leurs costumes de satin étincelaient de pierreries dont un témoin jugea que la valeur atteignait quelque dix millions de roubles !

Pendant ce quadrille, l'orchestre et le chœur exécutèrent une polonaise intitulée : *Retentis, tonnerre de la victoire !*, œuvre de Joseph Kozlowski dont le succès fut tel, qu'elle devint immédiatement populaire et que, dès lors, elle fut jouée en guise d'hymne national, dans toutes les cérémonies officielles <sup>2</sup>.

On passa alors dans la grande salle des fêtes, pour y écouter un concert au cours duquel fut probablement chantée la cantate : *La serenata non preveduta*, que le prince avait commandée à Domenico Cimarosa <sup>3</sup>. En effet, comme Grégoire Potemkine avait quitté Saint-Petersbourg plusieurs mois avant l'arrivée du compositeur napolitain en Russie, pour aller exercer son commandement dans le Midi, cette œuvre doit nécessairement dater de l'époque où le prince vint faire un court séjour dans la capitale, au printemps 1791, et il semble vraisemblable qu'elle fut écrite pour la fête du 28 avril, encore qu'aucun contemporain n'y fasse expressément allusion. De même en est-on réduit, en l'absence de tout renseignement positif, à supposer que Ferdinando Moretti en écrivit le livret qui ne semble pas avoir été publié et qui, en tout cas, ne figure pas dans le recueil des *Opere drammatiche* édité par le poète, en 1794. Pour ce qui est de la partition de Domenico Cimarosa, elle est certainement perdue, car nous n'en avons découvert aucune trace, pas plus dans les bibliothèques de l'U. R. S. S., que dans celles de l'Europe occidentale.

Après l'audition de cette cantate, les invités se rendirent dans la salle de danse pour y admirer un ballet dans lequel Charles Le Picq et sa femme se distinguèrent; puis l'on soupa en deux séries, vu le nombre des convives.

« La température, l'odeur de ces plantes, le silence voluptueux de ce lieu enchanteur conduisent la fantaisie dans une douce et romantique rêverie. On croit être dans les bois de l'Italie », écrit un contemporain.

A la mort du prince, Catherine II acheta à ses héritiers cette demeure véritablement royale qui, au lendemain de la première révolution russe, devint le siège de la Douma (Assemblée législative).

<sup>1</sup> Sur Joseph Kozlowski, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 493-495.

<sup>2</sup> L'hymne : *Dieu protège le tsar*, d'Alexis Lvof, ne fut composé qu'en 1833.

<sup>3</sup> P. CAMBIASI : *D. Cimarosa*, p. 63.

Enfin, vers deux heures du matin, quand Catherine II s'apprêta à partir, la musique exécuta un *Hymne à la souveraine de la septième partie du globe terrestre* <sup>1</sup>, qui était peut-être de la composition de Joseph Kozlowski, à moins que Giuseppe Sarti en ait été l'auteur. Les artistes avaient pris place sur la galerie supérieure de la grande rotonde précédant le vestibule d'entrée. Ce fut là que la souveraine prit congé de son hôte qui mit un genou à terre pour lui baiser la main, et qui fondit en larmes, lorsqu'il la vit s'éloigner <sup>2</sup>.

Si l'œuvre qui fut jouée au moment du départ de l'impératrice appartient bien à Giuseppe Sarti, il est possible qu'il s'agisse en l'espèce — nous n'avons pu vérifier le fait — de la cantate : *O tsarine du Nord; mère de nombreux peuples!* pour soprano et orchestre, qui est demeurée inconnue des historiens russes, et dont la partition autographe comprenant un récitatif italien et un air russe, se trouve à la Biblioteca comunale de Faenza <sup>3</sup>.

Quelques mois après cette fête éblouissante, Grégoire Potemkine quittait Saint-Pétersbourg qu'il ne devait plus revoir et, ayant recouvré sa liberté, Giuseppe Sarti faisait sa rentrée à la cour...

<sup>1</sup> Revue : *Le Moscovite*, année 1852, N° 3.

<sup>2</sup> A. POLOVTSOF : *Op. cit.*, p. 125.

<sup>3</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, pp. 11-12.



## NOTES BIOGRAPHIQUES

Felice ALESSANDRI, compositeur et professeur de chant né à Rome en 1747, mort en 1798, fit ses études à Naples et vécut successivement à Turin et à Londres, donnant quelques opéras qui eurent un certain succès. Vers 1784, espérant probablement entrer au service de la cour de Russie, il se rendit à Saint-Pétersbourg, mais son dessein ne se réalisa pas, et il dut vivre en donnant des leçons de chant <sup>1</sup>, peut-être aussi en se faisant engager par une famille noble. En effet, en janvier 1790, l'imprésario du théâtre de Padoue, énumérant les compositeurs qui pouvaient entrer en ligne de compte pour écrire l'opéra de la saison prochaine, nota qu'Alessandri :

*... est à Saint-Pétersbourg, au service d'un chevalier moscovite* <sup>2</sup>. [sic.]

A ce moment, cependant, le musicien avait quitté la capitale depuis huit mois déjà, ainsi qu'en témoigne l'annonce de son départ <sup>3</sup>, et il avait dirigé ses pas vers Berlin où il réussit à se faire nommer second maître de chapelle de l'Opéra auquel il donna quelques ouvrages favorablement accueillis. Mais, deux ans plus tard, il fut congédié, et il regagna alors l'Italie où il termina son existence.

\* \* \*

Heinrich AMBERG <sup>4</sup>, acteur allemand qui était considéré, de son temps, comme un remarquable comique, naquit à Lubeck vers 1756 et appartint, en 1780, à la compagnie Hündeberg qui jouait alors à Riga. Le 1<sup>er</sup> janvier 1784, il fut engagé à Saint-Pétersbourg, dans la troupe allemande de la cour, pour deux ans et quatre mois, avec des appointements annuels de R. 500,—. Heinrich Amberg quitta le service impérial, le 1<sup>er</sup> mai 1786 <sup>5</sup>. S'étant alors retiré à Riga, il alla ensuite jouer à Berlin, puis à Francfort où il fut pensionné en 1816 <sup>6</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, I, 65.

<sup>2</sup> B. BRUNELLI : *Op. cit.*, p. 216.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 mai 1789, annonce.

<sup>4</sup> Les éditeurs des *Archives Th. Imp.*, III, 57, appellent inexactement cet artiste : Anberg.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 57.

<sup>6</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 5.

Gaetano ANDREOZZI, compositeur qui, par une singulière coïncidence, portait le même prénom et le même nom qu'un danseur engagé par la cour russe, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, naquit en 1763, à Naples où il fut l'élève de Niccolo Jommelli.

Comme Felice Alessandri, il apparut à Saint-Pétersbourg vers 1784, peut-être attiré lui aussi par l'espoir de trouver un emploi au service impérial. Mais de même que son compatriote, il dut se convaincre de la témérité de son projet, et l'on ignore ce que fut son activité dans la capitale où son séjour fut assez bref car, en avril 1785 déjà, l'artiste se trouvait à Pise où il fit représenter son opéra : *Didone abbandonata* <sup>1</sup>.

Si l'on en croyait certains lexicographes, Gaetano Andreozzi aurait écrit et fait jouer à Saint-Pétersbourg deux ouvrages dramatiques, celui que nous venons de mentionner en 1784, puis *Giasone e Medea* en 1785. De fait, la partition autographe de ce dernier opéra, qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, est datée de Saint-Pétersbourg et de cette année <sup>2</sup>. Mais en dépit de ce qu'affirme un historien selon lequel cet opéra aurait été commandé au compositeur par la cour et joué avec succès <sup>3</sup>, il ne paraît pas que *Giasone e Medea* ait jamais été donné en Russie.

Notons, par ailleurs, que la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède la copie manuscrite d'un oratorio de Gaetano Andreozzi : *La morte di Saulle*, dont d'autres copies se trouvent dans la Bibliothèque du Conservatoire de Florence <sup>4</sup>. Comme les opéras cités ci-dessus, cette œuvre ne semble pas avoir eu l'honneur d'une exécution à Saint-Pétersbourg.

\* \* \*

Gennaro ASTARITTA, compositeur et chef d'orchestre né à Naples vers 1749, semble avoir été un personnage assez peu recommandable, si l'on en croit le témoignage de Giovanni Paisiello qui, sur la fin de sa vie, conversant avec son ami Agostino Gervasio, s'exprimait en ces termes sur l'œuvre et la personne de cet artiste :

... *Son style aimable et naturel lui valut la faveur du public, bien que les connaisseurs eussent parfois manifesté une opinion différente...*

*C'était un homme de mœurs détestables. Il dut fuir de Naples parce qu'avec un autre scélérat, il avait nuitamment outragé une fillette dans la rue. Il alla à Moscou, et s'y montra également un être corrompu. Il est mort loin de sa patrie, misérable et détesté* <sup>5</sup>.

Réputation peu flatteuse, certes. Mais peut-être bien Giovanni Paisiello, qui était d'une nature assez jalouse et que le succès persistant des œuvres de son rival devait certainement agacer, a-t-il complaisamment noirci la mémoire de l'artiste qui n'était plus là pour se défendre...

Toujours est-il que Gennaro Astaritta donna, sur les scènes de la péninsule, de nombreux ouvrages dramatiques, presque tous de caractère comique, qui firent connaître son nom au loin et jusqu'en Russie. De fait, en 1779 déjà, son *dramma giocoso* intitulé : *La contessina* (créé en Italie vers 1773) fut peut-être joué à Saint-Pétersbourg <sup>6</sup> par la compagnie d'*opera buffa* de Mattei-Orecia qui, deux ans plus tard, donna une autre partition du compositeur napolitain : *Il marito indolente* (créé à Bologne en 1778); cependant qu'en 1784, la troupe lyrique italienne de la cour représenta, à Tsarskoié-Sélo, sa *Dama immaginaria* devant Catherine II. Arrivé en

<sup>1</sup> *Rivista musicale italiana*, XVI, 263.

<sup>2</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, III, 60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 58.

<sup>4</sup> *Catalogo*, pp. 103 et 115.

<sup>5</sup> Cité par S. DI GIACOMO, dans *Musica e musicisti*, 1905, pp. 762-768.

<sup>6</sup> Toutefois, comme nous l'avons signalé plus haut, pp. 228-229, note, il semble plutôt que l'ouvrage joué à Saint-Pétersbourg en 1779, sous ce titre, ait été la partition de F. L. Gassmann.

Russie au cours de la même année, le compositeur assumait alors, à Moscou, les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky où il succéda à Mattia Stabingher qui venait de partir.

Et, profitant de sa situation, il fit jouer sur cette scène, le 20 janvier 1785, un ballet de sa composition : *La vengeance de Cupidon, ou La fête offerte par Vénus à Adonis*<sup>1</sup>, qu'il écrivit certainement dans cette ville, car Francesco Morelli, l'auteur du scénario de cet ouvrage, était son collègue dans l'entreprise de Michel Maddox.

Puis Mattia Stabingher étant revenu à Moscou l'année suivante, et ayant réintégré son poste; Gennaro Astaritta transporta ses pénates à Saint-Pétersbourg où; en 1787, il semble avoir produit un nouveau *dramma giocoso* intitulé : *I capricci in amore*, car la partition manuscrite de cet opéra, qui se trouve à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, porte cette date<sup>2</sup>.

Deux ans plus tard, le 28 janvier 1789, l'artiste donna, toujours à Saint-Pétersbourg et avec le concours d'un orchestre et de plusieurs chanteurs italiens, un concert spirituel dans lequel il fit entendre plusieurs œuvres de sa composition<sup>3</sup>. Quelques jours après, il annonça qu'il s'appropriait à partir pour l'étranger avec sa femme<sup>4</sup>, mais il resta quelque temps encore dans la capitale car, le 29 juin, il y fit représenter un opéra-comique russe : *La folle supposée*, sur un livret de J. B. Kniajnine, qui lui valut une gratification de R. 500,—, de la part de la direction des Théâtres impériaux<sup>5</sup>.

Gennaro Astaritta quitta alors la Russie et se rendit à Venise où, entre 1789 et 1793, il donna plusieurs opéras nouveaux<sup>6</sup>, ce qui dément l'assertion de N. Findeisen<sup>7</sup> selon lequel le Napolitain aurait, pendant cette période, revêtu les fonctions de chef d'orchestre et d'accompagnateur auprès de la troupe italienne de la cour russe. Mais il dut reparaître dans la capitale au début de 1794 car, en octobre de cette année, il annonça de nouveau son départ pour l'étranger<sup>8</sup>.

De fait, Gennaro Astaritta avait alors été chargé par le prince Nicolas Borissovitch Youssouf, directeur des Théâtres impériaux, d'aller engager, dans la péninsule, une compagnie lyrique destinée à remplacer celle que la cour avait congédiée quatre ans plus tôt, pour raisons d'économie. A la fin de 1795, le compositeur était de retour à Saint-Pétersbourg, avec la troupe qu'il avait recrutée et dont il assumait la direction, car l'*Indice de' spettacoli* lui donne le titre de : *Maestro compositore per la ditta Compagnia*<sup>9</sup>, puis celui de : *Maestro inspettore e compositore del Teatro venale*<sup>10</sup>, ce qui montre que l'entreprise dont N. B. Youssouf assumait personnellement la responsabilité financière, était indépendante de l'administration impériale, bien qu'elle se produisît régulièrement sur les scènes officielles.

En 1796, l'École théâtrale chargea Gennaro Astaritta d'enseigner le chant à l'un de ses jeunes pupilles, le danseur P. M. Lavrof<sup>11</sup>.

A la même époque, le musicien fit représenter par sa troupe deux ouvrages de sa composition, une *commedia con musica* intitulée : *Rinaldo d'Aste*, qu'il venait d'écrire et dont ses biographes n'ont pas eu connaissance, puis : *I visionarij*, qui avait été créé à Venise en 1772. En

<sup>1</sup> De même que la plupart des autres œuvres écrites par G. Astaritta, durant ses séjours en Russie, ce ballet est demeuré inconnu de ses biographes.

<sup>2</sup> Cependant, les lexicographes occidentaux s'accordent à affirmer que cet ouvrage fut créé à Venise, en 1791.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1789, N° 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, du 2 février 1789, annonce.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 59 et III, 96.

<sup>6</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>7</sup> *Esquisse*, II, 144.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 3 et 27 octobre 1794, annonces.

<sup>9</sup> *Indice* pour la saison 1795-1796.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pour la saison 1796-1797.

<sup>11</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 460 et III, 84.

outre, un éditeur moscovite publia, dans une collection de pièces religieuses de divers auteurs, un chœur à quatre voix : *Les portes de la miséricorde* <sup>1</sup>, qui vient s'ajouter à la liste des œuvres produites par l'artiste napolitain, et dont l'existence était demeurée ignorée.

Trois ans plus tard, Gennaro Astaritta conçut le projet de donner, dans la capitale, des exécutions scéniques d'oratorios et, à cette fin, il présenta aux autorités une demande d'autorisation qui fut repoussée par celles-ci, ainsi que l'atteste cette décision publiée dans la feuille officielle :

*Il est fait savoir à Astaritta qui a demandé l'autorisation de donner des oratorios spirituels en habits de théâtre, pendant le Grand-Carême, que la requête qu'il a présentée à Sa Majesté n'a pas été admise* <sup>2</sup>.

A quelques mois de là, l'entreprise d'*opera buffa* que Gennaro Astaritta dirigeait et que le prince N. B. Youssoufop avait continué d'entretenir de ses deniers, passa dans l'administration des Théâtres impériaux qui, en compensation, versa, le 14 juillet 1799, une somme de R. 20.000,— au musicien <sup>3</sup>, celui-ci étant en outre admis au service de la cour en même temps que ses chanteurs sans, toutefois, que l'on connaisse le montant des appointements qui lui furent alors attribués <sup>4</sup>.

Dès lors, on ne possède pas de renseignements sur Gennaro Astaritta jusqu'au moment où, en juillet 1803, il annonça son prochain départ pour l'étranger, définitif cette fois <sup>5</sup>. A partir de ce moment, on perd sa trace, et il faut supposer qu'il ne tarda pas à terminer son existence avant d'avoir pu rentrer en Italie puisque, comme nous l'avons relevé, Giovanni Paisiello affirmait qu'il était mort hors de son pays.

Ajoutons que la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède les partitions manuscrites de plusieurs ouvrages de Gennaro Astaritta : *I capricci in amore*, *La folle supposée* (sous le titre italien : *La finta poletta*), *Il medico parigino*, *Rinaldo d'Aste*, *I visionarj*, sans compter celle qui porte le titre : *Gl' intrighi per amore*, et qui pourrait bien être — nous n'avons pas eu loisir de vérifier le fait — identique au premier opéra signalé ci-dessus.

\* \* \*

Jean AUFRESNE, célèbre tragédien, père de la comédienne Juliane Aufresne, naquit à Genève en 1728 et se fit rapidement connaître, à Paris et dans d'autres villes, comme l'un des plus grands artistes dramatiques de son temps. Il entra au service impérial, le 13 juin 1785, par contrat de trois ans qui fut renouvelé de nombreuses fois, et il reçut alors des appointements annuels de R. 2.500,—, avec une indemnité de voyage de R. 300,— qui, sur sa demande, fut bientôt portée à R. 500,— :

... en considération de l'art avec lequel il s'acquitte de ses fonctions au théâtre.

En outre, il fut décidé qu'on lui allouerait une somme égale, lorsqu'il quitterait la Russie <sup>6</sup>. En 1788, il avait le plus fort traitement de tous les acteurs français de la cour, soit R. 3.000.—, et

<sup>1</sup> Signalé par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 302.

<sup>2</sup> Décisions du gouvernement publiées dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 mars 1799. Comme on le verra, l'idée émise par G. Astaritta fut reprise, l'année suivante, par la direction des Théâtres impériaux qui, depuis ce moment, organisa des concerts spirituels durant le Carême, mais sans costumes.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 542.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 96.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 juillet 1803, annonce qui infirme la date de 1800 donnée, par quelques lexicographes, pour la mort de cet artiste.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 294 et 313.

il remplissait les fonctions d'inspecteur de la troupe<sup>1</sup>. Une note du directeur des Théâtres impériaux, datée de 1800, nous fait connaître que Jean Aufresne était alors engagé :

... pour jouer les rôles de rois dans la tragédie, les pères nobles et autres rôles attachés à cet emploi dans la comédie, le tout en chef ou en partage<sup>2</sup>.

Après avoir accompli une carrière magnifique sur la scène française de la cour, et avoir professé l'art dramatique au Corps des cadets de Saint-Pétersbourg, Jean Aufresne mourut dans cette ville; le 4 juillet 1804, laissant d'unanimes regrets<sup>3</sup>.

\* \* \*

Catherine Féodorovna BARANOVA, remarquable cantatrice et actrice, entra une première fois dans la troupe russe de la cour, à une époque que l'on ignore, et fut congédiée en 1783 mais, le 1<sup>er</sup> janvier suivant, elle fut réengagée aux appointements annuels de R. 900,— (avec logement gratuit et bois de chauffage) et, quatre ans plus tard, elle avait un gage de R. 1.100,—. Possédant une belle voix et un remarquable talent dramatique, dansant très gracieusement et ayant reçu de la nature un physique charmant, Catherine Baranova connut de vifs succès sur la scène impériale où elle chantait les premières parties dans les opéras-comiques russes, et où elle jouait les amoureuses dans la comédie<sup>4</sup>. Cette excellente artiste mourut à Saint-Pétersbourg, le 21 mai 1792<sup>5</sup>.

\* \* \*

Giovanni (?) BORGHI, claveciniste dont on ignore l'origine et l'activité antérieure<sup>6</sup>, fut engagé le 15 juillet 1783 par V. I. Bibikof, alors encore directeur des Théâtres impériaux, comme claveciniste-accompagnateur de l'Opéra italien de la cour, mais la validité de son contrat fut contestée par le Comité des spectacles et, le 30 octobre suivant déjà, le musicien fut congédié comme étant inutile<sup>7</sup>. Trois ans plus tard, toutefois, Borghi fut nommé maître de clavecin et de chant à l'École théâtrale, en remplacement de Minarelli qui venait de recevoir son congé. Il eut alors un gage annuel de R. 300,—, et il avait l'obligation de donner trois leçons par semaine. Puis, en 1789, le nombre des élèves qu'il enseignait ayant sensiblement augmenté, son traitement fut porté à R. 500,—<sup>8</sup>.

En cette même année, Borghi avait réintégré sa place de claveciniste auprès de la troupe italienne de la cour<sup>9</sup> et, en 1790, la direction des Théâtres impériaux conclut avec lui un nouveau contrat d'une durée de quatre ans, qui lui assurait un gage annuel de R. 600,—<sup>10</sup>. Ainsi que le montre une note de service, l'artiste italien occupait encore ses fonctions en 1796 mais, dès lors, on ne possède plus aucun renseignement sur lui<sup>11</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 385.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 605.

<sup>3</sup> Sur la carrière de cet artiste en Russie, consulter U. KUNZ-AUBERT : *Le comédien Aufresne*; Genève, 1937, *passim*.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 24. — *Russische Theatralien*, année 1784.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 24.

<sup>6</sup> Il ne peut s'agir du compositeur G. B. Borghi né vers 1740 à Orvieto, car celui-ci se trouvait à Milan en 1791, alors que son homonyme venait de signer, à Saint-Pétersbourg, un engagement pour quatre ans.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 121 et 146-147.

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, 97-98.

<sup>9</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1789-1790.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 98.

<sup>11</sup> *Ibid.*, II, 462.

Francesco BRANCHINO, dit *Branca*, excellent virtuose italien, appartient, en 1786-1787, à l'orchestre de la Scala de Milan, en qualité de 1<sup>er</sup> hautbois <sup>1</sup>, puis il partit pour la Russie et se rendit à Saint-Pétersbourg où, vers 1788, il fut engagé dans l'orchestre particulier du prince Grégoire Potemkine avec lequel il se trouva, en 1790, au camp de Bender où il eut souvent l'occasion de se produire devant les invités de son maître. A cette époque, il avait été nommé professeur à l'Académie musicale que Grégoire Potemkine se proposait de créer à Ekaterinoslav, et qui ne passa jamais dans le domaine des réalités <sup>2</sup>.

On ignore ce que Francesco Branchino devint, lorsque la mort de Potemkine survenue en octobre 1791, lui rendit sa liberté. Mais, au mois de février 1793, on le trouve à Riga où il se fit entendre au concert <sup>3</sup> et, le 9 mars suivant, il fut engagé à Saint-Pétersbourg, comme 1<sup>er</sup> hautbois du premier orchestre de la cour, par contrat de cinq ans, avec des appointements de R. 1.600,—, une indemnité de voyage de R. 400.— et un logement gratuit <sup>4</sup>.

A l'expiration de son engagement, Francesco Branchino vit son contrat renouvelé aux mêmes conditions <sup>5</sup> et, en février 1800, il reçut l'ordre « d'étudier des *solî* de concertos et autres pièces musicales », en vue des grands concerts spirituels que la direction des Théâtres impériaux se proposait d'organiser dans la capitale, pendant le Carême <sup>6</sup>.

Nous n'avons pu établir la date à laquelle cet artiste quitta le service de la cour. Du moins savons-nous qu'il forma un jeune hautboïste russe nommé Chépélef qui était serf de A. E. Stolypine, et qui se produisit au concert à Moscou, en 1802 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Antonio BRAVURA, sopraniste parent du castrat Girolamo Bravura avec lequel il ne faut pas le confondre, naquit à Ancône à une date que l'on ignore, mais qui peut être approximativement fixée vers 1760 car, dès 1777, le jeune homme appartient à la chapelle de Pesaro, puis à celle de Rimini, tout en se produisant sur la scène à Macerata et à Rome en 1778. En 1786, on le retrouve dans cette dernière ville, ainsi qu'à Modène, puis il chanta à Venise et à Trieste, durant les années 1787-1788 <sup>8</sup>.

Peu de temps plus tard, Antonio Bravura partit pour Saint-Pétersbourg, et il entra bientôt dans la chapelle particulière du prince Grégoire Potemkine qu'il accompagna dans le Midi de la Russie, quand celui-ci s'y rendit pour diriger les opérations de la guerre russo-turque. De fait, la présence de l'artiste italien est signalée, pendant l'été et l'automne 1790, au camp de Bender où il se produisit à plusieurs reprises au concert, dans des œuvres de Giuseppe Sarti. Au dire du périodique milanais qui nous livre ces détails, le virtuose portait alors le titre de professeur de l'Académie musicale que le prince se proposait de fonder à Ekaterinoslav <sup>9</sup>.

Grégoire Potemkine étant venu à mourir subitement au début d'octobre 1791, Antonio Bravura dut recouvrer sa liberté, à ce moment. Mais l'on ignore ce qu'il advint de lui dès lors, aucune source ne faisant plus mention de son nom. Ajoutons que le séjour de cet artiste en Russie est demeuré complètement ignoré des historiens de ce pays.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1786-1787.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pour 1790-1791, p. 10.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 26.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 98.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 520.

<sup>6</sup> *Ibid.*, II, 581.

<sup>7</sup> I. N. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 18.

<sup>8</sup> *Sammelbände der I. M. G.*; Leipzig, 1899-1914, T. XV, p. 586. — V. TARDINI : *Op. cit.*, III, 1173. — T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 404 et 409-410.

<sup>9</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

Antonio CIANFANELLI, danseur, mari de la ballerine Caterina Coppini qu'il épousa à Saint-Pétersbourg, se produisit à Venise, de 1779 à 1785 et, en cette dernière année, il dansa également à Florence où il se trouvait aux côtés de sa future femme. C'est dans cette ville qu'il fut engagé par la direction des Théâtres impériaux avec laquelle il signa un contrat de trois ans, aux termes duquel :

... il s'oblige à danser dans tous les ballets, qui lui seront ordonnés par la Direction, suivant son emploi de 1<sup>er</sup> danseur sérieux et demi-caractère, excepté, lorsque le Sieur Le Picq dansera, de remplir l'emploi de second danseur.

En échange de quoi, Antonio Cianfanelli devait recevoir un traitement annuel de R. 2.000,—, la jouissance d'un logement gratuit, le bois de chauffage qui lui serait nécessaire, R. 400,— pour le voyage d'aller et autant pour celui de retour <sup>1</sup>.

En 1788, un second contrat lui assura un gage de R. 3.000,—, et fut renouvelé en 1791, également pour trois ans <sup>2</sup>. Mais, le 18 février de l'année suivante déjà, l'artiste demanda à reprendre sa liberté <sup>3</sup>, et il entra alors au service du comte N. P. Chérévétief sur la scène particulière duquel il se produisit pendant plusieurs années <sup>4</sup>. Puis on le retrouve à Rome en 1798 et, dès ce moment, sa trace se perd.

\* \* \*

Giacomo CONTI, violoniste né en 1752 <sup>5</sup>, dans une ville inconnue, apparaît pour la première fois en 1786, à Zurich où il se produisit au concert <sup>6</sup>. Selon E. L. Gerber <sup>7</sup>, il aurait, par la suite, fait partie de l'orchestre de la cour de Saint-Pétersbourg, puis il aurait passé dans celui du prince Grégoire Potemkine. Mais le nom de ce virtuose ne figurant dans aucun document officiel russe et n'étant même pas mentionné dans les *Archives des Théâtres impériaux*, il semble certain que, dans sa première partie, cette information est erronée.

Par contre, il est hors de doute que Giacomo Conti se trouvait dès avant 1790 à Saint-Pétersbourg, et qu'il y fut engagé dans l'orchestre particulier de Potemkine. Car, à défaut des sources russes dont aucune ne mentionne son nom, un périodique milanais signale qu'à cette date, il résidait, avec cet ensemble, au camp de Bender, pendant la guerre russo-turque, et qu'il avait été nommé professeur à l'Académie musicale d'Ekatérinoslav, d'ailleurs inexistante <sup>8</sup>.

A la mort de Potemkine en octobre 1791, l'artiste italien dut quitter la Russie. En effet, il s'installa en 1793 à Vienne où il publia plusieurs œuvres pour son instrument, et où il dirigea l'orchestre de l'Opéra italien. C'est dans cette ville qu'il mourut, le 24 janvier (nouv. st.) 1805 <sup>9</sup>.

\* \* \*

Caterina COPPINI, 1<sup>re</sup> ballerine, femme du danseur Antonio Cianfanelli qu'elle épousa à Saint-Pétersbourg, se trouvait avec celui-ci à Florence quand, le 6 juin 1785, elle fut engagée par la direction des Théâtres impériaux, pour la scène de Saint-Pétersbourg. Le contrat de trois ans qu'elle signa alors stipulait :

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 404-405, texte original en français.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 83.

<sup>4</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 20 et 68.

<sup>5</sup> En effet, quand il mourut à Vienne en 1805, le registre d'état civil signala qu'il avait alors 53 ans. Voir ci-dessous.

<sup>6</sup> K. NEF : *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz*; Saint-Gall, 1896, p. 117.

<sup>7</sup> *Neues Lex.*, II, 774.

<sup>8</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

<sup>9</sup> L. VON KÖCHEL : *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*; Vienne, 1869, p. 94.

... elle s'oblige de danser dans tous les ballets qui lui seront ordonnés par la Direction, suivant son emploi de première danseuse sérieux [sic] et demi-caractère, excepté lorsque la Dame Rossi dansera, de remplir l'emploi de seconde danseuse.

Il était alloué à Caterina Coppini des appointements annuels de R. 2.000,—, un logement gratuit avec bois de chauffage, R. 400,— pour son voyage d'aller et autant pour celui du retour <sup>1</sup>. Mais en 1788, quand un second contrat fut conclu avec elle, son gage fut ramené à R. 1.000,— <sup>2</sup>. Cet engagement fut renouvelé aux mêmes conditions, le 1<sup>er</sup> juin 1791 mais, déjà au mois de février de l'année suivante, la danseuse demanda son congé, en même temps que son mari <sup>3</sup>. Comme celui-ci passa alors au service du comte N. P. Chérémétief, à Moscou, il est probable qu'elle le suivit. Toutefois, on ne possède dès lors aucun renseignement sur elle.

\* \* \*

Carl CZECHTITZKY, acteur et chanteur allemand né en Bohême, en 1759, débuta à Linz, puis il se produisit à Augsbourg et à Prague, avant que de se rendre à Berlin où, en 1782, il faisait partie de la compagnie Döbbelin <sup>4</sup>. Au cours de l'année suivante, il quitta cet ensemble et gagna Saint-Pétersbourg où, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, il fut engagé dans la troupe allemande de la cour, pour deux ans et quatre mois, aux appointements annuels de R. 1.500,— <sup>5</sup>. Mais, le 5 mars 1785 déjà, il fut congédié en raison de sa conduite, et parce qu'il ne remplissait pas consciencieusement ses obligations <sup>6</sup>.

Carl Czechtitzky alla alors jouer à Königsberg, puis il retourna à Berlin où, en 1788, il chanta le rôle de Selim, lors de la première représentation de *Die Entführung aus dem Serail*, dans cette ville où il demeura jusqu'en 1795. Cet artiste qui était considéré comme l'un des meilleurs acteurs de son époque, pour le tragique et le comique, mourut à Prague, en 1813.

\* \* \*

Alessandro DELFINO, remarquable violoncelliste italien, était 1<sup>er</sup> violoncelle du Théâtre de la Scala de Milan, dès 1779, et il remplissait encore ces fonctions en 1787 <sup>7</sup>. Quelque temps plus tard, il se rendit à Saint-Pétersbourg, sans que l'on puisse savoir s'il était déjà au bénéfice d'un contrat régulier, ou s'il entreprit ce voyage à ses risques.

Toujours est-il que sa présence dans le petit ensemble des concerts intimes du Palais d'hiver étant signalée par le comte L.-Ph. de Ségur qui quitta la capitale en 1789, il est certain qu'à ce moment déjà, Alessandro Delfino se trouvait sur les bords de la Néva.

En même temps, le violoncelliste italien était entré au service particulier du prince Grégoire Potemkine dans l'orchestre duquel il jouait en 1790, au camp de Bender, pendant la guerre russo-turque; et il cumulait ces fonctions avec celles — tout imaginaires — de professeur à l'Académie musicale d'Ekatérinoslav, titre que son protecteur lui avait conféré, bien que l'institution en question n'existât que sur le papier <sup>8</sup>.

Ayant recouvré sa liberté à la mort de Potemkine (octobre 1791), le virtuose dont le talent exceptionnel avait sans doute attiré l'attention de l'administration, ne tarda pas à trouver un nouvel emploi. Car, le 1<sup>er</sup> février 1793, il fut engagé dans le premier orchestre de la cour, comme

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 405-406, texte original en français.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 83.

<sup>4</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 86.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 214 et III, 63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 63.

<sup>7</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, p. 392. — *Indice de' spettacoli* pour 1787.

<sup>8</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

violoncelle-solo, par contrat de cinq ans qui lui assurait des appointements de R. 2.500,—, ainsi que des indemnités de R. 300,— pour son logement et de R. 400,— pour ses voyages <sup>1</sup>.

En 1795 et en 1801, Alessandro Delfino fut chargé d'enseigner deux élèves de l'École théâtrale, ce qui lui valut une allocation supplémentaire de R. 500,— par an, pour ses leçons et la pension de ces jeunes artistes <sup>2</sup>. D'autre part, en 1800, la direction des Théâtres impériaux se proposant d'organiser plusieurs concerts spirituels pendant le Grand-Carême, il fut invité à étudier, à cet effet, « des soli de concertos et autres pièces musicales artistiques » <sup>3</sup>. Malheureusement, aucun détail ne nous est parvenu sur la participation du virtuose italien à ces séances, et l'on ignore les œuvres qu'il y interpréta.

Au reste, on ne possède plus, dès lors, que de maigres renseignements sur son activité. Tout au plus sait-on qu'il se fit entendre en 1803 à Dantzig <sup>4</sup>, en 1809 à Riga <sup>5</sup>, et en 1816 à Orel où il prit part, avec un grand succès, aux concerts organisés dans cette ville, par le comte S. M. Kamensky et le sénateur A. G. Tiéplof qui y produisirent les orchestres leur appartenant <sup>6</sup>.

Deux ans plus tard, Alessandro Delfino qui, à ce moment, avait dépassé la soixantaine, parut sur l'estrade à Kief <sup>7</sup>. C'est là la dernière mention que nous ayons découverte du nom de cet artiste qui ne dut pas se produire bien longtemps encore, et dont le lieu et la date de la mort nous sont inconnus.

\* \* \*

DEMARTRAIT, comédien français sur lequel on ne possède aucun renseignement avant son arrivée en Russie, fut admis le 1<sup>er</sup> septembre 1785, dans la compagnie française de la cour de Saint-Pétersbourg, par contrat de trois ans, avec des appointements annuels de R. 1.200,—. En 1788, ayant manifesté le désir de retourner en France, il reçut son congé, le 21 septembre <sup>8</sup>. Mais il ne tarda pas à reparaitre à Saint-Pétersbourg où, le 26 août 1789, il signa, aux mêmes conditions que précédemment, un nouveau contrat qui spécifiait les points suivants :

*... Il s'oblige et s'engage à jouer les troisièmes amoureux : tant dans la comédie que dans la tragédie, toutes les fois que les premiers et seconds rôles de cet emploi y seront remplis, les confidens, jeunes paysans, et généralement tout, ce qui lui sera ordonné par la Direction, sans aucun prétexte de refus de sa part <sup>9</sup>.*

Demartrait fut congédié le 24 janvier 1792, avant l'expiration de son contrat, et l'on ignore ce que fut son sort dès ce moment <sup>10</sup>.

\* \* \*

DORVILLIERS <sup>11</sup>, comédien français appartenant à une famille qui a donné de nombreux artistes à la scène, n'est pas connu avant son arrivée à Saint-Pétersbourg où, le 13 juin 1785, il fut admis dans la troupe française de la cour, par contrat de trois ans, avec des appointements annuels de R. 1.200,—. Congédié en 1788, sur sa demande, Dorvilliers dut regagner la France à

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 104-105.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 443-444. — E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 581.

<sup>4</sup> H. RAUSCHNING : *Musikgeschichte Dantzig's*; Berlin, 1911, p. 58, qui croit qu'il s'agit d'une femme.

<sup>5</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 43.

<sup>6</sup> *L'Ami des Russes*; Moscou, août 1816, correspondance d'Orel.

<sup>7</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, XX, 315.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 350 et III, 47.

<sup>9</sup> *Ibid.*, II, 364-365, texte original en français.

<sup>10</sup> *Ibid.*, III, 47.

<sup>11</sup> Les *Archives des Théâtres impériaux, passim*, appellent cet artiste : Dorbillier.

ce moment <sup>1</sup>. Peut-être est-ce le même artiste qui, en 1794, jouait au Théâtre patriotique de Paris <sup>2</sup>.

\* \* \*

Luciano GIOGLIO, virtuose italien dont on ne connaît ni le lieu, ni la date de naissance, ni l'activité antérieure, car il est ignoré de tous les lexicographes, dut arriver en Russie avant 1790 car, à cette date, il appartenait, comme 1<sup>er</sup> violon, à l'orchestre particulier du prince Grégoire Potemkine avec lequel il se trouvait au camp de Bender, pendant les opérations de la guerre russo-turque. Simultanément, il occupait les fonctions tout imaginaires, puisque cette institution n'exista que sur le papier, de professeur à l'Académie musicale d'Ekaterinoslav <sup>3</sup>.

Lorsque Potemkine mourut en octobre 1791, Luciano Gioglio dut certainement se mettre en quête d'un nouvel emploi en Russie, à moins qu'il ne se soit décidé de regagner alors son pays natal. Mais l'on ne possède aucun renseignement sur son existence, dès ce moment.

\* \* \*

M<sup>me</sup> GRIMM, actrice allemande dont nous ignorons l'activité antérieure, entra dans la troupe allemande de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, avec un gage annuel de R. 550,—. Ayant vu son contrat renouvelé à plusieurs reprises, elle resta au service impérial jusqu'au moment où, le 1<sup>er</sup> mai 1791, le Théâtre allemand fut supprimé. Elle fut alors congédiée, et elle reçut une indemnité égale à une année de ses appointements <sup>4</sup>.

\* \* \*

Peter HAENSEL, violoniste allemand né à Leppe (Silésie) en 1770, semble n'avoir eu aucun lien de parenté avec les artistes du même nom et du même instrument qui, entre 1766 et 1784, firent partie de l'orchestre de la cour de Russie. Selon certains historiens, il serait entré en 1787, dans l'orchestre particulier du prince Grégoire Potemkine. Si le fait est exact, le virtuose dut revenir à Vienne, lors de la mort du prince, car il fut engagé alors, dans cette ville, comme maître de chapelle de la princesse Loubomirska. Après avoir séjourné quelque temps à Paris, Peter Haensel regagna la capitale autrichienne où il s'établit définitivement et où il mourut du choléra en 1831, y ayant publié de nombreuses œuvres de musique de chambre <sup>5</sup>.

Il convient toutefois d'observer qu'aucune source russe contemporaine ne fait allusion au séjour de cet artiste en Russie, qui n'est mentionné que par des lexicographes dont les dires sont parfois contestables. Aussi convient-il de n'accepter que sous bénéfice d'inventaire les renseignements donnés par eux à son sujet.

\* \* \*

Les quatre frères HRDLICZKA, tous remarquables virtuoses du cor, originaires de Bohême et dont nous ne connaissons pas l'activité antérieure, se rendirent en 1779 en Russie où ils entrèrent au service particulier du prince Grégoire Potemkine. Au dire de G. J. Dlabacz <sup>6</sup> qui est seul à citer leur nom, ils se trouvaient encore dans ce pays en 1798, mais l'on ignore quelle était alors leur situation, ainsi que leur sort ultérieur.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313 et III, 48.

<sup>2</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, I, 568.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, p. 10, qui est seul à signaler l'existence de cet artiste.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 58.

<sup>5</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 470. — F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, IV, 193-194.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, I, 669.

Une fois encore, il s'agit d'artistes dont aucune source russe contemporaine ne fait mention, de sorte qu'il est impossible de contrôler les assertions du lexicographe tchèque.

\* \* \*

JULIEN, comédien français, était probablement le mari ou l'amant de l'actrice Henriette Perceval qui arriva à Saint-Pétersbourg en même temps que lui car, lorsqu'il mourut en 1788, c'est à celle-ci que l'administration impériale versa ses appointements<sup>1</sup>. En tout cas, Julien appartenait à une famille qui a produit de nombreux artistes de théâtre. Peut-être est-on en droit de l'identifier avec le comédien du même nom qui avait débuté en 1770, à la Comédie-Italienne de Paris et qui, l'année suivante, jouait à Versailles<sup>2</sup>, puis qui fut à Berlin, de 1772 à 1776.

Julien entra dans la troupe française de Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> septembre 1785, par contrat de trois ans, avec un gage annuel de R. 1.800,—, et une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>3</sup>. En février 1787, il fut nommé régisseur en remplacement de l'acteur Billet, et il reçut alors une augmentation de R. 300,—, ainsi qu'une indemnité annuelle de R. 200,— pour ses frais de voitures. Le 1<sup>er</sup> septembre 1788, ses appointements furent portés à la somme de R. 3.000,—. Mais Julien mourut déjà à Saint-Pétersbourg, le 16 décembre de la même année<sup>4</sup>.

\* \* \*

Daniil Nikititch KACHINE, compositeur, chef d'orchestre et pianiste, vit le jour en 1769<sup>5</sup>, et était un serf appartenant à un riche propriétaire foncier du nom de Gavril Ilytch Bibikof. Ayant probablement remarqué les extraordinaires dispositions musicales du jeune garçon, son maître le confia à Giuseppe Sarti qui le prit comme élève et l'emmena avec lui, lorsqu'il accompagna le prince Potemkine dans le Midi. C'est à cette circonstance, que Daniil Kachine dut de prendre part, comme choriste, à l'exécution du *Te Deum* russe du compositeur italien, à Jassy en janvier 1789<sup>6</sup>.

Le 17 mars 1790, le jeune artiste fit, à Moscou, ses débuts de compositeur en donnant un concert au programme duquel il avait porté une *Ouverture* pour orchestre et un *Concerto* pour piano, écrits par lui et auxquels il doit de pouvoir être considéré comme l'un des premiers symphonistes russes. Ainsi que le montre l'annonce qui précéda cette audition, Daniil Kachine était alors chef d'orchestre de G. I. Bibikof, et il devait se rendre sous peu en Italie où, sans doute, son maître désirait l'envoyer pour lui permettre de se perfectionner dans son art<sup>7</sup>. On ne sait si ce projet se réalisa, mais le fait semble fort vraisemblable car, durant les sept années suivantes, le nom du jeune musicien disparaît de la chronique artistique moscovite. Ce n'est qu'en 1798, en effet, que Daniil Kachine se manifesta de nouveau en commençant alors à donner, de temps à autre, des concerts dans lesquels, imitant Giuseppe Sarti dont l'exemple l'avait sans doute frappé, il réunissait un nombre considérable d'instrumentistes<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 58.

<sup>2</sup> *Etat actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris*; Paris, 1771.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 49.

<sup>5</sup> *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*. La date de 1773 indiquée par quelques historiens est beaucoup trop tardive, car cet artiste se produisait déjà comme chef d'orchestre à Moscou, en 1790.

<sup>6</sup> Lettre de D. N. Kachine, reproduite par S. N. GLINKA : *Op. cit.* Toutefois, le compositeur commet une erreur en prétendant que son maître avait été directeur des Théâtres impériaux, charge qui incombait au frère de celui-ci, Vassili Ilytch Bibikof.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, N° 21 de 1790, annonce.

<sup>8</sup> Dans un article biographique qu'elle consacra à D. N. Kachine, la revue moscovite : *L'Ami de la civilisation*, année 1806, p. 266, rapporte que le musicien eut parfois jusqu'à deux cent cinquante exécutants sous ses ordres.

auxquels il se plaisait souvent à adjoindre la musique de cors russes, pour pouvoir atteindre à des effets sonores dont la puissance devait naturellement provoquer le facile enthousiasme d'un public encore peu cultivé.

Les derniers jours de l'année 1798 réservaient un bonheur inattendu au musicien dont l'existence fut dès lors subitement transformée : son maître lui accorda la liberté, cela dans les circonstances suivantes. Sur le conseil de trois de ses amis parmi lesquels le littérateur S. N. Glinka, Daniil Kachine se décida à écrire à G. I. Bibikof une lettre dans laquelle, rappelant les bontés que celui-ci avait eues pour lui et qui lui avaient permis d'étudier, non seulement la musique, mais aussi les langues, il se permettait respectueusement de signaler à son seigneur qu'apprenant son état de servitude, bien des familles renonçaient à lui donner leurs filles comme élèves. Aussi suppliait-il son maître de l'affranchir, tout en se déclarant prêt à demeurer à son service, et en l'assurant de son éternelle reconnaissance.

La lettre une fois rédigée et dûment signée, Daniil Kachine courut la porter à G. I. Bibikof et, deux heures plus tard, il revint hors d'haleine : « Je suis libre, je suis libre ! », répétait-il, fou de joie. Puis, pour exprimer son ravissement, il s'assit au piano et commença à jouer des chansons russes <sup>1</sup>.

A quelque temps de là, le jeune musicien se présenta pour la première fois en public, dans sa récente dignité d'artiste indépendant. Le 10 avril 1799, en effet, il donna un « grand concert instrumental et vocal » pour lequel il n'avait pas mobilisé moins de deux cents exécutants, y compris un chœur et la musique de cors russes. Il y fit entendre quelques-unes des *Chansons russes* de sa composition, qui lui valurent bientôt une grande réputation dans les milieux moscovites, et qui ne tardèrent pas à être chantées dans tout le pays.

Comme il s'y était engagé, Daniil Kachine n'avait pas quitté la maison de son ancien maître dont il continuait de diriger l'orchestre, et il n'abandonna ces fonctions que quelques années plus tard, quand il fut nommé chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky.

Le succès ayant sans doute répondu à son attente, il organisa, le 29 mars 1800, un nouveau concert au programme duquel il tint à porter l'oratorio russe : *Seigneur, je t'implore*, de Giuseppe Sarti, touchant hommage rendu au vieux maître dont il avait été l'élève <sup>2</sup>. Et l'année suivante, il produisit son premier opéra-comique russe : *Nathalie, fille de boyard*, 4 actes, livret de S. N. Glinka, qui fut alors donné au concert <sup>3</sup>, mais dont on ne sait pas, de façon certaine, s'il parut sur la scène.

Tout en continuant de mettre au jour une foule de petites pièces vocales dans lesquelles il cherchait à retrouver, avec plus ou moins de bonheur, le tour mélodique de l'art populaire et qui, aussitôt imprimées, faisaient fureur dans les salons de Moscou et de Saint-Petersbourg, Daniil Kachine se livrait avec passion à l'étude du folklore de son pays, ce qui lui permit de publier un nombre considérable de chansons russes, à la vérité arrangées par lui de façon assez arbitraire, et dans des harmonisations qui se ressentent visiblement de l'influence italienne qu'il avait subie au temps de ses études auprès de Giuseppe Sarti <sup>4</sup>.

Dans le même ordre d'idées, il entama, en 1806, la publication d'un *Journal de musique natale*, dont le prospectus annonçait que ce périodique comprendrait, à côté des plus anciens textes épiques et lyriques, des chansons plus récentes et dignes d'être portées à la connaissance du public. Le musicien ajoutait que cet ouvrage constituerait en quelque sorte « l'histoire et

<sup>1</sup> S. N. GLINKA : *Op. cit.* Entre autres avantages, cet affranchissement assurait à Daniil Kachine le droit de faire précéder désormais, sur les affiches de ses concerts, son nom de la lettre G (*Gospodine* = Monsieur), privilège alors réservé aux artistes libres.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, N° 24 de l'année 1800, annonce.

<sup>3</sup> Une lettre écrite par le littérateur M. N. Makarof et reproduite par I. N. BOJÉRIANOF et N. N. KARPOF : *Op. cit.*, T. I, pp. 11-12, nous apprend que ce concert auquel assista une foule énorme, fut donné le 21 octobre 1801, dans la salle du Théâtre-Pétrovsky de Moscou, par la célèbre cantatrice E. S. Sandounova.

<sup>4</sup> En 1830, Daniil Kachine réunit toutes ces pièces éparses et les publia en trois volumes, sous le titre : *Chansons populaires russes*.

le monument de l'évolution progressive et des succès de la mélodie russe ». Malheureusement, ce journal eut peu de succès et disparut l'année suivante déjà, n'ayant eu que six fascicules dont aucun exemplaire n'est parvenu jusqu'à nous.

En 1809, Daniil Kachine donna un second opéra : *La belle Olga*, également sur un livret de S. N. Glinka, qui fut représenté le 14 janvier à Moscou, à son bénéfice <sup>1</sup>. Et, au lendemain de la guerre de 1812, emporté par l'enthousiasme que la défaite des armées napoléoniennes avait provoqué dans toute la Russie, il écrivit plusieurs pièces patriotiques : *La libération de Moscou*, *Chant guerrier sur la bataille de Kulm*, ainsi que de nouvelles chansons russes de son cru, qui furent accueillies avec transport par le public moscovite. En 1817, le compositeur produisit son troisième et dernier opéra : *Quelques jours du règne de Nourmagal, ou Le triomphe de l'amour et de la vertu* dont, une fois encore, le texte appartenait à S. N. Glinka, et dont le livret fut publié au cours de la même année, sans que cet ouvrage semble avoir eu l'honneur d'une représentation.

Dès lors, Daniil Kachine qui était parvenu à un âge assez avancé, mit fin à son activité créatrice, et il garda le silence jusqu'à sa mort survenue le 10 décembre 1841. Il laissait une œuvre considérable dont le caractère très particulier, essentiellement dominé par des préoccupations d'ordre folklorique, valut au musicien d'être appelé, par les journaux de l'époque : « Notre compositeur national » et : « Le vétéran de la chanson populaire russe ».

\* \* \*

Joseph KOZLOWSKI, compositeur polonais, naquit à Varsovie en 1757. Tout enfant encore, il fit partie du chœur de l'église de Saint-Jean où il semble avoir commencé ses études musicales et, à l'âge de dix-huit ans, il entra dans la maison du comte André Oginski, en qualité de maître de musique. Puis, abandonnant momentanément son art, il s'engagea, en 1786, dans l'armée russe et prit part à la guerre contre la Turquie, trouvant ainsi l'occasion de se faire remarquer par le prince Grégoire Potemkine qui, ayant reconnu son talent, et séduit par l'agrément de ses manières, l'attacha à son service particulier et l'emmena avec lui, quand il revint à Saint-Pétersbourg en 1791.

A peine arrivé dans la capitale, Joseph Kozlowski se distingua en écrivant, pour la fête organisée par le prince Potemkine en l'honneur de Catherine II, une œuvre assez importante qui comportait notamment une polonaise intitulée : *Retentis, tonnerre de la victoire !* pour soli, chœur et orchestre, sur un texte de G. R. Derjavine. Exécutée par un ensemble de trois cents musiciens, sous la direction de son auteur, cette polonaise connut un succès prodigieux et bénéficia immédiatement d'une telle popularité, qu'elle fut désormais jouée dans toutes les cérémonies officielles, la Russie ne possédant pas encore d'hymne national.

Dès lors, et malgré la disparition de son protecteur, Joseph Kozlowski fit une rapide carrière. Tout en continuant d'appartenir à l'armée — il fut nommé 1<sup>er</sup> major en 1793 <sup>2</sup> —, il commença à produire une foule d'œuvres, de circonstance pour la plupart, qui le firent hautement apprécier à la cour dont il devint, en quelque sorte, le compositeur attitré. C'est ainsi qu'il écrivit, en 1794, une cantate : *La gloire de Pierre I<sup>er</sup>*, sur un livret du poète P. M. Karabanof (1765-1829), dont la partition demeurée inédite semble perdue, mais dont le texte littéraire fut alors publié à Saint-Pétersbourg <sup>3</sup>; puis des chœurs et des polonaises pour les fêtes du couronnement de l'empereur Paul I<sup>er</sup>, à Moscou en 1797 <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> V. P. POGOJEF : *Le centenaire... des Théâtres de Moscou*, II, 33.

<sup>2</sup> A. SOWINSKI : *Op. cit.*, p. 337, affirme inexactement qu'à la mort de Grégoire Potemkine, Joseph Kozlowski fut nommé directeur-général des Théâtres impériaux, charge que cet artiste ne revêtit jamais. Comme on le verra, Kozlowski entra, par la suite, dans l'administration des Théâtres de la cour, mais simplement en qualité d'inspecteur de la musique.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 septembre 1794, annonce.

<sup>4</sup> Certains historiens attribuent également à Joseph Kozlowski la paternité du drame lyrique russe :

Mais, incité par ses réussites dans ce genre, Joseph Kozłowski produisit surtout, en nombre considérable, des *Polonaises* dont chacune lui valut un nouveau et bruyant succès, et qui constituaient tantôt des compositions entièrement originales, tantôt des adaptations de chansons populaires ou d'airs extraits d'opéras à la mode. Les premières d'entre ces pièces parurent en 1795, comme suppléments du périodique pétersbourgeois : *Magasin des sciences et des connaissances d'un intérêt général*, et se trouvèrent bientôt sur tous les fortepianos de la capitale et de la province.

Certaines de ces pièces, pour orchestre et parfois accompagnées de chœur, étaient commandées au musicien par de grands personnages, en vue de quelque réception. Ce fut le cas, notamment, des *Polonaises* que Joseph Kozłowski écrivit pour la mascarade donnée par le comte A. A. Bezborodko en 1792, ainsi que pour les fêtes offertes à Catherine II, en 1796, par le prince L. Narychkine et le comte Samoïlof<sup>1</sup>. D'autres, bien plus nombreuses encore, étaient destinées au fortepiano et, grâce à cette circonstance, bénéficièrent d'une rapide diffusion, car elles furent publiées soit séparément, soit dans des périodiques de l'époque : succès que connurent également les romances et les danses diverses dont Joseph Kozłowski enrichit le répertoire des dilettantes de son temps, auprès desquels ses œuvres jouirent d'une vogue incroyable.

Cependant, en 1798, il se haussa à un ton plus grave en composant une *Missa defunctorum* qui fut exécutée à Saint-Pétersbourg, le 25 février, lors des obsèques solennelles de l'ex-roi Stanislas Poniatowski de Pologne, et qui, paraît-il, fit une profonde impression sur toute l'assistance.

A quelque temps de là, le 18 septembre 1799, l'artiste polonais qui avait pris sa retraite dans l'armée, se vit engager par la direction des Théâtres impériaux, en qualité d'« inspecteur de la musique », fonctions dont on ignore comment elles étaient rétribuées, mais qui devaient être assez importantes, car elles lui assuraient des frais de voitures fort élevés<sup>2</sup>. En 1801, Joseph Kozłowski qui, peu auparavant, avait reçu le grade de conseiller de cour, était « directeur de la musique » des Théâtres impériaux, ayant ainsi l'entière responsabilité musicale des spectacles, un traitement de R. 3.400,— et une indemnité de logement de R. 600,—<sup>3</sup>. En outre, il fut appelé, dès l'année suivante, à enseigner la musique à l'Ecole théâtrale.

Toutes ces occupations ne le retenaient pas de continuer à composer. C'est ainsi qu'il fut chargé d'écrire des chœurs pour accompagner les représentations de deux tragédies du dramaturge V. A. Ozérof (1769-1816) : *Œdipe à Athènes* (1804) et *Fingal* (1805). La partition qu'il donna pour ce dernier ouvrage fut somptueusement publiée, et constitue l'une des plus belles éditions musicales de l'époque.

En 1810, l'artiste dut abandonner le service impérial, en raison d'une attaque qui lui avait enlevé une partie de ses moyens. Il prit alors sa retraite, avec le grade de conseiller d'Etat, et reçut une pension de R. 4.000,—, dont le montant extraordinairement élevé atteste la considération qu'il avait su s'assurer dans les milieux officiels. Pour autant, il n'interrompit pas son activité créatrice, donnant successivement des chœurs pour la tragédie : *Déborah* du prince A. A. Chakhovskoï (1812), et pour *Esther* de Racine, qui fut représentée en 1816, dans une traduction russe du comte V. V. Kapnist (1757-1823).

Ayant fait un court séjour en Pologne durant l'hiver 1822-1823, Joseph Kozłowski revint à Saint-Pétersbourg où, en 1826, il écrivit une *Messe funèbre* qui fut exécutée à Varsovie,

*Zelmira et Smiélon, ou La prise de la ville d'Ismail*, qui fut joué sur le théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, à Kouskovo. Toutefois, cette attribution ne s'appuie sur aucune preuve certaine. Il faut noter, au reste, que d'autres musicologues nomment le compositeur Stéphane Dekhtiaref, serf du comte Chérémétief, pour l'auteur de cet ouvrage.

<sup>1</sup> Certaines de ces œuvres, particulièrement importantes par leurs proportions, furent publiées à cette époque, à Saint-Pétersbourg.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 111.

<sup>3</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.

le 7 avril, lors de l'office célébré dans cette ville, pour le repos de l'âme de l'empereur Alexandre I<sup>er</sup> ; puis un *Te Deum* à deux chœurs et grand orchestre, qu'il dédia au tsar Nicolas I<sup>er</sup>. Ayant publié encore plusieurs *Polonaises*, Joseph Kozlowski mourut à Saint-Petersbourg, le 27 février 1831, ayant été successivement au service de quatre souverains russes <sup>1</sup>.

\* \* \*

Carl LAU, corniste qui semble avoir été originaire de Silésie <sup>2</sup>, s'était déjà fait connaître en publiant plusieurs *Concertos* pour son instrument <sup>3</sup>, lorsqu'il se rendit en Russie à une date que l'on ne saurait préciser, mais qui doit être quelque peu antérieure à 1780 car, à cette époque, il dirigeait la musique de cors russes appartenant au comte Kyrill Grigoriévitch Razoumovsky, pour laquelle il eut l'idée de faire confectionner des instruments de bois recouvert de cuir, ce qui rendait le son plus doux que celui des cors de cuivre employés jusqu'alors.

Lorsque le comte K. G. Razoumovsky vendit, en 1784, cet ensemble au prince Grégoire Potemkine, Carl Lau passa au service de ce dernier qui, adorant la sonorité de la musique de cors, se faisait accompagner par elle dans tous ses déplacements, et la produisait à chaque occasion, devant ses invités. C'est ainsi qu'en 1787, lors de l'entrevue de Catherine II et de Joseph II à Kherson, le prince la fit entendre par l'empereur d'Autriche qui, charmé du concert auquel il avait été convié, témoigna son plaisir en offrant une généreuse gratification au musicien <sup>4</sup>.

Deux ans auparavant, Carl Lau avait été nommé, par le prince Potemkine, « suppléant » de Giuseppe Sarti, à la tête de la prétendue Académie musicale d'Ekaterinoslav et, comme le directeur attitré de cette institution, il toucha dès lors des appointements pour des fonctions qu'il n'exerça jamais ! Puis, vers 1789, Johann Maresch qui avait dirigé jusqu'alors la musique de cors impériale, ayant été atteint de paralysie, Carl Lau lui succéda dans ces fonctions qu'il conserva jusqu'au moment où, en 1796, il devint chef de la musique du régiment de la Garde de Moscou. Dès lors, son sort reste inconnu <sup>5</sup>.

Cet artiste avait fait de nombreux arrangements pour la musique de cors, et il est l'auteur d'un *Menuet* pour cet ensemble, qui se trouve reproduit dans la monographie de J. C. Hinrichs <sup>6</sup>.

\* \* \*

Charles LE PICQ, danseur et chorégraphe, mari de la ballerine Gertruda Rossi, vit le jour en 1744 à Naples, mais il était certainement de nationalité française car, en 1793, son nom figura parmi ceux des Français établis en Russie, qui furent contraints de signer le serment antirévolutionnaire exigé par Catherine II <sup>7</sup>. Charles Le Picq semble avoir débuté comme figurant en 1760, à Stuttgart où, l'année suivante, l'administration théâtrale le confia à l'illustre maître de ballet J. G. Noverre, pour le perfectionner dans la danse classique <sup>8</sup>. Puis il se

<sup>1</sup> L'historien V. A. PROKOFIEF a dressé le catalogue bibliographique complet de l'œuvre du compositeur polonais dans son étude : *O. A. Kozlowski et ses chansons russes*, publiée dans le recueil : *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*, pp. 146-161.

<sup>2</sup> A la vérité, F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, V, 227, dit que Carl Lau était originaire de la Bohême. Mais G. J. Dlabacz ne mentionne pas ce musicien, et comme son nom était assez répandu en Silésie, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous inclinons à penser que cet artiste dut voir le jour dans cette région.

<sup>3</sup> *Catalogo... Breitkopf*, 1769, suppl. IV, p. 23, qui donne l'*incipit* de deux de ces *Concertos* pour cor et cordes.

<sup>4</sup> E. KARNOVITCH : *Op. cit.*, p. 782.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 85-86.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, dernière page du Supplément. On trouvera des détails plus complets sur cet artiste et sur son activité, à l'*Appendice IV*, que nous consacrons à la musique des cors russes.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 10 juin 1793, annonce.

<sup>8</sup> J. SITTARD : *Zur Geschichte der Musik... am württ. Hofe*, II, 199.

produisit successivement à Vienne, Varsovie, Venise, Milan et Naples où, de 1773 à 1780, il cumula les fonctions de 1<sup>er</sup> danseur et de chorégraphe. Dans une lettre datée de cette dernière ville et de 1773, l'abbé Galiani écrivait, à son sujet, à M<sup>me</sup> d'Épinay :

... Il a pensé être sifflé au commencement. Les Napolitains ne s'apercevaient pas qu'il dansât dans un aussi énorme et monstrueux théâtre que le nôtre, parce qu'il ne sautait point. Mais comme il est d'une très jolie taille, il a commencé à apprivoiser les Napolitains et la nation peu à peu s'est convertie <sup>1</sup>.

Vers 1780, Charles Le Picq dut paraître à Paris, car les *Mémoires secrets* qui signalent sa présence dans la capitale, parlent en ces termes de son physique :

... Il n'est pas si grand que Vestris, mais infiniment plus jeune <sup>2</sup> et, par conséquent, il a les mouvements plus souples, plus moelleux.

Et Bachaumont d'ajouter qu'on aurait voulu retenir l'artiste à Paris, mais qu'il gagnait trente mille livres par an à Naples où il avait le titre de 1<sup>er</sup> danseur.

En 1782-1783, Le Picq se trouvait à Londres où il avait un immense succès, et il faut croire que l'écho en parvint aux oreilles de Catherine II car, le 10 mai 1783, la direction des Théâtres impériaux décida, sur l'ordre de la souveraine, de charger le ministre de Russie dans cette ville de prendre contact avec l'artiste auquel, le 26 du même mois, elle fit offrir un engagement à R. 4.000,— par an <sup>3</sup>. Mais Charles Le Picq ne put accepter immédiatement, en raison de ses contrats antérieurs. Finalement, le Comité des spectacles lui ayant envoyé, en octobre 1785 <sup>4</sup>, une somme correspondant à ses frais de voyage, le danseur se rendit à Saint-Pétersbourg où il entra au service impérial, le 2 janvier de l'année suivante <sup>5</sup>.

Quelque temps plus tard, Le Picq épousa la ballerine Gertruda Rossi qui avait été engagée au même moment que lui et, en 1789, il leur fut versé une somme de R. 5.000,— équivalant à la recette des cinq spectacles à bénéfice auxquels ils avaient droit <sup>6</sup>. Dès lors, et pendant bien des années, Charles Le Picq régna sans conteste sur la scène de la cour où il montra une telle activité et où il se fit si fort apprécier, qu'en 1790, son contrat lui assurait un traitement annuel de R. 6.000,—, une indemnité de R. 500,— pour son logement, et autant pour ses frais de voyage <sup>7</sup>.

En 1791, le célèbre danseur fut choisi, par Grégoire Potemkine, pour régler les danses de la fête magnifique que le prince offrit à Catherine II, dans son Palais de la Tauride, à Saint-Pétersbourg. Puis, Giuseppe Canziani ayant quitté la Russie à la fin de l'année suivante, il lui succéda, comme chorégraphe de la cour. En cette qualité, Le Picq produisit, dès lors, de très nombreux ouvrages nouveaux qui eurent toujours le plus vif succès et parmi lesquels il convient de citer : *Didon abandonnée* (1792), *Amour et Psyché* et *L'oracle* (1793), enfin *Tancredè* (1799), tous ballets dont Vicente Martin i Soler écrivit la musique.

Mais, en 1799, l'Italien dut céder la place à Pierre Chevalier, artiste français médiocre et fort intrigant qui, grâce à sa femme, brillante cantatrice honorée des faveurs particulières de l'empereur Paul I<sup>er</sup>, jouissait de la haute protection du monarque <sup>8</sup>. Dès ce moment, Charles

<sup>1</sup> F. GALIANI : *Correspondance*, II, 235-236.

<sup>2</sup> Né en 1729, Gaetano Vestris avait alors quelque cinquante ans.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 112 et 126.

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, 32.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 87.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 87.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> A. F. F. VON KOTZEBUE : *Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*; Halle, s. d., p. 222, qui parle du talent de Charles Le Picq, dans les termes les plus élogieux.

Le Picq se contenta de se produire parfois comme danseur, et il mourut le 29 septembre 1806, à l'âge de soixante-deux ans, dans la ville où il avait été l'objet d'une si vive admiration <sup>1</sup>.

\* \* \*

Luigi MARCHESI *detto Marchesini*, célèbre sopraniste, naquit à Milan en 1754, et fut tout d'abord choriste dans cette ville. Puis, à l'âge de vingt ans, il débuta à Rome où sa voix splendide et extraordinairement exercée fit sensation. Aussi fut-il bientôt appelé à se produire dans toutes les grandes villes d'Italie. Sa réputation était telle qu'en 1782; la direction du théâtre de Turin le fit venir tout exprès pour donner, par sa présence, plus d'éclat au spectacle qu'elle préparait à l'occasion du séjour du grand-duc Paul Pétrovitch dans cette ville. Au cours de cette représentation, le chanteur fit une profonde impression sur l'auguste visiteur qui lui proposa de le faire engager à Saint-Pétersbourg, avec un traitement de cinq mille ducats. Mais retenu par des contrats antérieurs, Luigi Marchesi ne put accepter cette offre pourtant fort avantageuse et, durant les années suivantes, il continua ses pérégrinations dans la péninsule.

Cependant, l'occasion se présenta à lui d'aller en Russie. Car désirant faire pièce à la présomptueuse cantatrice Luiza-Rosa Todi, avec laquelle il avait de continuel démêlés, Giuseppe Sarti qui était alors le maître de chapelle de Catherine II, suggéra au Comité des spectacles de faire venir à Saint-Pétersbourg le sopraniste alors engagé à Turin. Cette idée fut agréée par le Comité qui, le 14 mai 1785, envoya cinq cents roubles à Luigi Marchesi, pour payer ses frais de voyage <sup>2</sup>.

En cours de routé, le chanteur s'arrêta à Vienne où il séjourna trois semaines et où, sur l'ordre de l'empereur Joseph II, il parut à six reprises dans *Giulio Sabino* de Giuseppe Sarti <sup>3</sup>, causant une vive sensation dont on retrouve l'écho dans le *Journal intime* du comte K. von Zinzendorf, amateur passionné de théâtre, qui nota à son sujet :

... *Marchesini, premier soprano de l'Italie, enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante... Il a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au delà de celle d'une femme, des sons flûtés étonnants...*

... *Marchesi nous étonna, captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie à la fois de cordes hautes et basses, d'une étendue immense* <sup>4</sup>.

Comme cela avait déjà été le cas à Milan, une médaille fut frappée à Vienne, en hommage à l'artiste dont elle reproduisait les traits. A Varsovie où il se produisit également, Luigi Marchesi ne se fit pas moins admirer et, le 25 août, lorsqu'il parut pour la dernière fois, encore dans *Giulio Sabino*, le théâtre fut illuminé en son honneur <sup>5</sup>.

Arrivé à Saint-Pétersbourg au milieu de septembre 1785, le sopraniste fut admis au service impérial, le 26 du même mois, dans la troupe d'*opera seria* et, le 5 novembre, le Comité des spectacles conclut avec lui un contrat de trois ans, qui lui assurait un traitement de R. 6.000,—, une indemnité de R. 1.000,— pour son logement, ainsi que le bois nécessaire à son chauffage <sup>6</sup>.

En janvier 1786, eut lieu la première représentation d'*Armida e Rinaldo* de Giuseppe Sarti, opéra dans lequel Luigi Marchesi assumait le rôle de Rinaldo dont le compositeur avait

<sup>1</sup> *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe.*

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 68.

<sup>3</sup> E. HANSLICK : *Op. cit.*, p. 104.

<sup>4</sup> En date des 4 et 20 août (nouv. st.), 1785. Reproduit par E. F. POHL : *J. Haydn*, II, 128.

<sup>5</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 280.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 46 et III, 68.

écrit la partie de façon à donner au chanteur toute la possibilité de faire valoir sa voix. Il s'y montra si brillant et il eut un tel succès, que Catherine II lui fit alors cadeau d'une tabatière en or <sup>1</sup>. Néanmoins, la Todi aux côtés de laquelle Luigi Marchesi avait paru dans cet ouvrage, et que la présence de ce redoutable rival avait exaspérée, réussit, grâce à la faveur dont elle jouissait auprès de la souveraine, à obtenir que le spectacle à bénéfice auquel le virtuose italien avait droit aux termes de son contrat, fût fixé quelque temps après le sien, ce qui était évidemment de nature à diminuer de façon sensible la recette de cette représentation <sup>2</sup>.

Puis, à la fin de septembre 1786, Luigi Marchesi parut dans *Castore e Polluce* que Giuseppe Sarti venait d'écrire. Et Catherine II de communiquer à Grimm ses impressions en ces termes :

... la Todi et Marchesini enchantent à faire tomber en pâmoison les amateurs et les connaisseurs... <sup>3</sup>

Au cours de l'hiver, l'artiste se produisit dans un concert, à Moscou. Mais, pour des raisons qui demeurent inconnues — peut-être bien à cause de la jalousie de Luiza-Rosa Todi — il n'attendit pas l'expiration de son contrat pour quitter la Russie à une date que l'on ne saurait préciser, car aucun document officiel ne fait mention de son départ. Du moins sait-on que, le 9 mars (nouv. st.) 1787 déjà, Luigi Marchesi chantait avec un énorme succès à Berlin <sup>4</sup> et que, le 11 juillet suivant, il donna à Milan un concert au profit des pauvres <sup>5</sup>. Il continua alors son existence itinérante qui le conduisit successivement à Turin, Zurich, Venise où, en 1791, une troisième médaille fut frappée en son honneur, puis à Modène et de nouveau à Milan, entre 1800 et 1805. En 1820 encore, ayant alors soixante-six ans, il chanta pour la dernière fois, semble-t-il, à Naples <sup>6</sup>, et il retourna alors dans sa ville natale où il mourut neuf ans plus tard <sup>7</sup>.

\* \* \*

Johann MEYER, comédien allemand sur lequel on ne possède aucun renseignement avant et après son séjour en Russie, fut engagé à Saint-Pétersbourg, dans la troupe allemande de la cour, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, avec un gage annuel de R. 550,—, et il joua jusqu'en 1791, date à laquelle le Théâtre allemand ayant été supprimé, il reçut son congé, avec une indemnité égale à une année de ses appointements <sup>8</sup>.

\* \* \*

Franz-Ludwig MICHEL, flûtiste, l'un des trois frères de ce nom qui séjournèrent en Russie dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, était originaire de Cassel et s'affirma, très jeune encore, comme un remarquable virtuose. Arrivé en Russie vers 1775 (?), il entra dans l'orchestre particulier du prince Grégoire Potemkine, avec lequel il se produisit en 1790, au camp de Bender, lors de la guerre russo-turque. A ce moment, il avait le titre de professeur de l'Académie musicale que le prince se proposait de fonder à Ekaterinoslav, et qui ne fut jamais réalisée <sup>9</sup>.

A la mort de Potemkine, Franz-Ludwig Michel retrouva sa liberté. Il se rendit alors à Saint-Pétersbourg et y demeura jusqu'en 1796, puis il regagna son pays natal <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Historisch-biographisches Lexicon*, I, 875.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 305.

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 24 septembre 1786.

<sup>4</sup> E. L. GERBER : *Historisch-biographisches Lexicon*, I, 875.

<sup>5</sup> N. E. FRAMERY : *Calendrier musical pour 1789*, p. 57.

<sup>6</sup> F. FLORIMO : *Op. cit.*, IV, 407.

<sup>7</sup> Fig. 94, on trouvera le portrait de Luigi Marchesi, d'après une eau-forte gravée en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, par Ignazio Altini.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 60.

<sup>9</sup> *Indice de' spettacoli pour 1790-1791*, p. 10.

<sup>10</sup> G. SCHILLING : *Op. cit.*, IV, 691.

Encore une fois, il s'agit d'un artiste dont aucune source russe contemporaine ne fait mention, de sorte qu'il est impossible de contrôler les renseignements ci-dessus, qui ne sont fournis que par des publications étrangères.

\* \* \*

MINARELLI <sup>1</sup>, claveciniste dont on ignore l'activité antérieure, donna un concert à Dantzig en 1784, puis il gagna Saint-Pétersbourg et, le 23 juillet 1785, il fut engagé à l'Ecole théâtrale pour y enseigner le chant, fonctions dans lesquelles il succéda à Antonio Sapienza. Mais déjà, le 1<sup>er</sup> juin de l'année suivante, il fut congédié<sup>2</sup>. Minarelli resta néanmoins quelque temps dans la capitale car, le 18 décembre de la même année, avec le concours de quelques chanteurs italiens de la cour, il donna un concert dans lequel il se produisit sur le clavicorde<sup>3</sup>. Puis, en 1788-1789, on le retrouve à Moscou où il se fit entendre à plusieurs reprises<sup>4</sup>. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Ferdinando MORETTI, librettiste italien, le dernier des poètes officiels de la cour de Russie, dont l'existence et l'activité ont été jusqu'ici fort incomplètement connues des lexicographes, était peut-être originaire de Milan, car c'est dans cette ville qu'il exerça tout d'abord sa profession. Il est possible qu'à une certaine époque de sa vie, il soit entré dans les ordres, puisqu'il faisait précéder son nom de la particule : « *Don* ».

On ignore la date de naissance de cet écrivain, mais il semble que l'on soit fondé à la fixer approximativement peu après le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, car il donna son premier livret en 1783 à Giuseppe Sarti et au théâtre de la Scala, ce qui permet de présumer qu'à ce moment, il jouissait déjà de quelque réputation.

En tout cas, Ferdinando Moretti devait être fixé dans la capitale lombarde. En effet, sur les dix livrets qu'il produisit avant son départ pour la Russie, neuf furent écrits pour la scène de cette ville. Ce sont : *Idalide* (G. Sarti, 1783), *Ademira* (A. Tarchi, 1784), *Alsinda* (N. A. Zingarelli, 1785), *Arminio* (Tarchi, Mantoue, 1785), *Telemaco* (Zingarelli, 1785), *Semiramide* (M. Mortellari, 1785), *Ariarate* (Tarchi, 1786), *Ifigenia in Aulide* (Zingarelli, 1787), *Il conte di Saldagna* (Tarchi, 1787) et *Antioco* (Tarchi, 1787)<sup>5</sup>.

Peut-être fut-ce sur la recommandation de Giuseppe Sarti qui était arrivé en 1784 en Russie et dont, l'année d'avant, Ferdinando Moretti avait été le collaborateur, que la direction des Théâtres impériaux conçut le projet d'attirer ce dernier, comme librettiste de la scène italienne de Saint-Pétersbourg. De fait, depuis la mort de Marco Coltellini en 1777, la cour n'avait plus eu de poète attitré de façon permanente.

Aussi, le besoin se faisant sentir de repourvoir ces fonctions, le Comité des spectacles décida-t-il, le 6 août 1784, d'engager Ferdinando Moretti, aux appointements annuels de R. 800,—<sup>6</sup>, et il chargea Giuseppe Sarti de transmettre cette proposition à l'écrivain auquel, de surcroît, il fit parvenir une traite de R. 300,— pour ses frais de voyage :

... cela afin de gagner du temps, au cas de son acceptation<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Les éditeurs des *Archives Th. Imp.* l'appellent Monarelli, et son prénom est inconnu.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 147.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 décembre 1786, annonce.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 168, d'après les annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>5</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, pp. 287 et 289. Les trois derniers ouvrages signalés ici furent représentés après le départ de Ferdinando Moretti pour la Russie où il se trouvait déjà au milieu de l'année 1786.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 205. Da Ponte doit être victime de sa mémoire, quand il écrit que F. Moretti se trouvait à Saint-Pétersbourg « avec Coltellini ». Cmf. C. SCHMIDL : *Op. cit.*, II, 131, selon lequel Moretti entra au service impérial en 1788, avec Coltellini... qui était mort en 1777 !

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 205-206.

Mais, si instantes que fussent les démarches entreprises auprès de lui par le Comité des spectacles, il ne pouvait être question, pour Ferdinando Moretti, de quitter immédiatement l'Italie où il était sans doute retenu par des engagements antérieurs. De fait, nous l'avons dit, c'est à cette époque qu'il donna toute une série d'ouvrages nouveaux à la scène milanaise. Si bien qu'au début de l'année 1786, il se trouvait encore dans la capitale lombarde, ainsi que l'atteste un document d'archives aux termes duquel l'administration de Saint-Pétersbourg décida, le 17 février, de lui envoyer, une fois encore, une certaine somme pour couvrir les frais de son voyage <sup>1</sup>.

Aussi l'écrivain qui, entre temps, avait eu loisir de mener à chef les travaux qu'il avait en portefeuille, ne tarda-t-il pas à se mettre en route pour gagner les bords de la Néva où il arriva à une date que l'on ignore, mais que l'on peut approximativement situer au cours du printemps 1786 puisque, le 22 septembre de la même année déjà, *Castore e Polluce* dont il venait de remettre le livret à Giuseppe Sarti, fut représenté sur la scène impériale, et que, durant les mois suivants, il donna encore au même compositeur une cantate : *La scelta d'amore*, puis un *opera seria* : *Zenoclea* qui, à la vérité, ne vit jamais les feux de la rampe <sup>2</sup>.

Fait curieux : malgré la remarquable activité que Ferdinando Moretti avait montrée dès le premier instant de son séjour en Russie, ce ne fut que le 1<sup>er</sup> septembre 1787, que la direction des Théâtres impériaux conclut avec lui un contrat qui lui assurait un gage annuel de R. 1.200,— et une indemnité de logement de R. 300,—, cela pour la durée de trois ans. Rédigé en français, ce contrat spécifiait les points suivants :

... Il sera obligé de composer tous les opéras italiens, soit sérieux, soit bouffons, les cantates, chœurs détachés ou autres morceaux qui doivent servir pour la Cour et dont la Direction lui indiquera le sujet ou qu'elle laissera à sa discrétion.

De plus, si la Direction trouvait nécessaire de faire des changements à d'anciennes pièces dont elle voudrait se servir, il sera obligé d'y faire les changements, substitutions ou additions qu'on lui prescrira à ce sujet <sup>3</sup>.

Ayant ainsi assuré son existence pour un certain temps, le poète se remit au travail, et il commença par donner à Domenico Cimarosa les textes de deux cantates : *La felicità inaspettata* et *Atene edificata*, qui furent chantées en 1788. Puis, au cours de la même année, il fournit, toujours à Cimarosa, un opéra : *La vergine del sole* (probablement joué en automne), pour lequel il s'était contenté de remanier, en lui attribuant un titre nouveau et en changeant les noms de quelques personnages, le livret d'*Idalide* qu'il avait précédemment confié à Giuseppe Sarti et qui avait été représenté, avec une musique de celui-ci, à Milan en 1783. Et c'est pour Domenico Cimarosa encore, qu'il écrivit, à cette époque, le livret d'un *opera seria* nouveau : *Cleopatra*, dont la création eut lieu le 27 septembre 1789.

Entre temps, Ferdinando Moretti avait certainement sollicité, pour une raison que l'on ignore, la résiliation anticipée de son contrat car, le 24 mai 1789, le Comité des spectacles lui signifia officiellement qu'il ne pourrait être libéré :

... qu'à l'expiration de son engagement, et que d'ici là, il eût à remplir ses obligations <sup>4</sup>.

Il faut croire que l'Italien ne persista pas dans sa résolution puisque, le 1<sup>er</sup> septembre 1790, son contrat précédent étant venu à son terme, il en signa un second d'une durée identique, qui lui assurait les mêmes avantages qu'auparavant <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 34.

<sup>2</sup> Sur le dernier de ces ouvrages, voir ci-dessus, p. 448.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 418-419 et III, 69-70.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 362.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 418-419.

Pendant les trois années qui suivirent, les documents officiels demeurent muets à l'endroit de Ferdinando Moretti. Pour autant, celui-ci ne resta pas inactif, encore qu'il se soit borné, durant cette période, à produire des ouvrages d'assez modestes dimensions, spécialement des cantates. C'est ainsi qu'il donna *La Deità benefica* à V. Martin i Soler en 1790, et peut-être *La sorpresa* et *La serenata non preveduta* à Domenico Cimarosa en 1790-1791<sup>1</sup>. Puis, après avoir, en 1792, célébré la conclusion de la paix avec la Turquie, par un poème intitulé : *Il genio della Russia*<sup>2</sup> qui n'était pas destiné à être mis en musique, il confia à Giuseppe Sarti, en 1793, les paroles d'un bref *Inno a Cerere* qui marqua le terme de son activité officielle au service de la cour car, son contrat étant venu à expiration, il reçut son congé, le 7 septembre de la même année<sup>3</sup>.

Toutefois, Ferdinando Moretti ne put se décider à quitter un pays dont il avait pu apprécier la généreuse hospitalité et, dès l'année suivante, il s'occupa à rassembler toutes les pièces dramatiques et poétiques qu'il avait produites jusqu'alors, tant en Italie qu'en Russie, pour les publier en une édition collective qui parut à Saint-Pétersbourg, en quatre volumes gr. in-8 dont la page initiale, ornée d'une charmante vignette dessinée et gravée par J.-C. Nabholz, porte ce titre :

*Opere drammatiche di Ferdinando Moretti.  
St. Pietroburgo. Nella Stamperia del Corpo de' Greci.  
MDCCXCIV.*

Fait que l'on a peine à s'expliquer, cette publication qui dut pourtant être tirée à un certain nombre d'exemplaires, est devenue d'une rareté incroyable, encore qu'au dire du bibliographe S. Ciampi dont nous n'avons pu contrôler les allégations, mais que nous avons tout lieu de croire exactement informé, elle ait bénéficié d'une seconde édition, en 1797 déjà<sup>4</sup>. Si bien qu'en dépit de recherches assidues et poursuivies durant des années dans toutes les bibliothèques d'Europe et d'Amérique, nous ne sommes parvenu à en découvrir que trois exemplaires : l'un à la Nationalbibliothek de Vienne (cote : 5 154-B), le second à la Landes-Bibliothek de Weimar (cote : Dd 8/2041); et le dernier entre les mains d'un historien et collectionneur romain, le Dr Ulderico Rolandi, heureux et perspicace possesseur d'une des plus riches collections de *libretti* d'opéras actuellement existantes<sup>5</sup>.

En l'espèce, il s'agit d'un ouvrage qui présente un intérêt capital pour l'histoire du théâtre et des belles-lettres en Russie, car il n'est pas seulement le premier en date des recueils de ce genre qui ait paru dans le pays des tsars; il nous permet encore de considérer dans son ensemble l'activité, très diverse en ses manifestations, qu'était tenu de déployer un poète étranger officiellement attaché à la cour, dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Bien que ces deux dernières pièces ne figurent pas dans l'édition collective de ses œuvres, que Ferdinando Moretti publia en 1794, il semble que l'on soit fondé à lui en attribuer la paternité, aucun autre littérateur italien ne se trouvant alors à Saint-Pétersbourg.

<sup>2</sup> Comme on le verra, Ferdinando Moretti donna, pour le couronnement de l'empereur Paul I en 1797, une cantate dramatique portant le même titre, mais dont le texte était entièrement différent, et qui fut mise en musique par Giuseppe Sarti.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 88 et II, 419.

<sup>4</sup> Dans sa *Bibliografia critica...* parue à Florence en 1834-1842, S. CIAMPI signale en effet, T. I, p. 348, N° 85, une seconde édition des œuvres de F. Moretti, qui aurait paru à Saint-Pétersbourg en 1797, cette fois, à l'Imprimerie de l'Académie impériale des Beaux-Arts. Et, comme il donne la description détaillée, ainsi que le dépouillement de chacun des quatre volumes, on ne saurait mettre en doute son affirmation. Toutefois, il nous a été impossible de découvrir un exemplaire de cette seconde édition qui, probablement, ne doit se trouver que dans quelques bibliothèques de l'U. R. S. S. où nous n'avons pas été en mesure de la rechercher.

<sup>5</sup> Avec l'obligeance et le désintéressement du véritable historien, M. le Dr U. Rolandi qui — fait curieux — a partagé sa vie entre la pratique de la gynécologie et l'étude du passé de la musique, a mis à notre disposition son exemplaire des *Opere drammatiche* de F. Moretti; geste courtois dont nous lui savons une vive reconnaissance et auquel nous devons de pouvoir faire figurer la page de titre de cette publication, dans le présent ouvrage où on en trouvera la reproduction à la figure 95.

Ainsi que nous avons pu nous en assurer en confrontant les volumes de 1794 et la description que S. Ciampi donne de l'édition de 1797, le contenu de ces deux publications est absolument identique, ce qui semble d'autant plus surprenant que, durant les trois années qui les séparent, l'écrivain mit au jour quelques pièces qu'il aurait été intéressant de connaître autrement que de nom. Par ailleurs, on doit constater qu'il n'a pas jugé à propos de faire figurer dans ce recueil le livret de la cantate : *Atene edificata* qu'il avait écrite pour Domenico Cimarosa en 1788, mais que, par contre, il y a inséré, outre ses opéras et ses cantates — il est plusieurs de ces dernières qui semblent n'avoir jamais reçu de commentaire musical — bon nombre de morceaux poétiques de caractères très divers, parmi lesquels une série de vingt *Sonnets*.

Ayant, de la sorte, assuré la conservation de ses œuvres passées, Ferdinando Moretti ne se tint pas quitte envers les Muses et envers son pays d'adoption. Et bien que, depuis le mois de novembre 1793, il ne fût plus régulièrement attaché au service de la cour, il continua de donner à celle-ci des ouvrages de circonstance, probablement non pas sur la base d'un traitement annuel, mais bien plutôt en recevant, du cabinet impérial, une indemnité pour chacune de ses nouvelles productions, ce qui expliquerait que, dans les documents d'archives des Théâtres, on ne trouve plus aucune mention d'un versement fait à son nom par la direction des scènes officielles.

A la vérité, l'activité de l'écrivain ne fut, tout d'abord, pas fort considérable car, jusqu'en 1796, on ne relève à son actif que quelques petites pièces qui ne portent même pas son nom, mais que l'on est fondé à lui attribuer, puisqu'il n'y avait alors aucun autre poète italien à Saint-Petersbourg. Ce sont notamment les cantates : *Sacro, o Germana amata* (1795) et *Il tributo* (1796) qui semblent avoir été mises en musique, la première par Giuseppe Sarti, la seconde par V. Martin i Soler.

Mais, dès 1797, on voit Ferdinando Moretti se remettre à la composition d'ouvrages plus importants. Ce fut, d'abord, le texte d'une grande cantate dramatique : *Il genio della Russia* qui, dotée d'une partition de G. Sarti, fut représentée à Moscou en 1797, au cours des fêtes du couronnement de l'empereur Paul I<sup>1</sup>. Puis de nouveaux opéras : *Andromeda* (G. Sarti, 1798), *Alessandro* (F. H. Himmel, 1799) et *Enea nel Lazio* (G. Sarti, 1799), enfin un ballet : *Tancredi* (V. Martin i Soler, 1799).

En cette dernière année, une pièce d'archives attribuée à notre homme la qualité d'« inspecteur de la troupe italienne »<sup>2</sup> ce qui permet de supposer qu'à ce moment Ferdinando Moretti avait repris du service régulier dans l'administration des Théâtres impériaux. Mais aucun autre document ne vient nous renseigner plus exactement sur la nature des fonctions qu'il occupait alors, ni sur le traitement qui y était attaché.

Aussi bien est-ce la dernière fois que le nom de Ferdinando Moretti reparaît dans les sources contemporaines. D'où l'on peut penser que le poète garda dès lors le silence, jusqu'à sa mort survenue à Saint-Petersbourg, en 1807<sup>3</sup>.

\* \* \*

M<sup>r</sup> NABEL, comédien allemand, se produisit à Riga jusqu'en 1782<sup>4</sup>, puis il se rendit à Saint-Petersbourg où, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, il fut engagé avec sa femme dans la troupe du Théâtre allemand de la cour, le couple recevant un appointement global de R. 1.000,— par an. A la

<sup>1</sup> Ainsi que nous l'avons relevé précédemment, F. Moretti avait écrit, en 1792 déjà, pour célébrer la conclusion de la paix avec la Turquie, un poème en plusieurs chants qui portait le même titre, mais dont le texte était entièrement différent, et n'était pas destiné à recevoir un commentaire musical.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 562. Il s'agit certainement de la compagnie d'*opera buffa* qui avait été amenée à Saint-Petersbourg par le compositeur Gennaro Astaritta, pour le compte particulier du prince N. B. Youssouf, directeur des Théâtres impériaux.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 46, qui ne cite pas sa source.

<sup>4</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 168.

fin de février 1786, tous deux furent congédiés, et il leur fut alloué une indemnité égale au tiers de leur gage <sup>1</sup>. On ignore ce qu'ils devinrent alors.

\* \* \*

Johann-Andreas NEUMANN, acteur allemand dont les antécédents sont inconnus, fut admis au Théâtre allemand de la cour, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, avec un gage de R. 500,—. En 1791, quand cette scène fut fermée, il fut congédié et reçut alors une indemnité équivalant à une année de ses appointements <sup>2</sup>. Par la suite, J.-A. Neumann joua à Riga, de 1791 à 1794 <sup>3</sup>.

\* \* \*

Gaetano de PAOLI, ténor dont on ignore le lieu et la date de naissance, semble avoir débuté à Lucques en 1768, puis il se produisit à Plaisance, Munich, Prague, Venise, Milan, Modène et de nouveau à Milan où il se trouvait en 1784, en même temps que Giuseppe Sarti dont il avait précédemment interprété plusieurs ouvrages. Aussi peut-on penser que c'est sur la recommandation du *maestro*, qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg et auquel le Comité des spectacles s'adressa précisément pour traiter cette affaire, que le virtuose fut engagé. Le 16 novembre 1784, la direction des Théâtres impériaux signa en effet avec lui, un contrat de trois ans, à R. 3.000,— <sup>4</sup>, avec l'obligation de chanter dans l'*opera seria* et l'*opera buffa* <sup>5</sup>.

L'année suivante, Gaetano de Paoli faisait également partie du petit ensemble instrumental et vocal qui se produisait dans les concerts intimes du Palais <sup>6</sup>. Cependant, le 27 janvier 1787 déjà, avant l'expiration de son contrat, il fut résilié par la direction des Théâtres, avec d'autres artistes dont la présence ne semblait plus nécessaire, et il reçut alors la somme de R. 500,— pour son voyage de retour <sup>7</sup>. Coïncidence qui donne à penser : ce renvoi suivit, de trois semaines, le congédiement de Giuseppe Sarti !

Quelques mois plus tard, Gaetano de Paoli reparaisait sur la scène milanaise puis, de 1788 à 1790, il fit partie de la troupe particulière du prince Esterhazy, à Vienne. Par la suite, il revint chanter à Milan en 1796. C'est là la dernière date à laquelle nous avons rencontré son nom.

\* \* \*

Henriette PERCEVAL, comédienne française, appartenait à une famille dont de nombreux membres sont montés sur les planches, et elle était peut-être la maîtresse de l'acteur Julien, arrivé à Saint-Pétersbourg en même temps qu'elle. De fait, lorsque celui-ci vint à mourir en 1788, c'est à cette actrice que l'on versa les appointements du défunt <sup>8</sup>. Henriette Perceval, dont nous ignorons l'activité antérieure, débuta en 1780 à la Comédie-Italienne de Paris où sa sœur, l'actrice Pitrot de Lancy, jouait depuis une année. Au dire des contemporains, elle ne manquait pas d'intelligence, mais son jeu était dénué de souplesse et de vivacité <sup>9</sup> : défauts qui n'empêchèrent pas l'artiste d'être bientôt reçue dans la troupe, puis de passer, trois ans plus tard, dans celle de Bordeaux où elle ne demeura, à la vérité, que jusqu'en 1784 <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 61.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 170.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 39.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 70.

<sup>6</sup> *Russische Theatralien*, année 1785.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 339 et III, 70.

<sup>8</sup> *Ibid.*, I, 58.

<sup>9</sup> E. CAMPARDON : *Les comédiens du roi*, II, 67.

<sup>10</sup> M. FUCHS : *Op. cit.*, p. 165.

Le 1<sup>er</sup> septembre de l'année suivante, M<sup>me</sup> Perceval fut engagée à Saint-Pétersbourg, dans la troupe française de la cour, par contrat de trois ans qui lui assurait un gage de R. 1.500,— et une indemnité de voyage de R. 300,—<sup>1</sup>. Dès janvier 1789, ses appointements furent élevés à R. 2.000,—, et son indemnité de voyage à R. 500,—<sup>2</sup>. M<sup>me</sup> Perceval resta au service impérial jusqu'au cours de l'année 1798. Elle annonça alors qu'elle quitterait bientôt la capitale, mais elle y resta au moins jusqu'en été 1799 car, à ce moment, elle fit connaître de nouveau qu'elle se préparait à partir avec ses enfants<sup>3</sup>.

Peut-être était-ce la même artiste qui jouait à Bruxelles en 1801, sur la scène de la Monnaie<sup>4</sup>.

\* \* \*

Sophie-Susanna REINECKE née Benzig, actrice allemande, vit le jour à Heidelberg en 1745. Ses parents la destinaient à la danse mais, cédant à une vocation irrésistible, elle se consacra au drame et à la comédie qu'elle étudia auprès de K. E. Ackermann, dans la troupe duquel elle entra et où elle fit la connaissance du comédien Friedrich Reinecke dont elle devint la femme. Avec celui-ci, elle passa ensuite dans la compagnie Seyler, puis dans celle de Pasquale Bondini, à Prague, recueillant partout les suffrages du public qui la tenait à bon droit pour l'une des meilleures artistes dramatiques de l'époque<sup>5</sup>.

