

ANNALES
DE LA MUSIQUE ET DES
MUSICIENS EN RUSSIE
AU XVIII^e SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

L'Opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle. Genève, 1932. (*Epuisé; deuxième édition en préparation*).

Violonistes-compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle. Milan, 1938-1946.

Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique, avec l'indication des œuvres de compositeurs russes parues en Occident, à la même époque. Genève, 1945.

Regards sur la Musique contemporaine. 1921-1946. Préface d'Arthur Honegger. Lausanne, 1946.

*Le présent volume a été publié grâce à l'appui donné aux Editeurs
par les généreuses souscriptions de M^{me} Marie MOOSER,
MM. Alfred CORTOT, Martin NAEF et Werner REINHART.*

R.-ALOYS MOOSER

ANNALES
DE LA MUSIQUE ET DES
MUSICIENS EN RUSSIE
au XVIII^{me} siècle

TOME I
DES ORIGINES A LA MORT DE PIERRE III (1762)



MONT-BLANC

A la mémoire d'un ami bien cher

RICHARD NEUBERT

† 30 mars 1943

INTRODUCTION

Demeurée fort tard dans un état de barbarie que suffit à expliquer la situation excentrique qu'elle occupe sur la carte de l'Europe, la Russie n'est venue à la musique que bien après les grandes nations d'Occident.

Certes elle possédait, depuis des temps fort reculés, un art populaire très riche, ainsi que des chants liturgiques dont, entre le X^e et le XII^e siècles, elle reçut le principe de Byzance et de la Bulgarie. Mais à l'époque où l'Italie, l'Allemagne, l'Autriche, la France, l'Espagne, l'Angleterre et les Pays-Bas connaissaient déjà une vie musicale intense grâce à la présence, dans les cours princières, de compositeurs et d'exécutants du plus rare mérite, l'empire des tsars en était encore réduit à faire son plaisir des bruyants balbutiements de bandes militaires extrêmement rudimentaires et de maigres concerts donnés, dans le palais du Kremlin, par cinq ou six obscurs instrumentistes.

Encore devait-il les uns et les autres à des musiciens accourus de l'étranger, d'Allemagne surtout car, durant tout le XVII^e siècle, ce pays fut, à cet égard, le fournisseur presque exclusif de la cour de Moscou.

Venu le temps où des relations régulières s'établirent entre les tsars et quelques souverains d'Occident, amenant des échanges commerciaux de plus en plus fréquents et nécessitant périodiquement l'envoi, hors de Moscovie, d'ambassades chargées d'entrer en contact avec les chancelleries de Varsovie, de Vienne, de Dresde, de Paris, de Venise et de Rome, la culture européenne commença de pénétrer la Russie à laquelle elle apporta, avec une foule de notions nouvelles, le goût des divertissements brillants et luxueux que le moindre petit potentat allemand ou italien jugeait indispensables à l'éclat de son règne.

Dans le même temps que certaines missions étrangères arrivées à Moscou traînaient à leur suite quelques musiciens qui, souvent, trouvaient un emploi auprès des tsars, et demeuraient dans le pays où ils contribuaient à répandre le goût de leur art, les boyards qui allaient séjourner dans les capitales occidentales avaient l'occasion d'assister à des concerts et à des spectacles qui étaient choses toutes nouvelles pour eux, et dont la richesse les plongeait dans un émerveillement bien compréhensible.

De retour auprès de leur souverain, ils lui faisaient part, en termes enthousiastes, des événements mondains dont ils avaient été les témoins, éveillant ainsi, chez leur impérial auditeur, le désir de connaître à son tour les plaisirs dont les cours d'Europe se montraient si friandes.

C'est vraisemblablement à ces relations écoutées d'une oreille avide par l'entourage des tsars, et aussi aux efforts de quelques étrangers fixés à Moscou, que la Russie dut de pouvoir assister, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, aux premières manifestations, encore bien imparfaites à la vérité, d'un théâtre organisé à l'exemple de ceux de l'Occident.

Accompagnement obligé de ces spectacles assez primitifs, la musique commence, à la même époque, de conquérir la faveur des grands seigneurs russes dont quelques-uns — tel Artamon Matvéïef, ami personnel du tsar Alexis Mikhaïlovitch (1629-1676) et son homme de confiance — ne reculent pas d'installer leurs demeures à l'européenne, et d'y entretenir des « chapelles » en lesquelles l'on doit voir le point de départ des orchestres particuliers qui, dès le second quart du XVIII^e siècle, se multiplieront dans les deux capitales et les provinces de Russie, y accomplissant une importante œuvre artistique.

Comme bien l'on pense, l'élément étranger fut appelé à tenir un rôle de premier plan dans ces ensembles car, mis à part quelques exécutants médiocres qui avaient été formés sur place à l'intention des musiques régimentaires, et un certain nombre de « joueurs » d'instruments populaires (gousli, goudok, bandoura, etc.), qui figuraient traditionnellement dans le personnel de la cour, le pays n'était point encore en mesure de fournir des artistes réellement qualifiés.

Aussi les nations les plus proches furent-elles mises à contribution : l'Allemagne surtout puis, dans une moindre mesure, la Pologne et la Suède avec lesquelles la Russie entretenait, dès cette époque, des relations suivies.

Le XVIII^e siècle vit s'accroître rapidement l'afflux des musiciens étrangers qui accoururent de plus en plus nombreux, au fur et à mesure de la création et du développement d'institutions artistiques destinées à rehausser l'éclat des festivités organisées à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Si, durant le règne de Pierre le Grand, l'art musical ne joua encore qu'un rôle assez effacé, relégué qu'il était au second plan par des préoccupations plus graves, et par la nécessité où ce souverain se trouva de porter son effort principal sur les choses de la marine, de l'armée et du commerce, dès l'avènement de la tsarine Anna Ioannovna, en 1730, il commença de prendre une place particulièrement importante à la cour où, tôt après son apparition, l'opéra italien connut une faveur qui ne se démentit plus jusqu'à l'aurore du XIX^e siècle.

Avec les années, la vie musicale s'organisa à l'européenne. Toujours plus intense et plus variée en ses manifestations, elle exigea la présence d'artistes choisis parmi les meilleurs de l'Europe, de virtuoses du chant et de l'archet, de compositeurs illustres qu'Elisabeth Péetrovna (regnante 1741-1761) et Catherine II (1762-1796) attirèrent à grands frais auprès d'elles, et qu'elles s'ingénierent intelligemment à placer dans les conditions les plus favorables à l'accomplissement de leur tâche.

Dans ce concours européen pour l'avancement de la musique en Russie, trois nations se sont particulièrement distinguées, tout à la fois par l'importance de leur apport, par le nombre et la notoriété des artistes qu'elles fournirent à la cour moscovite, et par l'influence que ceux-ci exercèrent autour d'eux ¹.

L'Italie, l'Allemagne et la France se partagent l'honneur d'avoir révélé la culture musicale occidentale au pays des tsars, permettant de la sorte l'éclosion, sur le sol russe, d'un art autochtone dont on aperçoit les premiers symptômes dans les années ultimes du XVIII^e siècle et qui, dès le second quart du XIX^e, devait connaître, grâce à Michel Glinka, un magnifique épanouissement.

A dire vrai, la part prise à l'œuvre commune de ces pays est de nature assez diverse.

C'est essentiellement au sein des orchestres et dans les salles de concert, que s'exerça l'action de l'Allemagne dont les instrumentistes contribuèrent puissamment à l'éducation du public, tout en formant de nombreux élèves auxquels ils transmièrent les meilleures traditions de l'exécution et

¹ Il faut noter, au reste, que ce phénomène n'est pas particulier à la musique. Car il en alla de même dans le domaine des beaux-arts où, pendant de longues années, la Russie d'après Pierre I^{er} fut entièrement tributaire de l'étranger. Cf. Louis Réau : *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours* (Paris, 1922, p. 28) : « ... ce qu'il importe de retenir, c'est que tous les représentants de l'art baroque en Russie, sous les règnes de Pierre le Grand et de ses successeurs immédiats, sont des étrangers. La proportion d'étrangers a toujours été anormale à toutes les époques de l'art russe ; mais elle n'a jamais atteint ce degré. Il faudra attendre que ces maîtres étrangers aient formé des élèves pour qu'un art russe moderne renaisse sur les ruines de l'art russe ancien. Cette période de préparation va se prolonger jusque sous le règne de Catherine II. »

Comme on le verra, il en fut exactement de même pour la musique.

du style. Justement appréciés pour leur solide métier, les musiciens allemands établis en Russie ne firent que bien rarement œuvre de créateurs. Et, fait curieux assurément, bien peu nombreux furent, parmi eux, ceux qui s'avisèrent de profiter de la situation privilégiée dont ils jouissaient, pour révéler à leurs auditeurs les ouvrages des grands maîtres de leur pays natal.

Pour se réduire au seul opéra-comique, la part de la France est autrement considérable. Car ce genre charmant qui s'était implanté dans la capitale dès 1764, et onze ans plus tard à Moscou, connut tout aussitôt un succès étourdissant et durable qui lui permit de poursuivre sa carrière, sans une interruption, jusqu'au moment où la guerre de 1812 vint contraindre Alexandre I^{er} à licencier la troupe que la direction des Théâtres impériaux entretenait avec un soin jaloux, et qu'elle renouvelait périodiquement, y appelant les meilleurs artistes parisiens.

Cultivé, durant toute cette longue période de quarante-huit années, par d'innombrables comédiens qui apportaient de France les traditions de goût, d'élégance et d'esprit propres à leur nation, l'opéra-comique ne fit pas que contribuer efficacement au développement de la culture musicale du public pétersbourgeois et moscovite. Plaçant sous les yeux de ses spectateurs toutes les partitions de Philidor, de Duni, de Grétry, de Gossec, de Dalayrac et autres, il fournit aussi aux compositeurs du cru, des modèles que ceux-ci s'empressèrent à copier au long d'ouvrages bien rudimentaires, certes, mais qui n'en constituent pas moins les premières ébauches d'un art dramatique national¹.

Mais, si grande et si continue qu'ait été l'activité des musiciens d'Allemagne et de France fixés en Russie, elle demeure bien loin d'avoir eu des répercussions aussi profondes que celle des artistes italiens qui, dès l'année 1731 et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, affluèrent en rangs pressés à Saint-Petersbourg où ils furent, pendant toute cette période, l'un des plus brillants ornements de la cour impériale.

Ici, il ne s'agit plus seulement d'interprètes de grande classe, ni d'œuvres qui ont vu le jour au delà des frontières russes et que l'on transporte, entièrement accomplies, sous de nouveaux cieux.

Non contentes, en effet, de recruter dans la péninsule les meilleurs chanteurs et les instrumentistes les plus réputés auxquels elles offraient des traitements royaux, les souveraines qui se succédèrent durant près de soixante-dix ans sur le trône de Pierre le Grand jugèrent indispensable de s'assurer les services de quelques-uns d'entre les plus illustres compositeurs de leur époque, auxquels elles demandèrent d'écrire à leur intention particulière des ouvrages qu'elles firent représenter en les entourant d'un luxe inouï, et pour la réalisation scénique desquels elles ne reculèrent devant aucun sacrifice.

Disposant ainsi de moyens presque illimités; servi par un état-major de musiciens au premier rang desquels brillent les noms d'Araja, de Galuppi, de Traetta, de Paisiello, de Cimarosa, de Martin i Soler et de Sarti; de décorateurs qui s'appelaient Ieronimo Bon, Gradizzi, Valeriani et Gonzaga; riche d'une troupe qui compta des virtuoses tels que Giovanni Carestini, Anna-Maria Davia de Bernucci, Paolo Mandini, Luigi Marchesi, Caterina Gabrielli, Teresa Magiorletti et Luiza-Rosa Todi; s'appuyant sur un orchestre où l'on put voir successivement des instrumentistes tels que les violonistes Madonis, Domenico dall'Oglio, Lolli, Ferdinand Titz, les violoncellistes Giuseppe dall'Oglio, Bachmann et Delfino, le hautboïste Stazzi, le clarinettiste Beer, le corniste Kölbl, le harpiste français Cardon et tant d'autres illustrations de la musique du XVIII^e siècle, l'Opéra italien de Saint-Petersbourg ne tarda pas de prendre rang parmi les ensembles les plus parfaits de l'Europe, apportant à la vie artistique de la capitale un éclat que les contemporains sont unanimes à signaler:

Mais ce n'est pas seulement sur la vaste scène du Théâtre du Palais d'hiver que la musique italienne déploya ses splendeurs pendant trois quarts de siècle. Tôt après sa première apparition à Moscou, en 1731, elle conquiert, dans l'entourage de la souveraine, des adeptes ardents et de plus en plus nombreux, qui se plaisent à écouter, dans leurs salons, les « virtuoses de la Chapelle impériale »

¹ Sur ce sujet, voir notre ouvrage : *L'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle*. Conches-Genève, 1932.

et qui, durant les longs séjours qu'ils font annuellement dans les provinces où ils vont inspecter leurs terres, produisent avec satisfaction, devant leurs invités, les orchestres et les chanteurs particuliers — presque toujours des serfs — qu'ils font former selon les plus pures traditions de l'art italien.

En ville, comme dans les résidences princières de l'intérieur du pays, les spectacles et les concerts se succèdent, dont les œuvres des maîtres de la péninsule font presque exclusivement les frais.

Désormais, le règne de la musique italienne est établi. Il va dominer toute la vie artistique de la Russie pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce au talent de compositeurs et d'interprètes qui relèguent facilement tous leurs concurrents sur un plan inférieur.

C'est ce rayonnement extraordinaire de la musique occidentale, que nous nous proposons de considérer dans les pages qui vont suivre, et au long desquelles nous énumérerons, dans leur ordre chronologique, les manifestations diverses d'un art auquel la musique russe a de considérables obligations.

Pour autant, nous ne nous sommes pas borné, on le verra, aux seuls faits intéressants les musiciens étrangers. Bien plutôt, nous avons tenu à replacer ces événements dans le cadre plus général du mouvement artistique dont la Russie fut le théâtre, durant le XVIII^e siècle, afin d'en offrir un tableau d'ensemble à nos lecteurs, et de faire mieux apparaître la place qu'y occupe la musique de l'Occident. D'où la présence, dans notre ouvrage, de brèves notices concernant les artistes allemands, autrichiens, français et tchèques qui œuvrèrent en Russie, aux côtés des Italiens, et qui contribuèrent, en quelque mesure, à l'avancement et au progrès de la musique dans le pays des tsars.

Le rôle que l'art étranger a joué en Russie, la mission éducatrice qu'il y a remplie, l'influence féconde autant que décisive qu'il a exercée sur la culture publique, n'avaient, croyons-nous, jamais encore été mis en lumière de façon complète et dans leur ensemble.

Pour réaliser la tâche que nous nous étions proposée, nous nous sommes basé, chaque fois que cela a été en notre pouvoir, sur des documents authentiques dont beaucoup étaient passés inaperçus des historiens occidentaux, ou n'avaient pu être utilisés par eux.

De la sorte, nous avons eu loisir de compléter, sur de nombreux points, les travaux de ceux qui ont étudié le passé musical de la Russie, et de redresser quantité d'erreurs de faits et de dates, qui s'étaient glissées dans les ouvrages de Fétis, d'Eitner, de Riemann, et jusque dans les publications des spécialistes russes dont la plupart se sont trop souvent contentés de renseignements de seconde, voire de troisième main, sans prendre la peine de remonter aux sources documentaires originales, ni user de la méthode des recoupements historiques, dont l'emploi leur eût évité bien des mécomptes. Nous avons eu soin, presque à chaque fois, d'indiquer expressément les corrections qu'il convient d'apporter aux recherches de nos prédécesseurs.

Mais, malgré de patientes investigations qui se sont poursuivies pendant plus de quarante ans, nous ne saurions nous flatter de l'espoir d'avoir épuisé un sujet si vaste. Tout au contraire, nous tenons pour assuré que des recherches ultérieures feront apparaître bien des lacunes et des inexactitudes dans notre travail. Car il est nombre de sources auxquelles nous n'avons pas été en mesure de puiser, pour ce qu'elles sont inaccessibles à l'historien étranger qui ne saurait faire des séjours prolongés à Leningrad et à Moscou. Nous pensons ici, en premier lieu, aux innombrables correspondances diplomatiques qui se trouvent encore enfouies, sans avoir été classées, dans les archives des anciens Ministères impériaux de la cour et des affaires étrangères, dont les représentants accrédités à l'extérieur du pays eurent probablement à connaître de quantité d'engagements d'artistes du dehors. Le jour où ces monceaux de paperasses seront entièrement dépouillés, nul doute que l'on n'y découvre d'importants documents inédits qui permettront d'élucider bien des points demeurés obscurs, et qui viendront utilement compléter les sources que nous avons été à même d'utiliser... pour autant, du moins, qu'ils aient été épargnés par les tragiques bombardements et les incendies qui, durant la dernière guerre, ont ravagé l'ancienne capitale russe.

Peut-être n'est-il pas superflu de préciser que notre but n'a point été de donner une histoire de la musique en Russie. Comme l'indique le titre que nous avons placé en tête de notre

ouvrage, celui-ci ne constitue qu'une manière de répertoire chronologique qui pourra servir de base aux travaux de nos successeurs, et leur offrira une documentation plus précise et plus abondante que celle dont on disposait jusqu'ici. Nous avons donc fait résolument abstraction de tout commentaire esthétique et de toute analyse morphologique des œuvres signalées au cours du présent ouvrage.