S'étant séparée de son mari, Sophie-Susanna Reinecke se rendit à Dresde, et c'est de cette ville qu'en 1785, le Comité des spectacles la manda à Saint-Pétersbourg pour l'engager aussitôt, sur la recommandation particulière de l'un de ses membres, P. I. Mélinino, qui avait eu l'occasion de constater les dons exceptionnels de la jeune femme. Il fut donc décidé de la prendre à l'essai pendant un an, puis de conclure avec elle un contrat de trois ans, aux appointements de R. 1.500,—.

Mais cette artiste si richement douée mourut déjà à Saint-Pétersbourg, le 14 juillet 1788<sup>6</sup>.

\* \* \*

Pierre RÉMY, violoncelliste français<sup>7</sup> dont nous ignorons la date de naissance et l'activité avant son arrivée en Russie, entra, le 1<sup>er</sup> avril 1784, dans le premier orchestre de la cour où il reçut des appointements annuels de R. 500,—<sup>8</sup>. Ayant été congédié en 1792, sur sa demande, il ne dut pas tarder à reprendre sa place au service impérial, puisqu'un document d'archives, datant de 1801, signale sa présence dans l'orchestre, avec des appointements annuels qui s'élevaient alors à R. 1.500,—<sup>9</sup>.

Deux ans plus tard, le violoniste Ludwig Spohr, qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg en compagnie de son maître Franz Eck, rencontra dans cette ville Pierre Rémy avec lequel il se lia intimement, ainsi que l'atteste ce passage de ses mémoires :

*... Un même enthousiasme pour l'art, des études semblables et une mutuelle inclination établirent un lien toujours plus étroit entre nous. Nous nous rencontrions tous les jours*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 313.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 386.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 23 juillet 1798 et 14 juin 1799, annonces.

<sup>4</sup> J. ISNARDON : *Op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, *passim*.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 62.

<sup>7</sup> La nationalité de cet artiste est attestée par sa signature et celle de sa femme, figurant dans la liste des personnes qui, en 1793, furent contraintes de prêter le « serment antirévolutionnaire » imposé par Catherine II à tous les sujets français établis en Russie. A ce sujet, voir : *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 juin 1793.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 123.

<sup>9</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111 qui, par erreur, attribue à Pierre Rémy la qualité de violoniste.

où, avec mon maître, je n'étais pas convié à dîner au Club bourgeois; et quand, le soir, il n'y avait pas opéra ou concert où Rémy pût être occupé, nous jouions jusque fort tard dans la nuit, des duos dont il possédait une grande collection...<sup>1</sup>

Pierre Rémy, sur l'existence duquel nous ne possédons aucun autre détail, mourut à Saint-Pétersbourg, en 1806<sup>2</sup>.

\* \* \*

M<sup>me</sup> RIEDL, actrice allemande sur laquelle nous ne savons rien avant et après son séjour à Saint-Pétersbourg, entra, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, dans la troupe allemande de la cour, avec des appointements annuels de R. 1.500,—. Le 1<sup>er</sup> mai 1786, son gage fut ramené à R. 1.000,—, « proportionnellement à son activité et à son zèle ». Et, le 1<sup>er</sup> décembre 1789, cette artiste abandonna le service impérial<sup>3</sup>.

\* \* \*

M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> RÖDER, comédiens allemands, se produisaient à Dresde en 1777, le mari jouant les rôles de valets, et sa femme ceux de 1<sup>re</sup> soubrette<sup>4</sup>. A leur arrivée à Saint-Pétersbourg, tous deux furent admis, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, sur la scène allemande de la cour, avec un gage global de R. 2.000,— par an. Ils restèrent au service jusqu'au moment où le Théâtre allemand de la cour fut supprimé, le 1<sup>er</sup> mai 1791, et ils reçurent alors leur congé, avec une indemnité égale à une année de leur traitement. Dès lors, leur sort nous est inconnu<sup>5</sup>.

\* \* \*

Gertruda ROSSI, 1<sup>re</sup> ballerine, femme du chorégraphe Charles Le Picq qu'elle épousa à Saint-Pétersbourg, ne semble pas avoir eu de lien de parenté avec le danseur de Rossi qui fut au service impérial, de 1779 à 1791. Gertruda Rossi se produisit à Venise en 1779, puis à Varsovie en 1785, et elle dut arriver en Russie à la fin de la même année car, le 2 janvier 1786, elle signa, avec la direction des Théâtres impériaux, un contrat qui lui reconnaissait le titre de 1<sup>re</sup> danseuse et lui assurait un gage annuel de R. 3.000,—, avec la jouissance d'un logement gratuit et le bois de chauffage qui lui était nécessaire<sup>6</sup>. Le 28 décembre de la même année, elle eut son premier spectacle à bénéfice, dont le programme comportait deux ouvrages nouveaux composés par son mari: *Alexandre et Campaspe*, « ballet sérieux », et *Le déserteur français*, ballet-pantomime<sup>7</sup>.

En 1790, les appointements de Gertruda Rossi furent portés à R. 4.000,— par an, avec une indemnité de voyage de R. 500,—, et une somme égale pour son logement<sup>8</sup>. Les documents officiels montrent que cette artiste appartenait encore à la troupe chorégraphique en 1799, mais nous ignorons jusqu'à quelle date elle se produisit sur la scène impériale.

\* \* \*

M<sup>me</sup> SAINT-FAL, actrice française dont nous ignorons l'activité antérieure, fut admise le 1<sup>er</sup> septembre 1785, dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg, par contrat de

<sup>1</sup> *Op. cit.*, I, 44.

<sup>2</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 65.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 62.

<sup>4</sup> R. PRÖLSS : *Op. cit.*, p. 297.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 61.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 87.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 décembre 1786, annonce.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 87.

trois ans qui lui assurait un gage de R. 1.500,— et une indemnité de voyage de R. 300,—. Dès le 1<sup>er</sup> mai 1789, son traitement fut abaissé à R. 1.200,—.

Cette artiste fut congédiée sur sa demande, le 1<sup>er</sup> mars 1793 <sup>1</sup>.

\* \* \*

M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> SAUERWALD, comédiens allemands dont la carrière antérieure ne nous est pas connue, furent admis le 1<sup>er</sup> janvier 1784, dans la troupe allemande de la cour, à Saint-Pétersbourg, où chacun d'eux reçut un gage annuel de R. 600,—. Tandis que l'actrice continua de se produire dans la capitale jusqu'au 1<sup>er</sup> mai 1791 et fut alors congédiée, en même temps que tous ses camarades, son mari mourut déjà le 13 juin 1788 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Edmunda-Franziska SCHOLTZ, l'une des plus remarquables artistes dramatiques de son temps, était fille de Johann Tilly, célèbre directeur de troupes théâtrales, et femme du comédien Maximilian Scholtz. Née à Prague en 1753, elle parut dès l'âge de sept ans, dans des rôles d'enfants, puis elle se produisit à Hambourg et à Berlin où, de 1781 à 1783, elle fit partie de la troupe Döbbelin. Elle jouait alors les mères comiques et les grands rôles dramatiques, cela avec un talent si décidé et en montrant une personnalité si marquée, qu'elle devint bien vite la favorite du public <sup>3</sup>.

S'étant mariée entre temps, Edmunda-Franziska Scholtz fut engagée à Saint-Pétersbourg, en compagnie de son mari, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, leur contrat leur assurant des appointements globaux de R. 3.000,— et un spectacle annuel à leur bénéfice, ce qui atteste la situation en vue qu'ils occupaient dans l'ensemble <sup>4</sup>. A cette époque, M<sup>me</sup> Scholtz renonça aux rôles qu'elle avait assumés jusqu'alors, pour se consacrer à ceux de mères nobles <sup>5</sup>.

Le 1<sup>er</sup> juin 1789, le couple fut congédié et reçut une indemnité de R. 3.000,— <sup>6</sup>. Tous deux se rendirent alors à Breslau où ils entrèrent dans la troupe Wäser. C'est dans cette ville, que l'actrice mourut, en 1797 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Maximilian (dit Franz) SCHOLTZ, acteur et chanteur (basse) allemand, mari de l'artiste précédente, naquit en 1743 à Prague et débuta dans cette ville à l'âge de dix-sept ans, se spécialisant bientôt dans les rôles héroïques et de caractère où il montrait de telles qualités, qu'un critique le proclama l'un des plus remarquables acteurs de son époque <sup>8</sup>. Par la suite, il joua à Berlin dans la troupe Döbbelin, connaissant un succès éclatant qui lui valut d'être engagé avec sa femme, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, dans la troupe du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, aux conditions que nous avons rapportées ci-dessus <sup>9</sup>. Congédié le 1<sup>er</sup> juin 1789, le couple entra alors, à Breslau, dans la compagnie Wäser dont Maximilian Scholtz devint le 1<sup>er</sup> acteur et le régisseur. Cet artiste jouait encore dans cette ville, en 1811 <sup>10</sup>. Nous ignorons la date de sa mort.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 62.

<sup>3</sup> A. E. BRACHVOGEL : *Op. cit.*, I, 305. — M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, I, 77.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 63-64.

<sup>5</sup> M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, I, 77.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 64.

<sup>7</sup> M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, I, 73-77.

<sup>8</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, pp. 215-217.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 63-64.

<sup>10</sup> M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, I, 92-124.

Johann et Thérèse SCHWAB, danseurs allemands, arrivèrent à Saint-Pétersbourg en 1785, sans être encore au bénéfice d'un engagement. En effet, les documents officiels montrent qu'ils demandèrent alors à être examinés par le chorégraphe Gasparo Angiolini, afin d'être admis au service impérial, au cas d'un jugement favorable <sup>1</sup>. De fait, le 1<sup>er</sup> septembre de la même année, la direction des Théâtres impériaux conclut avec eux un contrat de trois ans, et comme chacun des artistes reçut un gage annuel de R. 1.000,— <sup>2</sup>, on peut en conclure qu'il s'agissait de danseurs d'une réelle qualité. Le couple Schwab quitta le service impérial en 1789.

\* \* \*

Adamo SOLCI <sup>3</sup>, soprano italien qui jouissait d'une grande réputation dans la péninsule, se produisit dès 1766 à Pavie, puis à Milan où il chanta le rôle de Fauno, lors de la création d'*Ascanio in Alba* de Mozart, en 1771. L'année suivante, il se trouvait à Venise, et Adolf Hasse qui avait eu l'occasion de l'entendre précédemment, manda alors, de Vienne à son ami vénitien Ortes, son opinion sur le jeune artiste auquel il reprochait de « manquer d'école » <sup>4</sup>. Après avoir paru dans la plupart des grandes villes d'Italie, Adamo Solci se trouvait à Plaisance en 1784 quand, au mois d'août, le Comité des spectacles chargea Giuseppe Sarti d'entrer en contact avec lui, afin de l'attirer à Saint-Pétersbourg <sup>5</sup>.

Le 16 novembre de la même année, le virtuose signa donc un contrat de trois ans, qui lui attribuait un gage de R. 2.000,— et une indemnité de voyage de R. 500,— <sup>6</sup>. Mais, bien qu'Adamo Solci soit signalé comme ayant appartenu à la troupe d'*opera seria* <sup>7</sup>, il semble bien plutôt avoir été engagé pour les concerts donnés au Palais ainsi, au reste, que le laisse entendre le rédacteur des *Russische Theatralien* <sup>8</sup>. De fait, son nom ne figure dans la distribution d'aucun des ouvrages dramatiques représentés, à ce moment, sur la scène de la cour.

Tout en charmant ainsi l'assemblée choisie qui était conviée à ces réunions intimes, Adamo Solci occupait ses loisirs en donnant des leçons de chant dans de bonnes familles de la capitale, ce qui, sans doute, ne laissait pas d'arrondir agréablement ses revenus réguliers <sup>9</sup>. Puis, son contrat étant venu à expiration, le virtuose reçut son congé, le 16 novembre 1787 <sup>10</sup>. Toutefois, il ne quitta pas la Russie et, deux ans plus tard, il donna plusieurs concerts à Moscou <sup>11</sup>. Peut-être était-il entré, à ce moment, au service du comte N. P. Chérémétief car, en 1790, il semble qu'il était chargé d'enseigner quelques jeunes artistes-serfs appartenant à ce seigneur <sup>12</sup>.

Le dernier renseignement que nous ayons découvert concernant Adamo Solci, a trait à l'année 1794. Il s'agit d'une romance russe écrite par lui, et publiée en hors-texte dans le périodique moscovite : *Agréable et utile passe-temps*, fascicule 2, avec ce titre :

Assis ensemble sur un arbrisseau, paroles de K. P. G., musique et chant de M<sup>r</sup> Solzi.

Ce qui permet de savoir qu'à cette époque, Adamo Solci était encore en vie, et qu'il était toujours fixé à Moscou. Nous n'avons pu établir quel fut son sort ultérieur. Mais il est probable que le chanteur italien qui devait avoir atteint déjà un âge assez avancé, au moment où il

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 293-294.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 94.

<sup>3</sup> Les éditeurs des *Archives Th. Imp.* l'appellent tour à tour Sulza, Sulzi et Schulzi !

<sup>4</sup> *Peters-Jahrbuch*, 1901, p. 61.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 39 et II, 205.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 71.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* de 1785-1786.

<sup>8</sup> Année 1785.

<sup>9</sup> *Le Passé russe*, janvier 1876, p. 36 : *Mémoires* de M. GARNOVSKY.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>11</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, d'après les annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>12</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 14.

donna cette composition, termina son existence dans le pays où il était venu s'installer, bien des années auparavant.

\* \* \*

Caroline SPENGLER, née Giraneck, remarquable actrice et cantatrice allemande, femme du comédien Franz Spengler (voir notice suivante), vit le jour à Dresde, certainement au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ayant débuté de très bonne heure, elle se fit apprécier dès 1772, à Prague, dans les rôles de jeunes femmes amoureuses qu'elle jouait avec tant de grâce et de tendresse, qu'elle devint bien vite la favorite du public. Cette artiste devait être très diversement douée, car elle se produisait, avec un égal succès, dans les comédies et dans les *Singspiele* de l'époque, tout en dansant à l'occasion.

Mariée une première fois avec l'un de ses camarades nommé Henisch qu'elle abandonna brutalement, elle épousa ensuite le comédien Franz Spengler en compagnie duquel elle continua de jouer à Prague, jusqu'au moment où tous deux quittèrent la Bohême pour se rendre en Russie <sup>1</sup>.

En effet, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, le couple Spengler fut engagé dans la troupe allemande de la cour, à Saint-Pétersbourg, et le contrat qui fut alors conclu avec les deux artistes leur attribuait en commun le gage assez élevé de R. 2.500,—; d'où l'on peut conclure qu'ils comptaient parmi les meilleurs sujets de la troupe. Au reste, au mois d'octobre déjà, la direction des Théâtres impériaux décida de leur accorder chaque année un spectacle à bénéfice :

... pour ce que leurs enfants sont toujours employés au théâtre, dans les représentations <sup>2</sup>.

Et, dès 1786, ce spectacle fut remplacé par une allocation annuelle de R. 300,—, qui vint s'adjoindre au traitement fixé dans leur contrat.

M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Spengler se produisirent à Saint-Pétersbourg jusqu'à la fin d'avril 1791 et, le Théâtre allemand de la cour ayant alors été fermé, ils furent congédiés, avec une indemnité de R. 2.500,— <sup>3</sup>. Ayant regagné la Bohême à ce moment, Caroline Spengler reprit sa place dans la troupe du Théâtre allemand de Prague, et elle joua dans cette ville au moins jusqu'en 1797 <sup>4</sup>. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Franz SPENGLER, excellent comédien et chanteur allemand, mari de l'actrice précédente, naquit en Souabe, en 1748. Ayant débuté à l'âge de vingt ans, il se fit apprécier particulièrement dans les rôles d'amants et de jeunes pères qu'il occupait avec talent, dans les comédies aussi bien que dans les ouvrages lyriques.

Après avoir appartenu à la troupe Bondini qui jouait alors à Prague, Franz Spengler se rendit à Saint-Pétersbourg où il fut engagé avec sa femme, le 1<sup>er</sup> janvier 1784, et où il resta jusqu'à la fermeture du Théâtre allemand de la cour, en 1791 <sup>5</sup>.

Toujours en compagnie de Caroline Spengler, l'acteur revint peu après à Prague où il prit la direction du Théâtre allemand, qu'il conserva jusqu'en 1796 <sup>6</sup>. Après cette date, le nom de Franz Spengler disparaît de la chronique artistique.

\* \* \*

<sup>1</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>2</sup> Comme le montrent les périodiques tchèques du temps, ces enfants avaient joué, précédemment déjà, aux côtés de leurs parents.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 64.

<sup>4</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 64.

<sup>6</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, *passim*.

Francesco TARDI, violoniste italien dont la date et le lieu de naissance ne sont pas connus, fut admis, le 24 septembre 1784, dans le 1<sup>er</sup> orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, avec des appointements annuels de R. 500, —<sup>1</sup>. En 1791, il donna, dans la capitale, un concert au cours duquel il joua du violon et... du flageolet<sup>2</sup>. Ayant été congédié l'année suivante<sup>3</sup>, il semble s'être rendu alors à Moscou car, en 1793, un chef d'orchestre portant le même nom, donna un concert dans cette ville<sup>4</sup>.

Francesco Tardi mourut probablement à Saint-Pétersbourg, en 1818<sup>5</sup>.

\* \* \*

M<sup>me</sup> THÉODORE, de son vrai nom : Suzanne-Théodore Taillandet dite Théodore<sup>6</sup>, cantatrice dont nous ignorons l'activité antérieurement à son apparition en Russie, fut engagée, à la fin de 1783, dans la petite troupe d'opéra-comique français qu'Ernest Wanzura avait formée pour le compte de la Maison d'éducation de Moscou. Cet ensemble ayant été repris en 1784, par Michel Maddox, c'est sur la scène du Théâtre-Pétrovsky, que l'artiste se produisit dès lors jusqu'au moment où, l'année suivante, elle fut congédiée avec ses camarades<sup>7</sup>.

Lorsqu'elle quitta la Russie, M<sup>me</sup> Théodore regagna la France et elle se fixa à Paris où, en 1787, elle appartenait au Théâtre des Grands danseurs du Roy<sup>8</sup>, pour passer ensuite au Théâtre de Monsieur où, trois ans plus tard, elle chantait dans une pièce à ariettes<sup>9</sup>. Dès cette époque, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Luiza-Rosa TODI, née de Aguilar, l'une des plus illustres cantatrices (mezzo-soprano) de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, naquit à Setubal, en 1753. Bien qu'originaire du Portugal, elle appartient à l'histoire de l'opéra italien, de par l'activité considérable qu'elle déploya sur toutes les grandes scènes lyriques d'Europe, au long d'une carrière extraordinairement brillante. A l'âge de seize ans, elle avait épousé le violoniste italien Francisco Todi qui l'accompagna désormais dans ses voyages et, notamment, quand elle se rendit en Russie, en 1784.

Alors qu'elle se trouvait en 1783 à Paris, où elle rivalisait avec Elisabeth Mara, Luiza-Rosa Todi exprima à Grimm le désir d'être engagée à Saint-Pétersbourg, et elle le pria d'entreprendre des démarches à cet effet, ainsi que l'atteste une lettre dans laquelle le littérateur ami de Catherine II mande à Frédéric II :

*... Je lui pardonne même toutes les lettres de recommandation qu'elle m'a fait écrire inutilement en Russie et ailleurs où elle comptait porter ses pas...<sup>10</sup>*

Nonobstant, l'intervention de Grimm ne fut pas aussi inutile qu'il voulait bien le prétendre, et il semble, au contraire, qu'elle fit naître, dans l'esprit de Catherine II, l'envie d'attirer la cantatrice à Saint-Pétersbourg. Car la souveraine fait allusion à celle-ci dans plusieurs de ses lettres à Grimm, informant ce dernier qu'elle ne manquerait pas de recommander l'artiste à

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 127.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 avril 1791, annonce.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 127.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, d'après des annonces de la *Gazette de Moscou*.

<sup>5</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 65.

<sup>6</sup> E. CAMPARDON : *Les spectacles de la foire*, I, 292.

<sup>7</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire cult. th.*, I, 323-341.

<sup>8</sup> E. CAMPARDON : *Loc. cit.*

<sup>9</sup> *Almanach général de tous les spectacles de l'Empire français*; Paris, 1792, p. 61.

<sup>10</sup> GRIMM et DIDEROT : *Op. cit.*, XVI, 473, lettre du 22 septembre (nouv. st.) 1783.

la direction des Théâtres impériaux <sup>1</sup>, et exprimant le regret que, pour l'heure, elle fût retenue auprès de Frédéric II :

... *Puisque M<sup>me</sup> Todi est enfermée dans Potsdam, il faut désespérer de la voir...* <sup>2</sup>

Pourtant, les démarches entreprises par l'administration russe ne demeurèrent pas vaines et, peu après, la célèbre virtuose fut engagée sur la scène de la cour où Catherine II l'attendait sans doute avec une vive impatience car, écrivant à Grimm en 1784, elle lui mande, à deux jours de distance :

... *M<sup>me</sup> Todi est encore à venir...*

... *M<sup>me</sup> Todi n'est pas arrivée, que je sache...* <sup>3</sup>

Mais toutes choses ont une fin, et la cantatrice fit son entrée dans la capitale, le 27 mai 1784, ainsi que nous l'apprend ce passage d'une lettre du prince Louis Sobieski à G. Paisiello, en date du 29 :

... *La Todi est arrivée ici depuis deux jours; je ne l'ai pas encore vue, on dit qu'elle est digne de chanter votre musique...* <sup>4</sup>

Comme le montrent une annonce publiée dans la feuille officielle <sup>5</sup>, et une lettre d'Alexandre Dimitriévitch Lanskoï <sup>6</sup> à Grimm, lettre que nous reproduisons ci-dessous, la Todi s'était fait accompagner en Russie par son mari. Les documents d'archives ne nous fournissent malheureusement aucun renseignement sur les appointements, sans doute considérables, qui lui avaient été accordés. Tout au plus sait-on que la cantatrice obtint la somme énorme de R. 1.000,— pour ses frais de voyage aller et retour, cela en dépit des clauses de son contrat aux termes duquel il devait lui être versé R. 500,— seulement, lors de son départ <sup>7</sup>. D'autre part, il est constant qu'elle jouissait du privilège d'avoir un spectacle à son bénéfice, chaque année. Concernant les obligations qui lui étaient imposées, nous sommes assez imparfaitement renseignés. Les *Russische Theatralien* ne citent pas le nom de M<sup>me</sup> Todi parmi ceux des artistes de la troupe d'opéra italien <sup>8</sup>. Mais comme la cantatrice se produisit dans plusieurs ouvrages dramatiques représentés devant Catherine II, notamment dans *Armida e Rinaldo* et *Castore e Polluce* de Giuseppe Sarti et que, d'autre part, elle refusait, en 1785-1786, de chanter au théâtre public, prétendant n'être obligée de paraître que sur celui de la cour, on peut tenir pour assuré qu'elle appartenait, de façon régulière, à la compagnie lyrique alors au service impérial.

Quoi qu'il en soit, c'est au cours d'un concert organisé à Tsarskoïé-Sélo, le 30 mai 1784 — soit trois jours seulement après son arrivée — que la Todi fit ses débuts officiels sur lesquels nous possédons d'intéressants détails, grâce à A. D. Lanskoï qui fit part de cet événement à Grimm, dans les termes suivants :

... *le Sr. Todi m'a remis, le 28 mai, celle [la lettre] dont vous l'aviez chargé; tout ce qui me vient de votre part, Monsieur, me conduit sur le chemin de l'empressement, et surtout*

<sup>1</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 16 août 1783.

<sup>2</sup> *Ibid.*, lettre du 29 septembre 1783.

<sup>3</sup> *Ibid.*, T. XXIII, lettres des 8 et 10 mai 1784.

<sup>4</sup> F. BARBERIO : *Op. cit.*, pp. 547-548.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 9 février 1787.

<sup>6</sup> A. D. Lanskoï était alors l'amant en titre de Catherine II, et devait mourir précocement, quelques semaines plus tard.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 203.

<sup>8</sup> N° d'octobre 1784.

*pour obliger les personnes du talent supérieur de M<sup>me</sup> Todi, qui eut le bonheur non seulement de chanter hier, 30 du dit mois, devant notre très gracieuse Souveraine, mais encore celui de lui plaire, tant par sa voix mélodieuse, que par l'art qu'elle possède au suprême degré. Notre très gracieuse Souveraine fut si satisfaite qu'Elle fit présent à la dite Todi d'une superbe paire de bracelets garnis de brillants* <sup>1</sup>.

A quelques mois de là — soit en septembre pour l'anniversaire du couronnement, soit en novembre à l'occasion de la fête patronymique de la souveraine — Luiza-Rosa Todi chanta, probablement sur la scène de l'Ermitage, un petit ouvrage intitulé : *Pollinia, festa teatrale* dont elle avait écrit le livret qu'elle dédia à Catherine II <sup>2</sup>. Puis, le 1<sup>er</sup> décembre 1784, elle donna un concert pour le public de la ville qui, sans doute, était fort impatient de l'entendre à son tour. Pour exciter encore la curiosité des amateurs, l'artiste fit savoir que, ce soir-là, le Théâtre-Kamenny serait « disposé comme pour les mascarades ». Et, spéculant sur sa grande réputation, ainsi que sur la faveur dont elle jouissait à la cour, elle ne recula pas de fixer les prix des places à un tarif extraordinairement élevé auquel, jusqu'alors, nul virtuose n'avait osé se risquer : les loges de 1<sup>er</sup> rang à vingt-cinq roubles, celle du second à vingt, celles du 3<sup>e</sup> à quinze, et les sièges de parterre à cinq <sup>3</sup>.

Ayant certainement empoché une recette coquette, l'artiste se rendit alors à Moscou où, au cours de l'hiver, elle chanta au sein de la petite troupe française qui était engagée au Théâtre-Pétrovsky <sup>4</sup>. Séjour que confirme une lettre dans laquelle Catherine II écrivit à Grimm, le 26 avril 1785 :

*... M<sup>me</sup> Todi n'aura la sienne [une lettre] qu'à son retour de Moscou, où elle a gagné beaucoup d'argent, qu'on dit que monsieur son mari a reperdu au jeu : ainsi ce qui vient de la flûte, s'en va au tambour...* <sup>5</sup>

Après avoir donné trois concerts à Moscou, la Todi regagna Saint-Pétersbourg. Et c'est alors qu'éclatèrent, entre elle et Giuseppe Sarti, des dissentiments qui s'aggravèrent bien vite et qui, sans doute, avaient leur origine dans la nature ombrageuse et les exigences de la cantatrice rendue plus prétentieuse encore par la faveur toute spéciale dont elle jouissait en haut lieu. De fait, désireuse d'avoir constamment sous la main l'artiste pour laquelle elle éprouvait la plus vive admiration, la souveraine l'avait installée pour l'été, elle et son mari, dans une maison de campagne toute proche du palais de Tsarskoïé-Sélo et, de la sorte, des relations quotidiennes s'étaient établies entre les deux femmes, relations que Catherine II décrit en ces termes dans l'une de ses lettres à Grimm :

*... M<sup>me</sup> Todi est ici, où elle se promène tant qu'elle peut avec son cher époux; très souvent nous nous rencontrons nez à nez, cependant sans nous heurter. Je lui dis : « Bonjour ou bonsoir, madame Todi, comment vous portez-vous? », et elle me baise la main, et moi sa joue; nos chiens se flairent, elle prend le sien sur le bras, moi j'appelle les miens, et chacun passe son chemin; quand elle chante, je l'écoute et l'applaudis, et nous disons toutes les deux que nous sommes très bien ensemble* <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 31 mai 1784. Page 422, nous avons reproduit la lettre, plus circonstanciée encore, que le correspondant pétersbourgeois du *Magazin der Musik* envoya à son journal, au sujet de ce concert.

<sup>2</sup> Sur cet ouvrage, voir ci-dessus, pp. 424—425.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 novembre 1784, annonce.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, annonces.

<sup>5</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII.

<sup>6</sup> *Ibid.*, lettre du 5 mai 1785.

Au milieu de janvier 1786, lors de la première représentation d'*Armida e Rinaldo* à l'Ermitage, la Todi chanta le rôle d'Armida dont Giuseppe Sarti avait écrit la partie à son intention, et certainement en se conformant à ses exigences. Ce fut, pour elle, un nouveau triomphe qui lui valut de recevoir, de la souveraine, un collier de diamants d'une valeur considérable<sup>1</sup>. Et, peu de temps plus tard, le même ouvrage fut donné à son bénéficiaire car, profitant de son intimité avec Catherine II, elle avait obtenu que celle-ci ordonnât que ce spectacle précédât ceux auxquels Giuseppe Sarti et Luigi Marchesi avaient également droit, en vertu de leurs contrats<sup>2</sup>.

Puis, au mois de septembre de la même année, elle parut dans *Castore e Polluce* où, de même que son rival, elle connut un immense succès dont la souveraine informa aussitôt Grimm en ces termes :

... Castor et Pollux est un superbe spectacle; la Todi et Marchesini enchantent à faire tomber en pâmoison les amateurs et les connaisseurs...<sup>3</sup>

Jusqu'alors, M<sup>me</sup> Todi, qui venait d'obtenir le renvoi de Giuseppe Sarti coupable de lui avoir tenu tête, n'avait paru que dans les représentations données pour la cour. Mais l'administration théâtrale, désirant sans doute profiter de la vogue dont la virtuose jouissait, et voyant en elle un moyen certain de relever les recettes des spectacles publics, voulut la faire jouer pour les mélomanes de la ville. Et, dès le 10 septembre 1785, elle annonça à ceux-ci que l'occasion leur serait offerte prochainement d'entendre l'artiste qui était le sujet de toutes les conversations dans la capitale<sup>4</sup>.

Ce qu'apprenant, la prétentieuse Portugaise recourut au procédé qui avait si bien réussi à Giovanni Paisiello. Se référant aux termes de son contrat qui ne contenait aucune clause à ce sujet, elle opposa une énergique fin de non-recevoir à une prétention qu'elle jugeait exorbitante et à laquelle elle entendait ne céder qu'en échange d'une coquette augmentation d'appointments : nouveau conflit dont on trouve la preuve dans la lettre de Catherine II que nous reproduisons ci-dessous, et qui montre que la souveraine elle-même commençait à se lasser des perpétuelles réclamations et des exigences démesurées de sa protégée :

... reçu hier... la longuissime lettre de m-me Todi à laquelle je n'entends rien ou fort peu; mad. Todi est très la maîtresse de rester ou de s'en aller, et la direction de la garder ou de la laisser aller; le directeur fait très bien aussi de ne pas charger son état de plus de dépenses, parce qu'ils sont endettés de 80.000 roubles, que je ne paierai pas, ni pour le directeur, ni pour la direction, et ses conditions d'être payées [sic] par le public sans vouloir paraître devant le public, sont aussi inadmissibles. On disait à Pétersbourg que mad. Todi allait à Berlin, où sont à présent les champs élysées; à la bonne heure, car pour moi, je suis de l'avis du docteur Panglosse que tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles<sup>5</sup>.

Aussi bien, sentant baisser sa faveur à Saint-Pétersbourg, la cantatrice avait-elle pris déjà ses dispositions, en agréant une proposition que Frédéric II, qui désirait la revoir à Berlin, lui avait fait transmettre par Jean-Pierre Duport, alors 1<sup>er</sup> violoncelliste de la chapelle royale. L'affaire était fort avantageuse; aussi la Todi avait-elle signé, dès le 13 décembre (nouv. st.) 1786, le contrat qui lui avait été envoyé<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, VIII, 233.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 305, lettre de A. A. Bezborodko au Comité des spectacles.

<sup>3</sup> *Recueil St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 24 septembre 1786.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 284.

<sup>5</sup> *Recueil St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre à Grimm, en date du 19 janvier 1787.

<sup>6</sup> J. DE VASCONCELLOS : *Os musicos portugueses*; Porto, 1870, T. II, p. 223.

Le 9 février suivant, Francisco Todi annonça donc son prochain départ et celui de sa femme <sup>1</sup>. Cependant, avant que de franchir les frontières de l'Empire, tous deux se rendirent une fois encore à Moscou où, le 23 avril, la cantatrice fit entendre la « fête théâtrale » : *Pollinia*, dont elle avait dédié le texte à Catherine II, en 1784, et dont — ainsi que nous l'avons relevé — les journaux locaux attribuèrent généreusement la musique à Antonio Sacchini <sup>2</sup> qui, sans doute, en était bien innocent ! En outre, la Todi donna deux derniers concerts dans cette ville. Puis, ayant définitivement quitté la Russie, elle se retrouva, dès le mois de janvier 1788, à Berlin où elle connut un très grand succès, mais où elle ne tarda pas à se rendre aussi intolérable qu'à Saint-Pétersbourg, si bien qu'elle fut congédiée, à la fin de l'année 1789 déjà.

L'artiste reprit alors ses pérégrinations de ville en ville, pour aller mourir aveugle à Lisbonne, en 1833 <sup>3</sup>.

\* \* \*

Filippo TONDINI, ténor qui arriva en Russie et en repartit presque exactement au même moment que Luiza-Rosa Todi, n'est pas connu avant son apparition à Saint-Pétersbourg où, venant de Rome, il entra, le 16 septembre 1784, dans la troupe italienne de la cour, pour y chanter l'*opera seria* et l'*opera buffa*. Aux termes du contrat de trois ans que la direction des Théâtres impériaux avait conclu avec lui, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 1.350,—, et il lui fut alloué une indemnité de R. 300,— pour son voyage <sup>4</sup>. D'autre part, les *Russische Theatralien* signalent que, comme la Todi, Filippo Tondini faisait partie du petit ensemble affecté aux concerts intimes donnés au Palais <sup>5</sup>.

Le 16 août 1787, un peu avant d'être parvenu au terme de son engagement, Filippo Tondini reçut son congé <sup>6</sup> et, quelques jours plus tard, il annonça qu'il se préparait à partir <sup>7</sup>. On ne possède aucun renseignement sur son sort ultérieur.

\* \* \*

Giuseppe VINCENTI, violoniste, altiste et compositeur italien qui fut en Russie à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, semble pouvoir être identifié avec l'altiste du même nom qui jouait à la Scala de Milan, en 1779 <sup>8</sup>. Il ne dut pas tarder à quitter l'Italie pour se rendre en Russie car, en 1785 déjà, lorsque le prince Grégoire Potemkine songea à fonder la fameuse Académie musicale d'Ekaterinoslav qui resta toujours à l'état de projet, le noble mélomane appela l'artiste italien à professer dans cette institution, en lui attribuant un gage annuel de R. 1.510,— <sup>9</sup>.

Au dire de E. L. Gerber <sup>10</sup>, Giuseppe Vincenti aurait appartenu en 1790 aux Théâtres impériaux, en qualité d'altiste et de compositeur de ballets. Mais cette information est manifestement erronée, quant à sa date. Car les documents d'archives relatifs à cette époque ne font aucune allusion à ce personnage.

De fait, c'est dans l'orchestre particulier de Grégoire Potemkine, que Giuseppe Vincenti était entré à une date que l'on ne saurait indiquer exactement. Car en 1790, pendant la guerre

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 9 février 1787, annonce.

<sup>2</sup> Cité par V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 47; et N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 149.

<sup>3</sup> Fig. 96, nous reproduisons les traits de Luiza-Rosa Todi, d'après le portrait publié à Venise, en 1791, par T. Viero (Original appartenant à la Société des Amis de la musique, à Vienne). Comme on le voit, ce portrait fut dessiné très peu d'années après le séjour de la célèbre artiste en Russie.

<sup>4</sup> *Arch. Th. Imp.*, I, 41, II, 239 et III, 72.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, année 1785.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 52.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 août 1787, annonce.

<sup>8</sup> P. CAMBIASI : *La Scala*, p. 392.

<sup>9</sup> S. V. TANÉIEF : *Le passé des Théâtres impériaux*, II, 19. — *Indice de spettacoli* pour 1790-1791, p. 10.

<sup>10</sup> *Neues Lex.*, IV, 443.

russo-turque, il se trouvait avec cet ensemble au camp de Bender où il fut appelé, non seulement à tenir sa partie dans les nombreux concerts donnés devant le prince et ses invités, mais encore à composer la musique de plusieurs ballets qui furent dansés par la troupe chorégraphique de son maître, ballets dont les scénarios étaient dus à Francesco Rosetti, et dont la musique en étant perdue, on ignore jusqu'aux titres <sup>1</sup>.

A côté de ces productions éphémères, le virtuose donna, à Saint-Pétersbourg en 1795, une œuvre plus sérieuse : *Trois duos pour deux violons*, livre I, op. 1 <sup>2</sup>.

A la mort du prince Potemkine, Giuseppe Vincenti dut naturellement perdre ses diverses fonctions, et notamment la place toute fictive dont il était titulaire à l'Académie musicale, et dont il ne s'était jamais soucié autrement que pour encaisser ponctuellement les appointements qui y étaient affectés.

Aussi, se trouvant sans occupation, demanda-t-il, en 1803, à être engagé dans l'orchestre de la cour, faveur qu'il obtint, grâce à l'appui de l'empereur Alexandre I. Alors, encouragé par ce premier succès, l'astucieux Italien imagina une manœuvre ingénieuse qui devait s'avérer fort profitable pour lui.

Au cours des années suivantes, en effet, il réussit à apitoyer sur son sort plusieurs personnes haut placées dont il sut obtenir la protection. Et il présenta au souverain une seconde supplique dans laquelle il exposait complaisamment tous les mécomptes qu'il avait endurés pendant dix ans alors que, privé de son traitement à l'Académie d'Ekatérinoslav, il n'avait pu quitter la Russie, parce que son congé ne lui avait jamais été régulièrement signifié et que, dès lors, il s'était considéré comme étant encore au service de la dite institution. En conclusion, il implorait la faveur de recevoir une indemnité égale à dix années du traitement dont il estimait avoir été « frustré », soit la bagatelle de R. 15.100,—.

Si grossière que fût la manœuvre, elle réussit. Le 24 juin 1818, d'ordre impérial, la somme fut versée, et l'artiste continua à exercer ses fonctions dans l'orchestre de la cour, jusqu'à une date que nous n'avons pas été en mesure d'établir <sup>3</sup>.

\* \* \*

Ivan Ivanovitch WALBERG <sup>4</sup>, danseur et chorégraphe, se forma à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg. En 1786, lorsqu'il sortit de cet établissement, il entra dans la troupe chorégraphique de la cour où il ne tarda pas à montrer un talent si décidé, qu'il fut envoyé en France pour s'y perfectionner dans l'art de la danse et de la mimique. Revenu à Saint-Pétersbourg, Ivan Walberg reprit ses fonctions et connut bientôt un tel succès, qu'il parvint au rang de 1<sup>er</sup> danseur. En 1794, il fut désigné comme inspecteur de la troupe chorégraphique et comme professeur de danse à l'Ecole théâtrale. Six ans plus tard, il avait des appointements de R. 2.700,—, et il fut nommé maître de ballet, se faisant apprécier dès lors par de nombreux ouvrages qu'il donna aux scènes de la cour <sup>5</sup>.

Excellent père de famille, esprit fort cultivé — il avait traduit du français plusieurs pièces dramatiques — Ivan Ivanovitch Walberg mourut à Saint-Pétersbourg, en 1819.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791, pp. 10-11.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 novembre 1795, annonce. En 1797, G. Vincenti publia, également à Saint-Pétersbourg, le deuxième livre de cet ouvrage, qui comportait trois autres *Duos*.

<sup>3</sup> V. S. TANÉIEF : *Le passé des Théâtres impériaux*, II, 19-20.

<sup>4</sup> En réalité, ce danseur s'appelait Liessogorof. Mais jugeant un tel nom (approximativement : *montagne de bois*) indigne d'un artiste aussi remarquable et dont le physique était aussi séduisant, Catherine II lui donna le nom sous lequel il allait s'illustrer.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 76.

## LA VIE ARTISTIQUE DURANT LES ANNÉES 1787-1790

Pendant que le Midi de la Russie où Giuseppe Sarti se trouvait auprès du prince Grégoire Potemkine, était le théâtre des événements militaires et artistiques que nous avons rapportés au Chapitre III, à Saint-Pétersbourg et à Moscou, le mouvement musical et théâtral allait s'amplifiant, et revêtait une diversité sans cesse grandissante; cela non seulement à la cour devenue désormais le pôle attractif de tous les virtuoses européens possédant quelque réputation, mais encore dans des milieux de plus en plus étendus qui, incités par l'exemple venu d'en haut, témoignaient d'un intérêt toujours plus vif pour les choses de l'art auxquelles ils n'avaient prêté jusqu'alors qu'une médiocre attention.

Dès ce moment, en effet, il n'est pas jusqu'aux provinces éloignées, où ne commencent de se manifester des aspirations artistiques dont on peut voir la preuve dans les tentatives qui sont faites, de ci de là, pour instaurer un embryon de vie musicale dans des villes d'importance secondaire, désireuses de goûter, à leur tour, les plaisirs autrefois réservés exclusivement aux deux capitales. Grâce au régime du servage, qui met à la disposition des grands propriétaires fonciers une main-d'œuvre à peu près gratuite qu'ils font former par de bons spécialistes engagés à cet effet, les orchestres et les théâtres particuliers, ainsi que les « musiques de cors russes » vont se multipliant. Bientôt, il ne sera presque plus de grand seigneur qui ne possède ses instrumentistes, ses choristes et ses chanteurs qu'il se plaira à faire entendre à ses hôtes, et dont il tirera vanité — et parfois même profit, en les louant ou en les vendant. Et cet usage deviendra si général qu'en 1797, une enquête ouverte sur l'ordre de l'empereur Paul I, révélera, dans la seule ville de Moscou, l'existence de quinze théâtres particuliers, avec un total de 160 acteurs et de 226 musiciens et chanteurs.

Sans entrer pour l'instant dans des détails plus circonstanciés au sujet de ces ensembles sur lesquels nous reviendrons <sup>1</sup>, il convient cependant de relever ici l'influence, aussi considérable qu'heureuse, qu'ils exercèrent sur le développement de la culture en province où ils hâtèrent le progrès de la musique, amenant à celle-ci des partisans toujours plus fervents et toujours plus nombreux, et jouant, dans les régions excentriques de l'Empire russe, un rôle analogue à celui des petites cours princières d'Italie et d'Allemagne, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

\* \* \*

<sup>1</sup> Voir *Appendice, III a et b.*

Si, en 1787, l'administration des Théâtres impériaux se poursuivait normalement, il faut cependant relever que la direction continuait de vivre au-dessus de ses moyens, et que ses dettes ne cessaient de s'accroître.

Son budget pour cette année le prouve abondamment, en même temps qu'il nous apporte d'intéressantes précisions sur les frais occasionnés par l'entretien des scènes de la cour et de chacune des troupes. Il atteignait alors une somme totale de R. 340.521,—<sup>1</sup>, qui se décomposait de la façon suivante :

Frais d'administration . . . . .	8.564,— roubles
Théâtre russe . . . . .	21.799,— »
Ballet . . . . .	40.170,— »
Orchestre . . . . .	42.442,— »
Troupe italienne . . . . .	30.900,— »
Troupe française . . . . .	40.000,— »
Troupe allemande . . . . .	17.100,— »
Ecole théâtrale . . . . .	12.085,— »
Personnel technique . . . . .	22.798,— »
Pensions et retraites . . . . .	13.802,— »

*Dépenses administratives*

Location d'immeubles . . . . .	8.432,— roubles
Eclairage, chauffage . . . . .	12.361,— »
Garde-robe et décors . . . . .	47.419,— »
Chevaux et voitures . . . . .	14.692,— »
Divers, frais de voyage . . . . .	7.957,— »

Aussi, un historien qui a eu entre les mains toute la comptabilité de cette époque, fait-il fort justement remarquer que les frais entraînés par l'entretien du personnel artistique excédaient alors de R. 75.000,— environ, le chiffre qui avait été fixé primitivement au budget, soit R. 174.000,—; et que, d'autre part, les dépenses d'ordre administratif s'élevaient à trois fois (!) celles qui avaient été prévues et devisées à R. 30.000,—<sup>2</sup>.

Dans ces conditions, on comprend que la situation financière ne fût qu'empirer d'année en année, et qu'elle fût devenue un sujet de graves préoccupations pour les hauts fonctionnaires appelés à gérer une institution aussi dispendieuse.

\* \* \*

Le plus important changement qui se produisit en 1787, au sein des troupes impériales, fut certainement l'arrivée de Domenico Cimarosa qui, au début de décembre, vint prendre les fonctions de premier maître de chapelle et de compositeur de la cour, vacantes depuis que Giuseppe Sarti avait été congédié, le 31 décembre 1786.

Par ailleurs, la compagnie italienne que cette nomination intéressait au premier chef, vit s'éloigner plusieurs de ses membres les plus marquants : Anna Davia de Bernucci et son mari, expulsés sur l'ordre de Catherine II, Luiza-Rosa Todi, Francesca et Luigi Pagnanelli, Gaetano de Paoli, Filippo Tondini, Luigi Marchesi et Adamo Solci, ce dernier n'ayant toutefois

<sup>1</sup> Compte tenu de l'évolution monétaire qui s'est accomplie dès cette époque, cette somme équivalait aujourd'hui à quelque quinze millions de francs suisses !

<sup>2</sup> V. P. POGOJEF : *Projet...*, III, 242-243.

pas quitté la Russie. Par contre l'ensemble se vit renforcé alors par l'admission de la cantatrice Marianna Gattoni, du sopraniste Domenico Bruni et du contraltiste Bartolommeo Schioli, ainsi que par le retour du ténor Giambattista Ristorini qui avait été congédié un an et demi auparavant.

De son côté, la troupe française reçut deux nouvelles comédiennes : Adélaïde Prévost et Juliane Aufresne.

Pour le Théâtre russe, il perdit alors le grand acteur Ivan Dmitrevsky qui fut mis à la retraite et généreusement pensionné. Il admit de nouveau la cantatrice Anna Milevskaya qui avait été congédiée deux ans plus tôt et qui avait demandé d'être réintégrée; puis tout un lot de jeunes sujets de grand talent, frais émoulus de l'École théâtrale, et qui n'allaient pas tarder de se faire un nom dans les annales de l'opéra russe : les chanteurs Lucien Kamouchkof, Vassili Charapof, Jacob Vorobief et Fédor Grigorief, ainsi que les cantatrices Avdotia Vorobiéva et Pélagie Riabtchikova.

Au même moment, le Théâtre allemand de la cour s'enrichit d'un pensionnaire de qualité : le comédien Heinrich-Wilhelm von Cronstein, qui avait été engagé à la fin de l'année précédente.

Pour la troupe chorégraphique, elle reçut un nouveau maître de ballet en la personne de Giuseppe Canziani qui enseignait à l'École théâtrale depuis trois ans, et qui vint alors remplacer Gasparo Angiolini parti définitivement au mois de décembre précédent.

Enfin l'orchestre vit pensionner plusieurs de ses membres dont certains avaient à leur actif un nombre impressionnant d'années de service. C'était le cas du violoniste Grégoire Pomorsky (46 ans), du violoncelliste Ivan Khorgevsky (45 ans), du contrebassiste Ignaz Fries (44 ans), puis du clarinettiste et hautboïste Christoph-Benjamin Langhammer, de l'altiste Amster et du clarinettiste Christophe Schiller, sans compter le violoncelliste et pianiste Filippo dall'Occa qui, n'étant entré que l'année précédente, obtint déjà son congé, sur sa demande. Par contre, deux violoncellistes nouveaux vinrent prendre place dans l'ensemble : Mülhover et Meikel, ce dernier ayant déjà fait partie autrefois de l'orchestre, et l'ayant quitté à une date que nous ignorons <sup>1</sup>. D'autre part, le violoniste Anton Horn qui y jouait depuis 1769, fut appelé à enseigner son instrument aux élèves de l'École théâtrale.

\* \* \*

Parmi les autres événements marquants de l'année 1787, il convient de faire une place à l'apparition du premier ouvrage consacré à l'histoire du théâtre en Russie, qui fut publié à Moscou par un amateur dont le nom est malheureusement demeuré inconnu, et qui portait ce titre copieux :

*Dictionnaire dramatique, ou énumération suivant l'alphabet de toutes les compositions théâtrales russes et traductions qui ont été représentées dans les théâtres, avec le lieu et la date où elles ont été imprimées, ainsi qu'avec l'indication du nom des auteurs célèbres, des traducteurs et de ceux qui les ont mises en musique. A l'usage des amateurs de représentations théâtrales* <sup>2</sup>.

Malgré les inévitables lacunes et les quelques erreurs qu'il présente, cet ouvrage dont l'édition originale compte parmi les plus rares de la bibliographie russe et est devenue introuvable aujourd'hui <sup>3</sup>, constitue une source inappréciable de documents sur le mouvement théâtral

<sup>1</sup> Sur tous les nouveaux artistes cités ci-dessus, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 561-578.

<sup>2</sup> Fig. 97, voir la reproduction de la page de titre de cet ouvrage, d'après l'exemplaire en notre possession.

<sup>3</sup> Le *Dictionnaire dramatique* de 1787 a fait, en 1882 à Saint-Pétersbourg, l'objet d'une réimpression qui, elle aussi, est devenue fort rare.

en Russie au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, et il permet d'en suivre le développement progressif au long des ans. Car son auteur ne s'est pas contenté d'énumérer les titres de toutes les pièces dont il a eu connaissance, en y joignant — quand il a été en mesure de le faire — les noms des écrivains, des traducteurs et des compositeurs auxquels celles-ci appartiennent. Il a poussé le souci de la documentation jusqu'à informer souvent ses lecteurs des réactions du public en face des drames, des comédies et des opéras qui lui étaient proposés. De la sorte, le *Dictionnaire dramatique* anonyme de 1787, auquel nous sommes redevables d'innombrables et précieux renseignements, constitue le pendant des répertoires similaires qui furent publiés en France, durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, par Maupoint, du Gérard, A. J. Desboulmiers, d'Origny, Contant d'Orville, l'abbé de La Porte, les frères Parfaict et autres.

A la même époque, mais dans un ordre de choses différent, il faut relever l'activité d'un habile artisan venu s'établir peu auparavant à Saint-Pétersbourg, où il montra un esprit créateur qui lui permit de se signaler à l'attention des mélomanes, par de fort curieuses inventions. Vraisemblablement originaire de Bohême, le facteur d'instruments Kirschnigk s'était attaché à la production des fortepianos « organisés » qui commençaient alors à être en vogue, et dont les jeux de flûtes étaient rendus expressifs au moyen d'une pédale. Ayant eu connaissance des travaux de Christian-Gottlieb Kratzenstein, à cette époque membre de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, que ses recherches dans le domaine de l'acoustique avaient conduit à étudier le phénomène des anches battantes, Kirschnigk s'avisait d'adapter celles-ci à un instrument à clavier qui, grâce à la soufflerie et à la pédale dont il était muni, avait la faculté d'enfler et de diminuer le son, au gré de l'exécutant : Préfiguration, on le voit, de l'harmonium moderne.

Les instruments que cet ingénieux facteur construisit ainsi, et qu'il vendait sous le nom de : « fortepianos avec un changement d'une espèce spéciale »<sup>1</sup>, de même que les fortepianos ordinaires qui sortaient de ses ateliers, furent fort appréciés des amateurs russes. Kirschnigk semble avoir travaillé à Saint-Pétersbourg jusque vers 1797, ainsi qu'on en peut juger par la publicité qu'il faisait assez régulièrement dans la feuille officielle. Dès cette date, on ignore ce qu'il advint de lui.

A ce moment encore, Moscou vit apparaître simultanément deux entreprises de concerts réguliers organisées, l'une par Michel Frantzovitch Kerzelli et Andrea Galletti qui annoncèrent une série de dix séances instrumentales et vocales pendant le Grand-Carême de 1787; l'autre par Mattia Stabinger et Anton-Blasius Sartori<sup>2</sup>. Mais il semble que ce furent là tentatives éphémères, car on n'en retrouve plus l'écho, au cours des années suivantes.

Alors, on note également la présence, dans la même ville, de deux artistes, italiens sans doute, mais sur lesquels on ne possède que de fort maigres renseignements. Le premier d'entre eux, le castrat napolitain Barberini, donna un concert dans lequel il fit entendre son élève âgé de onze ans, qui chanta un air de G. Sarti<sup>3</sup>; l'autre, uniquement désigné sous le nom d'Eustachio qui paraît avoir été plutôt son prénom, était compositeur et organiste, et son séjour se prolongea au moins jusqu'en 1789 car, à cette date, il se produisit en public, après avoir fait représenter un ballet au Théâtre-Pétrovsky, en 1787, et avoir publié, l'année suivante, plusieurs petites pièces pour le pianoforte<sup>4</sup>.

Pour en finir avec le mouvement musical dans l'ancienne capitale, en 1787, mentionnons encore la mort du jeune claveciniste et organiste allemand Wilhelm-Christoph Bernhard (né à Saalfeld en 1760), remarquable interprète des œuvres de J. S. Bach qui, au dire des lexicographes occidentaux — car aucune source russe ne cite son nom — mourut précocement dans la ville où il venait à peine d'arriver; puis l'existence d'un orchestre particulier appartenant à Gavril Ilytch Bibikof, frère de l'ex-directeur des Théâtres impériaux, qui était dirigé par un

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 janvier 1786, annonce.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou* de 1787, *passim*, annonces.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174.

<sup>4</sup> Sur Eustachio, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 566.

musicien du nom de Pauli, sur l'existence et l'activité duquel on ne possède aucun autre renseignement, mais qui devait appartenir à une famille d'origine allemande qui, au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècles, a donné plusieurs musiciens.

\* \* \*

La saison 1787 fut inaugurée le 2 janvier<sup>1</sup>, à Saint-Pétersbourg, par la création du second opéra-comique russe d'Evstignéï Fomine : *Les postillons au relais, ou Le divertissement inopiné*, un acte dont le livret, longtemps attribué au compositeur lui-même, appartient en réalité à l'ethnologue N. A. Lvof, grand amateur de chansons populaires avec lequel Fomine semble avoir entretenu des relations suivies<sup>2</sup>. Ce livret fut publié à Tambof, l'année suivante (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Cet opéra-comique qui, de par son sujet emprunté aux mœurs populaires du temps, suit la voie indiquée par A. Ablessimof dans *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, fait un abondant emploi du folklore national dont il tire nombre de mélodies authentiques qu'il reproduit avec une fidélité bien rare à cette époque, et qu'il soutient par un orchestre assez rudimentaire.

La partition autographe du musicien, dont la page initiale porte, au-dessous du titre, la suscription :

*Originale Overture, Eusignio I. Fomine, Acad. Filarmonico. 1787, à St. Pietroburgo*

est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Un chœur en a été reproduit dans l'anthologie publiée par l'historien S. L. Ginzbourg<sup>3</sup>.

\* \* \*

Le 22 du même mois, mais à Naples où il venait probablement de terminer ses études et où il résidait encore, le jeune compositeur russe Pierre Skokof fit jouer une cantate intitulée : *L'asilo d'Amore*, dont le livret était de la main de Pietro Metastasio, et dont la partition est certainement perdue, mais sur laquelle nous possédons du moins quelques détails, grâce au compte rendu publié dans le *Diario estero* de Rome<sup>4</sup>, auquel son correspondant napolitain manda, en date du 6 février (nouv. st.) :

*Le vendredi 2<sup>5</sup>, le roi a tenu ses conseils habituels... et, le soir, la cour assista à la tragédie française Britannicus<sup>6</sup>.*

*Le même soir, le comte Skavronsky<sup>7</sup>, ministre de Russie, offrit une superbe soirée musicale au duc et à la duchesse de Gloucester et à leur noble suite, ainsi qu'à tous*

<sup>1</sup> A. V. FINAGUINE : *E. I. Fomine*, p. 98.

<sup>2</sup> L'appartenance de ce livret à N. A. Lvof a été démontrée par M<sup>me</sup> Z. ARTAMONOVA, dans *L'héritage littéraire*; Moscou, 1933, N<sup>os</sup> 9-10, p. 285.

<sup>3</sup> *Histoire de la musique russe en exemples notés*, T. I. A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 89-93, a donné une analyse détaillée de la partition et du livret de cet ouvrage.

<sup>4</sup> N<sup>o</sup> du 23 février (nouv. st.) 1787, p. 2.

<sup>5</sup> Date indiquée selon le calendrier grégorien.

<sup>6</sup> Une troupe française dirigée par un acteur nommé Delorme et engagée pour deux ans par la cour, jouait alors à Naples.

<sup>7</sup> Né en 1757, mort précocement en 1793, le comte Paul Martinovitch Skavronsky avait été nommé ministre de Russie près la cour napolitaine, à l'âge de vingt-huit ans déjà, grâce à la protection du prince Grégoire Potemkine. En effet, il avait épousé une nièce de celui-ci, Catherine Engelhardt qui semble avoir eu, dès avant son mariage, des relations singulièrement équivoques avec l'ex-amant de Catherine II, au point que, l'union de la jeune fille ayant été célébrée, et le comte ayant été rejoindre son poste diplomatique, Potemkine s'opposa au départ de la mariée et la garda deux ans auprès de lui. Le bruit courut même, lorsqu'elle se rendit enfin à Naples, qu'elle était enceinte des œuvres de son oncle...

Du moins, ce curieux mariage ouvrit-il au comte P. M. Skavronsky la porte des honneurs. Personnage excentrique et manifestement détraqué, le comte passa sa vie entière en Italie où il avait été élevé, et il

les ministres étrangers et aux étrangers des deux sexes. Il fut exécuté une cantate de *Metastasio* : *L'Asilo d'Amore*, mise en musique par le maître de chapelle russe Skocoff, qui recueillit des applaudissements extraordinaires.

\* \* \*

A Moscou, le 1<sup>er</sup> février 1787, le Théâtre-Pétrovsky porta à la scène un ballet : *Les aventures de Télémaque* <sup>1</sup>, scénario de Francesco Morelli, dont la musique était due au compositeur Eustachio <sup>2</sup>, probablement arrivé depuis peu en Russie. Cinq jours plus tard, dans la même ville, Michel Frantzovitch Kerzelli et Andrea Galletti, inaugurant leurs concerts du Grand-Carême, firent entendre l'oratorio russe : *Seigneur, je t'implore* de G. Sarti, qui était alors dans toute sa nouveauté, puisqu'il avait été donné pour la première fois deux ans auparavant, à Saint-Pétersbourg; pour cette occasion, les deux musiciens avaient mobilisé un appareil sonore fort imposant, soit un grand orchestre, un chœur et la musique de cors russes, au total cent exécutants <sup>3</sup>. Et c'est encore à Moscou, le 23 avril <sup>4</sup>, que la cantatrice Luiza-Rosa Todi, qui venait d'abandonner le service impérial et qui se préparait à gagner Berlin, joua la *fiesta teatrale* intitulée : *Pollinia* dont elle avait écrit le texte poétique, et dans laquelle elle avait paru devant la cour, en 1784.

Venu le printemps, Catherine II qui avait quitté sa capitale dans les derniers mois de l'année 1786, pour aller séjourner quelque temps à Moscou, entreprit un grand voyage dans les provinces méridionales où elle entraîna à sa suite tous ses familiers parmi lesquels, bien entendu, son nouvel amour, le jeune et séduisant comte Alexandre Matviéievitch Dimitrief-Mamonof (1758-1803) qui, comme Grégoire Potemkine, était un fervent mélomane. Aussi la musique fut-elle souvent de la partie, ainsi que le montre une lettre écrite, en cours de route, par la souveraine qui mande de Kief, à son ami Grimm :

... *L'habit rouge* <sup>5</sup> aime passionnément la musique; le chevalier de Lameth pourra vous en donner des nouvelles; M<sup>r</sup> de Ségur et lui ont soupé hier chez l'habit rouge, et il les a

ignorait presque complètement sa véritable patrie dont il parlait fort incorrectement la langue. Possesseur d'une fortune énorme, il vivait princièrement et menait une existence résolument dissolue, si l'on en croit le comte J. GORANI qui nous apporte ces détails édifiants à son sujet : « Il sort continuellement entouré de trois ou quatre nymphes, assez grassement payées pour se prêter à ses fantaisies et respirer le venin qu'il exhale. Il en agit très généreusement avec ses odalisques et les proxénètes qui les renouvellent à temps fixe » (*Op. cit.*, I, 272-276).

Si le comte Skavronsky avait une telle passion pour les femmes, du moins en nourrissait-il une autre, tout aussi violente, mais plus avouable, à laquelle il doit de prendre place ici : Mélomane enragé, et tel qu'on n'en vit jamais de pareil, il s'était entouré de musiciens et de chanteurs grâce auxquels il pouvait satisfaire sa manie, en organisant des concerts quotidiens dans sa demeure. Aussi peut-on supposer, sans s'aventurer au delà de la vraisemblance que, lors de l'arrivée de Pierre Skokof à Naples, il s'empressa de donner asile au jeune compositeur dont la venue devait lui sembler providentielle, et qui, en effet, fit exécuter deux de ses œuvres dans la maison de son noble compatriote.

Au dire de ses contemporains, cet être singulier poussait l'extravagance jusqu'à donner, en récitatifs, ses ordres à ses domestiques qui étaient tenus de lui répondre de la même manière. Et il n'était pas jusqu'à ses visiteurs qui, pour lui complaire, ne dussent converser avec lui en usant d'improvisations vocales dont l'effet ne pouvait manquer d'être du plus haut comique.

Si durable fut la réputation que le comte Skavronsky s'était acquise à ce point de vue que, quelque vingt ans après sa mort, le compositeur J. S. Mayr fit représenter, au Théâtre-Italien de Paris, un opéra en un acte : *Il fanatico per la musica*, dont l'action évoquait plaisamment la figure du diplomate mélomane.

<sup>1</sup> Commettant une plaisante erreur, les éditeurs de l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1900-1901, suppl. II, p. 128, qui ont certainement mal lu le titre russe de cet ouvrage, intitulent celui-ci... *L'aven-ture du veau (téliouok = veau)* !

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1787, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, février 1787, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, N<sup>os</sup> 37 et 38 de 1787, annonces.

<sup>5</sup> Surnom donné par Catherine II à son nouvel amour.

*régalés d'un excellent violon que j'ai été obligée de faire venir de Saint-Petersbourg ici <sup>1</sup>; parce que M<sup>r</sup> l'habit rouge ne peut vivre sans musique... <sup>2</sup>*

Poursuivant sa route, la souveraine fut honorée, le 1<sup>er</sup> mai 1787, à son arrivée dans la ville de Krémentchoug, par l'exécution d'une *Cantate* que Giuseppe Sarti avait écrite pour cette circonstance et qui fut jouée, pendant le repas, par un ensemble de cent quatre-vingt-six chanteurs et instrumentistes <sup>3</sup>. Puis, quelques jours plus tard, à Kherson où Catherine II avait rencontré l'empereur Joseph II d'Autriche, le compositeur italien la régala, elle et son hôte, d'une *Fugue* jouée par la musique de cors appartenant à Grégoire Potemkine. . . . .

Après avoir passé quelques jours dans la région, l'impératrice prit le chemin du retour et, passant par Moscou, elle y assista, le 28 juin <sup>4</sup>, à la représentation d'un prologue russe qui fut joué pour célébrer le vingt-cinquième anniversaire de son avènement. Imprimé la même année, dans cette ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), le livret de cet ouvrage, qui était l'œuvre du littérateur M. M. Khéraskof, porte le titre :

L'heureuse Russie, ou Le jubilé de vingt-cinq ans, *prologue représenté le 28 juin 1787, jour très joyeux de l'avènement au trône de Sa Majesté Impériale Catherine II.*

La musique de cet ouvrage avait été écrite par Anton Bullandt, et le témoin qui nous rapporte ce détail, ajoute que le spectacle était enrichi de nombreux chœurs et « orné de magnifiques décorations » <sup>5</sup>.

Profitant alors de la présence de sa souveraine dans l'antique capitale, le comte N. P. Chérémétief lui offrit, deux jours plus tard, une fête inoubliable, dans sa somptueuse résidence de Kouskovo où l'auguste visiteuse se vit l'objet des attentions les plus délicates. Tandis qu'au loin, sur les berges de la rivière, le canon tonnait, elle s'avança sous des arcs de triomphe ornés d'inscriptions et de tableaux allégoriques, le long de chemins fleuris et couverts de tapis, cependant que des théories de jeunes filles vêtues de blanc répandaient des roses sous ses pas. Puis, le soir venu, un éblouissant feu d'artifice fut tiré, dont Catherine II donna elle-même le signal, en mettant en liberté une colombe qui, un brandon dans le bec, alla porter le feu à la première pièce.

Enfin, toute la noble assistance se rendit dans la luxueuse salle de théâtre du comte, pour assister à une représentation du drame lyrique : *Les mariages samnites* de Grétry <sup>6</sup>, que la troupe Chérémétief avait joué pour la première fois, deux ans auparavant et qui, ce soir-là, bénéficia d'une mise en scène nouvelle. Comme cela avait été le cas en 1785, Praskovia Kovalevskaya,

<sup>1</sup> Comme G. M. Giornovicchi se trouvait pour lors à l'étranger, il ne peut s'agir de lui. Peut-être est-ce Ferdinand Titz qui, on le sait, était fréquemment appelé à se produire au Palais, qui fut mandé à Kief, en la circonstance.

<sup>2</sup> *Recueil St<sup>e</sup> impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 1<sup>er</sup> avril 1787.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 21 mai 1787. Ainsi que nous l'avons relevé précédemment, il s'agissait, sans nul doute, des musiciens appartenant au prince Grégoire Potemkine, qui suivaient leur maître dans tous ses déplacements; et non des élèves de l'imaginaire Conservatoire de Krémentchoug, comme l'affirme témérairement l'historien G. FESSETCHKO, dans la revue : *Musique soviétique*, 1950, N<sup>o</sup> 12, p. 69.

<sup>4</sup> Sans prendre en considération le fait que, selon son titre, cet ouvrage était destiné à commémorer le vingt-cinquième anniversaire de l'avènement qui eut lieu en 1762, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 107, qui semble avoir assez imparfaitement connu l'histoire de son pays, indique la date du 1<sup>er</sup> juillet 1780, pour celle de ce spectacle !

<sup>5</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 161.

<sup>6</sup> A ce propos, relevons la plaisante erreur commise par le comte L. Ph. DE SÉGUR qui, ayant assisté à ce spectacle et l'évoquant dans ses *Mémoires* (II, 94), imagine — parce que la représentation était donnée dans une langue qu'il n'entendait pas — qu'il s'agissait... d'un « grand opéra russe », et ajoute naïvement : « Tous ceux qui comprenaient le poème le trouvaient intéressant et bien écrit. Je ne pouvais juger que de la musique et des ballets; l'une m'étonna par son harmonieuse mélodie... ». Eloges que le diplomate français ne croyait pas, assurément, accorder à un littérateur et à un grand compositeur dont il avait, sans doute, applaudi bien souvent les œuvres à Paris !

dans tout l'éclat de sa jeunesse, de sa grâce et de son talent, incarnait le personnage d'Eliane. Vêtue non pas à l'antique, comme l'aurait exigé le sujet de la pièce, mais d'un splendide costume moyen âge, la tête coiffée d'un casque d'or, elle arriva sur la scène dans le classique bige à deux roues. Et elle était si séduisante, elle chanta de façon si enchanteresse que, jusqu'à leur dernier jour, les invités du comte gardèrent le souvenir de sa radieuse apparition <sup>1</sup>.

De son côté, dans les premiers jours de juillet, Michel Maddox fit jouer, sur la scène de son Vauxhall moscovite, *Le bûcheron, ou Les trois souhaits* de F. A. D. Philidor <sup>2</sup>, qui n'avait jamais encore paru en Russie, et qui fut certainement représenté dans une traduction. Cette version dont l'auteur est demeuré inconnu, ne semble pas avoir été publiée.

\* \* \*

Vint l'automne qui obligea Catherine II à quitter sa résidence estivale de Péterhof et à rentrer à Saint-Petersbourg. Déjà, le 23 septembre <sup>3</sup>, un grand spectacle réunit, au Théâtre de l'Ermitage, toute la cour d'autant plus empressée, qu'il s'agissait d'un nouvel ouvrage de la souveraine : *Le valeureux et hardi chevalier Arkhidiéitch*, opéra-comique russe en cinq actes, dont elle avait tiré l'action de vieux contes populaires <sup>4</sup>.

Comme pour ses précédents livrets, l'impériale dramaturge, toujours fort embarrassée de versifier en russe, avait requis l'aide de son secrétaire A. V. Khrapovitzky auquel elle s'en était remise du soin d'écrire les paroles des airs, se réservant la conduite de l'action et la rédaction des dialogues en prose. Ainsi qu'on le verra, elle avait tout d'abord songé à intituler son opéra : *Ivan tsarévitch*, titre auquel elle renonça bientôt pour adopter celui sous lequel le nouvel ouvrage fut joué et édité.

Catherine II avait dû se mettre au travail fort peu de temps après la première représentation de *Féwey* car, le 16 mai 1786 déjà, son fidèle collaborateur notait dans son journal :

... on <sup>5</sup> m'a montré un opéra commencé : Ivan tsarévitch.

Puis :

*Du 17 au 22 mai : Conformément au plan, j'ai fait et remis les airs pour l'opéra Ivan tsarévitch; reçu des remerciements.*

Et, le 22 :

*Reçu l'ordre de faire le quatrième acte; je l'ai fait, et j'ai écrit les airs et chœurs pour le cinquième acte; je n'ai pas dormi de toute la nuit.*

Puis le 26 :

*Copié l'opéra Ivan tsarévitch qui prend le nom d'Arkhidiéitch; je n'ai pas dormi de toute la nuit <sup>6</sup>.*

Enfin, le 27 :

*On m'a fait appeler et on m'a exprimé sa reconnaissance, ajoutant qu'il y a là beaucoup de travail qui vient de moi <sup>7</sup>.*

<sup>1</sup> P. BEZSONOF : *Praskovia Ivanovna, comtesse Chérémétief, sa chanson populaire et son Kouskovo natal*; Moscou, 1872, pp. 32 et 72.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, juillet 1787, annonce.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 107, donne, pour ce spectacle, la date du 27, alors que le *Dictionnaire dramatique* place celui-ci en octobre. La date du 23 que nous indiquons, est attestée par A. V. KHRAPOVITZKY qui assista à la représentation qu'il consigna le soir même dans ses *Mémoires*, p. 40.

<sup>4</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 152.

<sup>5</sup> C'est de cette façon impersonnelle, que A. V. Khrapovitzky désignait souvent la souveraine, dans son journal.

<sup>6</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9.

Dûment mis au point et copié par l'actif secrétaire de l'impératrice, le livret du nouvel opéra-comique fut publié en 1787 à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) et, quelques années plus tard, il fut inséré dans le Tome XX du grand recueil : *Le Théâtre russe*.

Pour en écrire la musique, Catherine II s'adressa, cette fois, à Ernest Wanzura qui, entré peu auparavant au service des Théâtres impériaux, avait profité de cette circonstance pour s'insinuer, selon son habitude, dans la faveur de personnages haut-placés auxquels il dut, sans doute, d'être recommandé à la souveraine. La partition du pseudo-baron, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, n'a pas eu l'honneur de l'impression, mais son auteur en publia quelques fragments dans le *Journal de musique pour le Clavecin ou Pianoforte, dédié aux dames*, qu'il fit paraître à Saint-Pétersbourg, dès 1790<sup>1</sup>.

Le 21 septembre, Catherine II tint à assister à la répétition générale de son nouveau-né, ainsi qu'en témoigne A. V. Khrapovitzky qui, le lendemain, nota à ce propos :

*On a daigné me dire que la répétition d'Arkhidieïtch eut lieu hier, et que je serois content de mon ouvrage*<sup>2</sup>.

Enfin, le 23 septembre 1787, *Le valeureux et hardi chevalier Arkhidieïtch* fut joué pour la première fois au Théâtre de l'Ermitage, dans des décors magnifiques<sup>3</sup> dont l'auteur n'est pas indiqué, mais qui devaient certainement avoir été brossés par Francesco Gradizzi. Nous ignorons malheureusement les noms des artistes qui interprétèrent cet ouvrage. Du moins sait-on que celui-ci fut redonné quelque temps plus tard pour le grand public de la ville, au Théâtre-Kamenny où des représentations se poursuivirent jusqu'en 1796<sup>4</sup>, ce qui permet de conclure qu'il eut un certain succès. A preuve qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les décors furent transportés à Moscou où l'œuvre de Catherine II et de E. Wanzura fut jouée en 1802 et jusqu'en 1805<sup>5</sup>.

\* \* \*

Le 11 octobre de la même année 1787, la cour du grand-duc héritier Paul Pétrovitch qui résidait alors au château de Pavlovsk, non loin de la capitale, eut de nouveau la primeur d'un opéra-comique français en trois actes : *Le fils rival, ou La moderne Stratonice*, livret de F. H. Laferrière, musique de Dmitri Bortniansky dont ce fut là, semble-t-il, la dernière production dramatique, et dont la partition existe aujourd'hui en deux exemplaires, l'un — autographe — à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, l'autre (copie) au British Museum<sup>6</sup>. Comme le précédent opéra-comique du jeune compositeur russe, celui-ci fut chanté par des amateurs appartenant à l'entourage du grand-duc, notamment par la favorite de celui-ci, Catherine Ivanovna Nélidova qui assumait le principal rôle féminin, celui de Sanchette<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> La Bibliothèque du château de Berlin possédait une copie manuscrite de ce *Journal* que le catalogue de cette collection (G. THOURET : *Op. cit.*, p. 205) attribue à un certain « Roslovsky », lequel ne doit être autre que Joseph Kozłowski, probablement chargé par E. Wanzura d'arranger les pièces qui y furent insérées.

<sup>2</sup> Eloge que Catherine II prononça en français, et que A. V. Khrapovitzky rapporte textuellement, p. 40.

<sup>3</sup> *Dictionnaire dramatique*, p. 153.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 176.

<sup>5</sup> I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 18. — S. P. GIKHAREF : *Mémoires d'un contemporain*; Moscou, 1890, p. 13, à la date du 28 janvier 1805.

<sup>6</sup> L'ouverture et plusieurs fragments de cet ouvrage ont été reproduits dans l'anthologie : *Histoire de la musique russe en exemples notés*, T. I. D'autre part, on en trouvera une analyse détaillée dans A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 121-128, avec exemples notés.

<sup>7</sup> Renseignements fournis par la partition autographe de cet ouvrage.

Enfin, dans les derniers jours de l'année, à une date qu'il est impossible de fixer plus exactement<sup>1</sup>, la cour impériale se trouva assemblée en l'Église catholique de Sainte-Catherine, à Saint-Petersbourg, pour assister à un service funèbre célébré pour le repos de l'âme de la duchesse Maria-Adelaïda de Serra-Capriola, femme du ministre plénipotentiaire accrédité par le roi de Naples auprès de Catherine II, qui était décédée le 12 décembre.

A cette occasion, on entendit une *Messa pro defunctis* en sol mineur, pour quatre voix et orchestre, que Domenico Cimarosa, tout récemment arrivé dans la capitale, avait rapidement écrite, à la demande du mari de la défunte. Conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, la partition autographe de cet ouvrage — dont il existe une copie à la Stiftsbibliothek d'Einsiedeln — porte la suscription suivante :

*Messa pro defunctis a 4 Voci con VV.ni, Corni da caccia obbligati e Basso. Di Domenico Cimarosa nel 1787.*

*Scritta per la fu Duchessa Serra Capriola morta il di 12 Xbre in Pietroburgo.*

A défaut de l'opinion des mélomanes éclairés qui ouïrent cet ouvrage, et dont il aurait été intéressant de connaître le sentiment, on sait que Catherine II apprécia fort médiocrement la production de son nouveau maître de chapelle, sur laquelle elle s'exprima en ces termes méprisants dans l'une de ses lettres à Grimm :

... Cimarosa a fait ici la messe des morts pour la duchesse de Serra Capriola et un op. com.<sup>2</sup> dont je ne donnerais pas 10 sous; mais cela peut être précieux pr. les amateurs et connaisseurs; il y avait des chanteurs détestables; les bons sont tous partis...<sup>3</sup>

\* \* \*

Sans préjudice des partitions qui viennent d'être mentionnées, le répertoire des scènes russes s'enrichit encore, pendant l'année 1787, d'un certain nombre d'ouvrages dont, faute de renseignements suffisants, l'apparition ne peut être située de façon absolument précise et, parfois même, demeure sujette à caution.

C'est le cas, tout d'abord, du *dramma giocoso* en deux actes : *I capricci in amore*, livret d'un littérateur inconnu, musique de Gennaro Astaritta, qui dut certainement être écrit en Russie et qui, peut-être bien, fut représenté dans la capitale, puisque le manuscrit autographe du compositeur, qui est conservé à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad — exemplaire unique, croyons-nous — porte l'indication : *St.-Petersbourg, 1787*. Toutefois, aucune source russe contemporaine ne fait allusion à cet ouvrage, et les lexicographes occidentaux s'accordent à affirmer qu'il fut créé à Venise, en 1791. En tout cas, rien ne permet de dire, de façon certaine, qu'il fut joué en Russie, au moment où il fut composé.

Puis c'est à Moscou qu'est signalée toute une série de partitions dramatiques russes sur lesquelles les détails sont souvent très succincts. Tout d'abord, trois opéras que certains historiens

<sup>1</sup> Contrairement à ce qu'indique P. CAMBIASI : *Notizie sulla vita e sulle opere di D. Cimarosa*; Milan, 1901, p. 65, ce service funèbre ne put avoir lieu le 12 décembre, puisque c'est ce jour-là que la duchesse mourut, ainsi qu'en témoigne expressément la partition autographe de la *Messa pro defunctis* que D. Cimarosa fit entendre à cette occasion. Avec quelque hâte que le compositeur se fût acquitté de sa tâche, il est évident que la composition, la copie et l'étude de son œuvre nécessitèrent une dizaine de jours au moins. Plus inexacte encore est la date de 1790 donnée pour cet ouvrage par F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 307. Fig. 98-99, voir la reproduction du titre et de la première page de la partition d'orchestre autographe de cet ouvrage.

<sup>2</sup> Il s'agit certainement ici de la « cantate pastorale » : *La felicità inaspettata*, qui avait été représentée, sur la scène de l'Ermitage, le 24 février 1788 car, au moment où la souveraine écrivit à Grimm, le *maestro* napolitain n'avait encore donné que ces deux ouvrages.

<sup>3</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 21 avril 1788.

attribuent à Anton Bullandt, mais sans fournir la moindre preuve de leurs allégations : *Milozor et Prélésta*, opéra-comique en trois actes, livret d'un auteur inconnu, publié à Moscou en 1787<sup>1</sup>; *Le bon sorcier*, « opéra dramatique » en cinq actes, livret également d'un littérateur anonyme, publié dans la même ville, à la même date; puis *Le pêcheur et l'esprit*, opéra-comique en trois actes, texte de J. B. Kniajnine également édité à Moscou, en 1788 (Exemplaires des livrets de ces trois ouvrages, à la Bibliothèque publique de Leningrad).

A quoi vient s'ajouter : *L'amour ruine l'union de l'amitié*, opéra-comique russe en cinq actes, livret de I. Mikhaïlof, élève de l'Université de Moscou. Ce livret fut imprimé dans cette ville en 1787 et reproduit, quelques années plus tard, dans le T. XXVIII du grand recueil : *Le Théâtre russe*. Pour la musique, elle appartiendrait, selon certains musicographes, à Evstignéï Fomine, mais cette attribution a été contestée pour de multiples raisons, et il semble bien qu'il s'agisse, en l'espèce, d'un autre compositeur dont le nom ne nous a pas été conservé<sup>2</sup>.

Peut-être — car le fait demeure très incertain — est-ce à Moscou toujours, et encore en 1787, que fut représenté un drame russe : *Pygmalion, ou La puissance de l'amour* dont le livret, dû au poète V. Maïkof, avait été mis en musique une fois déjà, huit ans auparavant, par le violoniste pétersbourgeois Nicolas Pomorsky. Cette seconde version musicale était de la plume de Mattia Stabinger, mais il est possible qu'elle n'ait été jouée que beaucoup plus tard, car le livret portant le nom de ce compositeur, ne fut publié qu'en 1799.

D'autre part, la présence, à la Bibliothèque publique de Leningrad, de deux livrets traduits par V. Levchine et publiés à Moscou en 1787, prouve que la troupe russe du Théâtre-Pétrovsky mit également l'opéra-comique français à contribution, en portant à la scène : *Les aveux indiscrets* de P. A. Monsigny, dont c'était la première apparition en Russie; puis *L'isle des fous* de E. R. Duni qui, à la vérité, avait déjà été représenté dans cette ville en 1775, mais alors dans la langue originale.

Enfin, c'est à la même époque que durent être donnés, sur le théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief, deux drames lyriques français : *Les Danaïdes* de A. Salieri, et *Didon* de N. Piccinni, qui furent certainement chantés dans une version russe de V. Voroblevsky, traducteur attitré de la scène de Kouskovo. En effet, un document conservé dans les archives de la famille Chérémétief prouve que des décors furent brossés, en 1787, pour ces deux ouvrages<sup>3</sup>.

---

Lorsque s'ouvrit l'année 1788, la guerre contre la Turquie était engagée depuis quelque cinq mois, nécessitant l'envoi, sur le théâtre des opérations, du prince Grégoire Potemkine qui, on le sait, était parti pour le Midi, emmenant dans sa suite Giuseppe Sarti et tout son personnel artistique.

Bien que, de ce fait, Catherine II dût avoir de graves soucis, elle n'en trouvait pas moins le temps de songer à ses scènes dont la situation semble l'avoir fort préoccupée. En effet, comme elle croyait avoir découvert en Ernest Wanzura, l'homme capable de la renseigner impartialement et exactement, elle chargea celui-ci de lui présenter, à ce sujet, un rapport dont elle prit connaissance, le 25 octobre 1788<sup>4</sup>, et dont la disparition est d'autant plus regrettable, que ce document nous aurait révélé les propositions faites par le « baron », pour porter remède au déplorable état financier des Théâtres impériaux.

Certes, pour ceux-ci, il y aurait eu un moyen bien simple de les tirer d'affaire, qui eût consisté à réduire leur train de maison, et à congédier une partie au moins d'un nombreux et

<sup>1</sup> Ce livret a été réimprimé, par la suite, dans le T. XXVI du recueil : *Le Théâtre russe*.

<sup>2</sup> Cmf. A. FINAGUINE : *E. Fomine*, p. 97.

<sup>3</sup> *Catalogue Kouskovo*.

<sup>4</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 124.

coûteux personnel artistique dont la présence obérait lourdement leur budget. Mais, précisément, c'est à quoi Catherine II ne se pouvait résigner. Aussi, loin d'écouter la voix de la raison, la direction qui venait pourtant de s'assurer les services de Domenico Cimarosa, jugea-t-elle indiqué d'engager un second maître de chapelle et compositeur, en la personne de Vicente Martin i Soler tout récemment arrivé à Saint-Pétersbourg, ce qui, on en conviendra, n'était guère fait pour alléger une situation déjà bien difficile.

C'est que la souveraine entendait ne voir paraître, sur sa scène italienne, que des virtuoses et des musiciens de la plus haute qualité, et manifestait sans ambages son mécontentement lorsqu'il n'en était point ainsi ; ce dont témoigne la lettre, citée plus haut, dans laquelle, signalant à Grimm l'exécution de la *Messa pro defunctis* de Cimarosa, elle ajoute :

*... il y avait des chanteurs détestables; les bons sont tous partis...*

Pourtant, au moment où elle formulait ce jugement sévère (21 avril 1788), la troupe italienne réunissait un lot d'artistes qui n'étaient point négligeables et dont, assurément, bien des cours étrangères se fussent accommodées : Domenico Bruni, Guglielmo et Marianna Jermolli, Baldassare et Benedetta Marchetti, Pietro Mazzoni et Giambattista Ristorini, sans compter Marianna Gattoni et Anna Pozzi qui venaient d'être admises dans cet ensemble <sup>1</sup>.

La compagnie française, elle aussi, demeurait fort nombreuse. Toutefois, elle perdit le comédien Julien mort au cours de l'année, ainsi que les acteurs Demartrait et Dorvilliers arrivés en 1785, qui demandèrent leur congé <sup>2</sup>.

Pour le Théâtre allemand, il vit mourir, le 14 juillet, sa meilleure pensionnaire, l'actrice Sophie-Susanna Reinecke qui n'était que depuis trois ans à Saint-Pétersbourg.

De son côté, la troupe chorégraphique s'enrichit d'un danseur supplémentaire nommé Alessandro Guglielmi. Et l'Ecole théâtrale reçut un nouveau maître d'italien, l'abbé Cesari qui, succédant à l'un de ses compatriotes nommé Giulio Fevetti, reçut des appointements annuels de six cents roubles pour donner des leçons de deux heures, trois fois par semaine <sup>3</sup>.

Pendant la même année 1788, et toujours à Saint-Pétersbourg, il faut relever la présence du pédagogue Giuseppe Luini dont nous avons signalé l'engagement à l'Institut de Smolna, de 1772 à 1778, et qui vint se rappeler au souvenir du public en offrant à celui-ci des leçons de clavicorde, de chant et de basse fondamentale <sup>4</sup>; puis l'organisation de plusieurs concerts dans les salons du Club musical qui semble avoir retrouvé, à ce moment, une activité régulière <sup>5</sup>.

A Moscou, c'est par une entreprise du même genre, que se manifesta Anton-Blasius Sartori. Reprenant la suite de celle qu'il avait tentée l'année précédente en compagnie de Mattia Stabinger, l'artiste allemand fit connaître, en automne, qu'il se proposait d'organiser deux séries de concerts, de deux séances chacune, dont la première dut avoir un certain succès car, annonçant la seconde, il promit « aux amateurs de musique, aux cavaliers et à leurs dames », que « l'arrangement des concerts et la disposition de l'orchestre seront semblables à ceux de Paris et de Londres », et il ajouta que :

*... tant par le choix et la diversité de la musique vocale et instrumentale la plus nouvelle, que par la constitution du meilleur orchestre qui jouera dans ces concerts, il fera tous les efforts possibles pour mériter que lui soit renouvelée et qu'augmente encore l'approbation qu'il a reçue, lors de la première souscription <sup>6</sup>.*

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1788-1789. Sur Anna Pozzi, ainsi que sur le danseur A. Guglielmi dont nous mentionnons le nom un peu plus bas, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 574-575 et 570-571.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 47 et 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 355.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 11 février et 28 mars 1788, annonces.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 22 août 1788, annonce.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, N° 97 de l'année 1788, annonce.

La même année vit disparaître, à l'âge de soixante-treize ans, le vieux comte Pierre Borissovitch Chérémétief, créateur de Kouskovo et du théâtre féodal auquel il avait réussi à donner un si vif éclat, avant que d'en remettre, vers 1773, la direction à son fils Nicolas Pétrovitch qui, on le sait, s'employa activement, dès lors, à faire de cette scène l'une des plus brillantes et des mieux organisées de Russie <sup>1</sup>.

\* \* \*

Le premier fait qui s'insère dans la chronique artistique pétersbourgeoise, en 1788, est le concert que le flûtiste Christian-Carl Hartmann, rentré de Moscou où il s'était fait entendre à la fin de l'année précédente, annonça au début de janvier, en ces termes :

*Le célèbre virtuose Carl Hartmann, revenu de Moscou, a l'intention de donner, avant son départ de Saint-Pétersbourg, un concert privé sur la flûte, s'il se trouve pour cela cent souscripteurs, à raison de cinq roubles par personne. La souscription est ouverte chez lui, Grande Millionnaya, maison Golitzyne, N° 6. Il informe les amateurs de musique que les personnes désirant l'entendre chez elles peuvent le lui faire savoir à l'avance; le prix d'un tel concert est de cent roubles. Il vend des flûtes faites selon son goût, et de beaucoup supérieures aux flûtes ordinaires, pour le prix de cent roubles la pièce <sup>2</sup>.*

Il faut croire que, malgré des prétentions aussi extraordinaires, les « amateurs » furent assez nombreux car, le 21 janvier, l'artiste fit connaître que son concert était fixé au 24, que d'autres virtuoses s'y produiraient, et que l'orchestre serait formé de musiciens de la cour. Toutefois, ainsi qu'on le voit dans l'avis qu'il publia alors, il avait quelque peu rabattu ses exigences financières, puisqu'il avait fixé le prix des places à R. 3,— aux premières, et R. 1,— seulement aux secondes !

Puis, à quelque temps de là, C.-C. Hartmann porta à la connaissance de la population que, « comptant sur la bonté de l'honorable public », il donnerait, le 8 février, un second concert — qui fut remis au 14, « pour cause d'opéra » — dont la recette serait attribuée « à un orphelin natif de Russie, auquel il fait apprendre la harpe ». Et le virtuose décidément fort industrieux, d'ajouter que les personnes désirant avoir une « loterie musicale » (?), pouvaient en acquérir chez lui. Après quoi, il quitta la Russie <sup>3</sup>, se rendant en Allemagne où, deux ans plus tard, il eut d'assez pénibles démêlés avec la justice. Aussi tenta-t-il de se justifier en publiant, dans la *Musikalische Realzeitung* <sup>4</sup>, un démenti au-dessous duquel il se para effrontément d'un titre qu'il n'avait jamais eu l'honneur de porter : « ci-devant Directeur de Music [*sic*] à la cour de Russie » ; ce qui en dit long sur la mentalité et la correction de ce peu recommandable personnage...

Au mois de février, le public moscovite eut, au Théâtre-Pétrovsky, la révélation d'un nouvel opéra-comique russe : *Le mariage malheureux* <sup>5</sup>, livret d'un littérateur inconnu, dont Mattia Stabinger avait écrit la musique. La date exacte de la première représentation ne nous a pas été rapportée, mais la seconde ayant eu lieu le 19 février, il est certain qu'elle suivit de très près la création de cet ouvrage qui n'a été cité par aucun des biographes du compositeur.

Quelques jours plus tard, le 24 février 1788, la cour assista, au Théâtre de l'Ermitage, à l'apparition de la première œuvre profane que Domenico Cimarosa écrivit en Russie, et dont la

<sup>1</sup> Sur l'activité de Pierre Borissovitch Chérémétief, dans le domaine du théâtre, voir ci-après : *Appendice III B*.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 janvier 1788, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 1<sup>er</sup> et 4 février, et 7 mars 1788, annonces.

<sup>4</sup> Nos des 17 mars et 28 juillet 1790,

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, février 1788, annonce. Par erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 86, indique l'année 1786 pour l'apparition de cet opéra.

partition autographe, appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup>, nous livre le titre :

La felicità inaspettata. *Cantata pastorale composta dal Sig. Domenico Cimarosa, Maestro di Cappella all' attual Servizio di S. M. I. Caterina II, Imperatrice di tutte le Russie.*

*Rappresentata la prima volta nel Teatro dell' Eremitaggio, li 24 Febbraio 1788* <sup>2</sup>.

En dépit de l'appellation — *cantata pastorale* — que le compositeur a attribuée à sa partition, il s'agit bel et bien ici d'un ouvrage dramatique expressément destiné à la scène, car l'auteur du livret, Ferdinando Moretti, désigne cette œuvre comme une *azione teatrale* en deux parties et quatorze scènes sur le lieu et le décor de chacune desquelles il donne d'amples précisions.

Comme cela a été le cas de nombre d'autres ouvrages composés par Domenico Cimarosa durant son séjour à Saint-Petersbourg, le livret du spectacle du 24 février 1788 ne semble pas avoir été publié, car nous n'avons pas réussi, malgré d'actives recherches, à en découvrir un exemplaire dans les collections publiques de l'U.R.S.S. Du moins, Ferdinando Moretti l'a-t-il reproduit *in extenso* dans le recueil de ses œuvres dramatiques <sup>3</sup>, grâce à quoi l'on apprend que les personnages de l'action étaient au nombre de quatre : Consalvo, Ernando, Rodrigo et Irene, auxquels venaient se joindre, sur la scène, des chœurs de bergers, de bergères et de chasseurs.

Anna Pozzi, Guglielmo Jermolli, Domenico Bruni et Giambattista Ristorini eurent, paraît-il, la mission d'interpréter l'œuvre nouvelle <sup>4</sup>. Mais ni celle-ci, ni ceux-là ne purent satisfaire la souveraine qui, nous l'avons dit, porta, sur ce spectacle, ce jugement bien dédaigneux :

*... un opéra-comique dont je ne donnerais pas dix sous; mais cela peut être précieux pour les amateurs et connaisseurs; il y avait des chanteurs détestables...* <sup>5</sup>

Comme nous l'avons relevé, la partition autographe de *La felicità inaspettata* appartient aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>6</sup>; et il en existe au moins deux copies, l'une à la Bibliothèque du Conservatoire de Florence, l'autre à celle de Mecklembourg-Schwerin, cette dernière portant la date de 1791, qui est certainement celle à laquelle la copie fut exécutée.

\* \* \*

Le 27 février 1788, à Moscou, la troupe féodale du prince P. M. Volkonsky donna, sur le théâtre particulier de ce seigneur et dans une traduction de V. Levchine imprimée à ce moment, dans la même ville, la première représentation russe de *Silvain* de Grétry <sup>7</sup> qui, précédemment, avait déjà été joué à Saint-Petersbourg en allemand, puis en français.

Deux mois plus tard, le public de la capitale eut l'occasion d'entendre un compositeur allemand fort réputé à cette époque, l'abbé Georg-Joseph Vogler (1749-1814), alors maître de

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 345.

<sup>2</sup> On le voit, la date indiquée ici contredit celles de 1790, voire de 1791, données, pour la première représentation de cette cantate, par la plupart des historiens et des biographes du compositeur.

<sup>3</sup> *Opere drammatiche*, IV, 45-92.

<sup>4</sup> P. CAMBIASI : *D. Cimarosa*, p. 62, qui ne cite pas la source à laquelle il a puisé ce renseignement.

<sup>5</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre à Grimm, du 21 avril 1788.

<sup>6</sup> Fig. 100-101, voir la reproduction du titre et de la première page de la partition d'orchestre autographe de cet ouvrage.

<sup>7</sup> Livret de ce spectacle (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

chapelle du roi de Suède, qui se produisit dans un concert auquel il convia les mélomanes par l'alléchant avis que voici :

*Samedi 6 mai, à 6 heures, M<sup>r</sup> Vogler donnera, dans la salle de M<sup>r</sup> Lyon, un concert instrumental en tableaux [sic] qui comprendra : 1) l'introduction de l'opéra : L'amour de la patrie <sup>1</sup>, représentant les divertissements de la vie champêtre, leur trouble par les dévastations de la guerre, la marche des paysans fidèles à leur patrie, la bataille et la fuite des ennemis, la victoire et l'allégresse générale; ensuite viendra un concerto pour le forte-piano. 2) L'ouverture d'un opéra-comique avec des variations pour le fortepiano et accompagnement de tout l'orchestre, qui comprend une symphonie représentant les amusements des noces françaises et la chanson de Marlborough, avec des variations pour le fortepiano <sup>2</sup>.*

Le mois suivant à Moscou, le Théâtre-Pétrovsky offrit, en peu de temps, deux ouvrages nouveaux à ses habitués. Tout d'abord : *Nanette et Lucas, ou La paysanne curieuse*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, musique du chevalier d'Herbain, qui fut jouée le 11 juin <sup>3</sup>, certainement dans une version russe demeurée inédite. Puis le 14 juin, un opéra-comique russe en deux actes : *Le tzigane* <sup>4</sup>, dont le livret dû à un auteur inconnu, fut publié la même année, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et dont la partition appartenait peut-être à Anton Bullandt auquel plusieurs historiens russes l'ont attribuée, toutefois sans apporter la preuve certaine de leurs dires.

A Saint-Petersbourg, le 29 juin, Domenico Cimarosa fit jouer, sur la scène de l'Ermitage, une cantate nouvelle dont le manuscrit autographe porte le titre que voici :

*Atene edificata. Cantata a 4 voci per il giorno di S. Pietro. Composta per ordine di S.a M.a Caterina II, Imperatrice di tutte le Russie, da Domenico Cimarosa, Maestro di Musica di S.a M.a sudetta. 1788.*

Le jour de Saint-Pierre dont il est question ici était évidemment celui de la fête des saints Pierre et Paul qui coïncidait avec le 29 juin, et que la cour de Russie avait coutume de célébrer avec une particulière solennité. Notons, à ce propos, que l'apparition d'*Atene edificata* a été rapportée de façon aussi diverse que fantaisiste par plusieurs historiens. Cependant, en effet, que F. J. Fétis donne, pour cette partition, la date de 1792, P. Cambiasi avance celle du carnaval de 1790 <sup>5</sup>. Mais le plus extraordinaire de tous est assurément le musicologue soviétique N. Findeisen qui était pourtant en mesure de connaître par le menu l'histoire de son pays et qui, tout en énonçant exactement l'année 1788, prétend que cet ouvrage fut composé... « à l'occasion de la naissance du grand-duc Alexandre Pavlovitch » <sup>6</sup>. Or, le futur empereur Alexandre I était né le 12 décembre 1777, soit dix ans, exactement, avant l'arrivée de Domenico Cimarosa en Russie !

Une fois encore, le livret traité par le compositeur appartenait à Ferdinando Moretti, mais il ne semble pas avoir été publié et, fait inexplicable, il ne figure pas dans l'édition collective des œuvres du poète. Pour la partition, elle n'existe, croyons-nous, qu'en un

<sup>1</sup> L'ouvrage désigné sous ce titre russe est évidemment l'opéra : *Le patriotisme*, que le compositeur allemand écrivit, vers 1788, à l'intention de l'Académie royale de musique de Paris, mais qui n'y fut jamais représenté.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 mai 1788. Le 12 du même mois, le compositeur allemand annonça son prochain départ, dans la feuille officielle.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, juin 1788. Ainsi que le montrent les annonces publiées dans le même journal, cet ouvrage se maintint à l'affiche jusqu'en 1800.

<sup>4</sup> *Ibid.*, juin 1788, annonce.

<sup>5</sup> *D. Cimarosa*, p. 62. La date de 1790 avancée par cet historien, est infirmée, et par la partition autographe, et par la présence, parmi les interprètes, du chanteur G. B. Ristorini, car celui-ci quitta Saint-Petersbourg, au cours de l'été 1789 déjà.

<sup>6</sup> *Esquisse*, II, 43.

exemplaire unique — autographe — qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup>.

Comme cela avait été le cas de la précédente cantate de Domenico Cimarosa, *Atene edificata* fut interprété, sur la scène de l'Ermitage, par Anna Pozzi, Domenico Bruni, Guglielmo Jermolli et Giambattista Ristorini. En terminant, ajoutons que les écrits du temps ne font pas la moindre allusion à cet ouvrage qui semble avoir passé complètement inaperçu.

Au début de septembre 1788, le Club musical de Saint-Pétersbourg dont nous avons signalé la fondation en 1772 et qui, dès lors, avait éprouvé bien des vicissitudes, manifesta un regain d'activité en organisant une série de concerts réguliers auxquels il convia le public par l'avis suivant :

*Il est fait savoir aux honorés membres du Club musical que, le 2 septembre prochain, les concerts recommenceront; le 30 septembre, il sera donné une cantate à laquelle succéderont, en peu de temps, deux autres qui vaudront certainement honneur et louange à leur auteur <sup>2</sup>.*

Malheureusement, cette annonce ne révèle pas le nom du compositeur dont les œuvres allaient être exécutées. Mais il faut croire que ces séances suscitèrent un bien vif intérêt parmi les mélomanes et les musiciens de la capitale car, de l'automne 1788 à novembre 1789, il ne fut pas admis, au sein de l'association, moins de 395 membres nouveaux, parmi lesquels on relève les noms de Dmitri Bortniansky et de G. M. Giornovicchi <sup>3</sup>.

C'est probablement quelques semaines après — peut-être le 22 septembre 1788, jour de l'anniversaire du couronnement, ou le 24 novembre, jour de la fête patronymique de la souveraine — que Domenico Cimarosa fit représenter, à Saint-Pétersbourg, un *dramma serio* intitulé : *La vergine del sole*, qu'il venait d'écrire sur un texte de Ferdinando Moretti <sup>4</sup>. En fait, il s'agissait d'un livret que le dramaturge italien avait fourni à Giuseppe Sarti, cinq ans auparavant et qui, mis en musique par celui-ci, avait été porté à la scène à Milan en 1783, sous le titre d'*Idalide*. Et l'on se souvient que la partition de G. Sarti avait été jouée à Saint-Pétersbourg, en 1785 déjà; ce qui explique l'erreur commise par les éditeurs des *Archives des Théâtres impériaux* qui, confondant *Idalide* et *La vergine del sole*, entremêlent les renseignements relatifs à chacune de ces deux partitions <sup>5</sup>. Ainsi que nous l'avons relevé, Ferdinando Moretti s'était contenté, pour cette seconde version musicale de son œuvre, de donner à celle-ci un titre nouveau, et de modifier les noms de quelques-uns des personnages.

En prenant en considération la nature des voix des chanteurs qui eurent la tâche de créer *La vergine del sole* en 1788, on peut admettre que les rôles furent probablement distribués comme suit : <sup>6</sup>

Idalide : Anna Pozzi  
 Ataliba : Marianna Gattoni  
 Alonso : Domenico Bruni  
 Palmoro : Guglielmo Jermolli.

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 345.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 août 1788, annonce.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 164, d'après la liste des membres dressée en novembre 1789.

<sup>4</sup> L'incertitude où l'on est, quant à l'apparition de cet ouvrage, est entretenue par les divergences des historiens à son égard. Si R. Eitner indique l'année 1788, tous les autres hésitent entre 1789, 1790, voire 1791. De leur côté, les *Archives Th. Imp.*, III, 217, signalent des représentations en 1789. Toutefois, D. Cimarosa ayant donné, en 1789 précisément, un opéra aussi considérable que *Cleopatra*, on peut présumer qu'il n'écrivit pas deux partitions d'une pareille importance, au cours de la même année.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 217.

<sup>6</sup> P. CAMBIASI : *D. Cimarosa*, p. 41, qui ne cite pas sa source, est seul à énumérer les interprètes de *La vergine del sole*. Mais il n'indique pas les rôles qui leur étaient attribués. Comme nous n'avons pas réussi à découvrir le livret du spectacle, la distribution indiquée par nous, encore qu'assez vraisemblable, demeure sujette à caution.

Pour la partition de *La vergine del sole*, nous en connaissons quatre exemplaires dont l'un — autographe — à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup>, les trois copies se trouvant à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, à celle de Mecklembourg-Schwerin, et à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

\* \* \*

Quelque temps après Domenico Cimarosa, ce fut au tour de Vicente Martin i Soler qui venait d'être engagé à la cour, comme second maître de chapelle; d'occuper l'attention du public pétersbourgeois en faisant jouer, probablement au Théâtre de l'Ermitage, *Una cosa rara* qui avait été créé à Vienne, deux ans auparavant. Si la date de cette première représentation en Russie n'est pas connue de façon absolument précise, du moins peut-on la fixer approximativement vers le milieu d'octobre 1788, A.V. Khrapovitzky faisant allusion dans ses *Mémoires*, le 19 de ce mois, à un incident qui s'était produit, quelques jours auparavant, au cours de ce spectacle <sup>2</sup>.

Aucun renseignement ne nous est parvenu sur l'accueil qui fut réservé, à ce moment, à la partition du musicien espagnol. Toutefois, il est certain qu'elle dut connaître aussitôt un vif succès, car elle fut donnée en russe, au cours de l'année suivante déjà et, dès lors jusqu'en 1800, elle ne fut pas jouée moins de vingt fois à Saint-Pétersbourg, tant en italien que dans la version russe.

\* \* \*

Succédant de peu de jours à cette représentation, un événement important se produisit à Naples, qui intéresse tout particulièrement l'histoire de la musique russe, parce que son héros n'était autre que le jeune compositeur Pierre Skokof qui, on le sait, était alors fixé dans cette ville.

Le 24 octobre (4 novembre, nouv. st.) 1788, Pierre Skokof fit paraître, sur la scène du Teatro S. Carlo, un *dramma per musica* intitulé : *Rinaldo*, en trois actes, dont le livret a une histoire assez compliquée. Sous sa forme primitive, cet ouvrage appartenait à l'abbé S. J. Pellegrin (1663-1745), et avait été donné à Paris, en 1722, avec une musique du compositeur Henri Desmarests, sous le titre : *Renald, ou La suite d'Armide* <sup>3</sup>. Puis, Antonio Sacchini qui était arrivé en France vers 1782, cherchant un sujet pour aborder la scène lyrique parisienne, un obscur écrivain nommé Lebœuf, tout à fait novice dans cet art, fut chargé de remanier l'œuvre de l'abbé Pellegrin, à l'intention du *maestro* italien dont la partition intitulée : *Renald*, fut créée en 1783, à l'Académie royale de musique.

Bien qu'elle fût d'une insigne médiocrité <sup>4</sup>, c'est cette adaptation que le poète napolitain Carlo Sernicola, auteur de nombreux *libretti* qui avaient connu un grand succès, entreprit de traduire à l'intention de Pierre Skokof dont les exigences en matière littéraire et dramatique ne devaient pas, on le voit, être bien grandes. Et, malgré les critiques sévères dont il fut l'objet de la part du poète Luigi Serio, censeur des scènes napolitaines <sup>5</sup>, le livret de Carlo Sernicola

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 221.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 123. V. STASSOF et N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 108, indiquent la date du 1<sup>er</sup> juin 1789, pour l'apparition de cet ouvrage à Saint-Pétersbourg. Or, il s'agit ici de la première représentation *russe*, qui eut lieu un an après l'italienne.

<sup>3</sup> *Armide* de J. B. Lulli, représenté à Paris, en 1686.

<sup>4</sup> Cmf. A. JULLIEN : *La cour et l'opéra secret sous Louis XVI*; Paris, 1878, pp. 32-33, l'opinion fort défavorable de J. B. A. Suard sur cette élucubration.

<sup>5</sup> Nommé en 1778 poète de la cour de Naples, l'écrivain Luigi Serio (1744-1799) était officiellement chargé d'examiner les ouvrages dramatiques proposés pour être représentés à Naples. Dans le rapport qu'il adressa au roi, en date du 11 juin (nouv. st.) 1788, il signala les nombreux défauts dont, à son avis, était entaché le livret de *Rinaldo* : Chœurs trop nombreux dans l'action et dans les ballets, qui n'étaient pas

fut publié à Naples, en 1788 (Exemplaires à la Biblioteca nazionale de Rome et à la Bibliothèque publique de Leningrad) <sup>1</sup>. Il était précédé de cette dédicace (traduction) au roi Ferdinand IV, dont on appréciera la lamentable platitude :

A S. M. R.,

*Remettant avec humilité à Vos Pieds Royaux le drame intitulé Il Rinaldo, qui a été fait pour célébrer ce jour très glorieux, et que je fais représenter sur la scène de Votre Théâtre Royal, je supplie V. M. de daigner l'accueillir et l'agréer, par un effet de la naturelle Clémence Royale, et je compte comme le plus grand honneur pour moi, de le présenter.*

*De Sa Royale Majesté, le serviteur et vassal le plus humble et le plus respectueux*  
Giuseppe Cinque, *Impresario*.

Les chanteurs qui furent désignés pour interpréter l'ouvrage du jeune compositeur russe étaient : Girolamo Crescentini qui avait débuté peu auparavant à Rome, avec un immense succès (Rinaldo); le célèbre soprano Brigida Banti (Armida), le non moins fameux ténor Giacomo David (Idraotte), l'excellent contraltiste Angiolo Monanni *detto Manzoletto* qui avait brillé en Russie de 1770 à 1774 (Adraste), enfin Lucia Celeste Trabalza (Melissa). Toutefois, il semble que la Banti, gravement malade lors de la première représentation, dut être temporairement remplacée par Anna Davia de Bernucci qui, de retour de Saint-Pétersbourg, se trouvait alors à Naples <sup>2</sup>. Mais, même s'il en fut ainsi, la distribution de *Rinaldo* ne comprenait que des artistes du plus haut mérite, et l'on doit penser, dès lors, que la représentation fut extrêmement brillante. Au reste, une note manuscrite consignée dans l'exemplaire du livret qui est conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad, relève que :

*... pour cet ouvrage, Skokof reçut une récompense qu'on n'accorde qu'aux compositeurs les plus célèbres et les meilleurs.*

Et l'on peut supposer que, si pareille faveur fut réservée au musicien russe, la protection de son compatriote, le comte P. M. Skavronsky, y fut bien pour quelque chose.

Malheureusement, la partition de *Rinaldo* a disparu. Toutefois, il en existait autrefois un arrangement pour piano-forte et voix, dans la bibliothèque du comte N. P. Chérémétief <sup>3</sup>. Et comme un document d'archives <sup>4</sup> atteste que des décors furent bossés à Kouskovo, pour cet ouvrage, il paraît vraisemblable que *Rinaldo* fut représenté sur cette scène, à une date que l'on ignore.

Enfin signalons, sans pouvoir indiquer de dates précises, l'apparition en 1788, de quelques autres ouvrages dramatiques.

*Der Apotheker und der Doktor*, opéra-comique allemand de K. von Dittersdorf, fut donné au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, dans une version russe due à F. Rozanof, qui fut éditée alors dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) <sup>5</sup>.

Pour sa part, la troupe féodale du comte N. P. Chérémétief fut la première à jouer, sur la scène de Kouskovo, l'opéra-comique français : *Le faux lord* de N. Piccinni, qu'elle fit connaître

adaptés au goût du public napolitain, et pour l'exécution desquels le théâtre ne disposait pas de choristes bien stylés, intrigue ne correspondant pas aux possibilités vocales et dramatiques des artistes de la troupe, etc. Voir B. CROCE : *Teatri di Napoli*, 1<sup>re</sup> éd., pp. 736-737, le texte complet de ce rapport.

<sup>1</sup> Fig. 102, voir la reproduction du titre de ce livret, d'après l'exemplaire appartenant à la Biblioteca nazionale de Rome.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle. — *Indice de' spettacoli* pour 1788-1789.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 69.

<sup>4</sup> *Catalogue Kouskovo*.

<sup>5</sup> Livret de ce spectacle. Commettant une erreur inexplicable, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 143, attribue cet ouvrage à... V. Martin i Soler.

dans une traduction russe dont V. Voroblevsky était probablement l'auteur, et qui fut publiée à Moscou, à la même époque (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

C'est à Moscou également, que fut créé un opéra-comique russe en quatre actes : *Le brasseur, ou L'esprit malin caché*<sup>1</sup>, dont les auteurs ne sont pas connus et dont, au dire de V. Stassof, le livret — publié alors dans cette ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) — aurait été traduit du français.

Enfin, le Théâtre russe de Saint-Pétersbourg révéla un nouvel opéra-comique russe : *Les soirées, ou Devine, devine, jeune fille !* dont le compositeur Evstignéï Fomine avait écrit le texte et la musique<sup>2</sup>; mais sur lequel on ne possède aucun autre renseignement, la partition en étant perdue. Seul subsiste le livret qui fut édité dans la capitale, en 1788 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

---

Si Catherine II avait mis de grands espoirs en Stéphane Féodorovitch Strékalof quand, au début de février 1786, elle remit la direction des Théâtres impériaux aux mains de ce haut fonctionnaire, elle ne dut pas conserver bien longtemps ses illusions. Car, soit incapacité, soit naturelle indolence qu'aggravait un fâcheux penchant pour la boisson, le personnage choisi par elle ne se montra guère à la hauteur de la lourde tâche qui lui avait été commise. Pour remédier à une situation qui allait chaque jour s'aggravant, il ne trouva, en effet, d'autre moyen que de contracter des emprunts qui lui permirent de régler les dettes les plus criardes, tout en en faisant de nouvelles pour subvenir aux dépenses quotidiennes des scènes de la cour. Si bien qu'en trois ans de ce singulier régime, le déficit, loin de s'être réduit, avait grossi de quelque cent mille roubles, et atteignait le total de R. 309.868,—<sup>3</sup>.

Justement inquiète de pareil état de choses, la souveraine dut s'en entretenir à plusieurs reprises avec son secrétaire A. V. Khrapovitzky auquel elle s'ouvrait de la plupart des affaires de l'Empire. De fait, le 7 février 1789, celui-ci lui suggéra une solution qui consistait à le nommer directeur, conjointement avec Pierre Alexandrovitch Soïmonof<sup>4</sup>, en lieu et place de S. F. Strékalof : proposition qui agréa immédiatement à Catherine II, et au sujet de laquelle A. V. Khrapovitzky nota brièvement, dans son journal :

*... reçue avec bienveillance; on s'est mise à faire le nécessaire*<sup>5</sup>.

Mais, si les hommes étaient trouvés, il restait à leur fournir le moyen matériel de s'acquitter de leur mission. Et c'était là le plus difficile. A. V. Khrapovitzky estimait, en effet, qu'il était nécessaire de mettre à la disposition des futurs directeurs la somme de R. 600.000,—, « pour payer les vieilles dettes, et couvrir les dépenses de l'année courante ». Or, appauvrie par les guerres précédentes, ainsi que par l'actuelle campagne contre la Turquie, la caisse de l'Etat était incapable d'un pareil effort.

De longues discussions s'ensuivirent, la souveraine ayant tout d'abord décidé de régler le passif, mais sans avancer l'argent nécessaire pour la saison 1789, et ayant laissé passer bien des jours pour en arriver finalement, le 28 février, à consentir au versement de R. 200.000,—

<sup>1</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>2</sup> A. FINAGUINE : *E. Fomine*, p. 85.

<sup>3</sup> V. P. POGOJEF : *Projet...*, III, 238.

<sup>4</sup> On se souvient que P. A. Soïmonof avait appartenu au Comité des spectacles qui, de 1783 à 1786, fut chargé de la gérance des scènes impériales.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 170.

seulement, mais en ordonnant de procéder immédiatement à une revision minutieuse des rôles du personnel, afin d'en exclure tous les artistes superflus <sup>1</sup>.

En fin de compte, le 3 mars, l'oukase impérial fut signé qui, déchargeant S. F. Strékalof de ses fonctions, appelait A.V. Khrapovitzky et P. A. Soïmonof à lui succéder <sup>2</sup>.

On le conçoit, le premier soin des nouveaux directeurs fut de rechercher les moyens propres à réduire sensiblement les dépenses des scènes de la cour. Ce qui fit l'objet d'un rapport dont l'impératrice prit connaissance, le 5 avril déjà, et dont A.V. Khrapovitzky relève en ces termes les points principaux :

... *Floridor, Aufresne et Sage sont vieux — Hus, Delpit, Fastier et Perceval trop chers* <sup>3</sup> — *supprimer les Italiens — diminuer la troupe de ballet, en conservant Picq et Rossi* <sup>4</sup>, *ainsi qu'une autre paire, car il est suffisant de deux paires pour la vue — instituer la troupe allemande avec Fiala* <sup>5</sup>.

Puis, le 11 mai <sup>6</sup>, A. V. Khrapovitzky et P. A. Soïmonof désirant se faire une idée exacte de la situation financière, demandèrent à leur prédécesseur de leur remettre le rôle complet du personnel, ainsi qu'un relevé des avoirs en caisse et des dettes : démarche qui avait été faite une fois déjà et à laquelle l'indolent fonctionnaire, trop occupé par sa passion pour la boisson, n'avait pas daigné réagir, sans doute parce qu'il redoutait que ses successeurs se rendissent compte du désordre dans lequel se trouvait la comptabilité des Théâtres impériaux.

Mais, pour l'instant, le plus important était de comprimer les dépenses entraînées par la présence d'un personnel excessivement nombreux. Aussi la proposition tendant à congédier la troupe italienne, fut-elle retenue en principe. Toutefois, peut-être en raison des contrats qui étaient dûment signés et des indemnités élevées qu'il aurait été nécessaire de verser aux virtuoses congédiés avant l'expiration de leur engagement, cette mesure fut ajournée de quelque temps et, comme on le verra, ce n'est qu'au début de 1791, que l'Opéra italien fut supprimé, et la troupe presque entière renvoyée.

Cependant, la direction put, sans plus tarder, se débarrasser de plusieurs solistes dont les contrats étaient expirés. C'est ainsi que Pietro Mazzoni et Bartolommeo Schiroli reçurent leur congé au début de mai, et qu'il en alla de même, pendant l'été, de Giambattista Ristorini, ainsi que du couple Baldassare et Benedetta Marchetti, ce qui ne manqua pas d'alléger sensiblement le budget de la troupe italienne.

Au début de l'année 1789, avant le départ de ces chanteurs qui étaient tous de qualité, la compagnie réunissait les artistes suivants : Anna Pozzi (*1<sup>a</sup> donna*), Marianna Gattoni et Maria Jermolli (*2<sup>e</sup> donne*), Domenico Bruni, Guglielmo Jermolli, Giambattista Ristorini et Bartolommeo Schiroli; Carlo Canobbio cumulant les fonctions de 1<sup>er</sup> violon et de chef d'orchestre, et Antonio Amati tenant le clavecin d'accompagnement <sup>7</sup>. Cependant qu'en novembre, on vit apparaître le chanteur bouffe Giuseppe Andreoli qui s'était produit à Moscou pendant la saison 1774-1775 déjà et qui, revenu en Russie, fut engagé sur la scène de la cour, pour les rôles secondaires.

<sup>1</sup> Sur ces délibérations et les tergiversations de Catherine II, voir A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, pp. 170-174.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 175. Fig. 103, voir le portrait d'Alexandre Vassiliévitch Khrapovitzky.

<sup>3</sup> Tous artistes appartenant à la compagnie française.

<sup>4</sup> M<sup>me</sup> G. Rossi, femme de Charles Le Picq. Evidemment, il n'est question ici que de supprimer les autres couples de solistes, les sujets de second et de troisième ordres, presque tous russes, recevant des appointements fort minimes.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 361.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1789-1790.

Pour la compagnie française, elle n'eut pas à souffrir des critiques sévères que les nouveaux directeurs avaient formulées à son endroit. Loin de voir son personnel atteint par les mesures d'économie jugées nécessaires, elle s'accrut encore de deux artistes : le comédien Demartrait qui avait été congédié l'année précédente sur sa demande, puis l'actrice Sophie Hus qui, probablement grâce à la puissante protection de son amant, le comte A. I. Markof, fut engagée à des conditions extrêmement onéreuses pour la caisse des scènes de la cour.

Plus mal partagé, le Théâtre allemand dut laisser s'éloigner, une fois leurs engagements terminés, plusieurs de ses meilleurs pensionnaires : Anna Riedl, le couple Maximilian et Edmunda-Franziska Scholtz, ainsi que Christian Opitz qui avait été engagé en 1784, pour remplacer Karl Czechtitzky. Et comme les contrats de tous les autres artistes venaient à échéance au cours de l'année, la direction fit connaître aux intéressés qu'ils ne seraient gardés que jusqu'au 1<sup>er</sup> décembre<sup>1</sup>, probablement dans l'intention de supprimer, à ce moment, la scène allemande de la cour. Toutefois, comme ce fut le cas à l'égard de la troupe italienne, cette mesure décidée en principe, pour raison d'économie, ne fut pas appliquée immédiatement, et la plupart des comédiens en cause, ayant continué leur service pendant deux ans, ne reçurent leur congé définitif que le 1<sup>er</sup> mai 1791.

La troupe chorégraphique, elle aussi, perdit quelques-uns de ses sujets en 1789 : le danseur et chorégraphe Francesco Rosetti qui demanda à quitter la scène de la cour, afin d'aller rejoindre, à Jassy, le prince Grégoire Potemkine au service duquel il entra en qualité de maître de ballet ; puis le couple Schwab dont le contrat de trois ans, conclu en 1785, était terminé.

Au sein de l'orchestre impérial, le seul changement notable fut l'admission du bassoniste tchèque Anton Zelenka.

D'autre part, le petit ensemble des concerts du Palais accueillit un artiste de grande valeur, le violoncelliste Alessandro Delfino, qui allait faire une longue et brillante carrière en Russie, et qui entra dans l'orchestre de la cour en 1793. Signalons encore que Johann Maresch qui dirigeait la « musique de cors » impériale, se trouva paralysé à la suite d'une attaque d'apoplexie, et qu'il fut remplacé dans ses fonctions par Carl Lau qui, jusqu'alors, conduisait l'orchestre de cors du prince G. Potemkine.

A la même époque, le violoniste G. M. Giornovicchi, qui avait quitté le service impérial trois ans auparavant pour aller se produire à l'étranger, regagna la capitale où, semble-t-il, il ne réintégra pas la place qu'il avait occupée autrefois dans le petit ensemble affecté aux concerts intimes du Palais.

Ce fut encore dans cette période, que Gennaro Astaritta abandonna momentanément la Russie pour se rendre à Venise où il séjourna quelques années ; et que le compositeur et professeur de chant Felice Alessandri se décida également à repartir, sans doute parce qu'il n'avait pas réussi à se créer une situation intéressante à Saint-Pétersbourg.

Toujours au cours de l'année 1789, on vit apparaître en Russie un artiste nouveau, Pietro di Gottardo Gonzaga, décorateur de génie qui devait s'illustrer sur les scènes impériales dès 1792, et qui fut amené d'Italie par le prince N. B. Youssouf, ministre de Catherine II à Turin, désireux de faire décorer par lui son théâtre particulier d'Arkhanguelskoïé, près de Moscou<sup>2</sup>. Enfin, le 10 mai 1789<sup>3</sup>, le vieux machiniste Giuseppe Brizonzi qui avait été conduit à Saint-Pétersbourg par l'impresario G. B. Locatelli, en 1758 et qui, dès lors, avait fait une belle carrière au service de la cour, se noya dans la Néva, pendant une inondation.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 357.

<sup>2</sup> Sur tous les nouveaux artistes que nous venons de nommer, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 561-578.

<sup>3</sup> A. V. КРАПОВИТЗKY : *Op. cit.*, p. 190.

A Moscou, Michel Maddox dont l'entreprise était obérée par les dettes qu'il avait dû contracter pour la créer et l'entretenir, se débattait dans des difficultés toujours croissantes. Malgré l'activité qu'il déployait et les intelligentes innovations auxquelles il s'était risqué dans l'espoir d'attirer un public nombreux et fidèle, un jour vint où il ne fut plus en mesure de poursuivre l'exploitation du Théâtre-Pétrovsky. Et, le 19 décembre 1789<sup>1</sup>, il dut se résigner à prendre, avec le Conseil de tutelle dont il était débiteur pour de très fortes sommes, un arrangement qui faisait passer son théâtre entre les mains de cette institution. On imagine ce que dut être la douleur du malheureux qui se trouva ainsi dépossédé et qui, dès lors, ne fut plus, en quelque sorte, que le gérant de l'affaire qu'il avait créée au prix de tant d'efforts !

Du moins — maigre consolation — obtint-il qu'il lui fût versé annuellement une somme de cinq mille roubles, et put-il continuer à jouir gratuitement du logement qu'il occupait<sup>2</sup>.

\* \* \*

C'est au même moment, à peu près, que se place la fondation d'un théâtre permanent à Kharkof, signe évident de l'extension du mouvement dramatique dans les provinces qui, jusqu'alors, en étaient réduites, dans ce domaine, aux seuls spectacles organisés ici et là par quelques grands seigneurs possédant leurs troupes particulières, toujours formées de serfs. Déjà, au cours des années précédentes, quelques représentations avaient été données, dans cette ville, par des amateurs qui, occasionnellement, s'étaient aussi essayés à l'art chorégraphique en dansant de petits ballets. Mais c'est en 1789, sur l'initiative du brigadier F. I. Kamensky, gouverneur de cette région, qu'une scène régulièrement constituée put être créée, grâce à l'existence d'une salle spacieuse et pourvue de douze loges, qui avait été construite, à côté du palais gouvernemental, à l'occasion du séjour que Catherine II fit à Kharkof, en 1787.

Un abonnement fut ouvert alors, qui eut d'autant plus de succès, que le prix des places était très bas : les loges de douze personnes à cinquante roubles par an, les fauteuils à un rouble pour la soirée, le parterre à cinquante kopeks, et le poulailier à vingt-cinq kopeks !

Circonstance favorable, le gymnase de la ville possédait déjà un petit orchestre et un chœur, tous deux formés des élèves de l'établissement et dirigés par l'un de leurs maîtres, Maxime Prokofiévitch Kontzévitich, connu dans la région comme un bon compositeur de romances et de pièces religieuses. Aussi, sur l'ordre du gouverneur, ces ensembles furent-ils mis à contribution et tenus, comme la plupart des acteurs-amateurs, de prêter gratuitement leur concours aux représentations.

Inaugurée dans des conditions matérielles si propices, l'entreprise n'eut pas de peine à prospérer et à progresser. Elle commença par donner, deux fois par semaine, des spectacles dramatiques, mais elle se mit bientôt à jouer aussi des opéras-comiques, tant russes que traduits du français. Et le premier ouvrage qu'elle révéla en ce genre fut naturellement *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, de A. Ablessimof et Sokolovsky, qui retrouva aussitôt, auprès du public de Kharkof, la faveur dont il jouissait auprès de celui de Saint-Petersbourg et de Moscou. Au dire d'un historien local, le succès dépassa les prévisions les plus optimistes, surtout quand le principal rôle féminin, celui d'Aniouta qui avait été joué jusqu'alors par un simple élève du gymnase, fut repris par une jeune cantatrice d'origine tzigane, Elisabeth Gavrilovna, devenue peu après la femme du seul acteur professionnel de la troupe. Le même auteur rapporte que le chef d'orchestre avait dû faire apprendre leurs parties aux artistes, en les leur serinant sur son violon, ce qui fait penser que ces chanteurs n'étaient pas bien grands clerks en musique ! Quant à la mise en scène du *Meunier*, elle ne manquait pas de pittoresque, et témoignait d'un réalisme qui fit une profonde impression sur les spectateurs. En effet, l'unique décorateur-machiniste

<sup>1</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 348.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 353.

du théâtre avait construit sur la scène un véritable moulin dont les ailes tournaient sans arrêt. Et lorsque le public vit apparaître, derrière une toile verte qui figurait des collines, une énorme boule rouge représentant le soleil, ce fut du délire !

Peu après, abordant le domaine de l'opéra-comique français, le théâtre de Kharkof inscrivit à l'affiche : *Les deux chasseurs et la laitière* de E. R. Duni, puis *Le tableau parlant* de Grétry. Enfin en 1790, comme ses pensionnaires avaient pris de l'expérience, et que ses moyens financiers lui permettaient des dépenses plus considérables, il emboîta le pas aux scènes des deux capitales, en donnant plusieurs opéras-comiques russes : *Les bons soldats* de H. Fr. Raupach, *Le marchand de sbitène* d'Anton Bullandt, *L'avare* de V. Pachkévitsh; et *Arcas et Iris* de Michel Frantzovitch Kerzelli, qui n'eurent pas moins de succès <sup>1</sup>.

\* \* \*

La série des principales manifestations musicales de 1789 fut ouverte, le 1<sup>er</sup> janvier à Moscou, par la création d'un opéra-comique russe : *La double métamorphose, ou Le gai savetier*, dont les auteurs sont demeurés inconnus, et sur lequel nous n'avons pu découvrir aucun renseignement, sinon que cet ouvrage fut rejoué à plusieurs reprises sur la même scène, au cours des années suivantes <sup>2</sup>.

Le 28 du même mois, avant de quitter Saint-Petersbourg pour se rendre en Italie, Gennaro Astaritta donna, avec le concours de quelques solistes parmi lesquels la cantatrice Anna Pozzi, un concert dans lequel il fit exécuter plusieurs œuvres de sa composition <sup>3</sup>.

\* \* \*

Le 29 janvier 1789 <sup>4</sup>, Catherine II convia toute la cour à venir entendre, au Théâtre de l'Ermitage, son nouvel opéra-comique russe en cinq actes : *Le preux Chagrin Kossométovitch* qui fit quelque bruit, en raison de l'auguste personnalité qui y était persiflée de façon assez claire pour que chacun pût, sans peine, reconnaître qui elle était.

Pour l'intelligence de ce qui va suivre, il faut savoir que, l'année précédente, la Suède avait déclaré la guerre à la Russie, et que le roi Gustave III s'était, à l'avance, fait fort de prendre Saint-Petersbourg, d'y jeter bas la statue monumentale de Pierre-le-Grand, et d'inviter les dames de la noblesse suédoise à un service solennel d'action de grâces qui devait être célébré dans la cathédrale de Saint-Isaac. Raillant ces projets dont les événements devaient, au reste, se charger de démontrer la folle présomption, Catherine II avait fait du roi de Suède le héros de sa pièce et, ne se décidant pas à le désigner nommément, sans doute pour éviter les commentaires des ministres étrangers accrédités auprès d'elle, elle l'appela Chagrin Kossométovitch (de *kossoï*, oblique, qui louche), après que A. V. Khrapovitzky lui eût proposé quelques anagrammes plus ou moins transparents <sup>5</sup>.

Dans ses *Mémoires*, le comte L. Ph. de Ségur, ambassadeur de France à Saint-Petersbourg, rapporte que la personne de Gustave III était grotesquement travestie :

... On l'y montrait sous la forme d'une sorte de capitaine rodomont, d'un prince nabot. Ce chercheur d'aventures, guidé par les conseils d'une méchante fée, allait prendre, dans un

<sup>1</sup> Tous renseignements fournis par F. A. KAMENSKY : *La fondation du théâtre de Kharkof*, paru dans : *Le Passé russe*, août 1882, pp. 432-441.

<sup>2</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 224.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg*, N° 7 de 1789, annonce.

<sup>4</sup> La date du 29 janvier, pour la première représentation de cet ouvrage, est attestée par A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 168, qui assista au spectacle, et elle infirme, par conséquent, celle du 17 avril avancée par les éditeurs des *Archives des Théâtres impériaux*, III 154.

<sup>5</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 138.

*vieux arsenal, l'armure d'un ancien et fameux géant, dont le casque, lorsqu'il en couvrait sa tête, descendait jusqu'à son ventre, tandis que les bottes du même colosse montaient jusqu'à sa ceinture : ainsi on ne voyait plus qu'une tête, deux jambes et point de corps. Equipé de cette manière, il bornait ses exploits à l'attaque d'un misérable petit fort, dont le commandant, invalide, sortait avec une garnison de trois hommes, et mettait en fuite avec sa béquille le ridicule paladin<sup>1</sup>.*

Une fois encore, A. V. Khrapovitzky avait activement contribué à la rédaction de l'ouvrage, ce qui nous vaut d'en connaître la genèse par le menu. Dès le 11 septembre 1788, le haut fonctionnaire note, en effet, dans son journal :

*... On m'a ordonné de chercher le conte du Preux Fouflig<sup>2</sup>, afin d'en faire un opéra, en y ajoutant des faits contemporains.*

Puis, le 23 novembre, il ajoute :

*... J'ai présenté un air commençant par : Se gonflant d'héroïsme. Cet air a été approuvé... On m'a dit qu'on me chargeait de faire les vers.*

Le 6 décembre :

*... On a lu le deuxième acte que j'avais apporté, et l'on m'a dit : « Il ne faut pas parler ainsi de la bravoure », et l'on a supprimé l'air. A la place, on a approuvé celui qui est maintenant dans la pièce, et que j'ai alors écrit : Nous n'avons pas montré de hardiesse.*

Le surlendemain :

*... J'ai apporté tout l'opéra en cinq actes. Sa Majesté l'a gardé. J'ai été appelé après la lecture. On m'a dit que les fragments ajoutés par moi étaient bons.*

Puis, le 9 décembre :

*... On m'a remis l'opéra : Le preux Chagrin pour le faire représenter au théâtre et, avec l'approbation du comte A. M. Dimitrief-Mamonof, faire composer la musique par Martini<sup>3</sup> et Wanzura<sup>4</sup>.*

Finalement, ce fut Vicente Martin i Soler seul qui fut chargé d'écrire la partition du nouvel opéra-comique de Catherine II, et il dut y travailler avec ardeur puisque, comme on vient de le voir, le livret lui fut remis vers le 9 décembre 1788 et que, le 28 déjà, A. V. Khrapovitzky put noter dans son journal que le premier acte avait été répété dans le courant de l'après-midi, chez le comte A. M. Dimitrief-Mamonof, et que celui-ci seul était présent<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Mémoires*, II, 134.

<sup>2</sup> Au dire de P. DE CORVIN : *Le théâtre en Russie, depuis ses origines jusqu'à nos jours*; Paris, 1889, p. 200, qui indique une date inexacte pour l'apparition de cet ouvrage et qui, au reste, ne cite aucune de ses sources, ce serait le comte Grégoire Orlof qui aurait donné à Catherine II l'idée première de son nouvel opéra-comique, en lui contant la légende du Preux Fouflig domptant tous ses ennemis. De toute évidence, cette information est erronée, ainsi que le sont nombre d'autres faits avancés par le singulier historien que fut P. de Corvin. En effet, le comte Grégoire Orlof était mort depuis six ans au moment où Catherine II conçut son ouvrage. Peut-être s'agit-il, en l'occurrence, du prince Alexis Orlof, frère cadet de Grégoire qui, lui aussi, fut fort en faveur auprès de la souveraine, et qui vécut jusqu'en 1808.

<sup>3</sup> V. Martin i Soler.

<sup>4</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, pp. 106-144, aux dates indiquées ci-dessus.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 151.

La répétition du troisième acte eut lieu le 20 janvier 1789, devant la souveraine, ainsi que le rapporte le même annaliste qui reçut l'ordre de remettre le manuscrit de l'ouvrage aux grands-ducs. Enfin, la répétition générale en costumes se fit le 24, et Catherine II s'en montra fort satisfaite, paraît-il <sup>1</sup>.

Mais l'impériale dramaturge craignait maintenant que *Le preux Chagrin Kossométovitch* ne fit scandale, de par les allusions malicieuses de son livret et, avant que de le laisser jouer publiquement, elle voulut avoir l'avis d'un sage conseiller. A. V. Khrapovitzky note en effet, à la date du 25 janvier :

*On m'a exprimé sa satisfaction pour l'opéra; ne pas le donner au théâtre public jusqu'à l'arrivée du prince G. A. Potemkine de Tauride, car on veut le présenter à l'Ermitage, en petit comité, et il ne sera pas joué au jour de [grand] Ermitage* <sup>2</sup>.

Enfin, l'ouvrage étant au point et le livret ayant été imprimé à Saint-Petersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), la première représentation fut fixée au 29 janvier 1789 par Catherine II qui, voulant se réserver une porte de sortie, au cas d'un incident diplomatique, ordonna à son secrétaire de faire jouer *Le preux Chagrin Kossométovitch*, « soi-disant à la demande des grands-ducs » <sup>3</sup>. La petite assemblée triée sur le volet fit un grand succès au nouvel opéra-comique dont le ton persifleur et les situations plaisantes excitèrent une vive hilarité, si bien que le *duo* entre Chagrin Kossométovitch et sa fiancée Grémila dut être bissé, à la fin du spectacle <sup>4</sup>. Aussi bien, alors qu'elle était encore occupée à la rédaction de son livret, l'impératrice avait-elle déclaré à son fidèle collaborateur :

*... L'opéra est burlesque; il faut le jouer de manière vive et dégagée, dans les costumes du Meunier* <sup>5</sup>.

On ignore malheureusement les noms des chanteurs russes qui furent appelés à créer l'ouvrage de Catherine II et de Vicente Martin i Soler. Mais il faut croire que la souveraine se montra satisfaite de leur interprétation puisque, le lendemain de la première, elle leur fit remettre des cadeaux, réservant une précieuse tabatière au haut fonctionnaire qui était son collaborateur attitré en matière dramatique. Toutefois, celui-ci un peu inquiet, sans doute, du caractère politique de l'action, ne crut pas devoir cacher à la souveraine l'étonnement qu'il avait éprouvé en apercevant, dans la salle, deux diplomates étrangers, le comte L. Ph. de Ségur, ambassadeur de France, et le comte L. von Cobenzl, ministre d'Autriche <sup>6</sup>. A quoi Catherine II répartit :

*Non ! Le comte A. M. Dimitrief-Mamonof leur a dit que les spectacles de l'Ermitage étaient des spectacles habituels, et qu'ils pouvaient y assister. Cobenzl s'est répandu en diverses considérations, mais j'ai fait comme si je ne remarquais pas; et quand on a posé une question à Ségur, il a répondu franchement : « Qui se sent morveux se mouche, et que c'est bien difficile de répondre par des plaisanteries à des manifestes et déclarations impertinentes* <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 166. Les réunions de l'Ermitage étaient divisées en deux catégories : les unes, dénommées « petits Ermitages », étaient réservées aux membres de la famille impériale et aux intimes de Catherine II, parmi lesquels quelques ministres étrangers que la souveraine honorait de son amitié particulière; tandis que la cour entière et tous les ministres sans exception étaient conviés aux « grands Ermitages ».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 143. Il s'agit ici du *Meunier sorcier, fourbe et marieur*, opéra-comique russe de A. Ablessimof et Sokolovsky.

<sup>6</sup> Ces deux diplomates faisaient partie du cercle intime de la souveraine.

<sup>7</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 168. La réponse de Ségur fut rapportée en français par Catherine II.

Le nouvel opéra-comique avait si fort diverti l'assistance, qu'il fut rejoué déjà le 31 janvier, devant le grand-duc Paul Pétrovitch et son fils Alexandre Pavlovitch, alors âgé de douze ans, qui s'en amusèrent fort, au dire de A. V. Khrapovitzky dont le journal nous livre les détails suivants sur ce spectacle :

... Très bien. Tous étaient gais et ont ri. On a applaudi le chœur des pleureuses et le duo de Chagrin et de Grémila. A la fin, on a bissé le chœur des pleureuses et le premier air de Grémila <sup>1</sup>.

Puis la pièce fut redonnée encore le 5 février, devant Grégoire Potemkine dont Catherine II désirait tout particulièrement avoir l'avis, avant que de laisser représenter *Le preux Chagrin Kossométovitch* devant le grand public de la ville. Et le prince ayant objecté qu'il y voyait des inconvénients, parce que cela risquerait d'ajouter à l'acrimonie de Gustave III et, par là, de prolonger la guerre <sup>2</sup>, l'impératrice renonça pour le moment à ce projet, déclarant à A. V. Khrapovitzky :

... On ne jouera pas actuellement *Le preux Chagrin au théâtre public*; les malentendus sont longs. Qu'on en pense ce qu'on voudra <sup>3</sup>.

Du moins, la cour put-elle continuer à se divertir aux dépens du roi de Suède, car l'œuvre de Catherine II et de V. Martin i Soler fut jouée plusieurs fois encore : le 17 avril 1789 au Théâtre de l'Ermitage, le 12 juillet à Tsarskoié-Sélo, et le 12 septembre à l'Ermitage de nouveau, cette dernière fois pour le prince de Nassau-Siegen qui était entré au service russe, en qualité d'amiral <sup>4</sup>.

Au reste, estimant que la représentation publique de son opéra-comique n'offrirait pas, à Moscou où il n'y avait pas de ministres étrangers, les mêmes inconvénients que dans la capitale, la souveraine avait autorisé, dès le 25 avril, l'envoi du livret et de la partition au comte N. P. Chérémetief qui les avait demandés à A. V. Khrapovitzky <sup>5</sup>, ce qui permet de penser que *Le preux Chagrin Kossométovitch* parut également, à cette époque, sur la scène de Kouskovo.

Détail intéressant : désireux certainement de donner à son ouvrage un caractère local, le compositeur utilisa, dans son ouverture, trois chansons populaires russes <sup>6</sup>.

Le manuscrit autographe de V. Martin i Soler peut être considéré aujourd'hui comme perdu, mais il en existe une copie à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, dont la première page porte cette suscription en russe :

*Musique. Opéra-comique Le preux Chagrin Kossométovitch, en 5 actes, composition de Mr. le maître de chapelle Martini, au service de Sa Majesté Impériale.*

Cette partition d'orchestre comporte trente-trois numéros de musique, alors que la réduction gravée pour clavecin et chant, n'en contient que trente. Publiée à Saint-Pétersbourg en 1789, de format petit in-8, cette dernière est ornée de deux frontispices de dessin identique, mais dont le libellé diffère ; l'un, où se trouve l'indication : « *A St.-Pétersbourg, à la typographie de l'Ecole des mines. Année 1789* », concerne le conte dont l'action est tirée et le livret, qui

<sup>1</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 169.

<sup>2</sup> R. MICHEL : *Potemkine*; Paris, 1936, p. 207.

<sup>3</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 170.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 185, 199 et 206.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>6</sup> Cette ouverture est reproduite dans le T. I de l'*Histoire de la musique russe en exemples notés*.

forment la première partie du volume; tandis que le second frontispice précède la partition elle-même et porte le titre :

*Musique de l'opéra-comique Le preux Chagrin Kossométovitch, composition de Mr. le maître de chapelle Martin, arrangée pour clavecin et voix par Mr. Pratsch*<sup>1</sup>.

Cette édition constitue aujourd'hui l'une des plus insignes raretés de la bibliophilie russe, et nous n'en connaissons que trois exemplaires, dont l'un à la Bibliothèque de la Philharmonie de Leningrad, et un autre en notre possession.

\* \* \*

Cependant qu'à la fin de janvier, à Jassy, Giuseppe Sarti célébrait solennellement la prise de la forteresse turque d'Otchakof, en faisant exécuter le *Te Deum* russe dont nous avons parlé plus haut<sup>2</sup>, à Naples, le jeune compositeur Pierre Skokof donnait l'audition d'une œuvre écrite par lui dans la même intention et dont, une fois encore, le texte était dû au poète Carlo Sernicola. La date exacte de cette exécution ne peut être établie de façon absolument précise, car le livret de C. Sernicola, publié à Naples au moment de l'audition de cet ouvrage, ne la mentionne pas, et une note manuscrite ajoutée postérieurement sur l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad, se contente d'indiquer le quantième — 23 — et l'année, omettant le mois dont il s'agit. Toutefois, Otchakof étant tombée le 6 décembre (anc. st.) 1788, on peut présumer qu'il est question ici du 23 janvier 1789 ou, au plus tard, du 23 février suivant, sans que l'on puisse déterminer s'il s'agit d'une date comptée selon le calendrier orthodoxe ou selon le calendrier grégorien.

L'œuvre de Pierre Skokof fut exécutée dans la maison du comte P. M. Skavronsky qui, en sa double qualité de ministre de Russie près la cour napolitaine et d'ami passionné de la musique, jugea sans doute de son devoir de célébrer la victoire des armées impériales et, dans le même temps, d'offrir à son jeune compatriote l'occasion de se faire applaudir par une assistance d'élite.

Le livret fut publié sous le titre suivant :<sup>3</sup>

*Cantata a quattro voci e coro, da eseguirsi in casa di S. E. il signore conte Skavronsky, ministro plenipotenziario alla corte di Napoli.*

*La poesia è del sign. D. C. Sernicola ... in occasione della fausta notizia della preza per assalto della piazza di Oczakoff dalle armi Russi.*

*Musica di Pierre Skokowy, maestro di cappella Russo.*

Grâce à cet opuscule, nous apprenons que les rôles étaient distribués comme suit :

Giuseppe Trabalza :	Le Génie de la Russie
Giuseppe Viganoni :	Le Génie de l'Allemagne.
Girolamo Crescentini :	La Gloire.
Angelo Monanni :	La Victoire <sup>4</sup> .

Ajoutons que, bien entendu, la partition de Pierre Skokof est perdue, comme cela est le cas de la presque totalité des œuvres de ce compositeur.

<sup>1</sup> Fig. 104, nous reproduisons ce frontispice, d'après l'exemplaire en notre possession.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, pp. 473-475.

<sup>3</sup> B. BILBASSOF : *Op. cit.*, I, 504.

<sup>4</sup> Les quatre artistes dont nous citons ici les noms, se produisaient, à cette époque, sur les scènes napolitaines.

\* \* \*

A Moscou, pendant le carême de 1789, Frantz Kerzelli imitant l'exemple donné précédemment par son fils Michel et par Andrea Galletti, organisa, le 2 mars, au Théâtre-Pétrovsky, un concert spirituel au cours duquel il fit entendre un ouvrage tout récent de Joseph Haydn : *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze* <sup>1</sup>, dont ce fut sûrement la première audition en Russie <sup>2</sup>. Ecrite en 1785 et créée à Vienne deux ans plus tard, cette œuvre ne fut jouée à Londres qu'en 1791, et à Berlin en 1793. De sorte que son exécution à une date si précoce, dans une ville telle que Moscou qui était si éloignée des grands centres musicaux de l'Europe, apparaît d'autant plus surprenante. A n'en pas douter, la partition du maître autrichien fut révélée par Frantz Kerzelli dans sa teneur originale, c'est-à-dire sous la forme de morceaux purement instrumentaux dont chacun était précédé d'un récitatif chanté par une voix de basse. Car c'est vers 1795 seulement, que J. Haydn en donna la nouvelle version pour chœur et orchestre, qui est la plus connue aujourd'hui. Au reste, dans l'avis qu'il publia pour attirer l'attention des mélomanes moscovites sur son concert, le violoncelliste-chef d'orchestre ajoutait — confirmant ainsi ce que nous venons de dire — que l'on entendrait, ce jour-là, « un chanteur célèbre, toujours loué par l'honorable public, et faisant partie de la maison du prince P. M. Volkonsky », ce qui signifiait qu'en l'espèce, il s'agissait d'un musicien-serf appartenant à ce grand seigneur.

Le 1<sup>er</sup> avril, à Saint-Petersbourg, le clarinetriste de la cour Joseph Grimm qui se préparait à partir en congé de six mois pour la Bohême, donna un concert auquel prirent part « les meilleurs chanteurs et des musiciens de l'orchestre de la cour » <sup>3</sup>.

Puis, le Carême ayant pris fin et les spectacles étant de nouveau autorisés, le public pétersbourgeois put voir jouer, le 18 avril, sur la scène du Théâtre-Kamenny, un *intermezzo* en deux actes de Domenico Cimarosa : *Le donne rivali*, qui avait été créé à Rome en 1780, et dont c'était la première apparition en Russie <sup>4</sup>. Donné dans une version russe intitulée : *Les deux fiancées*, dont l'auteur est inconnu et qui semble n'avoir pas été publiée, cet ouvrage fut chanté notamment par l'excellente cantatrice Avdotia Vorobiéva <sup>5</sup>. Une copie de la partition, avec texte russe, est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Le 27 avril, apparut sur la scène du Théâtre-Pétrovsky de Moscou, un opéra qu'il nous a été impossible d'identifier. D'après l'annonce à laquelle il donna lieu dans la *Gazette de Moscou* <sup>6</sup>, il se serait agi d'un ouvrage italien, mais joué en russe sous un titre équivalent à : *L'incontro felice*. Or, pensons-nous, on ne connaît aucune partition dramatique intitulée de la sorte, ou même portant un titre à peu près semblable. Aussi faut-il renoncer à découvrir l'opéra dont il est question ici, ainsi que le nom de son auteur.

Un mois plus tard, le 25 mai à Saint-Petersbourg <sup>7</sup>, la troupe du Théâtre russe de la cour prit l'initiative de révéler au public : *L'avaro deluso* d'Antonio Sacchini, qui avait été traduit par Ivan Dmitrevsky dont la version ne semble pas avoir été éditée <sup>8</sup>. Puis, le 1<sup>er</sup> juin <sup>9</sup>, la même troupe joua : *Una cosa rara* de V. Martin i Soler, qui avait été représenté en italien un an auparavant, et qui fut alors donné dans une traduction d'Ivan Dmitrevsky qui fut publiée à

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, février 1789, annonce.

<sup>2</sup> Cette audition précoce est passée complètement inaperçue des biographes du compositeur.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 27 mars 1789, annonce.

<sup>4</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 18, semble croire que cet ouvrage ne fut joué en russe que le 11 novembre 1799, à Moscou.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 155.

<sup>6</sup> Avril 1789, annonce.

<sup>7</sup> V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 56, indique inexactement : Moscou, 8 novembre 1792, pour la première représentation de cet ouvrage.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 165.

<sup>9</sup> *Ibid.*, III, 169.

Saint-Pétersbourg, l'année suivante (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Et il en alla de même, le 15 juin <sup>1</sup>, du *dramma giocoso* d'Antonio Salieri : *La scuola de' gelosi*, joué déjà en italien à Saint-Pétersbourg en 1786, mais qui était pourvu, en 1789, d'un texte russe dont nous ignorons l'auteur, et dont nous ne sachons pas qu'il ait été imprimé.

Le 29 juin <sup>2</sup>, toujours sur la scène du Théâtre russe de Saint-Pétersbourg, on vit paraître une partition nouvelle de Gennaro Astaritta. Intitulé : *La folle supposée*, cet opéra-comique russe utilisait un livret que J. B. Kniajnine avait imité des *Folies amoureuses* de Regnard. A la vérité, ce livret avait été écrit quelques années auparavant déjà, puisqu'il figure dans l'édition collective des œuvres du poète, qui parut dans la capitale, en 1787. Et comme ce recueil signale expressément qu'il s'agit là d'un « opéra russe » de Gennaro Astaritta, il semble que la partition du compositeur existait déjà, à ce moment, et qu'elle attendit deux ans environ, avant d'être mise à la scène. Aucun renseignement ne nous est parvenu sur ce spectacle, mais l'on sait que, le 23 avril, la direction des Théâtres impériaux versa au musicien une somme de R. 500,—, pour prix de son œuvre <sup>3</sup>. Une fois encore, nous nous trouvons ici en présence d'une composition de Gennaro Astaritta, qui n'a point été mentionnée par ses biographes occidentaux. Du moins, le manuscrit de *La folle supposée* a-t-il été conservé, et se trouve-t-il à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, sous la forme d'une copie portant le titre : *La finta poletta*, ce qui permet de penser que cette œuvre fut également représentée en italien, à une date que nous n'avons pu découvrir. Par ailleurs, il est vraisemblable que l'opéra-comique de G. Astaritta eut un certain succès lors de son apparition, puisque le Théâtre-Pétrovsky de Moscou s'en empara à son tour, et le donna le 21 janvier 1795 <sup>4</sup>.

Le 20 juillet 1789, à Saint-Pétersbourg encore <sup>5</sup>, le grand public de la ville eut la satisfaction de voir enfin représenter en russe : *La serva padrona* de G. Paisiello qui, depuis sa création en 1781, n'avait été donné que par les troupes italienne et française de la cour. La traduction russe qui fut utilisée à cette occasion, était due encore à Ivan Dmitrevsky, et avait été publiée huit ans auparavant. Coïncidence intéressante : le même ouvrage fut joué en russe également, dans le cours de l'année, à Moscou <sup>6</sup> où il dut connaître tout autant de faveur que dans la capitale, car il s'y maintint au répertoire au moins jusqu'en 1802 <sup>7</sup>.

L'automne approchant, les concerts du Club musical de Saint-Pétersbourg recommencèrent le 1<sup>er</sup> septembre <sup>8</sup>, sans que l'on sache le nombre des séances qui furent organisées au cours de l'hiver, ni le titre des œuvres qui y furent exécutées.

Puis le 4 septembre <sup>9</sup>, toujours dans la capitale, le Théâtre russe révéla à ses habitués un *dramma giocoso* en deux actes, que V. Martin i Soler avait donné à Vienne en 1787 : *L'arbore di Diana* dont le livret, traduit encore par I. Dmitrevsky, fut édité l'année suivante <sup>10</sup>. A défaut des noms des autres interprètes, un document d'archives nous apprend que le ténor Ivan Pétrof prit part à ce spectacle dont les décors avaient été brossés par Francesco Gradizzi <sup>11</sup>. *L'arbore di Diana* dut avoir un bien vif succès puisque, jusqu'à la fin de l'année, il n'en fut pas donné moins de neuf représentations, et qu'il se maintint au répertoire pendant plus de vingt ans, aussi bien à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou où il parut en 1795. En 1811 encore, un mélomane moscovite écrivait à son sujet :

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., III, 176.

<sup>2</sup> Ibid., III, 168.

<sup>3</sup> Ibid., III, 96.

<sup>4</sup> Gazette de Moscou, janvier 1795, annonce. — O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 225.

<sup>5</sup> Archives Th. Imp., III, 171-172.

<sup>6</sup> Catalogue (manuscrit) des livrets d'opéras du XVIII<sup>me</sup> siècle conservés dans les collections publiques de Moscou; liste établie par les soins de M<sup>me</sup> J. BÉLAKOVSKAYA (en notre possession).

<sup>7</sup> I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 16.

<sup>8</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 28 août 1789, annonce.

<sup>9</sup> Archives Th. Imp., III, 156.

<sup>10</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 11 juillet 1791, annonce.

<sup>11</sup> Archives Th. Imp., III, 156.

... Cet opéra a été autrefois aimé, et a été repris maintenant pour le plaisir de beaucoup d'amateurs de musique. Les airs agréables de L'arbore di Diana ont été, dès longtemps, transcrits pour instruments à vent, et ont eu l'honneur de servir bien souvent de distraction dans les villes perdues de la Russie, comme c'est le cas maintenant de La Roussalka <sup>1</sup>.

Comme on le sait, le sujet de cet opéra est tiré de ce magasin de futilités, auquel se sont fournis presque tous les auteurs européens qui ont écrit pour le théâtre... <sup>2</sup>

Tel était bien le sentiment de Catherine II qui, ayant écouté cet ouvrage en 1790, déclara :

*La pièce n'a pas le sens commun...* <sup>3</sup>,

mais ne manqua pas d'en louer la musique.

\* \* \*

Tandis que ces événements se déroulaient, Domenico Cimarosa était occupé à la composition d'un nouveau *dramma serio* en deux actes, sur un livret de Ferdinando Moretti : *Cleopatra*, qui fut créé sur la scène de l'Ermitage, le 27 septembre 1789 <sup>4</sup>, probablement pour marquer l'anniversaire du couronnement de Catherine II qui avait été commémoré cinq jours auparavant. Comme cela est le cas de la plupart des œuvres du *maestro* napolitain, aucun contemporain n'a jugé à propos de nous transmettre de détails sur ce spectacle, preuve évidente de l'indifférence à laquelle Cimarosa se heurta pendant son séjour en Russie. Toutefois, l'un des biographes du compositeur qui, au reste, n'indique pas la source de laquelle il a tiré ce renseignement, croit savoir que *Cleopatra* fut chanté par Anna Pozzi, Marianna Gattoni, Domenico Bruni et Guglielmo Jermolli <sup>5</sup>. En outre, il est constant que le tragédien Jean Aufresne, dont le rôle devait certainement être parlé, et une musique régimentaire prirent part à la soirée pour laquelle Francesco Gradizzi avait brossé quelques-uns des décors <sup>6</sup>.

Le livret de Ferdinando Moretti fut publié à Saint-Petersbourg, au moment de la représentation, avec une traduction française dont l'auteur n'est pas connu (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). En outre, il se trouve reproduit *in extenso* dans le recueil des œuvres dramatiques du poète italien <sup>7</sup>, ce qui permet de constater qu'il était originellement divisé en trois actes qui durent être condensés, pour diminuer la longueur du spectacle, puisque la partition de *Cleopatra* n'en comporte que deux. Pour l'action, elle était distribuée entre quatre personnages : Cleopatra dont le rôle fut certainement chanté par Anna Pozzi, sa confidente Arsinoë incarnée sans doute par Marianna Gattoni, Antonio et le tribun Domizio qu'encadraient un groupe de soldats romains et le chœur des jeunes suivantes de Cléopâtre.

Pour ce qui est de la partition de Domenico Cimarosa, elle nous a été conservée en un manuscrit autographe qui appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>8</sup>, et en quelques copies qui se trouvent dans la Bibliothèque royale de Bruxelles, dans celle du Conservatoire de Florence, et dans la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

<sup>1</sup> Version russe de l'opéra-comique : *Das Donauweibchen* de F. Kauer, qui, adapté, complété pour la scène russe et doté de ce nouveau titre par le compositeur S. I. Davydog, connut un immense succès.

<sup>2</sup> *Le Messager de l'Europe*, décembre 1811, pp. 227-229.

<sup>3</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 217; jugement prononcé en français par la souveraine.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 217. Les dates de 1788 et 1790 indiquées, pour la première représentation de cet ouvrage, par la plupart des lexicographes, sont donc erronées.

<sup>5</sup> P. CAMBIASI : *D. Cimarosa*, p. 41.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 217.

<sup>7</sup> *Opere drammatiche*, IV, 93-140.

<sup>8</sup> *Catalogo*, p. 216.

Malgré le silence que les contemporains ont observé à l'égard de cet ouvrage, il est certain qu'il eut du succès, car il fut joué à bien des reprises à Saint-Pétersbourg où, en 1802 et 1804 encore, il parut sur la scène dirigée par l'impresario Casassi <sup>1</sup>. En outre, des décors pour *Cleopatra* ayant été brossés à Kouskovo <sup>2</sup>, on peut tenir pour certain que la partition de D. Cimarosa fut jouée aussi par la troupe féodale du comte N. P. Chérémétief, à une date que l'on ignore, et dans une traduction russe due, sans doute, à V. Voroblevsky.

\* \* \*

Le 9 octobre 1789 <sup>3</sup>, le Théâtre russe de la capitale inscrivit enfin à son répertoire : *Le déserteur* de P. A. Monsigny, qui fut probablement chanté dans une traduction de V. Levelhine, éditée à Kalouga en 1793 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). On se souvient que cette œuvre avait déjà été donnée à Kouskovo en 1781, dans une version russe de V. Voroblevsky, puis en français à Saint-Pétersbourg, en 1785.

Enfin, le 9 novembre, le troupe chorégraphique de la cour dansa un nouveau ballet en un acte : *Arianna e Bacco*, scénario de Giuseppe Canziani, musique de Carlo Canobbio. La partition de cet ouvrage demeura inconnu jusqu'ici, n'existe plus, mais la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad en possède les parties d'orchestre. Détail plaisant : Le magasin d'accessoires des scènes de la cour fit, pour ce ballet, l'acquisition de « sept étoiles et d'une lune » qu'il paya cinq roubles ! <sup>4</sup>

D'autre part, c'est probablement à l'année 1789 qu'appartiennent quatre autres partitions sur l'apparition desquelles on ne possède pas de renseignements parfaitement certains. Trois d'entre elles auraient été jouées à Moscou où leurs livrets furent publiés à ce moment (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad). Ce sont : *Plénira et Sélim*, opéra russe en trois actes, texte du prince A. M. Biéloselsky-Biélozersky, musique d'Ivan ou de Michel Frantzovitch Kerzelli ; *La belle et le fantôme*, opéra-comique russe en un acte, livret du même écrivain, musique d'un compositeur inconnu ; et *Les trois paresseux*, opéra-comique russe en un acte, livret de J. B. Kniajnine, musique d'un auteur dont on ignore également le nom <sup>5</sup>.

Par ailleurs, il est possible que l'opéra-comique : *I due baroni di Rocca Azzurra*, de D. Cimarosa, ait été représenté en russe à Saint-Pétersbourg, à cette époque car, le 24 avril, la direction des Théâtres impériaux versa la somme de R. 150,— au chanteur V. M. Tchernikof qui en avait traduit le livret <sup>6</sup>.

En 1790, malgré le changement qui était intervenu quelques mois auparavant à la tête des scènes de la cour, celles-ci se trouvaient dans une situation financière plus désastreuse qu'elle ne l'avait jamais été. Peut-être est-ce qu'examinant de près la comptabilité, les nouveaux directeurs des Théâtres impériaux avaient repéré des découverts supplémentaires que S. F. Strékalof n'avait pas osé leur révéler de prime abord. Toujours est-il qu'à ce moment, le total des sommes dues de droite et de gauche s'élevait à R. 577.368,—, contre R. 309.868,— en 1789 <sup>7</sup>. Dès lors, il n'était plus possible d'atermoyer, et une solution radicale s'imposait.

<sup>1</sup> *Messenger du Nord*; Moscou, 1804, pp. 243-244. Le *Journal d'airs, duos et scènes d'opéras italiens chantés sur le Théâtre de M. Casassi, et arrangés pour le fortepiano*; Saint-Pétersbourg, 1802, reproduit, dans son premier fascicule, un *Duetto* de *Cleopatra*.

<sup>2</sup> *Catalogue Kouskovo*.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 155.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 222.

<sup>5</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 154.

<sup>7</sup> V. P. POGOJEF : *Projet...*, III, 238.

Aussi la fermeture des Théâtres italien et allemand, dont le principe avait été examiné l'année précédente, fut-elle décidée définitivement. Au reste, la compagnie italienne, déjà fort réduite de par les nombreux départs qui s'étaient produits en 1789, ne comptait plus que Guglielmo Jermolli qui passa alors à l'Opéra russe, Domenico Bruni dont le contrat expirant à la fin de décembre ne fut pas renouvelé, et Marianna Gattoni qui reçut son congé en mai 1791. En somme, on assiste, à ce moment, à la disparition de l'Opéra italien qui, pendant une hégémonie ininterrompue de cinquante-quatre années, avait brillé à Saint-Pétersbourg, d'un éclat magnifique, et avait puissamment contribué à répandre le goût de la musique dans la haute société russe.

A la vérité, Domenico Cimarosa demeurait à son poste, mais son engagement n'était valable que jusqu'au milieu de l'année suivante, et sa résiliation n'aurait pu se faire qu'au prix d'une forte indemnité, de sorte que, de ce côté, l'économie aurait été à peu près nulle. Pour Ferdinando Moretti, il se trouva le plus favorisé de tous ses compatriotes puisque, loin de le mettre à la porte à l'expiration de son contrat qui, justement, prenait fin en 1790, on en conclut avec lui un nouveau d'une durée de trois ans, aux mêmes conditions que précédemment<sup>1</sup> : apparente anomalie qui s'explique par la nécessité où l'administration impériale se trouvait, d'avoir sous la main un écrivain capable de lui livrer, en toute occasion et en peu de temps, les poèmes de circonstance dont elle avait besoin pour les cérémonies et les anniversaires célébrés au palais.

En fin de compte, ce fut le Théâtre russe de la cour qui fut le bénéficiaire de la situation, car Vicente Martin i Soler y fut régulièrement attaché en qualité de compositeur et de directeur de toute la partie musicale, ainsi que l'atteste le contrat passé avec lui, le 1<sup>er</sup> octobre 1790<sup>2</sup>, contrat qui, pour la première fois, plaçait à la tête de cette troupe, un artiste étranger d'un talent éprouvé et d'européenne réputation. D'autre part, comme cet ensemble ne comptait pas alors de chanteurs nationaux dont la voix fût suffisamment étendue au grave et à l'aigu, la direction décida d'y verser Guglielmo Jermolli, avec l'obligation pour lui de chanter :

*... tous les rôles de premier ténor dans les opéras russes originaux ou traduits des langues étrangères*<sup>3</sup> ;

Cela malgré l'inconvénient évident qu'il y avait à faire paraître, dans ces ouvrages, un virtuose remarquable assurément, mais sans doute assez peu familiarisé avec la prononciation d'une langue particulièrement difficile pour un étranger. Quoi qu'il en fût, c'était là, on en conviendra, une fort appréciable acquisition pour la troupe russe, d'autant plus qu'au même moment, celle-ci perdit l'un de ses meilleurs sujets, le ténor V. M. Tchernikof, mort à Paris où il s'était rendu au début du printemps.

La chronique de la compagnie française n'enregistra guère, à cette époque, que le retour d'Antoine Delpit, et la disparition de Juliane Aufresne qui avait été engagée trois ans auparavant et qui, une fois son contrat expiré, dut quitter cet ensemble car, en 1790 déjà, son nom ne figure plus sur le rôle des artistes français.

Au sein du ballet, le seul fait notable de l'année 1790 fut l'entrée du danseur Gasparo Stellato, venu de Venise et probablement très proche parent de la 1<sup>re</sup> ballerine Elisabetta Stellato qui se produisait depuis 1782, sur la scène impériale.

Pour l'ensemble instrumental de la cour, il faut croire que l'on sentait le besoin de l'améliorer, car le clarinettiste Joseph Beer ayant reçu un congé de deux mois afin de se rendre en Bohême, la direction le chargea d'en « ramener des musiciens pour compléter l'orchestre »<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 418-419.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 433.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 429.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 369.

Dans le même temps, celui-ci se vit renforcé par l'arrivée de l'excellent harpiste français Jean-Baptiste Cardon qui n'eut pas seulement l'obligation de jouer au théâtre, mais encore dans les petits concerts du Palais, dont il devint bien vite l'un des solistes les plus appréciés.

Simultanément, Saint-Pétersbourg vit s'éloigner le grand architecte Antonio Rinaldi qui, en Russie depuis trente-cinq ans, y avait édifié une foule de monuments, et avait été le principal organisateur des fêtes données par Catherine II. C'est au même moment, que repartirent le vieil impresario G. B. Locatelli<sup>1</sup> auquel le public de la capitale avait dû, trente-deux ans auparavant, la révélation de l'*opera buffa* italien, et le violoniste G. M. Giornovicchi qui recommença alors à courir l'Europe; pour ne regagner les bords de la Néva que vers 1803.

A Moscou, le Théâtre-Pétrovsky eut à son service, dès l'hiver 1790-1791, une petite troupe italienne d'*opera buffa* qui semble s'être produite sur cette scène pendant deux saisons au plus, et qui était formée des chanteurs Giuseppe Calvesi (*1<sup>o</sup> mezzo caricato*) et Fischer (*1<sup>o</sup> buffo caricato*), ainsi que de la cantatrice Audinot (*1<sup>a</sup> donna*), les seconds rôles étant tenus par M<sup>r</sup> Sorini, M<sup>mes</sup> Benucci, Todini et Savigny. Le chef d'orchestre et 1<sup>er</sup> violon était un musicien du nom de Coligna. Au dire d'un périodique théâtral milanais qui est seul à signaler cette entreprise, la compagnie en question avait inscrit à son répertoire deux ouvrages de G. Paisiello qui n'avaient jamais encore été joués en Russie : *Il rè Teodoro in Venezia* et *Le gare generose*, puis *La Frascatana* et *Il barbiere di Siviglia* du même auteur, *L'arbore di Diana* et *Una cosa rara* de V. Martin i Soler, enfin *Le donne rivali* de D. Cimarosa<sup>2</sup>. Toutefois, comme aucune source russe de cette époque ne fournit de renseignements sur cette saison italienne, on ne saurait affirmer que tous les ouvrages cités ici aient alors été représentés à Moscou.

A la même époque, le comte N. P. Chérémétief fit entendre à plusieurs reprises, dans l'ancienne capitale, son orchestre symphonique, ainsi que la musique de cors de son parent A. V. Chérémétief<sup>3</sup>. De son côté, Michel Frantzovitch Kerzelli recommença à organiser aussi des concerts réguliers. Ces séances eurent lieu dans la vaste salle que Michel Maddox avait fait construire, quelques années auparavant, pour ses redoutes parées et masquées qui attiraient toujours un nombreux public.

A ce moment, deux artistes étrangers vinrent s'établir en Russie. Ce fut d'abord le violoncelliste allemand Karl Hoecke<sup>4</sup> qui, ayant donné un concert à Moscou, se fixa dans cette ville où, en 1799, il publia un *Concerto*, op. 1, pour son instrument. Puis un musicien tchèque, du nom de Wrba, qui fut engagé alors en qualité de maître de chapelle et de chef d'orchestre du général Sortch, à Mohilef<sup>5</sup>. Et c'est encore à cette époque approximativement, que dut arriver le violoniste français Louis Isabey qui prit domicile à Saint-Pétersbourg<sup>6</sup>.

C'est aussi en 1790 que se place l'apparition du second en date des périodiques musicaux publiés en Russie<sup>7</sup>. Intitulé : *Journal de musique pour le Clavecin ou Pianoforte, dédié aux dames par B. V., amateur*, il était l'œuvre du pseudo-baron Ernest Wanzura, et son sous-titre nous apporte les intéressantes précisions que voici (texte original en français) :

*Ce Journal contiendra douze Numéros dont il paroîtra un chaque mois. Dans ces douze Numéros, on donnera successivement les pièces suivantes, nouvellement composées et arrangées pour le Clavecin seul, savoir : 6 Ouvertures, 2 Simphonies russes, 12 Airs tirés de deux Opéra-comiques [sic], savoir l'Officier bienfaisant et le Tuteur trompé,*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 janvier 1790, annonce.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* des 9 janvier et 20 février 1790, annonces.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 1790.

<sup>5</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, III, 419-420.

<sup>6</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont les noms ont été cités ci-dessus, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 561-578.

<sup>7</sup> Comme nous l'avons relevé, le premier périodique musical qui ait paru en Russie, fut édité en 1774-1775 par Johann Kerzelli, sous le titre : *Amusements musicaux*.

*12 chansons françaises, 24 Diverses pièces tirées de quelques Ballets et Pantomimes, 72 Diverses Danses, Polonaises, Contredanses, Cosaques, etc.*

Toutefois, cette publication ne rencontra, semble-t-il, qu'un succès assez mince, peut-être bien en raison de la médiocrité des œuvres qu'elle renfermait, et elle n'eut que quatre numéros dont on ne connaît pas de collection complète, la Bibliothèque publique de Leningrad n'en possédant que deux fascicules<sup>1</sup>.

Bien autrement important, par son contenu comme par son importance historique, s'avère l'ouvrage que le musicien allemand Johann-Gottfried Pratsch, fixé depuis quelque quinze ans à Saint-Petersbourg, publia dans cette ville, également en 1790, sous le titre (original en russe) :

*Collection de chansons populaires russes avec leurs mélodies, mises en musique par Ivan Pratsch.*

*Imprimé à la Typographie de l'École des mines, 1790.*

C'était là le recueil le plus considérable de ce genre, qui eût paru jusqu'alors en Russie et, malgré les évidentes imperfections qu'il présente, il constitue un monument dont la valeur ne saurait être contestée. Orné d'un frontispice gravé<sup>2</sup>, ce volume est précédé d'un avertissement intitulé : *De la chanson populaire russe*, qui n'est pas signé, mais dont on sait qu'il fut l'œuvre de l'académicien et ethnographe Nicolas Alexandrovitch Lvof (1751-1803) qui montrait le plus vif intérêt pour le folklore de son pays, et qui se plaisait à réunir autour de lui plusieurs amateurs animés de la même passion. Si l'on en croit l'un de ses parents, Féodor Pétrovitch Lvof<sup>3</sup> qui, lui aussi, étudia la chanson populaire russe, c'est dans ce milieu que Johann Pratsch aurait eu connaissance des pièces qu'il inséra dans son ouvrage, et qu'insuffisamment versé dans la langue, il se contenta de noter et d'harmoniser<sup>4</sup>.

Dans sa préface, Nicolas Alexandrovitch Lvof estime que la chanson populaire russe plonge des racines profondes dans la musique grecque de l'antiquité aux modes de laquelle elle participe; et, à l'appui de sa thèse, il cite quelques-unes des pièces publiées par Johann Pratsch.

Toutes celles-ci — elles sont au nombre de cent — ont été pourvues, par le musicien allemand, d'un accompagnement pour clavecin. Le malheur est que leur notation même est parfois assez arbitraire quant aux contours mélodiques et aux rythmes, et que leur harmonisation, ignorant les procédés spécifiques du folklore russe, utilise bien plutôt les procédés alors employés par les compositeurs occidentaux, ce qui ne laisse pas de déformer sensiblement leur caractère. Par ailleurs, il en est plusieurs qui constituent d'évidentes contrefaçons de l'art populaire, et qui ne sont autres que des romances sentimentales, sans doute assez répandues à cette époque pour que J. Pratsch ait pu s'y tromper.

La *Collection de chansons populaires russes* publiée en 1790 dut être tirée à très petit nombre, car elle est aujourd'hui d'une rareté extrême<sup>5</sup>. Elle fut si rapidement épuisée qu'en 1806 déjà, Johann Pratsch en donna une seconde édition, cette fois de format in-4 et en deux volumes, pour laquelle Nicolas Lvof écrivit un nouvel *Avertissement*, et à laquelle le musicien

<sup>1</sup> La Schloss-Bibliothek de Berlin possédait autrefois une copie manuscrite de l'année 1790 de ce recueil que G. ТЮБЕРТ : *Op. cit.*, p. 205, attribue inexactement à Roslofsky (= Kozlowski) et à l'année 1800.

<sup>2</sup> Fig. 105, nous reproduisons ce frontispice, d'après l'exemplaire en notre possession.

<sup>3</sup> Féodor Pétrovitch Lvof, directeur de la Chapelle des chantres de la cour, de 1825 à 1837, était le père du compositeur et violoniste Alexis Lvof (1798-1870), auteur de l'*Hymne national russe* de l'époque tsariste.

<sup>4</sup> F. P. Lvof : *Sur le chant en Russie*; Saint-Petersbourg, 1834, p. 45.

<sup>5</sup> Fait regrettable, tous les exemplaires de cette édition qui figurent dans les collections de l'U. R. S. S., sont manquants d'une ou de plusieurs chansons, ce qui laisserait croire que l'ouvrage fut publié par fascicules séparés. Le seul exemplaire absolument complet que nous connaissons est celui qui se trouve entre nos mains.

ajouta cinquante chansons supplémentaires <sup>1</sup>. A son tour, ce tirage qui est également devenu fort rare, fut insuffisant, de sorte que l'auteur fit paraître, en 1815, une troisième édition, identique à la précédente, et non moins recherchée de nos jours. Ajoutons que cet ouvrage a été réédité à Saint-Pétersbourg en 1896, avec une introduction de l'ethnographe A. E. Paltchikof, dont les dires apparaissent souvent fort discutables.

\* \* \*

Signalons encore un document qui date précisément de l'année 1790, et qui est bien significatif de la mentalité, ainsi que de la tenue du public d'une grande ville, à cette époque. Il nous est apporté par le *Messenger satirique* de Moscou, qui publie ce plaisant récit fait par un Kamtchadale imaginaire — ingénieuse réplique du Persan de Montesquieu — à son retour de Saint-Pétersbourg où il a assidûment hanté les théâtres :

*... Tout d'abord, j'ai pensé que cette salle était destinée à une réunion de jeunes gens des deux sexes, pour leur permettre de se dévisager mutuellement; mais, par la suite, j'ai appris que ce local s'appelait un théâtre...*

Et le Kamtchadale étonné — on le serait à moins ! — d'ajouter que là, chacun parlait bruyamment, et que l'on se faisait visite d'une loge à l'autre, pendant tout le spectacle <sup>2</sup>, ce qui laisse assez paraître combien le public de ce temps, même celui de la capitale, était encore mal éduqué, et le peu d'importance qu'il attachait aux représentations, pourtant fort brillantes, dont il bénéficiait.

\* \* \*

En 1790, après la clôture momentanée intervenue pendant les fêtes de Noël et du Nouvel-An, la réouverture des théâtres se fit à Saint-Pétersbourg, le 7 janvier, avec la création d'un nouvel opéra-comique russe de Vicente Martin i Soler, qui fut joué ce soir-là, sur la scène de l'Ermitage <sup>3</sup>. Le livret de cet ouvrage fut publié dans la même ville, au moment de la représentation, sous ce titre :

*La mélomanie. Opéra-comique en trois actes, de la composition de Monsieur le maître de chapelle Martini.*

*A Saint-Pétersbourg, à la typographie de l'Ecole des mines. Année 1790.*

Cet opuscule (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) n'indique pas le nom du librettiste, mais une annonce parue ultérieurement dans la *Gazette de Moscou* <sup>4</sup>, ainsi qu'une allusion qu'on relève bien des années plus tard, dans un périodique pétersbourgeois <sup>5</sup>, nous révèlent que A. V. Khrapovitzky, l'habituel collaborateur dramatique de Catherine II, était l'auteur de ce petit ouvrage dont le sujet constitue une très lointaine réplique du livret écrit par le littérateur français Grenier pour la partition, du même titre, que le compositeur S. Champein fit jouer à Paris, en 1781.

Nous n'avons pu découvrir aucun détail sur l'apparition de l'opéra-comique de V. Martin i Soler, si ce n'est la brève allusion que A. V. Khrapovitzky y fit dans son journal, le soir même de la représentation :

<sup>1</sup> Exemplaire de cette édition également en notre possession.

<sup>2</sup> *Messenger satirique*; Moscou, 1790, IX<sup>e</sup> partie, p. 30.

<sup>3</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 215.

<sup>4</sup> Année 1795, N<sup>os</sup> 92 et 94.

<sup>5</sup> *Mémoires patriotiques*, 1821, N<sup>o</sup> 16, p. 132.

... On a joué pour la première fois *La mélomanie*, en présence de *Leurs Altesses Impériales* <sup>1</sup>.

Cette œuvre dont l'existence n'a été connue d'aucun des biographes occidentaux de V. Martin i Soler, n'a été conservée, semble-t-il, qu'en un exemplaire unique — partition d'orchestre autographe — qui appartient à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Le 17 mars 1790, à Moscou, le jeune compositeur Daniil Nikititch Kachine donna son premier concert au cours duquel il fit entendre ses œuvres de début, ce dont il informa les mélomanes par l'avis suivant :

*Danilo Kachine, jeune Russe, élève du célèbre compositeur de musique M<sup>r</sup> Sarti, et le favori de celui-ci en raison de ses particulières capacités, jouera pour la première fois — et peut-être la dernière, car il a l'intention d'aller maintenant en Italie — un Concerto pour fortepiano de sa composition, et il sera joué une Ouverture de sa composition, tandis que son élève, le petit garçon Nicolas Matviéief, déjà connu, chantera les airs les plus difficiles et les plus agréables des meilleurs compositeurs de musique. Entrée : un rouble.*

*L'orchestre sera formé des musiciens de Son Excellence Gavril Ilytch Bibikof* <sup>2</sup>.

Le 17 juillet, à Saint-Pétersbourg, la troupe russe de la cour ajouta à son répertoire l'opéra-comique français : *Le faux lord* de N. Piccinni, dont on se souvient qu'il avait été joué deux ans auparavant à Kouskovo, sur la scène particulière du comte N. P. Chérémétief. Le 17 juillet 1790, cet ouvrage fut donné dans une traduction dont nous ignorons l'auteur <sup>3</sup>. Peut-être fut-ce celle qui avait été éditée à Moscou en 1788 et qui, très probablement, était due à V. Voroblevsky.

Le 16 août, également à Saint-Pétersbourg, *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello fut, pour la première fois, donné en russe, dans une traduction de I. Vien dont il existe une édition datée de Kalouga 1794 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), mais qui, très certainement, fut publiée bien avant déjà. Les rôles principaux étaient confiés à Nicolas Souslof (le barbier), au ténor Ivan Pétrof (Almaviva) et à Avdotia Vorobiéva (Rosine) <sup>4</sup>.

Dans la capitale encore, le *Te Deum laudamus* que Giuseppe Sarti avait écrit sur un texte russe, à l'occasion de la prise d'Otchakof, et qui avait été joué une première fois à Jassy, à la fin de janvier 1789, fut exécuté à la lauré de Saint-Alexandre-Nevsky, en présence de toute la cour <sup>5</sup>.

Dans la même ville, les concerts du Club musical recommencèrent le 7 septembre, malgré la crise nouvelle que cette association traversait à ce moment <sup>6</sup>; et, le 9 octobre, une pianiste viennoise du nom de Schulz, qui se disait : « élève de Mozart » et sur laquelle on ne possède aucun renseignement, se produisit dans une soirée au cours de laquelle elle joua un concerto de sa composition et un autre de son maître <sup>7</sup>.

Quelques jours plus tard, le 17 septembre, les chanteurs du comte N. P. Chérémétief firent connaître, sur la scène de Kouskovo, un opéra-comique français qui n'avait jamais encore été donné en Russie : *Nina, ou La folle par amour* de N. Dalayrac, qui fut représenté dans une

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 215, en date du 7 janvier 1790.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, N° 21 de 1790. Comme nous l'avons dit, à ce moment, Daniil Kachine était encore serf de G. I. Bibikof dont il dirigeait l'orchestre.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 160.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 170.

<sup>5</sup> *Le Passé russe*, 1876, pp. 635-636, lettre de Catherine II à G. Potemkine, en date du 29 août 1790.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 16 avril et 6 septembre 1790, annonces.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 4 octobre 1790, annonce.

traduction due probablement à V. Voroblevsky, et publiée à Moscou, la même année <sup>1</sup> (Exemplaire de ce livret russe à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Puis le Théâtre-Pétrovsky offrit au public moscovite une autre primeur en lui révélant, le 22 du même mois, un opéra-comique russe : *Cupidon ermite*, sur lequel nous n'avons aucun détail, et dont les auteurs sont demeurés inconnus <sup>2</sup>.

\* \* \*

Pendant ce temps, un grand spectacle s'élaborait, auquel Catherine II, qui en avait conçu l'idée première et le texte littéraire, attachait une importance considérable. Cela, tout d'abord, parce qu'il allait célébrer quelques-uns des plus glorieux épisodes de l'histoire nationale; puis parce que, devant être représenté au moment même où les armées impériales guerroyaient contre la Turquie et étaient près d'emporter une définitive victoire, il revêtait une évidente signification politique en entretenant l'espoir, de tout temps caressé par la Russie, de conquérir Constantinople et d'asseoir enfin un prince russe sur l'antique trône de Byzance.

L'action de la pièce que Catherine II intitula : *Le gouvernement initial d'Oleg*, mêle audacieusement des événements authentiquement historiques et des faits fabuleux aujourd'hui controuvés, mais dont le rappel ne pouvait manquer de flatter agréablement l'amour-propre de la nation. Evoquant successivement la fondation de Moscou qu'elle attribue arbitrairement au boyard Oleg, vers l'an 910, la campagne de celui-ci contre Kief et l'annexion de cette ville, le siège et la chute de Byzance, ainsi que la fête organisée pour magnifier ces succès, l'intrigue imaginée par la souveraine s'étend donc sur une assez longue période qui outrepassa notablement celle à laquelle s'astreint le théâtre classique. Aussi, l'auguste dramaturge, se réclamant d'un illustre exemple, fit-elle suivre le titre de sa pièce, de cette indication un peu bien présomptueuse : *Imitation de Shakespeare, sans l'observation des habituelles règles théâtrales*, et se justifia-t-elle de la remarque faite par l'un de ses familiers qui lui signalait cette liberté, en déclarant :

*Quand on peut représenter vingt-quatre heures en une heure et demie, pourquoi ne pas résumer deux ans dans le même temps? <sup>3</sup>*

Grâce, une fois encore, au haut fonctionnaire qui fut toujours son collaborateur dévoué, nous savons que Catherine II s'attela à son œuvre quatre ans au moins avant l'époque où celle-ci fut représentée, car c'est le 8 septembre 1786 déjà que l'on rencontre, dans le journal de A. V. Khrapovitzky, la première allusion au grand spectacle qui se préparait <sup>4</sup>. En même temps, la souveraine se préoccupait déjà de la future réalisation plastique du *Gouvernement initial d'Oleg*, ainsi que l'atteste cette note du même annaliste, en date du 26 septembre 1786 :

<sup>1</sup> *Archives du village de Kouskovo. — Catalogue Kouskovo.*

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, septembre 1790, annonce. En tout cas, il ne peut s'agir de *L'amour ermite* de M. F. Blasius, puisque cet ouvrage ne fut créé à Paris qu'en 1793.

<sup>3</sup> A. V. КХРАПОВИТЗКЫ : *Op. cit.*, p. 14. Au moment même où elle rédigeait sa pièce, Catherine II exposa ses idées en matière dramatique, dans une lettre qu'elle adressa à Grimm, le 24 septembre 1786, et qui nous éclaire sur le caractère qu'elle entendait attribuer au *Gouvernement initial d'Oleg* : « Ces faiseurs de comédies — c'est ainsi qu'elle se désigne elle-même — font présentement des pièces historiques à l'imitation de Shakespeare, que nous avons lu en allemand, traduit par Eschenburg : neuf tomes sont déjà gobés; les pierres gravées nous servent par-ci par-là pour les costumes... Ces imitations de Shakespeare sont très commodes, parce que n'étant ni comédies, ni tragédies et n'ayant d'autres règles que celles du tact, du supportable pour le spectateur, je les crois susceptibles de tout; n'y a [sic] à éviter que l'ennuyeux et l'insipide; les notes auront exactitude historique, autant qu'elle ne sera pas choquante; beaucoup de spectacles, belles âmes à beaux sentiments; quand ceux-ci viendront à propos, le moins de montre d'esprit de l'auteur qu'il sera possible, la majesté des sujets, et des situations des personnages fort intéressantes... (*Recueil St<sup>e</sup> imp. d'histoire*, T. XXIII.)

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 14.

... *On m'a dit que l'on feuilletait l'Encyclopédie, pour chercher des cérémonies et des jeux destinés au V<sup>e</sup> acte*<sup>1</sup>.

Restait à assurer la partie musicale de la pièce, ce qui n'était pas une mince affaire, car Catherine II lui avait dévolu une place considérable, et voulait qu'elle contribuât à rehausser l'éclat du spectacle. Aussi, comme on avait sous la main Domenico Cimarosa qui était à peu près inoccupé depuis la réduction de la troupe italienne, c'est à lui que l'on pensa tout d'abord. Le *maestro* fut donc chargé, à titre d'essai, d'écrire un premier morceau que la souveraine soumit probablement à son nouvel amant, le comte P. A. Zoubof<sup>2</sup> dans le jugement duquel elle avait une entière confiance. Mais il faut croire que le verdict rendu par Zoubof ne fut pas favorable car, le 5 septembre 1789, A. V. Khrapovitzky constate :

... *Le chœur de Cimarosa n'a pas plu.* « Cela ne peut aller. J'ai envoyé Oleg au prince Potemkine, pour que ce soit Sarti qui compose la musique<sup>3</sup>. »

Ce dernier dut se mettre aussitôt à l'ouvrage, très flatté sans doute de la revanche inattendue qui lui advenait, trois ans après qu'il eût reçu son congé de la cour. En effet, le 3 décembre 1789, Catherine II écrivant à Potemkine, lui mandait :

... *Encore, mon ami, je te prie, quand tu en auras le loisir, de ne pas oublier de commander à Sarti de faire les chœurs pour Oleg. Nous avons reçu un de ses chœurs qui est très bien; ici on ne sait pas aussi bien composer*<sup>4</sup>.

Cette dernière phrase visait évidemment Domenico Cimarosa qui, on le sait, n'avait pas eu l'heur de plaire à l'impératrice. Au reste, une fois encore, celle-ci s'en remit, quand elle reçut l'œuvre de son ex-maître de chapelle, au jugement de Platon Zoubof, ainsi que le montre une de ses lettres subséquentes au même correspondant :

... *A propos de cela, Platon Alexandrovitch m'a retourné les chœurs de Sarti; deux sont très beaux*<sup>5</sup>.

Finalement, le travail qui était considérable fut réparti entre Carlo Canobbio, Vassili Pachkévitich et Giuseppe Sarti. Le premier écrivit l'ouverture, quatre entractes très brefs et une courte marche, cependant que le second donna les trois petits chœurs du III<sup>e</sup> acte. Pour sa part, Giuseppe Sarti eut la tâche de composer la musique des trois premières scènes du III<sup>e</sup> acte, ainsi que les grands chœurs et les épisodes instrumentaux accompagnant la représentation d'un fragment d'*Alceste*, d'Euripide (scènes 1 à 3 du III<sup>e</sup> acte), que Catherine II avait inséré au dernier acte de son spectacle.

Désireux certainement de se faire valoir aux yeux de la souveraine, en soulignant le soin avec lequel il s'était acquitté de sa tâche et le souci d'authenticité dont il avait témoigné, lors de la conception des morceaux qui lui avaient été adjugés, Giuseppe Sarti jugea à propos de

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Agé alors de vingt-deux ans, le comte Platon Alexandrovitch Zoubof, le dernier en date des amants officiels de Catherine II, venait d'obtenir les faveurs de celle-ci, succédant, du jour au lendemain, au comte A. M. Dimitrieff-Mamonof. Fervent mélomane qui ne pouvait se passer un jour de musique, au dire de son impériale maîtresse, Zoubof fut dès lors considéré par celle-ci comme un arbitre infaillible au jugement duquel elle faisait appel en toute occasion.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 205. Les deux phrases entre guillemets furent prononcées en français par Catherine II.

<sup>4</sup> *Le Passé russe*, octobre 1876, p. 215.

<sup>5</sup> *Ibid.*

joindre à ceux-ci un assez long avertissement destiné à orienter l'auditeur sur le sens et le particulier caractère qu'il avait entendu donner à son œuvre. Intitulé : *Eclaircissement sur la musique composée par Monsieur Sarti pour le spectacle historique Le gouvernement initial d'Oleg*, cet exposé, traduit en russe par Nicolas Alexandrovitch Lvof, est inséré en tête de la grande partition gravée qui fut publiée à Saint-Pétersbourg, en 1791. Mais, bien que l'original rédigé en français soit écrit de la main même du compositeur — il est conservé à la Biblioteca comunale de Faenza — on peut se demander si cette dissertation appartient réellement à G. Sarti et si, bien plutôt, elle n'est pas l'œuvre de N. Lvof, à tout le moins si elle ne fut pas rédigée sur l'initiative et avec les conseils de ce dernier. Car elle atteste une connaissance — assez superficielle à la vérité, mais indéniable — du théâtre et de la musique antiques, que l'on s'étonne à bon droit de trouver chez un musicien qui, comme l'immense majorité de ses confrères du XVIII<sup>e</sup> siècle, n'avait reçu qu'une instruction assez élémentaire<sup>1</sup>.