Enfin, nous croyons devoir attirer l'attention de nos lecteurs sur le fait que bien des erreurs doivent subsister dans la notation des noms propres que nous avons eu à citer. Dans nombre de cas, en effet, ces noms nous ont été livrés par des scribes incultes qui les transcrivaient, dans les documents de l'époque, avec une fantaisie qu'explique — si elle ne l'excuse — leur complète ignorance des langues étrangères. Aussi, cela a été souvent tout un travail de découvrir, sous des noms grossièrement et arbitrairement déformés, ceux des artistes qu'ils concernent. S'il est bon nombre de ces derniers que leur notoriété nous a permis de repérer à coup sûr, il en est quantité d'autres que ne signalent pas les lexiques, et à l'endroit desquels nous en étions réduit à des suppositions. Ici encore, la découverte des pièces authentiques sera d'un précieux secours pour les historiens, nos successeurs, auxquels elle permettra de sortir du domaine des conjectures, et de s'appuyer sur des données présentant une exactitude toute diplomatique.

* * *

En terminant, nous tenons à exprimer notre vive gratitude à tous ceux qui ont bien voulu nous apporter leur aide dans nos recherches, et qui, avec une infatigable obligeance dont nous ne saurions trop leur savoir gré, nous ont accordé le secours de leurs lumières. Ils sont trop pour que nous puissions les nommer tous ici. Du moins devons-nous un particulier tribut de reconnaissance

A Moscou : à la direction et aux conservateurs du Musée théâtral Bakhrouchine, du Musée du Livre, de la Bibliothèque publique Lénine, du Musée historique russe et de la Bibliothèque du Conservatoire d'Etat; aux membres de l'Institut de musicologie (GIMN); au personnel de la Société pour les relations culturelles avec l'étranger (VOKS), et des Archives centrales historiques; ainsi qu'à M^{me} Jeanne Bélakovskaya-Rude, ex-conservateur du Musée théâtral Bakhrouchine, dont les connaissances nous ont été d'un grand secours, et qui a bien voulu procéder, pour nous, à de longs et patients dépouillements auxquels nous sommes redevable d'une foule de renseignements du plus vif intérêt.

A Leningrad : à la direction et aux conservateurs de la Bibliothèque publique (notamment à MM. André Nicolaïévitch Rimsky-Korsakof et B. V. Saïtof), de la Bibliothèque de l'Académie des sciences, du Musée de l'Ermitage, du Musée des Théâtres académiques d'Etat, de la Bibliothèque centrale du drame russe, de la Bibliothèque de la Philharmonie d'Etat; au personnel des Archives centrales historiques; ainsi qu'à nos confrères, les historiens Boris Vladimirovitch Assafief, Alexis Vassiliévitch Finaguine et Sémen Lvovitch Ginzburg, dont l'obligeant concours nous a été fort précieux.

A Rome : à la direction et au personnel du Centro nazionale d'informazioni bibliografiche, de la Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele, et de la Bibliothèque de la R. Accademia di S. Cecilia.

A Bologne : à feu le comte Francesco Vatielli, directeur, et à M. le D^r Ugo Sesini, conservateur de la Bibliothèque du Liceo musicale; à MM. Mario Mancini, archiviste, et Giorgio Wintermütz, ex-archiviste de la R. Accademia filarmonica; ainsi qu'au R. P. Don Giuseppe Fornasini.

A Faenza : à M. Piero Zama, directeur de la Biblioteca comunale, qui s'est mis à notre disposition avec une extrême obligeance.

A Florence : à la direction de la Biblioteca nazionale, qui a facilité nos recherches, de la façon la plus empressée; au personnel de la Biblioteca Marucelliana; et à notre aimable

confrère, *M. Arnaldo Bonaventura*, conservateur de la Bibliothèque du *R. Istituto musicale Luigi Cherubini*.

A Livourne : à *M. le D^r Enrico Montalcino-Bonamici*.

A Milan : au personnel de la *Biblioteca nazionale Braidense* et de la *Biblioteca Ambrosiana*; à notre obligé confrère, *M. Fausto Torrefranca*, conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire *Giuseppe Verdi*; et à *M. Luigi Manfredini*.

A Naples : à notre vénérable confrère, feu *Guido Gasperini*, président de l'*Associazione dei musicologi italiani*, et conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire *S.-Pietro a Majella*.

A Padoue : à *M. le professeur Arcangelo Salvatori*.

A Turin : à notre excellent confrère, *M. Andrea della Corte*.

A Venise : à la direction et au personnel de la *Biblioteca nazionale Marciana* et de l'*Archivio di Stato*; à notre excellent ami, le compositeur *G. Francesco Malipiero*, directeur du Conservatoire *Benedetto Marcello*; à *M. G. G. Bernardi*, directeur de l'*Accademia di musica antica*.

A Bruxelles : à la direction de la Bibliothèque royale de Belgique; à l'éminent historien *M. Charles Van den Borren*, ex-conservateur de la Bibliothèque du Conservatoire, qui nous a dirigé dans nos recherches, et dont les incessants encouragements nous ont été particulièrement précieux.

A Paris : à feu *André Pirro*; à notre confrère et ami *Marc Pincherle*, à l'obligeance duquel nous n'avons jamais fait appel en vain; ainsi qu'à *M. le vicomte du Peloux* qui nous a permis de puiser dans l'énorme et précieux dossier qu'il a constitué en relevant, dans la collection du *Mercure de France*, tout ce qui a trait à la musique et aux musiciens.

A Londres : aux conservateurs du *British Museum*, et au personnel de la *National Central Library*; ainsi qu'à *MM. W. L. Lawrence*, *Montague Summers* et *D^r Alfred Löwenberg*.

A Berlin : aux conservateurs de la section musicale de la *Staatsbibliothek*; et au personnel de l'*Auskunftbüro der deutschen Bibliotheken*.

A Cologne : à *M. le D^r Otto Teich-Balgheim*, conservateur des collections municipales; et à *M. le ministre Ermanno Armao*, ex-consul général d'Italie.

A Dresde : à la direction du *Sächsisches Hauptstaatsarchiv*.

A Göttingen : aux conservateurs de l'*Universitäts-Bibliothek*.

A Heidelberg : à *M. le professeur D^r Karl Schweickert*.

A Kiel : à *M. le professeur D^r Fritz Stein*.

A Munich : à *M. le professeur D^r G. Fr. Schmidt*.

A Münster : à *M. le professeur D^r Joachim Domp*.

A Würzbourg : à *M. le professeur D^r O. Kaul*, et à *M. le professeur D^r Max Schmitt*.

A Vienne : à *M. le D^r Karl Geiringer*, ex-«*custos*» des collections, et à *M^{lle} D^r Hedwig Kraus*, directrice des archives, de la *Gesellschaft der Musikfreunde*.

A Varsovie : à la direction des Archives d'Etat de Pologne.

A Cracovie : à *M. le professeur D^r Zgzislaw Jachimecki*.

A Lwow : à *M. le professeur D^r Ludwik Bernacki*.

A Stockholm : à *MM. O. Wieselgren*, conservateur en chef, et *E. Sundström*, chef de la Section des imprimés, de la Bibliothèque royale.

A Washington : aux conservateurs de la section musicale de la *Library of Congress*.

A Genève, enfin, à MM. H. Delarue, directeur, et A. Bouvier, sous-directeur de la Bibliothèque publique et universitaire qui, sur notre demande, ont opéré d'innombrables recherches dans les institutions similaires de l'étranger, et obtenu pour nous la communication d'une foule d'imprimés et manuscrits; et à M. le D^r Ulrico Aillaud, ex-président de la section locale de la Società nazionale Dante-Alighieri, qui a témoigné constamment du plus vif intérêt pour notre travail, et s'est obligeamment entremis, auprès des corps scientifiques de son pays, pour faciliter nos investigations.

C'est au concours diligent des uns et des autres, que nous devons d'avoir pu mener à chef la tâche que nous avons entreprise, et d'avoir été en mesure de reproduire, dans notre ouvrage, nombre de documents rares et jusqu'ici inconnus, qui sont venus l'enrichir.

AVERTISSEMENT

On voudra bien noter que la date de tous les événements survenus en Russie et consignés dans le présent volume, 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^e siècle, retardait déjà de onze jours sur le calendrier grégorien en usage en Occident.

Nous nous sommes résolu à adopter ce mode de faire, pour éviter les fastidieux calculs qu'eût exigés la correction de milliers de dates que nous avons l'obligation de citer, calculs que l'intercalation des années bissextiles serait encore venue compliquer, et peut-être fausser. Nous nous en sommes donc tenu strictement aux dates consignées dans les documents russes de l'époque.

Nous n'avons fait exception à cette règle que pour les faits survenus à l'étranger, ainsi que pour les dates et actes diplomatiques se rapportant à l'envoi et au séjour en Russie de la troupe du prince-électeur de Saxe Friedrich-August I^{er}, durant les années 1730-1731, nous rangeant ici au texte original de ces documents dont les signataires, tous étrangers, se conformaient naturellement à l'usage en cours dans leur propre pays.

Dans ces cas, les dates enregistrées par nous sont suivies de l'indication : « nouv. st. » (= nouveau style).

PREMIÈRE PARTIE

PREMIERS CONTACTS DE LA RUSSIE
AVEC LA
MUSIQUE OCCIDENTALE

DU RÈGNE D'IVAN III
A L'AVÈNEMENT DE PIERRE LE GRAND
(1462-1696)

Bien qu'elles aient conservé longtemps un caractère épisodique, et qu'elles se soient espacées à de larges intervalles, les relations qui, au XVI^e et au XVII^e siècles, se nouèrent entre l'Italie et Moscou, sur le terrain de la musique, ont été d'une importance considérable pour la culture artistique russe à laquelle elles apportèrent une vigoureuse impulsion et dont elles hâtèrent, de la façon la plus heureuse, le progressif développement. Et il est assurément significatif de constater que, comme cela fut le cas pour tant d'autres nations, c'est du Midi que la Russie reçut ses premières impressions d'art.

En 1490, en effet, à une époque où, sur le sol moscovite, la musique se trouvait dans un état rudimentaire, réduite qu'elle était aux chants d'église, que psalmodiaient des chœurs encore imparfaitement exercés, et aux productions d'exécutants dont les instruments devaient être bien frustes, l'on voit apparaître, à la cour du grand-duc Ivan III (1462-1505), un artiste italien qui jouissait, paraît-il, de quelque réputation dans sa patrie, et dont l'arrivée à Moscou semble avoir fait sensation, puisqu'un annaliste fort ancien jugea le fait digne d'être consigné dans sa chronique ¹.

Quel était le véritable nom de ce musicien? Il est aujourd'hui bien malaisé, sinon totalement impossible, de l'affirmer avec quelque certitude. Car — nous l'avons dit — les sources russes ont pour habitude presque constante de déformer impitoyablement la plupart des termes et des patronymes étrangers. Donnant peut-être une naïve traduction littérale du nom de l'artiste, le chroniqueur appelle celui-ci : Ivan Spassitel. Comme le mot *spassitel* signifie : *sauveur*, on incline à penser que l'organiste venu à Moscou portait les prénoms de Giovanni (ou Joannes, ou Joan) Salvatore. Encore est-il possible que Salvatore (ou Salvatori) ait été le nom de famille de notre homme ².

¹ *Annales contenant l'histoire russe, de l'an 6714 à l'an 7041*. Manuscrit reproduit dans : *Annales de la Société impériale moscovite d'histoire et d'antiquités russes*. Moscou, tomes III et XVI 21.

² Commettant une plaisante confusion, l'historien Nicolas Findeisen (*Esquisse d'une histoire de la musique en Russie, dès les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Moscou, 1928-1929, t. I, note 300) prétend que cet artiste s'appelait aussi Ivan Friazine. Or, le mot : *friazine* est un terme générique, employé en Russie à une époque reculée. Constituant une déformation de l'ancien adjectif : *friajsky* (étranger), il servait à désigner indistinctement tous les visiteurs venus d'au delà des frontières, et avait une nuance péjorative, comme ce fut le cas, aux XVIII^e et XIX^e siècles, du mot : *niémetz* (allemand) que le populaire appliquait, avec quelque mépris, à tous les étrangers. L'un de ceux-ci, précisément surnommé Ivan Friazine par les Russes, s'appelait, en réalité, Gian-Battista della Volpe et, se trouvant à Moscou en 1469 déjà, il servit d'intermédiaire au grand-duc Ivan III, lors de la conclusion de son mariage. Par ailleurs, les annales du temps relèvent la présence à Moscou, au cours du XV^e siècle, de plusieurs architectes italiens, notamment Aristotel Fioraventi, Alvisio Novi et Pietro Antonio qui, tous, furent affublés, par la population, du même sobriquet.

Nous n'avons trouvé aucune mention de ce musicien dans les lexiques, et pas davantage dans les travaux des historiens locaux de l'Italie ¹. Du moins, l'annaliste russe nous apprend-il qu'Ivan Spassitel était moine de l'ordre des Augustins, et qu'il avait été amené de Rome à Moscou, par le frère de la grande-duchesse Sophie ², qui était venu faire visite à celle-ci, accompagné d'une nombreuse suite dans laquelle figuraient, outre le musicien-organiste, plusieurs maîtres de métier et le médecin juif Léon, originaire de Venise ³.

Muet sur la durée du séjour de l'artiste italien à Moscou, l'auteur des *Annales contenant l'histoire russe* ne nous renseigne pas non plus sur l'activité qu'Ivan Spassitel déploya à la cour, activité qu'il serait pourtant fort intéressant de connaître, en raison de l'importance de cet événement pour l'histoire de la musique en Russie. Pas davantage ne parle-t-il de l'instrument sur lequel l'artiste se produisait.

Aussi en est-on réduit à supposer — conjecture qui n'a rien d'in vraisemblable — que le frère de la grande-duchesse avait apporté, dans les bagages de sa suite, l'un de ces petits *ninfali* (orgues de procession) ou de ces *organi di legno* (positifs) qui étaient fort répandus en Italie à cette époque, et que c'est sur l'un de ces instruments éminemment transportables que le musicien se fit entendre devant le grand-duc et les siens ⁴.

Quoi qu'il en ait été, ce fut la première fois, certainement, qu'un orgue retentit à la cour de Moscou. Car, près de cent ans plus tard — exactement en 1586 — Elisabeth d'Angleterre ayant chargé son envoyé en Russie de remettre, de sa part, des « orgues et clavicornes » au tsar Fédor Ivanovitch, fils d'Ivan le Terrible, l'ambassadeur anglais relate, dans son journal, que le régent Boris Fédorovitch Godounof fit venir sa sœur Irène, pour lui montrer les riches cadeaux de toute espèce qui étaient exposés dans les salles du palais, et que la jeune fille

fut particulièrement surprise des orgues et des clavicornes dorés et incrustés de nacre, car elle n'en avait jamais vu auparavant. Elle s'émerveilla de leur sonorité puissante et musicale. Des milliers de personnes s'étaient massées autour du palais, afin d'écouter aussi la musique... ⁵

Nonobstant, l'apparition d'Ivan Spassitel-Salvatore à la cour de Russie fut sans lendemain immédiat car, on le verra, il faudra attendre plus d'un siècle pour retrouver à Moscou des musiciens italiens amenés, de Pologne cette fois-ci, à l'occasion du mariage du faux Dimitri et de Marina Mnichek, en 1606.

¹ A raison de ses rapports avec la famille des Paléologues, peut-être ce musicien fut-il l'un des élèves d'Isaac Argyropoulos, fils de Jean le Péripatéticien, que Jean de Medici, devenu pape sous le nom de Léon X, aimait d'écouter, et dont Paolo Cortese, dans son *De cardinalatu* (1510), écrit qu'il demeurerait fidèle à la règle du mode dans lequel il avait commencé de jouer : *constanti modorum collatione proestat*. (Cité par A. Pirro : *Léon X et la musique*, dans : *Mélanges Hauvette*; Paris, 1934, p. 225.)

² Zoé-Sophie, nièce du dernier empereur de Constantinople, avait été confiée au pape par son père, Thomas Paléologue, lors de l'effondrement de l'Empire d'Orient. Fixée à Venise, c'est de cette ville qu'elle se rendit en Moscovie, au cours de l'année 1472, pour y épouser le grand-duc Ivan III, grâce aux bons offices du pape Paul III et de Gian-Battista della Volpe. Le poète italien Luigi Pulci, qui la vit au temps de son séjour en Italie, la décrit, dans un de ses ouvrages, comme : « une montagne de graisse et de lard » !

³ Il s'agit probablement d'Ambrogio Leoni dont parle Erasme, et qui fut membre de l'Accademia Aldina. Comme nombre d'étrangers qui s'étaient imprudemment risqués en Russie, le médecin Léon fut victime des mœurs cruelles du temps. Tenu pour responsable de la fin d'un des fils d'Ivan III, il fut condamné à mort et exécuté.