Qu'on en juge par ces quelques extraits du manuscrit autographe du compositeur :

*Les quatre Chœurs qui ouvrent la scène du cinquième Acte sont en Musique moderne, dans le style théâtral, selon leur emploi. Le premier et le quatrième, étant faits pour être chantés pendant que les personnages doivent marcher gravement, sont en caractère de marche majestueuse, le dernier est plus bruyant tenant plus au costume. Le second et le troisième, devant servir pour l'entretien de la table, sont en caractère d'agrément tenant à l'expression des paroles.*

*La scène d'Euripide, dans l'emploi où elle est destinée, devra sans doute être exécutée dans le costume ancien Grec, par conséquent la musique ne doit pas s'écarter de cette prescription : c'est pour cela que j'ai hasardé d'y composer une musique tout-à-fait Grecque, par rapport au Chant. Je l'ai cependant accompagnée par nos instruments, selon l'harmonie moderne, d'une façon pourtant à ne pas la défigurer. Il serait insupportable aujourd'hui d'entendre une musique toujours à l'unisson comme était celle des Grecs. Néanmoins on lit dans Aristote que la Lyre et la Tibia s'écartaient quelques fois de la voix, tout en y revenant promptement pour ne pas offenser l'oreille. On pourra donc regarder comme une licence permise l'accompagnement susdit.*

*La déclamation grecque devait être notée, puisqu'elle était accompagnée par la Lyre pendant le récit des Personnages, et par la Tybia pendant le chant du Chœur. Mais je n'ai pas osé noter la déclamation d'Hercule et d'Admète, premièrement, ne connaissant pas la portée de la voix de ceux qui doivent les représenter; secondement, quel embarras eût pu causer aux exécutants une telle nouveauté, et comment aurait-on rendu cela sans la présence du Compositeur?*

*J'ai cependant accompagné cette déclamation par de courtes alternatives de Harpe, mêlée avec les violons pizzicato, pour représenter, au plus approchant que possible, la Lyre des Anciens. De cette façon là les acteurs ne s'embarrasseront nullement de l'intonation de la musique, supposant seulement qu'ils déclameront à haute voix, avec la plus grande noblesse, à l'instar des Grecs, pour en imposer, et pour se faire entendre de loin...*

*Le chant du Chœur, dans le dialogue est une espèce de récitatif, mais un peu plus mesuré que les nôtres, et d'un caractère bien différent. Il est dans le Mode Mixolidien, et tel que devait être la déclamation des chœurs dans la tragédie grecque : la Flûte y domine pour représenter l'accompagnement de la Tibia.*

*Il y a des commentateurs qui prétendent que les réponses du Chœur étaient rendues par son Coryphée; mais ils ont de trop faibles raisons pour les en croire...*

<sup>1</sup> Il n'est pas jusqu'aux nombreuses et savantes références invoquées par le compositeur à l'appui de ses dires, qui ne fortifient nos doutes, quant à la véritable appartenance de cet *Eclaircissement*. Ces références indiquées en notes, concernent en effet des auteurs grecs tels que Plutarque, Aristoxène, Nicomaque, Alypius, Bryennius et autres, dont on imagine assez malaisément que Giuseppe Sarti ait pu lire les écrits...

*Pour les strophes et antistrophes je ne me suis pas conformé exactement aux rigides loix de la Tragédie ancienne, mais j'ai suivi Euripide lui-même... Il n'y aurait eu que du triste et du sombre en n'employant que les deux Modes prescrits par les lois, et cependant les paroles dont il s'agit ne sont pas larmoyantes... Je me suis donc tenu aux paroles en exprimant par différents Modes Grecs les différents tableaux qui y sont peints, même par le Mode Phrygien, avec tout son éclat, quoique dans le texte, Euripide n'y ait pas employé de Dithyrambe; mais il l'aura fait ailleurs. Sophocle avait aussi admis dans ses Chœurs l'harmonie Phrygienne. Aurais-je dû priver cette musique d'un Mode qui ranime et égaye ainsi les auditeurs?*

*... Je me flatte de pouvoir démontrer que les Modes anciens grecs étaient exactement tels que je les ai composés, tant à l'égard de leur diapason que de leurs caractères. J'ai exprès inséré entre les différents Modes de cette musique un chant original grec que j'ai copié d'après les anciens caractères, par le moyen des tables d'Alypius, auteur grec, pour qu'on puisse juger si tout le reste que j'ai composé est dans le costume grec. Eschyle avait aussi mis dans ses tragédies quelques airs, ou Nomes étrangers. L'unique différence qu'il y a de cette musique à celle des anciens Grecs, c'est d'être accompagnée symphoniquement, tandis que la leur ne l'était qu'à l'unisson. Si cette musique ne cause pas chez nous des impressions si fortes et si vives que chez les Grecs en leurs temps fameux, c'est qu'ils avaient une façon de l'écouter bien différente de la nôtre : chez eux c'était le pur sentiment qui agissait en écoutant, chez nous ce n'est que la sensation passive causée par cette enchanteresse harmonie simultanée qui, par sa volupté, nous assoupit l'activité du sentiment... A nos oreilles habituées dès l'enfance au tracas du contrepoint, il faut de l'harmonie simultanée. Néanmoins je me flatte qu'ayant rendu cette harmonie aussi servile au chant que possible, on puisse cependant y concevoir les différentes affections des Modes anciens qui faisaient chez les Grecs de si grands effets. Par exemple, le Mode Dorien ne peut pas manquer d'inspirer une certaine vigueur; les Modes Hypo-Jonien et Lydien une certaine mollesse, mais d'une façon différente; et le Mode Phrygien l'enthousiasme et la véhémence.*

*Je souhaite ardemment que mon ouvrage puisse plaire.*

Il n'est pas sans intérêt de constater que le texte russe de cet avertissement se clôt de façon plus révérencieuse et plus déclamatoire que la version française originale, Giuseppe Sarti ayant trouvé là l'occasion de témoigner sa déférence à Catherine II, sans doute dans l'espoir — qui ne devait pas tarder à se réaliser — de rentrer en grâce auprès d'elle et de reprendre ses fonctions à la cour. Il écrit en effet :

*... Je souhaite que mon ouvrage plaise à la grande souveraine pour laquelle je sacrifierais ma vie elle-même, si ce sacrifice pouvait lui être utile.*

Aussi bien, le *maestro* devait-il avoir appris, par quelque ami pétersbourgeois, l'importance que l'impératrice attachait à sa nouvelle œuvre, et la haute opinion qu'elle en avait. Ne déclara-t-elle pas un jour à A. V. Khrapovitzky qui rapporte ces propos en français, comme ils furent prononcés :

*... Cette pièce ne souffre rien de médiocre, et elle fera un grand effet <sup>1</sup>.*

Et une autre fois, en français également :

*... Nous verrons quel succès aura Oleg. Il n'y a pas d'unité de lieu. C'est plutôt un opéra <sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 204, en date du 28 août 1789.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 205, en date du 5 septembre 1789.

Entre temps, les préparatifs du spectacle étaient activement poussés, sous la surveillance personnelle de la souveraine qui s'inquiétait des moindres détails. C'est ainsi que A. V. Khrapovitzky rapporte, le 15 septembre 1789 :

*Sa Majesté a regardé les derniers costumes pour Oleg et les a approuvés. Ils sont pris dans les vieilles chroniques, et d'après les portraits de Léon et de Zoé, parce que c'est en leur temps que l'action a lieu* <sup>1</sup>.

Dé fait, la mise en scène d'*Oleg* fut extraordinairement luxueuse, et entraîna des dépenses considérables pour l'époque. C'est ainsi qu'entre le 19 décembre 1789 et le 20 août 1790, le Cabinet impérial ne versa pas moins de neuf mille roubles à la direction des Théâtres de la cour, pour couvrir les frais de la réalisation plastique de cet ouvrage et que, cette somme s'étant révélée insuffisante, il fallut prélever encore huit cent soixante roubles sur les recettes des spectacles publics <sup>2</sup>. Et l'on sait même qu'avant la première représentation, Catherine II se fit apporter des bijoux de sa propre cassette, pour en orner le costume de la fiancée d'Oleg <sup>3</sup>.

Les répétitions se succédèrent fort nombreuses. Par A. V. Khrapovitzky qui ne manque pas d'y relever la présence de l'impératrice, nous apprenons que celle-ci assista presque à chacune d'elles <sup>4</sup>, veillant au moindre détail et passant le jeu des acteurs au crible d'une critique aussi sévère que judicieuse. Parmi ceux-ci se trouvait le célèbre Ivan Dmitrevsky qui, pensionné et ne se produisant plus depuis bien des années, reparut sur la scène à cette occasion. Malgré son expérience et son talent, il ne satisfait pas toujours Catherine II qui, le lendemain d'une répétition, déclara à A. V. Khrapovitzky :

*Il est intelligent, et cependant il a joué hier bien des choses à contre-sens.*

Et elle ajouta, en français :

*...Oleg est un grand caractère; il est affecté de ce qui arrive, mais son jeu théâtral ne souffre pas d'emphase* <sup>5</sup>.

Aussi, appelant l'artiste à elle, lui fit-elle remarquer qu'en adressant la parole à Igor, héritier présomptif du trône de Kief, il élevait trop la voix, oubliant que, quand on parle d'affaires d'Etat, on baisse involontairement le ton; de plus, il devait s'éloigner du milieu de la scène, marquant par là ce qu'il y avait d'important dans l'entretien de deux aussi grands personnages. Puis, passant au français, elle conclut avec un fin sourire :

*Je suis assurée, mon cher Dmitrevsky, que vous êtes plus grand clerc que moi en matière d'art dramatique; mais vous pouvez suivre mes conseils en politique; je m'y connais, je vous l'assure* <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 206. L'empereur d'Orient Léon VI le Sage (886-911) et l'impératrice Zoé (902-919), concubine puis quatrième femme de ce souverain qui fut excommunié par le patriarche de Constantinople, en raison de ses mariages répétés.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 162, selon lesquelles la confection des costumes nécessita l'engagement de trente-neuf tailleurs supplémentaires, au début de septembre 1790.

<sup>3</sup> P. A. KARATYGUINE : *Mémoires*; Saint-Pétersbourg, 1880, p. 3. L'auteur de ces *Mémoires* tenait ce détail de sa mère à laquelle ce rôle avait été confié.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 231-233, *passim*.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>6</sup> Cité par P. DE CORVIN : *Op. cit.*, p. 208, d'après les *Mémoires* de I. DMITREVSKY.

Les artistes appelés à incarner les principaux personnages de l'action étaient : Ivan Dmitrevsky (Oleg), le danseur Ivan Walberg (Igor), Alexandra Perlova <sup>1</sup> (Prékarrassa, fiancée d'Igor), Kouzma Gambourof (l'empereur Léon), Elisabeth Ivanova (l'impératrice Zoé), Avdotia Mikhailova (la marieuse). Les autres rôles étaient confiés à quelques-uns des meilleurs sujets de la troupe dramatique impériale : Ivan Sokolof, Anton Kroutitzky, Pierre Plavilchtchikof, Jacob Chouchérine et Lucien Kamouchkof. Les ballets, jeux, combats et marches avaient été réglés par les chorégraphes Giuseppe Canziani et Charles Le Picq. En outre, le chœur des chantres de la Chapelle impériale, les musiques des régiments Préobrajensky et des Chasseurs de la garde, ainsi que six cents figurants pris dans les mêmes unités, participaient au spectacle qui réunissait sur la scène quelque huit cents personnes <sup>2</sup>.

Pour les décors, nous n'avons pu établir, de façon certaine, le nom de leur auteur. Mais, comme le Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou, possède une série de maquettes dessinées, pour cet ouvrage, par le célèbre décorateur Pietro Gonzaga <sup>3</sup> qui se trouvait depuis peu au service du prince N. B. Youssouf, il est possible que cet artiste remarquable qui fut engagé l'année suivante par la cour, ait été, alors déjà, chargé de travailler pour le Théâtre de l'Ermitage, préludant ainsi à la brillante activité qu'il ne devait pas tarder de déployer sur les scènes impériales.

Le livret de Catherine II fut imprimé à Saint-Pétersbourg en 1790, puis en 1791 (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad). Quant à la musique qui accompagnait la représentation, elle eut l'honneur d'une édition luxueuse qui fut publiée en 1791, dans la même ville, sous la forme d'un fort volume grand in-folio orné de deux frontispices gravés et de cinq belles vignettes gravées également, qui figurent en tête de chacun des actes du livret, celui-ci étant inséré au début de l'ouvrage.

Le premier de ces frontispices porte ce titre :

*Le gouvernement initial d'Oleg. Imitation de Shakespeare, sans l'observation des habituelles règles théâtrales.*

*Imprimé à la Typographie de l'Ecole des Mines.*

*Année 1791.*

Cependant que le second frontispice ne comporte que cette indication :

*Musique du spectacle historique Le gouvernement initial d'Oleg* <sup>4</sup>.

Devenu aujourd'hui d'une extrême rareté, ce volume n'est pas seulement digne de remarque pour la beauté de sa présentation et le soin apporté à la gravure de la musique qu'il contient. Il marque encore une date dans l'histoire de l'édition musicale, car il constitue le premier exemple d'une partition d'orchestre publiée en Russie.

Après un bref *Avis* exposant les événements historiques qui forment le sujet de l'action, et l'*Eclaircissement sur la musique composée par Monsieur Sarti pour le spectacle historique : Le gouvernement initial d'Oleg*, cette édition comporte le livret de Catherine II, la partition d'orchestre des morceaux écrits par Carlo Canobbio et Vassili Pachkévitich, et enfin celle de toute la musique de Giuseppe Sarti, qui en occupe la plus grande partie. Le manuscrit autographe de ce dernier, ainsi que celui de l'*Eclaircissement* (texte français) se trouvent à la Biblioteca comunale de Faenza. Ajoutons enfin que la musique de ce grand ouvrage a fait

<sup>1</sup> Encore élève de l'Ecole théâtrale, à ce moment, cette artiste fut la mère du célèbre acteur P. A. Karatyguine (1802-1853). *Prékarrassa* = très belle.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle. — *Archives Th. Imp.*, III, 162. — *Archive russe*, 1891, p. 555.

<sup>3</sup> T. ДУННИК : *Op. cit.*, pp. 206 et 210.

<sup>4</sup> Fig. 106-109, voir la reproduction de ces deux frontispices, ainsi que celles de quelques-unes des vignettes du livret, d'après l'exemplaire en notre possession.

l'objet, en 1895, d'une réédition intégrale dans un arrangement pour chant et piano, qui a été publié à Moscou, par la maison Jürgenson.

Une fois *Le gouvernement initial d'Oleg* dûment étudié et mis au point dans ses moindres détails, la répétition générale eut lieu le 10 octobre 1790, à trois heures de l'après-midi, naturellement en présence de Catherine II qui, le lendemain, en exprima sa satisfaction à A. V. Khrapovitzky <sup>1</sup>. Et, le 15 octobre, ce fut, au Théâtre de l'Ermitage, la présentation de l'ouvrage à quelques invités <sup>2</sup>, ainsi que le rapporte le fourrier de la chambre qui nota, à cette date :

*· Le drame nouvellement composé : Le gouvernement initial d'Oleg a été représenté à l'Ermitage, incognito* <sup>3</sup>.

Quelques jours plus tard, le 22 octobre, le nouveau spectacle fut offert officiellement à toute la cour <sup>4</sup> et, le lendemain, A. V. Khrapovitzky de rapporter ces détails sur cette soirée :

*On* <sup>5</sup> *a daigné me dire que l'on était contente de la représentation d'hier, à l'Ermitage. Le Tsarévitch y était, ainsi que beaucoup d'invités. Sa Majesté a loué Caroline* <sup>6</sup> *dans le rôle de la fiancée* <sup>7</sup>.

Puis les représentations se poursuivirent désormais au Théâtre-Kamenny où il y en eut les 25, 27 et 29 octobre, 1<sup>er</sup>, 3, 5 et 8 novembre, 1<sup>er</sup> et 17 décembre 1790, pour se continuer jusqu'en 1795 <sup>8</sup>.

Catherine II tint à récompenser généreusement tous les artistes qui avaient contribué à la brillante réussite de son spectacle historique. Ainsi que le montre l'une de ses lettres à Grégoire Potemkine <sup>9</sup>, elle envoya la somme de mille ducats et un cadeau en nature à Giuseppe Sarti qui, pour lors, se trouvait auprès du prince, dans le Midi, et qui semble, en outre, avoir été nommé, à ce moment précisément, chef de la prétendue Académie musicale d'Ekatérinoslav. Pour sa part, Vassili Pachkévitche reçut, le 6 octobre déjà, une gratification de R. 1.600,— qui lui fut accordée :

*...pour avoir composé diverses musiques en dehors de ses obligations* <sup>10</sup>.

Enfin le 13 novembre, des sommes d'argent, ainsi que des cadeaux que A. V. Khrapovitzky avait été chargé de choisir furent octroyés aux acteurs, ainsi qu'à tous les employés qui avaient pris part au spectacle <sup>11</sup>, les plus âgés recevant une année d'appointements, et les autres une demi-année <sup>12</sup>.

<sup>1</sup> *Op. cit.*, p. 233.

<sup>2</sup> *Ibid.* Mais A. V. Khrapovitzky tient ce spectacle pour une « répétition générale en costumes ».

<sup>3</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date. Ce document officiel infirme donc les dires de tous les historiographes qui ont indiqué des dates très diverses pour la première représentation de cet ouvrage. Cependant que N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 60, parle du 22 octobre qui fut le jour de la première représentation officielle à l'Ermitage, les éditeurs des *Archives des Théâtres impériaux* avancent la date du 27, jour où eut lieu une représentation publique au Théâtre-Kamenny. Pour V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 39, il surclasse tous ses concurrents, en reportant cet événement au... 3 septembre 1794 !

<sup>4</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

<sup>5</sup> L'impératrice.

<sup>6</sup> A. V. Khrapovitzky commet ici une erreur. L'actrice Perlova qui jouait ce rôle était prénommée : Alexandra.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 233.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 162.

<sup>9</sup> *Le Passé russe*, décembre 1876, p. 641, lettre en date du 1<sup>er</sup> novembre 1790.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 120.

<sup>11</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 234. — *Archives Th. Imp.*, I, 75.

<sup>12</sup> P. A. KARATYGUINE : *Op. cit.*, p. 3.

C'est que *Le gouvernement initial d'Oleg* avait connu un succès sensationnel qui défrayait toutes les conversations à la cour, comme en ville, et que le public se pressait aux représentations. Au reste, il est fort probable que cette réussite tenait moins à la valeur propre de la pièce, en soi assez froide et conventionnelle, qu'à l'évocation de faits historiques et d'espoirs chers à tout cœur russe, tels que la fondation de Moscou et la conquête de Byzance, ainsi qu'à la grandiose mise en scène que Catherine II avait imaginée, notamment au cinquième acte où les spectateurs assistaient à la fête célébrant le triomphe d'Oleg, dans un immense hippodrome où se succédaient des combats de gladiateurs, des courses de chars antiques et des danses populaires.

Au dire des témoins, le public fut transporté d'enthousiasme au premier acte déjà, en voyant apparaître au loin un aigle qui vint planer sur la tête d'Oleg, au moment où celui-ci, s'apprêtant à partir pour la conquête de Byzance, mettait le pied à l'étrier <sup>1</sup>.

Aussi Catherine II, fort satisfaite du résultat de ses efforts, s'empressa-t-elle d'en informer ses amis. Grégoire Potemkine, le tout premier, auquel elle manda, dès le 1<sup>er</sup> novembre :

*...Aujourd'hui, on représente Oleg en ville, pour la troisième fois, et il a un succès éclatant; pour dimanche, toutes les places sont déjà prises. Ce spectacle est sans précédent, de l'aveu de tous... <sup>2</sup>.*

Puis, l'année suivante, elle fit ce rapport à Grimm :

*...Cet hiver a été l'hiver de chœurs, de musique et de danse en général, et depuis le 8 de septembre jusqu'au 1<sup>er</sup> de mai, que je me suis sauvée de la ville, on n'a fait que danser et chanter des chœurs. La pièce historique d'Oleg en a donné le branle : les chœurs d'Oleg sont les plus beaux du monde et sont pour la plupart de Sarti; tous les modes grecs y sont réunis... <sup>3</sup>.*

A la vérité, l'enthousiasme de la souveraine ne fut pas partagé par tous les spectateurs, singulièrement par ceux qui, formés à l'étranger et y ayant eu fréquemment l'occasion d'assister à de grands spectacles, possédaient un sens critique plus aiguisé. En particulier, le comte Valentin Esterhazy (1740-1805), qui séjournait alors à Saint-Petersbourg comme représentant des princes français émigrés, manifesta fort peu d'admiration pour la musique de Giuseppe Sarti, dans ses lettres à sa femme où, après avoir constaté qu'il était « impossible de voir un plus beau spectacle, surtout par les costumes », et avoir relevé que « toutes les étoffes sont turques et d'or ou d'argent fin », il ajoute :

*...Sarti a tellement imité tous les modes grecs, que c'est fort triste et passablement ennuyeux.<sup>4</sup>*

Cependant qu'un autre Français, C. F. Ph. Masson, laisse entendre des réserves d'un autre ordre, tout en relevant équitablement la grandeur et la richesse de l'appareil extérieur :

*...Cette pièce était absolument dans le goût russe, et surtout dans celui de Catherine; elle y représentait ses projets chéris, et le dessein de subjuguier enfin la Turquie tout en célébrant la paix. Ce n'est proprement qu'une magnifique lanterne magique, où l'on ne fait que passer en revue des objets différents : mais cette idée de mettre sur la scène les grands événements de l'histoire, comme en tableaux, me paraît plus intéressante que les efforts de gosiers de nos chanteurs, et les intrigues amoureuses de nos tragédies... <sup>5</sup>*

<sup>1</sup> *L'Abeille du Nord*; Saint-Petersbourg, 1837, N° 147.

<sup>2</sup> *Le Passé russe*, décembre 1876, p. 641.

<sup>3</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 7 mai 1791.

<sup>4</sup> V. ESTERHAZY : *Op. cit.*, p. 337.

<sup>5</sup> *Mémoires secrets sur la Russie*; Paris, an VIII, T. I, p. 97.

Le dernier acte — si l'on peut dire — ne se joua qu'en 1826, à Moscou, quand le chœur : *Quelle gloire resplendit aujourd'hui!* (acte V, scène 1) dont Catherine II avait emprunté le texte à une ode de M. V. Lomonossov, et dont la musique était de Giuseppe Sarti, fut chanté pendant les fêtes du couronnement de l'empereur Nicolas I<sup>er</sup>. Ce fut le chant du cygne d'*Oleg*...

\* \* \*

Quelque temps après que tout Saint-Pétersbourg eut acclamé *Le gouvernement initial d'Oleg*, Giuseppe Sarti fit entendre, à la fin d'octobre 1790 ou au début de novembre; probablement au camp de Bender, le *Te Deum* latin qu'il avait écrit sur l'ordre du prince Grégoire Potemkine, pour célébrer la prise de la forteresse turque de Kilia, et dont nous avons parlé plus haut<sup>2</sup>.

Enfin, le 12 novembre<sup>3</sup>, dans la capitale, la troupe russe de la cour révéla aux mélomanes *La colonie* de N. E. Framery et A. Sacchini, qui avait déjà été représenté, dix ans auparavant et en russe également, sur le théâtre moscovite du comte N. P. Chérémétief.

Comme toujours, un certain nombre d'autres ouvrages lyriques furent donnés au cours de l'année, à des dates qu'il n'est plus possible d'établir de façon précise.

Cela est le cas d'une petite partition que Vicente Martin i Soler écrivit alors sur un texte de Ferdinando Moretti, intitulé : *La Deità benefica*. En l'espèce, il s'agit d'une brève cantate dont le livret, qui ne semble pas avoir eu d'édition séparée, a été inséré, par le littérateur italien, dans l'édition collective de ses œuvres<sup>4</sup> : circonstance à laquelle nous devons d'apprendre l'existence de cet ouvrage qui, n'ayant été mentionné par aucun contemporain, était demeuré jusqu'ici ignoré de tous les historiographes.

Une note liminaire révèle que *La Deità benefica* fut exécuté à Saint-Pétersbourg en 1790, pour marquer la conclusion de la paix entre la Russie et la Suède. Or, comme le traité qui mit fin aux hostilités fut signé à Werelä (Finlande), le 14 août (nouv. st.) 1790, on peut déduire de ce fait la date approximative de la représentation qui dut avoir lieu à la fin d'août ou dans le cours du mois suivant<sup>5</sup>.

Ajoutons que les personnages de cette petite pièce sont Eglé, Nicée et la grande-prêtresse de Minerve; et que, vraisemblablement, la musique de V. Martin i Soler s'est perdue au cours des ans.

Parmi les autres événements de l'année 1790, il convient de relever l'activité d'une compagnie italienne qui se proposait de jouer à Moscou, durant la saison 1790-1791 : *Il barbiere di Siviglia*, *La Frascatana*, *Le gare generose* et *Il rè Teodoro in Venezia* de G. Paisiello (ces deux derniers opéras entièrement nouveaux pour la Russie), puis *L'arbore di Diana* et *Una cosa rara* de V. Martin i Soler, enfin *Le donne rivali* de D. Cimarosa<sup>6</sup>. Mais l'absence de tout renseignement positif ne permet pas d'affirmer que ce projet ait été entièrement réalisé.

Enfin, c'est à Moscou que fut représenté, peut-être à ce moment, *La fiancée sous le voile*, ou *La noce bourgeoise*, petit opéra-comique russe en un acte, dont le livret, d'un auteur inconnu, fut édité alors dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), puis réimprimé dans le Tome XXXVII du recueil : *Le Théâtre russe*. C'est là encore un ouvrage qui appartient à un compositeur dont on ignore le nom, et qui a été souvent attribué fort gratuitement à Evstignéï Fomine.

<sup>1</sup> M. I. PYLAIEF : *Le vieux Pétersbourg*; Saint-Pétersbourg, 1887, p. 374.

<sup>2</sup> Page 476.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 159.

<sup>4</sup> *Opere drammatiche*, IV, 153-162.

<sup>5</sup> On se souvient que les fanfaronnades du roi de Suède Gustave III avaient incité, l'année précédente, Catherine II à ridiculiser ce souverain dans le livret de son opéra-comique : *Le preux Chagrin Kossométovitch* (sur cet ouvrage, voir ci-dessus, pp. 537-541).

Signalons d'autre part, qu'au moment où le conflit éclata, Ferdinando Moretti écrivit un *Sonnet à l'occasion de la guerre déclarée par la Suède à la Russie*, qui est reproduit dans l'édition collective de ses œuvres, T. IV, p. 265.

<sup>6</sup> *Indice de spettacoli* pour 1790-1791.



## NOTES BIOGRAPHIQUES

M<sup>lle</sup> AUDINOT, cantatrice française qui parut à Moscou en 1790-1791, semble devoir être identifiée avec la jeune actrice prénommée Josèphe-Eulalie et née à Paris en 1759, qui était la fille naturelle de Nicolas-Médard Audinot <sup>1</sup>, ancien acteur de la Comédie-Italienne, puis directeur du Théâtre de l'Ambigu-Comique où il faisait jouer une troupe d'enfants <sup>2</sup>. Agée d'un peu plus de six ans, Josèphe-Eulalie, qui montrait de précoces dispositions et que l'on appela bientôt « la petite Audinot », se produisait déjà dans la compagnie paternelle, ainsi que le rapporte un contemporain au dire duquel l'enfant parut, au début du mois d'août 1767, dans une pièce : *Le bouquet*, qui fut jouée au cours d'une fête organisée à Paris, en l'honneur de la comtesse de Langeac. Ce témoin relève en effet que :

*... Ce qui a enchanté et ravi dans ce Drame, est la fille d'Audinot âgée de six ans. Elle a déclamé, elle a chanté, touché du clavecin, dansé un menuet et des entrées, et a reçu des applaudissemens dans tous les genres. C'est un prodige de la nature encore plus que de l'art* <sup>3</sup>.

Toutefois, le père Audinot, jugeant sans doute indispensable de donner quelque instruction à son enfant, la fit entrer, un peu plus tard, dans un couvent. Mais Josèphe-Eulalie ne dut pas faire un bien long séjour dans cet asile studieux car, en 1775, époque à laquelle elle semble avoir étudié la musique auprès du compositeur L. B. Desormery, elle était déjà retournée depuis un certain temps au domicile paternel <sup>4</sup>.

De fait, en mai 1778, la jeune artiste débuta à l'Académie royale de musique où elle se fit bientôt remarquer :

*... non seulement par la légèreté et la facilité de son chant, mais par la finesse de son jeu...* <sup>5</sup>

<sup>1</sup> A la date du 1<sup>er</sup> mars 1784, les *Mémoires secrets* signalent qu'à ce moment, l'actrice avait introduit, auprès de la justice, une demande tendant à être reconnue légalement comme fille de Nicolas-Médard, droit que l'une de ses sœurs lui contestait.

<sup>2</sup> Sur ce personnage assez peu recommandable, ses enfants et ses avatars divers, voir E. CAMPARDON : *Les spectacles de la foire*, I, 29-74.

<sup>3</sup> *Mémoires secrets*, à la date du 3 août 1767.

<sup>4</sup> E. CAMPARDON : *Les spectacles de la foire*, I, 51.

<sup>5</sup> *Abrégé du Journal de Paris, 1777-1781*; Paris, 1789, T. II, 2<sup>e</sup> partie, p. 1186. Et *Ibid.*, p. 1273, compte rendu d'une représentation du *Devin du village* de J.-J. Rousseau, dans laquelle la jeune artiste avait chanté le rôle de Colette.

Aussi Grétry lui confia-t-il le rôle principal de *Colinette à la cour* quand il fit représenter son ouvrage sur cette scène, en 1782. Deux ans plus tard la cantatrice, toujours pensionnaire de l'Académie royale où elle était fort appréciée <sup>1</sup>, se produisit avec un grand succès au Concert spirituel. Puis, en 1785-1786, elle parut quelque temps au Théâtre de Lyon <sup>2</sup>, tout en demeurant attachée, en qualité de « double », à la grande scène parisienne <sup>3</sup>.

En 1790-1791, ainsi que nous l'avons dit, Joséphe-Eulalie faisait partie, comme *1<sup>a</sup> donna*, d'une petite compagnie italienne qui vint jouer, à ce moment, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou <sup>4</sup>, mais l'on ne possède aucun autre détail sur son activité dans cette ville. Du reste, elle ne s'y attarda pas puisqu'en 1791-1792, on retrouve déjà son nom parmi ceux des actrices chargées des « remplacements » à l'Opéra de Paris <sup>5</sup>.

Dès cette date, le silence se fait sur cette artiste dont on ne sait si elle continua de se produire, ou si la mort vint mettre un terme à sa carrière.

\* \* \*

Juliane AUFRESNE, actrice et cantatrice française, fille du tragédien Jean Aufresne, arriva probablement en Russie avec son père, lorsque celui-ci fut appelé à Saint-Pétersbourg en 1785. Le 1<sup>er</sup> mai 1787, elle fut admise dans la compagnie française de la cour, par contrat de quatre ans qui lui assurait des appointements de R. 1.000,—, « pour des rôles dans les comédies et les opéras » <sup>6</sup>, termes qui montrent qu'elle n'occupait pas une situation bien importante dans cet ensemble. A l'expiration de son contrat, celui-ci ne fut pas renouvelé car, dès la fin de 1791, le nom de cette artiste ne figure plus dans le rôle de la troupe.

Du moins, Juliane Aufresne dut-elle rester à Saint-Pétersbourg, car elle écrivit dans cette ville une comédie en un acte : *L'officier suffisant, ou Le fat puni*, qu'elle dédia à Catherine II et qui, après avoir été jouée sur la scène de l'Ermitage, fut éditée dans le recueil : *Théâtre de l'Hermitage de Catherine, impératrice de Russie*.

\* \* \*

Francesca (?) BENUCCI, cantatrice dont nous ignorons l'activité avant son apparition en Russie, appartenait à la troupe italienne qui se produisit en 1790-1791, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, et elle y chantait les secondes parties <sup>7</sup>. Dès 1792, on la retrouve à l'Opéra de Vienne <sup>8</sup>. Peut-être est-ce la même artiste qui se produisait en 1796-1797 à Venise, sous le nom de Francesca Benucci La Motte <sup>9</sup>.

\* \* \*

Domenico BRUNI, célèbre sopraniste né à Fatta près de Pérouse, en 1758, mort dans la même ville en 1821, chanta successivement à Florence, Rome, Bologne, Naples, Padoue, Milan et Trieste <sup>10</sup>. Il dut arriver à la fin de 1787, dans la troupe italienne de la cour de Saint-Pétersbourg, car les contrats conclus avec les artistes italiens avaient réglementairement une

<sup>1</sup> « Joli sujet en général, très aimé du public », note l'auteur des *Mémoires secrets*, à la date du 1<sup>er</sup> mars 1784.

<sup>2</sup> L. VALLAS : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon*; Lyon, 1932, pp. 422-423.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* de 1786 à 1790.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pour 1790-1791.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pour 1791-1792.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 51-52.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>8</sup> *Berlinische musikalische Zeitung*; Berlin, 1793, p. 131.

<sup>9</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, pp. 471-480, *passim*.

<sup>10</sup> G. B. ROSSI-SCORTI : *Della vita... del cav. Fr. Morlacchi*; Pérouse, 1861, pp. XLVI-XLVII, d'après des renseignements fournis par ce chanteur.

durée de trois ans, et le sien expirait en décembre 1790. En raison de la grande notoriété de ce chanteur, ses appointements étaient fixés à R. 4.000,—; en outre, il lui était accordé un spectacle à bénéfice, et il recevait des indemnités de R. 300,— pour son logement, et de R. 500,— pour son voyage <sup>1</sup>.

A Saint-Pétersbourg, Domenico Bruni se produisit dans les cantates : *La felicità inaspettata*, *Atene edificata* et l'opéra : *La vergine del sole* en 1788, puis dans *Cleopatra* en 1789. Son contrat devant prendre fin le 11 décembre 1790, la direction des Théâtres impériaux décida de le congédier et comme, à ce moment, la troupe italienne s'était presque entièrement dispersée et que, de ce fait, il n'était plus possible d'accorder au chanteur le spectacle à bénéfice auquel il avait droit, il lui fut alloué une somme de R. 700,—, à titre de compensation <sup>2</sup>. Domenico Bruni se rendit alors à Moscou où il donna deux concerts, puis il partit pour l'Italie où il parut sur plusieurs théâtres, faisant ensuite une courte saison à Londres, en 1793. Rentré un peu plus tard dans son pays, il se fixa dans sa ville natale où il occupa ses loisirs à former de jeunes chanteurs, et où il se produisit parfois à l'église <sup>3</sup>.

Le théoricien C. Gervasoni fait de lui cet éloge :

... On devait l'estimer principalement pour sa voix pénétrante, claire et flexible, et non moins pour la façon remarquable dont il chantait le récitatif <sup>4</sup>.

\* \* \*

Giuseppe (ou Vincenzo) CALVESI, ténor, chantait, à la fin de l'année 1779, à Trieste où le comte Karl von Zinzendorf nota à son sujet, dans son *Journal* :

*Le Calvesi a une voix de ténor argentine, et prononce avec une clarté surprenante* <sup>5</sup>.

Cet artiste se trouvait à Dresde au cours de l'année suivante <sup>6</sup>, puis on le rencontre successivement à Venise, Vienne, Naples et Paris, avant que de le voir revenir à Vienne où, en janvier 1790, il fut choisi pour incarner le personnage de Ferrando, lors de la création de *Così fan tutte*. La mort de l'empereur Joseph II, survenue quelques semaines plus tard, obligea les théâtres viennois à fermer leurs portes pendant six mois. Aussi Calvesi chercha-t-il aussitôt un engagement à l'étranger, et c'est ainsi que, dès l'été de la même année, il se produisit au sein d'une troupe italienne momentanément attachée au Théâtre-Pétrovsky de Moscou <sup>7</sup>. Pendant le court séjour qu'il fit dans cette ville, le chanteur enseigna quelques jeunes artistes appartenant au théâtre particulier du comte N. P. Chérémétief <sup>8</sup>.

Puis, à la fin de l'année 1791, on le rencontre de nouveau à Vienne et à Venise. Après quoi, son nom disparaît de la chronique théâtrale <sup>9</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 66.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 373-374.

<sup>3</sup> G. B. ROSSI-SCOTTI : *Op. cit.*, p. XLVII.

<sup>4</sup> *Nuova teoria di musica*; Parme, 1812, p. 101.

<sup>5</sup> *Journal*, à la date du 28 décembre (nouv. st.), 1779.

<sup>6</sup> *Allg. mus. Zeit.*, I, 331.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>8</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> Fig. 110, voir le portrait de cet artiste, d'après une silhouette dessinée à Vienne, vers 1790, par H. Löschenkohl.

Jean-Baptiste CARDON <sup>1</sup>, remarquable harpiste français né à Paris vers 1747, était très probablement le mari de l'actrice Charlotte-Rosalie Pitrot de Cardon qui fut engagée à Saint-Pétersbourg, un an après lui. Il s'était fait connaître à Paris, comme un excellent virtuose de son instrument pour lequel il écrivit de nombreuses œuvres et une méthode intitulée : *Art de jouer de la harpe*, qui parut en 1785.

Comme le contrat que la direction des Théâtres impériaux passa avec lui, le 1<sup>er</sup> septembre 1790, fut signé à Saint-Pétersbourg et que, contrairement à l'usage, il ne comporte pas d'indemnité pour le voyage d'aller, il semble à peu près certain qu'après avoir quitté Paris au début de la Révolution, J.-B. Cardon s'était rendu en Russie de son propre mouvement, et l'on peut supposer qu'étant arrivé dans la capitale, il se produisit chez quelques grands personnages, avec un succès dont l'écho parvint aux oreilles de Catherine II, car c'est sur l'ordre de celle-ci, que l'artiste français fut engagé au service impérial <sup>2</sup>. Son contrat, rédigé en français, était conçu en ces termes :

*Nous, soussignés, Directeurs des spectacles de Sa Majesté Impériale, engageons à Son service le Sieur Cardon en qualité de professeur de harpe, aux conditions suivantes :*

1) *Il s'engage à jouer au Théâtre de l'Hermitage, aux concerts de la Cour et au Théâtre de la ville, dans les pièces, qui auront été jouées à l'Hermitage.*

2) *Il lui sera payé chaque année trois mille roubles d'appointements par tierçaux, suivant l'usage.*

3) *Le présent contrat aura lieu pour trois ans, et si après les trois années révolues, nous n'avions point l'intention de renouveler le dit contrat, nous en avertirons le Sieur Cardon six mois à l'avance, et le Sieur Cardon en usera de même avec la direction.*

4) *La Direction payera au Sieur Cardon cinq cents roubles pour son voyage de retour.*

*Fait à St-Pétersbourg, ce 1 Septembre mil sept cent quatre-vingt-dix.*

*Pierre de Soymonoff*

*Alexandre Chrapowitzky* <sup>3</sup>.

Comme le montre le rôle des artistes de la cour en 1791, Jean-Baptiste Cardon avait reçu le titre de *Concertmeister* <sup>4</sup> et, par le rapport de plusieurs hauts personnages qui avaient leurs entrées au palais, on sait qu'il faisait partie, avec le clarinettiste Joseph Beer, le violoniste Ferdinand Titz, le violoncelliste Alessandro Delfino, le compositeur Ernest Wanzura et autres, du petit ensemble instrumental qui était appelé à se produire régulièrement dans les appartements particuliers de la souveraine.

Quelques années plus tard, la révolution s'étant déchaînée en France, et Louis XVI ayant été décapité, Catherine II, fort indignée de ces événements, obligea tous les Français qui résidaient en Russie, à s'en désolidariser publiquement. Aussi la signature de J.-B. Cardon figure-t-elle, avec celles de nombreux autres artistes de la cour, dans la *Liste des français ayant prêté serment de se tenir à l'écart de l'impiété et des monstruosité qui se commettent dans leur pays* <sup>5</sup>, liste qui fut publiée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 juin 1793.

Le 7 septembre suivant, son contrat ayant pris fin et n'ayant pas été renouvelé, le virtuose français quitta le service, après avoir donné acquit en ces termes à la direction des Théâtres impériaux :

<sup>1</sup> Cet artiste a été inexactement prénommé : Louis, par tous les lexicographes. Or, ses véritables prénoms sont attestés par une déclaration — que nous signalerons plus bas — et un acquit, tous deux signés : Jean-Baptiste Cardon. Il ne peut donc y avoir de doute à ce sujet.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 379.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 417-418.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 379.

<sup>5</sup> Avis publié en français dans la feuille officielle.

*Je, soussigné, reconnois avoir reçu la totalité des appointements et frais de voyage, annoncés dans le contrat ci-dessus, fait et passé pour le service de la musique de Sa Majesté Catherine Deux, Impératrice de toutes les Russies.*

*A St-Pétersbourg, ce 7 septembre 1793.*

*J. B. Cardon*<sup>1</sup>.

Pour autant, l'artiste ne quitta pas la capitale. En effet, quatre ans plus tard, il porta à la connaissance du public qu'il venait de commencer la publication d'un périodique musical qu'il annonça en ces termes :

*Le sieur Cardon a l'honneur de prévenir les Amateurs de musique, qu'il vient de faire paroître un Journal d'Arriettes [sic] Italiennes, Françaises et petits airs variés, avec accompagnement de Harpe. Ce journal sera composé de 52 N<sup>os</sup> dont il en paroitra un chaque semaine à commencer de la première semaine de la présente année. Le prix de l'Abonnement est de 50 Roubles. On s'abonne chez l'Auteur, place de la Cour 57*<sup>2</sup>.

En l'absence de tout autre renseignement, nous n'avons pu établir si J.-B. Cardon fut réellement en mesure de réaliser son projet. En effet, son journal n'est signalé par aucun bibliographe russe, et nous n'avons pas réussi à en découvrir la moindre trace dans les collections publiques de l'U.R.S.S.

Au reste, c'est là la dernière fois que l'on rencontre le nom de l'artiste français dans les sources contemporaines russes, et l'on ignore ce que fut, dès lors, l'activité de J.-B. Cardon à Saint-Pétersbourg où, selon deux historiens<sup>3</sup>, il serait mort vers 1805.

Notons encore qu'à côté de quelques autres pièces composées par J.-B. Cardon, la bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin<sup>4</sup> possède un fragment manuscrit d'une de ses œuvres : *Quartetto primo : Pour Harpe, Violincello [sic] et [sic] Basso*, qui pourrait bien avoir été écrite en Russie, car cet ouvrage réunit des instruments qui ont été assez rarement assemblés et qui, précisément, formaient le fond du petit groupe musical dont nous avons signalé l'activité dans les concerts intimes du Palais de Saint-Pétersbourg<sup>5</sup>.

\* \* \*

Vassili CHARAPOF, chanteur dont la date de naissance est inconnue, se forma à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg où il reçut les leçons de V. Martin i Soler. A sa sortie de cette institution, il entra, le 1<sup>er</sup> septembre 1787, dans la troupe russe de la cour et il reçut des appointements annuels de R. 275,—, avec logement gratuit et bois de chauffage, mais il dut s'engager à retourner trois fois par semaine à l'École, pour s'y perfectionner<sup>6</sup>. Au dire du prince A. A. Chakhovskoi<sup>7</sup>, V. Martin i Soler aurait eu fort à faire pour développer au grave la voix du jeune chanteur, qui était insuffisante pour rendre convenablement certains opéras du compositeur espagnol.

Avec les années, les appointements de Vassili Charapof furent graduellement portés jusqu'à R. 600,— en 1800 mais, bien qu'il eût du talent, cet artiste n'eut jamais la faveur du public.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 418.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 janvier 1797, annonce en français.

<sup>3</sup> A. CHORON et F. FAYOLLE : *Op. cit.*, I, 119.

<sup>4</sup> O. KADE : *Die Musikalien-Sammlung des... Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*; Wismar, 1893, T. I, p. 203.

<sup>5</sup> Fig. 111, nous reproduisons le portrait de J.-B. Cardon, par C. N. Cochin, d'après l'exemplaire appartenant au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 43.

<sup>7</sup> *Annales du Théâtre russe*.

Vassili Charapof jouait encore à Saint-Pétersbourg, en 1809. La date de sa retraite et celle de sa mort nous sont inconnues.

\* \* \*

COLIGNA, artiste sur lequel nous n'avons aucun renseignement avant et après son séjour en Russie, est signalé comme chef d'orchestre et 1<sup>er</sup> violon de la troupe lyrique italienne qui se produisit au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, en 1790-1791 <sup>1</sup>.

\* \* \*

Heinrich-Wilhelm von CRONSTEIN, acteur, entra dans la troupe allemande de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> mai 1786. Il reçut alors des appointements de R. 1.200,— qui, dès décembre 1790, furent portés à R. 1.500,—, avec une indemnité de voyage de R. 275,—. Lors de la fermeture du Théâtre allemand, le 1<sup>er</sup> mai 1791, H.-W. von Cronstein fut congédié. et la direction des Théâtres lui accorda une allocation égale à une année de son traitement <sup>2</sup>. Le mois suivant, l'artiste allemand annonça qu'il se préparait à quitter la Russie <sup>3</sup>, et nous ignorons ce qu'il advint de lui dès lors.

\* \* \*

EUSTACHIO, compositeur et organiste probablement italien, était fixé à Moscou au moins dès 1787. Nous ne possédons aucun détail sur son activité antérieure, à moins qu'il ne soit l'auteur du *Concerto di flauto traverso* signé Simone Eustachio, qui figure dans un codex de la Biblioteca Marciana, à Venise <sup>4</sup>. Peut-être était-il parent — s'il ne s'agit pas de lui-même — d'un négociant qui, se disant « fabricant étranger », mit en vente « divers instruments de musique », à Saint-Pétersbourg en 1769 <sup>5</sup>. Dans l'annonce publiée à ce sujet, le nom de ce personnage est, en effet, orthographié : *I. Stachio*. Bien que visiblement déformé par la transcription russe, il semble pouvoir être identifié avec celui de notre musicien.

En tout cas, Eustachio se trouvait en 1787 à Moscou car, le 1<sup>er</sup> février, il y fit représenter, au Théâtre-Pétrovsky, un ballet de sa composition : *Les aventures de Télémaque*, dont le scénario appartenait au chorégraphe F. Morelli, et dont l'annonce, dans le journal local, attribuée au compositeur le titre de maître de chapelle <sup>6</sup>. D'où l'on peut supposer qu'à ce moment, Eustachio était engagé en cette qualité, au service de quelque seigneur possédant un orchestre particulier.

Au cours des années suivantes, Eustachio publia, à Moscou également, *Huit Variations pour le Piano Forte, sur la chanson russe* : « *Si je savais* » <sup>7</sup>, et un recueil de *Petits divertissements et Walzes pour le Piano Forte* <sup>8</sup>. Puis, en 1789, il se fit entendre comme organiste <sup>9</sup>. Dès ce moment, son nom disparaît de la chronique musicale moscovite. De sorte que l'on ignore le sort ultérieur de cet artiste.

\* \* \*

FISCHER, chanteur, faisait partie d'une troupe lyrique italienne qui se produisit au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, pendant la saison 1790-1791. Comme cet artiste occupait, dans cet

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 59.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 juin 1791, annonce.

<sup>4</sup> Manuscrits musicaux, cote 11.297.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 décembre 1799, annonce.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1787, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, N° 13 de 1788, annonce.

<sup>8</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 255.

<sup>9</sup> *Gazette de Moscou*, annonce qui déforme visiblement le nom de cet artiste qu'elle appelle : Astagio.

ensemble, l'emploi de *1<sup>o</sup> buffo caricato*<sup>1</sup>, on incline à supposer qu'il s'agit peut-être ici de la basse Ludwig Fischer, né à Mayence en 1745 qui, vers 1780 et 1787, appartenait à l'Opéra de Vienne où il chanta le rôle d'Osmin, lors de la création de *Die Entführung aus dem Serail* en 1782. Comme l'on sait, Mozart écrivit pour ce même artiste deux airs de basse, en 1783 et 1787.

S'étant fait entendre avec un grand succès au Concert spirituel de Paris en 1783, Ludwig Fischer se fit applaudir successivement à Naples, Rome, Venise et enfin Berlin où il se fixa jusqu'à sa mort survenue en 1825, ne quittant cette ville que pour faire de nombreuses apparitions dans le reste de l'Allemagne et dans quelques pays voisins : circonstance qui rend plausible son séjour à Moscou, en 1790-1791.

\* \* \*

Marianna GATTONI, cantatrice, chanta à Lucques, Modène, Turin, Pavie, Florence et Trévise, avant que d'être engagée en 1787 à Saint-Petersbourg, dans la troupe italienne de la cour, en qualité de *2<sup>a</sup> donna*, avec des appointements annuels de R. 1.000,— et une indemnité de R. 300,— pour ses voyages<sup>2</sup>. En 1788, elle participa à la création de *La vergine del sole*<sup>3</sup> et, l'année suivante, à celle de *Cleopatra*, de D. Cimarosa.

Le 26 mai 1791, au moment de la fermeture momentanée de l'Opéra italien de la cour, Marianna Gattoni fut congédiée<sup>4</sup>, mais elle resta alors en Russie et, le 16 mars 1796, elle se trouvait à Moscou où elle chanta le rôle de Giuditta, dans l'oratorio : *Betulia liberata* de G. B. Anselmi<sup>5</sup>. L'artiste dut partir fort peu de temps après ce concert car, au cours de la même année, elle se produisit à Sinigaglia<sup>6</sup>.

\* \* \*

Pietro di Gottardo GONZAGA, décorateur de génie qui allait faire une splendide carrière en Russie, naquit le 25 mars (nouv. st.) 1751, à Longarone, près de Belluno. Fils d'un peintre décorateur nommé Gottardo Gonzaga, il se destina tout d'abord à la carrière dramatique, puis il se voua à l'art dans lequel il devait s'illustrer, qu'il étudia auprès de l'architecte A. Visentini et des frères F. et G. Galliari, les meilleurs spécialistes de la péninsule<sup>7</sup>. Dès 1780, il commença à travailler de façon indépendante pour quelques-uns des plus grands théâtres d'Italie, notamment l'Argentina de Rome et la Scala de Milan où les décors brossés par lui firent une telle sensation qu'en 1788, l'un de ses admirateurs publia, dans cette dernière ville, deux sonnets en son honneur<sup>8</sup>. Puis, en 1789<sup>9</sup>, le prince N. B. Youssouf, ministre de Russie à Turin, l'engagea pour lui faire construire et décorer le théâtre particulier que ce grand seigneur se proposait de faire édifier dans sa propriété d'Arkhanguelskoïé, près de Moscou. Pietro Gonzaga fut, en effet, l'auteur des plans de cette salle dont il voulut faire, sans y réussir parfaitement semble-t-il, un théâtre à l'antique<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>2</sup> *Ibid.* pour 1788-1789. — *Archives Th. Imp.*, II, 376.

<sup>3</sup> La présence de cette artiste dans la distribution de cet ouvrage infirme donc la date du 22 novembre 1790 indiquée, par les *Archives Th. Imp.*, III, 66, pour son admission dans la troupe italienne de la cour.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 79.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 20 de 1796, annonce.

<sup>6</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1796.

<sup>7</sup> U. THIEME UND F. BECKER : *Op. cit.*, XIV, 374-375.

<sup>8</sup> P. ARRIGONI e A. BERTARELLI : *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella raccolta di stampe del Castello Sforzesco*, Milan, 1934, N<sup>os</sup> 5007-5008.

<sup>9</sup> Indiquée par Pietro GONZAGA lui-même, dans l'ouvrage intitulé : *Information à mon chef*, qu'il publia à Saint-Petersbourg en 1807, cette date infirme donc les dires de certains historiens russes selon lesquels l'artiste italien aurait donné, en 1787 déjà, les décors des *Mariages samnites*, pour la représentation organisée en cette année, par le comte N. P. Chérémétief, lors de la visite de Catherine II à Kouskovo.

<sup>10</sup> L. HAUTECEUR : *Op. cit.*, pp. 78 et 97-98.

A ce moment, l'artiste italien retourna certainement dans son pays où il donna les décors du ballet : *Amore e Psiche*, musique de Giulio Vignani, qui fut dansé le 17 mai (nouv. st.) 1792, lors de l'inauguration du théâtre de La Fenice, à Venise<sup>1</sup>. De fait, ainsi que l'atteste un document d'archives<sup>2</sup>, c'est en Italie que Pietro Gonzaga signa alors le contrat par lequel il allait être attaché désormais aux scènes de la cour de Russie.

Entre temps, en effet, le prince N. B. Youssoufowitch avait été nommé directeur des Théâtres impériaux, et l'un de ses premiers soins fut d'attirer à Saint-Pétersbourg Pietro Gonzaga auquel il consentit des conditions exceptionnellement brillantes, montrant ainsi la particulière estime en laquelle il le tenait. Le contrat qui fut signé le 13 juin 1792 attribuait à Pietro Gonzaga le titre de « peintre en chef, avec autorité sur tous les autres peintres ». De la sorte, le nouveau décorateur recueillait la succession de Francesco Gradizzi qui, très âgé et ne travaillant presque plus depuis quelques années, fut mis à la retraite et pensionné, le 1<sup>er</sup> octobre de la même année. Par ailleurs, Pietro Gonzaga reçut des appointements annuels de R. 6.000,—, somme considérable pour l'époque, et il lui était assuré R. 1.500,— pour son logement, la gratuité du chauffage et de l'éclairage, ainsi que la fourniture de toutes les couleurs qui lui étaient nécessaires « pour les dessins et maquettes »<sup>3</sup>.

Aussitôt, l'Italien montra une extraordinaire activité, et brossa d'innombrables décors qui lui valurent l'admiration unanime du public, et dont il serait impossible aujourd'hui d'établir le catalogue complet. Bien entendu, ces décors ont disparu, mais il en subsiste de nombreuses maquettes qui sont conservées dans les archives des Théâtres impériaux, au Musée théâtral Bakhrouchine de Moscou, ainsi que dans d'autres collections publiques de l'U. R. S. S. Les reproductions de certaines d'entre elles, que nous publions dans la partie iconographique du présent volume<sup>4</sup>, attestent l'originalité et la rare puissance qui distinguaient toutes les productions de ce maître alors sans égal en Europe, de par la richesse de son imagination et le sens de la perspective dont il était doué.

Telle était la réputation dont Pietro Gonzaga bénéficia bientôt dans sa nouvelle patrie, qu'en 1794, l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg où il enseignait depuis quelques années, lui décerna le titre de son membre d'honneur<sup>5</sup>. C'est à cette époque, probablement, que le comte N. P. Chérémétief, désireux de profiter de la présence d'un tel maître, envoya auprès de lui l'un de ses serfs nommé Moukhine, pour que celui-ci eût l'occasion de se perfectionner dans l'art du décor de théâtre<sup>6</sup>.

Au reste, Pietro Gonzaga ne borna pas son activité à la scène. Reconnaisant son particulier génie, le grand-duc Paul Pétrovitch le chargea en effet, vers 1795, de tracer les plans du parc qui entoure le château de Pavlovsk, ouvrage dont on a écrit fort justement que « c'est un des plus beaux spécimens connus de jardin anglais de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>7</sup>. Dans la même résidence, l'artiste construisit encore une galerie courbe, avec des effets de colonnade et de trompe-l'œil dont la perspective était si ingénieusement calculée, que les visiteurs, se méprenant au premier abord sur les proportions réelles de cet ensemble, n'en pouvaient croire leurs yeux, quand ils se rendaient compte de l'illusion d'optique dont ils avaient été victimes.

En 1797, Pietro Gonzaga fut chargé de broser les décors de l'opéra : *Zenobia in Palmira* de P. Anfossi, qui fut représenté le 15 octobre, au théâtre du palais de Gatchina. Et l'ex-roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski, présent à ce spectacle, de noter en ces termes

<sup>1</sup> F. MUTINELLI : *Annali urbani di Venezia*; Venise, 1841, p. 658.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 454.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 454-455, et III, 136.

<sup>4</sup> Fig. 112-115, voir ces reproductions d'après des originaux faisant partie de diverses collections publiques de l'U. R. S. S.

<sup>5</sup> *Les vieilles années*, 1907, p. 401.

<sup>6</sup> V. STANIUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 25.

<sup>7</sup> L. RÉAU : *L'art russe*, p. 77.

l'impression qu'il éprouva à la vue du cadre que le peintre italien avait imaginé pour l'œuvre de son compatriote :

*...Il réalisa des effets enchanteurs sur ce théâtre qui avait une très faible profondeur, et où les spectateurs d'importance étaient assis directement derrière l'orchestre. Même sur le rideau qui cachait la scène, il avait eu l'idée de peindre un temple réduisant la perspective pour les spectateurs qui étaient placés à une distance de six pas. Dans une scène qui représentait une forêt, le coloris et les nuances rappelaient un tableau de Brueghel. Dans une autre scène qui figurait une prison, il avait donné, avec une étonnante justesse, l'impression de l'éclairage du soleil à la fenêtre...<sup>1</sup>*

Le même opéra ayant été rejoué un mois plus tard, au Théâtre de l'Ermitage dont les proportions étaient sensiblement différentes, Pietro Gonzaga créa aussitôt une série d'autres décors non moins remarquables, « notamment un prodigieux reflet de la lune dans une rivière »<sup>2</sup>. Au reste, tout en continuant à peindre pour les scènes impériales auxquelles il donna, à cette époque, les décors de l'opéra-comique : *Le quiproquo* de F. A. D. Philidor, et de *La festa del villaggio*, ainsi que du ballet : *Tancrède* de V. Martin i Soler, l'infatigable artiste acceptait aussi des commandes du dehors, du Théâtre-Pétrovsky notamment, pour lequel il brossa les décors d'un grand ballet<sup>3</sup>.

Puis vers 1799, sur l'ordre de l'empereur Paul I, Pietro Gonzaga traça les plans d'un nouvel Opéra que le souverain se proposait de faire édifier dans sa capitale, et qui resta malheureusement à l'état de projet. Du moins subsiste-t-il de celui-ci une eau-forte représentant l'aspect extérieur de l'édifice, eau-forte que Pietro Gonzaga fit graver et qui porte cette légende :

*Idee d'un théâtre pour l'opéra, trouvée par ordre de S. M. l'Empereur Paul I, pour être bâti dans le jardin du château St. Michel<sup>4</sup>.*

En 1799, il fut enjoint à l'artiste italien de collaborer à la réalisation d'un ballet dont le scénario avait été conçu par le nouveau directeur de la troupe de danse, Pierre Chevalier. Et comme celui-ci était protégé par Paul I qui avait accordé toute sa faveur à l'actrice du même nom, sœur du chorégraphe, le directeur des Théâtres impériaux pressa le maître italien de travailler le plus rapidement possible et de se surpasser, ajoutant, sur le rapport rédigé à ce sujet :

*...Il est à désirer que ces décors dépassent en beauté et en richesse tout ce que nous avons vu jusqu'ici<sup>5</sup>.*

Aussi bien, Pietro Gonzaga pouvait-il constater, avec une bien compréhensible satisfaction, que son talent était apprécié à sa valeur. En effet, le 31 mars 1800, l'administration conclut avec lui un troisième contrat qui lui apportait une augmentation de R. 1.000,— par an, sans préjudice d'une allocation spéciale de R. 2.500,— pour des travaux divers. De telle sorte que, dès ce moment, ses fonctions officielles lui rapportaient, à elles seules, la bagatelle de R. 12.500,— par an !<sup>6</sup>

La même année, l'artiste publia en français, à Saint-Pétersbourg, sous ce titre singulier : *La musique des yeux, ou L'optique théâtral* [sic], un fort attachant ouvrage qui a passé presque

<sup>1</sup> Journal reproduit en russe dans *Les vieilles années*, 1908, p. 605.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 211.

<sup>4</sup> Exemplaire au Musée de l'Ermitage.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 561.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 136.

complètement inaperçu des spécialistes, et qui mériterait pourtant d'être étudié, car P. Gonzaga y expose des idées fort curieuses et très personnelles sur les rapports de la musique et de la réalisation scénique (Exemplaire en notre possession, avec les adjonctions autographes que l'auteur nota dans les marges du volume, en vue d'une seconde édition parue sept ans plus tard).

Puis, en 1804, son contrat étant expiré, Pietro Gonzaga en reçut un nouveau qui portait son traitement à la somme de R. 14.000,—<sup>1</sup>. Et trois ans après, ayant publié la seconde édition revue et augmentée de son précédent ouvrage, il donna, toujours en français et à Saint-Pétersbourg, un nouvel écrit : *Information à mon chef, ou Eclaircissement convenable du décorateur théâtral Pierre Gothard Gonzague, sur l'exercice de sa profession*. Dédié au prince N. B. Youssouf, cet opuscule n'a été tiré qu'à très petit nombre d'exemplaires et ne fut pas mis dans le commerce, ce qui explique son insigne rareté (Exemplaire en notre possession). Pietro Gonzaga retrace ici sa biographie, puis il expose les travaux accomplis par lui, et il termine par de nouvelles considérations sur l'art dans lequel il s'était illustré.

Au reste, la situation de l'artiste continuait d'embellir car, en 1809, on trouve Pietro Gonzaga porté, pour une somme de R. 10.000,—, sur la « liste des artistes et acteurs qui reçoivent, du Cabinet impérial, une allocation en plus des appointements fixés au rôle officiel »<sup>2</sup> : privilège auquel lui donnaient incontestablement droit les travaux considérables et très divers qui lui incombaient de toutes parts. C'est ainsi qu'en 1814, il fut chargé de brosser toute une série de grands décors pour le théâtre en plein air que l'impératrice Elisabeth Alexéievna fit édifier à Pavlovsk, afin d'y accueillir solennellement l'empereur Alexandre I, à son retour du Congrès de Paris.

Mais l'âge était venu, qui devait mettre un terme à une activité aussi exceptionnelle. En 1827, Pietro Gonzaga reçut le titre d'« architecte de la 8<sup>e</sup> classe », la plus élevée de la hiérarchie civile tsariste et, le 28 octobre de l'année suivante, il fut mis à la retraite, en obtenant la faveur de conserver intégralement ses appointements jusqu'à sa mort<sup>3</sup> qui survint à Saint-Pétersbourg, le 25 juillet 1831.

\* \* \*

Féodor GRIGORIEF, acteur et chanteur russe, se forma à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg où il fut probablement l'élève de Minarelli, puis de Borghi pour le chant. Au sortir de cette institution, il fut engagé dans la troupe russe de la cour, le 1<sup>er</sup> septembre 1787, aux appointements annuels de R. 300,—, avec logement gratuit et bois de chauffage, mais il était tenu de se rendre trois fois par semaine à l'École, pour continuer à travailler le chant. En 1800, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 500,— Féodor Grigorief se produisait encore en 1803<sup>4</sup>.

\* \* \*

Alessandro (?) GUGLIELMI, danseur, est peut-être identique à l'artiste de ce nom qui se produisait à Venise, en 1783-1784. Le 1<sup>er</sup> janvier 1788, la direction des Théâtres impériaux l'engagea dans la troupe chorégraphique de la cour, et lui accorda un gage annuel de R. 1.000,—, ainsi qu'une indemnité de voyage de R. 300,—. Dès le 1<sup>er</sup> janvier 1793, Guglielmi reçut une augmentation de R. 300,—, « pour la composition de ballets », ainsi que R. 200,— pour son logement et son bois de chauffage. Puis, en 1799, il fut nommé professeur de danse à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg, mais il n'exerça pas longtemps cet emploi, car il mourut dans

<sup>1</sup> S. V. TANÉIEF : *Le passé des Théâtres impériaux*, I, 21.

<sup>2</sup> *La musique et l'état musical...*, p. 137.

<sup>3</sup> *Les vieilles années*, 1911, p. 122.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 27. — I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 21.

cette ville, au mois de mars de l'année suivante. Il avait donné le scénario de quelques ballets dont l'un : *Laurette*, fut représenté en 1792<sup>1</sup>.

\* \* \*

Sophie<sup>2</sup> Hus, actrice et cantatrice française née probablement à Lyon en 1766, était très certainement l'artiste qui débuta très jeune encore, en 1779, à la Comédie-Italienne de Paris, et dont un journal du temps écrivit, le 25 novembre (nouv. st.) de la même année :

*...La fille du Sieur Hus, Maître des Ballets de la Comédie-Italienne<sup>3</sup>, a joué avant-hier le petit rôle de Gogo, dans Le Coq du village. Cette jolie enfant a précisément l'âge et la taille qu'on doit supposer à Gogo, dont elle a rendu toutes les petites malices avec beaucoup de grâces, d'esprit et de facilité<sup>4</sup>.*

Si, dans ce compte rendu, il s'agit réellement de Sophie Hus — ce que l'on ne saurait affirmer avec une absolue certitude, tant est compliquée la généalogie de la famille d'histrions qui portèrent ce nom au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> — la jeune artiste en cause dut, peu de temps plus tard, recevoir les conseils de la célèbre cantatrice française Saint-Huberty<sup>6</sup>. Et, si l'on en croit le document qu'on va lire, celle-ci, dont la réputation de dépravation était solidement établie, ne se borna pas à lui enseigner le chant... De fait, dans une lettre datée du 23 décembre (nouv. st.) 1786, le compositeur Antoine Dauvergne, alors directeur de l'Académie royale de musique de Paris, mandait à M. de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs du Roy :

*...J'ai appris par une personne très sûre qu'on avoit fait le choix comme aide, du Sr Hus... Je ne connois pas le talent de cet homme, mais je connois ceux de sa fille, qui chante très bien, qui est douée d'une très belle figure, mais dont la voix n'est pas encore revenue des fatigues qu'elle a essuyées en apprenant à chanter avec la demoiselle Saint-Huberty et de celles que lui a occasionnées le goût de cette femme pour son sexe : car tout le monde sait que toutes les jeunes filles qu'elle a attirées chez elle ont été victimes de ses débauches...<sup>7</sup>*

Quoi qu'il en ait été sur ce point scabreux, une chose est certaine, c'est que bientôt après avoir reçu les leçons de la Saint-Huberty, la jeune actrice fut engagée à Stockholm où elle semble avoir joué dès la fin de l'année 1784 et jusqu'en 1787. Car c'est de cette ville qu'elle fut amenée à Saint-Pétersbourg par son amant, le comte A. I. Markof, envoyé diplomatique de Russie en

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 78.

<sup>2</sup> Ignoré de tous les historiens du théâtre français, le prénom de cette artiste est révélé par la signature que Sophie Hus dut apposer en 1793, sur le texte du serment antirévolutionnaire exigé, par Catherine II, de tous les Français résidant sur le territoire de l'Empire russe.

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Hus, dit Hus-Malo, maître de ballet du Théâtre de Lyon, de 1760 à 1778 environ, avait eu, dans cette ville, plusieurs enfants dont le premier, venu au monde en 1766, semble bien pouvoir être identifié avec la petite cantatrice de la Comédie-Italienne qui, ainsi, aurait eu treize ans, au moment où elle débuta à Paris. Sur cet artiste et sa famille, voir L. VALLAS : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon. 1688-1789*; Lyon, 1932, pp. 301 et 402. Notons en passant qu'une pièce d'archives reproduite par E. CAMPARDON : *L'Académie royale de musique*, I, 412, attribue inexplicablement au chorégraphe lyonnais le prénom d'Auguste qui est évidemment inexact, puisqu'on ne le rencontre en aucune autre occasion.

<sup>4</sup> *Abrégé du Journal de Paris*, T. II, 2<sup>e</sup> partie, p. 1529.

<sup>5</sup> Sur cette famille innombrable dont les membres fort difficilement identifiables coururent la France entière, durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, voir M. FUCHS : *Op. cit.*, pp. 117-120.

<sup>6</sup> Antoinette-Cécile Clavel, connue au théâtre sous le nom de Saint-Huberty (1756-1812) fut, de 1777 à 1789, l'une des plus brillantes pensionnaires de l'Académie royale de musique de Paris, et l'une des plus remarquables cantatrices dramatiques de cette époque.

<sup>7</sup> Cité par E. DE GONCOURT : *La Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille*; Paris, 1882, pp. 143-144.

Suède, ainsi que le signale l'écrivain J. H. de Castéra qui, parlant de ce haut personnage, note qu'à son retour sur les bords de la Néva en 1787, il était accompagné d'une :

*...actrice française, nommée Madame Hus, avec laquelle il vit encore publiquement, et qui lui a occasionné des scènes très-scandaleuses...<sup>1</sup>.*

Il y a tout lieu de croire que c'est à la puissante influence de son protecteur, que Sophie Hus dut d'être engagée dans la troupe française de la cour et d'obtenir, le 1<sup>er</sup> mai 1789, un contrat de trois ans qui lui assurait les appointements considérables de R. 4.200,—, avec une indemnité de voyage de R. 500,—<sup>2</sup> : conditions qui faisaient d'elle la première actrice de la compagnie, à égalité de traitement avec Marie Sage-Martin, et qui lui furent conservées, bien que A. V. Khrapovitzky, récemment appelé à la tête des Théâtres impériaux, les trouvât tout à fait excessives<sup>3</sup>.

Cet engagement fut certainement renouvelé, lorsqu'il fut arrivé à son terme puisqu'en juin 1793, quand Sophie Hus dut signer la formule du serment antirévolutionnaire exigé de tous les Français résidant en Russie, elle fit suivre son nom de l'indication : « actrice de la cour »<sup>4</sup>.

Au reste, les libéralités de son amant qui nourrissait une passion folle pour elle, lui permettaient de mener grand train dans le monde. En 1795, en effet, quand la direction des Théâtres impériaux ouvrit un abonnement aux spectacles d'opéra italien qu'elle allait organiser au Théâtre-Kamenny, Sophie Hus s'inscrivit pour une loge de second rang, à cinq cents roubles par an, tout à côté de celle de Markof<sup>5</sup>.

Quelque temps plus tard, l'actrice dut abandonner la scène car, en 1800, son nom ne figure plus sur le rôle des artistes de la cour. Pour autant, sa liaison avec le comte Markof continuait. Si bien que, quand celui-ci fut chargé, par le gouvernement impérial, de se rendre à Paris en qualité d'ambassadeur extraordinaire, afin de signer la convention secrète du 10 octobre 1801 conclue par la Russie et la France, elle l'accompagna dans ce voyage, vivant maritalement avec lui dans la capitale, ainsi que le Hollandais Van Hogendorf le constate dans ses *Mémoires*<sup>6</sup>.

En 1817 encore, elle était « la vieille maîtresse » de Markof, au dire du comte F. Golovkine qui la rencontra alors à Florence<sup>7</sup>. De son amant, elle avait eu une fille qui, légitimée par l'empereur Alexandre I, et ayant hérité de tous les biens de son père, ainsi que du titre comtal, devint la femme du prince S. Y. Golitzyne<sup>8</sup>.

\* \* \*

Louis ISABEY (1766-1813), violoniste-compositeur dont aucun lexicographe n'a fait mention, frère du célèbre peintre-miniaturiste du même nom, naquit à Nancy, et quitta de bonne heure cette ville pour se rendre à Paris où, en 1781 déjà, il se fit entendre avec un vif succès au Concert-Spirituel, s'attirant cet éloge de l'auteur des *Mémoires secrets* :

*...Au concert spirituel de samedi dernier, on a admiré surtout le concerto de violon de M. Isabey, jeune débutant qui n'a pas encore quinze ans, et annonçant une précision et une fermeté dans les doigts qu'il est très rare de montrer à son âge<sup>9</sup>.*

<sup>1</sup> *Vie de Catherine II*; Paris, 1797, T. II, p. 334.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 386.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 10 juin 1793, annonce.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 440.

<sup>6</sup> Page 150; cité par K. WALISZEWSKI : *Le règne d'Alexandre I*, T. I, p. 115.

<sup>7</sup> F. GOLOVKINE : *La cour et le règne de Paul I*; Paris, 1905, p. 342.

<sup>8</sup> *Archive russe*, 1867, p. 1270.

<sup>9</sup> *Mémoires secrets* à la date du 18 août (nouv. st.) 1781. Le jeune artiste avait joué, ce jour-là, un *Concerto* de Jarnowick.

Venue la tourmente révolutionnaire, Louis Isabey jugea prudent de se réfugier à Nancy, mais il n'y demeura pas longtemps et, probablement en 1790, il se rendit à Saint-Pétersbourg où, deux ans plus tard, il épousa une de ses compatriotes. Nous n'avons pu trouver aucun détail sur l'activité que l'artiste français déploya sur les bords de la Néva; et la seule chose qui soit certaine, c'est qu'il se fit entendre en 1796 à Moscou, ainsi que l'atteste une annonce publiée, à ce moment, dans la *Gazette de Moscou* <sup>1</sup>.

Au dire de M<sup>me</sup> de Basily-Callimaki qui a consacré un important ouvrage au frère de notre violoniste <sup>2</sup>, mais qui n'indique pas la source où elle a puisé ce renseignement, Louis Isabey serait devenu; par la suite, «1<sup>er</sup> violon du tsar Alexandre I», allégation qui semble fort douteuse, car aucune source russe contemporaine ne fait mention du fait.

Quoi qu'il en ait été à ce sujet, un document d'état civil prouve qu'en 1808, le violoniste était de retour dans sa ville natale où il vivait de ses rentes <sup>3</sup>. Mais c'est à Paris qu'il fut emporté par la rupture d'un anévrisme, alors qu'il se trouvait dans la rue <sup>4</sup>.

\* \* \*

LUCIEN KAMOUCHKOF, acteur et chanteur (ténor), fit ses études à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, probablement avec Minarelli et G. Borghi. Lorsqu'il quitta cette institution en 1787, il fut admis dans la troupe russe de la cour, le 1<sup>er</sup> septembre, mais il dut s'engager à retourner trois fois par semaine à l'Ecole, afin de s'y perfectionner, et il est probable qu'il fut alors l'élève de V. Martin i Soler. L. Kamouchkof reçut des appointements annuels de R. 300,—, avec logement et bois de chauffage. Dès 1794, son gage fut porté à R. 450,—. Cet artiste mourut prématurément à Saint-Pétersbourg, le 30 juillet 1799 <sup>5</sup>.

\* \* \*

MEIKEL, violoncelliste probablement d'origine allemande, fut une première fois au service de la cour, à une époque que l'on ignore. Ayant été congédié, il rentra dans le premier orchestre, le 1<sup>er</sup> mars 1787, et il reçut un gage annuel de R. 300,—. Vers 1791, il quitta de nouveau le service et il fut réengagé le 1<sup>er</sup> avril 1792, à R. 500,—. En 1799, son gage fut porté à R. 800,—, puis à 1.000,— en 1800. Nous n'avons pu établir la date jusqu'à laquelle cet artiste joua dans l'orchestre <sup>6</sup>.

\* \* \*

MÜLHOVER, violoncelliste probablement aussi d'origine allemande, entra, le 15 novembre 1787, dans le premier orchestre de la cour. D'abord fixés à R. 450,—, avec logement et bois, ses appointements furent portés progressivement à R. 500,— en 1789, et à R. 1.000,— en 1799. On ignore quand cet artiste abandonna le service impérial <sup>7</sup>.

\* \* \*

FILIPPO DALL'OCCA, pianiste et violoncelliste, appartenait à une famille originaire des environs de Bologne, qui donna de nombreux artistes à la musique. Il était le frère du célèbre

<sup>1</sup> L'historien soviétique N. FINDEISEN qui signale le fait : *Op. cit.*, II, 175, fait du violoniste français une femme !

<sup>2</sup> J.-B. Isabey, *sa vie, son temps*; Paris, 1909, pp. 2-3.

<sup>3</sup> C. COURBE : *Promenades historiques à travers les rues de Nancy*; Nancy, 1883, p. 230.

<sup>4</sup> M<sup>me</sup> DE BASILY-CALLIMAKI : *Op. cit.*, pp. 2-3.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 30.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 116.

<sup>7</sup> *Ibid.*, III, 116-117.

contrebassiste Antonio-Domenico dall'Occa qui vint le rejoindre en Russie vers 1794, et il fut le père de la cantatrice Sophie Schoberlechner (1799-1863) qui fit une brillante carrière au théâtre.

Filippo dall'Occa arriva à Saint-Pétersbourg à une date que l'on ne saurait fixer exactement, mais qui ne dut pas être de beaucoup antérieure à 1786. Le 1<sup>er</sup> avril de cette année, il fut engagé comme violoncelliste dans le premier orchestre de la cour, recevant un gage de R. 450,—, logement et bois de chauffage. Mais, le 16 août de l'année suivante déjà, il quitta le service impérial <sup>1</sup>.

Au dire de certains historiens, il se fixa alors à Saint-Pétersbourg comme professeur de chant et, par la suite, il forma sa fille dont il fit une remarquable virtuose. Cependant c'est comme pianiste qu'il se produisit, en 1788, dans la capitale où il mourut en 1841 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Christian-Wilhelm OPITZ, acteur allemand né à Berlin en 1756, joua tout d'abord les seconds rôles d'amants dans la troupe Seyler, à Dresde en 1775, puis il fit partie, de 1780 à 1784, de la compagnie P. Bondini dont il était le régisseur <sup>3</sup>. Le 23 octobre 1784, la direction des Théâtres impériaux décida de l'appeler à Saint-Pétersbourg, pour remplacer Karl Czechtitzky qui venait d'être congédié, et elle conclut avec lui un contrat de trois ans, aux termes duquel il lui était assuré un gage de R. 1.500,— par an, et une indemnité de voyage de R. 300,— <sup>4</sup>.

En 1789, lorsqu'il fut question de fermer le Théâtre allemand de la cour, C.-W. Opitz prit les devants et quitta la capitale <sup>5</sup>. Il se rendit alors à Breslau où il fit fureur dans le rôle d'Hamlet <sup>6</sup>, puis il entra dans la troupe de Dresde dont il fut le premier acteur, de 1796 à 1800 <sup>7</sup>.

\* \* \*

Anna Pozzi, remarquable cantatrice née en 1758, était probablement parente du compositeur Carlo Pozzi qui fut en Russie, entre 1794 et 1803. Elle connut un grand succès à Londres où elle eut l'honneur de succéder à Caterina Gabrielli en 1776, et où elle resta quatre ans. Puis elle chanta à Mantoue et à Venise. Dans cette dernière ville, elle fut entendue, en 1781, par le littérateur allemand J. W. Heinse qui nota, en ces termes, ses impressions sur elle :

*... Elle est jeune, très jolie et a de grands yeux enchanteurs. Sa voix est la plus pure, la plus assurée et la plus naturelle que l'on puisse imaginer... Sans conteste, elle est la première cantatrice de Venise, et l'Allegranti <sup>8</sup>, qui a peut-être plus d'art, lui est inférieure, au point de vue de la voix <sup>9</sup>.*

Jugement en tous points conforme à celui d'un autre contemporain qui, ayant entendu Anna Pozzi quelques années plus tard, trace d'elle ce portrait non moins flatteur :

*Une présence qui enchantait, une voix vraiment brillante et argentine, une modulation douce dans la tendresse, spécialement depuis la longue pratique que l'artiste a eue du théâtre, aux côtés de Pacchiarotti et de Marchesi <sup>10</sup>.*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 52 et III, 104.

<sup>2</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 78.

<sup>3</sup> R. PRÖLSS : *Op. cit.*, pp. 283, 288, 312-313. — M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, p. 74.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 213 et 314.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 février 1789, annonce.

<sup>6</sup> M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>7</sup> R. PRÖLSS : *Op. cit.*, p. 325.

<sup>8</sup> Maddalena Allegranti, remarquable cantatrice née vers 1750, morte en 1802, qui fit une magnifique carrière en Italie, en Allemagne et en Angleterre.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, X, 117.

<sup>10</sup> B. FRIZZI : *Op. cit.*, p. 73.

Après avoir chanté à Parme, à Milan et à Naples où elle fit fureur, Anna Pozzi passa à Turin et elle se trouvait à Venise en 1788, quand elle fut attirée à Saint-Pétersbourg par la direction des Théâtres impériaux. Comme elle fut engagée quelques mois après l'arrivée de Domenico Cimarosa dans la capitale, et qu'elle assumait aussitôt les premiers rôles dans plusieurs œuvres de celui-ci, il est vraisemblable que ce fut sur la recommandation du compositeur napolitain, qu'elle fut appelée en Russie. Anna Pozzi se produisit en effet, en 1788, dans *Atene edificata*, *La felicità inaspettata* et *La vergine del sole*, puis dans *Cleopatra*, au cours de l'année suivante <sup>1</sup>.

Puis la direction des Théâtres impériaux ayant pris la décision de supprimer la scène italienne de la cour, afin d'alléger ses charges financières, la cantatrice se vit contrainte de quitter la Russie, et elle résolut probablement de regagner l'Italie. En chemin, elle s'arrêta à Varsovie et, au début de juillet 1790, elle s'y fit entendre par deux fois, dans *La vergine del sole* où, comme précédemment, elle chanta le rôle d'Idalide <sup>2</sup>.

Mais il était écrit qu'Anna Pozzi ne reverrait pas sa patrie. Car, au cours de la même année, elle fut enlevée par une mort précoce dans la ville où elle venait de connaître de nouveaux succès. Fin déplorable qui inspira au poète vénitien Antonio Carpaccio, alors attaché à la cour polonaise, une pièce de vers qui fut publiée à Varsovie, à ce moment, sous le titre :

*Sonetto per l'immaturo morte della Sig. Anna Pozzi, celebre virtuosa di canto* <sup>3</sup>.

\* \* \*

Adélaïde PRÉVOST, « née Bonnefons » <sup>4</sup>, actrice française, semble être arrivée à Saint-Pétersbourg en 1787, et avoir été admise alors dans la compagnie française de la cour car, le 1<sup>er</sup> janvier 1790, son contrat fut renouvelé pour trois ans, selon l'usage, avec des appointements annuels de R. 2.400,— et une indemnité de voyage de R. 400,— <sup>5</sup>. Une fois cet engagement terminé, Adélaïde Prévost fut certainement gardée au service impérial. Et, le 20 janvier 1797, elle annonça son prochain départ <sup>6</sup>, sans que l'on puisse savoir ce qu'il advint d'elle dès lors.

\* \* \*

Pélagie Andréievna RIABTCHIKOVA, actrice et cantatrice, fit ses études à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, puis elle entra, le 1<sup>er</sup> septembre 1787, dans la troupe russe de la cour où elle reçut des appointements annuels de R. 250,—, le logement gratuit et le bois de chauffage ; mais comme ce fut le cas de plusieurs de ses ex-condisciples, il lui fut enjoint de revenir trois fois par semaine à l'Ecole, pour s'y perfectionner. En 1799, son gage fut porté à R. 400,—. Appréciant ses dispositions vocales, la direction des Théâtres impériaux l'avait fait travailler sous la direction d'Antonio Pio.

Cette artiste parut dans de nombreuses représentations russes d'opéras italiens, notamment dans celles de *Nina* de G. Paisiello, *Il marchese villano* de L. Caruso, et *Il spazzacamino principe* de M. Portogallo <sup>7</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>2</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, 332.

<sup>3</sup> S. CIAMPI : *Bibliografia critica*, I, 358. De son côté, l'*Indice de spettacoli* pour 1790-1791, signale que la cantatrice « a passé à l'éternel repos ».

<sup>4</sup> C'est ainsi qu'elle signa le serment antirévolutionnaire en 1793. Peut-être était-elle la fille du personnage du même nom, qui fut souffleur de la compagnie française, vers 1780, et qui entra ensuite à l'Institut de Smolna, comme directeur des études.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 386.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 janvier 1797, annonce.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 39.

M<sup>lle</sup> SAVIGNY faisait partie, comme 2<sup>a</sup> *donna*, de la troupe italienne qui se produisit au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, durant la saison 1790-1791 <sup>1</sup>. Nous n'avons pu découvrir aucun autre renseignement sur cette artiste, à moins qu'elle ne soit identique à la cantatrice qui, en 1792, chanta au Théâtre lyrique et comique de Paris <sup>2</sup>.

\* \* \*

Bartolommeo SCHIROLI, ténor, chanta à Venise, Turin, Naples et Dresde, entre 1765 et 1786. En 1788, il entra dans la troupe italienne de la cour, à Saint-Pétersbourg, et il y reçut des appointements annuels de R. 2.000,—. Une fois son engagement terminé, Bartolommeo Schirolì fut congédié, le 1<sup>er</sup> mai 1789 <sup>3</sup>.

\* \* \*

SORINI, chanteur sur lequel on ne possède aucun renseignement, appartenait à la troupe lyrique italienne qui, pendant la saison 1790-1791, se produisit sur la scène du Théâtre-Pétrovsky de Moscou <sup>4</sup>. Peut-être est-on en droit de l'identifier avec l'artiste du même nom qui, se prénommant Giovanni et se disant maître de chapelle, quitta cette ville en 1797 <sup>5</sup>. Dans ce cas, Sorini serait demeuré à Moscou après le départ de ses camarades, et aurait probablement pris du service auprès de quelque seigneur.

\* \* \*

Gasparo STELLATO, danseur, probablement parent de la ballerine du même nom qui se trouvait en Russie, de 1782 à 1798, parut tout d'abord à Venise, en 1787-1789. Puis il fut attiré à Saint-Pétersbourg par la direction des Théâtres impériaux qui, le 1<sup>er</sup> octobre 1790, conclut avec lui un engagement de trois ans, et lui accorda un gage annuel de R. 500,—. Mais, moins de deux ans plus tard, l'artiste demanda son congé <sup>6</sup>. Il paraît être entré alors, comme maître de ballet, dans la maison d'un grand propriétaire foncier du nom de I. A. Zagriajsky qui, dans le village de Karéiane près de Moscou, possédait une troupe chorégraphique excellente. En 1805, Gasparo Stellato occupait encore ces fonctions <sup>7</sup>.

\* \* \*

M<sup>me</sup> TODINI, cantatrice dont la personnalité ne nous est pas connue par ailleurs, chantait, en qualité de 2<sup>a</sup> *donna*, dans la troupe lyrique qui parut, pendant la saison 1790-1791, sur la scène du Théâtre-Pétrovsky de Moscou <sup>8</sup>.

\* \* \*

Jacob Stépanovitch VOROBIEF, l'un des plus remarquables chanteurs bouffes (basse) du théâtre russe au XVIII<sup>e</sup> siècle, était le mari de la cantatrice Avdotia Vorobiéva, et le père d'Anna Vorobiéva, contralto qui, au siècle suivant, fit une brillante carrière sur les scènes impériales. Né en 1767 (ou en 1769), Jacob Vorobief se forma à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, où il eut comme maîtres le grand acteur Ivan Dmitrevsky pour l'art dramatique et la déclamation, ainsi qu'Antonio Sapienza, Baldassare Marchetti et peut-être V. Martin i Soler pour le chant.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>2</sup> H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 640.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 54 et III, 71.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 70, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 91.

<sup>7</sup> S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 124, en date du 31 décembre 1805.

<sup>8</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1790-1791.

Ayant terminé ses études, il entra dans la troupe russe de la cour, le 1<sup>er</sup> septembre 1787, et reçut des appointements annuels de R. 450,—, ainsi que des indemnités pour son logement et son bois de chauffage. Toutefois, comme ses camarades, il fut astreint à retourner trois fois par semaine à l'École, pour continuer d'y travailler. Ayant été progressivement augmenté, son gage s'élevait à R. 1.200,— en 1797, et à R. 1.600,— en 1800 <sup>1</sup>.

Dès ses débuts, Jacob Vorobief affirma d'extraordinaires dons comiques que Baldassare Marchetti avait su adroitement développer, et il devint bien vite le favori du public que chacune de ses apparitions mettait en joie. Parvenu au rang de premier chanteur bouffe de la troupe, il en fut nommé inspecteur, en 1803. . . . .

Tous les contemporains de cet artiste sont unanimes à faire son éloge. Ivan Dmitrevsky, le tout premier, qui s'exprimait en ces termes, sur son compte :

*... Dans les opéras, la première place lui appartient; c'est un véritable bouffe, dans le genre des bouffes italiens, mais beaucoup plus noble. Il est doué d'une gaieté étonnamment communicative...*

Cependant qu'un autre témoin trace de lui ce portrait flatteur :

*... Parmi les chanteurs d'opéra russe, il y en avait un extraordinairement remarquable, parfait; c'était un bouffe dans le véritable caractère russe : Vorobief <sup>2</sup>.*

Selon un autre bon juge, le prince A. A. Chakhovskoi, Jacob Vorobief avait le mérite de ne jamais tomber dans la farce, et il jouait le rôle de Figaro, comme le meilleur acteur français.

Après avoir paru dans un nombre considérable d'opéras et de comédies où il connut constamment un succès éclatant, cet artiste d'élite mourut à Saint-Pétersbourg, le 7 juin 1809, emporté par une septicémie consécutive à l'amputation d'une jambe, opération qu'il supporta avec le plus grand courage <sup>3</sup>.

\* \* \*

AVDOTIA VOROBIÉVA née Volkova, cantatrice, femme du précédent, avait fait ses études à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg où elle fut l'élève de Minarelli et de G. Borghi. Quand elle en sortit, elle entra dans la troupe russe de la cour, le 1<sup>er</sup> septembre 1787, et elle reçut un gage annuel de R. 450,— qui, graduellement, fut porté jusqu'à R. 1.000,—, en 1803 <sup>4</sup>.

Dotée d'une fort belle voix, Avdotia Vorobiéva joua dans un grand nombre d'ouvrages russes et d'opéras traduits de l'italien, et elle eut toujours la faveur du public, bien qu'elle fût désavantagée par son physique. Elle était la mère de la célèbre cantatrice Anna Yakovlevna Vorobiéva-Pétrova (contralto, 1816-1901) qui fut l'une des plus remarquables pensionnaires des scènes lyriques russes, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

WRBA, chef d'orchestre et compositeur originaire de Bohême, fut d'abord chanteur à Prague où il avait été l'élève de L. Kozeluch. Ayant perdu sa voix, il se rendit en Russie en 1790, et il entra, à Mohilef, dans la maison du général Sortch dont il dirigea l'orchestre. Après y avoir passé plusieurs années, Wrba se mit, en 1799, au service du colonel Sisnievsky, près de Saint-Pétersbourg, où il remplit les mêmes fonctions.

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., III, 26.

<sup>2</sup> F. F. VIGUEL : *Mémoires*, 1892, T. II, p. 53.

<sup>3</sup> P. A. KARATYGUINE : *Op. cit.*, à cette date.

<sup>4</sup> Archives Th. Imp., III, 26.

Ce sont là les seuls renseignements que l'on ait sur cet artiste auquel nulle source russe ne fait allusion, et dont la présence en Russie n'est signalée que par un lexicographe tchèque <sup>1</sup>.

\* \* \*

Anton ZELEŃKA, bassoniste originaire de Prague <sup>2</sup>, entra dans le second orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 1<sup>er</sup> avril 1789, et reçut alors un gage annuel de R. 300,— seulement. Mais celui-ci fut rapidement augmenté, et il s'élevait à R. 1.000,— en 1800 <sup>3</sup>. Cet artiste mourut à Saint-Pétersbourg, en 1811 <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, III, 419-420.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 437.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 108.

<sup>4</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 76.

*QUATRIÈME PARTIE*

LES ANNÉES ULTIMES DE CATHERINE II

(1791-1796)



UN NOUVEAU DIRECTEUR DES THÉÂTRES IMPÉRIAUX  
LE PRINCE N. B. YOUSSOPOF

Attelés depuis près de deux ans à une lourde tâche, Alexandre Vassiliévitch Khrapovitzky et Pierre Alexandrovitch Soïmonof s'efforçaient de réorganiser les scènes de la cour et de restaurer leurs finances compromises par l'incurie de précédents directeurs qui, nous l'avons dit, avaient laissé s'accumuler les déficits, et avaient contracté des dettes énormes. Les deux nouveaux venus avaient réalisé des réformes, opéré une nécessaire sélection dans un personnel exagérément nombreux et, de la sorte, ils étaient parvenus à comprimer quelque peu les dépenses des Théâtres impériaux. Il semblait que l'activité et l'énergie dont ils offraient l'exemple dussent leur assurer la durable reconnaissance de la souveraine... Quand, le 11 février 1791, pareil à un coup de tonnerre dans un ciel serein, un événement inattendu vint les priver, du jour au lendemain, du fruit de leurs peines et attirer sur leurs têtes une disgrâce au reste amplement méritée.

Ainsi que nous l'avons signalé, l'incident qui provoqua cette catastrophe fut causé par la jeune cantatrice Elisabeth Fédorova, alors encore élève de l'Ecole théâtrale qui, éprise de son camarade Sila Sandounof, se trouvait depuis quelques mois en butte aux indécentes assiduités du libidineux comte A. A. Bezborodko. Tout-puissant, de par sa charge de secrétaire du Cabinet de Catherine II, le comte avait trouvé de complaisants complices en A. V. Khrapovitzky et P. A. Soïmonof et, usant de son influence sur eux, il avait obtenu l'éloignement arbitraire de l'acteur gênant. Aussi celui-ci, qui devait jouer pour la dernière fois à Saint-Pétersbourg, le 10 janvier 1790, saisit-il l'occasion de ses adieux au public pétersbourgeois, pour faire allusion aux inconvenantes manœuvres de son rival qu'il tourna spirituellement en dérision, acte courageux qui émut tous les spectateurs mais qui, rapporté à l'impératrice, la mécontenta fort.

Ce que voyant, Bezborodko demeuré désormais maître de la place, redoubla d'efforts pour parvenir à ses fins et, exaspéré de la résistance de la jeune fille, il en vint à songer à un enlèvement...

Pour autant, Elisabeth Fédorova ne perdit pas la tête, et elle se résolut à jouer le tout pour le tout. Le 11 février 1791, elle parut sur la scène de l'Ermitage, dans l'opéra-comique russe : *Fédoul et ses enfants*<sup>1</sup> dont elle incarnait la principale figure féminine. Par sa voix autant que par son jeu et sa grâce, elle ravit Catherine II à ce point, que celle-ci lui lança son bouquet. Alors pressant les fleurs sur son cœur, la jeune artiste tomba aux pieds de la souveraine et lui tendit une supplique en s'écriant : *Notre mère, notre tsarine, sauve-moi !* Profondément émue, Catherine II prit aussitôt connaissance de la requête qui lui était remise de façon si peu protocolaire.