⁴ En tout cas, l'artiste italien ne put se produire dans une église, la religion orthodoxe n'y admettant que les voix humaines, en vertu du principe que « les instruments n'ayant ni âme, ni vie, ne peuvent louer Dieu ». (Rapporté par A. Olearius : *Auszführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscov und Persien...* troisième édition; Schleswig, 1663, p. 302.) Par ailleurs, notons que les premiers facteurs d'orgues qui vinrent se fixer en Russie, n'arrivèrent à Moscou qu'en 1630. C'étaient les frères Hans et Melchior Lun (ou Lunn), originaires de Hollande qui, selon toute vraisemblance, se bornèrent à construire des orgues mécaniques et des orgues de Barbarie, instruments rudimentaires dont la vogue fut incroyable, et se prolongea jusqu'à l'approche du xx^e siècle.

⁵ *Écrits de Sir James Horsey sur la Moscovie au XVI^e siècle*, traduction russe; Saint-Petersbourg, 1909, p. 74.

Mais, entre temps, des relations politiques et commerciales commencent de s'établir entre les souverains russes et les monarques étrangers, nécessitant l'envoi de plus en plus fréquent d'ambassades dans les grandes capitales de l'Occident. Et ces contacts, qui vont se multipliant dès le règne d'Ivan III (1462-1505), auront cet avantage de révéler progressivement la civilisation européenne à l'empire moscovite demeuré, jusqu'alors, singulièrement ignorant des usages en cours au delà de ses frontières.

Obligés de se rendre à Vienne, à Venise, à Rome, à Florence, plus tard à Varsovie, à Copenhague, à Dresde, à Amsterdam, à Paris et à Londres, les représentants du tsar s'initient à la vie des cours, ils considèrent, avec une curiosité bien compréhensible, les réceptions et les fêtes qui sont données en leur honneur. Et, de retour dans leur pays, ils ne manquent pas de rendre compte à leur maître des choses extraordinaires qu'ils ont vues et entendues, des coutumes qui se pratiquent, du luxe dont s'entourent rois et princes.

Récits qui, à la longue, vont déterminer une sensible transformation de la vie publique moscovite que l'on verra adopter peu à peu certaines habitudes étrangères et, avec le temps, chercher à s'organiser sur le mode européen.

En ce qui concerne plus particulièrement la musique et le théâtre, l'Italie a exercé ainsi une influence déterminante sur la culture du monde russe de cette époque. Car, durant le XVI^e et le XVII^e siècles, elle reçut la visite de nombreuses ambassades venues de Moscou, qui eurent l'occasion d'assister à des manifestations artistiques dont l'écho, parvenu au Kremlin, incita certainement la cour à connaître des divertissements semblables à ceux dont ses envoyés lui racontaient merveille.

C'est ainsi qu'en septembre 1525, Dimitri Guérassimof, délégué par le tsar à Rome, admira fort la « musique italienne » qui s'y faisait, et n'eut garde d'oublier ce détail dans le rapport qu'il présenta à son maître, une fois rentré au pays ¹.

Mais, si engageantes que fussent ces relations, il faut croire que le manque d'exécutants qualifiés empêchait encore les tsars de s'offrir les plaisirs auxquels les souverains occidentaux attachaient tant de prix, puisque c'est en 1606 seulement que, pour la première fois au dire des annalistes, l'on entendit en Russie un orchestre véritable et semblable à ceux qui, déjà, existaient dans certains pays d'Europe.

L'événement n'est pas seulement considérable en soi. Il l'est encore pour nous, de par la présence, dans cet ensemble, d'une certaine proportion de musiciens étrangers.

Le négociant et géographe hollandais Isaak Massa qui séjourna à Moscou de 1601 à 1609, et y fut le témoin d'une période particulièrement troublée, raconte, dans la relation qu'il a laissée de son voyage, que, le 2 mai 1606, lorsque Marina Mnichek fit son entrée solennelle à Moscou où elle devait épouser l'imposteur Dimitri qui venait de succéder à Boris Godounof sur le trône, elle fut saluée, à son arrivée devant le Kremlin, par une musique qui se fit entendre également, le 8 mai, pendant le banquet nuptial.

Ces musiciens — ajoute-t-il — c'est le voïévode de Sandomir [père de Marina] qui, de Pologne, les avait amenés à Moscou. Il y avait parmi eux, outre les Polonais, des Italiens, des Allemands et des Brabançons ².

La chapelle que le palatin Mnichek avait pris soin de faire figurer dans sa suite autant, peut-on le supposer, pour complaire à son futur gendre qu'il savait passionné de musique,

¹ P. PIERLING : *L'Italie et la Russie au XVI^e siècle*; Paris, 1892. A noter, à ce propos, la singulière erreur commise par le musicologue russe N. Findeisen (*Esquisse d'une histoire...*, I, 243) qui écrit : « A cette époque, le génial Palestrina se couvrait de gloire, à Rome. » Or, comme on le sait, l'année 1525 est la date présumée de... la naissance du maître !

² *Dits de Massa et de Herkmann sur la période des troubles en Russie*, trad. russe; Saint-Petersbourg, 1874, pp. 186 et 193.

que pour contribuer, lui aussi, à l'éclat des cérémonies du mariage, était probablement organisée sur le modèle de celles qui existaient, à cette époque, dans bien des châteaux polonais ¹. Et la présence d'instrumentistes italiens dans son sein s'explique aisément par les rapports artistiques qui s'étaient établis, depuis quelques années, entre l'Italie et la Pologne, cette dernière ayant appelé des compositeurs tels que Luca Marenzio et J. Fr. Anerio à la tête de la chapelle du roi Sigismond III, et ayant accueilli, sur la fin du xvi^e siècle, nombre de musiciens venus de la péninsule.

Plus heureux que ceux qui formaient l'orchestre que le faux Dimitri avait amené avec lui à Moscou, et qu'il prenait plaisir à écouter pendant ses repas, les artistes du voïévode de Sandomir semblent avoir réussi à échapper au massacre affreux qui mit un terme rapide à l'équipée de l'imposteur. De concert avec leurs infortunés camarades, ils avaient eu le temps, pendant leur court séjour dans la capitale, de ravir la population moscovite qui n'avait jamais encore entendu un ensemble de ce genre et qui, passé le premier moment d'étonnement et d'admiration, se souvint subitement des enseignements de l'Eglise vouant à l'exécration pareils « jeux diaboliques », et imputa à crime les divertissements musicaux auxquels se complaisait l'usurpateur.

Dès lors, et pendant plus de cinquante ans, le lien éphémère qui avait réussi à se renouer entre la Russie et les musiciens d'Italie est rompu. Obligée de se satisfaire des quelques exécutants médiocres qui sont attachés à la maison impériale, ainsi que de ceux, non moins discutables, qui sont inscrits sur les rôles de l'armée, la cour des tsars en est réduite, quand l'envie lui en prend — ce qui n'arrive pas souvent — à écouter de piètres concerts qui ne rappellent que de fort loin ceux des chapelles du faux Dimitri et du voïévode de Sandomir, formées d'artistes stylés en Allemagne, en Autriche et en Italie et possédant, de ce fait, une technique, ainsi que des traditions auxquelles les musiciens russes ne pouvaient prétendre.

D'ailleurs, l'Eglise orthodoxe multiplie les menaces et les mandements contre tous les joueurs d'instruments, en la personne desquels elle affirme apercevoir de dangereux et mal-faisants suppôts du démon. Et cette hantise devient telle que, sous le règne d'Alexis Mikhaïlovitch (1645-1676), le patriarche obtient du tsar, en 1649, l'autorisation de faire détruire tous les instruments détenus par des particuliers.

A. Olearius, qui a été le témoin de cette inquisition d'un genre nouveau, nous en a laissé ce récit qui ne manque pas de pittoresque, et qui atteste qu'à cette époque, comme de nos jours, il y avait, avec les décisions officielles, des accommodements en faveur des puissants :

Au dehors des églises, les Russes, quand ils sont à la maison, et surtout quand ils festoient, apprécient la musique. Mais, comme ils avaient pris l'habitude d'en faire abus en chantant toutes sortes de chansons scandaleuses dans les cabarets, les auberges et dans toutes les rues, il y a deux ans, le patriarche actuel ordonna, tout d'abord, d'interdire à ces musiciens de taverne d'exercer leur métier, et de briser et détruire leurs instruments, quand on les verrait dans la rue; puis, faisant défense aux Russes de pratiquer la musique instrumentale de toute espèce, il ordonna de confisquer les instruments qui se trouvaient dans les maisons. Ceux-ci furent transportés, sur cinq chariots tout pleins, au delà de la rivière Moskva, et on les brûla.

Toutefois, il fut permis aux Allemands ² de faire de la musique dans leurs demeures; et la même autorisation fut accordée au grand seigneur Nikita ³, l'ami des Allemands, qui a, dans sa maison, toutes sortes d'instruments, car le patriarche ne peut le lui interdire ⁴.

¹ H. OPIENSKI : *La musique polonaise*; Paris, 1918, p. 67.

² Ils habitaient, à Moscou, un quartier spécial, réservé à tous les étrangers, et appelé : *Niémetskaya sloboda* (littéralement : le faubourg allemand).

³ Le boyard Nikita Ivanovitch Romanof.

⁴ A. OLEARIUS : *Op. cit.*, p. 302.

Mesure sévère, mais qui n'est pas moins impitoyable que cet ordre signifié, en la même année 1649, par le tsar Alexis Mikhaïlovitch, aux chefs de ses chancelleries de province :

Et, où l'on découvrira des tambours, des domras, des sournas et des goudoks ¹, les briser en mille pièces; et les masques, les jeter au feu et les détruire complètement ².

A la vérité, un revirement inattendu se produisit, dans la seconde moitié du règne d'Alexis Mikhaïlovitch, lorsque celui-ci, s'étant arraché, en 1660, à l'emprise de l'austère patriarche Nikon, adopta une vie plus mondaine et, sans fausse honte, se tourna résolument vers les plaisirs « païens » et les divertissements « diaboliques » que son ancien conseiller réprouvait avec tant de virulence.

La musique qui avait été, tout d'abord, l'objet d'une interdiction presque totale, au dehors de l'église, reprit ses droits à la cour et sa place dans toutes les festivités impériales.

C'est à cette époque, à peu près, que remonte le curieux récit fait, dans son rapport au tsar, par Vassili Likhatchef qu'Alexis Mikhaïlovitch avait envoyé, en 1659, en ambassade à Florence, et qui fut l'objet de réceptions fastueuses, à la cour de Ferdinand de Medici.

Après avoir raconté que, pendant le banquet, au moment où l'on porta la santé du tsar

la musique joua aux clavecins et aux orgues, et deux trompettes et huit instruments à cordes,

le diplomate russe donne des détails circonstanciés sur les « comédies » qui furent représentées devant lui :

Le prince ordonna de jouer : une chambre apparut et, étant apparue, elle disparut dans le sol, et il y eut ainsi six changements. Dans ces chambres, la mer apparut, bercée de vagues et, dans la mer, il y avait des poissons et, sur les poissons, des personnages étaient montés. Et en haut de la chambre, était le ciel, et des gens étaient assis sur les nuages. Et le nuage s'abaissa, et les gens qui y étaient descendirent avec lui. Et ayant saisi sur le sol un homme, ils remontèrent de nouveau, le tenant dans leurs mains. Et les gens qui étaient assis sur les poissons s'élevèrent aussi, vers ceux qui étaient au ciel. Alors descendit du ciel un nuage sur lequel se trouvait un homme dans un char; et en face de lui, il y avait, dans un autre char, une belle jeune fille. Et les coursiers qui étaient attelés aux chars étaient comme vivants, ils remuaient les pieds. Et le Prince déclara que l'un était le soleil, et l'autre la lune.

Et dans un autre changement [décor], la terre apparut dans la chambre, couverte d'ossements humains, et des corbeaux arrivèrent en volant et ils commencèrent à becqueter les os. Et la mer apparut dans la chambre et, sur la mer, des navires voguaient, et sur ces navires, il y avait des hommes.

Et, dans un autre changement, il apparut bien cinquante hommes recouverts de cuirasses, et ils commencèrent à se battre avec des sabres et des épées, et à tirer avec des pistolets; et il sembla qu'il y en eût trois de tués. Et beaucoup de ravissants jeunes gens et jeunes filles sortent du rideau d'or et dansent, et ils font beaucoup de choses étonnantes. Ainsi il en vint un petit, et il se mit à demander à manger, et on lui donna beaucoup de pains azymes de froment, et on ne put le rassasier.

Et ce jeu a été fait huit semaines avant l'arrivée des ambassadeurs, et il a coûté huit mille écus. Une semblable comédie a été envoyée en cadeau au roi d'Espagne,

¹ Instruments populaires de l'ancienne Russie.

² Cité par V. Mikhniévitch : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie, du point de vue culturel et social*; Saint-Pétersbourg, 1879, p. 48.

quand un fils lui est né. Et, pendant notre séjour à Florence, il y a eu ainsi trois jeux divers de comédies ¹.

Pour ingénus qu'ils nous semblent aujourd'hui, les termes de cette narration n'en sont pas moins symptomatiques de la vivacité des impressions éprouvées par les envoyés russes, en face des spectacles surprenants qui leur étaient offerts.

Qu'en cette occasion, il se soit agi d'opéras, de ballets, ou — comme le suppose un peu témérairement N. Findeisen ² — d'intermèdes italiens auxquels on conviendra que la description de V. Likhatchef s'applique assez mal, la chose n'a en soi qu'une importance relative.

Bien plus significatif, selon nous, est le fait que la cour des Medici avait mis les ambassadeurs étrangers en face d'une forme d'art qui leur était totalement inconnue et qui, par sa richesse, par la force et la variété des émotions qu'elle était capable de faire naître dans le cœur du spectateur étranger, ne pouvait manquer de frapper l'esprit de ceux auxquels pareille merveille allait nécessairement être contée.

Le sentiment de curiosité que le rapport de V. Likhatchef provoqua certainement dans l'entourage impérial fut entretenu, quelques années plus tard, par celui qu'un autre ambassadeur du tsar, le dapifer Pierre Potemkine, dut faire des réjouissances auxquelles il fut convié, en 1668, lors de son séjour à Paris où, avec ses compagnons, on le mena voir la tragi-comédie : *Les coups d'amour et de fortune*, de F. de Bois-Robert, « représentée par la troupe du Marais, avec des changements de théâtre et des entrées de ballet qui les réjouirent fort » ; puis *Amphitryon* que « la troupe du sieur de Molière représenta avec des machines et des entrées de ballet qui plurent extrêmement à l'ambassadeur et à son fils » ³.

Dans le rapport qu'il rédigea à l'intention de son souverain, sur les événements de son séjour à Paris, Pierre Potemkine ne mentionne pas les festivités auxquelles il fut prié. Cependant,

¹ N. NOVICOR : *Bibliothèque des antiquités russes*; Saint-Pétersbourg, 1773-1775, t. IV, pp. 350-353.

² *Esquisse d'une histoire...* I, 314.

³ Récit de Saintôt, introducteur des ambassadeurs, cité par le prince F. GALITZINE : *La Russie du XVII^e siècle dans ses rapports avec l'Europe occidentale*, pp. 429-430.

De son côté, la *Gazette rimée* de Ch. Robinet apporte, sur les divertissements offerts aux ambassadeurs moscovites, ces plaisants détails, dans une *Lettre en vers à Madame*, datée du 29 septembre 1668 (nouveau style) :

*Mais je ne dois pas oublier
(Car, certes, il les en faut louer)
Que Messieurs nos François Comiques,
Et même aussi les Italiques,
Les ont, soit effectivement,
Soit intentionnellement,
Divertis et régalez même,
Avec une Liesse extrême,
Car je sçais qu'effectivement
(Et j'en fus témoin mêmement)
La Troupe où préside Molière,
Par une chère toute entière,
Leur donna son Amphitryon,
Avec ample collation,
Pas de Ballet et symphonie,
Sans aucune cacophonie;
Et ces Gens, aimant les Gratis,
Y furent des mieux divertis,
Ayans deux bons Interprètes...*

(*Les continuateurs de Loret. Lettres en vers...* recueillies par le baron J. de Rothschild; Paris, 1881-1899, t. III, p. 272.)

Il vaut la peine de remarquer, à ce propos, que la présence de Pierre Potemkine et de ses compagnons de voyage à Paris, s'intercale exactement dans la période où Lulli, délaissant presque définitivement le ballet de cour, collaborait avec Molière dans ses comédies-ballets et ses pastorales. Peut-être est-ce l'un des ouvrages du Florentin, que les ambassadeurs russes eurent l'occasion d'entendre.

on peut raisonnablement supposer que, dès son retour à Moscou, celles-ci firent l'objet de récits circonstanciés qui, venant après ceux de Likhatchef, ne purent qu'aviver encore le désir du tsar de connaître, à son tour, pareilles réjouissances.

Aussi est-on tenté de découvrir une relation de cause à effet entre ces narrations et l'ordre donné, quatre ans plus tard, au colonel Nicolas von Staden, de se rendre en Courlande et d'y engager, pour le service de la cour, de bons maîtres de métier de toute espèce, « ainsi que deux trompettes les meilleurs et les plus habiles, et deux personnes qui sachent jouer toutes sortes de comédies »¹. Mission qui, au reste, n'eut que d'assez maigres résultats, car le fameux comédien allemand J. Velten et la cantatrice danoise Anna Paulsen (alors fixée à Copenhague), de même que les autres artistes pressentis par von Staden renoncèrent finalement à se rendre en Russie. Seuls un trompette et quatre autres instrumentistes acceptèrent la proposition qui leur était faite².

Sans attendre le retour de son homme de confiance, Alexis Mikhaïlovitch qui désirait célébrer à l'euro péenne la naissance de son fils (Pierre I^{er}, né le 30 mai 1672), décida de faire construire un théâtre, et donna l'ordre à Johann Gottfried Gregori, pasteur du Faubourg allemand de Moscou, d'écrire une pièce dont le sujet devait être tiré de la Bible, et qui fut représentée, le 17 octobre suivant, sous le titre : *L'action d'Artaxerxès*.

Jouée en allemand par les paroissiens de Gregori, accompagnée de chants et de danses, *L'action d'Artaxerxès* fut suivie de plusieurs autres drames du même auteur, qui se succédèrent, d'année en année, jusqu'à la mort du tsar³.

Quelque rudimentaires qu'aient été ces premiers essais d'art dramatique, l'on peut y voir la conséquence directe des spectacles luxueux dont les ambassadeurs russes avaient été les témoins admiratifs à l'étranger. Et l'on constate que la musique y joue son rôle, tout comme cela était le cas, à cette époque, sur les scènes occidentales.

Mais la mort d'Alexis Mikhaïlovitch, survenue le 29 janvier 1676, mit fin à ces divertissements profanes. A peine monté sur le trône, Fédor Alexéïévitch, reprenant les austères traditions de jadis, condamna vigoureusement le théâtre et la musique qui furent, de sa part, l'objet d'interdictions sévères.

Et il faut attendre, dès lors, la venue de Pierre le Grand qui devint seul tsar en 1696, pour voir la Russie revenir, définitivement cette fois, à des manifestations artistiques qui, tout imparfaites qu'elles seront, n'en prépareront pas moins les voies à l'apparition de l'opéra italien.

¹ T. LIVANOVA : *Esquisses et matériaux pour l'histoire de la culture musicale russe*; Moscou, 1938, pp. 323 et suivantes.

² *Ibid.* D'une lettre adressée par Anna Paulsen à von Staden, et datée du 4 avril 1673, il résulte que l'artiste avait, tout d'abord, envisagé l'idée d'un engagement à Moscou, puisqu'elle annonce à son correspondant qu'elle cherche encore « un bon chanteur et un artiste sur le luth ». Mais il est probable qu'à la réflexion, elle renonça à ce projet, peut-être bien en raison des risques du voyage, mais aussi à cause de la fâcheuse réputation dont la Moscovie jouissait encore en Occident.

Voir aussi, à ce sujet : *Lectures de la Société impériale russe d'histoire et d'antiquités*; Saint-Pétersbourg, 1914, fasc. II, p. 22.

³ Sur ce premier essai de théâtre, voir N. S. TIKHONRAVOF : *Les œuvres dramatiques russes des années 1672-1725*; Saint-Pétersbourg, 1874. — P. MOROZOF : *Aperçu de l'histoire du drame russe du XVII^e et du XVIII^e siècles*; Saint-Pétersbourg, 1888. — V. KALLACH et N. EFROS : *Histoire du théâtre russe*; Moscou, 1914. — N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...* t. I, pp. 316-323.

LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE
SOUS PIERRE LE GRAND ET SES SUCCESEURS IMMÉDIATS
(1696-1730)

Impressions de voyage du tsar et de ses ambassadeurs

Avec Pierre I^{er} qui, dès son avènement, montra la volonté bien arrêtée de rompre l'isolement dans lequel son pays s'était confiné jusqu'alors, la civilisation européenne pénétra rapidement l'empire russe.

Sous le règne du « grand tsar », les ambassades à l'étranger se multiplient. Et il est curieux de noter l'intérêt toujours croissant que leurs membres attachent aux choses de l'art.

Celles d'entre elles qui se rendent en Italie apportent, à cet égard, des impressions et des relations qui ont une importance toute particulière pour l'histoire de la musique en Russie, car les faits consignés par les envoyés de Pierre I^{er} paraissent avoir eu une répercussion immédiate sur l'organisation et le développement de la vie musicale russe.

Fait digne de remarque, trois voyageurs moscovites venus séparément de Moscou visitèrent presque simultanément l'Italie, durant les ultimes années du xvii^e siècle, nous laissant des récits souvent fort circonstanciés des choses qu'ils virent et entendirent.

C'est tout d'abord, en 1698, un personnage mystérieux dont le nom ne nous a pas été conservé, mais qui était revêtu d'une mission officielle, et dont les observations manuscrites ont été publiées une première fois en 1788, puis reproduites intégralement dans la revue : *Le Passé russe* ¹.

Durant son séjour en Italie, notre voyageur dut certainement visiter à plusieurs reprises les théâtres, car il note que, dans tout le pays, il y a d'excellents artistes dont il cite malheureusement les noms en les déformant si grièvement, qu'il est impossible aujourd'hui d'identifier les chanteurs dont il fait mention :

Le castrat napolitain Matchoul², la fille Margarita, le castrat Cartous, le castrat Picoudanina, la fille Cecilia, la fille Catina.

Autre sujet d'étonnement pour lui : il est certains chanteurs (des castrats évidemment) qui sont payés « 1000 ducats et plus » pour la saison d'opéra du carnaval.

A Venise, le 7 août qui était jour de fête, l'envoyé russe assista à une messe en musique :

¹ Mai 1879, pp. 118-132.

² Peut-être Matteo Sassano detto Matteuccio qui, à cette époque, faisait fureur à Naples où le public l'avait surnommé : *il rossignolo di Napoli*, et dont B. Croce (*I teatri di Napoli*, troisième édition ; Bari, 1926, pp. 123-124) rappelle la brillante carrière.

La musique qui chantait à l'église comprenait les meilleurs castrats de la ville. On jouait sur tous les instruments, il y avait cinq orgues et vingt violons ; en tout, soixante-cinq musiciens des meilleurs. Et deux d'entre eux reçurent quarante ducats chacun, pour cette seule fête.

Puis, le 27 du même mois, une solennité religieuse fut célébrée au « couvent de filles »¹ :

Il y eut de la musique, les nonnes chantèrent, et deux jeunes filles nommées Susanna et Oseina (sic) chantèrent une louange au Seigneur, de façon si remarquable, que tout Venise était en extase et que, dans toute l'Italie, nous n'entendîmes pas un chant pareil.

Enfin, trois jours plus tard, la « musique du doge de Venise » se fit entendre dans l'église de St-Zacharie. Et notre homme de noter avec étonnement, dans ses tablettes, qu'il y avait là cinq orgues, et quarante exécutants, soit vingt castrats et vingt joueurs d'instruments à cordes, « dont l'un jouait de la basse, ce qui est digne de remarque ».

Venu dans la péninsule à la même époque (1698-1699), le boyard B. P. Chérémétief raconte qu'un noble romain lui fit entendre « de nombreuses musiques » et que, lors de sa visite à Malte, le grand-maître de l'ordre plaça auprès de lui un trompette qui sonnait pendant toute la durée du repas de l'hôte étranger. Renseignements qui ne furent pas perdus, du moins le second d'entre eux car, fort peu de temps après, l'usage s'introduisit, à la cour de Moscou, des fanfares au cours des banquets officiels².

Le rapport du dapifer P. A. Tolstoï qui, durant son séjour de seize mois (1697-1699) en Italie, visita nombre de villes importantes, n'est pas moins significatif pour l'histoire de la musique en Italie.

Si l'oreille du grand seigneur moscovite, habituée au chant religieux orthodoxe sans accompagnement d'aucune sorte, fut quelque peu déconcertée par la messe à grand orchestre, célébrée à la Stefanskirche de Vienne, elle éprouva, par contre, des impressions fort agréables dans une église de Padoue, dont l'organiste fit l'admiration du visiteur :³

Dans l'église de Santa Giustina, à gauche de l'autel, un orgue qui, dit-on, n'a nulle part son semblable, est fixé dans le mur, à une grande hauteur, au-dessus du chœur. Cet instrument est extrêmement puissant, et il semble que sa sonorité ébranle toute l'église. Sur l'instrument, est placée une étoile dorée qui scintille en passant devant les tuyaux. Ensuite, cet orgue siffle comme un oiseau des Canaries ou un rossignol. Puis, quand on ouvre toutes les voix et tous les tuyaux, il n'y a pas un seul des instruments en usage en musique, qui ne joue dans cet orgue : l'orgue, le clavecin, les violons, les basses, les harpes, les violes de gambe, les zithers, les trompettes, les timbales, et tous les autres instruments possibles.

Quand on ferme beaucoup de voix, on entend les trompettes sonner de façon éclatante en deux endroits, comme si les unes étaient très loin, et les autres toutes proches.

D'ailleurs, il y a, dans cet orgue, beaucoup d'autres artifices que je ne m'attarde pas à analyser aujourd'hui.

A Venise, le voyageur russe ne ressentit pas une moindre stupéfaction en visitant les théâtres dont il donne cette naïve description :

¹ Certainement un des fameux *Ospedali* dans lesquels de jeunes orphelines étaient formées musicalement, et qui constituèrent longtemps une des curiosités de Venise, recevant la visite de nombreux étrangers qui signalent avec admiration, dans leurs notes de voyage, les remarquables exécutions vocales et instrumentales données par ces ensembles exclusivement féminins.

² N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...* I, 339.

³ *Archive russe*, 1888, t. I. Reproduit plus complètement par T. Livanova : *Op. cit.*, pp. 308-310.

Il y a des opéras et des comédies surprenantes, et que personne ne saurait détailler parfaitement, et comme il n'en existe nulle part au monde. Les édifices dans lesquels on représente ces opéras, sont vastes et orbiculaires. Les Italiens les appellent des théâtres. Il s'y trouve une quantité de chambres [loges], et cinq rangs en hauteur. L'un de ces théâtres a deux cents chambres, un autre trois cents et plus, et chacune d'elles est ornée de magnifiques dorures. Le plancher est légèrement en pente vers l'endroit où l'on joue. Les chaises et les bancs sont placés de façon à ce que tous les gens qui viennent assister à la représentation, voient le spectacle. On paie pour prendre place sur ces chaises et ces bancs. Et ceux qui veulent s'installer dans une chambre à part, doivent payer un prix plus élevé. A l'une des extrémités de ce théâtre, est construite une grande et très longue chambre dans laquelle on représente l'opéra. Elle est garnie de perspectives extraordinaires que l'on peut changer. Et, pendant l'opéra, il s'y trouve des gens, hommes et femmes, en costumes, au nombre de cent, cent cinquante et même davantage. Ces costumes dorés et argentés sont couverts de parures de cristal, de pierreries et de grosses perles.

On représente ces opéras à la manière des vieilles histoires [mystères], celui qui aime l'une de ces histoires, la fait jouer sur son théâtre.

Dans ces opéras, une musique extraordinaire est exécutée, sur divers instruments, par des musiciens au nombre de cinquante et plus, et il en coûte, bon an mal an, trente mille à quarante mille ducats vénitiens pour représenter un seul opéra.

A ces spectacles, il vient une foule de personnes masquées, afin que l'on ne puisse les reconnaître, car beaucoup d'hommes s'y rendent avec des femmes, et les voyageurs étrangers avec des filles publiques.

L'opéra s'ouvre dans les premiers jours de novembre et, très vite, les spectacles sont suspendus. Ensuite, ils reprennent pendant la période du carnaval, à la fin du même mois et au début de décembre; ils se poursuivent alors jusqu'au grand carême, tous les soirs, sauf le dimanche et le vendredi. Ils commencent à une heure de la nuit, et se terminent à cinq ou six heures du matin. On ne joue jamais pendant le jour.

Selon la tradition religieusement observée par tous les voyageurs arrivant à Venise, le dapifer Tolstoï ne manqua pas d'aller également écouter les jeunes pensionnaires des *Ospedali*, dont les chants et le jeu ne firent pas, sur lui, une impression moins profonde que cela avait été le cas de son compatriote dont nous avons, ci-dessus, enregistré les déclarations.

A Venise — note-t-il — il y a des couvents de jeunes filles, dans lesquels celles-ci jouent de l'orgue, ainsi que de divers instruments, et où elles chantent des chœurs, de manière si merveilleuse que, nulle part au monde, on n'entend de chants si suaves et si harmonieux. Cela est tellement extraordinaire, que tous les auditeurs en sont émerveillés et que, de partout, les chrétiens accourent pour jouir d'un chant si angélique. De tous les couvents, celui où l'on chante le mieux, est celui qui s'appelle degli Incurabili. Il y a aussi celui du Nuovo Fundamento où vivent des religieuses-mendiantes ¹, et d'autres encore où des jeunes filles chantent d'une manière remarquable.

Coincidence qui vaut d'être relevée : Alors que l'ambassade russe qui visita Paris en 1668, y arriva à une époque où la collaboration de Lulli et de Molière donnait un éclat extraordinaire à la scène française, celle qui vint en Italie sous la direction de P. A. Tolstoï, se trouva à Venise dans une période où le théâtre musical de cette ville atteignait à une rare splendeur ; cela, grâce non seulement à la valeur des chanteurs et à la richesse des décors, mais encore, et surtout, au talent de compositeurs tels que Tommaso Albinoni, Giovanni-Battista Bononcini, Carlo-

¹ *Ospedale dei Mendicanti.*

Francesco Pollarolo, Giovanni Maria Ruggieri et Marc' Antonio Ziani, dont les ouvrages dramatiques jouissaient, à ce moment précis, de la dilection du public, et tenaient l'affiche avec persistance ¹.

Dès lors, on imagine l'impression que des spectacles aussi brillants durent faire sur les voyageurs moscovites, et les réactions que les narrations enthousiastes faites par ceux-ci provoquèrent dans les milieux de la cour russe.

Succédant de peu à son compatriote P. A. Tolstoï, le prince B. I. Kourakine se rendit à son tour dans la péninsule, au début du XVIII^e siècle, après une randonnée qui l'avait conduit successivement en Allemagne, à Rotterdam, La Haye, Amsterdam — où il fut à l'Opéra italien, probablement — puis à Paris.

A Rome, il note, dans ses tablettes, l'habitude de concerts d'un genre particulier :

... des sérénades, c'est-à-dire de la musique avec des chanteurs comme à l'opéra, mais dans les chambres, et non pas au théâtre.

Puis l'occasion lui est donnée de s'initier à un genre de manifestations artistiques qui n'était pas moins nouveau pour lui : les exécutions d'œuvres spirituelles des diverses *Congregazioni dell'oratorio* qui se faisaient entendre dans la Ville éternelle, durant quelques semaines de l'année :

Pendant le carême — écrit-il — il y a des oratorios comme il ne peut pas en exister de pareils au monde. Ce sont des compositions en vers sur la Passion du Christ, et on les chante avec une musique comme dans les opéras, mais cette musique est religieuse, et cela se passe dans les églises. C'est ce qui arriva, pendant notre séjour, dans l'église de Saint-Philippe-de-Néri, sous la protection du cardinal Pamfili. Et les plus beaux sont donnés, à grands frais, par le cardinal Ottoboni. On peut dire qu'il ne saurait rien y avoir au monde de meilleur que ces magnifiques musiques et compositions, et que ces instruments. Et, par-dessus tout, il y avait de tels soli de trompette que, soudain, ils troublaient profondément l'auditeur ².

On le voit par ces récits qui jalonnent les trois derniers quarts du XVII^e siècle et le début du XVIII^e, la Russie a reçu de l'Italie, principalement par l'intermédiaire des missions qu'elle envoya dans le Midi, quantité de concepts nouveaux qui vinrent enrichir d'autant la somme de ses connaissances, et solliciter les esprits russes en faveur de manifestations artistiques dont la nécessité s'imposa peu à peu aux milieux dirigeants du grand empire.

Au reste, Pierre I^{er} ne se contenta pas de nouer des relations de plus en plus intimes avec les monarques étrangers, et de leur dépêcher ses ambassadeurs. Désireux d'étudier personnellement la civilisation occidentale qu'il souhaitait d'introduire dans son pays, et de se renseigner *de visu audituque* sur la vie, les mœurs et l'industrie du reste de l'Europe, il ne recula pas de voyager lui aussi et, au cours de ses nombreux séjours hors des frontières de la Russie, il sut profiter amplement des enseignements qui lui étaient offerts.

S'il ne visita point l'Italie, il fut en Allemagne, en Hollande, en Angleterre, en France et à Vienne, étudiant, enregistrant tout ce qui pouvait lui être de quelque utilité dans la mission rénovatrice qu'il avait entreprise à l'égard de sa patrie.

Médiocrement amateur de musique, il ne semble avoir pris qu'un assez mince intérêt aux concerts et aux spectacles qui étaient donnés en son honneur, et auxquels il ne se cachait pas

¹ Voir L. N. GALVANI : *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* ; Milan, 1878, *passim*.

² *Archives du prince F. A. Kourakine* ; Saint-Pétersbourg, 1890, fasc. I : *Journal et notes de voyage du prince B. I. Kourakine*.

de préférer les bruyantes sonneries des nombreux corps de hautbois et de trompettes qu'il avait introduits dans ses régiments.