<sup>1</sup> Sur cet ouvrage, voir ci-dessous, pp. 586-588.

Elisabeth Fédorova y implorait sa protection, lui exposait les persécutions dont elle était l'objet de la part du comte Bezborodko, de A. V. Khrapovitzky et de P. A. Soïmonof, et terminait en conjurant la souveraine d'autoriser son mariage.

La résolution de l'impératrice fut rapidement prise. Le soir même, A. V. Khrapovitzky pouvait noter mélancoliquement dans son journal :

*Ce soir, on a joué Fédoul à l'Ermitage, et Lizka <sup>1</sup> a remis une plainte contre nous. Le même soir, ordre a été envoyé à Trochinsky <sup>2</sup> de préparer un oukase nous relevant de la direction des théâtres. <sup>3</sup>*

Pour sa part, A. A. Bezborodko alors à Moscou reçut une sévère mercuriale, dès son retour. Et trois jours déjà après l'incident, les deux amoureux furent unis, d'ordre impérial, dans la petite église du Palais <sup>4</sup>, recevant bientôt, comme cadeau de noces, leur ordre d'admission dans la troupe russe de la cour.

Restait à désigner le successeur des deux directeurs qui avaient si vilainement abusé de la confiance de leur souveraine. Cette fois, Catherine II eut la main plus heureuse. Et c'est sur le prince Nicolas Borissovitch Youssouf, l'un des dignitaires de sa cour, que son choix s'arrêta.

Né le 15 octobre 1750 et appartenant à une famille d'ancienne noblesse, Nicolas Borissovitch Youssouf qui, sa vie durant, témoigna de l'intérêt le plus éclairé pour les arts et les lettres, avait de qui tenir. En effet, il était fils du prince Boris Grigoriévitch Youssouf (1695-1759) qui, grand amateur de théâtre et directeur du Corps des cadets de Saint-Pétersbourg, avait encouragé, vers 1747, les premiers essais dramatiques des élèves de cette institution, et avait incité ceux-ci à représenter des tragédies françaises et russes, déterminant ainsi un mouvement artistique qui, en 1756, aboutit à la fondation du Théâtre national, par l'impératrice Elisabeth Péetrovna <sup>5</sup>.

Entré dans l'armée à l'âge de... cinq ans, Nicolas Borissovitch y resta jusqu'en 1771, puis il entreprit un long périple à travers l'Europe occidentale, profitant de son voyage pour s'instruire et pour nouer des relations avec la plupart des hommes illustres de ce temps, notamment avec Diderot et Voltaire qu'il alla visiter à Ferney. Lorsqu'il regagna enfin Saint-Pétersbourg, après avoir passé quelque dix ans à l'étranger, il fut nommé chambellan et, en 1783, Catherine II l'accrédita auprès de la cour de Turin, en qualité d'ambassadeur extraordinaire et de ministre plénipotentiaire. Chargé alors de plusieurs missions diplomatiques fort délicates à Naples, ainsi qu'auprès de la République de Venise et de la papauté, il s'en acquitta si adroitement qu'en 1788, la souveraine le manda en Russie et l'appela à siéger au Sénat.

Dès lors, Nicolas Borissovitch Youssouf fit une brillante carrière qui le vit successivement directeur-général des Théâtres impériaux en 1791, maréchal de la cour et directeur du Musée de l'Ermitage en 1796, ministre des apanages en 1800, et membre du Conseil d'Etat en 1823. Il mourut à Saint-Pétersbourg, le 15 juillet 1831, ne laissant pas seulement une fortune immense, mais encore une bibliothèque magnifique et une merveilleuse galerie de tableaux, de marbres, de pierres gravées et d'objets précieux de tous genres, qui attestaient sa vaste culture et l'amour qu'il portait à toutes les choses de l'esprit <sup>6</sup>.

Durant les huit années qu'il passa à la direction des Théâtres impériaux, Nicolas Borissovitch Youssouf fit preuve d'une activité, d'une intégrité et d'un sens administratif

<sup>1</sup> Liza, Lizka, diminutifs d'Elisabeth.

<sup>2</sup> D. P. Trochinsky, directeur de la chancellerie du comte Bezborodko, plus tard ministre de la justice et membre du Conseil d'Etat.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 239.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Voir le présent ouvrage, T. I, p. 224.

<sup>6</sup> Fig. 116, voir le portrait du prince Nicolas Borissovitch Youssouf, œuvre du peintre J.-B. Lampi.

qui offraient le contraste le plus heureux avec le laisser-aller et l'incapacité de ses prédécesseurs. Dès qu'il fut entré en fonctions, il s'attacha à réaliser d'importantes réformes dont la nécessité lui était apparue, et à surveiller de très près les finances de l'institution confiée à ses soins. Décidé à mettre un terme aux traditionnelles malversations de ses subordonnés, il organisa une comptabilité sévèrement tenue et régulièrement ordonnée, et institua un contrôle mensuel des caisses, grâce auquel il fut en mesure de soulager sensiblement le budget des théâtres, allant parfois jusqu'à consentir à ceux-ci des avances considérables sur sa fortune personnelle, pour leur permettre de doubler un cap difficile.

A ce point de vue, il ne recula même pas, vers 1794, de prendre à sa charge tous les frais d'engagement et d'entretien d'une troupe lyrique, afin de restaurer la scène italienne de la cour qui avait été fermée quatre ans auparavant, pour raisons d'économie.

S'affirmant en toute occasion un véritable grand seigneur, manifestant constamment une vision élevée de ses devoirs, Nicolas Borissovitche Youssouf fut certainement le directeur le plus éclairé et le plus consciencieux que les Théâtres impériaux aient eu à leur tête pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce à lui, ils traversèrent une période florissante, et connurent une perfection matérielle qu'ils n'avaient point encore atteinte.

\* \* \*

Au moment où, en février 1791, N. B. Youssouf succéda à A. V. Khrapovitzky et à P. A. Soimonof, la cour qui venait de renoncer à l'opéra italien jugé trop coûteux, disposait cependant d'une troupe russe, d'une compagnie française, d'une scène allemande, d'un ensemble chorégraphique et de deux orchestres, l'un pour les spectacles, l'autre pour les bals. Le rôle du personnel qui fut établi alors, révèle que le nombre des artistes et employés de tout genre s'élevait à plus de 475. le montant des appointements qui devaient être versés atteignant la somme de R. 234.152,— par an <sup>1</sup>.

Jusqu'alors, nous l'avons vu, le Théâtre national russe avait été relégué au second rang des préoccupations des milieux officiels qui, malgré la place considérable qu'il s'était faite dans l'opinion publique, et la qualité de ses pensionnaires, n'avaient d'yeux et d'oreilles que pour les troupes étrangères.

Le premier, Nicolas Borissovitche Youssouf jugea qu'il importait d'assurer désormais à cet ensemble le rang auquel il était en droit de prétendre, et de lui donner le moyen de s'affirmer toujours davantage. Aussi, le 27 octobre 1791, le nouveau directeur appela-t-il Ivan Dmitrevsky aux fonctions de régisseur-général de toutes les troupes russes, afin de faire profiter celles-ci de l'autorité et de l'expérience du célèbre artiste : décision qui fut portée à la connaissance de tout le personnel, par l'ordre suivant :

*En considération de l'ordre et de la meilleure organisation que je m'efforce d'instaurer dans la Direction principale des spectacles qui m'a été déferée par Sa Majesté Impériale, j'ai jugé nécessaire de nommer Monsieur Ivan Dmitrevsky, célèbre par sa connaissance et sa longue expérience de l'art théâtral, comme régisseur-général de toutes les institutions théâtrales qui lui seront désormais confiées par moi.*

*Pour l'instant, je le charge particulièrement de la surveillance générale de tous les spectacles russes, avec l'obligation d'enseigner tous ceux qui ne montrent pas encore suffisamment d'art dans les représentations; de constituer une seconde troupe dramatique russe, au moyen des artistes qui se trouvent actuellement au service; et de surveiller le fonctionnement régulier de l'École, conformément aux instructions qu'il recevra de moi, à cet effet.*

<sup>1</sup> Archives Th. Imp., II, 376-397.

*En conséquence, Messieurs les inspecteurs, acteurs et élèves sont tenus de s'adresser à Monsieur Dmitrevsky, pour toutes les choses qui concernent le bien des spectacles russes, afin que notre théâtre national, fortifié par le zèle et l'application de tous, puisse apporter d'heure en heure plus de plaisir à la Cour Impériale et à l'honorable public<sup>1</sup>.*

C'était là une mission de confiance dont nul n'était plus digne que le glorieux vétéran dont la vie entière avait été consacrée à l'art. Toutefois, Ivan Dmitrevsky ne semble pas avoir été toujours en mesure de réaliser les améliorations que sa longue expérience ne pouvait manquer de lui suggérer, notamment en ce qui concernait l'École théâtrale. Aussi intelligent que cultivé, il avait pu se rendre compte de l'importance qu'il y avait, pour un futur acteur, de ne pas s'en tenir exclusivement à l'étude de son métier, mais aussi d'acquérir une solide instruction générale. Et l'on peut penser que, sur ce point, il dut proposer une réforme de l'enseignement qui était donné aux élèves de l'École, afin de favoriser leur développement intellectuel, et de les former aux choses de l'esprit. Mais, si évidente que fût cette vérité, elle ne semble pas avoir paru telle au prince N. B. Youssoufof puisque, par deux fois au cours des années suivantes, celui-ci se contenta de spécifier que les futurs artistes devaient apprendre le jeu scénique, la musique et la danse, et qu'on devait les rendre capables de lire et d'écrire convenablement le russe et éventuellement le français...<sup>2</sup>, ce qui ne chargeait pas leur cerveau d'un excessif bagage intellectuel.

Ainsi pourvue d'un régisseur-général, la troupe russe de la cour reçut un nouvel inspecteur, en la personne du ténor Ivan Pétrof qui, dans ces fonctions, vint remplacer l'acteur Vassili Tchernikof, décédé l'année d'avant. Et l'ensemble s'accrut de deux jeunes cantatrices de grand talent : Elisabeth Sandounova et Marie Aïvazova, toutes fraîches émoulues de l'École théâtrale. Enfin Antonio Amati, privé d'emploi de par la fermeture de l'Opéra italien, fut chargé de perfectionner les actrices de la troupe russe, dans l'art du chant, afin de les mettre en mesure d'interpréter plus convenablement les ouvrages lyriques originaux ou traduits, qui étaient introduits dans le répertoire du Théâtre national<sup>3</sup>.

Comparaison édifiante en ce qu'elle fait apparaître avec évidence le traitement de faveur dont les artistes étrangers bénéficiaient à la cour, et la maigre considération que celle-ci accordait à ses nationaux : le total des appointements versés annuellement à la compagnie française atteignait, en 1791, la somme de R. 48.900,—, répartie entre vingt-quatre comédiens seulement ; alors que la troupe russe, forte cependant de trente-sept sujets, ne recevait, en tout et pour tout, que R. 21.410,—<sup>4</sup>.

Au cours de la saison 1791, la compagnie française vit arriver une actrice nouvelle : Charlotte-Rosalie de Cardon, vraisemblablement femme du harpiste J. B. Cardon, qui vint rejoindre celui-ci à Saint-Pétersbourg mais qui, engagée à la fin de juillet, se sentit si fort éprouvée par le rude climat du Nord, qu'en novembre déjà elle demanda la résiliation de son contrat. D'autre part, M<sup>me</sup> Audibert, ainsi que les comédiens Fr. Fastier et N. de La Traverse dont les engagements étaient expirés, furent rayés du rôle du personnel.

Quant au Théâtre allemand que l'administration impériale avait repris des mains de Karl Knipper, neuf ans auparavant, il cessa d'exister le 1<sup>er</sup> mai, victime d'une situation financière qui exigeait impérieusement de substantielles économies. La troupe entière reçut son congé, chacun de ses membres se voyant octroyer une indemnité<sup>5</sup>.

Au sein du ballet, le seul événement notable fut le départ du danseur de Rossi.

En ce qui concerne le personnel instrumental de la cour, qui ne subit aucune modification appréciable, il groupait alors 47 musiciens dans le premier orchestre, soit : 21 violons, 5 altos,

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 400.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 411 et 430.

<sup>3</sup> *Ibid.*, I, 77 et 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 385-388.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 398-399.

4 violoncelles, 3 contrebasses, 2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors et une harpe ; cependant que le second orchestre comptait 43 artistes : 16 violons, 3 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 4 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 trompettes et 4 cors. Le premier de ces ensembles coûtait R. 32.700,— par an, et le second R. 11.500,—<sup>1</sup>.

\* \* \*

Au mois de juin 1791, Domenico Cimarosa dont le contrat avait pris fin, quitta la Russie, laissant vacantes des fonctions qui ne restèrent pas longtemps inoccupées car, ayant recouvré sa liberté ensuite de la mort du prince G. Potemkine, Giuseppe Sarti s'était empressé de regagner Saint-Pétersbourg où, entre temps, la situation avait sensiblement évolué en sa faveur. La Todi n'était plus là qui, par ses intrigues, avait réussi à indisposer Catherine II contre lui. Aussi bien, le *maestro* pouvait-il se prévaloir, aux yeux de cette dernière, de la collaboration qu'il lui avait apportée pour la réalisation du spectacle historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*, dont sa musique avait rehaussé la pompe et l'éclat.

Les circonstances lui paraissant favorables, Giuseppe Sarti se risqua donc à une démarche sur laquelle le correspondant pétersbourgeois d'un périodique allemand nous livre ces détails :

*... Sachant que la Todi avait fini par indisposer Catherine II par ses prétentions excessives, il retourna à Saint-Pétersbourg et, plein de confiance, il se présenta devant l'Impératrice. Il demanda R. 15.000,— qui, prétendument, lui étaient dus pour son entreprise en Ukraine. Catherine ordonna de les lui verser et le reprit à son service. Il trouvait le champ libre, Martin i Soler, qui avait eu tout d'abord beaucoup de succès, grâce à L'arbore di Diana et à Lilla<sup>2</sup>, n'ayant pu soutenir sa faveur par les opéras qu'il avait écrits à Saint-Pétersbourg<sup>3</sup>.*

Au dire du même informateur, Giuseppe Sarti fut alors réengagé comme maître de chapelle de la cour, recevant un traitement annuel de R. 3.000,—, un logement de quatorze chambres et d'autres avantages inhérents à sa situation<sup>4</sup>. Détail piquant : il obtint même la faveur d'être payé pour ... des fonctions qu'il n'avait jamais exercées et qu'il n'exerça jamais — et pour cause — à l'imaginaire Académie musicale d'Ekatérinoslav. Un oukase impérial fut en effet rendu le 2 juillet 1792, qui spécifiait :

*Ordonnons de verser au maître de chapelle Sarti, conformément à l'arrangement intervenu entre lui et feu le Prince Grégoire Alexandrovitch Potemkine de Tauride, la somme de trois mille cinq cents roubles par an, depuis le 1<sup>er</sup> mai de la présente année, jusqu'au moment où l'Académie d'Ekatérinoslav sera fondée ; et que, dès lors, ses appointements lui soient versés sur les sommes qui seront assignées pour l'Académie<sup>5</sup>.*

Enfin, toujours d'ordre impérial, la direction des scènes de la cour fut invitée à accorder annuellement à Giuseppe Sarti un spectacle à bénéfice, « en raison de ses travaux pour le théâtre »<sup>6</sup> ; par quoi la souveraine entendait certainement récompenser l'activité passée de son

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 376-381.

<sup>2</sup> Titre de la version allemande de : *Una cosa rara*.

<sup>3</sup> *Berlinische musikalische Zeitung*, I, 41, lettre datée de Saint-Pétersbourg, 29 mars 1793.

<sup>4</sup> Il y a loin, on le voit, du chiffre d'appointements énoncé ici, à celui de R. 35.000,— qu'avance FÉTIS : *Op. cit.*, VII, 401, selon lequel Giuseppe Sarti aurait eu, de surcroît, l'honneur de recevoir un logement « au palais impérial ». La vérité est que le *maestro* fut installé alors dans l'un des édifices appartenant à la couronne, où étaient logés quantité d'artistes engagés à la cour.

<sup>5</sup> *Journal du fourrier de la chambre*, année 1792, 2<sup>e</sup> suppl. : *Rescrits et oukases*.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 409.

maître de chapelle car, fait assez étonnant, celui-ci ne donna plus aucun opéra à la scène de la cour, jusqu'à la mort de Catherine II.

\* \* \*

Parmi les autres faits marquants de l'année 1791, il convient de signaler la tentative faite par le comte André Kyrillovitch Razoumovsky, ambassadeur de Russie à Vienne, pour engager Mozart au service du prince Grégoire Potemkine<sup>1</sup>; l'apparition du compositeur Giovanni-Federico Angiolini qui vint passer quelque six ans à Saint-Pétersbourg, sans doute à titre privé et sans qu'aucun détail nous soit fourni sur l'activité qu'il y exerça; la présence d'un artiste nommé Fontani qui professait le clavecin dans la capitale, et sur la personne duquel nous n'avons aucun renseignement; et la mort d'un musicien français du nom d'Antoine-François Cajon qui, au dire des lexicographes occidentaux, était arrivé quelques années auparavant dans le pays et dont aucune source russe ne fait mention, si bien que l'on ignore et la ville où il s'était fixé, et la nature exacte de ses occupations<sup>2</sup>.

Enfin, c'est au même moment que l'on vit paraître le second en date des traités de composition publiés en Russie. Il s'agissait de la traduction de l'ouvrage intitulé : *Treulichcr Unterricht im General-Bass...*, que le théoricien allemand David Kellner avait donné en 1732, à Hambourg, et qui eut au moins sept éditions successives en Allemagne. Ce traité fut publié à Moscou en 1791<sup>3</sup> (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et en notre possession), sous le titre copieux que voici (traduction) :

*Instruction véridique de la composition de la Basse-Générale, dans laquelle, évitant toutes les choses superficielles et accessoires, on explique très clairement et de façon détaillée, tous les procédés nouvellement inventés par le moyen desquels chacun peut comprendre, en peu de temps, tout ce qui appartient à cette science; au profit et pour l'usage, non seulement de ceux qui s'exercent dans la Basse-Générale, mais aussi de tous ceux qui jouent du fortepiano, des clavicordes, de la zither, des goussli, du violon, ainsi que des instruments à vent, et de ceux qui désirent étudier le chant et s'instruire dans la connaissance de la musique.*

*Avec adjonction de l'enseignement des accords et de la Basse Chiffrée.*

*Ecrit par Monsieur D. Kellner. Traduit de l'allemand en russe par N. Zoubrilof<sup>4</sup>.*

\* \* \*

Le premier spectacle important de l'année 1791 eut lieu au Théâtre de l'Ermitage, le 16 janvier, jour où parut un nouvel opéra-comique russe en un acte : *Fédoul et ses enfants*, dont le texte était encore — et pour la dernière fois — de la main de Catherine II<sup>5</sup>. En effet, moins de deux mois après la création de *Le gouvernement initial d'Oleg*, la souveraine s'était déjà mise à la composition de son ouvrage, ainsi qu'en témoigne A. V. Khrapovitzky qui nota dans son journal, à la date du 5 décembre 1790 :

<sup>1</sup> A ce sujet, voir ci-dessus, p. 466.

<sup>2</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont les noms ont été cités au cours de ce chapitre, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>3</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, V, 340, qui signale toutes les éditions et nombre de traductions de cet ouvrage, ignore qu'il fut également publié en russe.

<sup>4</sup> Fig. 117, voir la reproduction de la page de titre de cet ouvrage.

<sup>5</sup> La date du 19 février indiquée par N. Findeisen et V. Stassof, est infirmée par un passage des *Mémoires*, p. 237, de A. V. KHRAPOVITZKY et par le *Journal du fourrier de la chambre* qui, tous deux, donnent celle du 16 janvier.

*Sa Majesté m'a dit qu'en guise d'amusement, Elle veut donner un opéra-comique en un acte, et Elle m'a demandé si l'on peut faire rapidement la musique et les ballets* <sup>1</sup>.

L'impériale dramaturge travailla avec tant de zèle que, le 11 du même mois, son secrétaire et collaborateur ajoutait :

*On m'a dit qu'on est déjà près de la fin de la pièce, et l'on m'a demandé si la musique pourrait être prête, pour être jouée pendant les fêtes de Noël* <sup>2</sup>.

Le 14 décembre, A. V. Khrapovitzky avait terminé la mise au net du texte qu'il put remettre à Catherine II, et il reçut alors l'ordre de :

*... hâter la musique.*

Puis, douze jours plus tard, il apporta à la souveraine le premier exemplaire imprimé du livret, et il fut chargé d'y ajouter un chœur final <sup>3</sup>. Vassili Pachkévitich et Vicente Martin i Soler ayant été désignés pour écrire la partition et s'étant acquittés de leur tâche avec une hâte extraordinaire, la première répétition put avoir lieu le 3 janvier 1791 déjà, en présence de l'impératrice et, sept jours après, celle-ci ayant assisté à une autre répétition, exprima le désir de voir modifier quelque peu les ballets <sup>4</sup>. Enfin, *Fédoul et ses enfants* fut joué le 16 janvier 1791 au Théâtre de l'Ermitage et, deux jours plus tard, A. V. Khrapovitzky consigna dans son journal ce témoignage de la satisfaction impériale :

*On m'a dit que l'on a bien joué Fédoul, et qu'il a plu à tout le monde* <sup>5</sup>.

Il s'agissait là, sans doute, d'un spectacle en petit comité, et ce n'est que le 20 janvier, que l'ouvrage fut représenté officiellement devant la cour <sup>6</sup>, avec un succès que le public de la ville ne tarda pas ratifier. Car une fois encore, Catherine II avait emprunté une partie de son texte au folklore russe, et elle tint à souligner le fait quand, quelque temps plus tard, elle annonça à Grimm l'apparition de son nouvel ouvrage :

*... Après ceux-ci [les chœurs d'Oleg], il ne faudrait pas parler d'un pauvre petit divertissement donné à l'Hermitage, et qui a eu le succès le plus décidé au théâtre de la ville : c'est Fédoul en chœurs comiques.*

*... Les paroles de Fédoul sont de vieilles chansons russes et des proverbes cousus ensemble par l'auteur d'Oleg* <sup>7</sup>.

Il faut croire que la cour prit un réel plaisir au nouvel opéra-comique, puisque celui-ci fut rejoué à l'Ermitage le 21 janvier, les 11 <sup>8</sup> et 20 février, enfin le 8 septembre <sup>9</sup>, cependant que la première représentation au théâtre public eut lieu le 19 février <sup>10</sup>. Si l'on excepte Elisabeth Fédorova qui remplissait le rôle de Douniacha et qui s'y distingua de façon toute particulière, nous ignorons les noms des chanteurs qui prirent part à ce spectacle.

<sup>1</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 235.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Recueil Sté imp. d'histoire*, T. XXIII, lettre du 7 mai 1791.

<sup>8</sup> C'est au cours du spectacle du 11 février, que se produisit l'incident provoqué par Elisabeth Fédorova, que nous avons rapporté ci-dessus.

<sup>9</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, *passim*. — *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 176.

Commettant une erreur qu'il leur eût été bien facile d'éviter, la plupart des historiens russes ont attribué la musique de *Fédoul et ses enfants* à Evstignéï Fomine, affirmation que dément catégoriquement la partition originale qui est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. En effet, cette partition nomme Vassili Pachkévitich et Vicente Martin i Soler comme les seuls auteurs de *Fédoul*, et elle révèle la part prise par chacun d'eux à la composition de l'œuvre, le premier s'étant chargé de l'ouverture, d'un air, d'un duo, d'un ensemble et d'un chœur d'enfants, cependant que le second écrivit trois airs, deux chœurs d'enfants et le chœur final. Aussi bien, quand *Fédoul et ses enfants* fut représenté à Moscou, le 27 décembre 1795, l'affiche annonça-t-elle qu'il s'agissait d'un « opéra en un acte, avec divers chœurs faits de chansons russes, par les Sieurs Martini et Pachkévitich ». Et comme cela avait été le cas sur la scène de l'Ermitage, le principal rôle féminin fut chanté, dans cette ville, par Elisabeth Fédorova qui portait alors le nom de son mari, et qui avait abandonné la scène de la capitale pour entrer dans la troupe du Théâtre-Pétrovsky <sup>1</sup>.

Relevons enfin que la partition de *Fédoul et ses enfants*, dont l'existence a échappé à tous les lexicographes occidentaux, n'eut pas l'honneur d'une publication au XVIII<sup>e</sup> siècle, et qu'elle dut attendre jusqu'en 1895, pour être éditée à Moscou, en un arrangement pour piano et chant.

\* \* \*

Comme d'ordinaire, le Grand-Carême de 1791 fut l'occasion de plusieurs concerts, tant à Saint-Petersbourg qu'à Moscou. Dans la capitale, le Club de la noblesse organisa, à l'intention de ses membres, une série de « concerts spirituels avec chant », qui eurent lieu les jeudis soirs, et au cours desquels il fut exécuté, « sur des instruments à vent, de la musique de divers auteurs », sans que l'on puisse savoir aujourd'hui quels étaient ceux-ci <sup>2</sup>. Puis le violoniste de la cour Otto-Ernst Tewes se produisit le 25 mars, dans une séance où il se fit entendre « sur l'harmonica avec et sans accompagnement » ; cependant que, le 6 avril, son collègue Francesco Tardi joua du violon et du flageolet <sup>3</sup>.

De leur côté, les mélomanes moscovites furent conviés à deux soirées que la « musique de cors russes » vint rehausser. La première fut le fait de Giuseppe Sarti qui, ayant quitté le Midi, fit exécuter l'oratorio russe : *Te Deum laudamus* qu'il avait dirigé deux ans auparavant, à Jassy, pour célébrer la prise de la forteresse d'Otchakof. L'événement fut porté à la connaissance des amateurs par l'annonce suivante qui était bien de nature à exciter leur curiosité, de par l'importance de l'effectif sonore dont le compositeur s'était assuré le concours :

*M<sup>r</sup> Sarti, maître de chapelle de la cour, aura l'honneur de donner au très honoré public, samedi prochain 8 février, dans la salle ronde du Théâtre-Pétrovsky, un concert de ses compositions, dont les exécutants seront les chanteurs, cantatrices et musiciens de LL. AA. le comte V. G. Orlof et le comte N. P. Chérémétief, ainsi que quelques musiciens de S. A. le comte P. M. Volkonsky et de S. Exc. G. I. Bibikof.*

*Le nombre des exécutants sera de plus de deux cents. Dans les chœurs, il y aura plus de quatre-vingts chanteurs avec accompagnement de la musique de cors de M<sup>r</sup> N. F. Kolytchef; il sera joué diverses pièces musicales écrites pour célébrer la prise d'Otchakof, parmi lesquelles deux où l'on entendra des coups de canons.*

*Prix d'entrée, cinq roubles. Ce concert sera donné pour la première et la dernière fois... <sup>4</sup>*

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 105, reproduction de l'affiche de ce spectacle.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* des 7, 11 et 18 mars 1791, annonces.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 21 mars et 4 avril 1791, annonces.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 11 de 1791, annonce.

Puis, au mois de mars, le violoniste Feyer donna un « concert vocal et de musique de cors », avec le concours des chanteurs du comte N. P. Chérévétief, au service duquel cet artiste était attaché <sup>1</sup>,

Le 28 avril, le public pétersbourgeois recueillit de loin les échos de la fête féerique que le prince Grégoire Potemkine offrit, ce jour-là, à Catherine II <sup>2</sup> et, le 14 mai <sup>3</sup>, il vit représenter un ouvrage de A. Salieri qui ne lui était pas encore connu : *La fiera di Venezia*, chanté alors dans une traduction russe de L. Vien, qui ne semble pas avoir été imprimée.

Ce fut ensuite le tour du Théâtre-Pétrovsky de Moscou de révéler, le 8 juin, un petit opéra-comique russe : *Aniouta et Lioubime*, sur lequel on ne possède aucun renseignement, et dont on ignore même les auteurs <sup>4</sup>.

Puis le 9 septembre, à Saint-Petersbourg, Carlo Canobbio donna un nouveau ballet : *Piramo e Tisbe*, quatre actes sur un scénario de Giuseppe Canziani, qui dut obtenir un bien vif succès, car il eut de nombreuses représentations, et se maintint au répertoire jusqu'en 1801 <sup>5</sup>. La mise en scène était corsée par l'apparition d'un « lion artificiel » dont le rôle était tenu par un figurant. La partition de ce ballet dont l'existence est demeurée inconnue des lexicographes, n'existe plus, mais les parties d'orchestre en sont conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Le 29 du même mois, les concerts du Club musical de Saint-Petersbourg, que l'été avait momentanément interrompus, reprirent leur cours régulier tous les samedis soirs <sup>6</sup>, sans que l'on ait le moindre détail sur leurs programmes, ni sur les artistes qui y prenaient part.

Le 7 décembre, toujours dans la capitale, *Pygmalion* de J.-J. Rousseau fut joué en russe, certainement dans la traduction de V. Maïkof qui fut imprimée l'année suivante, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Les interprètes étaient l'acteur P. Plavilchtchikof et l'actrice Maria Borissova <sup>7</sup>. Pour la musique, aucun renseignement ne nous étant fourni à son sujet, on ne peut juger s'il s'agissait de celle de H. Coignet qui avait été exécutée en 1777, quand *Pygmalion* fut donné dans sa version originale, à l'ambassade de France, ou si c'était celle que Mattia Stabinger avait écrite sur le texte de V. Maïkof, pour une représentation donnée à Moscou, vers 1787.

Il est significatif de constater qu'à cette époque, le mouvement musical entretenu par la présence de nombreux virtuoses étrangers, avait gagné les plus hautes sphères de la capitale, et que certains mélomanes poussaient l'amour de l'art jusqu'à organiser, dans leurs demeures, des concerts au cours desquels de nobles amateurs, sans doute formés par des chanteurs italiens, ne reculaient pas de se produire. C'est ainsi que le palais du comte I. P. Saltykof abritait une assemblée de ce genre, dont tous les exécutants appartenaient à la meilleure société, et à laquelle les dilettantes pétersbourgeois durent d'entendre pour la première fois, le 18 décembre 1791, la partition d'*Iphigénie en Tauride* de N. Piccinni, qui avait été créée à Paris, dix ans auparavant.

Sur l'audition de Saint-Petersbourg qui fut certainement donnée en français, le comte Valentin Esterhazy nous rapporte ces détails intéressants :

... Il y a un concert toutes les semaines chez le comte Ivan Petrowitz Soltykoff, tout composé d'amateurs. Hier, on a chanté presque tout *Iphigénie en Tauride* de Piccinni; il y a des amateurs très-forts et des femmes très-bonnes musiciennes; il a duré cinq heures... <sup>8</sup>

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, N° 21 de 1791. Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 654-655.

<sup>2</sup> Voir ci-dessus, pp. 477-479.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 152.

<sup>4</sup> V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 7, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 229.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 29 août 1791, annonce.

<sup>7</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, pp. 365-366, lettre du 19 décembre 1791.

Aux spectacles que nous venons d'énumérer, il y a lieu d'en ajouter quelques autres qui appartiennent aussi à l'année 1791, mais dont on ne saurait déterminer plus précisément la date. Pour sa part, Saint-Pétersbourg en enregistra deux : *Le sorcier, le devin et la marieuse*, opéra-comique russe en trois actes, d'Evstignéï Fomine, et la cantate : *La sorpresa* de D. Cimarosa.

*Le sorcier, le devin et la marieuse*, dont l'action était quelque peu imitée de celle du *Meunier sorcier, fourbe et marieur* de A. Ablessimof, qui poursuivait alors sa brillante carrière, reposait sur un livret de I. Youkof qui avait été publié à Saint-Pétersbourg, deux ans auparavant (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) et qui, par la suite, fut reproduit dans le Tome XXXVII du recueil : *Le Théâtre russe*. Malheureusement, la partition d'Evstignéï Fomine semble avoir disparu, de sorte que l'on ne possède aucun détail à son sujet pas plus, au reste, que sur la représentation de cet ouvrage.

Par bonheur, on est un peu mieux renseigné sur la cantate : *La sorpresa*, grâce à la partition autographe — d'ailleurs incomplète — de Domenico Cimarosa, qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples <sup>1</sup> et dont la page initiale porte ce titre :

*La sorpresa. Cantata Pastorale a cinque Voci con Cori e Balli. Composta espressamente per S. E. il Sig. Conte Bazbarotek [sic] da Domenico Cimarosa, All' actual servizio di S. M. Catarina II, Imperatrice di tutte le Russie.*

Comme on le voit, cet ouvrage avait été écrit pour le comte A. A. Bezborodko qui le destinait certainement à une fête organisée dans son palais. Peut-être en doit-on attribuer le livret à Ferdinando Moretti qui, dépourvu de fonctions officielles à ce moment, devait probablement occuper ses loisirs forcés à des travaux de ce genre. Pour les interprètes de *La sorpresa*, ils nous sont demeurés inconnus.

Au même moment, à peu près, le public moscovite vit paraître, au Théâtre-Pétrovsky : *Aline, reine de Golconde* de P. A. Monsigny qui fut chanté en russe, comme cela avait été le cas, cinq ans auparavant, sur la scène de Kouskovo. De son côté, Mattia Stabinger donna, également au théâtre de Michel Maddox, un nouveau ballet de sa composition : *Les époux infortunés, ou L'heureuse rencontre*, ouvrage qui n'avait pas encore été inscrit à l'actif de ce compositeur, et dont le scénario était dû à Francesco Morelli <sup>2</sup>.

Pour les théâtres particuliers, ils continuèrent d'apporter, eux aussi, leur contribution à l'enrichissement du répertoire russe. Ainsi, la troupe d'artistes-serfs que le prince V. I. Chtcherbatof entretenait dans sa résidence provinciale de Pétrovsky, créa, en 1791, une comédie lyrique en trois actes : *A celui qui évoquera le passé, qu'on arrache un œil*, dont le livret écrit par V. Levchine fut publié à Moscou, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). La partition de cet ouvrage — aujourd'hui disparue — avait été composée par un musicien nommé Ivan Koessler (ou Kessler) <sup>3</sup> qui, peut-être, se trouvait alors au service de ce seigneur.

Enfin, c'est à la même époque probablement, que se rattache, sinon la représentation — car on ne possède aucune précision à ce sujet — à tout le moins la composition de l'opéra : *Il trionfo d'Atalanta*, ainsi que de la cantate russe : *Sois en bonne santé, aimable comte*, que Giuseppe Sarti écrivit à l'intention du comte N. P. Chérémétief, et dont nous avons signalé plus haut l'existence <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Catalogo*, p. 346.

<sup>2</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 247.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle. Sur I. Koessler, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 663.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 477.

Sauf en ce qui concerne le ballet et l'orchestre de la cour, l'année 1792 n'apporta pas de modifications bien importantes au personnel des Théâtres impériaux. La troupe russe perdit la jeune et excellente cantatrice Catherine Baranova, morte le 21 mai <sup>1</sup>, et elle s'adjoignit Catherine Krotova, à la fois cantatrice et actrice, qui venait de quitter l'École théâtrale <sup>2</sup>. Dernier rescapé de l'Opéra italien dont tous les autres sujets avaient été renvoyés au cours des années précédentes, le chanteur bouffe Giuseppe Andreoli demanda son congé et regagna l'étranger, lui aussi.

Au sein de la compagnie française, deux artistes qui se trouvaient en Russie depuis fort longtemps, prirent une retraite bien gagnée, et reçurent une pension. C'étaient l'actrice Marie Sage-Martin qui avait servi pendant vingt-quatre ans, et l'acteur François Brochard qui avait vingt-deux ans de présence. Cependant, tous deux demeurèrent à Saint-Pétersbourg. Ils furent aussitôt remplacés par un couple de comédiens-chanteurs, M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Montgautier <sup>3</sup> dont le séjour dans la capitale allait se prolonger jusqu'assez avant dans le XIX<sup>e</sup> siècle.

La troupe chorégraphique vit s'éloigner définitivement son chef, Giuseppe Canziani, dont les fonctions de chorégraphe furent alors dévolues à Charles Le Picq. De leur côté, le danseur Antonio Cianfanelli et sa femme Caterina Coppini obtinrent la résiliation de leur contrat, et entrèrent au service du comte N. P. Chérémétief; exemple qui fut imité, au même moment, par leur camarade Gasparo Stellato auquel le propriétaire d'une troupe chorégraphique féodale offrit une situation en province.

Dans l'orchestre de la cour, le clarinettiste Joseph Beer quitta son emploi et partit pour l'étranger, sans esprit de retour. Et plusieurs vétérans prirent leur retraite, recevant de fortes pensions en raison de leurs longues années de service : les violonistes Fédor Wagner (entré dans l'orchestre en 1756), Johann Ritt (1761) et Otto (1763), les altistes Anton Titz (1755), Franz Weidlitsch (1762) et Adrian Mannstein (1765), ainsi que le violoncelliste et corniste Johann Maresch (1752). D'autre part, le violoniste Francesco Tardi qui jouait depuis huit ans seulement, obtint son congé, sur sa demande <sup>4</sup>.

Dans les services techniques, le vieux décorateur Francesco Gradizzi, en fonctions depuis plus de trente ans, fut également pensionné et immédiatement remplacé par Pietro Gonzaga dont le prince N. B. Youssoufop avait pu, à plusieurs reprises déjà, reconnaître les extraordinaires mérites.

Enfin l'École théâtrale où l'abbé Cesari, professeur d'italien, reçut son congé, fut réorganisée conformément à un plan qu'Antonio Casassi avait présenté l'année précédente, et qui avait reçu l'entière approbation de N. B. Youssoufop <sup>5</sup>.

De son côté, le Nouveau club musical de Saint-Pétersbourg qui — on s'en souvient — avait dû être réorganisé déjà en 1778, se trouvait une fois encore dans une situation financière extrêmement critique, comme toujours par la faute de certains de ses membres qui avaient contracté de fortes dettes auprès de la caisse. En vain, ces indéliçats personnages furent-ils invités à plusieurs reprises, par la voie de la presse, à s'acquitter au plus vite <sup>6</sup>. Il fallut se résoudre à vendre à l'encan tous les biens mobiliers de l'association qui, de ce fait, dut être dissoute <sup>7</sup>. Cependant, quelques particuliers parmi lesquels figurait le baron A. A. Rall, riche banquier pétersbourgeois et fervent mélomane, entreprirent de la restaurer et de la rendre à son but artistique. Un appel fut lancé, qui permit de réunir plus de deux cents souscripteurs et, un comité ayant été élu, il fut annoncé que le Nouveau club musical reprendrait son activité dès le 20 novembre 1792, en donnant un premier concert dont le programme était fort engageant <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 32.

<sup>3</sup> Sur ce couple et sur la cantatrice Catherine Krotova, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 669-670 et 663.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 413 et III, 127.

<sup>5</sup> A ce sujet, voir : *Appendice I*, le chapitre consacré à cette institution.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 17 février et 2 mars 1792, annonces.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, des 8 octobre, 9 et 16 novembre 1792, annonces.

Dès lors, et sous l'impulsion de ses nouveaux dirigeants, l'association conserva pendant quelques années son véritable caractère, et organisa d'assez nombreuses séances. Mais, comme cela avait été le cas par deux fois déjà, la musique finit par passer au second plan, et le club redevint un simple lieu de réunion et de plaisir...

C'est à ce moment, et à l'occasion du concert du 20 novembre, que le public de la capitale vit apparaître le pianiste-compositeur allemand Johann-Wilhelm Hässler qui se fixa alors en Russie où il devait faire une longue et fructueuse carrière <sup>1</sup>. Et c'est la même année que fut publiée, à Saint-Pétersbourg, la partition du premier ballet de V. Martin i Soler : *Didon abandonnée*, qui venait d'être représenté au Théâtre de la cour, et qui fut édité en un arrangement pour pianoforte.

\* \* \*

Cependant qu'à Saint-Pétersbourg, l'art dramatique trouvait des partisans de plus en plus nombreux qui suivaient, avec un intérêt toujours grandissant, les représentations données par la troupe russe de la cour, un phénomène contraire se pouvait observer à Moscou où le Théâtre-Pétrovsky voyait sa faveur baisser, et où il n'attirait plus les foules comme aux premiers temps de son existence : Circonstance qui n'était pas sans causer de graves soucis à Michel Maddox et qui, en se prolongeant, allait provoquer une crise financière à laquelle le malheureux risquait de ne plus pouvoir faire face.

Pourtant, l'actif directeur moscovite avait réussi, avec le temps et au prix de grands sacrifices, à former une troupe aussi remarquable par le nombre que par la qualité, et il ne manquait pas une occasion de l'enrichir encore, en y admettant les artistes de valeur que le hasard amenait à sa portée, ainsi qu'il devait le faire en 1794, quand le couple Sandounof, ayant quitté la scène impériale de Saint-Pétersbourg, se transporta dans l'ancienne capitale.

Comme le révèle un document datant de 1792 <sup>2</sup>, la compagnie de Michel Maddox ne réunissait pas, à ce moment, moins de quatorze acteurs et de huit actrices dont le gage total s'élevait à la somme, considérable pour l'époque, de R. 12.173,— par an. Parmi ces artistes, bon nombre étaient justement considérés comme les meilleurs de leur temps, tels Vassili Pomérantzeff, Jacob Choucherine, Yégor Zalychkine, André Ojoguine, Maria Siniavskaya et Nadejda Kaligrafova dont nous connaissons déjà les noms, tandis que d'autres étaient encore à l'aurore de leur carrière.

Une autre preuve, non moins significative, de l' inexplicable détachement des amateurs moscovites de cette époque, nous est fournie par l'échec qu'enregistra une petite troupe française arrivée à la fin de l'année 1792. Venant de Suède, elle était dirigée par un acteur du nom de Volange, probablement prénommé Jean-Baptiste et frère du populaire comique parisien. A la tête de cet ensemble qu'il produisit alors dans plusieurs pays, J.-B. Volange se proposait, paraît-il, de fonder une scène française permanente dans l'ancienne capitale <sup>3</sup>, mais le succès ne répondit pas à son attente et, les recettes étant insuffisantes pour couvrir les frais de l'entreprise, le malchanceux directeur ne s'obstina pas. Au milieu de janvier 1793 déjà, il publia cette annonce qui semble être demeurée sans écho :

*Comme la comédie française ne peut subsister sans souscriptions, l'honorable public est informé qu'elle ne donnera plus que trois représentations, si les propriétaires des loges ne consentent pas à s'engager pour quelques spectacles qui auraient lieu, dans ce cas, jusqu'au Grand-Carême <sup>4</sup>.*

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 16 novembre 1792, annonce. Sur J. W. Hässler, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 659-661.

<sup>2</sup> Reproduit par O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 101.

<sup>3</sup> *Journal de Moscou*, 1792, p. 331.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou* du 19 janvier 1793, annonce.

Au dire d'un témoin qui rapporta plus tard ses impressions, la troupe de Volange comptait quelques artistes excellents parmi lesquels l'acteur Caron et l'actrice Duplessis qui possédaient un fort beau talent<sup>1</sup>, et que nous retrouverons bientôt sur la scène de la cour, à Saint-Pétersbourg.

Presque exactement au moment où cette compagnie fit son apparition à Moscou, trois musiciens de la ville, le maître de chapelle Johann Dengler, le violoniste Lidereff et le pianiste Haehne, se réunirent pour organiser une série de concerts réguliers. Cette entreprise donna un certain nombre de séances en hiver et pendant les premiers mois de 1793. Initiative curieuse, ses promoteurs invitèrent les amateurs à se produire dans leurs soirées, ainsi que le révèle l'annonce par laquelle ils portèrent leur projet à la connaissance du public :

*... Les messieurs et les dames désirant jouer ou accompagner dans ces concerts, sont priés d'assister aux répétitions qui auront lieu le mercredi, à 10 heures du matin*<sup>2</sup>.

Moyen ingénieux, assurément, de piquer la curiosité du public et d'intéresser les mélomanes à cette entreprise qui, au reste, ne semble pas avoir eu une bien longue existence.

Enfin, pour la rareté du fait, il convient de signaler le véhément débat qui, pendant presque toute l'année 1792, se poursuivit dans la revue pétersbourgeoise : *Le spectateur*, entre les tenants de l'art national et les partisans du théâtre occidental, les uns et les autres défendant leurs points de vue respectifs avec une égale ardeur. Les hostilités furent ouvertes par un amateur qui, sous le pseudonyme : *Un spectateur russe*, prit résolument fait et cause pour les auteurs nationaux, montrant l'inconvénient qu'il y avait à inonder les scènes pétersbourgeoises et moscovites de productions parfaitement étrangères à la particulière mentalité de la population russe :

*... Par exemple, Le mariage de Figaro*<sup>3</sup>, pièce qui, traduite en russe, ne signifie plus rien car, chez nous, les grades ne se vendent pas [! ?]; par conséquent, cette histoire est un grimoire incompréhensible pour nos spectateurs.

*Pourquoi l'opéra : Le meunier*<sup>4</sup>, malgré toutes les faiblesses de sa composition et l'inobservation des règles d'Aristote, a-t-il pu avoir plus de deux cents représentations devant des salles comblées, et a-t-il toujours été écouté avec plaisir, cela pendant que la célèbre comédie de Molière : *Le misanthrope* n'a jamais réuni un grand public ? Parce que *Le meunier* est nôtre, et *Le misanthrope* étranger. Car entre une traduction et une œuvre originale, il y a — si ce n'est plus encore — la même différence qu'entre une estampe et un tableau.

Puis, rappelant que certains auteurs russes s'étaient essayés à imiter des œuvres étrangères, le partisan de l'art russe poursuivait :

*... Nous avons notre musique propre. Or, la musique et la parole sont sœurs. Alors pourquoi l'une d'elles se montre-t-elle dans son costume, et l'autre en revêt-elle un étranger ? Ne sommes-nous donc pas capables de créer nous-mêmes nos distractions et nos divertissements ?*

*Non ! Ce préjugé tient simplement à notre propre étourderie et à la fâcheuse tendance que nous avons de dédaigner ce qui est à nous...*

<sup>1</sup> S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 281, en date du 22 janvier 1807.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, N° 82 de 1792. Sur les trois fondateurs de cette entreprise, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 650, 665 et 659.

<sup>3</sup> Bien entendu, il s'agit ici de la comédie de Beaumarchais. La partition de Mozart ne fut représentée en Russie qu'assez tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>4</sup> *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, livret de A. Ablessimof, musique de Sokolovsky.

Opinion qui valut à l'auteur de cette diatribe une réponse non moins passionnée d'un lecteur qui, du fond de sa province, prit fait et cause pour le théâtre étranger et pour la musique italienne, affirmant, non sans une mauvaise foi manifeste, que le premier était indispensable « parce que la Russie n'a ni écrivains dramatiques, ni acteurs », et montrant l'évidente supériorité de la seconde sur la musique russe, « réduite encore à des vagissements informes »<sup>1</sup>.

\* \* \*

Le premier spectacle notable de l'année 1792 fut la représentation de la comédie lyrique : *Blaise et Babet, ou La suite des trois fermiers*, musique de N. Dezède, qui n'avait jamais encore paru en Russie, et qui fut chantée le 11 janvier sur la scène de l'Ermitage, par la troupe française de la Cour, rencontrant un accueil assez réfrigérant que le comte V. Esterhazy constate en ces termes :

*... On a donné avant-hier, à l'Ermitage, Blaise et Babette [sic] qui n'a eu aucun succès. L'Impératrice aime peu la musique et point du tout la musique française; il est vrai qu'il a manqué bien des choses à l'exécution*<sup>2</sup>.

Pour autant, l'ouvrage de J. M. Monvel et de N. Dezède semble avoir été plus apprécié par la suite — peut-être parce qu'il était alors mieux interprété; car il eut plusieurs représentations en 1797, au Théâtre de la ville et, l'année suivante devant la cour, à Gatchina et à l'Ermitage. A ce moment, il était chanté par M<sup>me</sup> Montgautier et la jeune cantatrice russe Catherine Mikhaïlova<sup>3</sup>.

Le 2 février, la cour assemblée au Théâtre de l'Ermitage vit reparaître, sous une forme et avec un titre nouveaux, *Le bazar de Saint-Petersbourg* que Michel Matinsky avait donné, treize ans auparavant, au Théâtre russe « libre » de Karl Knipper et qui, connaissant aussitôt un succès prodigieux, n'avait pas tardé à devenir l'un des ouvrages de prédilection du public russe<sup>4</sup>. Publiant en 1792 la version remaniée de son opéra-comique qu'il intitula alors : *Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*, le librettiste-compositeur la fit précéder d'une préface dans laquelle il exposa, en ces termes, les raisons qui l'avaient incité à remettre son œuvre sur le chantier, et à imprimer cette « édition complètement et récemment remaniée et arrangée » :<sup>5</sup>

*... Deux raisons m'ont poussé à éditer cet opéra. Tout d'abord, parce qu'il a plu au directeur du Théâtre de la cour de le faire jouer sur cette scène. Cet acte bienveillant constitue la cause principale de cette édition.*

*Secondement, parce que cet opéra a été imprimé à Moscou, sous le nom de : Le bazar de Saint-Petersbourg, avec beaucoup d'erreurs, et selon son ancienne disposition dans laquelle il a été joué il y a dix ans, en outre sans mon consentement. Dépossédé de mon bien pour l'avenir, je me suis senti blessé.*

*A-t-on le droit, en effet, d'éditer sans permission les œuvres d'autrui, pour en retirer des avantages pécuniaires ?*

*C'est pourquoi j'ai décidé maintenant de mettre moi-même au jour mon enfant, mais bien amélioré et développé en quelques passages, me proposant pour seul but de procurer quelque divertissement au public.*

<sup>1</sup> *Le spectateur*; Saint-Petersbourg, juin-décembre 1792.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 390-391, lettre du 13 janvier 1792.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 181.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle. — V. A. PROKOFIEF : *M. Matinsky*, pp. 63-66.

<sup>5</sup> Avis publié, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 13 février 1792, pour annoncer l'apparition en librairie de cette nouvelle édition.

*En outre, quelques chants de cet opéra ont été adaptés à des mélodies tout à fait autres et, en général, l'accord de la musique a été mieux réalisé par les soins du musicien de la cour Sieur Pachkévitch<sup>1</sup>.*

On le voit, Michel Matinsky avait de sérieuses raisons de se plaindre des procédés cavaliers d'éditeurs qui s'étaient emparés de son œuvre pour réaliser des bénéfices sur son dos. Il est vrai qu'à cette époque où aucune loi ne protégeait les droits d'un auteur, l'usage était courant. A ce point qu'au moment même où le littérateur-musicien décida de remanier son texte, ces industriels peu scrupuleux venaient de réimprimer, toujours à Moscou, le livret du *Bazar de Saint-Pétersbourg* qui continuait à faire une brillante carrière, et qui devait certainement leur procurer des gains appréciables (Exemplaires de l'édition de 1791, à la Bibliothèque publique de Leningrad et en notre possession).

Ainsi que le montre la préface que nous avons reproduite plus haut, le succès obtenu par la première version avait attiré l'attention du prince N. B. Youssouf, et l'on peut supposer que c'est à l'instigation de celui-ci, que Michel Matinsky transforma son ouvrage en y modifiant l'ordre des scènes, afin de le mieux adapter aux lois de l'art dramatique. Publiée à Saint-Pétersbourg, cette seconde version (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) porte le titre suivant :

Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé. *Spectacle amusant avec chants, en trois actes.*

*Saint-Pétersbourg, imprimerie Th. Breitkopf.*

D'autre part, se jugeant incapable d'améliorer lui-même la musique fort primitive qu'il avait placée, tant bien que mal, sous son texte de 1779, et qui consistait essentiellement en chansons populaires plus ou moins adroitement adaptées aux paroles, Michel Matinsky s'en était remis de ce soin à un artiste plus expérimenté. Comme il le fait connaître, il s'adressa pour cela à Vassili Pachkévitch dont plusieurs opéras-comiques joués avec un grand succès avaient établi la réputation. Pour autant, la partition de V. Pachkévitch, qui nous a été conservée en deux exemplaires appartenant à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, témoigne, elle aussi, d'une technique assez élémentaire<sup>2</sup>. Détail qui prouve qu'à cette époque où la troupe russe de la cour comptait cependant un certain nombre de bons chanteurs, de simples comédiens étaient parfois appelés à se produire dans des ouvrages lyriques, l'arrangeur prit la précaution de faire doubler constamment les parties vocales par des instruments, afin de faciliter la tâche des interprètes et de maintenir ceux-ci dans le ton !

\* \* \*

Pendant le Grand-Carême de 1792, les mélomanes pétersbourgeois furent conviés à aller entendre une enfant prodige qui était russe, paraît-il, bien qu'elle eût un nom de désinence étrangère, et dont la carrière ne semble pas avoir été bien longue car, arrivée à ce moment dans la capitale, cette jeune artiste disparut de la chronique, aussitôt après son concert qui fut porté à la connaissance du public par cette annonce engageante :

*Mademoiselle Hansen, native de Russie et âgée de neuf ans, est arrivée ici depuis peu, et aura l'honneur de donner, avec un certain ténoriste [sic], un grand concert vocal*

<sup>1</sup> Préface de l'édition de 1792.

<sup>2</sup> Plusieurs morceaux de cet ouvrage, dans la version donnée par V. Pachkévitch, ont été reproduits par A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 187-203.

*et instrumental dans lequel tous deux chanteront des airs italiens et français et, à la fin, un duo vocal. Chaque auditeur peut être étonné de la douceur de la voix et de l'art d'une chanteuse si jeune. Mettant son plaisir à mériter l'approbation et les éloges d'un public si honorable, elle fera tous ses efforts pour atteindre ce but. Ce concert aura lieu le 25 mars, au Petit-Théâtre...<sup>1</sup>*

L'été s'étant passé sans événements dignes d'être rapportés, le Théâtre-Pétrovsky de Moscou ajouta à son répertoire, le 8 septembre, la petite comédie mêlée d'ariettes : *La clochette*, de E. R. Duni<sup>2</sup>, qui fut certainement chantée en russe, comme elle l'avait été, douze ans plus tôt, sur la scène féodale du comte N. P. Chérémétief, à Kouskovo.

Puis, le 22 du même mois, les mélomanes de Riga eurent la primeur d'une cantate dramatique allemande, avec chœurs et soli, que le pianiste-compositeur Johann-Wilhelm Hässler, d'Erfurt, qui se rendait en Russie pour s'y fixer, écrivit et fit exécuter dans la petite ville balte, pour le trentième anniversaire du couronnement de l'impératrice. Œuvre d'un littérateur nommé Vogt, le livret de cet ouvrage fut publié avec ce titre (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad) :

*Catharina, die Mutter ihres Volkes. Eine Cantate componirt und aufgeführt am Krönungsfeste I. K. M. Selbtherrscherinn aller Russen, im Saal der rigischen Musse, von J. W. Hässler.*

Riga, 1792.

Traduit par Pierre Tchélief, ce livret fut publié en russe, au même moment (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Mais la musique qui l'accompagnait n'a pas été conservée, ce qu'il faut regretter tout particulièrement, car c'est cette cantate qui ouvrit la longue série des œuvres composées par J.-W. Hässler en Russie.

Le 8 novembre, à Moscou<sup>3</sup>, la troupe du Théâtre-Pétrovsky donna, pour la première fois dans cette ville, *L'avaros deluso* d'Antonio Sacchini, qui avait déjà été représenté en russe à Saint-Pétersbourg, en 1789 et qui, à Moscou, fut de nouveau chanté dans la traduction de I. Dmitrevsky.

Puis le 20 novembre, à Saint-Pétersbourg, le Nouveau club musical inaugura son activité en donnant un concert au cours duquel le pianiste allemand Johann-Wilhelm Hässler, tout fraîchement débarqué, fit ses débuts de virtuose dans la capitale. Cette séance fut annoncée dans les termes suivants :

*Les doyens de la Société musicale ont l'honneur d'informer les membres que le premier concert aura lieu le samedi 20. Il commencera par une grande Symphonie du Sieur Haydn, après laquelle le célèbre Sieur Hässler jouera un concerto de piano. Puis l'on chantera quelques airs, et le concert se terminera par une musique solennelle, de la composition du Sieur Sarti, avec musique de cors et chœurs<sup>4</sup>.*

Bien que la partition dont il est question ici ne soit pas désignée de façon plus explicite, il est certain que ce n'était pas celle du *Te Deum* russe que Giuseppe Sarti avait fait jouer en 1789 à Jassy, puisque celle-ci — on s'en souvient — faisait appel à des décharges de canons et de mousqueterie, dont on imagine malaisément qu'une salle close ait pu s'en accommoder. Par conséquent, il s'agissait, ou bien de l'oratorio russe : *Seigneur je t'implore !* que le *maestro*

<sup>1</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 19 mars 1792.

<sup>2</sup> Gazette de Moscou, septembre 1792, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, novembre 1792, annonce.

<sup>4</sup> Gazette de Saint-Pétersbourg du 16 novembre 1792, annonce.

avait écrit en 1785, sur des textes liturgiques choisis par le prince Grégoire Potemkine, ou bien du *Te Deum* latin qu'il avait fait chanter en 1790 à Bender, ces deux œuvres, par ailleurs tout à fait accordées aux particulières conditions d'un concert, comportant précisément un ensemble de cors russes.

\* \* \*

Quelques autres manifestations musicales dont nous ignorons les dates précises, jalonnent la chronique artistique de l'année 1792.

Ce fut, tout d'abord, l'apparition du dernier des grands oratorios écrits par Giuseppe Sarti, celui-ci destiné à célébrer la conclusion du traité de paix de Jassy qui mit fin à la guerre russo-turque. Cet instrument diplomatique ayant été signé le 29 décembre 1791, il est à peu près certain que l'ouvrage du compositeur italien fut exécuté au début de janvier de l'année suivante, et très probablement à Saint-Petersbourg, au cours des fêtes solennelles qui marquèrent ce grand événement national.

Une fois encore, Giuseppe Sarti recourut ici aux moyens formidables qu'il avait employés précédemment dans des circonstances analogues, afin de frapper fortement l'esprit de son auditoire. En effet, comme il l'avait fait dans son *Te Deum* russe de 1789, il accorda la parole au canon dans sa nouvelle partition qu'il écrivit sur des textes liturgiques de l'église orthodoxe, et dont le titre, équivalant à : *Gloria in excelsis Deo*, est consigné de la façon suivante sur la page initiale du manuscrit autographe conservé au Musée musical historique de Leningrad :

*Slava v vyschnich Bohu, a otto voci reali con Accompagnamento a bene placido di due orchestre complete, tube, a sistri armonici, ed a suo tempo, tamburri, colpi di cannone e batterie pirotechniche : Posto in Musica e dedicato all' Augustissima e Magnanissima Sovrana Catterina II, Imperatrice e Autocratrice di tutte le Russie, in occasione di una pace gloriosa donata l'anno 1792*<sup>1</sup>.

En tête de sa partition, le musicien inscrivit, de sa plus belle main, cette dédicace rédigée en français :

*Madame,*

*Je prends la liberté [de] déposer aux pieds de Votre Majesté Impériale un morceau de musique que j'ai composé à l'occasion de cette paix glorieuse qui [est] due à Votre modération et à Vos victoires. Daignez agréer cette faible production et la recevoir avec cette bonté et cette indulgence qui caractérisent Votre Majesté Impériale, et qui seules ont pu me donner la hardiesse de Vous l'offrir.*

*Je suis, avec le respect le plus profond, Madame, de Votre Majesté Impériale, le très humble, très obéissant et très soumis serviteur*

*J. Sarti.*

En raison des moyens énormes auxquels il fait appel, le *Gloria in excelsis* a obligé le compositeur à utiliser un papier de dimensions inusitées, puisqu'il ne mesure pas moins de soixante-cinq centimètres de hauteur ! Sur les pages du manuscrit autographe s'étagent, en effet, les partitions du 1<sup>er</sup> orchestre, du 1<sup>er</sup> chœur, du 2<sup>e</sup> orchestre, du 2<sup>e</sup> chœur, puis la réduction pour piano-forte de la partition spéciale de la musique de cors (l'original de cette dernière n'existe plus), enfin les lignes attribuées aux tambours, sistres (destinés à remplacer les cloches), canons et « batteries pyrotechniques » qui interviennent en de nombreuses occasions. Pour le texte liturgique, il est transcrit de la main du musicien, en lettres latines, au-dessous des parties vocales<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La date indiquée ici est celle du calendrier *grégorien* selon lequel la paix fut signée le 9 janvier 1792.

<sup>2</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 256-257, a reproduit une page du manuscrit autographe de G. Sarti. Et, pp. CVIII-CIX, l'historien russe donne quelques fragments très brefs du *Gloria in excelsis*.

Malheureusement, aucun témoignage contemporain ne nous est parvenu sur l'exécution du *Gloria in excelsis*, bien que celui-ci ait dû certainement exciter quelque sensation au sein du public pétersbourgeois, quand ce n'aurait été que par la puissance des effets sonores que Giuseppe Sarti s'était complu à y accumuler.

A la même époque, Vicente Martin i Soler s'essaya dans un genre tout nouveau pour lui, auquel il dut sûrement de connaître le succès car, dès lors, il récidiva à plusieurs reprises. En effet, vers la fin de l'année 1792<sup>1</sup>, il fit représenter, au Théâtre de l'Ermitage, un grand ouvrage chorégraphique accompagné de chœurs : *Didon abandonnée*, dont le scénario était dû à Charles Le Picq. Le livret en fut publié la même année, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Pour la musique, le compositeur prit l'initiative de l'éditer personnellement, ainsi qu'en témoigne cette annonce qu'il fit paraître dans la feuille officielle :

*On annonce aux personnes qui ont souscrit à la musique du ballet tragique Didon, que cette musique est sortie de presse. C'est pourquoi on les prie d'envoyer chercher leurs exemplaires chez le compositeur de cette musique, le maître de chapelle Martini, habitant à la Perspective de Nevsky, près de l'Amirauté, maison N° 65; et ceux qui n'ont pas souscrit peuvent la recevoir à la première représentation de ce ballet, à l'entrée du théâtre, pour cinq roubles l'exemplaire<sup>2</sup>.*

Cet arrangement « pour pianoforte ou clavicorde », qu'un libraire pétersbourgeois offrait déjà en vente au mois de septembre<sup>3</sup>, portait le titre suivant (original en français) :

*Didon abandonnée. Ballet tragique en 5 actes, de la composition de Mr. Le Picq, représenté sur le Théâtre Impérial de St.-Pétersbourg en 1792, mis en musique par Mr. Martin, Maître de Chapelle au service de Sa Majesté Impériale, et dédié à Son Excellence Mr. le Prince Jousouppoff, Conseiller privé, Chambellan actuel, Sénateur et Directeur général des Spectacles de Sa Majesté Impériale l'Impératrice de toutes les Russies...*

*A St.-Pétersbourg, de l'imprimerie de Breitkopf.  
1792.*

Un second tirage de cet arrangement, fait sur les mêmes planches mais pourvu d'un titre légèrement modifié, et portant le nom d'un autre éditeur, parut en 1795 (Exemplaires de ce tirage à la Bibliothèque des Amis de la musique, à Vienne, et autrefois à la Bibliothèque du Château de Berlin)<sup>4</sup>.

Pour la partition d'orchestre de *Didon abandonnée*, nous n'en connaissons qu'un seul exemplaire — autographe — qui est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, où se trouvent également les parties d'orchestre originales de cet ouvrage. Elle comporte une courte ouverture, une quarantaine de morceaux instrumentaux de dimensions diverses, et trois chœurs : l'un chanté au 1<sup>er</sup> acte par le peuple carthaginois, le second inséré entre les actes II et III, et chanté par des soldats, enfin un dernier, assez longuement développé, qui sert de finale.

Bien qu'aucune précision ne nous soit parvenue, quant à la distribution de ce spectacle, on peut tenir pour assuré que les deux rôles principaux, ceux d'Enée et de Didon, furent assumés

<sup>1</sup> La date exacte de cet événement ne nous a pas été conservée; mais on peut la déduire approximativement de l'annonce que nous reproduisons ci-dessous.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, année 1792, p. 1401.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 14 septembre 1792, annonce.

<sup>4</sup> Fig. 118, nous reproduisons le titre de cette seconde édition publiée par le libraire C. Lissner que R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 351, semble tenir pour l'auteur de cet arrangement...

par Charles Le Picq et sa femme Gertruda Rossi qui, à ce moment, étaient les premiers sujets de la troupe chorégraphique. Pour ce qui est de la mise en scène de *Didon abandonnée*, elle dut être fort imposante, si l'on en juge par les renseignements que certains documents d'archives nous livrent à son endroit. En effet, outre tout le corps de ballet, elle faisait apparaître sur le plateau 98 figurants pris dans l'armée, quatre sergents, trois trompettes du régiment de la Garde à cheval, quatre tambours du régiment Préobrajensky, un chœur et un orchestre de cors russes... dont on ne voit guère ce qu'il venait faire dans cette action carthaginoise. D'autre part, un feu d'artifice était tiré au cours de la représentation, et les spectateurs assistaient à l'apparition d' :

... un cheval vivant et d'un éléphant artificiel [sic] sur lequel un enfant était assis <sup>1</sup>.

\* \* \*

C'est, semble-t-il, en 1792 également <sup>2</sup>, que le compositeur Evstignéï Fomine fit représenter — à Saint-Pétersbourg, croyons-nous — une partition d'un genre très particulier car, en l'espèce, il s'agissait d'un mélodrame russe qui, à part deux chœurs à l'unisson, ne comportait aucune partie chantée, et dont le texte poétique n'était accompagné que d'un certain nombre de morceaux instrumentaux destinés à en souligner le sens expressif. Le livret de cet ouvrage intitulé : *Orphée et Eurydice* appartenait au poète J. B. Kniajnine <sup>3</sup> et, on s'en souvient, il avait été mis en musique une fois déjà, par le compositeur italien Federico Torelli, en 1781.

Ce mélodrame en deux actes peut être considéré, croyons-nous, comme l'œuvre capitale d'Evstignéï Fomine, cela tant pour l'individualité et l'intensité expressive de son langage, que pour la richesse et la diversité de son orchestre qui, en plus du quatuor, de tous les instruments à vent usuels (par deux) et de la percussion, fait encore appel à l'ensemble des cors russes qui devaient donner à cette partition une couleur très impressionnante.

Ainsi que le montre le manuscrit autographe d'*Orphée et Eurydice*, qui est conservé à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad <sup>4</sup>, l'ouvrage était rehaussé « de ballets et de chœurs de furies infernales, convenables au sujet », ces derniers étant écrits « dans le goût de l'antiquité grecque » <sup>5</sup>, ce qui permet de supposer qu'en l'occurrence, Evstignéï Fomine s'était inspiré de l'exemple donné, deux ans auparavant, par Giuseppe Sarti, lorsqu'il collabora au drame historique : *Le gouvernement initial d'Oleg*. Par ailleurs, le centre du second acte était consacré à une grande action chorégraphique que le compositeur intitula : *Ballo furioso* et qui était copieusement développée, puisqu'elle n'occupe pas moins de quarante pages de la partition manuscrite.

Aucun témoignage contemporain ne nous est parvenu sur ce spectacle. Du moins, les rédacteurs de l'édition complète des œuvres de J. B. Kniajnine publiée en 1817, ont-ils fait suivre le texte poétique d'*Orphée et Eurydice*, de cette brève note qui atteste, à retardement, le succès remporté par la partition de E. Fomine :

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 224.

<sup>2</sup> Des indications consignées sur la partition autographe de E. Fomine, révèlent que cet ouvrage, commencé en 1791, ne fut terminé que l'année suivante.

<sup>3</sup> V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 28, attribue inexactement le texte de ce mélodrame à un littérateur du nom de Serguief.

<sup>4</sup> L'ouverture et la première scène de cette œuvre ont été reproduites dans l'anthologie : *Histoire de la musique russe en exemples notés*, T. I. De son côté, A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 100-104, a donné une analyse détaillée de la partition de E. Fomine, avec plusieurs exemples. Et il en a été de même de B. DOBROKHOTOV : *Op. cit.*, pp. 31-42 et 55-72, où l'on trouvera une étude stylistique très complète sur cet ouvrage, ainsi que quelques extraits de la partition.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, 1792, annonce.

Ce mélodrame fut représenté plusieurs fois et fort loué. Dans le rôle d'Orphée, Dmitrevsky le couronna par son jeu extraordinaire<sup>1</sup>. Dans cet ouvrage, la musique fut tout d'abord écrite par Torelli, et ensuite par notre compatriote Fomine qui était resté longtemps à l'étranger et qui, par son talent remarquable, rejeta complètement dans l'ombre la musique précédente. Bien qu'il soit mort, regretté de tous, il a immortalisé sa mémoire, grâce à Orphée.

Ajoutons que, dans sa nouvelle version musicale, *Orphée et Eurydice* fut représenté à Moscou à plusieurs reprises, dès 1795 et jusqu'en 1802<sup>2</sup>.

\* \* \*

Enfin, c'est dans les derniers mois de 1792 ou au début de 1793, qu'il faut placer la première représentation russe de *La rosière de Salency*, de Grétry, qui fut joué probablement au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, dans une traduction due à Michel Bakarévitch et publiée dans cette ville, en 1793<sup>3</sup>. Peut-être en alla-t-il de même d'un petit ouvrage assez mystérieux dont le texte russe fut édité à Saint-Pétersbourg en 1792, sous le titre : *La lyre villageoise*<sup>4</sup> (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et dont les auteurs sont demeurés inconnus. Toutefois, il est bien possible que ce livret n'ait ni été mis en musique, ni représenté...

Comme cela avait été le cas l'année précédente, l'activité des Théâtres impériaux ne fut marquée, en 1793, par aucun incident d'une particulière importance. En dépit des efforts déployés par le prince N. B. Youssoufop pour comprimer le budget des scènes de la cour, et bien que les troupes italienne et allemande eussent cessé de peser sur ce dernier, les dépenses demeuraient fort élevées, ainsi qu'on en peut juger par le tableau suivant où sont indiquées les sommes nécessaires à l'entretien du personnel, pour la période que la direction avait coutume de désigner, dans les contrats rédigés en français, sous le terme de « tierçal » (un tiers d'année, soit quatre mois) :

Musiciens et copistes . . . . .	11.589,26	roubles
Ballet . . . . .	11.058,29	»
Compagnie française . . . . .	14.799,99	»
Troupe russe . . . . .	6.439,41	»
Laquais et serviteurs de théâtre . . . . .	614,65	»
Perruquiers . . . . .	766,66	»
Tailleurs . . . . .	1.626,65	»
Décorateurs et peintres . . . . .	2.451,49	»
Machinistes . . . . .	1.075,33	»
Fonctionnaires et employés de la direction . . . . .	2.229,82	»

<sup>1</sup> Il s'agit évidemment des représentations du mélodrame de F. Torelli, Ivan Dmitrevsky ayant abandonné la scène quelques années avant l'apparition de l'ouvrage de E. Fomine.

<sup>2</sup> *Catalogue Moscou*. Signalons enfin qu'en 1947, au cours d'un concert historique organisé à Moscou par la Philharmonie de cette ville et le Musée de culture musicale, une audition intégrale de la partition d'*Orphée et Eurydice* a été donnée : Louable hommage rendu par les artistes soviétiques à l'un des plus remarquables musiciens de leur pays !

<sup>3</sup> Comme nous l'avons signalé plus haut, cet ouvrage avait été joué en français, dès 1775, par les élèves de l'Institut de Smolna.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 septembre 1792, annonce.

Logements et bois aux artistes et employés . . . . .	1.069,98	roubles
Location de maisons pour logements . . . . .	3.133,33	»
Nettoyage <sup>1</sup> . . . . .	200,—	»

Soit, pour l'année entière, une somme totale de R. 171.164,58, contre R. 234.152,— en 1791. Toutefois, il convient de noter qu'aux chiffres indiqués ci-dessus, venaient encore s'ajouter : 1) les frais entraînés par l'achat du matériel pour les décors, des costumes, des accessoires divers et de la musique; 2) les frais entraînés par l'entretien des chevaux et voitures affectés au transport des artistes; 3) les dépenses pour l'éclairage; 4) les gages des deux ou trois Italiens qui demeurèrent au service jusqu'en 1795, et dont le traitement était probablement assuré directement par le Cabinet impérial. De telle sorte que, bon an mal an, la cour dépensait alors la somme énorme de quelque deux cents mille roubles pour ses théâtres soit, au taux actuel de l'argent, plus de cinq millions de francs suisses !

\* \* \*

Au cours de l'année 1793, la troupe russe de Saint-Pétersbourg s'accrut de trois jeunes artistes, à la fois comédiens et chanteurs : Ivan Storof qui venait de quitter le Théâtre de Moscou, Trophime Constantinof arrivé de Toula, et Vassili Rykalof sorti tout récemment de l'Ecole théâtrale <sup>2</sup>.

Pour sa part, la compagnie française subit le contrecoup des événements révolutionnaires dont la France était le théâtre car, indignée de l'exécution de Louis XVI, Catherine II, après avoir rompu les relations diplomatiques avec le gouvernement jacobin, ordonna d'expulser immédiatement de Russie :

*... tous les Français qui se refuseraient à prêter le serment dont la formule leur serait soumise.*

Or, ce document qui condamnait avec véhémence :

*... les principes athées et subversifs de ce pays, principes introduits par des usurpateurs du pouvoir et de la souveraineté,*

était conçu dans les termes les plus outrageants pour la France. Bon gré, mal gré, les acteurs français, comme tous leurs compatriotes désireux de ne pas perdre la situation qu'ils s'étaient acquise en Russie, durent se soumettre <sup>3</sup>. Et c'est ainsi que la *Gazette de Saint-Pétersbourg* publia à quelques jours d'intervalle et par ordre impérial, deux :

*Listes des Français ayant prêté serment de se tenir à l'écart de l'impiété et des monstruosité qui se commettent dans leur pays <sup>4</sup>.*

Ce qui nous vaut de pouvoir reconstituer l'état nominatif à peu près complet des sujets de la troupe française de Saint-Pétersbourg, à ce moment. Celle-ci réunissait alors les acteurs : Jean Aufresne, Claude Billet, Pierre Bourdais, Pierre Darcis, Antoine Delpit, François Fastier, Jean-Balthasar de La Traverse (fils), Louis Montgautier, Joseph Paris et Marc de Saint-Florand ; les

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 302.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 32, 38 et 41.

<sup>3</sup> Oubliant apparemment qu'en 1762, elle avait donné l'exemple en usurpant le trône et en vouant le souverain légitime à la mort, Catherine II écrivit, le 13 août 1793 à Grimm, ces lignes qui dénotent une singulière impudence : « Pour moi, j'ai fait prêter serment à tout ce qui ne voulait pas être chassé de la Russie. Imaginez ce qui en est arrivé ; tous les assermentés sont devenus zélés royalistes ».

<sup>4</sup> Nos des 7 et 10 juin 1793, annonces en français.

actrices Charlotte-Clairon Brochard, Floridor-Giraud, Suzette Grondeman, Sophie Hus, Marie-Jeanne Michelet, Montgautier, Paris, Henriette Perceval, Anna Pillen, Adélaïde Prévost et Marianne Vautrin <sup>1</sup>. Au cours de l'année, la compagnie vit s'éloigner Henri Floridor qui partit pour Paris, ainsi que les actrices M. J. Michelet et Saint-Fal; cependant qu'elle admit le chanteur Pierre Gaillard, excellente basse d'opéra-comique.

En ce qui concerne le ballet, le seul événement intéressant de l'année 1793 fut l'arrivée de deux sujets de valeur : le danseur et chorégraphe Pietro Pinucci et sa femme Colomba, née Torselli.

Pour l'orchestre de la cour, il perdit le harpiste J.-B. Cardon qui demanda sa libération, mais qui resta à Saint-Pétersbourg. Et cet ensemble reçut deux nouveaux virtuoses de grand mérite, en les personnes du violoncelliste Alessandro Delfino qui, depuis quatre ans environ, jouait dans les concerts intimes du Palais, et de l'excellent hautboïste Francesco Branchino <sup>2</sup>.

Toujours à Saint-Pétersbourg, le librettiste Ferdinando Moretti abandonna le service impérial, et le vieux décorateur Francesco Gradizzi, qui avait pris sa retraite l'année précédente, termina son existence sans avoir pu jouir longtemps de la pension qui lui avait été accordée.

En 1793 également, la capitale, privée depuis deux ans de spectacles allemands, vit cette lacune comblée par l'arrivée d'une nouvelle troupe qui, indépendante de la cour et ne recevant aucun appui officiel, vint tenter sa chance sur les bords de la Néva. Cette entreprise assez risquée était dirigée par une artiste avantageusement connue dans sa patrie : Caroline-Luise Tilly dont le mari : Johann-Carl Tilly, se trouvait alors à la tête des théâtres de Schwerin et de Lubeck. Fait qui semble étrange, quand on considère les avantages que la musique en retira, cet événement a passé complètement inaperçu des historiens russes, et nous ne posséderions aucun détail sur la compagnie Tilly et sur son activité à Saint-Pétersbourg si, quand il quitta la capitale en 1795, cet ensemble n'avait été jouer à Reval où il fit l'objet d'une copieuse correspondance adressée à un journal de Hambourg qui la publia en janvier 1797 seulement <sup>3</sup>.

Par l'auteur anonyme de cette lettre, on apprend que la troupe qui s'était rendue en Russie groupait les comédiens et chanteurs suivants : Caroline-Luise Tilly (directrice), M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Heinze, M<sup>lle</sup> Sophie Bürger (fille de M<sup>me</sup> Heinze), M<sup>r</sup> et M<sup>me</sup> Stollmers, MM. Lindner, Christel, Mädél, Schmelzer, Keilholz et Meier, enfin M<sup>lle</sup> Drebning et M<sup>me</sup> Jeannette Drobisch. Par ailleurs, comme l'ensemble comptait encore, dans son sein, le violoniste-compositeur J.-Fr.-Traugott Drobisch qui avait jusqu'alors dirigé la musique au théâtre de Schwerin, il est à peu près certain que cet artiste remplit les mêmes fonctions dans l'entreprise Tilly, lorsque celle-ci se fut établie à Saint-Pétersbourg <sup>4</sup>.

Au dire du correspondant du journal hambourgeois, la directrice avait constitué sa compagnie assez maladroitement, car celle-ci réunissait :

*... des artistes non dépourvus de talent, mais souvent peu désignés pour les rôles qui leur étaient attribués, et il en était qui auraient dû étudier, bien plutôt que jouer en public. D'autre part, on étudiait les pièces d'un spectacle en une nuit, et de grands opéras en trois jours...<sup>5</sup>*

Il n'empêche que le nouveau théâtre allemand qui répondait aux vœux d'une colonie étrangère nombreuse et généralement aisée, connut un succès réjouissant, à ce point que

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, et *Archives Th. Imp.*, III, 44-55. Jean Aulfresne qui était Genevois, n'est pas porté sur la liste des artistes français; et il en est de même des actrices C. C. Brochard, S. Grondeman, Montgautier et Paris qui, probablement, étaient d'origine belge.

<sup>2</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>3</sup> *Journal für Theater und andere schöne Künste*, I, 196 et ss.

<sup>4</sup> Sur les plus importants d'entre les artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>5</sup> *Journal für Theater...*, loc. cit.

M<sup>me</sup> Tilly songea même à s'établir définitivement dans la capitale <sup>1</sup>. Aussi bien, disposant de plusieurs chanteurs de talent, la troupe ne se confina-t-elle pas dans le répertoire dramatique. Il est à peu près certain, en effet, qu'elle inscrivit à l'affiche un certain nombre de partitions appartenant aux compositeurs allemands les plus appréciés à cette époque, notamment : *Der Apotheker und der Doktor* <sup>2</sup> et *Das rote Käppchen* de K. von Dittersdorf. Mais, à ce point de vue, son principal mérite fut de révéler aux mélomanes pétersbourgeois deux des chefs d'œuvre de Mozart : *Don Giovanni* et *Die Zauberflöte* <sup>3</sup>. Comme nous le verrons, la compagnie de M<sup>me</sup> Tilly ne demeura dans la capitale que jusqu'au début de 1795, et se rendit alors à Reval où elle se dispersa bientôt.

\* \* \*

Encore à Saint-Pétersbourg, et dans la même année 1793, quelques faits se produisirent, qui méritent d'être enregistrés. Le compositeur allemand Johann-Christian-Dietrich Moecker, organiste de l'église luthérienne de Ste-Anne, dont nous n'avons pas eu l'occasion de citer précédemment le nom, parce qu'il ne se produisit probablement jamais au concert, mourut le 15 mars <sup>4</sup>. Presque simultanément, les mélomanes virent arriver le célèbre flûtiste aveugle Friedrich-Ludwig Dulon qui se fixa dans la capitale pendant deux ans environ; puis deux chanteurs italiens : le ténor Paolo Benigni et la cantatrice Carolina Goletti qui furent immédiatement engagés par le Nouveau club musical, pour une longue série de concerts <sup>5</sup>. Enfin, au même moment, le pianiste-compositeur J.-W. Hässler fut attaché à la cour du grand-duc Alexandre Pavlovitch, et fit paraître les premières œuvres pour clavecin qu'il donna en Russie : une *Chanson russe* avec variations, un arrangement de l'air anglais : *My Friend and Pitcher*, et une *Grande sonate à trois mains* <sup>6</sup>.

Ces publications marquèrent les débuts de la maison d'édition musicale qu'un Allemand, Johann-Daniel Gerstenberg, venu de Gotha où il possédait une entreprise analogue, avait fondée quelques mois auparavant à Saint-Pétersbourg, et qui fut la première de son espèce dans le pays. Montrant aussitôt une extraordinaire activité que nous aurons souvent l'occasion de relever, J.-D. Gerstenberg publia dès lors nombre d'œuvres de compositeurs établis dans la capitale, et il contribua efficacement à faire connaître en Russie le nom de Mozart dont il édita plusieurs ouvrages <sup>7</sup>.

Au cours de la même année, la littérature musicale russe s'enrichit d'un petit traité didactique qui n'avait encore été signalé par aucun bibliographe. Il s'agit d'un manuel de musique vocale — le premier de ce genre, qui ait été publié en Russie — dont l'auteur, sur la personne duquel on ne possède aucun renseignement, semble avoir été un simple amateur. Cet ouvrage

<sup>1</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 39.

<sup>2</sup> Nous l'avons signalé, cet ouvrage avait déjà été représenté en russe, à Moscou, en 1788.

<sup>3</sup> A la vérité, le correspondant du *Journal für Theater*, qui mentionne la représentation de tous ces ouvrages à Reval en 1795, ne spécifie pas qu'ils aient été donnés à Saint-Pétersbourg. Mais comme ils faisaient partie du répertoire de la troupe, il semble infiniment probable qu'ils avaient été précédemment déjà joués dans la capitale russe, ce qui expliquerait la décision prise par la direction des Théâtres impériaux, de porter *Die Zauberflöte* à la scène russe, en 1794.

A ce propos, signalons que A. LOEWENBERG : *Annals of Opera, 1597-1940*; Cambridge, 1943, pp. 224 et 246, commet une erreur en reportant la date des représentations de *Don Giovanni* et de *Die Zauberflöte* en langue allemande, à l'année 1797; à cette époque, en effet, la capitale russe ne possédait plus de scène allemande, la troupe dirigée par Caroline-Luise Tilly ayant quitté la Russie, au début de 1795 déjà. La date indiquée par notre confrère est celle à laquelle parut le fascicule du *Journal für Theater*, qui signale rétrospectivement les spectacles de cet ensemble à Saint-Pétersbourg et à Reval.

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : Esquisse, II, note 411. Sur cet artiste et les suivants, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 22 mars et 18 novembre 1793, annonces.

<sup>6</sup> *Ibid.*, des 6 et 31 mai 1793, annonces.

<sup>7</sup> Sur J.-D. Gerstenberg et la production de la maison fondée par lui, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 656-657.

dont nous ne connaissons qu'un seul exemplaire, en notre possession, est précédé du singulier titre que voici :

*Instruction pour les jeunes gens étudiant le chant noté, avec l'indication très claire des tons, selon la règle des notes.*

*Écrit par Damien Pétroukévitch, en l'année 1792.*

*A Saint-Pétersbourg, près l'Académie Impériale des Sciences, année 1793<sup>1</sup>.*

En outre, il est possible que la même année ait vu paraître un autre traité qu'un libraire pétersbourgeois annonça en ces termes mystérieux :

Nouveau livre. *Ecole du violon*. 2 roubles<sup>2</sup>.

Si cet avis ne concerne pas, purement et simplement, une publication venue de l'étranger, il s'agirait ici de la plus ancienne méthode de violon qui ait vu le jour en Russie, et qui aurait précédé de onze ans la traduction russe de la *Violinschule* de Léopold Mozart, imprimée à Saint-Pétersbourg en 1804 seulement. Malheureusement, nous n'avons pu établir ce qu'il en est de l'ouvrage que nous signalons ici, dont l'auteur ne nous est pas connu, et dont nous n'avons rencontré aucun exemplaire.

Enfin, signe des temps et du nombre toujours croissant des ensembles instrumentaux féodaux, on relève, dans la feuille officielle de 1793, plusieurs annonces publiées presque simultanément par des particuliers qui désiraient engager à leur service un chef d'orchestre, sans doute pour charger celui-ci d'enseigner et de diriger des musiciens-serfs leur appartenant<sup>3</sup>.

\* \* \*

C'est à Moscou que s'ouvrit la série des manifestations musicales de la saison 1793, avec un concert, le 12 janvier<sup>4</sup>, par la pianiste viennoise Schulz qui paraît s'être fixée durant quelques années en Russie, puisqu'elle se fit entendre une seconde fois au mois d'avril et que, comme nous l'avons signalé précédemment, elle s'était déjà produite à Saint-Pétersbourg en 1790. Au début de mars, et à Moscou encore, un artiste dont le nom n'est pas connu, mais qui pourrait bien avoir été Mattia Stabinger, alors chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky, donna sur cette scène, avec le concours de cent cinquante exécutants, une audition de l'oratorio : *La morte d'Abele* de N. Piccinni<sup>5</sup>, qui fut certainement chanté en russe.

Puis, le 16 du même mois, à Saint-Pétersbourg, le pianiste-compositeur J.-W. Hässler convia les mélomanes à un « grand concert vocal et instrumental » dont il ne jugea pas nécessaire de publier le programme dans la presse<sup>6</sup>.

A quoi succéda, le 26 mars, l'audition d'une œuvre nouvelle de Giuseppe Sarti : *Messa di Requiem*, qui fut exécutée au cours de l'office solennel célébré — certainement en l'Eglise catholique de Saint-Pétersbourg — pour le repos de l'âme de Louis XVI. Composé sur l'ordre exprès de Catherine II<sup>7</sup>, cet ouvrage fait appel à quatre solistes, à des chœurs à quatre et cinq voix, à l'orchestre et à l'orgue, ainsi que le révèle une copie de la partition qui se trouvait autrefois dans la bibliothèque de la Chapelle des chantres de la cour et qui, aujourd'hui, demeure introuvable, ce qui nous a empêché de vérifier si cette œuvre est identique à celle qui porte le

<sup>1</sup> Fig. 119 nous reproduisons le titre de ce petit volume.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 avril 1793, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, des 28 janvier et 11 mars 1793, annonces.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1793, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, mars 1793, annonce.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 8 et 11 mars 1793, annonces.

<sup>7</sup> G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 83.

titre : *Messa in Requiem*, dont le manuscrit autographe appartient à la Biblioteca comunale de Faenza <sup>1</sup>. Sur la page initiale de la copie qui était conservée à la Chapelle des chœurs, figurait cette suscription :

*Messa di Requiem composta da Giuseppe Sarti, Maestro di Cappella... per le esequie di Luigi XVI, re di Francia, celebrate il dì 26 marzo 1793 a S. Pietroburgo.*

Cet événement fut suivi, dans la capitale, d'une série d'autres manifestations musicales. Le 30 mars 1793, le flûtiste aveugle Friedrich-Ludwig Dulon qui allait séjourner à Saint-Petersbourg jusqu'au début de 1795 <sup>2</sup> et qui, tout aussitôt, fut engagé à la cour du grand-duc Alexandre Pavlovitch <sup>3</sup>, donna un premier concert dont la date infirme les dires de F. J. Fétis <sup>4</sup> selon lequel le jeune virtuose ne se serait rendu en Russie qu'en 1796.

Le 8 avril, Mattia Stabinger arrivé tout exprès de Moscou, semble-t-il, organisa à Saint-Petersbourg une audition de quelques-unes de ses œuvres nouvelles, portant le fait à la connaissance des dilettantes par un avis qui nous révèle l'existence d'un ouvrage qui était demeuré inconnu jusqu'ici :

*Aujourd'hui vendredi, dans la salle de M<sup>r</sup> Lyon, grand concert instrumental dans lequel on jouera diverses compositions allégoriques de M<sup>r</sup> Stavinger [sic], dont la plus remarquable représente La prise d'Ismail <sup>5</sup>, et comporte vingt morceaux différents pour grand orchestre; une explication imprimée de ces morceaux sera distribuée à l'entrée. Commencement à 6 heures... <sup>6</sup>*

Quelques jours plus tard — pendant les fêtes de Pâques, ainsi que le spécifie le manuscrit autographe de cet ouvrage qui est conservé au Musée musical historique de Leningrad — Giuseppe Sarti donna une nouvelle composition de circonstance intitulée : *Ode per la pace*, pour deux sopranos, chœur et petit orchestre, sur un texte russe dont la phrase initiale peut être traduite ainsi : *Tsarine du Nord, mère du peuple russe !* <sup>7</sup>

A Moscou, le Théâtre-Pétrovsky fit connaître, le 15 mai, un opéra que l'annonce relative à ce spectacle <sup>8</sup> ne permet pas d'identifier de façon certaine car, sans indiquer le nom du compositeur, elle en donne le titre russe qui équivaut à : *Le menuisier*. Peut-être s'agissait-il de : *Il falegname* de Domenico Cimarosa, qui n'avait jamais encore été représenté en Russie et qui, dans ce cas, aurait été chanté dans une traduction russe dont nous ignorons l'auteur.

Puis, le 19 juin, la même scène révéla l'opéra-comique français : *L'arbre enchanté* de Gluck <sup>9</sup> qui, lui non plus, n'avait pas encore paru devant le public russe, et qui dut certainement être joué dans une version dont l'auteur ne nous est pas connu.

<sup>1</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, N° 17.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 22 mars 1793, annonce. Le prochain départ de cet artiste fut annoncé dans le même journal, le 16 janvier 1795. Fait curieux : dans ses *Mémoires*, DULON ne fait pas allusion à son séjour en Russie.

<sup>3</sup> *Berlinische musikalische Zeitung*, 1793, N° IV.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, III, 75. Le lexicographe belge ajoute que Dulon obtint alors « le titre de musicien de l'empereur de Russie ». Or, quand le virtuose se trouvait dans ce pays, le trône était occupé par Catherine II !

<sup>5</sup> La forteresse turque d'Ismail avait été prise d'assaut, par les troupes russes, en 1790.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 8 avril 1793, annonce.

<sup>7</sup> N. FINDEISON : *Esquisse*, II, 259, suppose que cet ouvrage fut écrit à l'occasion du « troisième » partage de la Pologne. En tout cas, il ne pouvait s'agir, en la circonstance, que de la convention signée avec la Prusse, en janvier 1793, en vue du second partage, car celui-ci ne fut consommé que le 23 juillet suivant. Nous ne savons si c'est cette œuvre que F. J. FÉTIS et G. PASOLINI-ZANELLI désignent sous le nom de : *La gloire du Nord*, et dont ils font un opéra russe qui, selon eux, aurait été joué à Saint-Petersbourg, en 1794. A notre connaissance, G. Sarti n'écrivit jamais un ouvrage dramatique portant ce titre.

<sup>8</sup> *Gazette de Moscou*, mai 1793.

<sup>9</sup> *Ibid.*, juin 1793, annonce qui, toutefois, n'indique pas le nom du compositeur.

Quelques mois plus tard, de grandes festivités marquèrent, selon l'usage, le mariage du grand-duc Alexandre Pavlovitch (le futur Alexandre I) qui, le 23 septembre, épousa la princesse Louise de Bade, celle-ci recevant, lors de l'obligatoire baptême orthodoxe, le prénom d'Elisabeth Alexéievna. A cette occasion, Vicente Martin i Soler fut requis d'écrire un nouvel ouvrage chorégraphique, un ballet-pantomime en cinq actes : *Amour et Psyché*, dont le scénario était dû à Charles Le Picq<sup>1</sup>, et dont l'action fut probablement choisie à l'instigation de Catherine II qui, pleine de tendresse et d'une admiration éperdue pour son petit-fils, ainsi que pour la fiancée de celui-ci, se plaisait à les désigner sous les noms des deux héros de la fable grecque<sup>2</sup>.

Charles Le Picq fut au nombre des interprètes de cet ouvrage dont les décors avaient été brossés par Pietro Gonzaga, et pendant la représentation duquel un feu d'artifice fut tiré sur la scène<sup>3</sup>. *Amour et Psyché* fut créé au Théâtre de l'Ermitage, probablement un ou deux jours avant la date de la cérémonie nuptiale, et le succès dut répondre à l'attente des auteurs, car l'œuvre eut de nombreuses représentations au théâtre de la ville, jusqu'en 1799<sup>4</sup>, ce qui incita le compositeur et chef d'orchestre Ivan Frantzovitch Kerzelli à en donner un arrangement pour huit instruments à vent « avec voix chantée », qu'il proposa aux amateurs, deux ans après la première représentation<sup>5</sup>.

Notons que c'est là encore un ouvrage de V. Martin i Soler dont l'existence est demeurée ignorée des biographes du musicien espagnol, et que la partition en semble perdue. Seules, en effet, les parties d'orchestre originales en sont conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

La cérémonie du 23 septembre suscita encore l'éclosion de deux autres œuvres au moins, sur l'exécution desquelles aucun renseignement ne nous est parvenu. La première, qui fut publiée l'année suivante à Saint-Pétersbourg en un arrangement pour voix et fortepiano (Exemplaires au British Museum et à la Bibliothèque publique de Leningrad), était de la main de J.-W. Hässler et portait ce titre :

*Cantata per festeggiare le nozze delle A.A. II. del Gran Duca Alessandro e della Principessa Elisabetta. Scritta da F. A. C. Werthes, e posta in musica da G. G. Hässler, al servizio di Sua A. I. il Gran Duca delle Rossie*<sup>6</sup>.