C'est ainsi qu'en 1697, entendant à Hanovre les chanteurs italiens que l'électrice Sophie-Charlotte s'avise de produire devant lui, il confesse ingénument à ses compagnons qu'il « ne prend pas un grand plaisir à une musique de ce genre ». Et, proclamant franchement ses goûts, il ajoute :

J'aime bien mieux naviguer sur la mer, ou allumer des feux d'artifice ¹.

Peu après, cependant, à Londres où on le mène entendre un spectacle — ou un concert — italien, il manifeste une vive admiration pour une cantatrice qui prend part à la soirée. Et, sur le chemin du retour, il s'arrête à Vienne où on le régale de l'opéra italien — toujours — qui était, à ce moment, sous la direction du fameux Antonio Draghi.

En 1713, lors d'un nouveau voyage à l'étranger, il s'arrête à Hanovre, chez l'électeur dont la chapelle était sous les ordres de Cristiano Farinelli. Là encore, on lui fait entendre « les comédies et *aporas* [opéras] spécialement donnés pour Sa Majesté », écrit naïvement le fourrier de la cour russe ², qui ne devait pas être grand clerc en musique.

Puis, en novembre 1716, le monarque assiste, durant son séjour à Hambourg ³, à une représentation de l'opéra allemand qui était alors dans tout son éclat, et dont Reinhard Keiser était le fournisseur attitré. Cette scène avait donné, durant l'année 1716 : *Der römische Grossmuth oder Calpurnia*, de J. D. Heinichen, *Das römische Aprilfest*, *Das verewigte und triumphirende Haus Oesterreich*, et *Das zerstörte Troja oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles*, ces trois derniers ouvrages de R. Keiser ⁴. Selon toute probabilité, c'est l'un de ces opéras que vit Pierre I^{er} qui, connaissant la langue allemande, dut prendre à cette représentation plus d'intérêt qu'aux spectacles italiens dont on le gratifiait ailleurs.

Enfin, quelques mois plus tard, exactement le 14 mai 1717, Pierre le Grand qui se trouvait pour lors à Paris, fut conduit à une représentation de l'Académie royale de musique qui, ce soir-là, donnait *Hypermnestre*, tragédie lyrique en un prologue et cinq actes, livret de Lafont, musique de Charles-Hubert Gervais (1671-1744) ⁵. Si nous ignorons l'impression que firent sur lui le chant et le jeu des acteurs, du moins savons-nous, grâce au témoignage de l'un des membres de sa suite, que :

dès le lever du rideau, le tsar admira fort le magnifique théâtre, les changements de décorations et les danses de la Demoiselle Prévost ⁶.

Pour autant, montrant une fois de plus combien l'art théâtral lui semblait chose futile et l'intéressait peu, le souverain ne prit pas la peine d'assister à tout le spectacle, et il se retira déjà après le quatrième acte ⁷.

Au reste, Pierre le Grand, qui avait été initié par son ami Lefort à la vie des habitants du « Faubourg allemand » de Moscou, et qui avait ainsi pris contact avec les mœurs de cette

¹ N. G. OUSTRIALOF : *Histoire de Pierre le Grand*; Saint-Petersbourg, 1815-1871, t. III, 58. L'opéra italien du duc Ernst-August était alors dirigé par le compositeur Agostino Steffani.

² *Journal du fourrier de la chambre*, en date du 18 février 1713.

³ *Ibid.*, 24 novembre 1716.

⁴ *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VI, 180; et O. LINDNER : *Die erste stehende deutsche Oper*; Berlin, 1856, pp. 187-188.

⁵ Cet ouvrage avait été donné pour la première fois, sur la même scène, en novembre 1716.

⁶ *Journal du voyage en France et du séjour à Paris de Pierre le Grand en 1717*, publié dans : *Mémoires patriotiques*; Saint-Petersbourg, 1822, fasc. XII. L'artiste remarquée par le monarque n'était autre que la célèbre Françoise Prévost qui, au dire d'un contemporain, « excellait dans la danse gracieuse et légère », et qui prit sa retraite en 1730, après avoir fait « pendant plus de vingt-cinq ans, les délices du public ».

⁷ S. M. SOLOVIEF : *Histoire de la Russie depuis les temps les plus reculés*; Saint-Petersbourg, s. d., IV, 365.

population étrangère dont il avait adopté certaines habitudes et jusqu'aux vêtements, se sentait particulièrement attiré par le pays voisin du sien. Et c'est avec raison, que les historiens ont souligné l'influence considérable et durable que la fréquentation du « Faubourg allemand » exerça sur son orientation politique, ainsi que sur ses goûts.

Aussi est-ce d'Allemagne que Pierre I^{er} ne tarde pas de faire venir les musiciens dont il désire enrichir le personnel de sa cour et ses musiques régimentaires. Aussi est-ce sur le modèle des réjouissances allemandes auxquelles il lui avait été donné d'assister, qu'il institue, dans son palais, des « assemblées » où la musique et la danse jouent un rôle important, et pendant lesquelles se produisent les instrumentistes qu'il fait venir en nombre, de Hambourg principalement, ainsi que des musiciens — suédois probablement — faits prisonniers au cours des campagnes récentes, et qui furent enrôlés *manu militari* dans l'armée russe ¹.

Et quand, voulant se mettre tout à fait au goût de l'Occident, Pierre I^{er} songe à organiser à Moscou des représentations théâtrales régulières, c'est encore à l'Allemagne qu'il s'adresse pour lui en demander les moyens.

C'est, en effet, de Dantzig que lui vint, en juillet 1702, une troupe de sept comédiens qu'il avait fait engager dans cette ville, et qui dirigée tout d'abord par le « principal » Johann Christian Kunst (mort à Moscou en 1703), passa, dès 1704, sous les ordres d'Otto Fürst, et joua des pièces mêlées de chant, jusqu'au moment où la cour se transporta dans la nouvelle capitale ².

En même temps, et toujours d'Allemagne, Pierre I^{er} fit venir un certain nombre de musiciens destinés à compléter l'effectif instrumental de la cour et de l'armée. Et son exemple est si bien suivi par les seigneurs de son entourage que, peu d'années plus tard, un voyageur étranger, F. Bergholtz, pouvait constater, dans la période 1721-1725, l'existence à Saint-Pétersbourg de plusieurs chapelles particulières et la présence de nombreux instruments de musique dans les demeures princières ³.

Car le transfert de la cour dans la nouvelle capitale n'avait pas tardé de déterminer une profonde évolution des mœurs. Après les premières résistances, tôt brisées au reste par un souverain qui ne badinait pas sur le chapitre de l'obéissance, la culture et les usages européens avaient trouvé rapidement des adeptes de plus en plus nombreux et de plus en plus fervents

¹ *Lectures de la Société impériale russe d'histoire et d'antiquité*; 1914, fasc. II.

Le sort des musiciens ainsi transplantés dans un empire lointain dont la réputation de barbarie était encore solidement établie en Occident, ne laissait pas d'être parfois assez précaire, et le bruit dut s'en répandre à l'étranger. Car, en 1730, quand des pourparlers s'engagèrent, entre Moscou et Dresde, afin de faire venir une troupe italienne et un orchestre dans la capitale russe, les correspondances échangées à cet effet nous apportent l'écho des appréhensions éprouvées par les artistes, à l'idée de prendre du service en Russie. Sur ce point, voir la lettre du ministre d'Etat saxon Fleury au baron J. Lefort (ministre de Saxe près la cour moscovite), en date du 8 octobre 1730 (*Pièces annexes*, p. 363); ainsi que celle du 6 novembre de la même année, par laquelle Lefort prend soin, à l'avance, de donner à son chef des apaisements à ce sujet (*Pièces annexes*, p. 361).

Il faut rapprocher de ces faits la supplique qu'Anna-Maria Dominik adressait, le 31 octobre 1716, au prince-électeur, supplique dans laquelle la malheureuse exposait que son mari, le musicien Matthäus Dominik, que le souverain saxon avait cédé, avec cinq autres musiciens, au tsar Pierre I^{er}, sur la demande de celui-ci, avait été envoyé à Moscou, au lendemain de la campagne russo-suédoise, et ne lui donnait plus signe de vie depuis quatre années, la laissant, elle et ses quatre enfants, dans un dénuement complet (Archives d'Etat de Saxe. Dossier 383. *Documents divers sur le théâtre, relatifs à la période 1680-1784*, pp. 5 et suivantes.)

² Sur l'activité de cette troupe, voir P. MOROZOF : *Op. cit.*, pp. 208 et suivantes, ainsi que V. KALLACH et N. EFROS : *Op. cit.*, pp. 69 et suivantes.

³ *Journal du gentilhomme de la chambre F. V. Bergholtz*, traduction russe, troisième édition; Moscou, 1902. Bergholtz signale l'existence de petits orchestres de huit à dix musiciens chez l'amiral F. Apraxine, le comte A. Stroganof, le procureur P. Yagouinsky, la princesse M. Tcherkasskaya, et le prince A. Menchikof. Au cours d'un séjour qu'il fit à Berlin, ce dernier réussit même à persuader la cantatrice Elisabeth Blesendorf, qui chantait alors dans la capitale, de le suivre en Russie où elle passa le reste de sa vie. (Voir, à ce sujet, L. SCHNEIDER : *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*; Berlin, 1852, p. 27; et E. L. GERBER : *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*; Leipzig, 1812-1814, t. I, p. 428.)

au sein de la haute société qui, graduellement, organisa sa vie à l'occidentale et prit goût au luxe étranger.

Bien entendu, la musique bénéficia de cet état d'esprit, et elle se vit même l'objet d'une faveur singulière dans les milieux qui gravitaient autour du tsar et qui, docilement, conformaient leur existence à la sienne. Dès cette époque, elle fait partie de toutes les festivités, tant au palais impérial que dans les maisons des boyards, et elle est obligatoirement de toutes les « assemblées ».

Aussi bien, l'arrivée à Saint-Pétersbourg du duc Karl-Ulrich de Holstein-Gottorp, prétendant à la main de la grande-duchesse Anna Pétróvna ¹, donna-t-elle une impulsion nouvelle au mouvement artistique de la capitale, car le duc avait amené avec lui une chapelle excellente qui, tout aussitôt, fit l'admiration des cercles de la cour, et grâce à laquelle les sérénades diurnes et nocturnes, ainsi que les concerts, allèrent se multipliant ².

Le moment approche où vont se manifester, par l'apparition de l'opéra italien, les résultats de tant d'efforts isolés et de la longue période de préparation, durant laquelle la Russie s'est progressivement initiée à l'art de l'étranger.

Mais, auparavant, la vie musicale de la capitale subit un temps d'arrêt pendant les courts règnes de Catherine I^{re} (1725-1727) et de Pierre II (1727-1730) : celle-là paysanne inculte et débauchée à laquelle le hasard seul avait fait gravir les marches du trône, celui-ci enfant encore incapable d'aspirations élevées.

Cependant, c'est sous Catherine I^{re}, que six artistes de Hambourg s'en vinrent chercher fortune à Saint-Pétersbourg où les avait entraînés le ténor J. C. Wilcke dont nous retrouverons prochainement le nom ³. Et, pendant les deux ans et huit mois que dura le passage de Pierre II au pouvoir, la Russie eut la visite d'un couple de danseurs parisiens, ainsi que d'une troupe de comédiens français dont, au reste, le séjour au pays des tsars fut fort bref ⁴.

¹ Le mariage fut célébré le 21 mai (anc. st.) 1724.

² Au dire de J. von Stählin (*J. J. Haigold's Beylagen zum neueränderten Russland*; Riga-Leipzig, 1769-1770, t. II, pp. 80-81), la chapelle du duc de Holstein comptait un clavecin, plusieurs violons, une viole d'amour, une viola-alta, un violoncelle, deux hautbois, deux flûtes traversières, deux cors, deux trompettes et timbales. A la tête de cet ensemble se trouvaient deux artistes de grand mérite : les frères Andreas et Johann Hübner, l'un chef d'orchestre, l'autre premier violon-solo. (Sur ces deux artistes, voir ci-dessous, pp. 37-38.) Son répertoire comportait des œuvres diverses des compositeurs allemands de l'époque, ainsi que celles de Corelli et Tartini.

³ Johann Caspar Wilcke, célèbre ténor allemand à la voix très élevée et extraordinairement pure, naquit en 1707 à Weimar où il fit ses études auprès de J. Pfeiffer qui, ayant remarqué ses dispositions précoces, le fit travailler malgré la résistance de son père qui aurait voulu en faire un commerçant. Attiré par la réputation de l'Opéra de Hambourg, il se rendit dans cette ville en 1723 mais, n'étant pas parvenu à s'y créer la situation qu'il ambitionnait, il décida, vers 1725, cinq autres artistes à se rendre avec lui en Russie, pour entrer au service de la cour. Ce furent les premiers chanteurs allemands que l'on entendit à la cour des tsars. Wilcke qui avait 800 roubles d'appointements, resta cinq ans à Moscou, sous les règnes de Catherine I^{re}, de Pierre II et d'Anna Ioannovna. En 1731, désirant se rendre en Italie, il demanda son congé qu'Anna Ioannovna lui accorda, le chargeant, à son passage à Berlin, de remettre des cadeaux précieux au prince-héritier de Prusse. Mais, alors qu'il était à Sondershausen, il fut entendu par Stoelzel qui dirigeait alors la chapelle de la cour du prince de Schwarzbourg, et qui le fit engager. Fort apprécié, l'artiste se fixa définitivement dans cette ville où il vécut jusqu'à sa mort survenue en 1758. (E. L. GERBER : *Historisch-biographisches Lexikon*, II, 807-811.) Chose singulière, ni J. von Stählin, dans ses notices sur la musique et le théâtre en Russie, ni N. Findeisen, dans son *Esquisse d'une histoire...* ne font mention de cet artiste qui, cependant, joua un rôle en vue dans les festivités du couronnement de 1731, auxquelles il prit part, de concert avec les musiciens envoyés à Moscou par le prince-électeur de Saxe. Au reste, les archives russes sont à peu près muettes à son endroit.

⁴ Il est certain au reste que, dès cette époque, la cour de Russie s'ingénia à attirer des musiciens de l'étranger, et l'écho des démarches faites par elle dut parvenir jusqu'en France, puisque, dans son fascicule de mars 1729 (pp. 607-608), le *Mercure de France* publia la note suivante :

Le Goût, ou plutôt le Démon de la Musique n'est pas seulement en France et dans toute l'Europe, à son plus haut degré de chaleur, mais il a pénétré jusques dans le fond du Nord; car on apprend de Russie qu'on a donné ordre d'engager des Musiciens dans plusieurs cours d'Allemagne, pour aller s'établir à Pétersbourg, où le Czar veut avoir des Concerts deux ou trois fois la semaine.

Pierre II ayant à ce moment quatorze ans seulement, on peut tenir pour fort douteux qu'il ait

Comparé à celui de la période ultime du règne de Pierre le Grand, le bilan est maigre. N'importe !

La semence jetée en terre, à travers deux siècles, va lever enfin, avec l'avènement d'Anna Ioannovna en 1730.

Et, trente-quatre années durant, la musique italienne exercera en Russie une hégémonie qu'elle ne consentira de partager, en 1764, qu'avec l'opéra-comique français.

manifesté pareil désir qui, bien plus probablement, fut formulé par quelques grands de son entourage.

En tout cas, il ne paraît pas que ces négociations aient été couronnées de succès, car on ne connaît le nom d'aucun musicien qui soit arrivé en Russie dans cette période troublée. C'est ainsi que J. Mattheson écrit (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, réimpression; Berlin, 1910, p. 366) :

Durant l'année 1729, on me fit signe de Russie, pour aller fonder dans ce pays une chapelle allemande qui, par la suite, se transforma en un ensemble welsche [= italien].

Partageant probablement la méfiance des artistes de son temps à l'égard de la Moscovie, le musicien repoussa cette proposition, préférant demeurer à Hambourg où il bénéficiait d'une situation assurée et, certainement, plus paisible.

DEUXIÈME PARTIE

LE RÈGNE D'ANNA IOANNOVNA

(1730-1740)

LES DIVERTISSEMENTS DE LA SOUVERAINE
 SES ASPIRATIONS
 LES MAIGRES RESSOURCES DE LA COUR

Nièce de Pierre le Grand, mariée très jeune au duc Frédéric-Guillaume de Courlande qu'elle perdit bientôt, Anna Ioannovna avait continué, au temps de son veuvage, d'habiter Mitau, petite ville balte qui, en raison de sa situation géographique, reçut de bonne heure l'empreinte de la civilisation européenne. Dans cette modeste résidence dont les princes fixaient les yeux sur l'Occident, et entretenaient des relations séculaires avec l'Allemagne toute proche, l'instruction put faire des progrès relativement rapides au cours du xvii^e siècle, vers la fin duquel la musique et le théâtre furent appelés à rehausser l'éclat des réceptions officielles.

Venant de Dantzig et de Königsberg, des troupes ambulantes qui comptaient parfois de bons artistes, passaient périodiquement à Mitau, apportant à la cour un écho de la pensée et de l'art allemands, et contribuant à y entretenir une culture qui était notablement plus avancée que celle de la Russie, à la même époque.

Aussi est-on en droit de supposer que ce milieu où elle vécut vingt années, ne fut pas sans exercer une certaine influence sur le développement de la future souveraine russe qui s'y initia aux mœurs de l'Europe, et y prit probablement l'idée des spectacles luxueux qu'elle s'empessa d'instaurer dans sa patrie, dès le lendemain de son accession au pouvoir.