Pour la seconde, elle appartenait à Giuseppe Sarti qui, une fois encore, dut mettre en musique un texte russe écrit par un littérateur anonyme. Intitulé : *Chant nuptial*<sup>7</sup>, cet ouvrage fut probablement exécuté lors du mariage d'Alexandre Pavlovitch. A défaut de la partition originale qui semble s'être perdue, les parties de chœur et d'orchestre en subsistent à la Bibliothèque publique de Leningrad. Mais aucun contemporain n'a jugé à propos de faire allusion à cette composition dont l'existence a échappé à tous les biographes occidentaux du maître italien.

Enfin il est possible que la même solennité ait été marquée par une quatrième œuvre musicale, si l'on en croit l'historien K. Waliszewski selon lequel « une symphonie de circonstance, paroles de Derjavine » aurait été jouée à ce moment, « sous la fameuse colonnade de Tsarskoïé-Sélo »<sup>8</sup>; symphonie qui « faisait connaître à tous, sous les figures de l'Amour et de

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 221.

<sup>2</sup> G. TCHOULKOF : *Les derniers tsars autocrates*; Paris, 1928, p. 86. Pour la même raison, le poète G. R. Derjavine intitula : *Amour et Psyché*, l'ode qu'il écrivit à l'occasion du mariage du grand-duc.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 87, 136 et 222.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 221-222.

<sup>5</sup> *Gazette de Moscou*, N° 85 de 1795.

<sup>6</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, IV, 469.

<sup>7</sup> Le texte poétique du *Chant nuptial* a été reproduit par N. FINDEISEN : *Le passé musical*; Saint-Pétersbourg, 1903-1911, T. I, p. 15.

<sup>8</sup> Œuvre de l'architecte A. Cameron, d'origine écossaise mais né et formé à Rome, la colonnade de Tsarskoïé-Sélo fut édifiée vers 1780, devant les appartements particuliers que Catherine II s'était fait aménager dans le Grand-Palais. Ouvrant sur un parc magnifique, c'était une majestueuse construction de style

Psyché, le couple auquel elle était dédiée »<sup>1</sup>. L'historien qui nous révèle ce fait ajoute qu'il s'agissait d'une composition de Vassili Pachkévitich. Malheureusement, selon son habitude, il néglige d'indiquer la source à laquelle il a puisé cette information qu'aucun document connu de nous ne vient confirmer. A admettre que le renseignement soit exact, on peut supposer qu'il s'agit, en l'occurrence, de l'ode de G. R. Derjavine que nous avons signalée plus haut, car elle porte précisément le titre : *Amour et Psyché*.

L'automne venu, la saison reprit son cours régulier dans la capitale. Et le Nouveau club qui avait adopté désormais le nom de Société musicale, recommença la série de ses concerts. Le premier de ceux-ci eut lieu le 8 octobre, avec le concours de J.-W. Hässler qui y joua un concerto pour le pianoforte<sup>2</sup>. Au cours des deux séances suivantes, les membres de l'association purent entendre la cantatrice Carolina Goletti, ainsi que le ténor Paolo Benigni qui venaient d'arriver à Saint-Petersbourg, et que le comité s'empressa d'engager « pour treize concerts pendant l'année »<sup>3</sup>.

\* \* \*

Comme toujours, il est un certain nombre d'événements musicaux survenus au cours de l'année 1793, dont il n'est pas possible de déterminer plus précisément la date.

C'est le cas, tout d'abord, d'une petite œuvre de circonstance, due à Ferdinando Moretti pour les paroles et à Giuseppe Sarti pour la musique, qui n'est mentionnée par aucun contemporain et dont l'apparition aurait passé complètement inaperçue, si son texte poétique ne se trouvait reproduit dans le recueil des écrits dramatiques du librettiste italien<sup>4</sup>, où il est précédé de la note que voici (traduction) :

*Inno a Cerere faisant allusion à une fête donnée dans la Résidence Impériale de Pawlowsky*<sup>5</sup> en 1793, et chanté en ce lieu avec une musique du Maestro Sarti.

Aucun autre renseignement ne nous est parvenu sur cette œuvre de Giusepppe Sarti, qui est demeurée inconnue de tous les biographes du compositeur et dont la musique — destinée, semble-t-il, à un seul chanteur — peut être considérée comme définitivement perdue.

Au début de la même année, Vicente Martin i Soler avait donné un nouvel ouvrage chorégraphique : *L'oracle*, ballet sérieux en un acte, qui fut dansé sur la scène de l'Ermitage par des personnes appartenant à la haute société, ainsi que le signale une annonce publiée par l'éditeur pétersbourgeois qui publia la partition, au même moment :

*Chez Clostermann, en vente des pièces choisies transcrites pour clavecin et tirées du ballet : L'oracle, joué sur le théâtre de l'Ermitage par des personnes nobles; sujet de M<sup>r</sup> Picq et musique de M<sup>r</sup> Martin, maître de chapelle de la cour de Sa Majesté*<sup>6</sup>.

Après cette première apparition, *L'oracle* fut repris, en 1797 et 1798, aux théâtres des palais de Gatchina et de Pavlovsk, mais il fut dansé alors par les artistes de la troupe chorégraphique de la cour : Charles Le Picq (le Roi), Ivan Walberg (l'Oracle) et Gertruda Le Picq-Rossi (la Fée des plaisirs)<sup>7</sup>. Une fois encore, il s'agit là d'un ouvrage qui n'a été signalé par

ionique qui servait de promenoir, les jours de pluie, et sous laquelle des concerts intimes en plein air étaient organisés parfois.

<sup>1</sup> *Le règne d'Alexandre I*, T. I, p. 432.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 7 octobre 1793, annonce.

<sup>3</sup> *Ibid.*, du 18 novembre 1793, annonce.

<sup>4</sup> *Opere drammatiche*, IV, 253-256.

<sup>5</sup> Résidence estivale située dans un parc magnifique, au S. E. de la capitale.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 18 février 1793, annonce.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 228.

aucun lexicographe et dont la partition originale semble avoir disparu. Toutefois, la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad en possède les parties d'orchestre.

Enfin peut-être est-ce encore en 1793, et à Moscou, que fut créé un opéra-comique russe en trois actes : *La charmeuse de cœurs*, texte de I. Ivanof. En effet, le livret de cet ouvrage fut publié cette année, dans cette ville <sup>1</sup> (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et il se trouve reproduit dans le T. LIII de la collection : *Le Théâtre russe*. On ne possède aucun renseignement sur le compositeur de cet opéra que certains historiens russes ont attribué, tout gratuitement semble-t-il, à Michel Matinsky, et dont la partition a disparu.

Si, en 1794, l'activité proprement administrative de la direction des Théâtres impériaux ne fut troublée par aucun fait notable, il n'en alla pas de même de l'existence des troupes de la cour qui subirent, à ce moment, plusieurs modifications assez importantes. Tout d'abord, en automne, on vit partir Vicente Martin i Soler dont la présence n'était plus indispensable depuis le retour de Giuseppe Sarti, et dont le contrat, arrivé à échéance, ne fut pas renouvelé par le prince N. B. Youssoufof qui, sans doute, voyait là un moyen tout trouvé d'alléger quelque peu les lourdes charges financières pesant sur son budget. Pour la même raison probablement, le chanteur Guglielmo Jermolli qui, lors du renvoi de la compagnie italienne en 1790-1791, était demeuré au service et avait été affecté à l'Opéra russe, reçut son congé, lui aussi.

La troupe russe perdit encore deux de ses plus brillants sujets : l'acteur Sila Sandounof et sa femme Elisabeth, née Fédorova, la jeune et remarquable cantatrice dont nous avons relaté les retentissants démêlés avec les précédents directeurs des Théâtres impériaux. De fait, un nouvel incident, non moins regrettable, avait mis le couple aux prises, cette fois, avec le prince N. B. Youssoufof. Car justement désireux de liquider jusqu'au souvenir des dégoûtantes assiduités du comte A. A. Bezborodko auprès de l'artiste qu'il avait enfin réussi à épouser en dépit des manœuvres de son libidineux rival, l'acteur avait pris le parti de faire vendre publiquement, « au profit des pauvres », tous les cadeaux que ce grand personnage avait envoyés à la jeune cantatrice, en déclarant qu'il les considérait comme « le prix du déshonneur ». Or ce geste courageux où s'affirmaient cependant une louable dignité et un noble sentiment, eut le don d'exciter l'ire du prince N. B. Youssoufof qui jugea inadmissible pareille conduite d'un simple comédien à l'égard de l'un des plus hauts dignitaires de l'Empire.

Le 21 avril 1794, Elisabeth Sandounova s'appêtant à prendre place au théâtre, dans la loge réservée aux artistes, fut accostée par un contrôleur qui, d'ordre du directeur, lui interdit grossièrement d'y entrer. Le lendemain, l'actrice étonnée de pareil procédé, écrivit à son chef une lettre de protestation et, en guise de réponse, elle vit arriver dans son appartement un détachement de soldats qui la mirent en état d'arrestation ! Sur quoi, Sila Sandounof ayant demandé une entrevue à l'irascible directeur, fut accablé de propos outrageants, reconduit chez lui par la garde et mis aux arrêts avec sa femme, pendant vingt-quatre heures.

Comprenant qu'il avait affaire à trop forte partie, et bien que le droit fût manifestement de son côté, le couple Sandounof se résigna alors à demander à Catherine II l'autorisation de quitter le service de la cour, « faveur » qui lui fut accordée, le 1<sup>er</sup> mai 1794 <sup>2</sup>. Ainsi se termina un incident qui fait bien paraître la maigre considération dont un artiste russe bénéficiait alors en haut lieu, et les révoltants abus de pouvoir auxquels un grand seigneur de ce temps pouvait se lâcher impunément, à l'égard de ses subordonnés. Car cela est un fait singulier : L'impératrice qui avait pourtant témoigné sa bienveillance à Sandounof et à sa femme, lorsqu'ils étaient en

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, N° 63 de 1793.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 420-421.

butte aux manœuvres du comte A. A. Bezborodko, ne jugea pas à propos d'intervenir en cette occasion, laissant s'accomplir une injustice criante qu'un seul mot de sa part eût pu redresser. Du moins, ainsi qu'on le verra, les deux victimes de cette iniquité ne tardèrent-elles pas à recevoir une compensation fort flatteuse à Moscou où elles se rendirent en quittant Saint-Pétersbourg et où, aussitôt engagées par Michel Maddox, elles connurent instantanément une immense et juste faveur auprès du public.

Pour la troupe française de la cour, elle vécut, en 1794, une année paisible qui ne fut guère marquée que par le départ de l'acteur Joseph Paris dont le contrat conclu en 1788, prit fin le 1<sup>er</sup> décembre.

De son côté, la chronique du ballet de la cour n'enregistra que la nomination du danseur Ivan Walberg, en qualité d'inspecteur de la troupe <sup>1</sup>.

Le 1<sup>er</sup> orchestre admit, pour sa part, un excellent artiste, le violoniste Ignace Doubrovsky.

Enfin l'École théâtrale qui reçut alors un règlement définitif <sup>2</sup>, se vit attribuer trois nouveaux professeurs : le vieux violoniste Lev Yerchov pour les instruments à cordes, le musicien de la cour Frantz Tureck pour les instruments à vent, et le danseur Ivan Walberg pour l'art chorégraphique <sup>3</sup>. Aux termes du règlement qui fut alors promulgué, les dépenses furent fixées à R. 5574,— par an, pour les élèves du sexe masculin, soit : R. 3564,— pour la nourriture et l'entretien, R. 810,— pour les habits, R. 100,— pour le chauffage; l'enseignement revenant à R. 300,— pour la danse, R. 350,— pour la musique, R. 300,— pour l'art dramatique, et R. 150,— pour la langue russe <sup>4</sup>.

\* \* \*

Au cours de l'année 1794, la vie artistique de la capitale connut un regain d'activité, en raison de l'apparition, d'ailleurs assez brève, d'un ensemble qui vint y combler momentanément le vide laissé par le renvoi de la compagnie d'opéra italien. Sur cette entreprise dont le répertoire est demeuré inconnu, nous ne possédons que des renseignements assez succincts. Elle n'est signalée, en effet, que par un périodique théâtral étranger et si, en 1795, au moment où elle quitta Saint-Pétersbourg, on ne retrouvait, dans la feuille officielle, les noms des artistes que la publication milanaise lui attribue, on pourrait concevoir des doutes sur la réalité de sa venue en Russie, aucune autre source n'y faisant allusion et son séjour sur les bords de la Néva ayant échappé à tous les historiens russes. Il s'agissait d'une compagnie italienne d'*opera buffa* dont l'impresario n'est pas connu, et qui comprenait les chanteurs et instrumentistes suivants :

*Musici* : Sarti, C. Pozzi. — *Cembalo* : Amati, Borghi. — *1<sup>a</sup> buffa assoluta* : Carolina Goletti. — *1<sup>mi</sup> buffi caricati* : Antonio Palmi et Gaetano Ghedini. — *2<sup>e</sup> partie* : Vincenzo Cristofari, Carlo Giura, Angiola Carestini et Girolama Maschiotti. — *1<sup>o</sup> cello* : A. Delfino. — *1<sup>o</sup> violino* : Canobbio. — *1<sup>o</sup> oboe* : Franca [Branchino] <sup>5</sup>.

Comme on le voit, tous les instrumentistes désignés ici comme attachés à cet ensemble, faisaient partie de l'orchestre de la cour, ce qui permet de penser que la troupe en question recevait un appui — peut-être financier — de la direction des Théâtres impériaux, tout en conservant le caractère d'une entreprise particulière, puisque les documents officiels ne font aucune allusion à elle <sup>6</sup>.

En 1794, la chronique artistique de la capitale enregistra quelques faits encore qui méritent d'être relevés. Tout d'abord, la direction des Théâtres impériaux, s'avisant sans doute

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 76.

<sup>2</sup> *Ibid.*, II, 430-433.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 434 et III, 128.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 431-432.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795

<sup>6</sup> En effet, les *Archives Th. Imp.* ne font aucune mention de cette troupe, ni des chanteurs qui en faisaient partie.

du nombre toujours croissant des concerts donnés pendant la période du Grand-Carême — preuve de la faveur de ces séances auprès du public — jugea qu'il était dans son intérêt d'utiliser ce moyen pour augmenter ses recettes. En mars et en avril, elle tenta donc, à raison de deux concerts par semaine, une expérience qui peut-être ne rencontra pas tout le succès que l'on en attendait, car il ne semble pas qu'elle ait été renouvelée, au cours des années suivantes. On le verra, c'est en 1800 seulement, que cette entreprise fut restaurée et prit un cours régulier.

D'autre part, plusieurs nouveaux artistes étrangers apparurent alors dans la capitale : le compositeur Carlo Pozzi qui, bientôt nommé maître de chant à l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, avait peut-être été amené à Saint-Pétersbourg dans la troupe d'*opera buffa* que nous venons de signaler car, on l'a vu, il était désigné comme l'un des « musiciens » de cet ensemble; la cantatrice Giuliana Bartolini sur le séjour de laquelle nous n'avons aucun renseignement <sup>1</sup>; le guitariste Santi qui semble être entré au service du comte Platon Zoubof; enfin les pianistes-compositeurs allemands Bauerschmidt et F. G. Klose qui séjournèrent quelques années dans la capitale et y publièrent plusieurs œuvres <sup>2</sup>.

De son côté, la maison d'édition musicale J.-D. Gerstenberg, dont la fondation ne remontait qu'à l'année précédente, développa soudain une extraordinaire activité qui correspondait, sans doute, aux exigences de dilettantes de plus en plus nombreux. Dans la seule année 1794, en effet, elle mit au jour plus d'une vingtaine d'ouvrages divers, parmi lesquels les premières éditions mozartiennes qui aient paru en Russie, soit : un *Rondo* pour clavecin, et trois cahiers contenant l'ouverture, ainsi que des airs extraits de *Die Zauberflöte* qui venait d'être représenté au Théâtre russe de Saint-Pétersbourg. En outre, elle publia au même moment : un *Rondo* et un *Adagio* pour clavecin, de Joseph Haydn, qui sont aussi les premiers ouvrages de ce maître imprimés en Russie; un *Quatuor* pour flûte, violon, alto et violoncelle, et une *Collection d'airs italiens* de Carlo Pozzi; *Six chansons russes*, pour deux violons d'Ivan Khandochkine; une *Allemande* de V. Martin i Soler, variée pour le clavecin par J.-G. Pratsch; un *Andantino* avec variations pour clavecin, de J.-F. Fasch; et la cantate écrite par J.-W. Hässler pour le mariage du grand-duc Alexandre Pavlovitch. Cela sans préjudice d'un périodique mensuel dont le titre et l'apparition furent annoncés par cet avis :

Magasin musical de Saint-Pétersbourg pour les clavicornes et pianoforte, dédié à tous les amateurs de ces instruments; chaque mois, il paraîtra un cahier de quatre à six pages, numéroté, et l'on s'efforcera de le remplir, partie de compositions originales, partie de compositions nouvelles et non encore éditées en Russie. Maintenant, il a été mis en vente, à la fois, deux numéros dont le premier contient deux Chansons russes avec des variations, de la composition de Mr. Rebenstein <sup>3</sup>, prix : R. 1,25. Le N<sup>o</sup> 2 renferme six Petites sonates faciles, œuvre de Mr. Schmiedt <sup>4</sup>; prix : R. 1,50. Ces Sonates sont très commodes pour ceux qui étudient et, en outre, elles sont d'une harmonie douce et agréable <sup>5</sup>.

A notre connaissance, il ne subsiste malheureusement aucun exemplaire de cette collection qui, par ordre de date, était le troisième périodique musical publié en Russie, et dont l'existence semble s'être terminée au début de 1795 déjà. Du moins, les annonces que J.-D. Gerstenberg inséra dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, ainsi que dans le premier numéro d'un autre journal

<sup>1</sup> Cette artiste annonça son prochain départ, « avec sa femme de chambre et son valet », dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 janvier 1795.

<sup>2</sup> Sur tous les nouveaux artistes signalés au cours de la chronique de l'année 1794, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>3</sup> Sur ce musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 675.

<sup>4</sup> Le compositeur allemand S. Schmiedt (1756-1799) dont R. EITNER : *Op. cit.*, IX 44, signale l'œuvre indiquée ici et publiée tout d'abord à Leipzig, en 1788, sous le titre : *6 Kleine und leichte Sonaten fürs Clavier*.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 mai 1794, annonce.

édité par lui en 1795 <sup>1</sup>, pour faire connaître l'apparition de chacun des fascicules du *Magasin musical*, nous révèlent-ils que ceux-ci furent au nombre de neuf, et qu'à côté d'œuvres pour instruments divers, dues à des musiciens alors fixés dans la capitale : Rebenstein, F.-G. Klose et J.-W. Hässler, ils apportèrent également des pièces appartenant à des compositeurs étrangers tels que S. Schmiedt, F.-A. Baumbach et I. Pleyel. Le dernier fascicule paru en janvier 1795 contenait même une *Grande sonate en ut mineur* pour le clavecin, que les annonces publiées à son sujet affirmaient être de la main de W. A. Mozart et posthume, ajoutant :

*Après la mort de cet auteur, ses œuvres deviennent de jour en jour plus rares, cependant que se multiplient les personnes qui désirent les posséder. Cette sonate n'a encore été imprimée nulle part, et nous nous faisons un plaisir de recommander au public une telle œuvre, l'une des dernières et des meilleures créations de l'auteur* <sup>2</sup>.

Le malheur était que cette *Sonate*, du reste arbitrairement publiée auparavant à Vienne sous le nom du maître, ne lui appartenait pas, et qu'elle était de la main du jeune compositeur viennois Anton Eberl (1765-1807) dont elle constituait l'œuvre première, ainsi que l'auteur frustré le proclama en 1798, dans une lettre qu'il adressa à un journal de Hambourg, de Saint-Pétersbourg où il était alors temporairement fixé <sup>3</sup>.

\* \* \*

A Moscou, le mouvement musical reçut un important appoint, de par l'apparition de plusieurs artistes de premier ordre, qui s'y fixèrent au cours de l'année 1794 : l'acteur Sila Sandounof et sa femme, la cantatrice Elisabeth Sandounova-Fédorova, que Michel Maddox s'empessa d'engager dans sa troupe, puis le pianiste-compositeur J.-W. Hässler qui, arrivé avec l'intention de faire un court séjour, se vit si fort apprécié qu'il s'établit définitivement dans la ville où il resta jusqu'à sa mort.

Par ailleurs, les mélomanes moscovites eurent alors l'occasion d'applaudir deux remarquables virtuoses de passage : le violoniste hollandais Joseph Fodor et le contrebassiste Antonio dall'Occa que nous retrouverons bientôt à Saint-Pétersbourg où ils demeurèrent de longues années.

Enfin, dans la même ville, le compositeur Michel Frantzovitch Kerzelli, s'avisant de la faveur dont la musique de cors jouissait auprès de la haute société, résolut de profiter de cette circonstance et proposa, dans les termes suivants, ses services aux seigneurs désireux de former leurs serfs à la pratique difficile de ces instruments :

*Mikhaïlo Kerzelli a l'honneur d'annoncer à l'honorable public qu'il a l'intention d'enseigner la musique de cors en trois ans, à la condition que, d'entre les hommes qui lui seront confiés, il y en ait un qui sache un peu la musique, et que cet élève puisse aussi diriger seul l'ensemble; que tous ces élèves viennent de leur propre volonté et ne soient pas astreints à d'autres obligations; sans cela, il ne s'engage pas à les enseigner dans le délai fixé plus haut.*

*Au reste, les personnes qui désireraient discuter de tout cela avec lui, peuvent le rencontrer à la Pokrovka, dans la maison du prince Ivan Dm. Troubetzkoy* <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Magasin pour la diffusion des connaissances et des inventions d'une utilité générale*, qui vint remplacer le *Magasin musical*.

<sup>2</sup> *Magasin pour la diffusion*..., janvier et février 1795, annonces.

<sup>3</sup> Lettre reproduite par F. J. EWENS : *A. Eberl*; Dresde, 1927, pp. 108-109.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, N° 74 de 1794, annonce.

\* \* \*

Alors que nous ignorons la date précise de la plupart des spectacles dont la capitale fut le théâtre en 1794, nous sommes un peu mieux renseignés sur ceux qui eurent lieu à Moscou, à la même époque. C'est ainsi que, le 13 février, la troupe du Théâtre-Pétrovsky joua le monodrame allemand : *Pygmalion*, musique du compositeur G. Benda, qui n'avait jamais encore paru en Russie<sup>1</sup>. Adapté de celui de J.-J. Rousseau, par l'écrivain F. W. Gotter, le livret de cet ouvrage avait été traduit en russe par un littérateur dont le nom est demeuré inconnu, et il ne fut pas publié, semble-t-il.

A Saint-Pétersbourg, pendant le Grand-Carême, il y eut, comme nous l'avons dit, une série de concerts organisés par la direction des Théâtres impériaux. Celle-ci annonça son entreprise dans les termes suivants, sans indiquer les noms des artistes qui allaient se faire entendre, ni le titre des œuvres qui devaient être exécutées :

*La direction des spectacles fait savoir que, pendant le Carême actuel, il y aura, les jeudis et dimanches, au Petit-Théâtre de bois, des concerts vocaux et instrumentaux donnés par les acteurs italiens de la cour, aux prix habituels. Le premier concert aura lieu le jeudi 2 mars*<sup>2</sup>.

De son côté, Giuseppe Sarti ne recula pas de faire concurrence à l'entreprise de ses supérieurs, et il annonça qu'il donnerait, au Théâtre-Kamenny, « un grand concert spirituel, vocal et instrumental, de sa composition », sans publier de plus amples détails sur les ouvrages qu'il se proposait de faire jouer. D'abord fixée au 15 mars, cette soirée fut reportée au 29, « par suite d'empêchement »<sup>3</sup>.

Puis ce fut le tour de trois musiciens étrangers qui, au cours de leurs pérégrinations à travers l'Europe, s'étaient aventurés jusqu'en Russie, de se produire dans la capitale. Le 22 avril, le chanteur allemand Hartmann-Christian Wunder, né à Gotha en 1754 et qui, doué d'un organe magnifique, avait abandonné le service militaire pour se vouer à la musique<sup>4</sup>, se fit entendre, après avoir annoncé qu'il exécuterait : « divers airs de basse, pour montrer la force et la souplesse de sa voix »<sup>5</sup>.

A quelques jours de distance, H.-C. Wunder fut suivi par son compatriote, le fameux physicien E. F. F. Chladni (1756-1827) désireux de faire connaître à ses confrères pétersbourgeois le curieux instrument qu'il avait imaginé peu auparavant, et qu'il avait décoré du nom d'*euphone*. En l'espèce, il s'agissait d'un perfectionnement de l'harmonica, dans lequel les tubes de verre étaient remplacés par de minces cylindres de la même matière; ceux-ci entraient en vibration par le frottement longitudinal des doigts mouillés d'eau et rendaient des sons d'une extraordinaire suavité, que l'exécutant pouvait modifier au gré de sa fantaisie. Le physicien avertit les amateurs de sa présence, en publiant l'amphigourique avis suivant :

<sup>1</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 100. — *Gazette de Moscou*, février 1794, annonce.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 28 février 1794, annonce. Comme l'Opéra italien de la cour n'existait plus depuis trois ans environ, les « acteurs italiens » dont il est question ici devaient être les membres de la compagnie d'*opera buffa* dont nous avons signalé l'apparition à Saint-Pétersbourg, au début de l'année 1794, et qui, sans être attachés régulièrement au service impérial, semblent avoir été mis occasionnellement à contribution par la direction des Théâtres, ce qui autorisait celle-ci à leur accorder la qualité d'artistes « de la cour ».

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 7 et 17 mars 1794, annonces.

<sup>4</sup> Au sujet de cet artiste, voir E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 617-618 qui, par erreur, place en 1797 le séjour de Wunder en Russie. Se parant d'une qualité à laquelle il n'avait probablement aucun droit, au surplus ignorant qu'à l'époque où il avait passé à Saint-Pétersbourg, le trône russe était occupé par une femme, ce chanteur s'intitula « ancien chanteur-basse de l'empereur de Russie », quand il se produisit à Königsberg, en 1797.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 avril 1794, annonce.

*Le Dr. Chladni, de Wittemberg en Saxe, inventeur de l'Euphone, nouvel instrument de musique déjà assez connu grâce aux journaux et gazettes — instrument qui, par sa sonorité agréable, ressemble tout à fait à l'harmonica dont, toutefois, il diffère complètement par sa construction, et qu'il surpasse par sa simplicité, l'émission du son, la clarté et la pureté de l'accord — fait savoir qu'il ne démontrera pas publiquement son art. Il propose à des sociétés particulières de faire connaître cet instrument, cela à des conditions avantageuses, et de faire quelques expériences d'acoustique imaginées par lui et décrites dans son ouvrage : Entdeckungen über die Theorie des Klanges, ouvrage reçu avec louanges par l'Académie impériale des Sciences; expériences grâce auxquelles les sons de divers corps sonores non encore étudiés jusqu'ici sont rendus commodément appréciables par la vue et l'ouïe.*

*Il habite la maison Chtcherbatchef, en face de l'Amirauté... et on peut le trouver chez lui tous les matins, pour discuter des conditions <sup>1</sup>.*

Enfin, le 9 mai, le remarquable clarinettiste viennois Anton Stadler, ami de Mozart qui écrivit pour lui le *Quintette en la majeur* (K. V. 581) et un *Concerto* (K. V. 622), donna, au Théâtre-Kamenny, un concert au cours duquel il joua « divers morceaux sur une clarinette de son invention » <sup>2</sup>.

Le 14 mai, sur la scène du Vauxhall de Moscou, la troupe de Michel Maddox représenta, dans une traduction russe dont nous ignorons l'auteur, *Le cadî dupé* de P. A. Monsigny <sup>3</sup> qui avait déjà paru en 1785, au Théâtre-Pétrovsky, mais alors dans la version française originale.

Deux mois après, la petite ville de Tchernigof (600 kilomètres au S.-O. de Moscou) eut la primeur d'un nouvel ouvrage russe dont les auteurs demeurés inconnus étaient sans doute des amateurs de l'endroit, et dont l'apparition ne nous est révélée que par cette correspondance publiée dans la feuille officielle :

*Le 25 juillet, a eu lieu, à l'école, la distribution des prix, avec chœurs et musique. A la fin de la cérémonie, les élèves ont représenté un petit opéra-comique : L'ignorance vaincue, composé dans l'école. Pour la circonstance, on avait construit un théâtre dans lequel l'action et le chant des acteurs ont constamment ravi l'assistance. Et ce spectacle qui fit plaisir à tout le public, incita celui-ci à adresser respectueusement un féal témoignage de reconnaissance à la Grande Souveraine <sup>4</sup>.*

Avec l'automne, revint la saison des concerts. La capitale vit alors apparaître une artiste française d'une situation sociale bien particulière, puisqu'il s'agissait de nulle autre que la comtesse de Courmont, fille d'un haut fonctionnaire et parente du fastueux fermier-général Bertin. Obligée d'émigrer au début de la Révolution, elle se réfugia en Angleterre et, se trouvant sans ressources, elle s'avisa de tirer parti de sa belle voix pour gagner sa vie. En effet, alors qu'elle était encore en France, elle avait été l'élève de N. Piccinni et de A. Sacchini qui avaient fait d'elle une cantatrice remarquable. Arrivée à Londres en 1790, elle fut aussitôt adoptée par la haute société britannique, grâce à son talent, à sa beauté et à la distinction de ses manières. Se faisant appeler désormais M<sup>me</sup> de Sisley, elle avait débuté avec un très grand succès, le 3 juin (nouv. st.) 1791, dans le dernier concert dirigé par Joseph Haydn <sup>5</sup>. Après avoir passé quelques

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 25 avril 1794, annonce. Le 16 mai suivant, E. F. F. Chladni annonça, dans le même journal, qu'il se préparait à quitter la ville.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 5 mai 1794, annonce. A. Stadler avait, en effet, apporté plusieurs perfectionnements à son instrument.

<sup>3</sup> *Catalogue Moscou*.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 11 août 1794.

<sup>5</sup> C. F. POHL : *Mozart und Haydn...*, II, *passim*.

années dans le Royaume Uni, M<sup>me</sup> de Sisley entreprit une tournée qui la conduisit jusqu'en Russie. A son passage à Riga en 1794, elle se fit entendre dans cette ville où le public admira fort l'expression ardente qu'elle mettait dans ses interprétations<sup>1</sup>. Puis elle gagna Saint-Pétersbourg et y séjourna plusieurs mois, y donnant trois concerts (les 25 septembre, 23 octobre et 29 décembre)<sup>2</sup>, et poussant même jusqu'à Moscou où elle chanta au début de l'année suivante<sup>3</sup>. Dès lors, les renseignements sur cette artiste font défaut.

Le 30 septembre 1794, peut-être une cérémonie à la mémoire du prince Grégoire Potemkine eut-elle lieu à Saint-Pétersbourg, et des chœurs écrits par le compositeur Joseph Kozlowski furent-ils exécutés à cette occasion car, peu de jours avant cette date, un libraire de la capitale mit en vente le texte de pièces musicales qu'il annonça en ces termes :

*Chœurs du 30 septembre, jour de fête patronymique de Son Altesse, feu le Prince Grégoire Alexandrovitch Potemkine de Tauride, mort en 1791 à Jassy : La gloire de Pierre [I] paroles de Karabanof, musique de Joseph Kozlowski. Dix kopeks<sup>4</sup>.*

Puis, le 27 octobre<sup>5</sup>, les mélomanes pétersbourgeois purent entendre un corniste nommé Polak, originaire de Kollin (Bohême)<sup>6</sup>, qui était certainement un virtuose de son instrument car, lorsqu'il se produisit à Moscou, au cours de l'année suivante, il annonça qu'il jouerait : « deux et trois notes à la fois »<sup>7</sup>. Cet artiste fut suivi, le 20 décembre, par un clarinettiste du nom de Karl Mannstein qui enseignait depuis quelque temps à l'Ecole théâtrale, mais qui n'appartenait pas aux orchestres de la cour<sup>8</sup>. Enfin, le 27, le flûtiste F.-L. Dulon donna un dernier concert avant son départ qu'il annonça au milieu du mois suivant<sup>9</sup>.

\* \* \*

Outre les opéras que nous avons énumérés ci-dessus, un grand nombre d'ouvrages nouveaux vinrent s'inscrire au répertoire des théâtres lyriques de Saint-Pétersbourg et de Moscou, pendant la saison 1794. Mais, faute de renseignements suffisants, il n'est pas possible de préciser exactement les dates auxquelles ils furent mis à la scène.

Pour sa part, si l'on en croit l'*Indice de' spettacoli* milanais<sup>10</sup>, la troupe italienne qui venait d'arriver dans la capitale, fit connaître six opéras qui n'avaient jamais encore été joués en Russie : *Il credulo*, *Giannina e Bernardone*, *Il matrimonio segreto* et *L'impresario in angustie* de Domenico Cimarosa, ainsi que *La modista raggiratrice* et *Nina, o sia La pazza per amore* de Giovanni Paisiello. Toutefois comme, exception faite de : *Il matrimonio segreto* et de *L'impresario in angustie*, aucune source russe ne vient confirmer l'apparition de ces ouvrages, l'information du périodique milanais demeure sujette à caution.

Sur l'activité de la troupe allemande dirigée par Caroline-Luise Tilly, nous possédons des renseignements qui, sans présenter toujours un caractère d'absolue certitude, semblent plus dignes de créance. Tout d'abord, il est constant que cet ensemble, dont nous avons dit qu'il comptait plusieurs chanteurs de valeur, révéla au public pétersbourgeois un opéra-comique : *Das rote Käppchen* de K. von Dittersdorf. De fait, un historiographe allemand nous apprend

<sup>1</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 231.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 19 septembre, 10 et 20 octobre et 26 décembre 1794, annonces.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, janvier 1795, annonce.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 septembre 1794, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 27 octobre 1794, annonce.

<sup>6</sup> G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, II, 488, selon lequel cet artiste demeura à Saint-Pétersbourg jusqu'en 1796.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 12 décembre 1794, annonce.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 1794, p. 2277 ; et 16 janvier 1795, annonces.

<sup>10</sup> *Indice* pour 1794-1795.

que l'actrice Stollmers, qui avait incarné le rôle de Lina, principal personnage féminin de cet ouvrage, étant venue à mourir précocement en 1794, M<sup>me</sup> Tilly confia cette partie à une toute jeune artiste, Sophie Bürger, alors âgée de moins de quatorze ans, qui y affirma un talent exceptionnel et connut immédiatement un immense succès <sup>1</sup>.

Par ailleurs comme, quelques semaines après son départ de Saint-Pétersbourg, la troupe Tilly donna à Reval une série de spectacles au cours de laquelle elle inscrivit à l'affiche *Der Apotheker und der Doktor* de K. von Dittersdorf, puis *Don Giovanni* et *Die Zauberflöte* <sup>2</sup>, on est en droit de présumer qu'elle avait également joué ces ouvrages pendant son séjour dans la capitale où, sans doute, elle avait été la première à faire connaître les chefs-d'œuvre de Mozart.

Bien que l'on n'ait à ce sujet aucun renseignement de source directe et que l'on en soit réduit à des conjectures, on incline à penser que *Die Zauberflöte*, en particulier, excita une vive sensation au sein du public pétersbourgeois. Ce qui semble le prouver, c'est la hâte avec laquelle la direction des Théâtres impériaux s'empressa d'annexer l'ouvrage que les pensionnaires de M<sup>me</sup> Tilly venaient de révéler dans son texte original. De fait, dès le début de l'année 1794, la direction des scènes de la cour décida d'inscrire la partition de Mozart au répertoire du Théâtre russe <sup>3</sup> où celle-ci dut connaître aussitôt une faveur extraordinaire, puisqu'au mois de mars déjà, l'éditeur J.-D. Gerstenberg, toujours à l'affût des nouveautés, jugea à propos d'en publier quelques-uns des airs les plus applaudis <sup>4</sup>, et qu'en novembre, au moment où il mit en vente la traduction russe du livret de J. E. Schikaneder, un libraire put signaler, sur la page initiale de cet opuscule, que l'œuvre de Mozart avait eu déjà « nombre de représentations sur le Théâtre impérial de la cour » <sup>5</sup>.

Faute de renseignements, il est impossible d'établir la date précise à laquelle *Die Zauberflöte* fit sa première apparition sur la scène russe de Saint-Pétersbourg, ce qui est particulièrement regrettable, s'agissant d'un événement si considérable. De même, l'on ignore le nom du littérateur auquel appartient la version russe du livret, ainsi que ceux des chanteurs qui eurent l'honneur d'interpréter l'ouvrage de Mozart.

Du moins, un précieux témoignage de ce spectacle mémorable nous est-il parvenu, grâce à J.-D. Gerstenberg. Comme nous l'avons dit, cet industriel plein d'initiative s'empressa de publier successivement trois cahiers contenant l'ouverture, ainsi que plusieurs des meilleures pages de la partition qui parurent, en un arrangement pour voix et pianoforte, au cours du premier semestre de 1794 <sup>6</sup>, avec ce titre rédigé en russe :

*Les meilleurs airs choisis de l'opéra appelé : La flûte enchantée, composition de M<sup>r</sup> Mozart, pour le Piano-forte, avec les paroles russes et allemandes.  
à St.-Pétersbourg, chez J.-D. Gerstenberg et C<sup>o</sup>, N<sup>o</sup> 5.*

Cette collection fut close par la publication, dans le troisième fascicule, du grand air de la Reine de la nuit : *Der Hölle Rache kocht...* (acte II, scène 8) <sup>7</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Sophie Schröder, wie sie lebt im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen und Kinder*; Vienne, 1869.

<sup>2</sup> *Journal für Theater*, 1797, T. I, pp. 196 et ss.

<sup>3</sup> Selon les *Archives Th. Imp.*, III, 153, la direction versa, au mois de janvier, une somme de R. 426,22 pour la mise en scène de cet ouvrage.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mars 1794, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, du 21 novembre 1794, annonce. Fig. 120-121, voir la reproduction du frontispice du cahier contenant *Les meilleurs airs choisis de l'opéra appelé La flûte enchantée*, ainsi que celle de la page de titre de l'édition russe du livret de cet ouvrage, d'après les exemplaires faisant partie de la collection de l'auteur.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 10 mars, 11 avril et 23 mai 1794, annonces.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 23 mai 1794, annonce.

Pendant ce temps, à Moscou, les membres de la tribu Kerzelli rivalisaient d'activité pour enrichir le répertoire national, et ils exerçaient une manière de monopole sur le théâtre public de cette ville, ainsi que sur les scènes particulières auxquels ils fournissaient un nombre surprenant d'ouvrages nouveaux. Pour sa part, le compositeur et chef d'orchestre Ivan Frantzovitch Kerzelli qui se révéla à ce moment <sup>1</sup>, ne donna pas moins de trois opéras-comiques russes, en 1793-1794 :

1) *Le roi à la chasse*, 3 actes sur un livret de V. Levchine qui fut publié à Kalouga en 1793 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et reproduit par la suite dans le T. XLII du *Théâtre russe* <sup>2</sup>.

2) *Votre fardeau propre ne vous pèse pas*, 2 actes, livret de V. Levchine édité à Kalouga en 1794 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et reproduit dans le T. XLII du *Théâtre russe*.

3) *Les veufs supposés*, dont le livret appartenant au même écrivain, fut aussi imprimé à Kalouga en 1794, et réédité dans le *Théâtre russe* <sup>3</sup>.

De son côté, Michel Frantzovitch Kerzelli mit au jour : *Le mariage de Monsieur Voldyref*, un acte dont le livret, dû encore à V. Levchine, parut à Kalouga en 1793 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et se trouve également reproduit au T. XLII du *Théâtre russe*. Ce fut là le dernier et le plus populaire des ouvrages dramatiques du compositeur. Et, par un hasard dont on se doit féliciter, alors que la musique de toutes les partitions que nous avons mentionnées plus haut a disparu, celle du *Mariage de Monsieur Voldyref* a été conservée, sous la forme des parties d'orchestre qui ont permis de reconstituer l'ouverture écrite par Michel Kerzelli <sup>4</sup>.

Enfin, Frantz Kerzelli donna, à une scène particulière, le seul opéra — russe, bien entendu — composé par lui, dont le livret (Exemplaires au Musée Bakhrouchine à Moscou, et à la Bibliothèque publique de Leningrad) porte le titre suivant :

Trois mariages d'un coup, ou Comme on fait son lit, on se couche. *Opéra-comique en deux actes. Composition d'André Jeltof. Musique de M<sup>r</sup> F. Kerz. [sic]*

*Représenté pour la première fois sur le théâtre particulier de noble Nicolas Féodorovitch Kolytchef, par ses propres acteurs.*

*Édité à Moscou, à la typographie privée de A. Réchetnikof, année 1794.*

Ainsi que le montre cet opuscule, le librettiste André Jeltof était certainement un serf, lui aussi, puisque son nom figure dans la liste des interprètes.

D'autre part, c'est en 1794 également, que le Théâtre-Pétrovsky mit à la scène un opéra : *Les deux philosophes* <sup>5</sup>, sur lequel nous ne possédons aucun renseignement, et dont nous ignorons s'il appartenait à des auteurs russes, ou s'il constituait une traduction d'une partition étrangère <sup>6</sup>.

Enfin, il faut relever l'apparition, vers la même époque, de l'opéra-comique français : *Azémia, ou Les sauvages* <sup>7</sup>, de N. Dalayrac, qui fut représenté à Kouskovo, par la troupe du

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 662-663.

<sup>2</sup> Les éditeurs du *Théâtre russe* nomment expressément Ivan Frantzovitch Kerzelli comme l'auteur de *Le roi à la chasse*, infirmant ainsi l'allégation de N. FINDEISEN : *Esquisse*, note 78, qui attribue cet opéra à Michel Kerzelli, et qui prétend que le livret en fut publié en 1787 déjà.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Ibid.*, attribue non moins inexactement cet opéra à Michel Kerzelli.

<sup>4</sup> Voir N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, exemples musicaux, ff. LXXXVIII-LXXXIX.

<sup>5</sup> *Catalogue Moscou*.

<sup>6</sup> Peut-être s'agissait-il de : *I filosofi immaginarj*, de G. Paisiello, qui avait été créé à Saint-Petersbourg, en italien, en 1779.

<sup>7</sup> *Catalogue Kouskovo*. — V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 38. — T. DYNNIK : *Op. cit.*, p. 257.

comte N. P. Chérémétief, dans une traduction russe de l'infatigable V. Levchine, publiée à Moscou, en 1796 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

On l'a vu, d'impérieuses raisons financières avaient contraint, en 1790-1791, l'administration impériale à supprimer l'opéra italien de la cour, rompant ainsi avec une tradition instaurée au début du règne de la tsarine Anna Ioannovna, et suspendant l'existence d'une scène qui, pendant près de cinquante-cinq ans, avait contribué, plus que toute autre, à faire pénétrer la musique dans de larges milieux de la population. Mesure nécessaire, assurément, mais qui n'en était pas moins regrettable, car elle privait Saint-Pétersbourg d'un foyer artistique particulièrement actif dont les spectacles étaient suivis, au Palais comme à la ville, par un public assidu.

A n'en pas douter, c'est cette carence qui dut inciter un impresario à conduire, sur les bords de la Néva, la compagnie d'*opera buffa* qui y arriva dans les derniers mois de l'année 1794. Mais il faut penser que, malgré l'absence de concurrence, cette entreprise particulière dont les moyens étaient certainement limités, ne donna pas les résultats qu'en attendait son directeur, puisque — nous le verrons — elle abandonna déjà la partie au cours de l'été suivant.

Au reste, en grand seigneur ami des arts et ouvert à toutes les choses de l'esprit, le prince Nicolas Borissovitch Youssoufop était probablement des premiers à déplorer un état de choses si contraire aux habitudes fastueuses de la cour impériale et qui, dans le même temps, portait une sensible atteinte au rayonnement spirituel de l'institution dont il avait la responsabilité. Aussi ne saurait-on s'étonner de la solution inattendue et singulièrement élégante dont le directeur des spectacles s'avisait, pour remédier à une situation si regrettable.

Le fait est que, persuadé de l'impossibilité dans laquelle le budget des Théâtres impériaux se trouvait, d'assumer des dépenses supplémentaires, Nicolas Borissovitch Youssoufop résolut de se substituer à la cour... et d'engager à ses frais une nouvelle troupe d'opéra italien.

Bien que les archives russes et les écrits des contemporains ne nous fournissent aucun renseignement à cet égard, on peut tenir pour certain que le prince chargea Gennaro Astaritta qui avait reparu à Saint-Pétersbourg au cours de l'année 1794, de se rendre de nouveau en Italie pour y recruter les chanteurs nécessaires à la réalisation de ce grand projet. De fait, le compositeur quitta la capitale à la fin d'octobre 1794<sup>1</sup> et, ayant gagné la péninsule, il dut faire diligence puisqu'en automne 1795 déjà, il était de retour avec sa compagnie au complet, et que celle-ci fut en mesure de se produire dans les derniers mois de l'année<sup>2</sup>.

Grâce au périodique théâtral milanais que nous avons cité bien souvent, nous savons que cet ensemble était ainsi composé :

<i>1<sup>e</sup> donne buffe assoluta à vicenda</i> :	Giulia Gasparini de Cupis et Teresa Saporiti;
<i>1<sup>o</sup> buffo assoluto</i> :	Stefano Mandini;
<i>1<sup>o</sup> mezzo caricato</i> :	Paolo Mandini;
<i>Altro 1<sup>o</sup> buffo</i> :	Santo Nencini;
<i>Altro 1<sup>o</sup> mezzo caricato</i> :	Vincenzo Alippi;
<i>2<sup>o</sup> mezzo caricato</i> :	Giuseppe Ristorini;

<sup>1</sup> G. Astaritta annonça son prochain départ dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 3 et 27 octobre 1794.

<sup>2</sup> En novembre et décembre 1795 déjà, l'éditeur du *Giornale musicale del Teatro italiano* annonçait, en effet, que les premiers fascicules de ce périodique contenaient des fragments extraits des opéras qui venaient d'être représentés à Saint-Pétersbourg. A ce propos, relevons l'erreur commise par les éditeurs de l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1896-1897, suppl. II, p. 5, selon lesquels cette troupe ne serait arrivée en Russie qu'à la fin de l'année 1797 !

2 <sup>e</sup> donne :	Camilla Baglioni et Rosa Catenacci;
2 <sup>a</sup> buffa :	Maddalena Pitro;
2 <sup>a</sup> buffa mezzo caractère :	Maddalena Alessandra;
3 <sup>a</sup> buffa :	Maria Carani <sup>1</sup> .

Selon le même périodique, le clavecin d'accompagnement était tenu par Antonio Amati et G. Borghi, cependant que les fonctions de chef d'orchestre avaient été dévolues à Carlo Canobbio, tous trois attachés, à ce moment, au service de la cour : détail révélateur des rapports qui existaient entre cette troupe et la direction des Théâtres impériaux dont, cependant, elle demeurait indépendante, du point de vue financier. Enfin, l'*Indice* de 1795-1796 désigne Gennaro Astaritta comme : *maestro compositore* de la compagnie; et celui de l'année suivante lui attribue le titre de : *maestro inspettore e compositore del Teatro venale*.

Ainsi que nous l'avons relevé, et bien que cet ensemble fût appelé à se produire sur les scènes appartenant à la cour, le prince N. B. Youssoufop assumait personnellement l'entière responsabilité financière de l'entreprise, et celle-ci ne laissait pas de l'exposer à des risques assez considérables, les recettes ne pouvant, à elles seules, couvrir les dépenses, en raison des appointements certainement très élevés que durent exiger des artistes tels que Giulia Gasparini de Cupis, Teresa Saporiti, Paolo et Stefano Mandini qui comptaient alors parmi les chanteurs les plus réputés de la péninsule.

On peut voir la preuve de la situation indépendante de la troupe italienne dans le fait que, pour la période 1796-1798, le budget des Théâtres impériaux, dont nous connaissons tout le détail, ne prévoit aucune somme à elle affectée <sup>2</sup>, et que les recettes des spectacles donnés par elle, à la même époque, ne sont pas portées dans les comptes de la direction <sup>3</sup>.

Toutefois, si le prince N. B. Youssoufop avait pris une initiative si grosse de risques, il entendait bien, en administrateur avisé qu'il était, mettre toutes les chances de son côté. Aussi, ayant fait le nécessaire pour s'assurer la disposition d'une compagnie italienne aussi excellente que possible, il prit, plusieurs mois à l'avance, la précaution de convier les dilettantes pétersbourgeois à souscrire des abonnements qui constituèrent pour lui une certaine et solide garantie. Comme le révèle un curieux document d'archives, cet appel probablement lancé à la fin du printemps 1795, trouva immédiatement un écho puisque, le 30 juin déjà, une somme de R. 18.450,— avait été réunie, sur laquelle R. 14.670,— étaient versés <sup>4</sup>.

C'est ainsi que, dans la liste des personnes inscrites pour des loges de premier étage, on voit figurer les plus grands noms de l'armorial russe, mêlés à celui du comte Platon Zoubof et à ceux des ministres d'Autriche, de Naples et d'Angleterre; cependant que, dans celle des locataires de loges de second étage, on rencontre le nom du comte A. A. Bezborodko, côte à côte avec celui du comte A. I. Markof et de la maîtresse de ce dernier, l'actrice française Sophie Hus <sup>5</sup>.

Enfin comme il convenait, selon l'usage, de fournir des logements gratuits aux artistes nouvellement arrivés, la direction des Théâtres impériaux s'assura la disposition d'une maison dans laquelle tous les sujets de la troupe furent rassemblés. Ce « Corps italien », ainsi qu'il fut désigné dès lors, était situé dans une rue qui, de ce fait, fut appelée la rue d'Italie avant que de recevoir, au début du xx<sup>e</sup> siècle, le nom du grand poète russe Vassili Joukovsky (1783-1852).

Succédant à la compagnie dont nous avons signalé la venue à Saint-Pétersbourg en 1794, et qui quitta la Russie en août 1795 déjà, l'entreprise gérée par le prince N. B. Youssoufop et Gennaro Astaritta dut faire ses débuts en octobre ou novembre de cette dernière année.

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796 et pour 1796-1797.

<sup>2</sup> Exception faite pour les spectacles officiels qui furent donnés à Moscou en été 1797, pendant les fêtes du couronnement de Paul I. Cmf : *Archives Th. Imp.*, III, 303.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 285-329.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 440-441.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Malheureusement, aucun document officiel ne nous renseigne sur son activité et sur ses spectacles qui ne furent même pas annoncés dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*.

Toutefois, grâce à l'esprit d'initiative de l'imprimeur et compositeur-amateur B. T. Breitkopf alors fixé dans la capitale, il est possible de reconstituer partiellement le répertoire joué par cet ensemble, durant les premiers temps de son séjour. En effet, avec la collaboration de cet industriel mélomane, J.-D. Gerstenberg entreprit aussitôt la publication d'un périodique qui fut annoncé en ces termes :

*Il vient de sortir, de l'imprimerie de Breitkopf, un Journal de Musique, sous le titre de Journal du Théâtre italien de St.-Petersbourg, qui contiendra les Airs favoris, Duos, Ouvertures, etc., des Opéras bouffes donnés récemment, en Extraits pour le Clavecin. Il sera continué de quinze en quinze jours, de sorte que, dans le cours de l'année, il en sortira 24 livraisons, dont chacune contiendra trois feuilles imprimées, qu'on pourra toujours venir prendre le 15 et le dernier de chaque mois dans la librairie de Mr. Lissner, au Pont bleu.*

*On paye pour les Exemplaires sur le papier ordinaire, un Rouble par Livraison, et par Abonnement 20 R. par an. Les Exemplaires sur du papier de Hollande se payent 25 Rbl. par an, et ne sont que pour les Abonnés. On peut s'abonner pour un an, et pour six mois, comme on voudra...<sup>1</sup>*

Le titre exact de cette publication dont l'existence se prolongea jusqu'à la fin de 1798 (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et au British Museum), et dont deux numéros avaient déjà paru au milieu de décembre 1795, était le suivant :

*Giornale musicale del Teatro italiano di S. Pietroburgo, o scelta d'arie, duetti, terzetti, ouverture, etc., delle opere buffe, rappresentati sul Teatro Imperiale di S. Pietroburgo nell' anno 1796 e seguenti, dati in luce ed accomodati per essere accompagnati d'un cembalo solo, da Bernardo Theodoro Breitkopf, dilettante.*

Si, faute de précisions à cet égard, il n'est pas possible d'établir la date exacte des spectacles en cause, le dépouillement des fascicules initiaux de cette collection permet du moins de constater que, durant les premiers mois de son séjour dans la capitale, la compagnie italienne dirigée par Gennaro Astaritta porta à la scène : *La villanella rapita* de F. Bianchi, *La pastorella nobile* de P. Guglielmi, *L'amor contrastato, ossia La molinara* de G. Paisiello, et *La ballerina amante* de D. Cimarosa, qui n'avaient jamais encore été représentés en Russie, puis *L'Italiana in Londra* de ce dernier compositeur, que la troupe de 1794 venait précisément de faire connaître au public pétersbourgeois.

Forte de l'appui moral et matériel d'un personnage aussi haut placé et aussi répandu que l'était le prince Nicolas Borissovitch Youssouf, et disposant d'un ensemble de chanteurs d'élite, l'entreprise bénéficia immédiatement d'une vogue extraordinaire. Aussi bien, restaurait-elle une tradition lointaine à laquelle la cour avait sacrifié fidèlement pendant plus d'un demi-siècle, et faisait-elle revivre une institution dont bien des mélomanes avaient déploré la disparition. Dès lors, on s'étonne de constater qu'aucun musicographe russe n'ait jugé à propos de signaler cette résurrection qui fut aussi brillante que sensationnelle, car elle eut des conséquences assez curieuses. En effet, elle détermina, dans la capitale, une véritable crise d'italianomanie qui sévit pendant plusieurs années au sein de la haute société, induisant parfois celle-ci à des excentricités fort divertissantes<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 27 novembre 1795, annonce en français.

<sup>2</sup> Tous détails qui infirment, on le voit, l'allégation de l'*Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1896-1897, suppl. II, p. 5, selon lequel cette troupe n'aurait eu aucun succès, et aurait été renvoyée, un an après son arrivée.

C'est ainsi que, dans l'une de ses lettres, le gentilhomme de la cour F. V. Rostopchine<sup>1</sup> mandait ces propos indignés à l'un de ses correspondants :

... *Nos dames ont perdu la raison. Un chanteur d'opéra bouffe, Mandini<sup>2</sup>, leur fait faire les pires sottises. Elles portent des devises qu'il leur a distribuées. La princesse Dolgorouky l'applaudit toute seule; hors d'elle, elle crie de sa loge : Fuora ! Bravo ! Et la princesse Kourakine raconte, toute triomphante, que Mandini a passé la soirée chez elle, en robe de chambre et en bonnet de nuit... La femme de ce chanteur, une fille publique de Paris, est reçue partout, grâce à son mari...*<sup>3</sup>

Au reste, comme on le verra, les dames de la haute société pétersbourgeoise ne se contentèrent pas d'applaudir avec transport le séduisant ténor, et de lui témoigner une dévotion parfois assez burlesque. Certaines d'entre elles ne crurent point déchoir en se produisant à ses côtés dans les spectacles qu'elles organisaient chez elles, ce qui fait bien paraître l'incroyable engouement dont les milieux les plus fashionables de la capitale se prirent alors pour l'art italien et ses représentants.

\* \* \*

Au cours de l'année 1795, le rôle des artistes régulièrement attachés aux scènes impériales ne subit que peu de modifications. Le Théâtre russe de la cour vit partir l'acteur Trophime Constantinof qui n'était engagé que depuis deux ans et qui fut congédié, avec son consentement<sup>4</sup>. La compagnie française accueillit l'acteur Saint-Vair et sa femme, à la fois comédienne et cantatrice. Dans la troupe chorégraphique, le couple de danseurs Pietro et Colomba Pinucci étant parvenu au terme de son contrat, gagna Moscou pour entrer au Théâtre-Pétrovsky où le mari succéda, comme maître de ballet, au vieux Francesco Morelli. Pour sa part, le premier orchestre de la cour admit le violoniste, altiste et compositeur J.-T. Drobisch qui était arrivé à Saint-Pétersbourg en 1793, avec la troupe de M<sup>me</sup> Tilly. Enfin on retrouve à ce moment, comme professeur de chant à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, Antonio Sapienza<sup>5</sup> qui en avait été congédié dix ans auparavant<sup>6</sup>.

Ainsi que nous l'avons dit, le public pétersbourgeois assista, au cours de l'année 1795, au départ des deux entreprises théâtrales particulières qui étaient arrivées récemment de l'étranger : la troupe allemande, dirigée par M<sup>me</sup> Tilly, qui retourna à Lubeck en passant par Reval<sup>7</sup>, et la compagnie de chanteurs italiens de 1794, qui mit le cap sur Riga où elle se produisit déjà en septembre et d'où elle regagna probablement la péninsule<sup>8</sup>. Au début de l'année, le flûtiste aveugle F.-L. Dulon avait déjà quitté la capitale pour retourner en Allemagne, exemple qui fut suivi, à la fin de l'été, par le chanteur Paolo Benigni.

Enfin, c'est à cette époque environ, que parut à Saint-Pétersbourg, un artiste de grande valeur : Ivan Andréiévitich Batof qui, ne tardant pas à se faire une réputation justifiée, fut l'un des premiers et des meilleurs luthiers russes véritablement spécialisés dans leur profession<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> F. V. Rostopchine (1763-1826) fut plus tard gouverneur-général de Moscou et, en cette qualité, il ordonna l'incendie de cette ville, à l'approche des armées de Napoléon, en 1812.

<sup>2</sup> Certainement le célèbre ténor Paolo Mandini qui, quelques années auparavant, avait fait fureur à Paris.

<sup>3</sup> *Archive russe*, 1876, IV.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 435-436.

<sup>5</sup> Sur tous les nouveaux artistes que l'on a vus apparaître en 1795, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 443.

<sup>7</sup> C. STIEHL : *Geschichte des Theaters in Lübeck*, p. 96.

<sup>8</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, *passim*, aux noms des artistes de cette troupe.

<sup>9</sup> Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 645-646.

\* \* \*

A ce moment, la pratique de la musique avait si bien pénétré dans la haute société russe, que celle-ci comptait de nombreux amateurs capables de se produire fort décemment en public. Aussi ces dilettantes ne redoutaient-ils pas de se faire entendre en petit comité devant un parterre choisi, tantôt dans des spectacles lyriques que nous aurons l'occasion de signaler et dont l'une des meilleures protagonistes était la princesse Dolgorouky, dotée par la nature d'une très belle voix, tantôt dans des concerts où l'on voyait parfois paraître sur l'estrade des personnalités du rang le plus élevé. Telle cette séance sur laquelle Catherine II rapporte ces détails intéressants, dans l'une de ses lettres à Grimm :

... Je dois assister ce soir à un concert d'amateurs où le grand-duc Alexandre et le comte Platon Zoubof joueront du violon. Les grandes-duchesses Elisabeth, Alexandra et Hélène<sup>1</sup> chanteront; la petite Marie qui a neuf ans, et qui a fini d'étudier la basse fondamentale avec Sarti, car elle montre une ardeur extraordinaire pour la musique, accompagnera au clavecin. Sarti dit qu'elle possède un véritable génie pour la musique...<sup>2</sup>

Enfin il convient de relever — autre signe de la frénésie artistique qui sévissait alors au sein de la société russe — la prodigieuse activité des éditeurs de musique pétersbourgeois, dont témoignent les innombrables annonces publiées par eux, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*.

A lui seul, J.-D. Gerstenberg fit paraître, au cours de l'année 1795 :

1) Un nouveau périodique qui vint prendre la place du *Magasin musical* de 1794, et qui portait ce titre bizarre :

*Magasin pour la diffusion des connaissances et des inventions d'une utilité générale, avec l'adjonction d'un Journal de mode, de dessins en noir et en couleurs, et de morceaux de musique*<sup>3</sup>.

Mensuel lui aussi, ce *Magasin* différait sensiblement du précédent, en raison de la variété de son contenu, et la musique n'y figurait plus que sous la forme de suppléments hors-texte. Comme pour la publication de 1794, nous n'avons pas réussi à en découvrir un exemplaire. Toutefois, les annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* montrent qu'au long de l'année, il apporta à ses abonnés un grand nombre de pièces pour clavecin, notamment plusieurs *Polonaises* de Joseph Kozłowski et d'un amateur, le prince P. Engalychef; un *Andante favori* composé par M<sup>lle</sup> de Vériguine et varié par le pianiste Bauerschmidt<sup>4</sup>; un air extrait de l'opéra-comique : *Les deux petits Savoyards* de N. Dalayrac, varié par le compositeur allemand W. Kirmayr; diverses contredanses; puis des pièces vocales : une *Canzonetta* avec clavecin ou harpe, de Carlo Pozzi, et des *Chansons russes* (populaires) arrangées par Frackmann<sup>5</sup>.

Plus favorisé que le *Magasin musical*, peut-être en raison de la variété des matières qu'il contenait et qui s'adressaient à un public plus étendu, ce périodique eut une existence assez longue, puisqu'il paraissait encore en 1803. Mais, assez vite, la musique y occupa une place de

<sup>1</sup> Les trois filles aînées du grand-duc héritier Paul Pétrovitch, alors âgées de douze, onze et neuf ans.

<sup>2</sup> *Recueil Sté impériale d'histoire*, T. XXIII, lettre du 6 avril 1795, en allemand. Un concert analogue et dont les exécutants étaient probablement les mêmes, avait eu lieu quelques mois auparavant au Palais, ainsi que le montre une autre lettre de Catherine II à Grimm, datée du 15 novembre 1794, et dans laquelle la souveraine écrivait à son correspondant : « Je me hâte pour aller ce soir à un concert où trois des nôtres chantent, deux jouent du violon, et un du clavecin ».

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 9 février 1795, annonce.

<sup>4</sup> Sur ce musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 646.

<sup>5</sup> Sur ce musicien, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 655.

plus en plus mince, et elle finit même par disparaître bien que, dans le fascicule de septembre 1795, l'éditeur eût fait part de la nouvelle suivante à ses abonnés :

*Nous avons eu le bonheur de recevoir de M<sup>r</sup> le major Kozlowski ses compositions musicales remarquables et si célèbres, avec la permission de les imprimer. En écrivant ces œuvres, cet amateur de musique s'est fait le créateur d'un nouveau genre de chansons russes qui, jugées extrêmement belles par le public musical unanime, surpassent la plus grande partie des pièces Françaises, Allemandes et Anglaises, et ne le cèdent en rien aux Italiennes. Déjà il a eu, dans ce genre, beaucoup d'adroits imitateurs<sup>1</sup>.*

*Nous croyons que nous ne pouvons donner plus de valeur à notre Magasin, qu'en y insérant, de temps à autre, ces pièces emplies d'expression. C'est ce que nous avons fait dans le huitième fascicule déjà, mais sans annoncer le nom du compositeur. Et c'est ce que nous continuerons de faire jusqu'à la fin de l'année présente et, à l'avenir, nous espérons éditer une collection de ces pièces dont le nombre est assez grand<sup>2</sup>.*

2) Un *Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1795*, sorte d'almanach musical établi sur le modèle des ouvrages similaires publiés en Allemagne par J. N. Forkel, K. L. Junker, J. F. Reichardt et autres. D'un genre tout nouveau pour le pays où il vit le jour, ce *Calepin* dont il ne parut que deux années, comportait, en 1795 : a) une *Description historique des vies des plus célèbres musiciens*, groupant les premières biographies publiées en Russie de Jean-Sébastien et Carl-Philipp-Emanuel Bach, de W. A. Mozart, de I. Pleyel et de J. Haydn. — b) un *Dictionnaire musical contenant les termes et locutions usités en musique*, avec leur explication. — c) un article intitulé : *Inventions musicales*, où sont décrits deux instruments qui faisaient sensation à cette époque : l'harmonica de B. Franklin et l'euphone du D<sup>r</sup> E. F. F. Chladni. — d) des *Anecdotes musicales* dont l'une consacrée à N. Jommelli auquel l'auteur attribue le premier emploi du *crescendo* et du *decrescendo*, « par quoi ce compositeur mérite la plus grande reconnaissance de tous les amateurs de musique ». — e) l'explication et le matériel du : *Jeu musical des osselets, ou moyen de composer des menuets et trios pour les clavicornes, au moyen de deux osselets*<sup>3</sup>. — f) enfin une série de pièces musicales hors-texte, soit : deux *Chansons russes* (populaires) variées pour le clavecin, par I. Khandochkine et J. G. W. Palschau, ainsi que six *Chansons russes* de la composition d'un amateur, le brigadier F. M. Doubiansky<sup>4</sup>.

D'autre part, cette première année était ornée d'un fort beau portrait du compositeur I. Pleyel, œuvre du graveur Meyer<sup>5</sup>. Ajoutons que les deux seuls volumes parus du *Calepin pour les amateurs de musique* comptent aujourd'hui au nombre des plus insignes raretés de la bibliographie russe (Exemplaire complet, en notre possession)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Comme on le voit, il s'agissait, en l'occurrence, non pas de chansons populaires russes, mais de pièces originales, des mélodies sur des textes poétiques russes.

<sup>2</sup> Les fascicules d'août, octobre et décembre 1795 renferment, en effet, trois mélodies anonymes que cette note permet d'attribuer à J. Kozlowski.

<sup>3</sup> Jeu que l'éditeur déclare fort répandu en Angleterre, et pour lequel on se servait de petits fragments musicaux, de deux mesures chacun, que l'on collait sur des morceaux d'os ou de carton, et que l'on disposait à son gré, pour en former une courte pièce.

<sup>4</sup> Féodor Mikhaïlovitch Doubiansky, né en 1760, mort noyé dans la Néva en 1796, fit sa carrière dans l'administration et occupa les fonctions de conseiller près la direction de la Banque d'emprunt de l'Etat, à Saint-Pétersbourg. Cela tout en cultivant assidûment la musique en amateur. Montrant un fort joli talent de violoniste, il s'affirma aussi comme compositeur doué d'une inspiration délicate et personnelle, en donnant un petit nombre de pièces vocales qui permettent de le tenir pour l'un des meilleurs et des premiers en date des auteurs de romances russes, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les romances qu'il écrivit connurent une vogue durable dans les salons, durant le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. F. M. Doubiansky a laissé également quelques variations sur des chansons populaires pour fortepiano qui, comme ses œuvres vocales, ont paru sous le couvert de l'anonymat, dans des recueils du temps.

<sup>5</sup> Ce portrait n'est pas signé, mais une annonce publiée dans le fascicule N<sup>o</sup> 1 du *Magasin pour la diffusion des connaissances...* révèle le nom de son auteur.

<sup>6</sup> Fig. 122, voir la reproduction du titre de la première année du *Calepin pour les amateurs de musique*.

3) Le *Giornale musicale del Teatro italiano* dont nous avons fait mention déjà, et dont la publication se poursuivait jusqu'en 1798.

4) J.-G. Pratsch : *Fandango* pour le pianoforte, arrangé avec variations et avec un violon *ad libitum*, op. 2; ouvrage que l'éditeur recommanda en ces termes :

*Sur cette danse espagnole aimée, M<sup>r</sup> Pratsch a composé, de main de maître, des variations dans lesquelles, comme ce fut le cas de son œuvre précédente, intitulée : Allemande favorite, les règles les plus sévères de la composition s'allient à de ravissants-attraits*<sup>1</sup>.

- 5) F.-A. Titz : *Sonate en fa mineur* pour le pianoforte, avec violon obligé.  
 6) G. Vincenti : *3 Duos* pour deux violons, op. 1.  
 7) C. Maier-Schiatti : *3 Sonates* pour le clavecin ou pianoforte, op. 1<sup>2</sup>.  
 8) *Suite des Airs russes variés* pour le pianoforte; livre I par J.-W. Hässler, livre II par J. P. T. Nehrlich<sup>3</sup>.  
 9) M. Clementi : *Sonate* pour clavecin<sup>4</sup>.  
 10) I. Pleyel : *Quatuor en mi mineur* arrangé en sonate à quatre mains pour le pianoforte, par Frackmann<sup>5</sup>.

\* \* \*

De leur côté, quelques amateurs préférèrent se faire leurs propres éditeurs. C'est ainsi que l'imprimeur Bernhard-Theodor Breitkopf qui, à ses heures, était aussi compositeur, publia — toujours à Saint-Pétersbourg — un recueil intitulé :

*Airs et romances mises en musique et dédiées à Son Altesse Impériale, M<sup>me</sup> la Grande-Duchesse Maria Féodorovna, par B. T. Breitkopf, amateur. Premier cahier contenant Douze Romances de Florian, avec accompagnement de clavecin très-obligé, en trois lignes et en clef de violon*<sup>6</sup>.

Cependant que le musicien de la cour J.-T. Drobisch ouvrit — sans que l'on puisse savoir s'il mena son projet à chef — une souscription pour la publication de : *Trois Sonates* pour clavecin et violon, de sa composition<sup>7</sup>.

De son côté, la littérature musicale russe qui alors était encore bien pauvre, s'accrut d'un ouvrage fort intéressant qu'un Anglais, du nom de Matthew Guthrie, fixé dans la capitale en qualité de médecin du Corps des cadets, et qui s'intéressait vivement au folklore, publia en français sous le titre : *Dissertations sur les antiquités de la Russie, traduites sur son ouvrage anglais*. Les notices contenues dans ce petit volume qui est enrichi de figures ainsi que de planches de musique, et qui est devenu fort rare, sont intitulées : *Sur les instruments de musique des paysans russes, comparés avec ceux des anciens Grecs; Sur les chansons de cœur des paysans russes, et sur la musique nationale en général, comparée avec celle des anciens Grecs*<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Magasin pour la diffusion des connaissances*, août 1795, annonce.

<sup>2</sup> Sur cette pianiste et compositeur, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 666.

<sup>3</sup> Sur cet auteur, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 670-671.

<sup>4</sup> Annonçant l'apparition de cette œuvre dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 mars 1795, l'éditeur affirmait qu'elle était inédite.

<sup>5</sup> Liste de ces éditions établies d'après les annonces publiées par J.-D. Gerstenberg, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et le *Magasin pour la diffusion des connaissances*..., année 1795, *passim*.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 novembre 1795, annonce en français Sur B.-T. Breitkopf, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 646-647.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 septembre 1795, annonce.

<sup>8</sup> Les théories qui sont exposées ici, concernant l'origine et les caractéristiques du folklore russe, concordent exactement avec celles que N. A. Lvof avait formulées, en 1790, dans l'avertissement inséré en

Un appendice contient les remarques et la traduction de plusieurs chansons russes dont le texte mélodique est reproduit en hors-texte (Exemplaire en notre possession).

Enfin, preuve supplémentaire de l'intensité toujours grandissante du mouvement artistique dans la capitale, on vit, à ce moment, plusieurs libraires adjoindre à leur négoce la vente des éditions musicales publiées à l'étranger, et offrir aux amateurs les œuvres des compositeurs allemands et autrichiens les plus appréciés dans leurs pays : J. Haydn, W. A. Mozart, A. Gyrowetz, E. A. Förster et autres<sup>1</sup>; deux de ces commerçants, les frères Hay, proposant en outre à leur clientèle :

*... un grand clavecin unique avec toutes ses parties, inventé par le fameux Ruckwers [sic] à Anvers en 1629 et perfectionné avec de nouvelles harmonies par Raskin [resic] 1786. Ce clavecin d'une belle forme propre à meubler le salon le plus riche, est doré au mat et décoré de superbes peintures en arabesques, ainsi que des paysages de la touche des plus grands maîtres, le tout conservé avec le plus grand soin et dans toute sa fraîcheur<sup>2</sup>.*

\* \* \*

A Moscou, la vie musicale n'était guère moins active, à cette époque, et les concerts se multipliaient, donnés tant par des virtuoses étrangers de passage, que par des artistes locaux. Parmi les premiers, il faut citer le pianiste Cavatti et M<sup>me</sup> de Sisley dont la séance fut agrémentée par l'exécution d'une symphonie de Mozart, le violoniste Zelenka et le harpiste tchèque Volbert Fischer. Puis, d'entre les seconds, la cantatrice Elisabeth Sandounova qui, comme J.-W. Hässler, se produisit à plusieurs reprises au cours de la saison, une autre chanteuse nommée Feyer sur laquelle on ne possède pas de renseignements certains<sup>3</sup>, le pianiste Haehne, enfin des musiciens qui venaient de se fixer tout récemment dans la ville : le corniste Lear et le chanteur Pietro Muschiatti<sup>4</sup>.

Enfin, c'est à ce moment que le public moscovite vit paraître presque simultanément le maître de chapelle Albertini qui, ayant vainement cherché à se faire connaître comme pédagogue, gagna bientôt Saint-Pétersbourg; le compositeur G.-B. Anselmi dont le séjour ne se prolongea que quelques années; et le célèbre violoniste Felice Giardini qui, après avoir éprouvé de graves déboires financiers à Londres, vint chercher fortune dans l'antique capitale russe, en compagnie du castrat Angelo Testore et de la cantatrice Marianna Laurenti, mais qui mourut déjà l'année suivante<sup>5</sup>.

On le voit, tout comme Saint-Pétersbourg, Moscou était devenue, dès ce temps, un centre artistique dont l'importance, sans cesse accrue, exerçait son attraction sur nombre de compositeurs et de virtuoses étrangers en quête d'une situation. Et la musique, pénétrant peu à peu des milieux toujours plus étendus, y trouvait des adhérents, sinon aussi nombreux, à tout le moins aussi fervents que dans la capitale. Circonstance qui, sans doute, incita alors l'imprimeur Sélivanovsky à imiter l'exemple de ses confrères pétersbourgeois en fondant, lui aussi, un périodique musical qui dut avoir quelque succès, puisque son existence se prolongea au moins jusqu'en 1798<sup>6</sup>. Bien que nous n'ayons pas réussi à rencontrer un exemplaire de cette

tête de la *Collection de chansons russes* de J.-G. Pratsch. Aussi bien, M. Guthrie appartenait-il au petit groupe d'amateurs de folklore, qui gravitait alors autour de N. A. Lvof.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1795, *passim*, annonces.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 2 novembre 1795, annonce en français.

<sup>3</sup> Cette artiste semble avoir été la femme du violoniste et chef d'orchestre du même nom qui, comme on le verra, était alors attaché à l'orchestre du comte N. P. Chérémétief.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, 1795, annonces, *passim*. Sur Lear et P. Muschiatti, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 664-670.

<sup>5</sup> Sur les cinq artistes nommés ici, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 17 décembre 1798, annonce.

publication, nous avons à son sujet quelques renseignements, grâce à cette annonce qui nous en fait connaître le titre et le contenu :

Magasin d'amusements musicaux, ou *Collection complète des pièces de tout genre, les meilleures et les plus nouvelles, qui contiendra : des airs Russes et Italiens, des chansons allégoriques, militaires, petites-russiennes, spirituelles et populaires arrangées dans le meilleur goût, des chœurs religieux, des odes solennelles, théâtrales, morales et guerrières de M<sup>r</sup> Lomonosof et de M<sup>r</sup> Soumarokof, des psaumes traduits par M<sup>r</sup> Soumarokof, des chants exécutés en présence de Sa Majesté Impériale Catherine-la-Grande, arrangés avec soin à trois et quatre voix, avec la musique complète de beaucoup d'entre eux. 1<sup>re</sup> partie, 1795. Broché : R. 2,50<sup>1</sup>.*

Il faut regretter d'autant plus la disparition totale de cette publication, qu'elle nous aurait révélé, on le voit, nombre d'entre les pièces de circonstance qui furent écrites à cette époque, et dont l'existence ne nous est connue que par de brèves allusions contenues dans les comptes rendus des cérémonies célébrées en présence de la souveraine : comptes rendus dont les rédacteurs se bornent toujours à rapporter — selon une formule immuable — que : « des chœurs composés pour cette occasion furent chantés devant Sa Majesté ». De fait, toute cette littérature spéciale a disparu dès lors, et l'on ignore même les noms des musiciens qui enrichirent ainsi le répertoire russe de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

La chronique des spectacles et des concerts en 1795 fut ouverte le 2 janvier, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, par la représentation de l'opéra-comique russe : *La folle supposée* de Gennaro Astaritta, qui avait été créé à Saint-Pétersbourg, en 1789<sup>2</sup>.

Le 24 du même mois, la troupe française de la cour joua, au théâtre public de Saint-Pétersbourg, l'opéra-comique : *Les deux petits Savoyards* de N. Dalayrac<sup>3</sup>, qui était encore inconnu en Russie, et dont le succès incita probablement l'éditeur J.-D. Gerstenberg à publier peu de temps après, dans son périodique musical, les *Variations* pour clavecin, que le compositeur allemand W. Kirmayr avait écrites sur l'air : *Ascouta, Jeannette !* tiré de cet ouvrage<sup>4</sup>.

Quelques jours plus tard, le 2 février, encore dans la capitale, la troupe italienne arrivée en 1794 fit connaître un *opera buffa* de G. Paisiello : *Gli zingari in fiera* qui, lui aussi, n'avait jamais encore paru en Russie<sup>5</sup>. Ainsi que le montre l'annonce publiée au sujet de ce spectacle, il est probable que la cantatrice Carolina Goletti dont nous avons signalé la présence dès 1793, sur les bords de la Néva, et qui s'était produite de nombreuses fois aux concerts du Nouveau club musical, participait à cette représentation.

Exactement une semaine après, la même compagnie donna deux *opere buffe* de Domenico Cimarosa, qui étaient probablement encore inconnus du public russe dont l'attention fut attirée sur ce spectacle par l'annonce suivante, grâce à laquelle nous apprenons le nom de l'un des interprètes :

*Le 9, au Grand-Théâtre, les acteurs italiens représenteront l'opéra : L'impresario in angustie, en y ajoutant des scènes comiques pendant lesquelles Palmini chantera et*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 28 août 1795.

<sup>2</sup> *Catalogue Moscou*, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 185.

<sup>4</sup> *Magasin pour la diffusion des connaissances*, 4<sup>e</sup> fascicule de 1795.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 janvier 1795, annonce.

*dansera. Après cet opéra, il y aura un récitatif instrumental avec un grand air, puis le premier acte de l'opéra : Il matrimonio segreto avec un duo des deux bouffes et, pour finir, le deuxième acte de cet opéra*<sup>1</sup>.

Le 21 février, les mélomanes moscovites eurent la primeur d'un ouvrage militaire et descriptif, une symphonie intitulée : *La prise de Varsovie*, qui évoquait certainement la chute de cette ville, lors de l'assaut qui lui fut donné, le 25 octobre 1794, par les armées russes sous le commandement de Souvorof. L'auteur en était le compositeur Giovanni-Battista Anselmi dont nous avons signalé déjà la récente arrivée à Moscou. Aux termes de l'annonce publiée à l'occasion de ce concert, la partition du *maestro* italien faisait assister l'auditoire à :

*... la chute de Varsovie, l'assaut de Praha*<sup>2</sup>, *la conquête de celle-ci et l'entrée victorieuse dans Varsovie, ce que la musique décrit avec force*<sup>3</sup>.

Le 25 février 1795, la cantatrice Elisabeth Sandounova donna, semble-t-il, son premier concert à Moscou où, l'année précédente, elle était venue se fixer avec son mari<sup>4</sup>. Et peu après, son exemple fut suivi par J.-W. Hässler qui, s'étant rendu à Moscou en tournée, se décida presque aussitôt à s'y établir pour le reste de ses jours. Tout d'abord, le virtuose-compositeur se produisit sur l'orgue, fait inhabituel qui, sans doute, dut exciter la curiosité des dilettantes informés de l'événement par cette annonce :

*Le vendredi 2 mars, de 6 à 8 heures du soir, M<sup>r</sup> Hässler aura l'honneur de toucher seul, pour la première fois et probablement la dernière, son instrument favori, en l'occurrence les orgues très remarquables, à deux clavecins [sic] et pédalier, que M<sup>r</sup> Meck vient de construire dans la salle de M<sup>r</sup> Saltykof<sup>5</sup>, rue Nikitzkaya. Il fera entendre les morceaux les plus choisis. Il est à espérer qu'en raison de sa rareté, cet essai d'un concert de pédalier — car M<sup>r</sup> Hässler jouera, avec les pieds, tous les passages, et spécialement les Soli qu'on exécute d'habitude avec les mains — méritera l'attention de tous les auditeurs les plus respectables.*

*Le pédalier dont il s'agit ici, se compose de vingt-sept notes de basse qui sont disposées, sous les pieds, dans l'ordre où elles sont rangées dans le clavecin; de la sorte, chacun peut aisément se rendre compte de l'adresse qu'il faut déployer dans l'emploi des pieds, pour traduire convenablement, et avec légèreté, l'expression des difficiles passages de concert.*

*Pour introduire de la variété dans le concert, et aussi pour accorder un peu de repos à M<sup>r</sup> Hässler, deux personnes, dont l'une est de ses élèves les plus distinguées, et l'autre un de ses amis, joueront ensemble deux des meilleures pièces de Mozart et de M<sup>ü</sup>thel<sup>6</sup>, sur un grand fortepiano.*

*Billets à cinq roubles et programme imprimé des morceaux qui seront exécutés, au magasin musical de Mr. Schoch<sup>7</sup>.*

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 février 1795, annonce. Peut-être, cependant, ces deux ouvrages avaient-ils été représentés par la même troupe, à la fin de l'année précédente déjà.

<sup>2</sup> Faubourg de Varsovie, sur la rive droite de la Vistule.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, N° 11 de 1795, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, février 1795, annonce.

<sup>5</sup> Le comte B. M. Saltykof avait aménagé, dans sa maison, une salle de concerts qu'il louait et qui, fait bien rare en Russie à cette époque, venait, on le voit, d'être dotée d'un orgue, à l'exemple de celle du prince Grégoire Potemkine, à Saint-Petersbourg.

<sup>6</sup> Johann-Gottfried M<sup>ü</sup>thel (1718-1788), compositeur, élève de Jean-Sébastien et de C.-Ph.-E. Bach, ainsi que de G. P. Telemann, dirigea dès 1753 l'orchestre du baron Vietinghof à Riga, puis il fut, jusqu'à sa mort, organiste de l'église S. Pierre, dans la même ville.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, N° 17 de 1795.

Se hâtant alors de profiter du bruit que cet événement ne dut pas manquer de causer parmi les mélomanes moscovites, J.-W. Hässler donna, le 14 mars, un second concert qui présentait un caractère plus sensationnel encore car, non content de s'y produire comme pianiste et comme organiste, le virtuose allemand s'était assuré le concours d'un orchestre dirigé par le violoniste Feyer et par l'un des Kerzelli. Aussi annonça-t-il que, ce soir-là :

... on exécutera alternativement des concertos sur divers instruments, des airs et des chœurs, on jouera de l'orgue, et la musique de cors se fera entendre <sup>1</sup>.

Le 22 mars à Saint-Pétersbourg, ce fut au tour d'un artiste inconnu nommé Brodsky, de se révéler au fortepiano <sup>2</sup>. Puis, à Moscou de nouveau, Elisabeth Sandounova donna, le 25 du même mois, un second concert pour lequel elle avait choisi J.-W. Hässler comme accompagnateur <sup>3</sup>.

C'est peu après — le 6 avril 1795, très probablement — que se place la première audition d'une œuvre nouvelle de Giuseppe Sarti, qui dut être chantée au Palais de Saint-Pétersbourg, au cours de la soirée à laquelle Catherine II fit allusion dans la lettre à Grimm que nous avons reproduite plus haut <sup>4</sup>. En effet, la partition autographe de ce petit ouvrage de circonstance — elle est conservée à la Biblioteca comunale de Faenza — <sup>5</sup> porte, tracé de la main du compositeur, ce titre qui correspond assez exactement aux termes employés par la souveraine :

Sacro, o germana amata, un si bel giorno all' armonia sarà, cantata da LL. AA.  
II. le Gran-Duchesse Alessandrina e Elena, accompagnata da S. A. I. la Gran-Duchessa Maria.

Cette brève cantate qui comporte plusieurs récitatifs, deux airs et un duo, est soutenue par un petit orchestre où, bien entendu, l'obligatoire clavecin fait sa partie, ce qui devait permettre à la petite élève du *maestro* de se joindre au concert.

S'inscrivant alors à nouveau dans la chronique artistique, la troupe féodale du prince V. I. Chtcherbatof, que nous avons déjà vue à l'œuvre en 1791, donna, le 8 avril <sup>6</sup>, à Litvinovo près de Moscou, sur le théâtre particulier de ce seigneur, la première représentation russe de l'opéra-comique : *Les deux petits Savoyards* de N. Dalayrac qui, moins de trois mois auparavant, avait été joué en français à Saint-Pétersbourg. Traduit par V. Levchine, le livret de B. J. Marsollier fut publié à Moscou, l'année suivante (Exemplaire au Musée Bakhrouchine).

Le 15 avril, les amateurs de la capitale eurent le choix entre deux spectacles également attrayants car, ce soir-là, la troupe italienne « libre » chanta, au Théâtre de l'Ermitage, *L'Italiana in Londra* de D. Cimarosa, cependant que, dans l'un des théâtres publics, la troupe russe de la cour fit connaître l'*opera buffa* du compositeur L. Caruso : *Il marchese villano* dont le livret, traduit par V. Levchine, fut édité la même année, à Saint-Pétersbourg. Les deux principaux rôles féminins de cet ouvrage étaient confiés aux jeunes cantatrices Avdotia Vorobiéva et Pélagie Riabtchikova <sup>7</sup>.

Quatre jours après, le Théâtre-Pétrovsky révéla aux mélomanes moscovites la version russe de : *Una cosa rara*, de V. Martin i Soler et, comme cela avait été le cas à Saint-Pétersbourg,

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, N° 19 de l'année 1795, annonce.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 mars 1795, annonce. Peut-être l'artiste dont il est question ici était-il le virtuose tchèque Johann-Theodor Brodeczky, dit Brodsky qui, fixé à Bruxelles dès 1774, fit à plusieurs reprises des tournées au cours desquelles il se produisait comme pianiste et comme violoniste.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1795, annonce.

<sup>4</sup> Voir ci-dessus, p. 621.

<sup>5</sup> P. ZAMA : *Op. cit.*, N° 30.

<sup>6</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 155. — *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 septembre 1795, annonce.

au cours des années précédentes, Elisabeth Sandounova incarna, dans cette partition, le rôle de Gitta dans lequel elle se montrait incomparable <sup>1</sup>. On s'en souvient, l'œuvre du *maestro* espagnol avait déjà été donnée dans la capitale, dans sa teneur originale en 1788 et, l'année suivante, en russe dans une traduction de I. Dmitrevsky.

De leur côté, les artistes français de la cour, continuant à révéler au public des opéras-comiques qui n'avaient point encore paru sur les scènes de Russie, jouèrent coup sur coup deux ouvrages de N. Dalayrac : *L'amant statue* (7 juin) et *Renaud d'Ast* (11 juin), puis *Richard Cœur de lion* de Grétry (21 juin). Dans cette dernière partition, les rôles féminins étaient confiés à M<sup>mes</sup> Montgautier et Saint-Vair, ainsi qu'à Henriette Perceval, et la réalisation visuelle devait être particulièrement imposante puisque, pour la circonstance, la direction des Théâtres impériaux requit l'aide de 56 figurants pris dans l'armée, et de deux sous-officiers <sup>2</sup>.

A son tour, le 4 juillet, la troupe russe de Saint-Pétersbourg enrichit le répertoire en y inscrivant un *opera buffa* encore inconnu en Russie : *Lo spazzacamino principe* de M. Portogallo, dont le livret, traduit par Ivan Dmitrevsky, fut publié aussitôt par un éditeur de la ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Les principaux interprètes étaient Pélagie Riabtchikova, Ivan Pétrof, Nicolas Souslof et Jacob Vorobief <sup>3</sup>.

Montrant une activité inlassable, la compagnie française de la cour donna encore, à un mois d'intervalle, deux opéras-comiques dont le public russe n'avait pas encore eu connaissance : *La dot* de N. Dalayrac (27 juillet), et *La mélomanie* de M. F. S. Champein (20 août) <sup>4</sup>. Puis le 31 août, elle reprit la version française de *La serva padrona* de G. Paisiello, qu'elle avait déjà chantée en 1782, au cours d'un spectacle de bienfaisance <sup>5</sup>. Et, le 17 septembre, elle joua *L'amant jaloux* de Grétry, que les pensionnaires de l'Institut de Smolna avaient été les premières à représenter, également dans la version originale, en 1781 déjà <sup>6</sup>.

Le 24 du même mois, ce fut, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, la création de : *Alexis et Nathalie*, opéra-comique russe dont les auteurs sont demeurés inconnus, et qui disparut sans laisser de traces <sup>7</sup>.

A Saint-Pétersbourg, le corniste Lear « arrivé récemment d'Italie », se fit entendre au concert, le 7 novembre <sup>8</sup>.

Et retournant à Moscou, nous assistons, le 27 décembre, à la première représentation dans cette ville, de *Fédoul et ses enfants*, opéra-comique russe de V. Martin i Soler et V. Pachkévitich, sur un livret de Catherine II, qui avait paru au Théâtre de l'Ermitage en 1791. Cette fois-ci, les deux parties principales étaient chantées par A. G. Ojoguine (Fédoul) et Elisabeth Sandounova (Douniacha) <sup>9</sup>.

Entre temps, la troupe d'*opera buffa* qui était venue tenter sa chance à Saint-Pétersbourg en 1794, était repartie et avait été remplacée par celle que le prince N. B. Youssoupof avait fait recruter dans la péninsule, pour son compte particulier, par Gennaro Astaritta. Cette seconde compagnie commença à se produire dans les derniers mois de l'année 1795 et, comme nous l'avons dit, elle joua, à ce moment, *L'Italiana in Londra* de D. Cimarosa, qui était déjà connu, puis plusieurs ouvrages tout nouveaux pour le public russe : *La villanella rapita* de F. Bianchi, *La pastorella nobile* de P. Guglielmi, *La ballerina amante* de D. Cimarosa et *L'amor contrastato, ossia La molinara* de G. Paisiello <sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Catalogue Moscou.*

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 192 et 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 175.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 199 et 194.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 203.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 201.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, septembre 1795, annonce.

<sup>8</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 30 octobre 1795, annonce.

<sup>9</sup> Affiche de ce spectacle reproduite par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 105.

<sup>10</sup> *Giornale musicale del Teatro italiano*, 1795-1796.

Grâce à une annonce de l'éditeur qui publia quelques morceaux choisis de ces partitions, nous apprenons que Teresa Saporiti et Paolo Mandini étaient au nombre des interprètes de *L'Italiana in Londra* et que, dans *L'amor contrastato*, le célèbre ténor avait pour partenaire Giulia Gasparini de Cupis <sup>1</sup>.

\* \* \*

Par ailleurs, l'année 1795 vit quelques autres spectacles qu'il convient de mentionner ici, bien que la date précise en soit inconnue. On peut admettre que l'opéra-comique russe en deux actes : *Le clerc malheureux en amour* dont, semble-t-il, la musique appartenait à V. Pachkévitch, fut créé à ce moment, au Théâtre-Pétrovsky de Moscou <sup>2</sup>, car c'est alors que le livret, dû à I. Niékhatchine, fut édité dans cette ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Et c'est sur la même scène, que parurent le mélodrame russe : *Orphée et Eurydice* de E. Fomine, déjà représenté trois ans auparavant à Saint-Pétersbourg, ainsi que *La fiera di Venezia* de A. Salieri, que le public de la capitale avait applaudi en 1791, également dans la traduction de I. Vien.

Se posant en émules des artistes professionnels, quelques chanteurs de la haute société jouèrent en août ou septembre, dans la propriété de la princesse Dolgorouky, sise à Alexandrovsk près de Saint-Pétersbourg, *Camille, ou Le souterrain* de N. Dalayrac, dont c'était la première apparition en Russie. Et M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, alors en séjour au milieu de cette noble compagnie, de rapporter ces plaisants détails sur ce spectacle :

... *La princesse Dolgorouky jouait le rôle de Camille; le jeune de la Ribaupierre... celui de l'enfant, et le comte de Cobenzel, celui du jardinier. Je me souviens que, pendant la représentation, un courrier arriva de Vienne, chargé de dépêches pour le comte, qui était ambassadeur d'Autriche à St.-Pétersbourg, et qu'à la vue d'un homme costumé en jardinier, il ne voulait pas lui remettre les dépêches, ce qui éleva dans la coulisse une contestation fort plaisante* <sup>3</sup>.

Une autre compagnie formée de nobles amateurs se distingua, au même moment, en créant, sur le théâtre particulier du prince V. I. Chtcherbatof, à Litvinovo près de Moscou, une comédie lyrique russe en un acte : *Les jeunes peuvent tromper plus aisément que les vieux*, dont le livret édité à Moscou en 1796 (Exemplaire au Musée Bakhrouchine) était dû à V. Levchine <sup>4</sup>, et dont la musique appartenait à Ivan Frantzovitch Kerzelli <sup>5</sup>. Cet ouvrage dut obtenir quelque succès car, en 1802, il fut repris au théâtre public de Moscou <sup>6</sup>.

Enfin il faut signaler deux spectacles encore : *Les Chinois*, parodie française de : *Il Cinese rimpatriato*, du compositeur G. Sellitti, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg par les acteurs français de la cour <sup>7</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 janvier 1796.

<sup>2</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>3</sup> *Souvenirs*, Paris, 1869, T. I, pp. 318-319. Né en 1753, mort en 1809, le comte Louis de Cobenzl représenta, pendant vingt et un ans, l'Autriche auprès de la cour de Russie, puis il devint ministre des affaires étrangères. Passionné de théâtre et de chant, il se produisit constamment dans des spectacles d'amateurs, et y montra un talent tout à fait exceptionnel. Au point qu'en 1780, ayant joué le rôle de La Branche, dans *Crispin rival de son maître*, de Lesage, il s'attira cet éloge malicieux du comte Panine : « Vous avez joué on ne peut mieux ; en vérité, on croirait que vous n'avez fait que cela toute votre vie » (Cité par Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, II, 320). Fort épris de la princesse Dolgorouky qui, comme lui, chantait de façon remarquable, le comte de Cobenzl donna un jour, avec elle, une excellente représentation de *La serva padrona*, de G. Paisiello. Il est l'auteur d'un proverbe français : *Gros-Jean, ou La régiomanie*, qui fut joué sur la scène de l'Ermitage, et inséré dans le Tome I de la collection : *Théâtre de l'Hermitage*.