Encore que l'honneur lui revienne d'avoir jeté les fondements de l'importante institution des « Théâtres impériaux », qui allait exercer une si profonde influence sur l'avancement des arts en Russie, et qui devait connaître de si glorieuses destinées, Anna Ioannovna ne semble point avoir porté un amour très particulier à la musique qu'elle considérait, bien plutôt, comme l'un des éléments d'apparat nécessaires au faste d'une cour souveraine, cour qui, en bien des choses, prit l'habitude de régler ses usages sur ceux des nations occidentales.

Ainsi que l'ont marqué ses biographes, il y avait, en la tsarine, un déconcertant mélange de rusticité naïve, de salacité et de souci de paraître, qui lui faisait rechercher successivement des divertissements singulièrement contradictoires : d'énormes farces dont le ton grossier, voire ordurier, passait souvent les limites de la plus élémentaire décence, des scènes grotesques où les plaisanteries obscènes de ses fous favoris lui arrachaient des rires homériques, puis, sans transition, des représentations italiennes en faveur desquelles elle consentait des crédits considérables pour l'époque, et qui se déroulaient dans un cadre d'une inimaginable somptuosité ¹.

Encore C. H. von Manstein qui séjourna en Russie pendant tout son règne, et dont les mémoires apportent de si curieux détails sur les mœurs russes de ce temps, affirme-t-il que, parmi ces spectacles, l'impératrice marquait une spéciale dilection pour les grosses bouffonneries

¹ Voir fig. 1, le portrait de cette souveraine, d'après une eau-forte contemporaine, reproduite par la revue *Le passé russe*; Saint-Petersbourg, 1882, fasc. d'octobre.

des comédies italiennes et allemandes qu'elle préférait à l'opéra, parce qu'elles se terminaient généralement par des bastonnades ¹.

Si elle semble donc n'avoir senti que fort imparfaitement la musique savante que faisaient pour elle un compositeur et des virtuoses qui étaient parmi les premiers de leur temps, et dont elle s'attacha les services à prix d'or, Anna Ioannovna goûtait, par contre, les naïves mélodies populaires dont son enfance avait été bercée, et aimait de les entendre chanter, dans la chambre voisine de la sienne, par ses demoiselles d'honneur qu'elle contraignait, pendant des heures, à dévider leur répertoire, jusqu'au moment où les malheureuses, à bout de souffle et de forces, avaient l'inconcevable hardiesse de se taire, sans attendre pour cela l'ordre de leur impitoyable souveraine. Outrée d'un si intolérable manque d'égards, Anna Ioannovna avait alors l'habitude — écrit l'un de ses biographes — d'administrer « de très gracieux soufflets » aux pauvrettes qu'elle expulsait rudement de ses appartements, leur enjoignant, en guise de punition, « d'aller lessiver le linge à la buanderie impériale » ².

L'un des premiers soucis de la tsarine, une fois montée sur le trône en 1730, fut d'organiser la vie du palais selon l'étiquette étrangère dont elle avait eu un vague aperçu pendant les années de son séjour en Courlande. Et, se souvenant de ce qu'elle avait appris alors des usages en cours à Berlin, Dresde, Varsovie et Vienne, elle décida d'avoir, sans plus tarder, un théâtre et une musique qui fussent dignes d'un empire tel que le sien, détermination à laquelle ne fut peut-être pas étrangère l'influence de son amant, Ernst Johann Bühren, petit hobereau courlandais, fils d'un palefrenier qui, malgré la grossièreté de ses mœurs, ne laissait pas d'être assez cultivé et d'aimer les lettres ainsi que les beaux-arts ³.

Plus peut-être que nul autre genre, l'opéra italien qui, à cette époque, jouissait d'une vogue incroyable dans l'Europe entière et faisait partie du luxe obligatoire de toute cour royale ou princière qui se respectait, devait attirer l'attention de la souveraine et de ceux qui constituaient son entourage immédiat. Ne savait-on pas, à Saint-Pétersbourg, que ce spectacle, implanté à Dresde depuis tantôt un siècle, revêtait un éclat magnifique, et donnait une enviable splendeur à la vie mondaine de cette capitale toute proche, avec laquelle les dirigeants de l'empire russe étaient en contact permanent ?

Et, détail qui montre bien la curiosité qui, dans le monde officiel russe, s'attachait à cette luxueuse forme d'art, la grave *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui, généralement, se bornait à insérer les nouvelles de la cour et quelques informations politiques étrangères, n'avait-elle pas jugé

¹ C. H. VON MANSTEIN : *Historische, politische und militärische Nachrichten von Russland von dem Jahre 1727 bis 1744*; Leipzig, 1771, p. 337.

Par ailleurs, il se faisait, à la cour d'Anna Ioannovna, une extraordinaire consommation de feux d'artifice auxquels la souveraine prenait un plaisir tout particulier, et pour lesquels elle consentait des dépenses considérables dont on jugera par ces détails que rapporte, d'après les récits des contemporains, l'historien Rovinsky, dans son ouvrage intitulé : *Description de feux d'artifice et d'illuminations* (Saint-Pétersbourg, 1903, pp. 179 et suivantes).

Les feux d'artifice étaient tirés sur un emplacement mesurant généralement 125 pieds sur 500, et devant lequel on avait édifié une sorte de théâtre couvert auquel 2000 ouvriers avaient travaillé pendant dix semaines. Pour disposer et allumer les pièces combinées par les artificiers, ainsi que pour faire apparaître, au moment voulu, les emblèmes et les devises allégoriques, l'administration de la cour mobilisait jusqu'à 500 hommes qui, en outre, étaient chargés de manœuvrer les machines dont l'action ajoutait à la splendeur du spectacle.

A côté de ces réjouissances pyrotechniques, les mascarades qui, au temps de Pierre I^{er} déjà, avaient été en honneur en Russie, étaient fort appréciées par la tsarine qui y trouvait l'occasion de satisfaire son goût pour les déguisements et les divertissements grotesques. Ces mascarades étaient de genre assez divers, et étaient organisées soit dans les salles du palais, soit dans les rues de la capitale. Dans ce dernier cas, elles revêtaient l'aspect d'un long et bruyant cortège où des groupes burlesques montés sur des chars, défilaient au milieu d'un immense concours de population. Voir fig 2, la reproduction d'une estampe de l'époque, représentant une mascarade au Palais impérial, sous le règne d'Anna Ioannovna.

² *L'impératrice Anna Ioannovna, sa cour, ses divertissements*, dans la revue : *Le passé russe*, 1873, t. I, pp. 340-341.

³ Nourrissant une admiration sans bornes pour l'Allemagne, Bühren faisait ouvertement profession de mépriser la Russie et ses habitants. Il se montra, à Saint-Pétersbourg, l'actif protecteur du théâtre allemand alors que le grand-maréchal de Löwenwolde soutenait l'art italien, principalement l'opéra.

bon, en 1729 déjà, de déroger à ses habitudes d'austérité, en publiant, dans ses colonnes, la dépêche suivante datée de Rome, 4 décembre 1728 :

Le cardinal Ottoboni a fait représenter, pour la première fois, sur le théâtre qui se trouve dans ses appartements privés, un nouvel opéra en musique qui était fort extraordinaire, et a été joué pour le plus grand plaisir des assistants.

N. B. — *Un opéra est une composition musicale, semblable à une comédie, dans laquelle on chante des vers, et où figurent diverses danses et des machines extraordinaires.*¹

Pour que le rédacteur de la feuille officielle du gouvernement se hasardât à publier cette note ingénue qui contrastait si fort avec la tenue habituelle de son journal, il fallait vraiment que l'opéra italien préoccupât étrangement les esprits de son temps, qu'il se trouvât à l'ordre du jour des conversations, et que son heure fût venue.

Ainsi, en envisageant l'institution de ce spectacle auprès de sa cour, Anna Ioannovna ne faisait-elle, somme toute, que suivre le mouvement d'opinion qui se dessinait, depuis quelques années déjà, parmi ses proches, et qui allait assurer bien vite le succès de l'entreprise qu'elle méditait.

Mais, pour réaliser si vaste projet et imprimer, dès l'abord, une tenue satisfaisante aux manifestations artistiques dont rêvait la tsarine, il ne pouvait être question des seuls éléments qui se trouvaient alors dans le pays et qui, sauf quelques exceptions, étaient d'ordre assez secondaire. La troupe de Fürst ayant repris depuis plusieurs années le chemin de l'Allemagne, l'on ne disposait plus en effet — à part Wilcke et l'un ou l'autre des chanteurs venus avec lui en 1725 — que de comédiens d'occasion qui pouvaient, à la rigueur, tenir leurs rôles dans les spectacles spirituels, très primitifs, donnés à Moscou par les élèves des Académies religieuses, ceux de l'Hôpital et les amateurs du « Faubourg allemand », mais qui se fussent montrés nettement insuffisants dans un répertoire plus choisi.

D'autre part, l'ensemble instrumental créé par Pierre I^{er} ne comptait qu'un fort petit nombre d'exécutants, le tsar défunt ayant prêté bien plus d'attention aux corps de musique de ses régiments, qu'à sa chapelle particulière.

Du moins, parmi les artistes qui formaient cette dernière, ainsi que celles des grands seigneurs russes, s'en rencontrait-il quelques-uns dont la valeur était incontestable. Car, par la suite, il était venu s'y joindre plusieurs des musiciens amenés, en 1721, par le duc de Holstein-Gottorp et le comte S. W. Kinsky, ambassadeur du Saint-Empire, qui étaient demeurés dans le pays au départ de leurs protecteurs, et s'y étaient bien vite fait une situation en vue. C'était le cas, notamment, des deux frères Johann et Andreas Hübner², du remarquable corniste

¹ *Gazette de Saint-Petersbourg*, du 4 janvier 1729. On le sait, le cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740), petit-fils du pape Alexandre VIII, était un amateur passionné de musique, dont le nom reste associé aux débuts du théâtre « di Tordinona », à Rome, pour lequel il écrivit plusieurs livrets. Il fut l'actif protecteur de la Chapelle pontificale et président de la « Congregazione di S. Cecilia ». Les représentations qu'il offrit, dès la fin du xvii^e siècle au grand public romain, dans le splendide théâtre qu'il avait fait édifier dans son palais, sont demeurées célèbres par le faste dont elles étaient entourées.

L'ouvrage auquel fait allusion le correspondant romain de la *Gazette de Saint-Petersbourg* est, sans aucun doute, la « fête théâtrale » : *Carlo Magno*, dont le cardinal Ottoboni avait écrit lui-même le livret, et qu'il se proposait de faire représenter, lors de l'imminente délivrance de la reine de France. La partition de *Carlo Magno* est l'œuvre du compositeur et violoncelliste G. B. Costanzi (1704-1778) qui, dès 1725, était au service de l'illustre prélat. *Carlo Magno* fut donné quatre fois, la première le 9 octobre 1728, la dernière le 28 décembre de la même année. (A. CAMETTI : *G. B. Costanzi*, dans : *Musica d'oggi*, janvier 1924, p. 5.)

² Né en mars 1696 à Varsovie, de parents prussiens, Johann Hübner avait appris la musique d'instinct, plutôt qu'avec des maîtres, si l'on en croit J. G. Walther (*Musikalisches Lexikon*; Leipzig, 1732, p. 320), qui ajoute qu'il prit cependant quelques leçons à Vienne, en 1714, auprès du violoniste « Rosetti », dont le nom exact doit être Johann Otto Rosetter, membre de la chapelle impériale de 1712 à 1740 (L. von KÖCHEL : *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien*; Vienne, 1869, p. 76). Devenu chef de la chapelle du comte Kinsky, ambassadeur d'Autriche, Johann Hübner accompagna ce diplomate, lorsque celui-ci vint prendre possession de ses fonctions à Saint-Petersbourg, en septembre 1721 (N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...* II, 17, qui a mal lu Walther, affirme par erreur que J. Hübner vint en Russie avec son maître Rosetter). Mais, dès le

Kölbel ¹ et du violoncelliste Johann Riedel ² que leurs qualités allaient désigner immédiatement à des fonctions importantes au sein du grand orchestre qu'Anna songeait à constituer.

C'est de ces moyens restreints que l'on dut se contenter, lorsqu'il s'agit d'organiser les premières festivités qui marquèrent le couronnement de la nouvelle impératrice, célébré le 28 avril 1730, à Moscou ³. Cependant, ces solennités devant se prolonger près d'une année, il parut nécessaire de leur donner plus d'ampleur et d'éclat en y attirant des artistes du dehors.

Précisément, le gouvernement russe entretenait des relations très cordiales avec la cour de Dresde qui, depuis un siècle environ, s'était instituée la protectrice officielle de la colonie allemande de Moscou. Aussi est-ce à elle qu'Anna Ioannovna s'adressa pour lui demander les musiciens et les chanteurs dont elle avait besoin.

mois de juillet de l'année suivante, le comte Kinsky regagna Vienne, laissant dans la capitale russe Johann Hübner qui, tout aussitôt, prit du service auprès du duc de Holstein-Gottorp, prétendant à la main d'Anna Pétrovna. Le duc ayant quitté la Russie en 1727, Johann Hübner ne tarda pas à être engagé par la cour russe, en qualité de *Concertmeister* et, selon des témoignages contemporains, il se fit fort remarquer au cours des concerts qui furent donnés à Moscou, en 1731, pendant les fêtes du couronnement d'Anna Ioannovna. En décembre de la même année, le rôle des artistes régulièrement engagés lui attribue un gage de 450 roubles. Chargé par la tsarine d'aller recruter des chanteurs et des instrumentistes en Allemagne (voir ci-dessous, p. 79), il s'acquitta de cette mission avec tant de succès que, l'année suivante (1732), il fut envoyé en Italie, dans le même but. Il en ramena une troupe de comédiens et de chanteurs, ainsi que plusieurs remarquables violonistes qui ne tardèrent pas à l'éclipser et à le reléguer sur un plan tout à fait secondaire. Johann Hübner semble avoir été le premier en date des professeurs de violon, qui exercèrent leur profession en Russie. Car, en 1735 déjà, une vingtaine de ses élèves furent admis dans l'orchestre de la cour (J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 87). Et, en 1740, quand un oukase institua une classe de musique instrumentale près la chapelle de la cour, il en fut nommé directeur. Contrairement à l'opinion de N. Findeisen (*Esquisse d'une histoire...*, II, 19), cet artiste dut exercer longtemps encore son art car, en date du 25 avril 1754, le *Journal du fourrier de la chambre*, rendant compte d'un concert donné devant la cour, à Moscou, écrit : « Les premiers musiciens suivants se firent entendre : Madonis, dall'Oglio et Hibner. » Visiblement, il s'agit là de notre violoniste dont le nom paraît ici pour la dernière fois, dans un document officiel.

Andreas Hübner, chef d'orchestre et violoniste, fit à peu près la même carrière que son frère, car il appartint successivement à la chapelle de Kinsky, à celle du duc de Holstein-Gottorp, puis à celle de la cour de Russie où il avait un gage de 450 roubles. Lors des fêtes du couronnement de la tsarine Catherine Alexiéevna, en 1725, il dirigea, paraît-il, un orchestre dont F. Bergholtz, secrétaire du duc, évalue l'effectif à soixante musiciens (!). Andreas Hübner fut mis à la retraite en janvier 1741, avec une pension de 120 roubles qui, la même année, fut portée à 200 roubles.

¹ Né en Bohême, le corniste Ferdinand Kölbel avait acquis, de très bonne heure, une incroyable virtuosité. Amené probablement en Russie par le comte Kinsky, il fut engagé par Pierre I^{er} aux appointements de 300 roubles, et recevait, chaque année, un uniforme de gala et un uniforme ordinaire. Ayant demandé son congé, au début du règne de l'impératrice Elisabeth, il se rendit à l'étranger et se fit entendre dans plusieurs grandes villes, notamment à Vienne et — dit-on — à Constantinople. En 1756, il reprit du service à la cour de Russie, et resta près de treize ans dans l'orchestre. Doué d'un esprit inventif, il imagina, vers 1766, d'apporter à son instrument, ainsi qu'à la trompette, des perfectionnements qui permettaient à ces instruments de jouer dans tous les tons, et qui étonnèrent fort Galuppi, alors en séjour à Saint-Petersbourg. (Sur cet artiste et ses travaux, voir J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, pp. 175-178 et 186-192.)

² Originaire de Silésie, Johann Riedel (1688-1775) faisait partie de l'orchestre du duc de Holstein-Gottorp et fut amené en Russie par ce prince, en 1721. Au départ de son protecteur, il fut, comme la plupart de ses collègues, engagé au service impérial. Ayant été, bien des années auparavant, un remarquable maître d'armes de l'Académie de Liegnitz, il fut chargé d'enseigner à la fois l'escrime et le violoncelle au tsarévitch Pierre II. En 1731, le rôle des musiciens attachés à la cour lui attribue des appointements de 450 roubles. Johann Riedel fut congédié le 9 janvier 1741, et reçut alors un cadeau de 235 roubles. (Sur cet artiste, voir J. MATHESON : *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 420; J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 82; et N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, note 17. Ce dernier commet une erreur en affirmant que c'est après son séjour en Russie, que Johann Riedel entra à l'Académie de Liegnitz.)