<sup>4</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 78, attribue par erreur cet ouvrage au compositeur Michel Frantzovitch Kerzelli. L'appartenance de cet opéra à Ivan Frantzovitch Kerzelli est attestée par le livret de la représentation.

<sup>6</sup> I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 17.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 190.

Puis *Zelmira et Smiélon, ou La prise de la ville d'Ismaïl*, « drame lyrique russe » en trois actes, dont le livret appartenant à P. Potemkine<sup>1</sup> fut publié sans nom d'auteur dans la capitale, en 1795 (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Pour la partition qui est conservée en manuscrit dans la même collection et dans les archives du château d'Ostankino, elle appartenait à un compositeur que nous n'avons pas réussi à identifier de façon absolument certaine, mais qui pourrait être soit Joseph Kozlowski, soit Stéphane Dekhtiaref, serf du comte Chérémétief. Cet ouvrage dont nous ignorons où il fut créé, dut être également joué sur la scène du comte N. P. Chérémétief, à Ostankino, car des décors brossés à son intention figurent dans le catalogue du magasin théâtral de Kouskovo<sup>2</sup>.

Bien qu'il ne se soit produit que vers la fin de l'année, un événement d'importance capitale domine toute la chronique russe de 1796 : la mort de Catherine II qui, survenue le 6 novembre, mit fin à une longue période durant laquelle nous avons vu l'art dramatique et la musique progresser constamment, et prendre une place de plus en plus considérable dans la vie publique.

Certes, la cour avait dû, bien à contre-cœur, renoncer cinq ans auparavant à sa troupe italienne, mais elle devait à la magnificence du prince N. B. Youssouf d'en avoir vu arriver une autre dont elle n'avait même pas la charge financière, et dont elle usa immédiatement comme de la sienne propre ; cela non seulement pour son plaisir quotidien, mais encore lorsqu'il lui fallait offrir de brillants spectacles à quelque visiteur auguste, ainsi que ce fut le cas, aux mois d'août et de septembre 1796 quand, peu de temps avant la disparition de Catherine II, le roi de Suède se rendit à Saint-Pétersbourg dans l'intention — qui ne se réalisa pas — d'épouser l'une des petites-filles de la souveraine.

De fait, alors qu'en 1796, les recettes des spectacles publics des troupes russe et française sont régulièrement inscrites dans les documents comptables de la direction des Théâtres impériaux<sup>3</sup>, aucune allusion n'est faite à celles des nombreuses représentations données par la nouvelle compagnie italienne qui demeurait donc une entreprise particulière, sans rapports financiers avec les scènes de la cour. Et nous ignorerions le sort que connut cet ensemble, ainsi que l'accueil que les mélomanes de la capitale lui réservèrent, si la feuille officielle ne venait, bien qu'indirectement, nous révéler la faveur dont il jouit immédiatement.

On doit penser en effet que son succès fut bien décidé, puisque l'on vit paraître aussitôt, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, quantité d'avis annonçant la publication de fragments des opéras qui venaient d'être représentés, ainsi que de morceaux divers dont les auteurs avaient mis en œuvre, les variant ou les traitant en manière de polonaises, des airs extraits de ces partitions : signe évident d'une réussite que méritait incontestablement cette entreprise, dont tous les premiers sujets étaient d'entre les chanteurs les plus illustres de leur temps.

Au cours de l'année 1796, cette troupe s'accrut d'un nouveau virtuose, le castrat Angelo Testore dont nous avons signalé l'arrivée à Moscou, l'année précédente, en compagnie de Felice Giardini. Et elle accueillit, peut-être en qualité de chef d'orchestre suppléant, un jeune compositeur vénitien, Ferdinando Antonolini qui, entré au service au cours de l'été, allait faire une fructueuse carrière en Russie et y demeurer jusqu'à sa mort survenue en 1824.

<sup>1</sup> T. ДЫННИК : *Op. cit.*, p. 270. La forteresse d'Ismaïl avait été prise d'assaut une première fois par les troupes russes, en 1790, et l'auteur du livret de cet ouvrage, proche parent du prince G. Potemkine qui commandait alors les armées impériales, avait participé à ce fait d'armes.

<sup>2</sup> *Catalogue Kouskovo*.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 285. Ces documents montrent qu'en 1796, la troupe russe de Saint-Pétersbourg donna quatre-vingts spectacles publics qui rapportèrent R. 34.641,—, cependant que la troupe française en eut trente-deux, avec une recette totale de R. 13.860,—.

Au même moment, l'ensemble russe de la cour reçut deux jeunes recrues : Catherine Mikhaïlova et Varvara Novikova, cantatrices dont le talent s'affirma aussitôt dans de nombreux spectacles lyriques.

Pour sa part, la compagnie française vit s'éloigner Pierre Bourdais, sa fille Babette et sa femme Charlotte-Clairon Brochard, qui jouaient depuis de longues années sur la scène impériale ; et elle admit deux nouveaux pensionnaires : Joseph-Jean Maizières, ainsi que Jean Caron que nous avons rencontré déjà en 1792-1793, à Moscou, alors qu'il faisait partie de la troupe de J.-B. Volange.

Au sein de l'ensemble chorégraphique, la ballerine Giustina Piemontesi engagée en 1780, fut congédiée.

Et l'orchestre fut renforcé par le flûtiste J.-B. Beatri dont le séjour ne dura que quelques mois, ainsi que par un étonnant virtuose de la contrebasse, Antonio dall'Occa, qui ne quitta la Russie que vers 1831.

Par ailleurs, c'est au début de l'année 1796, que l'on vit reparaître, à Saint-Pétersbourg, le compositeur espagnol V. Martin i Soler qui avait quitté la Russie peu auparavant pour se rendre à Londres et qui, de retour dans la capitale, fut tout aussitôt réintégré dans ses fonctions de maître de musique à l'Institut de Smolna <sup>1</sup>.

Enfin, la direction des Théâtres impériaux signa, avec le décorateur Pietro Gonzaga, un second contrat qui attachait l'artiste italien pour quatre nouvelles années, et lui assurait une considérable augmentation de son traitement.

\* \* \*

Quelques artistes étrangers apparurent à ce moment dans la capitale où, sans doute attirés par la réputation d'une cour fastueuse, ils venaient, de leur propre mouvement et à leurs risques, tenter leur chance. C'étaient tout d'abord trois compositeurs : le Viennois Anton Eberl dont le séjour se prolongea six ans ; l'émigrant français Henry-Noël Lepin qui se fixa dans la ville pour de nombreuses années ; et le Tchèque Joseph Kuzzi qui ne semble pas s'être arrêté bien longtemps. Puis quelques virtuoses : le guitariste Jean-Baptiste Hainglaise mort à Saint-Pétersbourg en 1816, la cantatrice Angiolini qui ne s'attarda qu'une année et demie en Russie, enfin un curieux « duo » formé du violoniste-chanteur Francesco Giordani et de L. Invernardi, mandoliniste qui chantait lui aussi <sup>2</sup>.

\* \* \*

Comme l'année précédente, l'édition musicale russe se montra très active, et ce fut particulièrement le cas de J.-D. Gerstenberg qui, ayant créé ses propres ateliers de gravure, étendit son commerce en s'adjoignant un associé, Frédéric-Auguste Dittmar auquel il devait remettre son entreprise, quelques années plus tard.

La littérature musicale s'enrichit alors de deux ouvrages également importants. Le premier était l'œuvre d'un Allemand établi à Saint-Pétersbourg, Johann-Christian Hinrichs <sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1796-1797.

<sup>2</sup> Sur tous les nouveaux artistes dont nous venons de citer les noms, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 641-680.

<sup>3</sup> Né à Hambourg en 1759, Johann-Christian Hinrichs fit ses études à Lubeck et à Riga, puis il alla s'installer à Saint-Pétersbourg où il entra au service de l'Etat, dans le Département de statistique, science qu'il professa également. Grand amateur de musique, il s'intéressa vivement aux orchestres de cors russes et, ayant été longtemps en relations suivies avec leur créateur, J. A. Maresch auprès duquel il recueillit de précieux renseignements historiques sur ces ensembles, il leur consacra une monographie détaillée, afin de donner aux dilettantes et aux artistes étrangers la possibilité de connaître une invention aussi curieuse. Nommé membre d'honneur de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, en 1815, J.-C. Hinrichs mourut dans cette ville en 1823.

qui, sous le titre : *Entstehung, Fortgang und iletzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*, publia le petit volume relatif à l'histoire des orchestres de cors russes, dont nous avons déjà fait mention précédemment, et sur lequel nous reviendrons plus en détail dans le chapitre spécial que nous consacrerons à ces instruments <sup>1</sup>.

De son côté, J.-D. Gerstenberg donna le second et dernier volume de son *Calepin pour les amateurs de musique* orné, cette fois-ci, d'un portrait de W.-A. Mozart qui avait été gravé par J.-C. Nabholz, et qui était le premier dont le maître viennois eût été honoré en Russie <sup>2</sup>. Le *Calepin pour l'année 1796* comportait une série de chapitres intitulés : a) *Aventures de grands et célèbres musiciens*, dont l'auteur exposait la biographie et des détails sur l'art de la cantatrice Elisabeth Mara, du violoniste Antonio Lolli <sup>3</sup> et des compositeurs J. E. X. Sterkel et Léopold Kozeluch. — b) *Introduction d'une brève méthode pour jouer du clavicorde*, extraite d'un ouvrage original que l'éditeur se proposait, paraît-il, de publier, mais qu'il ne mit jamais au jour, et dont il a négligé de nommer l'auteur. — c) *Sur l'origine des chansons russes*, simple résumé de l'*Avertissement* que N. A. Lvof avait écrit pour la *Collection de chansons populaires* publiée par J.-G. Pratsch en 1790. — d) *Anecdotes*. — e) *Jeu musical des osselets* qui différait de celui de 1795, en ce qu'il permettait de composer des « danses allemandes appelées valse, que l'on peut considérer comme des Kazatchoks » <sup>4</sup>. Venaient ensuite, comme hors-texte, deux morceaux pour le pianoforte : *Kazatchok* avec 21 variations, et *Chanson russe* (populaire) avec sept variations, tous deux d'auteurs inconnus; enfin quatre *Chansons russes* — originales celles-ci — pour voix et clavecin, de la composition de J. Kozlowski.

Par ailleurs, en même temps que le *Giornale musicale del Teatro italiano* poursuivait son existence, le guitariste J.-B. Hainglaise, qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg et qui entendait sans doute profiter de la vogue dont son instrument commençait à jouir dans la bonne société, s'avisa de publier, chez Gerstenberg et Dittmar, un nouveau périodique intitulé :

*Journal d'Airs Italiens, Français et Russes, avec accompagnement de Guitarre*

qu'il recommanda en ces termes aux dilettantes :

... Sous ce titre, dès ce jour, il paroîtra, tous les Lundi de chaque semaine [sic], une Feuille bien gravée et imprimée chez Gerstenberg et Dittmar, dans la Grande Morskaya, N<sup>o</sup> 122. Nous ferons tous nos efforts pour satisfaire les Amateurs de cet instrument en leur procurant des airs jolies [sic], faciles et agréables de différens auteurs. Monsieur le Maître, qui fait l'accompagnement, est assés connu par ses ouvrages dans ce genre. Le prix d'abonnement pour douze mois est 25 Roubles. Dans les Provinces et à Moscou, 30 Roubles, franc de port... Le premier Numéro qui vient de paroître, est une Ariette italienne de Righini <sup>5</sup>.

Comme tant d'autres publications du même genre, le *Journal* de J.-B. Hainglaise termina assez vite son existence qui ne semble pas s'être prolongée au delà de 1798. A côté de chansons populaires russes et de mélodies dues à des compositeurs et des amateurs locaux tels que J. Kozlowski, la princesse Kourakine, N. de La Traverse et autres, il apporta à ses abonnés l'ariette de V. Righini signalée plus haut, un air : *Voi siete amabile* de V. Martin i Soler, une cavatine de A. Tarchi, un duo de F. Bianchi, des romances italiennes, dont deux avaient été

<sup>1</sup> Voir ci-dessous : *Appendice IV*.

<sup>2</sup> Ce portrait dont l'existence était inconnue jusqu'ici en Occident, se trouve reproduit ci-dessous, fig. 123.

<sup>3</sup> Chose curieuse, cette notice ne fait aucune allusion au long séjour d'Antonio Lolli en Russie.

<sup>4</sup> Danse populaire des peuplades cosaques, dont le rythme est à deux temps !

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 juillet 1796, annonce en français.

chantées au théâtre par Teresa Saporiti, etc., etc. (Exemplaires incomplets à la Bibliothèque publique de Leningrad et en notre possession).

Pour leur compte propre, J.-D. Gerstenberg et F.-A. Dittmar, soutenant courageusement les auteurs du cru, lancèrent sur le marché une quantité d'œuvres nouvelles : sept *Chansons russes variées* pour deux violons, op. 2, d'Ivan Khandochkine; une quinzaine de *Polonaises* pour grand orchestre ou pour pianoforte, sur des airs d'opéras à la mode, par J. Kozlowski, ainsi que des *Chansons russes* originales pour voix et pianoforte, du même; trois *Airs russes* variés pour deux violons, par J.-H. Kayser; six *Romances* de Millet; six *Sonatines* pour fortepiano, à l'usage des commençants, de Sebastian George le Père; deux *Sonates* pour fortepiano, op. 1, de Johann-P. George le Fils; *Caprice et Sonate dans le goût moderne* pour clavecin ou pianoforte, op. 5, de J.-W. Hässler; une *Suite des Airs russes variés*, de J.-P.-T. Nehrlich, S. George et B.-C. Böhm; puis une transcription : *Secondo Quartetto de Mozart*, arrangé pour deux clavecins par J. Pratsch, op. 4; enfin des pièces diverses de compositeurs étrangers : M. Clementi, K. von Dittersdorf, I. Pleyel et autres <sup>1</sup>.

Production considérable, on le voit, qui atteste éloquemment la curiosité musicale du public russe de ce temps !

\* \* \*

A Moscou, le privilège de dix ans qui avait été accordé à Michel Maddox à partir de 1786, était arrivé à son terme, mais il fut prolongé de deux ans. Toutefois l'Anglais ne se trouvait plus seul à la tête de l'entreprise. Comme on le sait, sa triste situation financière l'avait réduit à ne plus être que le locataire de la scène qu'il avait édiflée de ses deniers.

Pour autant, le Théâtre-Pétrovsky continuait à s'enrichir en admettant tous les sujets de qualité qui se présentaient. Ce fut le cas, en 1796, de Pietro Pinucci qui, ayant abandonné la scène impériale au cours de l'année précédente, fut aussitôt appelé par Michel Maddox à remplacer le vieux chorégraphe Francesco Morelli, et dont la femme Colomba entra, elle aussi, dans la troupe en qualité de 1<sup>re</sup> ballerine. La présence de ces deux remarquables artistes exerça immédiatement un tel attrait sur le public, que le nombre des spectacles de danse qui, jusqu'alors, n'était guère que de quatre à cinq par an, passa subitement à trente-cinq, pour s'élever à quarante-cinq, en 1797 <sup>2</sup>.

Le départ du claveciniste-compositeur J.-Chr. Firnhaber, qui retourna alors en Allemagne après avoir vécu quelque seize ans dans la ville, laissa sans doute un vide sensible au sein du monde musical moscovite. Et il en alla sûrement de même de la mort du compositeur Sebastian George qui disparut à peu près à la même époque, après avoir passé près de vingt-huit ans en Russie. Le 28 mai 1796, le violoniste Felice Giardini termina lui aussi son existence, quelques mois seulement après sa venue à Moscou où il eut à peine le temps de se produire.

Au cours de l'année, les dilettantes de l'endroit purent entendre quelques virtuoses de passage, dont les concerts eurent lieu à des dates que nous ignorons : les cantatrices Angiolini et Teresa Saporiti, cette dernière attachée à l'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg; puis le violoniste français Louis Isabey qui, ainsi que nous l'avons signalé précédemment, était arrivé vers 1790 dans la capitale <sup>3</sup>.

\* \* \*

Se succédant comme toujours à un rythme rapide, les spectacles et les concerts furent nombreux pendant la saison 1796. Au début de l'année, la troupe d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, qui était dirigée par G. Astaritta, représenta : *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello, où le rôle de

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1796, *passim*, annonces.

<sup>2</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 208.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou* de 1796, annonces.

Rosina était confié à Teresa Saporiti <sup>1</sup>. Cependant que le 2 février, également dans la capitale, la cantatrice Angiolini « arrivée de Londres » donna, au Théâtre-Kamenny, un grand concert vocal et instrumental, annonçant qu'elle y exécuterait « divers airs », et que d'autres chanteuses y prendraient part <sup>2</sup>.

Puis commencèrent les festivités qui accompagnèrent le mariage du grand-duc Constantin Pavlovitch <sup>3</sup>. Pour cette circonstance très probablement, les acteurs français de la cour représentèrent, le 8 février au Théâtre de l'Ermitage, la comédie héroïque : *Les amours de Bayard, ou Le chevalier sans peur et sans reproche*, musique de M. F. S. Champein, dans laquelle parut l'actrice Henriette Perceval, et qui nécessita la venue sur la scène de quarante-quatre figurants pris dans l'armée, de trois musiciens et d'un tambour empruntés au régiment de la garde à cheval, de douze cadets et d'un chœur de chantres d'église <sup>4</sup>.

C'est à cette occasion encore que fut donné un petit ouvrage dont l'auteur fut, croyons-nous, l'acteur N. de La Traverse qui avait fait partie, jusque tout récemment, de la troupe de la cour. Cette pièce éditée au même moment, fut annoncée en ces termes dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* :

Les Noces de Mars, fête héroï-lyrique en deux actes, ornée de musique et de Ballets, précédée d'un Prologue et composée à l'occasion du mariage de Son Altesse Impériale, M<sup>gr</sup> le Grand-Duc Constantin, par M. de L\*\*\*; se trouvent [sic] chez les frères Gay, libraires en face de l'Amirauté; in Quarto broché, 1 rouble <sup>5</sup>.

A peu de temps de là, pendant le Grand-Carême, il y eut, à Moscou, toute une série de concerts. Le 14 mars, Felice Giardini joua pour la première fois en public et produisit le chanteur Angelo Testore, ainsi que la cantatrice Marianna Laurenti qu'il avait amenés d'Angleterre et qu'il présenta comme ses élèves <sup>6</sup>. Deux jours plus tard, le compositeur G.-B. Anselmi fit entendre, également au concert, son « opéra biblique » : *La Betulia liberata*, livret de P. Metastasio <sup>7</sup>, dans lequel il avait confié le rôle de Giuditte à Marianna Gattoni qui était donc restée en Russie, après avoir été congédiée par les Théâtres impériaux en 1791 <sup>8</sup>. Cette œuvre dont l'existence n'a été signalée par aucun lexicographe, est conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, qui en possède la partition d'orchestre autographe, intitulée : *Giuditte, dramma teatrale in due atti*.

Le 27 mars, le violoncelliste Frantz Kerzelli organisa, au Théâtre-Pérovsky, un grand concert dont le programme mérite d'être cité ici, car il montrait une tenue vraiment remarquable pour l'époque. Il comportait, en effet : « une nouvelle grande *Symphonie* de Haydn »; un air; un *Concerto* pour violoncelle, écrit et exécuté par Frantz Kerzelli; un *Quintette* (!) joué par le corniste Lear; une *Ouverture* de Mozart; une « grande *Symphonie* pour la musique de cors formée des gens de maison de S. Exc. Praskovia Ivanovna Kolytchéva »; un double *Concerto* pour violoncelle et violon, interprété par Frantz Kerzelli et le S<sup>r</sup> Outchitélef; enfin quelques morceaux joués par la musique de cors <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Une annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* en date du 18 mars 1796, révèle, en effet, la publication d'une *Polonaise* pour le fortépiano, que J. Kozlowski, spécialiste de ce genre de compositions, avait écrite sur l'air : *Gia riede primavera* chanté, dans *Il barbiere*, par la cantatrice italienne.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 1<sup>er</sup> février 1796, annonce.

<sup>3</sup> L'union de ce prince, soudard grossier et déséquilibré, avec la princesse Julie-Henriette-Ulrike de Saxe-Cobourg fut célébré le 12 février 1796, mais dissoute par un divorce, quelques années plus tard.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 193.

<sup>5</sup> N<sup>o</sup> du 15 février 1796, annonce en français.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1796, annonce.

<sup>7</sup> On se souvient qu'en 1783, le compositeur Mattia Stabinger avait fait exécuter, à Moscou également, une partition de son cru, sur le même livret.

<sup>8</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 20 de 1796, annonce.

<sup>9</sup> Cité par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 170, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

Entendant sans doute ne pas se laisser surpasser par son confrère, J.-W. Hässler annonça pour le 11 avril, dans la salle de B. M. Saltykof, une soirée non moins sensationnelle car, à côté d'une *Ouverture* de J. Haydn, d'un *quodlibet* intitulé : *Bartholomeus* de G.-P. Telemann, et d'un *Concerto* pour le pianoforte, elle permit aux mélomanes moscovites d'entendre plusieurs œuvres nouvelles du pianiste-compositeur : *Petits préludes pour l'harmonica*, servant d'introduction à une ode : *La paix*, de N. M. Karamzine, « mise en musique et présentée pour la première fois par M<sup>r</sup> Hässler », un *Caprice et Sonate* pour le pianoforte, et une *Marche* pour grand orchestre <sup>1</sup>.

Enfin, mettant un terme à cette avalanche de concerts, Felice Giardini qui devait mourir trois semaines plus tard, se fit entendre le 7 mai, pour la seconde et dernière fois, annonçant qu'à la fin de cette « académie », il y aurait une loterie de « quatre instruments des meilleurs luthiers italiens » <sup>2</sup>; ce qui permet de supposer que le malheureux virtuose se trouvait alors dans une situation difficile et dans la pénible obligation de se défaire de ses violons.

Le 15 mai 1796, *La bella pescatrice* de P. Guglielmi affronta pour la première fois le jugement du public de la capitale, sur la scène du Théâtre russe de la cour, et Jacob Vorobief y joua le principal rôle masculin <sup>3</sup>. Traduit par un auteur dont on ignore le nom, le livret de cet ouvrage ne semble pas avoir été publié.

Quatre jours après, il y eut une autre première à Saint-Pétersbourg, celle de : *Il burbero di buon cuore* de V. Martin i Soler, qui fut chanté par la troupe d'*opera buffa* et Stefano Mandini <sup>4</sup>. Puis le 30 juin, probablement à l'occasion de la naissance du grand-duc Nicolas Pavlovitch qui était venu au monde le 25, ce fut la création d'un ouvrage que Gennaro Astaritta venait d'écrire, une *commedia con musica* en un acte : *Rinaldo d'Aste* dont le livret, dû à G. Carpani, ne fut pas publié. Les interprètes en étaient Camilla Baglioni, Giulia Gasparini et Stefano Mandini <sup>5</sup>. Une fois encore, nous nous trouvons là en présence d'une œuvre dramatique dont les biographes du compositeur ont ignoré l'existence, bien que la partition manuscrite (autographe ?) en soit conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, et que des fragments en aient été reproduits dans le *Giornale musicale del Teatro italiano* de la même année.

Pour la même circonstance, Giuseppe Sarti écrivit une petite pièce en deux parties, pour chœur et orchestre, dont la partition, qui subsiste dans une collection publique de Leningrad, porte ce titre : *Coro in occasione da Battesimo di S. A. I. il Gran Duca Nicola*, et n'avait pas figuré, jusqu'ici, dans le catalogue des œuvres du *maestro*.

Le 14 juillet dans la capitale encore, Gennaro Astaritta fit représenter par sa troupe un *dramma giocoso* intitulé : *I visionarij* <sup>6</sup>, en deux actes, dont la première apparition avait eu lieu à Venise en 1772, et dont quelques pages furent insérées dans le *Giornale musicale del Teatro italiano* de l'année 1796.

Un mois après, le 18 août, la troupe russe de la cour annexa à son répertoire : *Nina, o sia La pazza per amore* de G. Paisiello, que la compagnie « libre » d'*opera buffa* avait déjà fait connaître dans la version originale, durant la saison 1794-1795. L'ouvrage fut chanté dans une traduction russe dont nous ignorons l'auteur, et qui fut publiée à Saint-Pétersbourg, au même moment (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Les principaux rôles étaient tenus par les jeunes cantatrices Varvara Novikova et Pélagie Riabtchikova, ainsi que par l'acteur F. Grigorief <sup>7</sup>.

C'est alors que Catherine II éprouva une cruelle mortification qui, peut-être, ne fut pas étrangère à sa mort, trois mois plus tard. Plein de présomption depuis qu'il était devenu l'amant

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 170, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, mai 1796, annonce.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 173.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 214.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 219.

<sup>6</sup> *Ibid.*, III, 217.

<sup>7</sup> *Ibid.*, III, 164.

de la vieille souveraine, le comte Platon Alexandrovitch Zoubof, jouvenceau qui se croyait un homme d'Etat et qui aspirait à jouer un rôle dans la conduite des affaires de l'Empire, s'était plu à élaborer de grands projets politiques. Partisan d'une alliance avec la Suède, il conçut l'idée de marier la grande-duchesse Alexandra, fille de Paul Pétrovitch et âgée alors de treize ans seulement, au jeune roi de Suède Gustave-Adolphe IV. De délicates négociations s'étant engagées à ce sujet entre le cabinet de Saint-Pétersbourg et celui de Stockholm, le souverain suédois arriva le 14 août en Russie, voyageant *incognito* sous le nom de comte de Haga, et accompagné de son oncle, le duc de Sudermanie qui se faisait appeler comte de Vasa. Selon l'usage, de brillantes festivités se déroulèrent aussitôt en l'honneur des augustes visiteurs et, les jeunes gens se plaisant fort, tout semblait marcher le mieux du monde, quand surgit un obstacle inattendu. Très attaché à sa religion, le roi manifesta le désir que sa future se convertît immédiatement au protestantisme, vœu que Catherine II jugea inadmissible, parce qu'il contrevenait aux règles séculaires de l'église orthodoxe, comme aux traditions de la cour impériale. Cependant, Platon Zoubof s'étant fait fort d'amener le roi à céder sur ce point, une réception solennelle fut organisée au palais, au cours de laquelle les fiançailles devaient être proclamées. Mais la souveraine assise sur son trône et la couronne sur la tête, attendit en vain... Intraitable, Gustave-Adolphe ne parut point et, quelques jours plus tard, il quitta Saint-Pétersbourg.

Ce fâcheux événement avait été précédé, comme d'ordinaire en pareil cas, par des manifestations grandioses et, notamment, par un magnifique spectacle italien qui eut lieu, le 1<sup>er</sup> septembre 1796, sur la scène de l'Ermitage. Pour la circonstance, la direction des Théâtres impériaux avait arrêté son choix sur un ouvrage qui n'avait pas encore été joué en Russie, le *dramma eroï-comico* intitulé : *Palmira, regina di Persia*, deux actes, texte de G. de Gamerra, musique d'Antonio Salieri, dont ce fut l'unique représentation<sup>1</sup>, et dont la réalisation matérielle dut certainement être particulièrement somptueuse. Car un document officiel révèle que, le 16 octobre suivant, le cabinet impérial versa à la caisse de la direction des Théâtres impériaux la bagatelle de R. 16.338,—, « pour les frais de costumes et de décors pendant le séjour des comtes de Haga et de Vasa à Saint-Pétersbourg »<sup>2</sup>. Pour corser la mise en scène, on engagea même « une géante récemment arrivée », à laquelle il fut versé une allocation de cent roubles ! Malheureusement, aucun autre détail ne nous est parvenu sur ce spectacle dont le programme qui dut sans doute être imprimé, selon l'usage, ne nous est pas connu.

Succédant à cette soirée, *I filosofi immaginarj* de G. Paisiello, créé en 1779 sur la scène de l'Ermitage, fut joué le 8 septembre, avec le concours de la cantatrice Avdotia Vorobiéva, par la troupe russe de la cour<sup>3</sup>, dans la traduction de I. Dmitrevsky qui avait été publiée dix-sept ans auparavant.

Puis l'automne venu, et toujours à Saint-Pétersbourg, la représentation de : *Le nozze campestri* de G. Nicolini, ouvrit, le 16 septembre, la série des spectacles d'abonnement de l'*opera buffa*, révélant une partition et un compositeur qui étaient encore inconnus du public russe<sup>4</sup>.

\* \* \*

C'est alors que se place la démonstration, restée fameuse dans les annales de la physique, à laquelle Giuseppe Sarti qui venait d'être élu membre honoraire de l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg<sup>5</sup>, se livra devant cette savante assemblée, avec l'appareil ingénieux qu'il avait

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 218.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 222.

<sup>3</sup> *Ibid.*, III, 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*, III, 215.

<sup>5</sup> Ainsi que l'attestent les *Nova acta Academiae scientiarum Imperialis Petropolitane* (Saint-Pétersbourg, 1802, T. XIII, p. 13), G. Sarti avait été élu membre honoraire de l'Académie, le 26 mai 1796, et non en 1794, comme le prétendent N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 140, et les éditeurs du *Musik-Lexikon* de H. RIEMANN, 11<sup>e</sup> éd., T. II, p. 1592.

imaginé pour calculer exactement le nombre des vibrations d'un corps sonore. La séance au cours de laquelle le *maestro* procéda à cette expérience, eut lieu le 8 octobre, ainsi que le relèvent la *Gazette de Saint-Petersbourg* <sup>1</sup> qui lui consacre un long article, et l'organe officiel de l'Académie auquel nous empruntons ce compte-rendu :

*M<sup>r</sup> Sarti, Maître de Chapelle de S. M. I., ayant présenté à l'Académie, le 12 mai 1796, un mémoire sur le moyen de compter les vibrations des sons et d'en comparer la célérité avec la mesure du tems : Le sentiment de M<sup>rs</sup> les Académiciens, nommés pour examiner ce mémoire, avoit été en substance : que le moyen que M<sup>r</sup>. Sarti y propose pour déterminer le nombre de vibrations que produit un ton quelconque est ingénieux, et que l'instrument qu'il a imaginé pour cet effet paroît être fort propre aux expériences à instituer pour cet effet; que l'idée de M<sup>r</sup> Sarti est analogue à celle que Sauveur avoit proposée autrefois à l'Académie de Paris <sup>2</sup>; mais que, les expériences de ce Savant n'ayant pas réussi, tandis que M<sup>r</sup> Sarti assure en avoir fait en Italie avec un succès décidé : il seroit à souhaiter que M<sup>r</sup> Sarti voulût communiquer à l'Académie les résultats de ces expériences, ou bien les répéter, en présence de l'Académie, afin de pouvoir en comparer les résultats avec ceux qu'on a tirés autrefois des expériences faites sur les cordes, en calculant le nombre des vibrations par seconde, au moyen de la longueur, du poids et de la tension connues.*

*M<sup>r</sup> Sarti ayant été informé de ce désir de l'Académie, il s'offrit obligeamment de répéter ses expériences devant la Conférence, aussitôt que ses occupations le lui permettroient, et il se rendit à l'invitation de l'Académie, le 8 octobre, où il exposa, dans une assemblée extraordinaire, son appareil de tuyaux d'orgue et en démontra l'usage, en faisant diverses expériences tendant à déterminer la vitesse absolue des vibrations. Ces expériences réussirent parfaitement à la satisfaction de toute l'Assemblée.*

*L'appareil imaginé par M<sup>r</sup> Sarti est composé de deux tuyaux d'orgue de 5 pieds, posés sur leur sommier, avec deux soufflets et deux touches, afin de pouvoir faire résonner chaque tuyau séparément, ou tous les deux à la fois, et puis d'un monocorde et d'un pendule à secondes. Le ton de chaque tuyau peut être haussé ou baissé au moyen d'une ouverture latérale pratiquée en haut, qu'on peut fermer plus ou moins, au moyen d'une lame mobile dans une coulisse.*

*En commençant l'expérience, les deux tuyaux sont mis à l'unisson; peu-à-peu on remonte la lame baissée de l'un des tuyaux, ce qui en fait hausser le ton et produit une dissonance qui est accompagnée de secousses ou battemens faciles à saisir. Ces battemens produisent, lorsqu'ils sont assez fréquens, un troisième son qui résulte de la combinaison des deux autres, rendu par les deux tuyaux à la fois, et sont l'effet des coïncidences des vibrations des deux autres tons simultanés. Ils sont d'autant plus lents et d'autant plus faciles à compter que l'intervalle qui se trouve entre le rapport des vibrations des deux sons simultanés est plus petit. On trouve par le monocorde que, lorsque les battemens répondent aux oscillations du pendule à secondes, les tons des deux tuyaux sont dans le rapport de 100 à 90; et que, par conséquent, le plus grave fait 90 vibrations et l'autre 100 vibrations par seconde, ce qui détermine la vitesse absolue d'un tuyau d'orgue de 5 pieds.*

*Il résulte de la comparaison de ce ton, faite par le moyen du monocorde, que le ton sur lequel on monte la corde  $\bar{a}$  des violons de la chapelle de S. M. I., fait 436 vibrations par seconde, ce qui, étant connu, il est facile de trouver le nombre des vibrations de tous les tons <sup>3</sup>.*

<sup>1</sup> N<sup>o</sup> du 14 octobre 1796.

<sup>2</sup> Le géomètre et physicien J. Sauveur (1653-1716) qui, de 1700 à 1713, avait présenté, sur le même sujet, plusieurs mémoires à l'Académie royale des sciences.

<sup>3</sup> *Nova acta Academiæ* 1802, T. XIII, pp. 30-32, texte original en français.

Ainsi parvenu à ses fins et devançant, dès lors, les efforts qui furent déployés dans le même sens et dans tous les pays d'Europe, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, Giuseppe Sarti comprit immédiatement l'intérêt qu'il y avait à adopter un point fixe pour le *la* normal, afin de lutter, par ce moyen, contre la hausse constante du diapason. Aussi, fort de l'autorité que lui conféraient ses travaux scientifiques et la haute situation dont il jouissait alors, s'empressa-t-il de faire profiter la Russie de ses expériences, et parvint-il à imposer, dans tout l'Empire, le *la* de 436 vibrations, qui était celui de l'orchestre de Saint-Pétersbourg.

\* \* \*

Peu après la séance mémorable de l'Académie des sciences, le 12 octobre, la troupe italienne révéla au public pétersbourgeois un ouvrage encore qui n'avait jamais été représenté en Russie : *Didone* de G. Paisiello, dont la réalisation scénique nécessita l'emploi de 64 figurants supplémentaires et d'un « lion artificiel représenté par deux laquais costumés »<sup>2</sup>.

Mentionnons enfin, sans pouvoir énoncer de façon précise la date de leur apparition, deux autres ouvrages musicaux qui furent joués en 1796 :

1) Une cantate : *Il tributo*, dont le livret dû à F. Moretti et imprimé la même année à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), spécifie qu'elle fut « chantée au Monastère des jeunes filles nobles, en présence de LL. MM. II. » Peut-être cette œuvrette fut-elle écrite à l'occasion d'une visite du jeune roi de Suède auquel, selon son habitude, Catherine II dut faire les honneurs de l'institution dont elle était très fière. Pour la partition aujourd'hui perdue de *Il tributo*, son auteur n'est pas nommé, mais il semble qu'on puisse l'attribuer à V. Martin i Soler qui, récemment de retour dans la capitale, y avait tout aussitôt repris possession de ses fonctions de maître de musique dans cette institution.

2) *Olinka*, ou *Le premier amour*, opéra-comique russe en deux actes, texte et musique du prince A. M. Biéloselsky-Biélozersky, qui fut joué sur le théâtre particulier de A. E. Stolypine, au village de Yasny, près de Moscou<sup>3</sup>. Publié en 1796 dans cette dernière ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), le livret d'*Olinka* était d'une indécence si scandaleuse, que l'empereur Paul I, monté entre temps sur le trône et ayant eu connaissance du fait, en ressentit une vive indignation. Ce qu'apprenant, l'audacieux auteur, fort peu rassuré sur l'issue de cette affaire, se hâta de faire intervenir un personnage haut placé auprès du souverain, afin d'obtenir son pardon, et il remania sa pièce qui, dûment expurgée, put être jouée au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, en 1801<sup>4</sup>. Selon toute probabilité, la partition de cet opéra n'était guère constituée que de timbres populaires plus ou moins adroitement adaptés aux paroles, car le prince Biéloselsky-Biélozersky n'était nullement compositeur.

\* \* \*

Le 6 novembre, toute vie artistique en Russie fut brusquement interrompue par un funèbre événement : la mort de Catherine II emportée, à l'âge de soixante-sept ans, par une attaque d'apoplexie qui vint mettre un terme à un règne de trente-quatre années durant lesquelles la Russie, autrefois distancée par les Etats occidentaux, avait pris conscience de soi et avait réussi à occuper la place considérable qui lui était due dans le concert des grandes nations.

<sup>1</sup> On sait que les conférences internationales de Paris en 1858 et de Vienne en 1885, adoptèrent le *la* de 435 vibrations doubles. Relevons que les éditeurs du *Musik-Lexikon* de H. RIEMANN, 11<sup>e</sup> éd., T. II, p. 1592, prétendent inexactement que le *la* de Saint-Pétersbourg comportait 432 vibrations seulement !

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 215-216.

<sup>3</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>4</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 227.

Favorisés par une souveraine à l'esprit clairvoyant, la musique et le théâtre avaient accompli des progrès incessants, permettant enfin l'éclosion d'un art autochtone qui, après les balbutiements du début, allait bientôt s'imposer à l'attention de l'Europe entière.

De fait, à sa mort, Catherine II laissait dans un état extraordinairement brillant l'institution qu'elle avait héritée de la tsarine Elisabeth Péetrovna. Richement dotées, bénéficiant du talent d'artistes choisis avec discernement parmi les meilleurs de leur temps, les scènes impériales ne le cédaient plus en rien à celles de Berlin, de Vienne, de Paris et de Londres. Et leur activité intelligemment dirigée avait propagé le goût de l'art jusque dans les provinces éloignées de l'Empire.

Le règne qui commença le 7 novembre au matin, ne pouvait s'inspirer d'un exemple meilleur.



## NOTES BIOGRAPHIQUES

Maria AÏVAZOVA, actrice et cantatrice, élève de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg, entra en 1791 dans la troupe du Théâtre russe de la cour, recevant alors des appointements annuels de R. 200,—, le logement et le bois de chauffage. Au début de l'année 1798, Maria Aïvazova fut congédiée sur sa demande, et son sort ultérieur nous est inconnu <sup>1</sup>.

\* \* \*

Giovanni (ou Gioacchino?)-Enrico ALBERTINI est peut-être identique au compositeur Gioacchino Albertini qui fut maître de chapelle du roi de Pologne Stanislas Poniatowski, et qui fit jouer à Varsovie, entre 1777 et 1790, plusieurs ouvrages, dont un opéra <sup>2</sup>. Le fait que le règne du roi Stanislas prit fin en 1795 et que, la même année, G.-E. Albertini, s'intitulant précisément maître de chapelle et compositeur de musique instrumentale, se trouvait à Moscou où il cherchait des leçons <sup>3</sup>, semble confirmer notre supposition. En 1797, l'artiste s'étant transporté à Saint-Pétersbourg, demanda à entrer au service impérial et fut engagé sans appointements mais, un mois plus tard, il reçut son congé, « la direction n'ayant pas actuellement d'emploi convenable à ses facultés » <sup>4</sup>.

Si l'identification que nous proposons se révélait exacte, ce musicien se serait rendu en 1803 à Rome, puis serait retourné à Varsovie où il donna un nouvel opéra en 1808, et où il mourut trois ans plus tard <sup>5</sup>.

\* \* \*

Maddalena ALESSANDRA, cantatrice italienne sur laquelle on ne possède aucun renseignement avant et après son séjour en Russie, chanta dès 1795, et jusqu'à une date que nous ignorons, au sein de la troupe d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, en qualité de 2<sup>a</sup> *donna di mezzo carattere* <sup>6</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 23.

<sup>2</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, *passim*.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 70, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 99 et III, 1.

<sup>5</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, X, 398.

<sup>6</sup> *Indice de' spettacoli*, saisons 1795-1797.

Vincenzo ALIPPI, ténor qui se produisit à Parme en 1787, fut engagé à Moscou, par le comte N. P. Chérémétief chez lequel il arriva en décembre 1790, pour enseigner le chant aux jeunes artistes de la troupe féodale de Kouskovo, cela avec des appointements annuels de R. 700,— et son complet entretien. Mais, bien que son contrat fût parfaitement explicite, l'Italien refusa de s'acquitter de ses obligations et, en mars 1791 déjà, après de violentes discussions avec l'intendant du comte, il s'enfuit subrepticement à Saint-Pétersbourg où il s'efforça de gagner l'appui de son compatriote G. Sarti<sup>1</sup>.

Peut-être Vincenzo Alippi demeura-t-il alors en Russie car, deux ans plus tard, il se produisit au concert à Riga<sup>2</sup>. En tout cas, il se trouvait en 1795 à Saint-Pétersbourg où il faisait alors partie de la troupe d'*opera buffa*, comme second *1<sup>o</sup> caricato*<sup>3</sup>. Nous ignorons la date à laquelle cet artiste quitta la Russie.

\* \* \*

M<sup>me</sup> ANGIOLINI, cantatrice sur laquelle on ne possède que fort peu de renseignements, devait être proche parente, peut-être même fille du célèbre chorégraphe Gasparo Angiolini car, lorsqu'elle se fit entendre à Leipzig en 1798, le programme de l'un des concerts qu'elle donna signalait qu'elle était originaire de Turin<sup>4</sup>. Or, comme nous l'avons relevé précédemment, Gasparo Angiolini s'était fixé dans cette ville durant plusieurs années, peu après le milieu du siècle.

En tout cas, il devait s'agir d'une virtuose d'un talent remarquable car, quand elle chanta à Dantzig en 1795, elle parut en peu de temps dans huit soirées, et il en alla de même lorsqu'elle passa par Leipzig où, en janvier et février 1798, elle ne se produisit pas moins de sept fois<sup>5</sup>.

Nous ignorons l'activité de M<sup>me</sup> Angiolini jusqu'en 1795, date à laquelle elle se fit entendre à Dantzig où elle se présenta comme :

*... une chanteuse de passage ici, qui s'est fait entendre récemment avec un succès général à Londres, de même qu'à Potsdam, devant Sa Majesté Royale de Prusse*<sup>6</sup>.

Puis, se dirigeant vers la Russie, M<sup>me</sup> Angiolini chanta peu après à Königsberg et à Riga. Arrivée à Saint-Pétersbourg, elle y donna, le 2 février 1796<sup>7</sup>, un concert avec le concours de quelques autres artistes, et fit de même à Moscou, quelque temps plus tard. Au reste, elle ne prolongea pas bien longtemps son séjour en Russie car, en 1797, elle reparut à Königsberg et à Dantzig, annonçant alors qu'elle se rendait en Espagne<sup>8</sup>. Toutefois, elle s'arrêta à Breslau, puis à Leipzig où elle demeura durant les mois de janvier et février 1798.

On retrouve M<sup>me</sup> Angiolini à Laybach en 1811, et à Riga de nouveau, en 1821. Et, dès lors, son nom disparaît de la chronique artistique.

\* \* \*

Giovanni-Federico ANGIOLINI, compositeur dont nous ignorons le degré de parenté avec l'artiste précédente et avec le célèbre chorégraphe du même nom, naquit à Sienne et vécut, dès

<sup>1</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 21-24, qui orthographie le nom de ce personnage : Olimpi et Alimpi.

<sup>2</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>4</sup> A. DÖRFFEL : *Op. cit.*, suppl. p. 95.

<sup>5</sup> H. RAUSCHNING : *Musikgeschichte Dantzig's*; Berlin, 1911, pp. 55-56. — A. DÖRFFEL, *loc. cit.*

<sup>6</sup> H. RAUSCHNING ; *Op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> février 1796, annonce.

<sup>8</sup> H. GÜTLER : *Op. cit.*, p. 176.

1787, à Berlin où il se fit connaître comme un excellent claveciniste. En 1791, il se rendit à Saint-Pétersbourg, probablement dans l'intention de s'y chercher une situation, mais il ne semble pas être entré au service impérial. Au dire de certains historiens, il écrivit, dans cette ville, quatorze œuvres instrumentales qu'il publia en Allemagne. De son côté, le musicographe soviétique N. Findeisen, se fondant sur une source qu'il n'indique pas et qui paraît assez discutable, prétend<sup>1</sup> que l'artiste italien composa plusieurs cantates, pendant son séjour dans la capitale russe, affirmation qu'aucun témoignage contemporain ne vient corroborer.

Sans laisser aucune trace de son passage — car les écrits russes du temps ne font pas la moindre allusion à sa personne — G.-F. Angiolini quitta Saint-Pétersbourg en 1797, et alla s'établir à Brunswick où il vivait encore en 1812.

\* \* \*

Giovanni-Battista<sup>2</sup> ANSELMI, compositeur dont l'existence est demeurée ignorée de tous les lexicographes, était originaire de Naples, ainsi qu'en témoigne une annonce publiée par lui dans la *Gazette de Moscou*. Nous ne connaissons rien de son activité jusqu'au moment où il parut à Moscou en 1795. Se disant maître de chapelle napolitain, il donna alors, le 21 février, un concert au cours duquel fut exécutée une symphonie descriptive de sa composition : *La prise de Varsovie*<sup>3</sup>. Le 16 mars 1796, G.-B. Anselmi révéla, dans la même ville, son oratorio profane en deux parties : *La Betulia liberata*<sup>4</sup>, sur le livret fameux de P. Metastasio, dont la partition autographe, conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, est intitulée : *Giuditta, dramma teatrale*.

En 1800, le Théâtre-Pétrovsky représenta un ballet : *Médée et Jason*, sur un scénario de J. G. Noverre retravaillé par G. Salomoni<sup>5</sup>, dont un historien du théâtre russe attribue la partition à un compositeur du nom — évidemment déformé — d'Achperni<sup>6</sup>, que nous pensons pouvoir identifier avec G.-B. Anselmi. Si cette supposition s'avère exacte, c'est là l'ultime renseignement que l'on possède sur cet artiste.

\* \* \*

Ferdinando ANTONOLINI, compositeur et chef d'orchestre né à Venise à une date que nous n'avons pu établir, était le neveu du dernier nonce accrédité par le pape auprès de la République vénitienne<sup>7</sup>. Après avoir fait jouer, à l'*Ospedale dei Mendicanti*, un oratorio : *Jephte*<sup>8</sup> qu'il venait d'écrire, il partit pour Saint-Pétersbourg où, le 1<sup>er</sup> août 1796, il fut engagé au service de la cour, avec des appointements annuels de R. 300, — seulement<sup>9</sup>. Bien que l'on ne possède aucun renseignement authentique sur ce point, il est probable que F. Antonolini fut attiré en Russie à la demande du compositeur Gennaro Astaritta qui, on le sait, avait séjourné à Venise moins de deux ans auparavant, pour y recruter une troupe d'*opera buffa*, et qui, vraisemblablement, avait eu l'occasion de reconnaître le talent du jeune musicien. De fait, un document officiel de

<sup>1</sup> *Esquisse*, II, 43, qui prétend, inexactement croyons-nous, que cet artiste fut au service de la cour.

<sup>2</sup> Ces prénoms sont inscrits au titre de la partition manuscrite de l'oratorio *Giuditta* (= *La Betulia liberata*) que l'artiste fit exécuter à Moscou.

<sup>3</sup> *Gazette de Moscou*, N° 11 de 1795, annonce.

<sup>4</sup> *Ibid.*, N° 20 de 1796, annonce.

<sup>5</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 249. Au dire de la même historiographe, les décors de cet ouvrage avaient été brossés par P. Gonzaga.

<sup>6</sup> *Annuaire Th. Imp.*, saison 1900-1901, suppl. II, p. 109.

<sup>7</sup> F. CAFFI : *Op. cit.*, I, 460.

<sup>8</sup> *Ibid.* Toutefois, cet historien doit commettre une erreur en écrivant que cet oratorio fut joué en 1797. A cette date, l'artiste se trouvait en Russie depuis un an déjà.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 96.

1797 attribuée à Ferdinando Antonolini le titre de chef d'orchestre, et il semble qu'en cette qualité, l'artiste avait la charge de diriger les spectacles italiens<sup>1</sup>.

Ce fut là le début d'une longue carrière qui valut une grande renommée au compositeur vénitien, et durant laquelle il produisit nombre d'ouvrages les plus divers : opéras, vaudevilles (alors fort en vogue en Russie), ballets, pièces vocales, etc., dont l'existence a souvent échappé à l'attention des lexicographes. Devenu bientôt maître de chapelle de la cour, fonctions qu'il partageait avec son concitoyen Catterino Cavos, Ferdinando Antonolini exerça également une importante activité pédagogique, comme professeur de chant à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg où il forma de nombreux élèves, notamment le remarquable baryton N. V. Lavrof († 1841). Il mourut prématurément dans la capitale, au début de l'année 1824, laissant une veuve et plusieurs enfants en bas âge au profit desquels un concert fut donné, le 29 avril suivant<sup>2</sup>.

Fait qu'il convient de relever, parce qu'il est pour le moins inattendu de la part d'un artiste italien qui devait connaître assez imparfaitement la langue du pays où il était venu se fixer : ainsi que ce fut le cas de Catterino Cavos avec lequel il collabora à plusieurs reprises, c'est au Théâtre national russe, que Ferdinando Antonolini consacra exclusivement son activité créatrice, dès l'instant où il arriva à Saint-Pétersbourg.

La liste des ouvrages dramatiques et chorégraphiques qu'il écrivit alors et qui, pour la plupart, sont conservés en partitions d'orchestre à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, peut s'établir ainsi qu'il suit :

OPÉRAS : *Karatchoun, ou Les vieux sauvages*, 3 actes, livret du prince A. A. Chakhovskoï (1805).

*Dobrynia Nikititch, ou Le château terrible*, 3 actes, en collaboration avec C. Cavos, livret d'un auteur inconnu (1818).

*Mirolava, ou Le bûcher de la mort*, en collaboration avec C. Cavos, livret de Chélokhof (1827, ouvrage posthume).

VAUDEVILLES : *Crispin au sérail*, un acte, livret traduit du français (1812).

*Lomonossov, ou Le conscrit poète*, 3 actes, livret du prince A. A. Chakhovskoï (1814; partition chant et piano publiée à Saint-Pétersbourg, en 1816).

*Le Carlo jaune*, 3 actes, livret du même (1815).

BALLETS : *Le retour des lions*, pour le retour d'Alexandre I, après le congrès de Paris (1814).

*Mars et Vénus*, 2 actes (1815).

*Le calife de Bagdad*, 2 actes (1818).

*La victoire navale*; et *Khensi et Teo* (1819).

*Cora et Alonso* (1820).

*Alceste, ou La descente d'Hercule aux enfers* (1821).

Par ailleurs, Ferdinando Antonolini donna, en collaboration avec C. Cavos, la musique de scène d'une pièce mythologique ornée de chœurs et de ballets : *Sémélé, ou La vengeance de Junon*, livret de A. Gendre (1818); et seul, un oratorio italien : *Il giudizio universale* dont nous ne savons s'il fut exécuté, et dont la partition d'orchestre se trouve à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

On lui doit encore une : *Polonaise des Amazones* et une romance française intitulée : *Mon cœur soupire*, toutes deux insérées dans le journal : *Le Troubadour du Nord* (1805 et 1808);

<sup>1</sup> Consignée dans les *Archives Th. Imp.*, I, 157, cette pièce laisse paraître les rapports qui, à ce moment, existaient entre F. Antonolini et G. Astaritta, une certaine somme étant prélevée sur les appointements de celui-là, pour payer une dette contractée par lui auprès de son compatriote.

<sup>2</sup> *Dictionnaire biographique russe*, II, 229-230.

des couplets patriotiques russes : *Tu es revenu, bienfaiteur!* qui, chantés lors du retour d'Alexandre I en 1814, connurent un succès prodigieux et devinrent instantanément populaires; une *Élégie* pour chant et piano (publiée en 1815); enfin une quantité de petites pièces de circonstance qui, presque toutes, ont disparu <sup>1</sup>.

\* \* \*

Camilla BAGLIONI, cantatrice, appartenait à une famille qui a donné nombre d'artistes remarquables à la scène lyrique, au point que, vers 1770, six sœurs de ce nom, toutes virtuoses du chant, se produisaient dans les théâtres de la péninsule, dont trois simultanément à Milan <sup>2</sup>.

De 1789 à 1794, Camilla Baglioni parut successivement à Modène, Parme, Varsovie et Venise, et c'est probablement alors qu'elle se trouvait dans cette dernière ville, qu'elle fut engagée, en 1795, par G. Astaritta pour la troupe d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, en qualité de *2<sup>a</sup> donna* <sup>3</sup>. Elle resta plusieurs années dans cette compagnie avec laquelle elle se produisit, notamment, dans *Rinaldo d'Aste* de G. Astaritta, *La lanterna di Diogene* de P. Guglielmi, *Le gare generose* (rôle de l'Anglaise) de G. Paisiello, et *Zenobia in Palmira* (Licinio) de P. Anfossi. Ses appointements s'élevaient à la somme de R. 1.000,— par an en 1799, et elle recevait une indemnité de R. 400,— pour son logement <sup>4</sup>.

Par la suite, Camilla Baglioni devint la femme de Catterino Cavos, maître de chapelle et compositeur de la cour <sup>5</sup>, et il est probable que, comme celui-ci, elle termina son existence à Saint-Pétersbourg, à une date que nous ignorons.

\* \* \*

Ivan Andréievitch BATOF, remarquable luthier russe né en 1767, était l'un des serfs des comtes Chérémétief. Ayant tout d'abord étudié la menuiserie, il eut l'occasion de voir travailler le luthier moscovite Vladimirof et, s'étant pris de passion pour cette profession, il obtint l'autorisation d'entrer dans l'atelier de cet artiste sous la direction duquel il resta pendant sept ans, apprenant à fond son métier et montrant de telles dispositions, qu'une fois son apprentissage terminé, il commença à fabriquer des instruments pour son compte propre. Le comte Chérémétief le chargea de travailler pour son orchestre puis, quelque temps plus tard, il le conduisit à Saint-Pétersbourg, afin de lui faire apprendre la fabrication des clavecins et des fortepianos auprès du facteur allemand Hauck.

Dans cette ville, Ivan Batof se fit bientôt connaître pour l'extraordinaire qualité de ses instruments qui furent si fort appréciés par Ivan Khandochkine, Ferdinand Titz et autres virtuoses, que ceux-ci se mirent à jouer en public les violons du luthier russe dont des artistes tels que Lafont, Rode et Lipinski se plurent à proclamer les mérites.

Ivan Batof gagna sa liberté en présentant au comte N. P. Chérémétief, qui était un fervent violoncelliste, un instrument auquel il avait travaillé près d'un an et dont il déclarait qu'il était « aussi beau de corps que d'âme ». Emmerveillé de la sonorité de ce violoncelle, le comte tint à reconnaître l'effort du luthier et, en témoignage du présent que celui-ci lui avait fait, il lui accorda sa libération. Ivan Batof continua alors de travailler à Saint-Pétersbourg où il mourut en 1839.

<sup>1</sup> Fig. 124 nous reproduisons, en fac-similé, la signature de F. Antonolini, qui figure sur une œuvre de ce compositeur, en notre possession.

<sup>2</sup> C. BURNEY : *Musikalische Reisen*, I, 63.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 491 et III, 65.

<sup>5</sup> G. BLOCH : *C. A. Cavos*, dans *Annuaire Th. Imp.*, 1896-1897, suppl. II, p. 20.

Durant sa vie, il avait fait 41 violons, 3 altos, 6 violoncelles, 10 guitares et quelques balalaïkas, tous d'une perfection telle, qu'il fut considéré comme le premier grand luthier de son pays. Quelques instruments et les outils d'Ivan Batof sont conservés aujourd'hui au Musée de l'Ermitage, à Leningrad, et un remarquable violoncelle sorti de son atelier se trouve à Moscou, dans la collection d'instruments de musique de l'Etat-soviétique <sup>1</sup>.

\* \* \*

BAUERSCHMIDT, claveciniste et compositeur d'origine allemande, frère cadet, probablement, de l'artiste du même nom qui était fixé à Paris dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, dut arriver en Russie vers 1790 car, en cette année, il se trouvait à Riga où il donna un concert <sup>2</sup>. S'étant établi à Saint-Pétersbourg quelque temps plus tard, Bauerschmidt y écrivit, pour son instrument, quelques œuvres dont une seule nous est connue : *Six Variations sur un Andante favori composé par M<sup>lle</sup> de Vériguine*, qui furent publiées en 1795, par l'éditeur J.-D. Gerstenberg <sup>3</sup>. Dès lors, le nom de cet artiste n'est plus mentionné dans les documents contemporains, et l'on peut supposer que Bauerschmidt ne tarda pas à quitter la Russie, et à regagner son pays natal.

\* \* \*

Jean-Baptiste BEATRI, flûtiste d'origine italienne ou française <sup>4</sup>, sur l'activité antérieure duquel nous n'avons pu découvrir aucun renseignement, fut engagé le 25 mai 1796 à Saint-Pétersbourg, dans le premier orchestre de la cour, avec des appointements annuels de R. 500,—. Mais il se vit congédier déjà le 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante <sup>5</sup>.

Demeuré dans la capitale jusqu'à la fin de décembre 1797, J.-B. Beatri annonça alors son prochain départ <sup>6</sup> et, regagnant l'Allemagne, il se produisit, au passage, à Riga et à Königsberg <sup>7</sup>. Peu après, il entra dans la musique de la cour de Copenhague, à laquelle il resta attaché au moins jusqu'en 1799 <sup>8</sup>. Dès ce moment, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Paolo BENIGNI, ténor italien, se produisit entre 1775 et 1792 à Venise, Gênes et Turin, puis à Varsovie en 1793. Arrivé en Russie à la fin de cette même année, il fut aussitôt engagé pour treize concerts, par le Nouveau club musical de Saint-Pétersbourg <sup>9</sup>, et il quitta la capitale en août 1795 <sup>10</sup>, probablement pour retourner en Italie, car on le retrouve à Lucques en 1797, puis à Milan et Rome, au cours des années suivantes.

\* \* \*

Bernhard-Theodor BREITKOPF, imprimeur et compositeur-amateur né à Leipzig en 1749, était le fils aîné du fameux éditeur J.-G. Breitkopf qui inventa le procédé de l'impression de la

<sup>1</sup> Sur cet artiste, voir : *L'Abeille du Nord*, N<sup>os</sup> 40 et 107 de 1833. — N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 370-371. — M. Y. PYLAIEF : *Op. cit.*, pp. 335-337. — E. CHOLOK : *Ostankino et son théâtre*, Moscou, 1949, pp. 63-64.

<sup>2</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 2 et 20 mars 1795, annonces.

<sup>4</sup> D'après la désinence de son nom, il semblerait avoir été Italien. Mais C. THRANE : *Op. cit.*, p. 252, qui l'appelle : Beatrix, prétend que c'était un Français de Berlin.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 97.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 décembre 1797, annonce.

<sup>7</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 14. — H. GÜTLER : *Op. cit.*, p. 177.

<sup>8</sup> C. THRANE : *Op. cit.*, p. 445.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 novembre 1793, annonce.

<sup>10</sup> *Ibid.*, du 21 août 1795, annonce.

musique au moyen de caractères mobiles. Dilettante passionné qui était extraordinairement doué pour la musique puisqu'au témoignage de J.-F. Reichardt <sup>1</sup>, il chantait et jouait du luth, du clavecin, ainsi que du violon et du violoncelle, Bernhard-Theodor Breitkopf se fit connaître dès 1768, dans sa ville natale, en publiant des lieder et de petites pièces pour le clavecin.

S'étant rendu à Saint-Pétersbourg vers 1780, il y adopta la profession paternelle et fonda bientôt, de compagnie avec le libraire I. K. Schnoor, la première imprimerie de musique qui ait employé, dans ce pays, le système imaginé par son père. Au bout de quatre ans, B.-T. Breitkopf se sépara de son associé et poursuivit seul son entreprise, tout en entrant dans la grande imprimerie du Sénat, dont il ne tarda pas à devenir le directeur<sup>2</sup>.

On lui doit quelques publications particulièrement importantes pour l'histoire de l'édition musicale russe, notamment l'arrangement pour clavecin du ballet : *Didon abandonnée*, de V. Martin i Soler (1792), le *Recueil de romances et chansons* de D. Bortniansky (1793) puis, dès 1795, le *Giornale musicale del Teatro italiano di S. Pietroburgo*, pour lequel il fit lui-même les arrangements pour voix et clavecin. En 1800, B.-T. Breitkopf liquida son commerce, et se voua à l'enseignement.

Il est l'auteur d'un petit recueil de pièces vocales qu'il fit paraître en 1795, et qu'il annonça en ces termes :

*Air et romances mises en musique et dédiées à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Féodorovna, par B. T. Breitkopf, amateur; premier cahier qui contient douze Romances de Florian avec accompagnement du Clavecin très-obligé, en trois lignes et en clef de Violon, in folio; prix R. 4,—<sup>3</sup>.*

\* \* \*

Sophie BÜRGER, cantatrice puis célèbre tragédienne allemande sous le nom de Sophie Schröder, naquit en 1781, à Paderborn. Elle était la fille de l'acteur Gottfried Bürger. Ce dernier étant décédé, elle accompagna en 1793, à Saint-Pétersbourg, sa mère qui appartenait à la troupe de Caroline-Luise Tilly. Dans cette ville, la petite Sophie parut, tout d'abord, dans des rôles d'enfants. Mais en 1794, alors qu'elle n'avait pas encore atteint l'âge de quatorze ans, elle eut l'occasion de révéler les dons exceptionnels que la nature lui avait départis. En effet, l'actrice Stollmers qui incarnait le personnage de Lina dans l'opéra-comique : *Das rote Käppchen* de K. von Dittersdorf, étant décédée subitement, il fallut, de toute urgence, lui trouver une remplaçante, et M<sup>me</sup> Tilly s'avisait de confier le rôle à Sophie Bürger qui y affirma un talent si spontané et si décidé que, dès ce jour, elle compta au nombre des artistes les plus fêtées de la compagnie au sein de laquelle elle tint alors l'emploi des jeunes amoureuses.

L'année suivante, la troupe Tilly quitta la capitale et, avant que de regagner l'Allemagne, elle se produisit à Reval où Sophie Bürger, qui venait d'épouser son camarade Stollmers, connut un succès dont témoigne ce jugement porté sur elle, par un spectateur :

... M<sup>me</sup> Stollmers mérite pleinement l'attention du public, dans les rôles de naïves innocentes. C'est une actrice qui possède les plus excellentes dispositions; elle est animée d'un sentiment vrai et naturel<sup>4</sup>.

Le couple Stollmers joua à Reval jusqu'en 1798, puis il fut attiré, par Kotzebue, à Vienne où la jeune actrice qui se consacrait désormais au répertoire dramatique, fit sensat on. Mais,

<sup>1</sup> *Autobiographie*, dans H. M. SCHLETTERER : *Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke*; Augsburg, 1865, T. I, p. 110.

<sup>2</sup> B. P. JÜRGENSON : *Esquisse de l'histoire de l'imprimerie musicale*; Moscou, 1928, pp. 36 et 170.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 novembre 1795, annonce en français.

<sup>4</sup> *Journal für Theater*, janvier 1797, correspondance de Reval.

ayant divorcé, elle ne tarda pas à quitter la scène autrichienne, et elle se rendit alors à Hambourg où, dès 1800, son interprétation des pièces de Kotzebue lui valut d'éclatants succès. En 1804, elle épousa le baryton Friedrich Schröder sous le nom duquel elle joua dès lors, se faisant bientôt connaître comme la première tragédienne de son époque.

Après avoir paru dans tous les grands théâtres d'Allemagne et d'Autriche, Sophie Schröder-Bürger prit sa retraite en 1840, et elle mourut à Munich, vingt-huit ans plus tard. De son second mari, elle avait eu, en 1804, une fille qui, héritant du talent maternel, devint la célèbre cantatrice Wilhelmine Schröder-Devrient <sup>1</sup>.

\* \* \*

Antoine-François CAJON, musicien français né à Mâcon en 1741, eut une existence singulièrement changeante car, ayant été tout d'abord enfant de chœur, il s'engagea un jour comme soldat, puis il déserta. Il entra alors dans un couvent de capucins, mais il le quitta subrepticement, et il se rendit à Paris où, grâce à ses dispositions musicales et à son esprit, il gagna la faveur d'un fermier-général qui lui procura une place de commis. Malheureusement, Cajon dont les charges de famille étaient lourdes, se laissa aller à commettre des indécrottes qui le firent congédier.

Aussi s'avisa-t-il de mettre à profit les connaissances musicales acquises au temps de sa jeunesse, et à tirer parti de la voix extraordinaire dont la nature l'avait doté. Dans ses *Mémoires*, M<sup>me</sup> M. J. Roland raconte, en effet, qu'il possédait :

*... une voix de second-dessus extrêmement agréable, fort rare, dans les hommes à qui l'on n'a pas fait subir certaine opération, et très propre pour enseigner le chant à de jeunes personnes.*

De fait, Cajon se mit à donner des leçons de chant, et la future M<sup>me</sup> Roland fut sa première élève. Dans le même temps, il publia à Paris, en 1772, un petit traité didactique intitulé : *Eléments de musique*. Mais, après avoir passé une quinzaine d'années dans la capitale française, ce personnage qui semble avoir été assez peu recommandable, dut s'expatrier pour échapper à ses créanciers, et il gagna alors la Russie où il arriva à une époque que l'on ne saurait préciser, mais que l'on peut situer approximativement vers 1787.

Toutefois, l'on ne connaît ni la ville dans laquelle Cajon se fixa, ni le genre d'activité qu'il exerça, encore que l'on puisse raisonnablement supposer qu'il se livra à l'enseignement du chant.

Les sources russes du temps ne font aucune allusion à cet artiste dont la présence en Russie n'est signalée, en bref, que par les lexicographes occidentaux selon lesquels Cajon serait mort dans ce pays en 1791 <sup>2</sup>.

\* \* \*

Maria CARANI, cantatrice italienne sur laquelle nous ne possédons aucun autre renseignement, faisait partie, en 1795-1796, de la compagnie d'*opera buffa* de G. Astaritta, à Saint-Petersbourg, en qualité de 3<sup>a</sup> *donna* <sup>3</sup>. La date du départ de cette artiste nous est inconnue.

\* \* \*

Angiola CARESTINI, probablement parente du sopraniste du même nom dont nous avons signalé précédemment la présence en Russie, de 1754 à 1756, faisait partie de la compagnie

<sup>1</sup> *Sophie Schröder wie sie lebt...*; *passim*.

<sup>2</sup> M<sup>me</sup> M. J. ROLAND : *Mémoires*, nouvelle édition critique par C. Perroud; Paris, 1905, T. II, p. 14.  
— F. J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 148-149.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1796-1797.

italienne « libre » qui joua à Saint-Pétersbourg en 1794-1795, et au sein de laquelle elle chantait les secondes parties<sup>1</sup>. Elle quitta la capitale en août 1795<sup>2</sup> et, le mois suivant, elle se produisit avec ses camarades, à Riga<sup>3</sup>. Dès lors sa trace se perd.

\* \* \*

Jean CARON, acteur français dont un de ses confrères et compatriotes affirmait qu'il « avait un grand talent »<sup>4</sup>, fit partie de la petite compagnie qui, sous la direction de J.-B. Volange, joua en Suède puis à Moscou, à la fin de l'année 1792 et au début de 1793<sup>5</sup>. Quand cet ensemble quitta la Russie, il est probable que Jean Caron partit avec lui, mais l'artiste dut revenir quelques années après, et entrer alors dans la troupe française de la cour, car des documents officiels prouvent qu'en 1796, il lui était attribué des appointements<sup>6</sup>. Ce sont là les derniers renseignements que l'on ait sur lui.

\* \* \*

Maria CATENACCI, cantatrice italienne, parut entre 1780 et 1789, sur les scènes de Trévise, Londres et Venise. Dans cette dernière ville, elle fut de la distribution d'*Ipermestra* de G. Astaritta, quand ce *dramma per musica* fut créé en 1789<sup>7</sup>, et c'est probablement à cette circonstance qu'elle dut d'être engagée, cinq ans plus tard, quand le compositeur se rendit dans la péninsule, afin d'y recruter une troupe d'*opera buffa* pour le théâtre de Saint-Pétersbourg où elle fut amenée en qualité de 2<sup>a</sup> donna<sup>8</sup>. En 1797, Maria Catenacci se produisit dans *La pastorella nobile*, *Le gare generose*. *La lanterna di Diogene* et *Zenobia in Palmira*<sup>9</sup>. Deux ans plus tard, elle était de retour en Italie et chantait à Modène.

\* \* \*

Trophime CONSTANTINOF, acteur et chanteur, joua tout d'abord à Toula, puis il entra, en mai 1793, dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg :

*... pour jouer, au théâtre dramatique, les premiers rôles et les rôles de caractère dans les tragédies, comédies et drames, en partage avec Plavilchtchikof et en son absence; en outre, quand il sera besoin, il doit jouer les rôles de rois dans les tragédies, et chanter, dans les opéras, les rôles d'amants nobles*<sup>10</sup>.

Trophime Constantinof reçut alors des appointements annuels de R. 500,—, avec logement gratuit et bois de chauffage; en outre, il avait droit, chaque année, à un spectacle à son bénéfice.

Mais, au début de janvier 1795 déjà, l'artiste fut congédié<sup>11</sup> sur sa demande, et l'on ignore ce qu'il advint de lui, dès lors.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 août 1795, annonce.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>4</sup> Cité par S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 281.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 213 et 216.

<sup>7</sup> T. WIEL : *Op. cit.*, p. 414.

<sup>8</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 491 et III, 67.

<sup>10</sup> *Ibid.*, III, 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Vincenzo CRISTOFARI, chanteur italien, fut de 1790 à 1792 à Modène, Venise et Varsovie. Arrivé à Saint-Pétersbourg dans la troupe « libre » de 1794, il y assumait les secondes parties <sup>1</sup> et, quand cet ensemble regagna l'étranger au cours de l'année suivante, il quitta également la Russie <sup>2</sup>. Toutefois, il avait dû se faire apprécier, car il reparut, quelques mois plus tard, dans la compagnie d'*opera buffa* que G. Astaritta avait été recruter en Italie, sur l'ordre du prince N. B. Youssouf. En 1799, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 1.500,—, et il recevait une indemnité de R. 300,— pour son logement <sup>3</sup>.

Au cours de son séjour à Saint-Pétersbourg, Vincenzo Cristofari se produisit dans *La lanterna di Diogene* et *Zenobia in Palmira* en 1797 <sup>4</sup>, puis dans *Alessandro* de F. H. Himmel en 1799 <sup>5</sup>. C'est là le dernier renseignement que l'on possède sur cet artiste.

\* \* \*

Johann DENGLER, violoniste et chef d'orchestre certainement d'origine allemande, entra en 1782 dans le second orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, et reçut alors des appointements annuels de R. 300.—. Mais, deux ans plus tard, il fut congédié, sur sa demande <sup>6</sup>. Peut-être alla-t-il, à ce moment, s'établir à Moscou où, à la fin de 1792, en compagnie de deux autres artistes de la ville, il organisa des concerts réguliers dans lesquels des amateurs étaient invités à se produire <sup>7</sup> : entreprise qui ne paraît pas avoir eu un grand succès, car son existence ne se prolongea pas au delà du premier semestre de l'année suivante.

Le 12 octobre 1801, pendant les fêtes du couronnement de l'empereur Alexandre I<sup>er</sup>, Johann Dengler, qui était alors chef d'orchestre du Théâtre allemand de Moscou, eut l'honneur de donner dans cette ville la seconde audition qui ait eu lieu en Russie, de *La Création* de J. Haydn, dont le livret avait été traduit par l'historien N. M. Karamzine <sup>8</sup>.

Puis, deux ans plus tard, l'artiste organisa, en collaboration avec le castrat Pietro Muschiatti, une série de concerts d'orchestre qui eurent lieu pendant le Grand-Carême, et en vue desquels les deux associés s'étaient assuré le concours de nombreux solistes étrangers <sup>9</sup>.

Dès ce moment, tout renseignement fait défaut sur l'activité de Johann Dengler.

\* \* \*

Ignace DOUBROVSKY, violoniste, entra en mars 1794 dans le premier orchestre de la cour où il reçut des appointements annuels de R. 700,—. Au début de l'année 1800, étant encore au service, il reçut l'ordre d'étudier « des soli de concertos et d'autres pièces musicales », en vue des concerts que la direction des Théâtres impériaux se proposait d'organiser, à Saint-Pétersbourg, pendant le Grand-Carême <sup>10</sup>. Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons été à même de réunir sur cet artiste.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 août 1795, annonce.

<sup>3</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 72.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Livret de ce spectacle.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 190 et III, 105.

<sup>7</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 82 de 1792.

<sup>8</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV, 368. La première exécution de ce chef-d'œuvre en Russie avait eu lieu à Saint-Pétersbourg, le 19 janvier 1801, sous la direction du chef d'orchestre allemand A. Kalliwoda. Ces deux auditions sont demeurées inconnues des biographes de J. Haydn, qui s'accordent à indiquer la date de 1802, pour la première apparition de *La Création* dans ce pays.

<sup>9</sup> I. N. BOJÉRIANOF et N. N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 18, qui reproduisent l'annonce publiée, au sujet de ces concerts, dans la *Gazette de Moscou* de décembre 1802.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 105-106.

M<sup>lle</sup> DREBNING, actrice allemande, arriva à Saint-Pétersbourg en 1793, dans la troupe de M<sup>me</sup> Tilly et, deux ans plus tard, elle repartit avec celle-ci, pour aller jouer à Reval. La compagnie s'étant disloquée au bout de quelques mois, M<sup>lle</sup> Drebning fut engagée, avec d'autres de ses camarades, au théâtre de cette ville <sup>1</sup>, et il semble qu'elle y resta jusqu'au moment où elle entra dans la troupe que l'impresario J. Mire amena en 1799, dans la capitale russe.

L'année suivante, cet ensemble passa dans l'administration des Théâtres impériaux et M<sup>lle</sup> Drebning reçut alors des appointements de R. 1.000,— <sup>2</sup>. Nous ignorons son sort ultérieur.

\* \* \*

Jeannette DROBISCH <sup>3</sup>, cantatrice allemande, certainement femme illégitime du violoniste-compositeur J.-T. Drobisch <sup>4</sup>, chantait en 1790-1791, les rôles de mères comiques au théâtre de Schwerin auquel son amant était attaché <sup>5</sup>, et que dirigeait alors l'acteur J.-C. Tilly.

Quand la femme de ce dernier conduisit une troupe allemande à Saint-Pétersbourg en 1793, le couple Drobisch fit partie de l'entreprise qui resta deux ans durant dans la capitale, et il l'accompagna également lorsqu'en 1795, cet ensemble alla se produire à Reval. Mais, au bout de deux ou trois mois, Jeannette Drobisch regagna Saint-Pétersbourg, avec son amant <sup>6</sup> en compagnie duquel elle semble s'être produite au concert <sup>7</sup>. Puis, en 1799, elle entra dans la troupe de l'impresario J. Mire, avec laquelle elle passa, l'année suivante, au service impérial, recevant alors des appointements de R. 675,— <sup>8</sup>.

En 1811, elle appartenait encore à la compagnie allemande de la cour où elle continuait à remplir les rôles de mères comiques, et où elle chantait également de petits rôles dans les opéras <sup>9</sup>.

Passé cette date, nous ignorons ce qu'il advint d'elle.

\* \* \*

Johann-Traugott DROBISCH <sup>10</sup>, violoniste et compositeur allemand né probablement peu avant le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, est, pensons-nous, l'auteur d'un *Concerto a flauto concertato, 2 violini, viola e basso* qui est annoncé, sans indication de prénom, dans le catalogue de Breitkopf en 1766 <sup>11</sup>. En 1783, il était au service de la cour grand-ducale de Mecklembourg-Schwerin, en qualité de ténor, mais il fut congédié deux ans plus tard, en raison de sa conduite. Puis, en 1788-1789, on le retrouve à Berlin où, paraît-il, il avait embrassé momentanément la profession de comédien <sup>12</sup>. Il écrivit alors 6 *Duos* pour flûte et violon, op. 1, qui furent publiés dans cette ville <sup>13</sup>. En 1790-1793, il était directeur de la musique au théâtre de Schwerin, à la tête duquel se trouvait alors l'acteur J.-C. Tilly <sup>14</sup>, et c'est à ce moment, probablement, qu'il composa *Six*

<sup>1</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 58.

<sup>3</sup> Son prénom nous est révélé par une annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 août 1797.

<sup>4</sup> Ainsi qu'il résulte de documents publiés par C. MEYER : *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*; Schwerin, 1913, pp. 153-154, J.-T. Drobisch avait abandonné, à Schwerin, sa femme légitime qui, en 1805, se plaignait d'être laissée par lui dans le dénuement, depuis quelque dix-neuf ans !

<sup>5</sup> H.-A.-O. REICHARD : *Theater-Kalender*; Gotha, 1791.

<sup>6</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 août 1797, annonce.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 58.

<sup>9</sup> C. F. W. BORCK : *Theater-Almanach auf das Jahr 1811*; Saint-Pétersbourg, 1811.

<sup>10</sup> Par erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 345, indique les initiales G.-F. pour celles des prénoms de cet artiste.

<sup>11</sup> *Catalogo... Breitkopf*, 1766, suppl. I, p. 44. Cet ouvrage, croyons-nous, ne saurait être attribué à un parent — père peut-être — de J.-T. Drobisch, qui postulait, en 1755, les fonctions de *cantor* à la Kreuzkirche de Dresde.

<sup>12</sup> C. MEYER : *Op. cit.*, pp. 153-154.

<sup>13</sup> E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, I, 355.

<sup>14</sup> H. A. O. REICHARD : *Theater-Kalender*; Gotha, 1791.

*Angloises neuves* [sic] pour 2 clairons (ou 2 hautbois), 2 cors, 2 trompettes, 2 bassons et clavecin, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin <sup>1</sup>. Simultanément, il fit représenter un opéra-comique : *Der blinde Ehemann*, au théâtre de Lubeck où la troupe de J.-C. Tilly se produisait aussi <sup>2</sup>.

Ayant abandonné sa femme qu'il laissa dans le dénuement, J.-T. Drobisch devint l'amant d'une cantatrice sa camarade, qui appartenait à la troupe de Schwerin et qui, se faisant dès lors appeler Jeannette Drobisch, entra avec lui dans la compagnie allemande que Caroline-Luise Tilly conduisit à Saint-Pétersbourg, en 1793 <sup>3</sup>. Selon toute apparence, il continua d'y exercer les fonctions de directeur de la musique, et c'est probablement avec son concours, que cet ensemble révéla *Don Giovanni* et *Die Zauberflöte* au public pétersbourgeois.

Puis, la troupe ayant quitté la capitale au début de 1795, le couple la suivit à Reval où elle joua pendant quelques mois et, lorsqu'elle se dispersa, il regagna Saint-Pétersbourg <sup>4</sup> où, dès le 1<sup>er</sup> avril de la même année, Johann-Traugott Drobisch entra dans le premier orchestre de la cour, comme 1<sup>er</sup> violon et altiste, avec des appointements annuels de R. 400,— et une indemnité de logement de R. 48,— <sup>5</sup>.

Quelques mois plus tard, l'artiste informa le public qu'il avait l'intention d'éditer une œuvre de sa composition, et il publia, à cet effet, l'avis suivant :

*Chez M<sup>r</sup> Drobisch, musicien de la cour, on reçoit des souscriptions à trois Sonates pour clavecin et violon, composées par lui; cette souscription restera ouverte jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre, et coûtera R. 2,50. Les personnes qui prendront dix exemplaires ou plus, bénéficieront d'une réduction de vingt kopeks par rouble... <sup>6</sup>.*

Toutefois, il ne semble pas que le musicien ait été en mesure de mener ce projet à chef — certainement faute d'un nombre suffisant de souscripteurs — car aucune annonce ne vint signaler l'apparition de son œuvre qui n'est citée nulle part, et dont nous ne connaissons aucun exemplaire.

Après s'être probablement produit au concert en compagnie de sa maîtresse, en septembre 1797 <sup>7</sup>, et avoir vu, trois ans plus tard, ses appointements dans l'orchestre portés à la somme de R. 600,— <sup>8</sup>, Johann-Traugott Drobisch mourut à Saint-Pétersbourg en 1807 <sup>9</sup>, laissant sans doute dans une profonde misère sa femme légitime qui, demeurée à Schwerin, se plaignait, en 1805, d'avoir été abandonnée et de n'avoir pas reçu, depuis dix-neuf ans, la pension de trente-six thalers que le violoniste son mari devait lui verser... <sup>10</sup>

\* \* \*

Friedrich-Ludwig DULON, célèbre flûtiste né à Oranienbourg (Prusse) en 1769, mort à Würzburg en 1826, devint aveugle à l'âge de trois mois. Elève de son père, il fit de si rapides progrès qu'ayant treize ans seulement, il fut en état d'entreprendre des tournées de concerts. Au cours de l'une d'elles, il se rendit en Russie, se faisant entendre au passage à Königsberg, en 1792.

<sup>1</sup> O. KADE : *Op. cit.*, I, 241.

<sup>2</sup> C. STIEHL : *Gesch. Th. Lübeck*, p. 92.

<sup>3</sup> Sur cet épisode de la vie conjugale du musicien et les réclamations de sa femme légitime, voir C. MEYER : *Op. cit.*, p. 154.

<sup>4</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 105.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 septembre 1795, annonce.

<sup>7</sup> *Ibid.*, du 25 août 1797, annonce.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 105.

<sup>9</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 63.

<sup>10</sup> C. MEYER : *Op. cit.*, p. 154.

F.-L. Dulon dut arriver à Saint-Pétersbourg à la fin de la même année ou au début de 1793 car, le 30 mars déjà, il se produisit dans la capitale <sup>1</sup>. Il est probable que son talent et la sympathie qu'inspirait son infirmité, attirèrent sur lui l'attention du public, puisque le virtuose fut presque immédiatement engagé au service du grand-duc Alexandre Pavlovitch, avec des appointements de R. 1.000,— <sup>2</sup>, et que son portrait, exécuté par le graveur russe J.-C. Nabholz, fut mis en vente, l'année suivante <sup>3</sup>.

Après avoir donné un second concert à la fin de 1794 <sup>4</sup>, le flûtiste quitta la Russie, au début de l'année suivante <sup>5</sup>, et regagna l'Allemagne en passant par Königsberg où il se produisit au mois d'août. . . . .

Ainsi que nous l'avons déjà relevé, Friedrich-Ludwig Dulon ne fait, dans ses *Mémoires*, aucune allusion à son séjour à Saint-Pétersbourg.

\* \* \*

Anton EBERL, pianiste et compositeur né à Vienne en 1765, mort dans cette ville en 1807, arriva à Saint-Pétersbourg en 1796. Au dire de certains historiens, il y aurait été appelé comme maître de musique dans une grande famille de la capitale. Peut-être était-ce celle des Protassoff dans la maison desquels l'artiste habitait, lors de son départ en 1799 <sup>6</sup>, ou encore celle de la princesse Nathalie Kourakine, auteur d'une romance sur laquelle il écrivit des variations <sup>7</sup>. En tout cas, il faut tenir pour peu vraisemblable l'assertion d'un des biographes d'Anton Eberl, selon lequel celui-ci aurait entretenu « des rapports très étroits avec la cour impériale » <sup>8</sup>. En effet, fort bien pourvue au même moment, celle-ci n'avait que faire du musicien viennois auquel, fait significatif, aucun document officiel ne fait allusion.

Les imprimés et les écrits du temps gardant, eux aussi, le silence à son endroit, on ne possède que fort peu de détails sur l'activité qu'Anton Eberl déploya à Saint-Pétersbourg, pendant son premier séjour qui se prolongea trois ans environ. Cependant, grâce aux exemplaires qui en sont conservés à la Bibliothèque d'Etat de Berlin, nous savons que, durant cette période, il produisit plusieurs œuvres :

1) *Thème varié* pour le pianoforte, sur une *Romance* de la composition de M<sup>me</sup> la Princesse Nathalie de Kourakine, op. 6 (publié à Leipzig, en 1797).

2) *Deux Sonates* pour le pianoforte à quatre mains, op. 7 (Leipzig, 1798).

3) *Trois Trios* pour le pianoforte, violon et violoncelle obligés, dédiés à S. A. I. M<sup>gr</sup> le Grand-Duc Alexandre Pavlovitch, op. 8 (Vienne, entre 1798 et 1799).

4) *Variations* sur l'air : *Ascouta, Jeannette*, chanté dans l'opéra : *Les deux petits Savoyards*, par M<sup>me</sup> Chevalier, composées et dédiées à son élève M<sup>lle</sup> Hélène de Gourieff (Saint-Pétersbourg, 1799) <sup>9</sup>. Publiée par J.-D. Gerstenberg et F.-A. Dittmar, et annoncée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 mars 1799, cette œuvre est la seule d'Anton Eberl, qui fasse l'objet d'une mention dans la presse russe du temps.

<sup>1</sup> Date qu'atteste l'annonce publiée par F.-L. Dulon dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 mars 1793, qui infirme, on le voit, les dires de Fétis selon lequel ce virtuose ne serait allé en Russie qu'en 1796.

<sup>2</sup> *Berlinische musikalische Zeitung*, avril 1793.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 1<sup>er</sup> août 1794, annonce.

<sup>4</sup> P. N. STOLPIANSKY : *Le vieux Pétersbourg*; Leningrad, 1926, p. 11.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 janvier 1795, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 4 novembre 1799, annonce.

<sup>7</sup> Voir ci-dessous le titre de cette œuvre.

<sup>8</sup> F. L. EWENS : *Op. cit.*, p. 10.

<sup>9</sup> La cantatrice Chevalier à laquelle il est fait allusion ici, et dont il sera question plus loin était, depuis un an, l'étoile de la troupe française de la cour. Par ailleurs, on se souvient que des *Variations* écrites sur le même air, par le compositeur allemand W. Kirmayr, avaient été publiées en 1794 déjà, par le même éditeur.

5) *La Gloria d'Imeneo. Cantata à Grand-Orchestra, composta all'occasione del Solenne Sposalizio di S. A. R. l'Arciduca Giuseppe d'Austria Palatino d'Ungharia, etc., etc., con S. A. I. La Gran-Duchessa Alessandra Paolowna...*, op. 11.

Le mariage de la grande-duchesse ayant été célébré le 19 octobre 1799, cette cantate, dont le texte appartenait à un littérateur nommé Gatteschi, dut être écrite peu avant cette date et, au dire du biographe d'Anton Eberl, le compositeur la fit exécuter à Riga. Mais il est fort possible qu'auparavant déjà, elle ait été chantée au palais de Gatchina, au cours des fêtes qui précédèrent immédiatement la cérémonie nuptiale, Quoi qu'il en ait été à ce sujet, cette œuvre fut publiée à Vienne, en une réduction pour chant et clavecin, et dédiée aux jeunes époux.

6) Chœurs pour le prologue allégorique : *Der Tempel der Unsterblichkeit*, texte de Reinbeck, qui fut représenté au Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, le 7 novembre 1799, pour l'anniversaire de l'avènement au trône <sup>1</sup>.

En dehors de ces ouvrages, Anton Eberl composa encore, pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, un *Concerto en ut* majeur pour pianoforte, qu'il joua avec un grand succès, au cours d'un concert donné par lui, au début de l'année 1798 <sup>2</sup>.

Dans les derniers jours de novembre 1799, l'artiste viennois annonça qu'il se préparait à quitter la Russie avec sa femme <sup>3</sup>. Il regagna alors Vienne, mais il ne tarda pas à reparaitre à Saint-Pétersbourg où, les 8, 15 et 28 décembre 1801, il dirigea trois grands concerts dans lesquels il fit entendre, à son tour, *La Création* de Joseph Haydn <sup>4</sup>. Il vaut la peine de le souligner : ces auditions qui suivirent de près celles données, dans la capitale russe par Anton Kalliwoda (19 janvier 1801) <sup>5</sup>, et à Moscou par Johann Dengler (12 octobre de la même année) <sup>6</sup> ont, comme ces dernières, échappé à l'attention de tous les historiens qui, nous l'avons relevé, tenaient jusqu'ici les exécutions de *La Création* organisées en mars 1802, par la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, pour les premières qui aient eu lieu en Russie.

Peu de temps après les concerts qu'il venait de diriger, Anton Eberl dut quitter définitivement la Russie, pour retourner à Vienne où il se trouvait dès les premiers mois de l'année 1802.

\* \* \*

I. A. FEYER <sup>7</sup>, violoniste et chef d'orchestre d'origine allemande certainement, devait être parent du violoniste du même nom qui était peut-être fixé à Berlin, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, car il publia, dans cette ville, deux *Concertos* pour son instrument <sup>8</sup>. Nous n'avons pu découvrir aucun renseignement sur la carrière de I. A. Feyer, jusqu'au moment où on le rencontre à Moscou en 1789, s'y produisant au cours des concerts organisés dans la maison du mélomane Gavril Ilytch Bibikof, au service duquel il se trouvait probablement <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Journal für Theater...*, 1800, 3<sup>e</sup> vol. Il s'agit évidemment de l'entreprise théâtrale dirigée, à Saint-Pétersbourg, par l'impresario J. Mire car, à cette date, la cour ne possédait pas encore de scène allemande. Remarquons, d'autre part, qu'aucune source russe ne fait allusion à l'ouvrage mentionné ici, qui n'est cité que par le *Journal für Theater* et E.-L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 5.

<sup>2</sup> F.-J. EWENS : *Op. cit.*, p. 10. Ce *Concerto* ne fut publié que quelques années plus tard, comme op. 32.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 novembre 1799, annonce.

<sup>4</sup> La date de ces concerts et celles des annonces publiées à leur sujet dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 19 et 29 novembre et 20 décembre 1801, infirment les dires de F.-J. Ewens : *Op. cit.*, p. 12, selon lequel Anton Eberl ne serait retourné en Russie qu'en 1802 : Erreur qu'explique le retard avec lequel parurent, dans le *Hamburgischer Unparteiischer Correspondent* — 2 et 27 avril 1802 — les comptes rendus sur lesquels F.-J. Ewens s'est basé. A titre documentaire, relevons que les annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* que nous venons de citer, apportent des détails du plus vif intérêt sur les concerts de A. Eberl, détails qui n'ont encore été reproduits par aucun historien.

<sup>5</sup> Sur cette audition qui fut exactement la première en date en Russie, voir ci-dessous, pp. 740-741.

<sup>6</sup> Sur cette audition, voir ci-dessus, p. 650.

<sup>7</sup> Faute de pouvoir employer l'y qui n'existe pas dans l'alphabet russe, les historiens russes orthographient le nom de cet artiste tour à tour : Feer et Feier.

<sup>8</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 117.

<sup>9</sup> *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*, p. 202.

L'année suivante, l'artiste fut engagé par le comte N. P. Chérémétief, comme violoniste et chef de l'orchestre de ce seigneur qui le chargea également d'enseigner le violon à ses serfs<sup>1</sup>. I. A. Feyer se produisit à ce moment au concert et, en 1794, il dirigea l'orchestre, lors du concert donné par J.-W. Hässler.<sup>2</sup>

Dès les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, le nom de I. A. Feyer disparaît de la chronique musicale, et l'on ignore ce qu'il advint dès lors de cet artiste. Il était probablement le mari de la cantatrice du même nom, qui se fit parfois entendre à Moscou, et sur laquelle on ne possède aucun autre renseignement.

\* \* \*

FONTANI, artiste sur la carrière duquel nous n'avons découvert aucun renseignement, et dont nous ignorons s'il demeura longtemps à Saint-Pétersbourg, ne nous est connu que par cette annonce qu'il publia en 1791, et de laquelle il ressort qu'il était, tout à la fois, professeur de musique, accordeur et marchand de clavecins :

*M<sup>r</sup> Fontani, demeurant près du Pont-Bleu, N<sup>o</sup> 156, continue à donner leçon [sic] sur le Clavecin. Il accepte pour long tems toutes sortes d'instruments comme aussi des instruments à flûtes pour les tenir bien d'accord. On trouvera chez lui quelques bons clavecins, qui sont à vendre ou à louer<sup>3</sup>.*

\* \* \*

FRACKMANN, sur lequel nous ne sommes pas mieux renseigné, était certainement un musicien allemand venu s'établir en Russie où, en 1795, J.-D. Gerstenberg publia une *Chanson russe* pour clavecin, de sa composition, et une *Sonate à quatre mains* pour le fortepiano, arrangée par lui d'après un *Quatuor en mi mineur*, de I. Pleyel<sup>4</sup>. En octobre 1801, cet artiste se trouvait à Moscou et, pendant les fêtes du couronnement d'Alexandre I<sup>er</sup>, il prit part à quelques concerts<sup>5</sup>. Dès ce moment, le silence se fait sur lui.

\* \* \*

Pierre GAILLARD, acteur et chanteur (basse) français, débuta à la Comédie-Italienne de Paris en 1773. L'année suivante, il se trouvait déjà à Varsovie où il resta jusqu'en 1791, comme entrepreneur du Théâtre français, et où il se produisit alors dans de nombreux opéras-comiques français et polonais<sup>6</sup>.

Engagé vers 1793, dans la compagnie française de la cour, à Saint-Pétersbourg, il fut bientôt appelé aux fonctions de régisseur-adjoint, tout en enseignant la grammaire aux élèves de l'École théâtrale. D'abord fixés à R. 800,—, ses appointements furent portés à R. 1.200,— en 1798 et, dès l'année suivante, à R. 2.500,—<sup>7</sup>. En 1800, la direction des Théâtres impériaux le nomma inspecteur de la troupe française, emploi qu'il remplissait encore en 1805<sup>8</sup>. Son sort ultérieur nous est inconnu.

Pierre Gaillard chanta notamment dans *Azémiâ* et *Renald d'Ast* de Dalayrac, en 1797<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 24.

<sup>2</sup> *Gazette de Moscou*, N<sup>o</sup> 19 de 1794.

<sup>3</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 décembre 1791, annonce en français.

<sup>4</sup> *Ibid.*, des 29 mai et 31 juillet 1795, annonces.

<sup>5</sup> I. N. BOJÉRIANOF et N. N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 13, qui affirment que cet artiste était violoniste.

<sup>6</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, I, *passim*.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.* III. 46.