³ L'une des « réjouissances » offertes, à cette occasion, à la population moscovite, fait bien apparaître la pénurie des moyens spectaculaires, dont était affligée la Russie de ce temps. La *Description du couronnement de S. M. l'Impératrice Anna Ioannovna*, qui fut publiée l'an d'après, rappelle le fait en ces termes : « Un câble fut tendu au-dessus de la place du Kremlin, de la grille rouge au clocher d'Ivan Veliky et même jusqu'à la grosse cloche qui se trouve à une hauteur de quatorze sagènes et demie [environ 31 mètres]. Sur ce câble, un Persan s'avança et, après avoir dansé passablement et fait d'autres tours, il revint en arrière. » (Cité par V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre sous l'impératrice Anna Ioannovna*, dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, Saint-Petersbourg, année 1913, fasc. III et VI. Il a été fait, de cette étude, un tirage à part, publié à Saint-Petersbourg, sans date, avec une nouvelle pagination. C'est à ce dernier que nous nous référons au cours du présent volume.)

LA COUR MOSCOVITE A LA RECHERCHE DE MUSICIENS LABORIEUSES NÉGOCIATIONS ENTRE MOSCOU ET DRESDE

Souverain lettré et d'une culture raffinée, amateur passionné de musique et de théâtre, Friedrich-August I^{er} (1670-1735) qui, à ce moment, réunissait sous son sceptre les couronnes de Saxe et de Pologne ¹, disposait de l'une des scènes les plus accomplies et les plus fastueuses de l'Europe. Perpétuant les magnifiques traditions qu'avaient instaurées ses prédécesseurs immédiats qui avaient attiré à Dresde la fine fleur des virtuoses et des compositeurs de leur temps, il ne possédait simultanément pas moins de cinq troupes différentes et complètes : opéras italien et français, comédies italienne et française, ballet, sans préjudice d'un grand orchestre et d'une chapelle d'église dont la réputation s'étendait au loin ².

Tel était le souci que ce souverain montrait de la perfection des spectacles et des concerts organisés à sa cour, qu'en 1715, il commanda à Antonio Stradivari douze violons dont il donna l'un, en 1720, à Francesco-Maria Veracini qui, depuis 1717, était le premier soliste de sa chapelle ³.

En raison de la nécessité où il se trouvait de partager son temps entre ses deux résidences de Dresde et de Varsovie ⁴, Friedrich-August avait constitué, au sein de son personnel, un ensemble instrumental spécial, dénommé « Chapelle polonaise » qui, placé sous la direction du jeune compositeur et chef d'orchestre Giovanni-Alberto Ristori (1692-1753) ⁵, l'accompagnait chaque année pendant ses déplacements en Pologne ⁶.

¹ Il était « prince-électeur » de Saxe sous le nom de Friedrich-August I^{er} et, depuis 1697, roi de Pologne sous celui d'August II.

² M. FÜRSTENAU : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*; Dresde, 1862, t. II, pp. 160-167, donne la liste des artistes de la troupe italienne, avec l'indication de leurs appointements.

³ G. HART : *Le violon, ses luthiers célèbres*; Paris, s. d., pp. 173-174.

⁴ Friedrich-August se rendait habituellement en Pologne en août et y restait jusqu'en janvier, époque où il rentrait à Dresde pour la période du carnaval (M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 43). C'est précisément durant son séjour à Varsovie, dans l'hiver 1730-1731, qu'il expédia, de cette ville à Moscou, un certain nombre d'artistes qu'il prêta pour un an à la tsarine Anna.

⁵ Sur la vie et l'œuvre de cet artiste, consulter C. R. MENGELBERG : *Giovanni-Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im XVIII. Jahrhundert*. Dissertation. Leipzig, 1916.

⁶ Le célèbre flûtiste J. J. Quantz en avait fait partie, pendant l'automne et l'hiver 1718-1719 (*Lebenslauf*, dans F. W. MARPURG : *Historisch-kritische Beyträge*, 1755, t. I). Dans son ouvrage intitulé : *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden* (Dresde, 1878), R. Prölss signale (p. 127) que la « Chapelle polonaise » comportait un premier violon-solo (*Concertmeister*), quatre violons, deux cors, un hautbois, trois bassons et une contrebasse.

En 1731, époque où Friedrich-August expédia à Moscou cet ensemble, ainsi que quelques chanteurs et comédiens italiens, le premier violon-solo était Heinrich Schulze qui est désigné comme « premier d'Orgue-tre » dans le *Kgl. Poln. und Churf. Sächs. Hoff- und Staats-Calender auf das Jahr 1731* (Leipzig, 1731). Toutefois, Schulze ne semble pas avoir été compris au nombre des artistes envoyés à Moscou, car son nom ne figure dans aucun des actes officiels relatifs à cette expédition.

En outre, il emmenait avec lui un certain nombre de chanteurs italiens, de comédiens français et de danseurs dont la présence lui permettait d'offrir à ses hôtes le plaisir de petits opéras, d'intermèdes et de sérénades, et d'agrémenter de musique ses réceptions, cependant qu'à Dresde les spectacles réguliers se poursuivaient avec le concours du reste de la troupe ¹.

C'est une partie de cet ensemble — celui qui constituait la « Comédie italienne » — qui fut désignée pour se rendre à Moscou, avec quelques-uns des instrumentistes de la « Chapelle polonaise », ensuite de la demande qu'Anna Ioannovna fit adresser dès le mois de mai 1730 à son royal « cousin », et des laborieuses négociations qui, tout aussitôt, s'engagèrent à cet effet entre la cour de la tsarine et celle de Dresde.

Ces démarches furent si grosses de conséquences pour la vie musicale en Russie, dont elles précipitèrent le développement, et elles marquent un moment si décisif dans l'histoire de l'art de ce pays, qu'elles méritent de nous retenir quelques instants.

Aussi bien ignorait-on jusqu'ici leur détail que M. Curt Rudolf Mengelberg — le seul chercheur qui ait étudié quelque peu cette période — a rapporté de façon très incomplète, souvent même inexacte, dans la thèse qu'il a consacrée à Giovanni-Alberto Ristori ².

A ce propos, il n'est pas médiocrement curieux de constater que, jusqu'à ce jour, aucun historien russe ne s'est avisé d'aller fouiller les Archives centrales de l'État de Saxe, où sont conservés une quantité d'actes officiels qui lui eussent permis de retracer, par le menu, l'un des épisodes les plus considérables et les plus mal connus du passé musical de la Russie.

En raison de leur exceptionnelle importance historique, nous reproduisons, à la fin du présent volume, dans leur texte authentique et en les classant selon l'ordre des faits, ces actes qui sont presque toujours rédigés en français et qui, on le verra, constituent une source documentaire singulièrement précieuse ³.

Contentons-nous donc d'en donner ici un rapide résumé qui montrera combien vif était le désir de la tsarine d'engager des artistes étrangers, mais qui fera apparaître aussi les appréhensions justifiées de ceux-ci, et les difficultés auxquelles se heurtèrent les hauts personnages qui s'employèrent à combler le vœu de la gracieuse souveraine.

Afin de réaliser sans plus tarder le projet qui lui tenait si fort à cœur, Anna Ioannovna chargea le procureur-général du Sénat Yagouinsky ⁴ et le grand maréchal de sa cour, comte Reinhold von Lœwenwolde, de s'aboucher avec le baron Le Fort ⁵, alors ministre de Saxe en

¹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 119 et 155. Au reste, il convient de rappeler que ce monarque ne fut pas — loin de là — le premier à acclimater l'art italien en Pologne. Car, dès la fin du xiv^e siècle, nombreux furent les musiciens venus de la péninsule : compositeurs, théoriciens, instrumentistes et chanteurs, qui furent attachés à la cour des Jagellon et des princes-électeurs leurs successeurs, produisant pour ceux-ci quantité d'ouvrages destinés à la scène, au concert et à l'église, et contribuant à l'avancement de la musique dans le pays. On sait, notamment, que Luca Marenzio séjourna pendant plusieurs années en Pologne, dans le dernier quart du xvi^e siècle, sous le règne d'Étienne Bathori. (À ce sujet, voir O. F. TENCAJOLI : *Musica e musicisti italiani in Polonia*, paru dans *Musica d'oggi*, octobre 1939; H. OPIENSKI : *La musique polonaise*; et S. CIAMPI : *Notizie dei medici, maestri di musica e cantori... ed altri artisti italiani in Polonia*, Lucca, 1830.)

² C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, pp. 7-9.

³ *Pièces annexes*, pp. 359-384.

Concernant les dates consignées par nous dans les chapitres II, III et IV, nous prions le lecteur de se reporter à l'Avertissement placé en tête du présent volume.

⁴ D'origine étrangère, mais russifié, le procureur-général Paul Ivanovitch Yagouinsky (1683-1736) était fils d'un pauvre maître d'école lithuanien qui, venu se fixer à Moscou vers 1687, y devint organiste de la communauté luthérienne. Il est probable que, selon un usage assez fréquent à cette époque, le nom de la famille fut traduit et pourvu d'une désinence russe. P. I. Yagouinsky débuta, dans la vie, comme circur de bottes, et termina son existence en qualité de procureur-général du Sénat, général en chef et ministre d'État, avec le titre de comte, qui lui fut octroyé en raison des services qu'il rendit à ses souverains.

⁵ Johann, baron von Le Fort, fut accrédité auprès de la cour russe, de 1721 à 1736, en qualité de représentant diplomatique de l'État de Saxe. En 1734, sans doute en raison des services qu'il avait rendus dans l'exercice de ses fonctions, il reçut du prince-électeur Friedrich-August I^{er} le rang de conseiller privé. Dans son *Esquisse d'une histoire...* (T. II, p. 6), N. Findeisen commet une triple erreur : a) en faisant de Le Fort un ambassadeur russe à Dresde; b) en désignant le général Weisbach — en réalité ministre russe près la cour de Varsovie — comme ambassadeur de Saxe à Moscou; c) en affirmant que ce dernier participa aux démarches

Russie, et de demander à celui-ci d'intervenir à cet effet auprès du prince-électeur.

Nulle mission ne pouvait être plus agréable à Le Fort qui devait voir là une excellente occasion de s'insinuer plus avant encore dans les bonnes grâces de la tsarine, et d'accroître d'autant l'influence dont il jouissait dans les milieux officiels russes, cela tout en servant adroitement la cause de son pays.

Aussi, dans un rapport qu'il adressa à Dresde en date du 18 mai 1730¹ (nouv. st.), s'empressa-t-il d'exposer la démarche faite auprès de lui par Yagouinsky et Lœwenwolde.

Anna souhaitait de faire venir en Russie, pour l'engager à son service particulier, une compagnie de comédiens italiens et, sachant que Friedrich-August I^{er} était entouré de nombreux artistes de tout genre, elle imaginait que l'on pourrait charger ceux-ci de :

ramasser par leurs connoissances une autre troupe qui voulût venir icy sous d'honnêtes conditions, et que comme l'on disoit que la troupe de Votre Maj^{te} étoit fort nombreuse s'il arrivoit qu'un jour V. M. vint à vouloir en congédier quelques Acteurs, S. M la Cz^e prieroit V. M. de vouloir bien s'en défaire en Sa faveur où bien, en preter quelques uns jusqu'à ce que la troupe d'icy fût ramassée p^r etre complete.

Le 29 mai (nouv. st.), second message de Le Fort qui va désormais s'employer activement à la réussite de l'entreprise et qui, durant bien des mois, multipliera les démarches et les explications, afin de donner satisfaction à la tsarine. Cette fois-ci, il n'est plus question seulement de la compagnie italienne désirée par Anna, mais encore :

d'une Musique de Cabinet qu'Elle voudroit avoir laquelle devoit etre composée d'excellents Musiciens.

Affirmant que :

tout est presentement fort bien ordonné en cette Cour,

le ministre croit de son devoir d'assurer que :

ces Mrs ne doivent pas craindre d'y souffrir par manque de soin ny payement²,

l'impératrice ayant assigné une somme de 15.000 à 20.000 roubles pour les gages des seuls comédiens. Par ailleurs, elle souhaitait que l'un des principaux acteurs se rendît de suite à Moscou où elle avait pris sa résidence pendant les fêtes du couronnement, afin de surveiller la construction du théâtre que l'on allait édifier, et fournir les indications nécessaires à l'établissement des décors³.

diplomatiques qui s'engagèrent entre Moscou et Dresde, aux fins d'envoyer une troupe italienne en Russie. Le rôle de Weisbach, rôle dont il s'acquitta avec la maladresse que l'on verra, consista à passer contrat avec les comédiens et musiciens, une fois terminés les pourparlers entre les chancelleries. Fixé à Varsovie où la troupe du prince-électeur séjournait à ce moment, c'est dans cette ville qu'il conclut l'affaire au nom de son gouvernement.

¹ Pièces annexes, p. 359.

² Comme on le pourra constater à la lecture des documents consignés dans les *Pièces annexes* et relatifs aux artistes qu'Anna désirait engager, Le Fort revient constamment sur le traitement réservé à ceux-ci, et multiplie les assurances rassurantes, tant en ce qui concerne les conditions d'existence et de paiement, qu'en ce qui a trait à la faculté laissée à ces artistes, de quitter la Russie quand bon leur semblerait. Détail qui en dit long sur la réputation dont la « Moscovie » jouissait alors à l'étranger, et sur la répugnance qu'éprouvaient bien des gens à s'y rendre pour prendre du service à la cour. On le verra par la suite, il vint bientôt un temps où, loin de redouter si lointain et si pénible voyage, les artistes de tous pays, attirés par le renom de générosité que se firent rapidement les souverains russes, ne reculèrent devant aucune flagornerie pour obtenir un engagement à Saint-Petersbourg.

³ Pièces annexes, p. 359.

A la même date, Le Fort donnait au ministre d'Etat Fleury ¹ quelques précisions complémentaires sur la « Musique de Cabinet » dont il venait de parler. Sa Majesté tsarienne désirait :

qu'Elle fût composée d'Elite des musiciens qui eussent l'aprobation de Virtuosi — car pour de bons musiciens nous n'en manquons pas icy — mais l'on voudroit que le peu de personnes que l'on veût tirer de Chez nous où d'autres pays, excellassent chacun dans son genre, s'il est possible. L'on souhaiteroit d'en avoir un bon Joueur de Clavessin qui en même temps fût Compositeur, 2 voix pour les airs Italiens et Allemand, un Chatré s'il se peut et une Chanteuse qui ne soit ne laide ni desagreable mais plutôt jolie s'il se peut et qui aye des graces. Un bon Joueur de Lüt s'il se peut de la main de nôtre amy Weis ² à qui je vous prie de faire bien mes complim^{ts}. Un bon haut bois, qui se distingue aussi dans la flûte traversière. Un bon Basson.

... on leur payera les fraix de voyage, et sitôt que l'on saura qu'ils sont prêts à partir, on expediera quelqu'un sur les frontieres de Prusse p^r leur faire traverser la Couurland et la Russie avec toutes les comodités requièsez, seulement Cher ami que nous sachions au juste les conditions que chacun pretend. Ils peuvent s'engager pour un ou deux ans. Ils auront aussi leur logement franc ³.

Revenant à la charge le 5 juin (nouv. st.) déjà, Le Fort propose un expédient qui prévalut finalement et qui, probablement, lui avait été suggéré par les émissaires d'Anna : Il suffirait que le prince-électeur consentît à :

se priver de quelques uns des Acteurs de sa Troupe pendant 6 mois ou une année, jusqu'à ce que la propre troupe fût venue et établie,

« marque de generosité » que Sa Majesté tsarienne regarderait « avec un plaisir très sensible ».

En outre, le ministre saxon rapporte un entretien qu'il a eu avec Yagouinsky qui lui a parlé :

d'un Hautbois que le defunt Grand-General de la Couronne [?] avoit, le quel il souhaiteroit que l'on pût l'engager s'il est en Saxe, au defaut de quoy, il s'en trouvera sans doute d'autre ⁴.

Sollicité de façon si pressante, le cabinet de Dresde jugea de bonne politique de s'employer le plus rapidement possible à exaucer les désirs d'Anna. Aussi bien, de par la présence, à Dresde et dans les autres villes allemandes, de nombreux artistes de tout genre, de par aussi les relations qu'il entretenait, grâce à ses agents diplomatiques, avec la plupart des cours européennes, était-il à même de se renseigner sans difficulté.

Et, dès le 10 juillet (nouv. st.), le secrétaire d'Etat Walther mande de Dresde à Le Fort qu'on va lui envoyer :

une Notice de Musiciens fort habiles et d'Instrumens [= instrumentistes] qui pourroient en meme tems servir d'Orchestre à une Comedie Italienne ⁵.

Plus affirmatif encore, le ministre du cabinet, comte Manteuffel ⁶, écrit au même, en date du 15 juillet (nouv. st.), « touchant la Comedie Italienne, et la Musique que S. M. Cz. souhaite d'avoir » :

¹ François Joseph Wicardel, marquis de Fleury et de Beaufort, fut, de 1725 à 1731, ministre du cabinet à la cour de Saxe.

² Le célèbre luthiste Sylvius Léopold Weiss (1686-1750) qui était, depuis 1718, au service du prince-électeur de Saxe.

³ Pièces annexes, p. 360. ⁴ Pièces annexes, p. 360. ⁵ Pièces annexes, p. 362.