<sup>8</sup> N. FINDEISEN : *Boieldieu et l'opéra français de la cour à Saint-Pétersbourg, au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, paru dans *Annuaire Th. Imp.*, 1909, p. 30.

<sup>9</sup> *Archives Th. imp.*, III, 46. Et S. A. PONIATOWSKI : *Mémoires secrets et inédits*; Leipzig, 1862, p. 188.

\* \* \*

Giulia GASPARINI (aussi Gasperini) DE CUPIS, cantatrice (soprano), se produisit successivement à Naples, Parme, Venise et Milan, entre 1782 et 1795. Au cours de cette dernière année, elle fut amenée à Saint-Petersbourg, dans la troupe recrutée par Gennaro Astaritta, et elle y remplissait l'emploi de 1<sup>a</sup> *buffa assoluta*, à égalité avec Teresa Saporiti<sup>1</sup>. Elle parut alors dans *Rinaldo d'Aste* de G. Astaritta et dans *L'amor contrastato* de G. Paisiello en 1796 puis, l'année suivante, dans *Le gare generose* du même compositeur<sup>2</sup>. Pendant les fêtes du couronnement de Paul I<sup>er</sup>, à Moscou, Giulia Gasparini chanta, en avril 1797, dans la cantate : *Il genio della Russia* (rôle de la *Pace*) et dans l'*Inno concertato* que Giuseppe Sarti avait écrits pour célébrer cet événement<sup>3</sup>.

Deux ans après, Giulia Gasparini à laquelle son talent avait assuré une situation particulièrement brillante, recevait un gage de R. 4.000,—, une indemnité de R. 600,— pour son logement, et une autre d'un montant égal pour ses frais de voyage. En outre, elle avait droit, chaque année, à deux spectacles à son bénéfice, d'une valeur de R. 2.000,— chacun. Le 22 juin 1801, cette excellente artiste fut congédiée sur sa demande, pour cause de maladie<sup>4</sup>.

\* \* \*

Johann-Daniel GERSTENBERG, éditeur de musique, était peut-être originaire de Leipzig car, entre 1787 et 1789, il publia dans cette ville des *lieder* et deux recueils de *Sonates* pour clavecin, de sa composition<sup>5</sup>. S'étant transporté à Saint-Petersbourg vers 1791, il y ouvrit tout d'abord une librairie, mais il ne tarda pas à se vouer à la vente de la musique, et il fonda la première maison spécialisée dans ce commerce, qui ait existé en Russie. Puis, constatant l'engouement du public et devinant qu'il y avait là une situation profitable à exploiter, il créa un atelier de gravure musicale, qui fut aussi le premier de son espèce dans le pays, et dans lequel il utilisa le procédé sur planches, réalisant ainsi un progrès notable sur l'impression par caractères mobiles, dont on avait fait usage en Russie jusqu'alors.

Déployant une activité extraordinaire, J.-D. Gerstenberg publia, dès 1793, une foule d'œuvres appartenant, tant à des auteurs étrangers que l'absence de toute législation lui permettait de dépouiller impunément, qu'à des compositeurs fixés en Russie auxquels il permit, de la sorte, de se faire connaître de milieux étendus. C'est ainsi qu'il donna les premières éditions russes de certains ouvrages de J. Haydn, de Mozart et de Beethoven, cependant qu'il fit paraître de nombreuses pièces pour clavecin, chant ou violon, de J.-W. Hässler, S. et J. P. George, I. Khandochkine, D. Bortniansky, C. Maier-Schiatti, I. Pratsch, F. Titz et autres, ainsi que plusieurs séries de *Chansons russes* variées pour clavecin.

Cela sans préjudice de plusieurs périodiques : *Magasin musical de Saint-Petersbourg* (1794), *Giornale musicale del Teatro italiano* (1795-1798), *Magasin pour la diffusion des connaissances et des inventions d'une utilité générale* (1795-1800, avec suppléments musicaux), *Calepin pour les amateurs de musique* (1795-1796), *Journal d'airs italiens, français et russes, avec accompagnement de guitare par J.-B. Hainglaise* (1796), dans lesquels se reflète tout le mouvement musical de la capitale, à cette époque.

Son commerce ayant rapidement pris une extension considérable, J.-D. Gerstenberg s'associa, en 1796, avec l'un de ses compatriotes, du nom de F.-A. Dittmar et, au même moment,

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 66. — *Gazette de Saint-Petersbourg* du 18 janvier 1796, annonce.

<sup>3</sup> Indications fournies par la partition manuscrite de ces ouvrages.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 66.

<sup>5</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 309.

il fonda, à Gotha, une succursale dans laquelle il mit en vente les œuvres publiées par lui à Saint-Pétersbourg.

Après avoir, de la sorte, donné une impulsion extraordinaire à l'édition et au commerce de la musique en Russie, cet industriel doué d'un remarquable esprit d'initiative, quitta Saint-Pétersbourg, vers la fin de 1799, laissant F.-A. Dittmar seul propriétaire de l'entreprise que celui-ci poursuivit jusqu'en 1808.

\* \* \*

. . . Gaetano GHEDINI, chanteur bouffe, se produisit à Padoue en 1784, et fit partie, comme 1<sup>o</sup> *buffo caricato*, de la compagnie italienne qui arriva à Saint-Pétersbourg, à la fin de 1794<sup>1</sup>. Il quitta cette ville au mois d'août de l'année suivante<sup>2</sup> et, en septembre, il alla jouer à Riga, avec quelques-uns de ses camarades<sup>3</sup>. Dès lors, on le retrouve à Venise, à Padoue et à Rome, puis de nouveau à Venise, après quoi son nom disparaît de la chronique théâtrale.

\* \* \*

Felice GIARDINI, célèbre violoniste né à Turin en 1716, fixé à Londres dès 1750, rentra dans sa patrie en 1784 et, six ans plus tard, il regagna la capitale britannique, ramenant avec lui une jeune cantatrice italienne son élève, Marianna Laurenti, ainsi que toute la famille de celle-ci. Le virtuose fonda alors, au théâtre de Haymarket, une entreprise d'*opera buffa* qui ne tarda malheureusement pas à périlcliter. Ce que voyant, il se décida à quitter définitivement l'Angleterre et à se rendre en Russie où il espérait sans doute se refaire une situation. Le 20 mai (nouv. style) 1792, il donna donc un dernier concert à Londres, et J. Haydn qui l'entendit alors, nota dans son journal : *Giardini a joué comme un cochon*; ce qui, somme toute, était assez compréhensible puisqu'à ce moment, le virtuose avait atteint sa soixante-seizième année!<sup>4</sup>

Toutefois, à l'encontre des renseignements fournis par plusieurs historiens<sup>5</sup>, Felice Giardini ne dut pas se mettre immédiatement en route. Des déclarations faites par le castrat Angelo Testore qui fut du voyage, il résulte, en effet, que Felice Giardini n'arriva en Russie qu'au début de l'année 1796<sup>6</sup>.

Par ailleurs, au dire de tous ses biographes, il aurait amené avec lui la troupe qu'il dirigeait à Londres, dans l'intention de fonder une nouvelle entreprise théâtrale à Saint-Pétersbourg ou à Moscou.

C'est là une autre erreur qu'il convient de rectifier. Car la compagnie que Felice Giardini venait de produire devant le public londonien, s'était dispersée au lendemain de la déconfiture, les meilleurs de ses membres ayant tout aussitôt regagné la péninsule où deux d'entre eux se faisaient déjà entendre en automne 1792. Il s'agissait là du castrat Angelo Testore dont nous avons cité le nom tout à l'heure, et de la cantatrice Marianna Laurenti qui était arrivée avec lui en Angleterre, six ans auparavant. Seuls ces deux jeunes chanteurs, dont la présence était encore signalée à Mantoue pendant le carnaval de 1794<sup>7</sup>, se joignirent au violoniste, lorsqu'il résolut de partir pour la Russie.

Ayant vraisemblablement débarqué à Saint-Pétersbourg, Felice Giardini ne tarda pas à gagner Moscou où, s'intitulant « compositeur et professeur », il donna, dès le 14 mars 1796, un concert au cours duquel il fit entendre ses deux pupilles. Puis, le 7 mai, il en organisa un second

<sup>1</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 août 1795, annonce.

<sup>3</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 73.

<sup>4</sup> C. F. POHL : *Mozart und Haydn...*, II, 197-198.

<sup>5</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 257, affirme que F. Giardini arriva en Russie en 1791 déjà, alors que G. DUBOURG : *Op. cit.*, p. 85, donne la date de 1793.

<sup>6</sup> A. CHORON et F. FAYOLLE : *Op. cit.*, I, 272.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

à l'issue duquel il mit en loterie « quatre instruments des meilleurs luthiers italiens »<sup>1</sup>, ce qui laisse supposer qu'il se trouvait alors dans une situation financière bien difficile.

Mais, souffrant d'un érysipèle à une jambe, qu'il négligea de soigner, le malheureux mourut déjà le 28 mai suivant (8 juin, nouv. st.), ainsi que l'atteste cette pièce de vers qui fut publiée à sa mémoire dans la *Gazette de Moscou* (traduction) :<sup>2</sup>

*Vers sur la fin de M<sup>r</sup> Giardini, célèbre virtuose et maître de chapelle du Prince de Galles. 28 mai 1796.*

*L'harmonie se tait, les airs mélodieux se sont éteints;  
Des sons bruyants ont interrompu les chants suaves.  
Giardini n'est plus, le dispensateur de joies a rendu l'âme;  
Et le chœur des musiciens a perdu en lui son père.*

\* \* \*

Francesco GIORDANI, chanteur bouffe, violoniste et virtuose de la *viola inglese*<sup>3</sup>, affirmait être Anglais en dépit de son nom, et il appartenait probablement à la famille d'artistes qui vint s'établir en Grande-Bretagne, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ayant entrepris une tournée en compagnie d'un chanteur et mandoliniste nommé L. Invernardi, Francesco Giordani se produisit en 1795 à Dantzig puis, l'année suivante, à Königsberg. Tous deux annonçaient alors qu'ils se rendaient à Saint-Pétersbourg<sup>4</sup>. Mais aucune source russe ne fait allusion à ces artistes, et l'on ignore s'ils mirent leur projet à exécution. En tout cas, ils se trouvaient déjà à Kiel en octobre 1797, puis à Stockholm, un an plus tard. En 1804, Francesco Giordani était fixé à Riga<sup>5</sup>, et c'est là le dernier renseignement que l'on ait sur lui.

\* \* \*

Carlo GIURA, chanteur bouffe, se produisit à Varsovie en 1792-1793<sup>6</sup>, et fut amené à Saint-Pétersbourg, pour chanter les secondes parties au sein de la troupe qui arriva dans cette ville en 1794<sup>7</sup>. Ayant quitté la capitale au mois d'août de l'année suivante, Carlo Giura joua peu après, avec ses camarades, à Riga<sup>8</sup>. Puis on le retrouve à Venise, de 1798 à 1800, et enfin à Modène, en 1807.

\* \* \*

Carolina GOLETTI, cantatrice bouffe, fit, semble-t-il, ses premières armes sur la scène à Padoue en 1791<sup>9</sup> puis, l'année suivante, elle chanta à Trieste. Un amateur qui eut l'occasion de l'entendre à cette époque, écrit qu'elle avait :

*... une voix limpide et forte, ainsi qu'une habileté peu commune, mais qu'elle ne savait ni jouer, ni se mouvoir sur la scène*<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Moscou*, N° 37 de 1796.

<sup>2</sup> N° 44 de 1796. Ainsi que le montre cette épitaphe, la date du 17 décembre (nouv. st.) indiquée par tous les lexicographes, pour la mort de F. Giardini, est donc inexacte.

<sup>3</sup> Selon un correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 551, l'instrument que l'artiste désignait sous ce nom sonore, n'était qu'une « simple et mauvaise vielle à roue ».

<sup>4</sup> H. GÜTTLER : *Op. cit.*, p. 176.

<sup>5</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 111.

<sup>6</sup> L. BERNACKI : *Op. cit.*, II, 273.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>8</sup> M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 73.

<sup>9</sup> B. BRUNELLI : *Op. cit.*, p. 288.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 299.

En 1793, Carolina Goletti tenait l'emploi de *I<sup>a</sup> donna assoluta* au sein de la troupe italienne « libre » qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg, et elle fut aussitôt engagée pour treize concerts par le comité du Nouveau club musical <sup>1</sup>, ce qui prouve qu'elle avait eu un vif succès, lors de son apparition au théâtre.

Quand la compagnie dont elle faisait partie quitta la Russie en 1795, Carolina Goletti partit avec ses camarades <sup>2</sup>, sans que l'on puisse savoir ce qu'il advint d'elle, dès lors.

\* \* \*

HAEHNE, pianiste certainement d'origine allemande, devait être proche parent de l'éditeur et marchand de musique du même nom, qui avait ouvert son commerce à Moscou en 1794. En effet, l'artiste dont il s'agit ici était établi dans la même ville où, en 1792, il organisa avec deux de ses compatriotes, le chef d'orchestre Johann Dengler et le violoniste Lidars, des concerts réguliers dans lesquels les amateurs étaient invités à se faire entendre. Trois ans plus tard, Haehne parut également sur l'estrade comme soliste. Et, dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Jean-Baptiste HAINGLAISE <sup>3</sup>, guitariste sur la nationalité et les antécédents duquel on ne possède aucun renseignement, vint se fixer à Saint-Pétersbourg, à une époque que l'on ne saurait préciser. Son existence, sur laquelle aucun contemporain ne nous a livré le moindre détail, ne nous est connue que par les ouvrages originaux et les arrangements qu'il publia dans la capitale, dès l'année 1796. Ce sont :

- 1) *6 Ariettes pour la Guittarre* [sic] <sup>4</sup>.
- 2) Air : *Contre les chagrins de la vie*, du *Petit matelot* <sup>5</sup>, arrangé pour la Guittarre <sup>6</sup>.
- 3) *Journal d'Airs Italiens, Français et Russes avec Accompagnement de Guittarre* (dès 1796 jusqu'à 1798 au moins; exemplaire en notre possession) <sup>7</sup>.
- 4) *Six Romances de M<sup>r</sup> de la Traverse, avec accompagnement de Guittarre* <sup>8</sup>.

En août 1801, J.-B. Hainglaise annonça qu'il se préparait à quitter la Russie, avec sa femme et sa fille <sup>9</sup>. Mais il dut revenir par la suite car, au dire d'un historien russe, il mourut à Saint-Pétersbourg en 1816 <sup>10</sup>.

\* \* \*

Johann-Wilhelm HÄSSLER, claveciniste, pianiste et compositeur né à Erfurt en 1747, fit ses études auprès de son oncle, le grand organiste Johann-Christian Kittel qui, ayant été l'élève de J.-S. Bach, lui transmet les authentiques traditions de l'art allemand. Nommé en 1779 organiste de la Barfüsserkirche, il institua, dans sa ville natale, des concerts sur le modèle de ceux que J.-A. Hiller dirigeait à Leipzig, et il fonda une bibliothèque musicale circulante, cela tout en publiant de nombreuses œuvres pour clavecin, dans lesquelles il imitait le style aimable de C.-Ph.-E. Bach.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 novembre 1793, annonce.

<sup>2</sup> *Ibid.*, du 10 août 1795, annonce.

<sup>3</sup> Jusqu'ici ignorés, les prénoms de cet artiste nous sont révélés par l'annonce qu'il publia en 1801, au moment où il se préparait à partir pour l'étranger.

<sup>4</sup> Annoncées par Gerstenberg et Dittmar dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 août 1796.

<sup>5</sup> Opéra-comique français de P. Gaveaux, représenté à Saint-Pétersbourg en 1798.

<sup>6</sup> Signalé par O. KADE : *Op. cit.*, I, 339.

<sup>7</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 juillet 1796, annonce.

<sup>8</sup> Parues en 1798 et signalées par E.-L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 485.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 août 1801, annonce.

<sup>10</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 65.

Johann-Wilhelm Hässler jouissait alors, comme organiste et claveciniste, d'une enviable réputation qu'il devait à sa remarquable virtuosité, autant qu'à l'expression et au goût dont son jeu témoignait. Aussi ses admirateurs le persuadèrent-ils de se mesurer avec Mozart, lorsque celui-ci vint à Dresde en 1789. Tour à tour, les deux artistes se produisirent, d'abord sur l'orgue, puis sur le fortepiano, ce qui permit à Mozart de constater que son rival excellait assurément dans le jeu des pédales de l'orgue, mais qu'habitué au clavicorde et au clavecin, il faisait assez piètre figure, quand il s'agissait du fortepiano<sup>1</sup>.

S'étant rendu à Londres où il séjourna en 1791-1792, J.-W. Hässler se produisit avec succès comme organiste, puis il se fit entendre à plusieurs reprises, au clavecin, dans les concerts de l'impresario Salomon, et y joua même sous la direction de Joseph Haydn. Mais il estima ne pas être apprécié à sa véritable valeur et, désireux de se voir rendre justice, il prit une grande décision dont il informa sa famille en ces termes brefs :

*Les gens, ici, sont trop froids. Je pars pour la Russie*<sup>2</sup>.

Laisant à sa femme qui resta à Erfurt, le soin de gérer sa bibliothèque musicale, J.-W. Hässler se mit en route et, s'étant arrêté à Riga, il y écrivit, pour le trentième anniversaire du couronnement de Catherine II, une cantate intitulée : *Catharina, die Mutter ihres Volkes*, qui fut exécutée dans cette ville, le 22 septembre 1792<sup>3</sup>. Puis il poursuivit son voyage, et dut arriver au début de novembre à Saint-Pétersbourg où, dès le 20 du même mois, il fit ses débuts dans le premier concert du Nouveau club musical<sup>4</sup>, remportant certainement un très vif succès car, au cours de l'année suivante, il ne se produisit pas à moins de trois reprises, les 16 mars, 13 avril et 8 octobre, cette dernière fois, de nouveau au Club musical<sup>5</sup>.

Sans doute, l'écho de la sensation produite par son jeu parvint-il jusqu'à la cour car, au printemps de 1793 déjà, l'artiste allemand fut nommé pianiste du grand-duc Alexandre Pavlovitch, avec des appointements annuels de mille roubles<sup>6</sup>. A la même époque, il se livra activement à la composition et, au cours de l'année, il donna plusieurs œuvres nouvelles : une *Cantata per festeggiare le nozze delle AA. II. del Gran Duca Alessandro e della Principessa Elisabetta*<sup>7</sup>, qui fut publiée l'année suivante ; une *Chanson russe avec XII variations pour le Clavecin ou pianoforte*<sup>8</sup> ; une *Grande sonate à trois mains sur un Pianoforte ou Clavecin*, qui fut publiée à Riga ; enfin une pièce vocale intitulée : *Häusliche Freuden, Uebersetzung des englischen Volksliedes « My Friend and pitcher »*, avec textes russe, anglais et allemand, qui fut éditée à Saint-Pétersbourg<sup>9</sup>.

Au début de l'année 1794, J.-W. Hässler se rendit à Moscou et y donna deux concerts, les 23 mars et 21 avril. Il faut croire qu'il fut accueilli avec une extraordinaire faveur par le public moscovite car, abandonnant la situation officielle qu'il avait obtenue à la cour du grand-duc Alexandre, il décida de s'établir définitivement dans cette ville où il passa tout le reste de sa vie. Dès ce moment, comme s'il avait voulu marquer de la sorte qu'il inaugurerait une existence nouvelle, il recommença à numéroter, à partir du chiffre un, les œuvres qu'il ne cessa de

<sup>1</sup> W. A. MOZART : *Briefe*, II, 294-295, lettre à sa femme, en date du 16 avril (nouv. st.) 1789.

<sup>2</sup> L'auteur de la biographie de J.-W. Hässler, publiée dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1865, N° 31, a commis une erreur en affirmant que cette lettre fut écrite en novembre 1792. Comme nous le disons ci-dessous, le musicien se trouvait déjà à Riga, au mois de septembre.

<sup>3</sup> Sur cet ouvrage, voir ci-dessus, p. 596.

<sup>4</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 novembre 1792, annonce.

<sup>5</sup> *Ibid.*, des 11 mars, 8 avril et 7 octobre 1793, annonces.

<sup>6</sup> *Berlinsche musikalische Zeitung*, 1793, N° IV, p. 35.

<sup>7</sup> La cérémonie nuptiale avait été célébrée le 23 septembre 1793, et il est probable que cette œuvre fut exécutée à ce moment.

<sup>8</sup> Cette œuvre fut annoncée par l'éditeur, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 31 mai 1793.

<sup>9</sup> Annoncée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 mai 1793.

produire si activement que, lors de la sa mort, le nombre de ses ouvrages atteignait la cinquantaine <sup>1</sup>.

Pour autant, le virtuose allemand n'interrompit pas sa carrière d'exécutant, et il continua à se faire entendre régulièrement, soit seul, soit en compagnie d'autres artistes, prenant peu à peu, dans la vie musicale et dans l'affection du public, une place dont l'importance est attestée par ce témoignage qui date de l'année 1805, et que nous a laissé un jeune étudiant de province, féru de musique et de théâtre :

*... Les meilleurs musiciens et amateurs de savante musique allemande continuent à se réunir le soir, chez Catherine Alexandrovna Mouromtzeva.*

*Hier, l'austère et sévère professeur de basse fondamentale, le vieux Hässler, est arrivé à l'improvisiste. Je sais que Moscou aime ses musiciens, c'est-à-dire ceux qui y vivent depuis longtemps et auxquels elle est habituée; mais, je l'avoue, je ne m'attendais pas aux témoignages de respect que l'on accorde à ce camarade et ami de Haydn. On le porte presque en triomphe.*

*Hässler est vraiment digne de tout respect, comme compositeur et comme homme. Le vieillard s'est fort réjoui de rencontrer Neukomm <sup>2</sup>, et lui a reproché amicalement de venir le voir si rarement. Puis se tournant vers la maîtresse de maison, il lui a dit : « Nous sommes fils d'un même père ! », voulant évidemment parler de Haydn. Ensuite, il s'est assis au piano, et a commencé à jouer le chœur turc et la marche composés par Neukomm pour Titan Mann [?], dont il est fort enthousiaste. Il déclare que le temps de la véritable musique est passé et que maintenant, à part des romances françaises et des airs d'écoliers tels que ceux de Kreisler et Wenzel Müller..., il n'entend rien dans les salons... <sup>3</sup>*

Ayant continué d'écrire presque jusqu'à sa dernière heure, J.-W. Hässler mourut à l'âge de soixante-quinze ans, le 17 mars 1822, jour anniversaire de sa naissance, dans la ville où il était venu se fixer plus d'un quart de siècle auparavant. Il y avait formé d'innombrables élèves entre lesquels il faut citer le pianiste, violoncelliste et compositeur I. I. Genischta né en 1795, qui mourut à Moscou en 1853, après avoir accompli une brillante carrière dans son pays.

\* \* \*

HEINZE, acteur allemand sur lequel nous n'avons que de rares renseignements, arriva à Saint-Pétersbourg en 1793, dans la troupe dirigée par Caroline-Luise Tilly. Pendant son séjour dans cette ville, il épousa l'une de ses camarades (voir la notice suivante) avec laquelle il se rendit à Reval, quand la compagnie dont tous deux faisaient partie, quitta la Russie en 1795. Ayant divorcé, Heinze resta dans cette ville où il joua pendant quelques années <sup>4</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> R. EITNER : *Op. cit.*, IV, 470, en donne le catalogue presque complet.

<sup>2</sup> Le compositeur Sigismond Neukomm (1778-1858) qui était arrivé en 1803 en Russie, en qualité de chef d'orchestre du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, et qui, en 1805, remplissait les mêmes fonctions auprès de la scène allemande de Moscou. Relevons, à ce propos, l'erreur commise par tous les lexicographes selon lesquels cet artiste ne se rendit en Russie qu'en 1807.

<sup>3</sup> S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, pp. 30-31. Nous ne connaissons aucun compositeur du nom de Kreisler. Pour Wenzel Müller (1767-1835), ce fut un auteur d'une fécondité incroyable, qui donna aux scènes viennoises plus de deux cent vingt-cinq opérettes et farces dont le succès fut énorme, bien qu'elles n'eussent aucune valeur musicale.

<sup>4</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797. — *Sophie Schröder, wie sie lebt...*; *passim*.

M<sup>me</sup> HEINZE, actrice et cantatrice allemande née von Lütkens, femme de l'artiste précédent, avait épousé en premières noces l'acteur Gottfried Bürger dont elle eut une fille (voir ci-dessus : Sophie Bürger) qui, par la suite, devint la célèbre tragédienne Sophie Schröder. Arrivée à Saint-Pétersbourg en 1793, dans la troupe de C.-L. Tilly, la veuve Bürger se remaria avec l'un de ses camarades nommé Keilholz puis, ayant divorcé, elle devint la femme de l'acteur Heinze qui jouait également dans la capitale russe, à cette époque <sup>1</sup>.

En 1795, la troupe Tilly ayant quitté Saint-Pétersbourg pour aller se produire à Reval, l'actrice la suivit avec son mari mais, dans cette ville, elle divorça une seconde fois et, peu après, elle épousa le ténor Zeibig avec lequel elle joua en 1800, à Cologne où elle se fit fort apprécier. Trois ans plus tard, le couple prit la direction du théâtre de Reval <sup>2</sup>.

\* \* \*

L. INVERNARDI, chanteur bouffe et mandoliniste, dut se produire en 1796-1797 à Saint-Pétersbourg, en compagnie de Francesco Giordani (voir ci-dessus) avec lequel il faisait une tournée, à cette époque. Au début de 1799, il se trouvait à Hambourg <sup>3</sup>.

\* \* \*

Ivan Frantzovitch KERZELLI, compositeur et chef d'orchestre, appartenait à la nombreuse famille d'artistes dont nous avons précédemment signalé la présence à Moscou, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, il était fils du violoncelliste Frantz Kerzelli, frère du compositeur Michel Frantzovitch Kerzelli, et neveu du compositeur et chef d'orchestre Johann Kerzelli <sup>4</sup>.

En raison de son prénom, il est vraisemblable qu'Ivan Frantzovitch Kerzelli vit le jour, alors que son père se trouvait déjà en Russie, mais on ignore la date exacte de sa naissance qui ne peut être qu'approximativement fixée aux environs des années 1760-1765 <sup>5</sup>. Sans que l'on ait aucun détail sur son existence jusqu'à ce moment, il se révéla en donnant, dès l'année 1793, plusieurs opéras-comiques russes : *Le roi à la chasse* (1793), *Votre fardeau ne vous pèse pas* et *Les veufs supposés* (1794) qui furent représentés au Théâtre de Moscou, puis : *Les jeunes peuvent tromper plus aisément que les vieux*, qui fut créé sur la scène particulière du prince V. I. Chtcherbatof, à Litvinovo, en 1795.

En 1801, Ivan Frantzovitch Kerzelli succéda à Carlo Pozzi, comme chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky et, l'année suivante, il fut le premier à faire entendre en Russie, le *Requiem* de Mozart. Puis, en 1805, il révéla au public moscovite : *Les Saisons* de J. Haydn, que la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg avait proposé, deux ans auparavant, aux mélomanes de la capitale.

<sup>1</sup> *Sophie Schröder, wie sie lebt...*

<sup>2</sup> E. ROSEN : *Op. cit.*, pp. 136-150.

<sup>3</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 624.

<sup>4</sup> Ivan Kerzelli a été confondu, par plusieurs historiens, avec son oncle Johann dont il avait reçu le prénom dans sa forme russe. D'où les attributions inexactes d'œuvres, qui ont été commises à l'endroit de ces deux compositeurs dont, *en russe*, l'initiale du prénom est identique. En dépit des affirmations de certains historiographes, la paternité des quatre opéras-comiques russes que nous citons ici ne saurait être contestée à Ivan Frantzovitch. Tout d'abord, parce que le livret de chacun de ces ouvrages le cite expressément comme auteur de la musique. Puis, parce que ces quatre livrets ont été l'objet d'une édition collective publiée à Kalouga, en 1793-1794, sous le titre : *Œuvres de Vassili Levchine et de Ivan Fr. Kerzelli, contenant quatre opéras*. A ce sujet, voir V. Sopikof : *Essai d'une bibliographie russe*, Saint-Pétersbourg, 1821, T. V., p. 50.

<sup>5</sup> En effet, cet artiste eut, en 1791, un fils : Michel Ivanovitch, qui naquit à Moscou et qui hérita du talent de son père, car il devint un pianiste de quelque réputation.

Ruiné en 1812, par l'incendie de Moscou qui détruisit sa maison, Ivan Frantzovitch Kerzelli mourut dans cette ville, en 1820<sup>1</sup>.

\* \* \*

F.-G. KLOSE, musicien allemand, probablement claveciniste, sur lequel on ne possède aucun renseignement, dut résider quelque temps à Saint-Pétersbourg vers 1794-1796 car, dans cette période, l'éditeur J.-D. Gerstenberg publia deux œuvres de sa composition : *Andante et douze variations*, op. 1, pour le clavecin, parus dans le troisième fascicule du *Magasin musical de Saint-Pétersbourg* de 1794; et un *Concerto en si bémol*, op. 2, pour le même instrument, en 1796<sup>2</sup>.

\* \* \*

Johann KESSLER (ou KÆSSLER?), musicien qui était certainement allemand et sur lequel on possède fort peu de renseignements, ne nous est guère connu que par les œuvres qu'il donna : une comédie lyrique russe intitulée : *A celui qui évoquera le passé, qu'on arrache un œil*, représentée sur le théâtre particulier du prince V. I. Chtcherbatof, à Pétrovsky près de Moscou, en 1791; et *Six chansons russes à la mode*, publiées en 1793, et dont nous ne connaissons aucun exemplaire<sup>3</sup>.

L'ouvrage dramatique que nous avons cité plus haut ayant été joué chez le prince V. I. Chtcherbatof, il est possible que Johann Kessler se soit trouvé, à ce moment, au service de ce personnage. Pour compléter ces maigres détails, ajoutons que, de 1793 à 1799, ce musicien possédait un commerce d'instruments à Moscou.

\* \* \*

Catherine KROTOVA, actrice et cantatrice, fit ses études à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg. Au sortir de cette institution, elle fut admise, le 23 juillet 1792, dans la troupe russe de la cour, avec des appointements fort minimes, ce qui permet de conclure qu'elle n'assumait que des rôles tout à fait secondaires<sup>4</sup>. Nous ignorons la date à laquelle cette artiste se retira de la scène.

\* \* \*

Anton-Joseph KUZZI, compositeur, était peut-être d'origine tchèque, car c'est le comte Sobek von Koschentin qui pourvut à son éducation musicale, en l'envoyant étudier auprès de K. von Dittersdorf grâce auquel le jeune homme fit de rapides progrès<sup>5</sup>. Arrivé à Saint-Pétersbourg à une époque que l'on ignore, A.-J. Kuzzi y publia trois *Polonaises* pour fortepiano, en 1798 et, l'année suivante, six autres pièces du même genre<sup>6</sup>. Ce sont là les seuls détails que l'on ait sur l'activité déployée, en Russie, par ce musicien auquel on doit plusieurs opéras, ainsi que de nombreuses pièces vocales et instrumentales qui, toutefois, doivent avoir vu le jour alors que leur auteur habitait l'étranger.

\* \* \*

<sup>1</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 78.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 juin 1794, annonce. — E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 71-72.

<sup>3</sup> Signalées par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 299, qui n'indique pas sa source, et qui ignore l'existence de la partition dramatique de J. Kessler.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 32.

<sup>5</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 154.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 26 octobre 1798 et 10 mars 1799, annonces dans lesquelles le nom de cet artiste est orthographié : Kussi.

Marianna LAURENTI, cantatrice dont on ignore le lieu et la date de naissance, semble avoir été formée par le célèbre violoniste Felice Giardini, durant le séjour que celui-ci fit en Italie entre les années 1784 et 1790 car, par la suite, le virtuose la désigna, à plusieurs reprises, comme son élève <sup>1</sup>. La jeune artiste débuta probablement à Nice en 1789 <sup>2</sup>, et l'on doit penser qu'elle montra des qualités bien extraordinaires puisque, l'année suivante, Felice Giardini l'amena à Londres, dans la troupe d'*opera buffa* qu'il allait produire devant les mélomanes britanniques, et qu'il lui attribua l'emploi envié de *1<sup>a</sup> buffa assoluta* <sup>3</sup>. A ce titre, Marianna Laurenti parut dans de nombreux ouvrages italiens, notamment dans *Chi dell'altrui si veste* de D. Cimarosa, et *I due castellani burlati* de V. Fabrizi <sup>4</sup>.

Malheureusement, l'entreprise, qui était installée au théâtre de Haymarket, ne tarda pas à périr. Marianna Laurenti revint alors dans sa patrie où, dès l'automne 1792, elle chanta à Monza, pour passer en 1793 à Trévise comme *1<sup>a</sup> donna seria* et reprendre, l'année suivante à Mantoue, son emploi de *1<sup>a</sup> buffa assoluta* <sup>5</sup>.

Puis, en 1796, elle accompagna en Russie Felice Giardini, et celui-ci la fit entendre, aux mois de mars et de mai de la même année, dans les deux concerts qu'il donna à Moscou <sup>6</sup>.

Ce sont là les derniers renseignements que l'on possède sur Marianna Laurenti qui ne semble pas être rentrée en Italie, car son nom ne reparait plus dans la chronique théâtrale de la péninsule.

\* \* \*

LEAR, corniste dont nous ignorons la nationalité et qui possédait un réel talent, puisqu'il était capable de jouer deux et trois notes à la fois sur son instrument, voyageait en Europe avec sa femme, cantatrice et pianiste, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Venant d'Italie, il se fit entendre à Riga en 1793-1794, et dut arriver peu après à Moscou où, dès l'année suivante, il se produisit à plusieurs reprises, au concert. Pendant quelque temps, il y dirigea même l'orchestre de cors russes du prince A. G. Orlof <sup>7</sup>.

En 1798, le couple avait quitté la Russie, et il se trouvait à Hambourg, puis il se rendit en Hollande et en Angleterre. Dès lors, sa trace se perd <sup>8</sup>.

\* \* \*

Henry-Noël LEPIN, pianiste et compositeur né à Paris en 1766, était le fils d'un violoncelliste établi dans cette ville, qui portait les mêmes prénoms. Il fut d'abord page de la musique du Roy et, encore très jeune, il chanta quelques *sol* dans des motets exécutés au Concert spirituel où, en avril 1783, il débuta comme pianiste et compositeur, s'attirant ces éloges mitigés du chroniqueur des *Mémoires secrets* :

... *M. Pin le fils, ... a touché avec assez de précision, sur le forte piano, un concerto de sa composition; mais il ne fait qu'annoncer d'heureuses dispositions, et il doit regarder comme de simples encouragemens les battemens de main qu'on lui a prodigués* <sup>9</sup>.

<sup>1</sup> C. F. POHL : *Mozart und Haydn...*, II, 197. — *Gazette de Moscou*, mars et mai 1796, annonces.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1788-1789.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pour 1789-1790.

<sup>4</sup> Livrets de ces spectacles.

<sup>5</sup> *Indice de' spettacoli*, années 1792 à 1794.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, mars et mai 1796, annonces. Inexactement, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, qui signale la présence de cette artiste à Moscou, l'appelle Loretta.

<sup>7</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 109, qui affirme inexactement que Lear occupa cet emploi jusqu'en 1806.

<sup>8</sup> Sur ce couple assez mystérieux, voir : *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 91 et 621.

<sup>9</sup> Tome XXII, p. 255, en date du 21 avril 1783.

Durant les années suivantes, le jeune pianiste publia, à Paris, quelques ouvrages écrits par lui. Puis obligé, sans doute, d'émigrer en raison des événements de la Révolution, il gagna Hambourg où il séjourna quelques mois, au début de 1796, et où il fit entendre plusieurs de ses œuvres<sup>1</sup>.

C'est à ces quelques faits que se résument les informations fournies, sur cet artiste, par les lexicographes qui, tous, ignorent son sort ultérieur.

De fait, Henry-Noël Lepin ne tarda pas à quitter l'Allemagne et à gagner Saint-Pétersbourg où, fort de la recommandation d'un prince de la maison royale française, il entra, dès l'année suivante, au service de la princesse Youssoupova, pour enseigner : « le piano, ainsi que la partie d'accompagnement, et même celle de la composition ». Il occupa ces fonctions jusqu'en 1805, et il reçut alors une pension annuelle de R. 300,— qui, jointe au produit des nombreuses leçons données par lui dans les meilleures familles de la capitale, et au commerce d'instruments qu'il avait entrepris, lui assura une agréable aisance<sup>2</sup>.

Dans le même temps, il continuait de se livrer à la composition, et il donna alors plusieurs œuvres de divers genres, dont la plupart furent gravées à Saint-Pétersbourg, ou insérées dans des périodiques musicaux de l'époque : *Deux grandes Sonates pour le piano-forte*, op. 6; *Deux Sonates pour harpe, avec accompagnement de violon*, op. 12, dédiées à l'impératrice Elisabeth Alexéievna; *Sonate pour la harpe, avec accompagnement de violon*, op. 13, dédiée à la grande-duchesse Marie; *Duo pour deux harpes*; *Six romances françaises*; enfin un opéra-comique français en un acte : *Le jeune aveugle*, livret d'un auteur inconnu, qui fut représenté le 2 décembre 1818, au Grand-Théâtre de Saint-Pétersbourg, et dont la partition subsiste à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

A une date que nous ignorons, Henry-Noël Lepin, dont le séjour en Russie avait été fructueux, regagna sa patrie et il vint mourir à Lunéville, en 1849.

\* \* \*

LIDERS, violoniste allemand sans doute, était établi, dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Moscou où, en 1792, il institua, avec J. Dengler et le pianiste Haehne, des concerts réguliers dans lesquels les dilettantes étaient invités à se produire. La même année, il ouvrit une maison de commerce qu'il décora du nom pompeux de : « Magasin musical d'Apollon », dans laquelle il vendait de la musique, des instruments et... « le meilleur chocolat »<sup>3</sup>. Cet artiste sur l'activité duquel nous ne possédons pas d'autres renseignements, mourut à Moscou, vers 1799.

\* \* \*

LINDNER, acteur allemand sur lequel nous possédons fort peu de renseignements, était probablement l'artiste dont nous avons déjà mentionné le nom et qui appartient, entre 1767 et 1772, à la troupe dirigée par J.-F. Mende, à Saint-Pétersbourg.

A cette dernière date, Lindner quitta la capitale, mais il y reparut en 1793, dans la compagnie de M<sup>me</sup> C.-L. Tilly et, quand celle-ci s'éloigna deux ans plus tard, il se rendit avec elle à Reval où il fut attaché, pendant quelque temps, au théâtre de la ville<sup>4</sup>. Puis il se produisit à Prague en 1797 et, deux ans après, il revint à Saint-Pétersbourg pour la troisième fois, dans la troupe de l'impresario J. Mire avec laquelle il passa au service impérial, le 1<sup>er</sup> septembre 1800, recevant alors des appointements annuels de R. 1.040,—<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 716.

<sup>2</sup> Renseignements fournis par l'arrière-petit-fils de cet artiste, d'après des documents de famille.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 368, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

<sup>4</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 59.

Nous ne connaissons pas le sort ultérieur de cet artiste qui, à ce moment déjà, devait être assez âgé.

\* \* \*

MÄDEL, acteur et chanteur allemand qui excellait dans le genre bouffe et dont l'activité antérieure nous est inconnue, arriva à Saint-Pétersbourg en 1793, dans la troupe de M<sup>me</sup> C.-L. Tilly, et la suivit quand elle quitta la capitale, deux ans plus tard, pour aller jouer à Reval. Dans cette ville, il se fit fort apprécier, au dire d'un témoin qui porta sur lui ce jugement amphigourique :

*... Mädel était l'apôtre de cet ensemble chantant, et l'étoile polaire de cette petite troupe errante...<sup>1</sup>.*

En 1799, Mädel se produisait, avec un vif succès, au théâtre de Lubeck<sup>2</sup> et, dès lors, son nom disparaît de la chronique.

\* \* \*

Caterina MAIER-SCHIATTI, pianiste et compositeur établie à Saint-Pétersbourg, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, était certainement la fille de Luigi Schiatti qui, dès 1760 et jusqu'après 1783, avait été l'un des plus remarquables violonistes du premier orchestre de la cour<sup>3</sup>. Cette artiste se révéla, comme auteur, en donnant : *Trois Sonates pour le clavecin ou pianoforte*, op. 1, dédiées au comte Platon Zoubof, qui furent publiées en 1795 dans la capitale, et que l'éditeur recommanda aux amateurs dans les termes suivants :

*... Sous ce titre, nous avons l'honneur d'annoncer aux amateurs l'apparition d'une œuvre nationale. L'auteur, qui est certainement connue de chacun de nos lecteurs, pour son jeu enchanteur, a témoigné ici de son art dans la composition. Tenant à ne pas être soupçonné de flatterie, nous ne ferons pas d'autre éloge. Cette œuvre et le nom de son auteur sont de suffisantes recommandations<sup>4</sup>.*

Ainsi que le montre cette annonce, Caterina Maier-Schiatti avait dû, à ce moment déjà, se produire avec un certain succès dans la capitale où, jusqu'en 1798, elle donna dix autres œuvres pour clavecin : sonates, fantaisies et variations qui, paraît-il, furent également publiées, mais auxquelles les journaux ne font aucune allusion, et qui semblent perdues<sup>5</sup>.

En 1803, toujours à Saint-Pétersbourg, Caterina Maier-Schiatti se produisit dans l'un des concerts organisés hebdomadairement chez le sénateur A. G. Tiéploff; et elle y joua un *Concerto* pour pianoforte, de sa composition, dont le violoniste L. Spohr qui assistait à cette séance, jugea qu'il n'était « pas mauvais »<sup>6</sup>.

Nous n'avons pas de renseignements sur la carrière ultérieure de cette artiste.

\* \* \*

Joseph-Jean MAIZIÈRES, comédien français, frère aîné de l'acteur du même nom qui entra au service impérial une année après lui, fut engagé en 1796, dans la troupe française de la cour,

<sup>1</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>2</sup> C. STIEHL : *Geschichte Theaters Lubeck*, p. 102.

<sup>3</sup> Sur ce violoniste, voir T. I, pp. 311-312.

<sup>4</sup> *Magasin pour la diffusion...*, juin 1795, annonce. Commettant une erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 338, attribue la date de 1797 à ces sonates.

<sup>5</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 291, est seul à signaler ces ouvrages sur lesquels il ne donne pas de plus amples renseignements.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, I, 46.

à Saint-Pétersbourg, « pour souffler, copier les rôles de toutes les pièces nouvelles, jouer les confidents dans la tragédie et les utilités dans la comédie ». Ses appointements qui, au début, ne s'élevaient qu'à R. 300,— par an, furent progressivement portés jusqu'à R. 1.200,— en 1799<sup>1</sup>.

\* \* \*

Paolo MANDINI, illustre ténor né à Arezzo en 1757, frère de la basse bouffe Stefano Mandini qui l'accompagnait généralement dans ses voyages, débuta en 1777 à Brescia, dans les rôles de demi-caractère auxquels il allait se consacrer plus particulièrement, et pour lesquels il montrait un talent exceptionnel. Il chanta avec un succès toujours grandissant à Milan, Vienne, Venise, Parme, Paris (Théâtre de Monsieur, où il fit fureur), puis de nouveau à Milan, déchaînant l'admiration de tous les spectateurs, autant par la beauté, la pureté et la souplesse extraordinaire de sa voix, que par l'expression de son jeu et l'agrément de son physique.

Paolo Mandini fut attiré à Saint-Pétersbourg par Gennaro Astaritta qui l'y amena en 1795, dans sa troupe d'*opera buffa*, en qualité de 1<sup>o</sup> *mezzo caricato*<sup>2</sup>. Comme partout où il avait passé précédemment, il fit sensation dès sa première apparition, trouvant tout aussitôt une foule d'admirateurs et d'admiratrices que leur enthousiasme porta, ainsi que nous l'avons dit<sup>3</sup>, aux manifestations les plus extravagantes. Reçu dans la haute société russe, l'artiste entra dans l'intimité de hauts personnages dont certains ne crurent pas déchoir en se produisant à ses côtés dans des spectacles intimes, ainsi que l'atteste ce passage des *Mémoires* de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun qui se trouvait alors à Saint-Pétersbourg :

... *Mandini qui, l'on peut dire, avait réuni pour le théâtre tous les avantages imaginables. Il était beau; il était grand acteur, il chantait admirablement, et il arrivait de Paris... Comme il ne pouvait pas jouer les opéras français, on monta l'été, chez la princesse Dolgorouky, plusieurs opéras italiens qui furent représentés sur le petit théâtre d'Alexandrovski*<sup>4</sup>. *On donnait naturellement à Mandini les premiers rôles dans lesquels il était si ravissant, qu'il fallait que les dames et les seigneurs qui le secondaient, fassent l'entier sacrifice de leur amour-propre*<sup>5</sup>.

Sur la scène impériale, Paolo Mandini se produisit dans un grand nombre d'ouvrages, notamment : *L'Italiana in Londra* (1795), *La villanella rapita* et *L'amor contrastato* (1796), *Zenobia in Palmira*, *La pastorella nobile*, *Le gare generose* et *La lanterna di Diogene* (1797)<sup>6</sup>. Lors des fêtes du couronnement de Paul I<sup>er</sup>, à Moscou en 1797, le ténor italien fut envoyé dans cette ville où il prit part à plusieurs spectacles de gala, et il y chanta dans l'*Inno concertato* de G. Sarti, ainsi que dans la cantate : *Il genio della Russia* (rôle de Mars) du même auteur<sup>7</sup>.

En 1799, les appointements de Paolo Mandini s'élevaient à la somme de R. 3.000,—, en plus de laquelle il recevait une indemnité de R. 500,— pour son logement<sup>8</sup>. Cette même année, il assumait la partie principale dans l'opéra : *Alessandro* de F.-H. Himmel<sup>9</sup>. Puis, après s'être produit dans deux concerts au début de 1800, il quitta la Russie, et se rendit à Berlin où il parut à l'Opéra. Mais les connaisseurs jugèrent qu'il n'était plus alors que l'ombre de lui-même, et il fut contraint de s'éloigner bientôt.

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 50.

<sup>2</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, p. 620.

<sup>4</sup> Résidence estivale de la princesse, située non loin de la capitale.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, I, 355. Note relative à l'année 1796.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, *passim*. Et livrets de ces spectacles.

<sup>7</sup> Renseignements fournis par les partitions autographes de ces ouvrages.

<sup>8</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 68.

<sup>9</sup> Livret de ce spectacle.

Paolo Mandini regagna alors l'Italie, et se fit entendre dans plusieurs villes. Puis, s'étant retiré de la scène, il alla se fixer à Bologne où il mourut en 1842, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans <sup>1</sup>.

\* \* \*

Stefano MANDINI, célèbre basse bouffe, frère du précédent, semble avoir débuté à Venise en 1775, comme *1<sup>o</sup> buffo di mezzo caractère*, puis il parut à Alexandrie et à Parme. En 1784-1788, il se trouvait à Vienne où Mozart écrivit pour lui la partie d'Almaviva, dans *Le nozze di Figaro*, et il s'y montra si remarquable, que le chanteur anglais Michel Kelly qui assumait, dans ce spectacle, le rôle de Basilio, nota, dans son journal, que Stefano Mandini était l'un des meilleurs bouffes de son temps <sup>2</sup>.

Après avoir passé par Madrid et Venise, l'artiste arriva en 1795 à Saint-Pétersbourg, dans la troupe recrutée par G. Astaritta, au sein de laquelle il remplissait l'emploi de *1<sup>o</sup> buffo assoluto* <sup>3</sup>. Comme son frère, il prit part à de nombreux spectacles, notamment aux représentations de *Rinaldo d'Aste*, *Il burbero di buon cuore*, *La pastorella nobile*, *Le gare generose*, *Gli amanti consolati*, *La lanterna di Diogene* et *La festa del villaggio* (1796-1798) <sup>4</sup>. Pendant les fêtes du couronnement de Paul I<sup>er</sup>, à Moscou en 1797, il parut aux côtés de son frère, dans l'*Inno concertato* et la cantate : *Il genio della Russia* (rôle du Génie) de G. Sarti <sup>5</sup>.

Puis, à la fin de juin 1799, Stefano Mandini, quitta Saint-Pétersbourg <sup>6</sup>, laissant dans cette ville son frère Paolo qui y demeura quelques mois encore <sup>7</sup>.

\* \* \*

Girolama MASCHIETTI, cantatrice bouffe, était peut-être l'artiste du même nom, mais prénommée Elisabetta, qui se produisait à Venise, en 1784. Appartenant à la troupe d'*opera buffa* qui arriva à son compte propre, à Saint-Pétersbourg en 1794, Girolama Maschietti y chantait les secondes parties <sup>8</sup>, et elle quitta la capitale avec ses camarades, au mois d'août de l'année suivante <sup>9</sup>.

\* \* \*

Catherine Vassilievna MIKHAÏLOVA, cantatrice, fille de la chanteuse Avdotia Mikhaïlova qui appartint jusqu'en 1799 à la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, fut admise dans cet ensemble, le 30 mai 1796, pour y jouer les soubrettes « et autres rôles espiègles », ainsi que pour les travestis dans la comédie et l'opéra. D'abord fixés à R. 400,— par an, avec logement gratuit et bois de chauffage, ses appointements furent graduellement portés jusqu'à R. 900,—, en 1800. Catherine Mikhaïlova parut dans les représentations russes de plusieurs opéras-comiques français, notamment dans *Zémire et Azor*, *Renaud d'Ast* et *Blaise et Babet* <sup>10</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Faisant une confusion avec le frère de cet artiste, C. SCHMIDL : *Op. cit.*, II, 22, le prénomme Paolo Stefano.

<sup>2</sup> *Reminiscences of the King's Theatre*; Londres, 1826, T. I, pp. 121 et 196.

<sup>3</sup> *Indice de spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp., passim*. Et livrets de ces spectacles.

<sup>5</sup> Indications fournies par la partition autographe de ces ouvrages.

<sup>6</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 juin 1799, annonce.

<sup>7</sup> Fig. 125, nous reproduisons la silhouette de Stefano Mandini, qui fut dessinée à Vienne, vers 1788.

<sup>8</sup> *Indice de spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>9</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 août 1795, annonce.

<sup>10</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 34.

Johann-Christian-Dietrich MOECKER, organiste, naquit en 1748 à Schwerin où son père, Caspar-Ludwig, fut au service de la maison ducale, d'abord comme hautboïste, puis comme organiste. Suivant la vocation paternelle, le jeune artiste fut attaché pendant plusieurs années à l'église de la cour, pour les mêmes fonctions mais, ayant demandé un congé en 1778, il ne reparut pas. De fait, il avait quitté la ville, et s'était rendu à Saint-Pétersbourg où il fut engagé comme organiste de l'église luthérienne de Sainte-Anne, à raison de R. 300,— par an<sup>1</sup>, et il occupa cet emploi jusqu'à la fin de sa vie. A sa mort survenue le 15 mai 1793, « les œuvres musicales théoriques et pratiques » qui lui avaient appartenu furent vendues aux enchères par les soins de J.-W. Hässler<sup>2</sup>, avec lequel il s'était probablement lié, en raison de l'identité de leur formation artistique et de leurs occupations professionnelles.

En marge de sa charge officielle, J.-C.-D. Moecker se livrait à la composition, car l'éditeur J.-D. Gerstenberg publia plusieurs de ses œuvres posthumes pour clavecin : quelques séries de *Chansons russes variées* en 1796, et une *Cosaque* (danse) en 1797.

\* \* \*

Louis MONTGAUTIER, comédien et chanteur, mari de l'actrice du même nom, était peut-être identique à l'artiste qui se produisit à Paris en 1792, au Théâtre de Monsieur<sup>3</sup>. C'est certainement très peu après cette date que Louis Montgautier fut engagé à Saint-Pétersbourg, dans la troupe française de la cour :

... pour jouer les jeunes premiers dans la comédie, chanter l'opéra et jouer (hors de ces emplois) tous les rôles qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer<sup>4</sup>.

A son entrée au service, Louis Montgautier reçut des appointements annuels de R. 1.200,— qui, dès l'année suivante, furent portés à R. 3.000,—, et il bénéficiait de contrats de trois ans qui furent renouvelés à plusieurs reprises. Nommé régisseur de la troupe française en 1798, il reçut, deux ans plus tard, l'ordre de se préparer à chanter dans les concerts que la direction des Théâtres impériaux se proposait d'organiser à Saint-Pétersbourg, pendant le Grand-Carême<sup>5</sup>.

Cet artiste demeura assez longtemps au service, car il était encore attaché en 1806 à la troupe française de la cour, avec laquelle il joua alors un vaudeville : *Le tableau de l'enlèvement des Sabines*<sup>6</sup>. La date de sa retraite n'est pas connue.

\* \* \*

M<sup>me</sup> MONTGAUTIER, cantatrice et actrice, femme du précédent, fut reçue en 1792, conjointement avec son mari, dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg :

... pour jouer les ingénuités dans la comédie — les rôles de M<sup>lle</sup> Renauld —, dans l'opéra ceux de M<sup>me</sup> Du Gazon [sic], qui ne seront pas réclamés par l'actrice en possession de cet emploi, et tous les rôles d'amoureuse, convenant à son âge, physique et talent<sup>7</sup>.

Au moment de son engagement, elle reçut des appointements annuels de R. 1.000,—, puis R. 1.500,— en 1793, et R. 3.000,— en 1799. Il lui fut accordé, en 1800, un spectacle à son bénéfice<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> C. MEYER : *Op. cit.*, pp. 239 et 248.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 mai 1793, annonce.

<sup>3</sup> *Almanach général de tous les spectacles de l'Empire français*, Paris, 1792, p. 336.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 51, original en français.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Le Lycée*, Saint-Pétersbourg, mai 1806.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 607, original en français.

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, 51.

Au cours de son séjour à Saint-Pétersbourg, M<sup>me</sup> Montgautier se produisit dans une quantité d'opéras français, notamment dans *Le quiproquo*, *Zémire et Azor*, *Azémia*, *Blaise et Babet*, puis dans *Roméo et Juliette* de D. Steibelt (1805) et *Les deux journées* de L. Cherubini (1806). Elle fit même une apparition sur la scène russe de la cour où elle chanta, en 1805, le rôle de Paracha, dans l'opéra-comique *Yam* de A. N. Titof <sup>1</sup>.

Comme son mari, M<sup>me</sup> Montgautier demeura de longues années en Russie car, après avoir participé, en 1806, à l'exécution des *Saisons* de J. Haydn et du *Messie*, dans les concerts de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, elle chanta également dans l'audition de *La Création*, organisée par la même association en 1811 <sup>2</sup>.

Nous ignorons l'époque à laquelle cette artiste prit sa retraite, mais il est probable qu'elle dut quitter la Russie, en même temps que les autres artistes français de la cour, en 1812.

\* \* \*

Pietro MUSCHIETTI, célèbre castrat (contralto), était originaire de Brescia et fit ses études dans sa ville natale, auprès du compositeur Pietro Pellegrini qui était alors maître de chapelle de l'église des Jésuites. A l'aurore de sa carrière, il tint un rôle secondaire, lors de la création de *Mitridate* de Mozart, à Milan en 1770, puis il chanta sur la plupart des scènes de la péninsule, pour se faire entendre ensuite à Vienne, Paris, Hambourg et Berlin. Alors qu'il était engagé dans cette dernière ville, en 1793, il fut congédié abruptement, parce qu'on le soupçonnait de nourrir des sentiments révolutionnaires et de manifester de la sympathie pour la France <sup>3</sup>. Dès ce moment, ses biographes perdent sa trace.

C'est que Pietro Muschietti, obligé de quitter précipitamment l'Allemagne, s'était rendu en Russie où, en 1795, il se fixa à Moscou, comme professeur de chant. Deux ans plus tard, il y publia *Six Airs avec accompagnement de fortepiano* et, en 1803, il organisa, pendant le carnaval, une série de six concerts, avec le concours du chef d'orchestre J. Dengler, du violoniste-compositeur Ferdinand Fraenzel et de la cantatrice Teresa Maciurletti <sup>4</sup>.

A cette époque, Pietro Muschietti était devenu le professeur attitré de toutes les dames de la haute société moscovite, et il jouissait d'une grande réputation comme pédagogue, ainsi que l'atteste ce témoignage d'un contemporain :

*... C'était un homme dans la cinquantaine, avec un visage méridional et expressif, dont les mouvements étaient rapides et impatients, prouvant le côté volcanique de sa nature. Il était l'idole de la haute société moscovite, et il fut le maître des chanteurs russes Siboni et Rupini <sup>5</sup>.*

Il est probable que cet artiste termina son existence dans la ville qui l'avait accueilli avec tant d'empressement, et où il avait fait une si fructueuse carrière.

\* \* \*

Johann-Peter-Theodor NEHRLICH, pianiste et compositeur né à Erfurt en 1770, fit ses études auprès de C.-Ph.-E. Bach, de l'organiste J.-C. Kittel et de J.-W. Hässler. Sur la recommandation de ce dernier, il fut engagé, comme maître de musique, dans une maison seigneuriale

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 50-51. — *Troubadour du Nord*, 1805. — P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 171. — *Le Lycée*, septembre 1806.

<sup>2</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>3</sup> L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, p. 243.

<sup>4</sup> *Gazette de Moscou*, décembre 1802, annonce.

<sup>5</sup> S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 28.

de Dorpat et il y écrivit, en 1795, son œuvre première, des *Airs russes variés pour le pianoforte* qu'il envoya à J. W. Hässler, alors en séjour à Saint-Pétersbourg. Celui-ci lui réserva la surprise de les faire éditer<sup>1</sup> comme deuxième fascicule de la série de pièces du même genre, dont J.-D. Gerstenberg venait d'entreprendre la publication. Ce qui encouragea le jeune artiste à persévérer en donnant, l'année suivante, une *Suite des Airs russes variés*, op. 2, qui parut également dans la capitale<sup>2</sup>.

Vers 1798, sur le conseil de J.-W. Hässler, J.-P.-T. Nehrlich alla s'établir à Moscou où il ne tarda pas à jouir d'une grande vogue comme professeur de pianoforte, et où il trouva de nombreux élèves. Il produisit alors plusieurs œuvres nouvelles : *Fantaisie et chanson russe avec variations* op. 3; *Six leçons pour le clavecin ou le pianoforte*, op. 4; *XXIV Petits préludes dans tous les tons majeurs et mineurs*, op. 5; *Fantaisie et chanson russe avec variations*, op. 6; tous ouvrages qui furent gravés soit à Saint-Pétersbourg, soit à Moscou, entre 1798 et 1802. Puis, quelques années plus tard, il fit paraître à Leipzig des pièces vocales : *25 Geistliche Oden und Lieder, mit Begleitung des Pianofortes*, op. 7.

L'invasion française contraignit J.-P.-T. Nehrlich à quitter Moscou en 1812 mais, quelques années ayant passé, le musicien revint s'installer dans cette ville et, dès lors, on ne possède plus de renseignements sur lui.

\* \* \*

Santo NENCINI, basse bouffe, chanta à Rome et à Milan, avant que d'entrer, de 1785 à 1790, dans la troupe particulière du prince Esterhazy, à Vienne. En 1792-1793, il se produisit à l'Opéra de cette dernière ville puis, en 1795, G. Astaritta l'amena à Saint-Pétersbourg, comme 1<sup>o</sup> *buffo caricato* de sa troupe d'*opera buffa*<sup>3</sup>.

Santo Nencini parut alors dans *L'Italiana in Londra*, *La pastorella nobile* et *La lanterna di Diogene*, ainsi que dans d'autres ouvrages italiens, et même dans l'opéra-comique français *Azémia*<sup>4</sup>.

Lors des fêtes du couronnement de Paul I<sup>er</sup>, en 1797, il fut, comme ses camarades, mandé à Moscou où il prit part à plusieurs spectacles, ainsi qu'à l'exécution de *l'Inno concertato* de G. Sarti<sup>5</sup>. Deux ans plus tard, ses appointements s'élevaient à la somme de R. 3.000,—, et il recevait une indemnité de R. 500,— pour son logement. A ce moment, et pendant quelques mois, il exerça les fonctions de régisseur de la troupe italienne<sup>6</sup>.

En 1801, Santo Nencini passa dans l'entreprise particulière qu'Antonio Casassi venait de fonder à Saint-Pétersbourg, et il y resta jusqu'en 1803, s'y faisant entendre notamment dans *L'amor marinaro* de J. Weigl<sup>7</sup>. A partir de cette date, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Varvara Borissovna NOVIKOVA, excellente cantatrice, était connue à Moscou sous le surnom familier de *Varenka Stolypinska*, parce qu'elle était une serve de A. E. Stolypine, et qu'elle faisait partie de la troupe particulière de ce personnage qui louait parfois ses artistes à Michel Maddox, pour les faire paraître sur la scène du Théâtre-Pétrovsky<sup>8</sup>.

Possédant une fort jolie voix et montrant de réelles dispositions dramatiques, elle se fit si bien remarquer par le public, que la direction des Théâtres impériaux la manda à

<sup>1</sup> E. L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 567-568.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 2 novembre 1795 et 4 avril 1796, annonces.

<sup>3</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, *passim*; et livrets de ces spectacles.

<sup>5</sup> Indication fournie par la partition autographe de cet ouvrage.

<sup>6</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 70.

<sup>7</sup> *Journal d'airs... d'opéras italiens chantés au Théâtre de M<sup>r</sup> Casassi*; Saint-Pétersbourg, 1802.

<sup>8</sup> L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, pp. 177 et 260. *Varenka*, diminutif de Varvara.

Saint-Pétersbourg et l'admit, le 25 avril 1796, dans la troupe russe de la cour, lui accordant des appointements annuels de R. 800,— et un logement gratuit, pour :

*... apprendre, jouer et chanter, dans les Théâtres de la cour, là où il lui sera ordonné, tous les premiers rôles féminins et, à l'occasion, les rôles masculins, aussi bien dans les opéras que dans les comédies et les drames..., en un mot, elle doit jouer et chanter tous les rôles pour lesquels elle sera désignée par la direction*<sup>1</sup>.

Après avoir paru dans de nombreux spectacles, entre autres dans les représentations russes de *Nina, o sia La pazza per amore* de G. Paisiello, *Rinaldo d'Aste* de G. Astaritta, et *Il spazzacamino principe* de M. Portogallo, Varvara Novikova fut congédiée, le 14 février 1798, sur sa demande<sup>2</sup>. Elle semble s'être retirée de la scène, à ce moment.

\* \* \*

Antonio Domenico DALL' OCCA, célèbre contrebassiste né à Cento près de Bologne, en 1763, appartenait à une famille remarquablement douée pour la musique, car il était le frère du violoncelliste et professeur de chant Filippo dall'Occa, père de la pianiste Teresa dall'Occa, et oncle de la cantatrice Sophie dall'Occa qui fit une glorieuse carrière au XIX<sup>e</sup> siècle, sous le nom de son mari, le compositeur autrichien Frantz Schoberlechner<sup>3</sup>.

Ayant probablement fait ses études en Italie, Antonio-Domenico dall'Occa dut arriver en Russie en 1794 et, à ce moment, il donna un concert à Moscou puis, deux ans plus tard, il se produisit à Saint-Pétersbourg, en compagnie de son frère Filippo et d'une cantatrice-prodigée âgée de trois ans !<sup>4</sup>

Son apparition dans la capitale dut certainement faire sensation, car il fut immédiatement engagé dans le premier orchestre de la cour, où il reçut des appointements annuels de R. 700,— et une indemnité de R. 130,— pour son logement. Cependant, désireux de se faire connaître à l'étranger, il obtint son congé, le 1<sup>er</sup> septembre 1797 déjà<sup>5</sup>, et se rendit en Allemagne où il parut dans plusieurs villes, notamment à Dantzig où un journal signala qu'il jouait :

*... sur un contraviolon monté de trois cordes, d'une invention toute récente, sur lequel il arrivait à produire la sonorité de l'harmonica...*<sup>6</sup>

Pour diminuer l'encombrement de sa volumineuse basse et en faciliter le transport, Antonio-Domenico dall'Occa avait adopté, dans ses voyages, le procédé utilisé avant lui par J. Kaempfer, et il enlevait le manche de son instrument qu'il remettait en place, au moyen de plusieurs vis<sup>7</sup>.

Au mois de septembre 1798, l'artiste italien était de retour à Saint-Pétersbourg et il signa alors, avec la direction des Théâtres impériaux, un nouveau contrat de trois ans qui lui assurait un traitement de R. 1.200,—, comme 1<sup>er</sup> contrebassiste de l'orchestre de la cour. Le 1<sup>er</sup> janvier 1800, ses appointements furent portés à R. 1.600,— puis, à la fin de la même année, à R. 2.000,—;

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, I, 96 et II, 453.

<sup>2</sup> *Ibid.*, I, 103 et III, 34.

<sup>3</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 21 et *passim*, commet une singulière erreur en confondant la famille des dall'Occa avec celle des dall'Oglio qui se trouvait en Russie un demi-siècle auparavant. Il fait d'Antonio et de Filippo dall'Occa, les fils de l'un des dall'Oglio !

<sup>4</sup> N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 253, d'après une annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*.

<sup>5</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 104.

<sup>6</sup> Cité par H. RAUSCHNING : *Op. cit.*, p. 58.

<sup>7</sup> F. WARNECKE : *Der Kontrabass*; Hambourg, 1909, p. 16.

en plus de quoi, le virtuose recevait une somme de R. 300,— pour les leçons qu'il donnait à un élève de l'École théâtrale <sup>1</sup>.

A cette époque, Antonio Domenico dall'Occa se produisait fréquemment en public, tant à Saint-Pétersbourg, qu'à Moscou et Riga. Il entreprit alors de grandes tournées à l'étranger, après en avoir fait une en Russie en 1818, avec sa fille Teresa. Il parcourut ainsi l'Allemagne, la Belgique et la France où il connut toujours un immense succès, revenant de temps à autre à Saint-Pétersbourg qu'il semble avoir quitté définitivement en 1831 <sup>2</sup>. Peu après, il regagna l'Italie, et il mourut à Florence en 1846, à l'âge de quatre-vingt-trois ans <sup>3</sup>.

\* \* \*

Antonio PALMINI, chanteur bouffe fut, de 1777 à 1793, à Innsbruck, Venise et Varsovie. Il faisait partie, comme *buffo caricato*, de la troupe italienne particulière qui parut à Saint-Pétersbourg en 1794 <sup>4</sup>, et au sein de laquelle il se produisit notamment, en 1795, comme chanteur et danseur dans *L'impresario in angustie* de D. Cimarosa <sup>5</sup>.

Au mois d'août de la même année, Antonio Palmiini quitta la capitale avec ses camarades <sup>6</sup>, et il alla jouer en leur compagnie à Riga, avant que de regagner Venise où il se trouvait en 1797.

\* \* \*

Pietro PINUCCI, danseur et chorégraphe, mari de la ballerine Colomba Pinucci-Torselli, se produisit, entre 1782 et 1792, à Venise, puis à Varsovie. Le 26 août 1793, les deux artistes furent engagés au service impérial, à Saint-Pétersbourg, *in qualità di primi grotteschi*, avec un appointement global de R. 3.500,—, à quoi s'ajoutaient un logement gratuit et le bois de chauffage. Leur contrat qui avait été conclu par l'intermédiaire de M. Stabingher, avait une durée de deux ans <sup>7</sup>.

Le 26 août 1795, Pietro Pinucci et sa femme abandonnèrent le service de la cour <sup>8</sup>, et ils partirent pour Moscou où ils entrèrent dans la troupe de Michel Maddox. Pietro Pinucci y succéda, comme chorégraphe, à Francesco Morelli et, durant trois ans, il déploya une activité extraordinaire, mettant au jour près de vingt ouvrages chorégraphiques qui connurent un grand succès, et lui valurent de devenir fort populaire au sein du public moscovite <sup>9</sup>.

En 1799, l'artiste italien quitta Moscou, laissant la place au maître de ballet Giuseppe Salomoni et, dès ce moment, nous ne possédons plus de renseignements sur lui.

\* \* \*

Maddalena PITRO, cantatrice bouffe, appartenait peut-être à la famille de danseurs dont le nom était à peu près identique (Pitrot), et dont nous avons rencontré un membre en Russie, durant les années 1772-1774. Elle faisait partie, en qualité de *2<sup>a</sup> buffa*, de la troupe que G. Astaritta amena à Saint-Pétersbourg en 1795 <sup>10</sup>. C'est là le seul renseignement que nous

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 104.

<sup>2</sup> E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 63.

<sup>3</sup> Fig. 126, nous reproduisons une caricature d'Antonio Domenico dall'Occa, œuvre du littérateur-compositeur E.-T.-A. Hoffmann.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1794-1795.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février 1795, annonce.

<sup>6</sup> *Ibid.*, du 14 août 1795, annonce.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 444-445.

<sup>8</sup> *Ibid.*, III, 87-88.

<sup>9</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, *passim*.

<sup>10</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1796-1797.

possédions sur cette artiste dont nous ignorons si son séjour dans la capitale se prolongea au delà de l'année 1797.

\* \* \*

Charlotte-Rosalie PITROT DE CARDON, actrice française, femme du fameux harpiste du même nom, est peut-être identique à la comédienne Pitrot de Lancy qui, encore très jeune, avait joué quelque temps à la Comédie-Française, puis en province, avant que d'entrer dans la troupe de la Comédie-Italienne de Paris, à laquelle elle appartient dès 1779 et au moins jusqu'en 1788. En dépit d'un réel talent et du charme de sa personne, cette artiste à laquelle on reprochait la timidité et la froideur de son jeu, ne parvint jamais à conquérir la faveur du public parisien <sup>1</sup>.

M<sup>lle</sup> Pitrot de Lancy ayant été la sœur de M<sup>me</sup> Henriette Perceval qui, de 1785 à 1799, fut attachée à la compagnie française de Saint-Pétersbourg, cette circonstance semble donner quelque vraisemblance à l'identification que nous venons de proposer. En effet, s'il s'agit bien de M<sup>lle</sup> Pitrot de Lancy qui, entre temps, serait devenue M<sup>me</sup> Cardon, on peut penser que la perspective de retrouver tout à la fois son mari qui était fixé en Russie depuis un an, et sa sœur qui y vivait depuis près de six ans, incita peut-être l'ex-pensionnaire de la Comédie-Italienne à se rendre, à son tour, sur les bords de la Néva.

De fait, le 25 juillet (nouv. st.) 1791, au moment où elle se trouvait encore à Paris, Charlotte-Rosalie Pitrot de Cardon signa, avec le représentant des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, un contrat valable pour trois ans, qui lui assurait un gage annuel de R. 3.000,— et R. 1.000,— pour son voyage aller et retour. En échange de quoi elle devait occuper :

*... l'emploi des premiers rôles et des grandes coquettes dans la Comédie, en chef et en partage... Tous les autres rôles qui lui seront distribués de la part de la Direction suivant l'occurrence du besoin, sans la moindre opposition de quelque prétexte qu'elle puisse être colorée* <sup>2</sup> [sic]...

Au milieu du mois de septembre de la même année, la comédienne se trouvait déjà à Riga et informa ses supérieurs de sa prochaine arrivée à Saint-Pétersbourg où elle ne dut pas tarder à paraître. Mais, déjà le 12 novembre, déclarant :

*... se sentir extrêmement affaiblie par un climat auquel elle craignait de ne pouvoir s'habituer, et appréhendant de ne pouvoir être utile autant qu'elle l'aurait désiré...*,

elle demanda l'annulation de son contrat : requête à laquelle la direction fit droit en accordant généreusement à l'artiste une année d'appointements, et en lui faisant remise de l'avance qui lui avait été consentie pour son voyage d'aller <sup>3</sup>.

Charlotte-Rosalie Pitrot de Cardon ne dut pas tarder à quitter la Russie car, en 1793, son nom ne figure pas dans la liste des Français qui furent contraints de signer la déclaration antirévolutionnaire exigée, par les autorités impériales, de tous ses compatriotes fixés dans l'Empire. Dès lors, son sort nous est inconnu.

\* \* \*

Carlo Pozzi, compositeur, chef d'orchestre et professeur de chant, devait être parent de la cantatrice Anna Pozzi dont nous avons signalé la présence à Saint-Pétersbourg, entre 1788 et 1790, dans la troupe italienne de la cour. On ne connaît aucun détail sur l'activité de Carlo

<sup>1</sup> E. CAMPARDON : *Les comédiens du Roi de la troupe italienne*, II, 65-67.

<sup>2</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 401-402, original en français.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 401-403, original en français.

Pozzi jusqu'en 1792, époque à laquelle il se trouvait à Londres où il eut l'occasion de rendre des services au librettiste L. da Ponte, et où il écrivit quelques œuvres jusqu'au début de l'année 1794<sup>1</sup>. Le musicien italien dut arriver en Russie peu après ce moment car, en septembre de la même année, il fit paraître, à Saint-Pétersbourg, un *Quatuor* pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 1, dont l'apparition fut signalée par une annonce selon laquelle il exerçait alors les fonctions de « maître de chant à la Communauté impériale »<sup>2</sup>, soit l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna. D'autre part, il est possible qu'à cette époque, il ait appartenu à la troupe italienne indépendante qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg, et qu'il soit venu avec elle dans cette ville, car l'*Indice de' spettacoli* pour 1794-1795 note qu'il était « attaché, comme G. Sarti, à la musique italienne ».

Carlo Pozzi donna alors quelques œuvres de sa composition : *Six ariettes italiennes, dont une est un duo*, avec accompagnement de fortepiano, op. 3; deux *Collections d'airs italiens* pour chant et clavecin, op. 4 et 5; enfin, en 1796, une *Polonaise à grand orchestre, à l'occasion du mariage du Grand-duc Constantin Pavlovitch et de la Princesse de Saxe-Cobourg*.

Quelque temps plus tard, l'artiste se transporta à Moscou et, à la fin de l'année 1799, il succéda à M. Stabingher, en qualité de chef d'orchestre du Théâtre-Pétrovsky. Coup sur coup, il donna à cette scène deux ouvrages nouveaux : une musique de scène pour accompagner la représentation des *Précieuses ridicules* (17 décembre 1799), et une tragédie lyrique en deux actes, avec chœurs et ballets : *Lancy, ou L'Anglaise chez les anthropophages*, qui fut créée le 19 décembre de la même année<sup>3</sup>. Mais il ne conserva pas longtemps ses fonctions qui, en 1801 déjà, étaient confiées à Ivan Frantzovitch Kerzelli.

A ce moment, le nom de Carlo Pozzi avait disparu, depuis un certain temps déjà, de la chronique musicale moscovite. Peut-être l'artiste italien avait-il regagné Londres où, à partir de 1800, des pièces vocales et instrumentales de sa composition recommencèrent à paraître.

\* \* \*

Benjamin-Friedrich REBENSTEIN, musicien allemand, remplissait en 1788 les fonctions d'organiste et de *Cantor* à la Sophien-Kirche de Berlin, et il fut du nombre des premiers membres de la Sing-Akademie fondée, en 1790, par Karl Fasch<sup>4</sup>. A une date que l'on ne saurait préciser, il alla se fixer en Russie où, en 1794, J.-D. Gerstenberg publia, dans le *Magasin musical de Saint-Pétersbourg*, deux *Chansons russes avec variations* pour clavecin, de sa composition<sup>5</sup>. Au dire de E. L. Gerber<sup>6</sup>, B.-J. Rebenstein se trouvait encore en Russie en 1800, mais on ne possède aucun détail sur l'activité qu'il y exerça, ni sur la durée du séjour qu'il y fit.

\* \* \*

Giuseppe (ou Antonio?) RISTORINI, chanteur bouffe qu'il ne faut pas confondre avec le ténor Giambattista Ristorini dont nous avons relevé la présence en Russie, entre 1780 et 1789, arriva à Saint-Pétersbourg en 1795, comme 2<sup>o</sup> *mezzo caricato* de la troupe d'*opera buffa* dirigée par G. Astaritta<sup>7</sup>. C'est là tout ce que nous savons de cet artiste.

\* \* \*

<sup>1</sup> L. DA PONTE : *Op. cit.*, pp. 213-214. — *The Music Review*; Cambridge, 1943, pp. 176-177.

<sup>2</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 septembre 1794, annonce.

<sup>3</sup> O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, pp. 96, 212 et 243.

<sup>4</sup> C. VON LEDEBUR : *Op. cit.*, p. 426, qui déclare inexactement que B.-F. Rebenstein appartint jusqu'en 1796 à cette association. A ce moment, l'artiste en question se trouvait déjà en Russie.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 mai 1794, annonce.

<sup>6</sup> *Neues Lex.*, III, 807.

<sup>7</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

Vassili Fédorovitch RYKALOF, né en 1771, mort en 1812, l'un des meilleurs acteurs de son temps, débuta au théâtre de Toula, et fut admis, le 1<sup>er</sup> juillet 1793, dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg :

*... pour les rôles de pères nobles et de vieux comiques dans le drame, la comédie et l'opéra, ainsi que les personnages convenables à sa voix...*

Vassili Rykalof professa à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg et, en 1800, il fut appelé aux fonctions de régisseur de la troupe russe. D'abord fixés à la somme minime de R. 200,—, ses appointements s'élevaient à R. 550,— en 1800, avec des allocations supplémentaires pour l'enseignement qu'il donnait <sup>1</sup>.

Au cours de sa brillante carrière, cet artiste parut dans un grand nombre de tragédies et de comédies. A l'occasion, il se produisit aussi comme chanteur, et il connut toujours la faveur du public.

\* \* \*

SAINT-VAIR, acteur français, était certainement le mari de l'actrice du même nom, qui se trouvait à Saint-Pétersbourg en même temps que lui. On peut probablement l'identifier avec l'artiste qui se produisait à Nantes en 1781-1782, et à Bruxelles, de 1784 à 1792. Saint-Vair dut entrer vers 1795 dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg; ses appointements s'élevaient à la somme de R. 2.700,—, et son contrat fut renouvelé pour trois ans en 1798 <sup>2</sup>. Il était engagé pour :

*... jouer les premiers comiques dans la comédie et tous les rôles (hors cet emploi), qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer <sup>3</sup>.*

En 1801, à l'expiration de son dernier contrat, Saint-Vair partit avec sa femme, et nous ne possédons pas de renseignements sur son activité ultérieure.

\* \* \*

M<sup>me</sup> SAINT-VAIR, actrice et cantatrice, probablement femme du précédent, jouait les duègnes dans l'opéra, à Bruxelles en 1792. Trois ans plus tard, elle fut engagée à Saint-Pétersbourg, dans la troupe française de la cour, et elle reçut un gage annuel de R. 1.200,— qui, en 1799, fut porté à R. 2.000,—. Elle était tenue de :

*... jouer les confidentes dans la tragédie, les caractères dans la comédie, chanter dans l'opéra et jouer tous les rôles, hors de ces emplois, qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer, convenant à son âge, physique et ses talents <sup>4</sup>.*

Renouvelé en 1798, le contrat de M<sup>me</sup> Saint-Vair expira en 1801, et cette artiste quitta alors la Russie. En 1795, elle avait paru, notamment, dans *Richard Cœur de lion*, de Grétry <sup>5</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, III, 54.

<sup>3</sup> *Ibid.*, II, 605, texte original en français.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, 531 et 607, texte original en français.

<sup>5</sup> *Ibid.*, III, 202.

Elisabeth Séménovna SANDOUNOVA, née Fédorova, familièrement appelée Liza et qui, jusqu'à son mariage, fut désignée au théâtre sous le surnom d'Ouranova que Catherine II s'était plu à lui donner <sup>1</sup>, fut la plus remarquable représentante de la scène lyrique russe de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du premier quart du XIX<sup>e</sup>.

Née à Saint-Pétersbourg en 1772, elle se forma à l'Ecole théâtrale où elle reçut, entre autres, les conseils de V. Martin i Soler. Elle y étudiait encore quand, le 29 janvier 1790, elle débuta sur la scène de l'Ermitage, dans *L'arbore di Diana* où elle incarna le personnage de l'Amour avec tant de grâce et en montrant un talent si décidé, qu'elle fut fort remarquée par l'impératrice qui, le lendemain, lui fit cadeau d'une bague d'une valeur de trois cents roubles, en ajoutant que :

... comme elle avait chanté la veille pour le mari, elle ne devait remettre cet anneau à nul autre qu'à son fiancé <sup>2</sup>.

Possédant une voix de mezzo-soprano d'une étendue de plus de deux octaves et demie, qui avait autant de pureté que de souplesse, témoignant d'exceptionnelles dispositions dramatiques, la jeune artiste qui, au surplus, avait reçu de la nature un physique charmant, ne tarda pas à devenir la favorite du public pétersbourgeois, connaissant un succès sensationnel à chacune de ses apparitions. Aussi, lorsqu'elle quitta l'Ecole théâtrale, fut-elle immédiatement engagée, le 12 mars 1791, dans la troupe russe de la cour, où ses appointements furent fixés à la somme, considérable pour une débutante, de R. 500,— par an.

C'est à ce moment que, séduit par la grâce et le talent d'Elisabeth Fédorova, le comte A. A. Bezborodko, qui était habitué à faire de faciles conquêtes parmi les femmes de théâtre, se mit en tête de séduire la jeune actrice, bien que celle-ci fût fiancée au comédien Sila Sandounof. Nous avons relaté <sup>3</sup> les vils procédés auxquels le tout-puissant secrétaire d'Etat recourut en la circonstance, ne reculant pas, pour parvenir à ses fins, de faire congédier son rival par les directeurs des Théâtres impériaux qui se prêtèrent complaisamment à sa vilaine manœuvre.

Dans son désespoir, la jeune fille se résolut à jouer le tout pour le tout et, ainsi que nous l'avons rapporté, le 11 février 1791, alors qu'elle venait de paraître sur la scène de l'Ermitage, dans *Fédoul et ses enfants*, elle se jeta aux pieds de Catherine II en lui remettant une supplique dans laquelle elle exposait tous ses malheurs. Outrée, la souveraine congédia sur l'heure les directeurs coupables d'un tel abus de pouvoir, et elle ordonna de marier les fiancés auxquels, par une faveur bien rare, la bénédiction nuptiale fut donnée, trois jours plus tard, dans l'église du Palais.

La cantatrice put alors poursuivre paisiblement sa carrière et, pendant trois ans, son succès ne fit que s'affirmer. Puis son mari ayant eu des démêlés avec le prince N. B. Youssoufop qui avait pris la direction des Théâtres impériaux, fut congédié en 1794. Aussi le suivit-elle à Moscou où tous deux, engagés au Théâtre-Pétrovsky, bénéficièrent aussitôt d'une faveur qui ne se démentit pas un instant, pendant de longues années.

L'union qu'Elisabeth Sandounova avait contractée dans des circonstances à la fois si dramatiques et si touchantes, ne fut pas heureuse. Trompée et battue par son mari dont les mœurs étaient assez peu recommandables, la cantatrice finit par divorcer en 1810, sans cesser d'appartenir à la troupe de Moscou. Puis, l'invasion française l'ayant obligée de quitter la ville, elle alla jouer à Saint-Pétersbourg, sur la scène de la cour où elle fut reçue avec transport et où elle se produisit jusqu'en 1823, époque à laquelle elle prit sa retraite. Mais en 1818 déjà,

<sup>1</sup> Allusion à la planète Uranus que l'astronome allemand F. W. Herschel avait découverte en 1781.

<sup>2</sup> A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, p. 217.

<sup>3</sup> Voir ci-dessus, pp. 581-582.

l'Etat lui avait accordé une pension de R. 4.000,— par an, en raison des services éclatants qu'elle avait rendus au théâtre national, au long de sa glorieuse carrière. Sur la fin de sa vie, Elisabeth Sandounova revint s'établir à Moscou, et c'est dans cette ville qu'elle mourut en 1826, à l'âge de cinquante-quatre ans <sup>1</sup>.

Tous les contemporains s'accordent à la considérer comme la cantatrice russe la plus accomplie de son temps, et ils affirment qu'elle ne le cédait en rien à des artistes aussi justement célèbres qu'Elisabeth Mara et Teresa Maciurletti. Abordant les genres les plus divers, elle montrait un égal talent dans l'opéra russe et l'opéra italien où sa voix chaude et expressive faisait merveille, cependant qu'elle chantait, avec une incroyable aisance, la scabreuse partie de la Reine de la Nuit, dans *Die Zauberflöte*.

Au cours de sa carrière, Elisabeth Sandounova n'avait pas paru dans moins de deux cent trente rôles !

\* \* \*

SANTI, guitariste italien, semble avoir été, vers 1794, au service du comte Platon Zoubof, le dernier amant de Catherine II. Follement épris de la grande-duchesse Elisabeth Alexéievna, femme du grand-duc Alexandre Pavlovitch, le comte Zoubof faisait servir Santi à ses intrigues amoureuses, et le chargeait d'épier les sorties de sa Dulcinée dans le parc de Tsarskoïé-Sélo, afin de la pouvoir rejoindre plus sûrement <sup>2</sup>. Par une fâcheuse erreur, l'historien soviétique N. Findeisen attribue ce rôle peu reluisant à... Giuseppe Sarti ! <sup>3</sup>

Nous ne possédons pas d'autre renseignement sur ce personnage.

\* \* \*

Teresa SAPORITI, remarquable cantatrice née en 1763, appartenait déjà en 1782 à la troupe de l'impresario P. Bondini, au sein de laquelle elle se produisit dans plusieurs villes d'Allemagne, puis à Prague, se faisant remarquer partout pour son joli visage et la qualité de sa voix. Dans cette dernière ville, elle eut l'honneur de prendre part, en 1787, à la création de *Don Giovanni*, et elle y chanta le rôle de Donna Anna que Mozart avait écrit pour elle. Teresa Saporiti parut ensuite à Venise, Milan, Bologne, Parme et Modène.

Puis, en 1795, elle fut attirée à Saint-Pétersbourg, comme *1<sup>a</sup> buffa assoluta* — à égalité avec Giulia Gasparini — dans la troupe dirigée par G. Astaritta <sup>4</sup>. Elle s'y produisit notamment dans *Il barbiere di Siviglia* et *L'Italiana in Londra* où elle dut avoir un succès bien marqué, puisque l'éditeur J.-D. Gerstenberg inséra, dans le *Giornale musicale del Teatro italiano*, un air extrait du second de ces ouvrages, dont elle avait été l'interprète, cependant que J. Kozłowski écrivit une : *Polonaise d'un air du « Barbier de Séville », chanté par M<sup>lle</sup> Saporiti* <sup>5</sup>.

Au même moment, Teresa Saporiti fit œuvre de compositeur en donnant deux romances : *Dormivo in mezzo al preto* et *Caro mio ben deh senti*, que J.-B. Hainglaise reproduisit dans son *Journal d'Airs... avec accompagnement de Guittarre* en 1796. La même année, la cantatrice se rendit à Moscou et y donna un concert. Dès lors, son nom disparaît de la chronique artistique, ce qui fait supposer qu'elle ne demeura pas longtemps en Russie. Teresa Saporiti dut alors regagner l'étranger et, sans que l'on sache rien de son activité jusqu'à ce moment, elle mourut à Milan en 1869, à l'âge de cent six ans ! <sup>6</sup>

<sup>1</sup> Fig. 127, nous reproduisons un portrait d'Elisabeth Sandounova, qui fut dessiné en 1823.

<sup>2</sup> Cesse V. M. GOLOVINA : *Op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> *Esquisse*, II, 133.

<sup>4</sup> *Indice de' spettacoli* pour 1795-1796.

<sup>5</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 18 janvier et 18 mars 1796, annonces.

<sup>6</sup> Fig. 128, nous reproduisons le portrait de Teresa Saporiti, d'après celui qui fut gravé en 1791, par F. Fambrini.

\* \* \*

STOLLMERS, acteur allemand, mari de la comédienne du même nom, fut amené en 1793 par M<sup>me</sup> C.-L. Tilly, à Saint-Pétersbourg où sa femme, qui appartenait à la même troupe, mourut prématurément. Au départ de la compagnie, en 1795, Stollmers alla jouer avec elle à Reval où il épousa la jeune cantatrice Sophie Bürger<sup>2</sup>. Tous deux restèrent quelque temps dans cette ville où l'acteur se fit fort apprécier et où il prit la direction du théâtre<sup>3</sup>. En 1798, Stollmers et sa jeune femme furent engagés par Kotzebue, pour la scène de Vienne, et ils ne tardèrent pas à divorcer.

\* \* \*

Ivan STOROJEF, acteur sur lequel on ne possède que fort peu de renseignements, débuta à Moscou et entra, en 1793, dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, pour y jouer :

... les rôles de valets, avec l'obligation de chanter dans les opéras-comiques, et d'étudier le chant aux frais de l'Etat.

Cet artiste appartenait encore à la troupe russe en 1800<sup>1</sup>.

\* \* \*

Angelo-Maria-Villa TESTORE (ou TESTORI), célèbre sopraniste né vers 1772 à Vituone (Milanais), était le fils naturel du luthier Pietro Testore qui, en 1783, fut condamné à cinq ans de cachot, pour avoir fait subir l'opération de la castration à son enfant, alors âgé de onze ans<sup>4</sup>. L'année suivante déjà, Angelo Testore chantait dans les chœurs de la Scala et, en 1789-1790, on le rencontre, comme 2<sup>o</sup> uomo, à Mantoue, Milan et Pavie. Puis, son talent l'ayant fait remarquer, il passa au rang de 1<sup>er</sup> soprano à Milan et à Bergame, avant que d'être engagé en 1791, à l'Opéra de Vienne où il se perfectionna auprès du célèbre ténor V. Maffoli<sup>5</sup>, et où, en 1792, il participa à la création de *Il matrimonio segreto*, de D. Cimarosa.

Après s'être fait entendre à Modène, Mantoue et Venise, en 1793-1794, le jeune chanteur suivit, au début de 1796, Felice Giardini à Moscou où celui-ci le présenta assez audacieusement comme son élève<sup>6</sup>. Mais le violoniste étant venu à mourir très peu de temps après, Angelo Testore se transporta à Saint-Pétersbourg et, le 8 septembre de la même année, il entra au service de la cour, avec des appointements de R. 3.000,—, une indemnité de R. 300,— pour son logement, et le droit à un bénéfice annuel d'une valeur de R. 500,—<sup>7</sup>.

Appelé à Moscou en 1797, il y prit part aux spectacles organisés pendant les fêtes du couronnement, et il s'y produisit dans la cantate : *Il genio della Russia* (rôle de Mercurio), ainsi que dans l'*Inno concertato* de Giuseppe Sarti<sup>8</sup>. Puis, une fois rentré dans la capitale, il chanta dans la représentation de *Zenobia in Palmira* qui fut donnée à Gatchina, au mois d'octobre de la même année<sup>9</sup>.

En même temps, ainsi que l'attestent les annonces qu'il publia à plusieurs reprises, Angelo Testore se livrait, comme tous les membres milanais de sa famille, au commerce des instruments

<sup>1</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 41-42.

<sup>2</sup> Sur cette cantatrice, voir ci-dessus, pp. 647-648.

<sup>3</sup> *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>4</sup> A PAGLICCI-BROZZI : *Il regio ducale teatro di Milano*; Milan, 1894, pp. 108-110.

<sup>5</sup> C. GERVASONI : *Op. cit.*, p. 282.

<sup>6</sup> *Gazette de Moscou*, mars 1796, annonce.

<sup>7</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 71.

<sup>8</sup> Indications notées sur les partitions d'orchestre autographes de ces ouvrages.

<sup>9</sup> *Archives Th. Imp.*, II, 491.

anciens, et il offrait aux amateurs des violons de Stradivari, Amati, Steiner et autres luthiers de renom <sup>1</sup>. En 1799, il assumait le rôle d'Idreo dans *Alessandro* de F. H. Himmel et, l'année suivante, il se fit entendre au concert.

Angelo Testore dut quitter la Russie vers la fin de 1802 car, en 1803, il se produisit à Milan, passant ensuite à Turin et à Padoue, ainsi que dans d'autres villes de la péninsule, pour réparaître en 1812 dans la capitale lombarde où il tint l'emploi de *1<sup>o</sup> uomo*, et où il semble avoir abandonné la scène. La date de sa mort ne nous est pas connue <sup>2</sup>.

\* \* \*

Caroline-Luise TILLY, actrice et directrice de théâtre, née Geyer, femme de l'acteur et impresario J.-C. Tilly, vit le jour à Berlin en 1760. Après avoir joué dans nombre de villes de l'Allemagne du Nord, au sein de l'ensemble dirigé par son mari, elle entreprit, en 1793, de conduire une troupe de comédiens et de chanteurs allemands à Saint-Pétersbourg, et celle-ci eut un si vif succès, que l'artiste songea à s'établir de façon permanente dans la capitale russe où sa compagnie fut probablement la première à faire connaître *Don Giovanni* et *Die Zauberflöte*.

Mais son mari qui, pour lors, dirigeait le théâtre de Brunswick, étant venu à mourir inopinément le 2 février (nouv. st.) 1795, Caroline-Luise Tilly se vit obligée de regagner précipitamment l'Allemagne, afin d'y recueillir la succession du défunt. Rentrée à Brunswick au mois de septembre de la même année, elle mourut dans cette ville, quatre ans plus tard <sup>3</sup>.

Chose curieuse : La présence de la troupe de Caroline-Luise Tilly à Saint-Pétersbourg a passé complètement inaperçue de tous les historiens russes...

\* \* \*

Franz TURECK, hautboïste certainement d'origine tchèque, entra, le 1<sup>er</sup> juillet 1786, dans le second orchestre de la cour, à Saint-Pétersbourg, aux appointements annuels de R. 300,—, avec un logement gratuit. Dès l'année suivante, il enseigna son art aux élèves de l'École théâtrale et, en 1789, son gage fut porté à R. 500,—. Cet artiste fut congédié en février 1800, et il est probable qu'il quitta alors la Russie, pour regagner son pays natal <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 2 janvier 1797 et 2 mai 1802, annonces.

<sup>2</sup> Fig. 129, nous reproduisons les traits d'Angelo Testore, d'après un portrait dessiné par Pardos et gravé par un artiste inconnu (Original dans la collection d'estampes du Castello sforzesco, à Milan).

<sup>3</sup> O. TEUBER : *Op. cit.*, II, 39. — *Journal für Theater...*, janvier 1797.

<sup>4</sup> *Archives Th. Imp.*, III, 128.

## FIN DU TOME II

*Pour les tables, les index et les illustrations, voir fin du Tome III*



IMPRIMERIES POPULAIRES

GENÈVE

Octobre 1951