⁶ Ernst Christoph, Graf von Manteuffel, fut ministre du cabinet saxon, de 1719 à 1730.

... pour vous montrer que je ne perds pas cette affaire de vue, je vous prie d'avertir S. E. M^r Jagoczinski, que S. M^t aura l'une et l'autre, c'est à dire que, grace aux soins de M^r le Grand Maître de la Garderobbe, et d'un Virtuoso, à qui j'en avois donné la Commission, dès que vous m'en eûtes écrit la première fois, cette levée a été si heureuse, qu'il y a tout un petit orchestre de 13 Instrumens, tout prêts à mettre à la voile, si S. dite M^t veut bien me renvoyer signée de sa main Imperiale, la punctuation cy jointe d'une Capitulation, et depecher vers ces Cantons quelque Commissaire traittable et honnête homme, muni d'un plein pouvoir et sur tout d'especes, pour faire un Contract plus détaillé, et pour payer, tant les fraix du Voyage, que le premier quartier de Leurs gages; Le même Commissaire pourra, en meme tems, conclurre le Marché avec des Comédiens Italiens, le Roi n'étant pas éloigné de faire cession de toute sa troupe à S. M. Czar^{ne} ¹.

Un mois plus tard, le 15 août (nouv. st.), c'est au tour du ministre Fleury d'annoncer, toujours de Dresde, à Le Fort que :

le Roy a résolu de faire repasser la Sienne [sa troupe] en Pologne et leur y accordera la permission de traiter avec celui que la Czarine en voudra charger, et de convenir, pour un voyage en Russie et leur séjour d'un an à la Cour Czaarienne; et si après l'essai d'un an cette Troupe convient à Sa M^t Czarienne, et qu'Elle trouve à propos de l'engager pour plus long tems, en ce cas, Le Roy se fera un plaisir de la laisser au service de la Czarine, et trouvera moyen d'en assembler une autre ².

Quelques remarques sont ici nécessaires.

Tout d'abord en ce qui concerne « le petit orchestre de 13 Instrumens » auquel Manteuffel fait allusion dans sa lettre du 15 juillet. Comme on le pourra voir dans la suite, par la liste que Le Fort expédia de Moscou à Varsovie en date du 19 février 1731, et dans laquelle il donnera les noms de tous les comédiens et musiciens arrivés quatre jours plus tôt dans la vieille capitale russe ³, l'orchestre qui, pourtant, était « prêt à mettre à la voile » ne fut pas expédié en Russie. Cette liste ne mentionne, en effet, que cinq instrumentistes, soit un violiste, un violoniste, deux cornistes et un basson.

D'autre part, en ce qui a plus particulièrement trait à la compagnie de comédiens italiens que le prince-électeur offrait si galamment de céder à la cour russe, on est fondé à supposer que, tout en se donnant les gants d'un geste courtois à l'égard de la tsarine, Friedrich-August n'envisageait pas, sans une secrète satisfaction, la possibilité inattendue qui s'offrait à lui de se débarrasser élégamment, et sans trop de grincements de dents, de quelques artistes qui se trouvaient au service saxon depuis de longues années et qui, par conséquent, ne devaient plus être de la première jeunesse.

C'était le cas, singulièrement, de l'acteur et régisseur Tommaso Ristori (dont nous retrouverons bientôt le nom), puis du « Pantalon » Andrea Bertoldi, de l'« Arlequin » Natale Bellotti, du « Dottore » Carlo Malucelli, du « Valerio » Filippo Fantasia et des femmes de ces comédiens qui, tous, étaient arrivés à Dresde en 1725 déjà, dans une troupe recrutée en Italie par le premier d'entre eux, leur doyen, puisqu'il était à la cour de Saxe dès l'année 1690 ! ⁴

Aussi bien, peu de mois après la mort de Friedrich-August I^{er}, survenue le 1^{er} février

¹ Pièces annexes, p. 362.

² Pièces annexes, p. 362.

³ *Ibid.*, p. 365.

⁴ Archives centrales de l'Etat de Saxe. Dossier 383 : Documents divers concernant le théâtre pour les années 1680-1784, fol. 145 : Spécification des Acteurs qui sont actuellement [1715] icy. En 1733, dans une supplique qu'il adressa à son souverain, Tommaso Ristori rappelle qu'il est âgé de 75 ans ! (*Ibid.*, p. 14.)

(nouv. st.) 1733 à Varsovie, son successeur prit-il la décision de licencier toute la compagnie italienne qui reçut son congé définitif en novembre de la même année ¹.

Tous faits, on en conviendra, qui semblent à l'appui de l'hypothèse selon laquelle Friedrich-August aurait vu, dans le « prêt » offert à la tsarine, l'occasion de se défaire d'artistes hors d'âge et, du même coup, celle de rafraîchir le personnel de sa scène, en procédant à de nouveaux engagements.

* * *

Quoi qu'il en soit, les négociations se poursuivaient activement, de part et d'autre. Et Le Fort, qui paraît avoir de plus en plus à cœur de voir l'affaire aboutir heureusement, mande à Dresde, le 7 août (nouv. st.), qu'il a remis aux délégués de la tsarine la « Notice des Musiciens » que Walther lui avait fait tenir un mois auparavant, et que l'on allait :

examiner quels Musiciens de ce Corps la pourroient convenir p^r joindre au Corps de Musique que S. M. a déjà icy, lesquels pourroient estre engagés en meme temps que les Comédiens Italiens. Et que, comme S. M. paroissoit n'être pas éloignée de faire cession à S. M. C^e de sa troupe Italienne, l'on prioit d'envoyer une Liste des Acteurs qui composent cette troupe avec les gages qu'ils exigent.

S'informant si le danseur Du Pré ² et sa femme étaient compris dans cet ensemble, et si les comédiens jouaient aussi « quelques Scenes Françaises », Le Fort demandait encore qu'on lui fit savoir :

s'il se trouvera quelques voix et s'il y aura moyen d'avoir une Troupe de Danseurs de corde qui puissent estre aux gages de S. M. et outre cela jouer pour le public à leur profit.

On n'attendait, paraît-il, que de connaître les exigences des comédiens et les frais inhérents à leur voyage, pour leur dépêcher un homme de confiance qui serait chargé de passer contrat avec eux et de les amener à Moscou ³.

Entre temps, le prince-électeur avait, comme chaque année, gagné sa résidence royale de Varsovie. Et c'est de cette ville que, le 14 septembre (nouv. st.), Walther communique à Le Fort quelques détails sur la composition de la compagnie de comédiens italiens dont il est question, et qui était précisément en route pour se rendre en Pologne :

Aùtant qu'il m'en souvient, la bande des Comédiens consiste en deux femmes et deux hommes pour faire les Amants, et outre cela un Docteur, un brave qu'on nommé Goviello, un Pantalon et un Arlequin, dont les deux derniers surtout n'ont guère de pareils dans leur espece ici. Il y a presentement ici une belle voye de femme Italienne nommée la Ludovica. ⁴ Peut-estre accepteroit elle le parti si on lui faisoit des bonnes conditions ⁵.

¹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 202. Seuls trois artistes obtinrent une pension de 150 thalers. En dépit des suppliques qu'ils adressèrent au nouveau souverain, invoquant leurs dix-neuf années de service à la cour et leur extrême misère, les autres ne reçurent aucun secours. (Voir : *Pièces annexes*, pp. 382-383, le texte de ces documents.)

² S'agit-il ici du célèbre danseur Louis Dupré l'ainé, né vers 1697, qui entra en 1715 à l'Académie royale de musique de Paris où il fit la plus brillante carrière, qui mourut en 1774, après avoir fait l'émerveillement du public parisien, et dont Dorat a laissé l'éloge dans son poème de la *Déclamation* ? Il nous a été impossible de vérifier le fait. En tout cas, Louis Dupré n'a jamais appartenu au théâtre de Dresde, car il semble n'avoir pas quitté Paris depuis le moment de ses débuts dans cette ville. Vraisemblablement il s'agit ici, bien plutôt, du danseur Jean-Denis Dupré dit le cadet (1706-1782) qui, après avoir débuté en France, en 1714, avait passé six ans en Pologne, et était entré à l'Opéra de Paris, en 1730. Le séjour de cet artiste à Varsovie pourrait expliquer l'allusion faite par Le Fort.

³ *Pièces annexes*, p. 361.

⁴ La cantatrice Ludovica Seyfried qui, en effet, vint à Moscou en 1731 et repartit, avec la plupart des autres artistes, au début de l'année suivante.

⁵ *Pièces annexes*, p. 363.

Puis, dans une lettre du 8 octobre (nouv. st.), Fleury assure à Le Fort que Friedrich-August ne négligera rien pour déterminer ces comédiens à entrer au service de la tsarine, et il déclare que le meilleur moyen pour conclure l'affaire serait de charger le général de Weisbach, ministre plénipotentiaire de Russie près la cour de Varsovie, d'entamer des négociations directes avec ceux-ci, le prince-roi s'engageant, de son côté :

à les recevoir à son services, toutes les fois qu'ils ne s'accommodent pas du séjour de Russie... ; mais qu'un des empêchemens pourroit bien venir de la prevention où l'on est, que les étrangers sont quelques fois durement traités dans ce pays-là ; à propos de quoi Sa Maj^{te} se ressouvient d'avoir envoyé des mineurs à Pierre le Grand, dont Elle n'a jamais pu avoir des nouvelles depuis qu'ils ont mis pied en Russie ¹.

Malgré l'impatience avec laquelle elle attendait la conclusion des pourparlers, et dont la lettre de Le Fort, en date du 16 octobre (nouv. st.) nous apporte l'écho, la cour russe ne laissait pas de s'inquiéter du côté financier de l'affaire :

... l'on demanderoit à savoir — écrit Le Fort — à combien les gages de cette troupe peut se monter, bien entendu que ces gens là ne voudront pas servir pour le meme prix que chez le Roy, mais aussy le Procureur General Jagozinsky, qui est chargé de cette commission souhaiteroit fort que les prix exorbitants ne puissent pas faire manquer l'affaire. Il m'a chargé de faire savoir au Pantalon ² qu'il connoit que si la troupe vient icy, il peut prendre hardiment pour une dizaine de mil R^o [= roubles] de galanteries toute sorte de petits volumes pour pouvoir faire des Lotteries à la Redoute et qu'il aura la facilité que ces effets ne payeront point de douane ³.

A ces promesses alléchantes, Le Fort ajoute, le 6 novembre (nouv. st.), de nouvelles assurances pour vaincre les ultimes appréhensions que pouvaient manifester les artistes, sur le sort qui leur serait réservé :

... je puis jurer à V. E. que si Je n'étois pas persuadé qu'ils seront contents et bien tenus ; peutetre au dela de leur attente je ne me serois, ma foy, pas chargé de la commission. Nous ne sommes plus au tems passé, Nous avons icy la Souveraine qui est si rempli de bonté, generosité et d'équité, qu'elle ne souffriroit pas qu'on leur fit le moindre tord, surtout gens venant de la main de S. M., dont le Roy se prive p^r faire plaisir à sa Maj. Cz^e ⁴.

En date du 8 novembre (nouv. st.), un message de Walther à Le Fort nous renseigne sur les avantages dont les artistes italiens jouissaient à la cour du prince-roi :

On m'assure que le moindre de la troupe a jusqu'à 500 ecus de gages fixes ici, outre d'autres petits avantages et agrements et que l'entretien ordinaire de toute la bande coûte au Roi entre 6. à 7. mille ecus par an, et ils croient qu'il n'y a rien d'exorbitant en demandant le double de ce qu'ils ont ici, pour entreprendre un si long voyage ⁵.

De son côté, dans une lettre du 9 novembre (nouv. st.), où il déclare que tout dépend désormais « des ordres que l'on a donnés à Mr. le Général de Weisbac », et où il assure qu'il fera tout ce qui dépendra de lui pour faire aboutir les négociations, Fleury mande à Le Fort qu'il a :

¹ Pièces annexes, p. 363.

² Andreas Bertoldi dont une lettre de Fleury (9 novembre 1730) nous apprendra qu'il est le meilleur acteur, et que sa famille est établie à Varsovie où il possède un commerce important.

³ Pièces annexes, p. 361.

⁴ Pièces annexes, p. 361.

⁵ Pièces annexes, p. 363.

fait voir a Pantalon ce qu'il a lieu d'attendre de la protezion de M^r le Comte Jacoginski; cett article l'a fort encouragé, c'est le meilleur acteur, il a sa famille establee dans cette ville [Varsovie], et un commerce fort considerable ¹.

Tant de lettres, de démarches et d'assurances ne pouvaient manquer d'amener un résultat satisfaisant. Cela d'autant plus qu'à l'exemple de leur souverain, les ministres saxons n'avaient pas ménagé leurs peines pour vaincre les dernières résistances des artistes que la tsarine souhaitait si fort de voir arriver à sa cour.

Le 30 novembre (nouv. st.), Walther se trouve enfin en mesure de communiquer à Le Fort la grande nouvelle que celui-ci attendait, sans doute, avec impatience :

A la fin, Monsieur, j'ai le plaisir de vous annoncer, si vous n'en etes deja informé, que notre troupe de Comediens Italienne s'est engagée au service de S. M. Cz. y compris quelques voix et entre autres la Ludovica, qu'ils paroissent tous tres contents des conditions qu'on leurs a faites et qu'ils se mettront au premier jour en chemin pour vous aller divertir ²...

Le même jour, Fleury mandait au représentant saxon auprès de la cour russe :

Quant aux commediens, et aux chanteuses, je leur ay leu l'article contenu dans cette derniere du 6 qui les a fort consolés dans l'affliction où ils estoient de se deuoir separer de leurs familles, et entreprendre un si grand voyage dans cette saison; une des deux chanteuses a une des plus belles voix que j'aye entendu, et sa figure ne deplaira pas ³.

Au reste, Fleury prend soin, le 21 décembre (nouv. st.), de recommander tout particulièrement quelques-uns des artistes à Le Fort et aux délégués de la tsarine :

... J'acheue par vous recommander trois personnes de la musique de S. M^{te} auxquelles j'ay remis des lettres pour M^r Le procureur-General, et pour M^r le Grand Chambelan qui exposent leurs estats particuliers qui ioint au merite qu'ils ont dans leur profession, deuroient leur attirer une protezion particuliere de ces M^{rs} auprès de S. M^{te}. Ckarienne ces trois personnes ne vont en moscouie que pour ne point desobeir aux ordres expres de S. M^{te}, elles ne scauroient se resoudre a y passer un fort longtemp a cause de leurs familles qu'ils laissent en Saxe, pour l'entretien desquelles ils laissent la pension du Roy; si S. M^{te} Ckariene les gouste autant qu'ils sont goustes chés nous, elle n'aura pas de repugnance a les bien traiter, autrement il voudroit mieux les renvoyer satisfaits dans la belle saison; ces personnes ne sont nullement acoustumes a figurer avec les commediens; je vous les recomande particulièrement; L'autre chanteuse a une plus belle voix, et de la figure, mais la Cosma et son mary sont infiniment plus habiles dans la musique, et admirables dans l'action ⁴.

Les « trois personnes de la musique de S. M. », dont le sort semble tenir si fort au cœur de Fleury, probablement parce qu'elles bénéficiaient de la bienveillance particulière du souverain, sont, d'une part, la basse bouffe Cosmo Ermini et sa femme Margherita, surnommée Cosma, qui jouaient ensemble les intermezzos dans lesquels ils étaient inimitables, paraît-il; puis Ludovica Seyfried dont Fleury prend soin d'ajouter qu'elle « part bien recomandee par le General Weisbac », et qu'elle est accompagnée « par un ieune Gentil'homme polonois nommé M^r Wolski qui a este Page du Prince Royal. ⁵ »

¹ Pièces annexes, p. 363.

² Pièces annexes, p. 364.

³ Pièces annexes, p. 364. Comme on le verra par la suite, il s'agit évidemment de Ludovica Seyfried.

⁴ Pièces annexes, p. 364.

⁵ Pièces annexes, p. 364.

A ce propos, on remarquera la distinction, peu flatteuse pour les « comédiens », que Fleury fait entre ces derniers et ses trois protégés. Pour qu'il prenne soin de signaler à son correspondant que « ces personnes ne sont nullement acoustûmes a figûrer aûec les commediens », il faut croire que ceux-ci étaient sensiblement moins considérés que les « virtuoses », ce qui s'explique, au reste, par le genre assez familier, souvent même licencieux, auquel ils se vouaient.

Quoi qu'il en soit, l'affaire était désormais conclue de manière définitive. Et la cour de Russie en apprit la nouvelle avec une vive satisfaction dont on trouve l'écho dans la lettre que Le Fort s'empressa d'expédier de Moscou, le 25 décembre (nouv. st.), dès qu'il fut informé de l'événement :

L'Engagement des Comediens et des Chanteûses cause icy beaucoup de joye, S. M. a temoigné estre tres reconnoissante de la cession que le Roy luy en fait, on songe à leurs logements et à les recevoir et soigner comme il faut...¹

Et, mettant le point final à ces laborieuses négociations, Fleury envoie encore, de Varsovie 28 décembre (nouv. st.), un message à son subordonné pour lui donner ses ultimes instructions, ainsi que pour lui signaler la grossièreté — bien digne d'un militaire — que le ministre plénipotentiaire d'Anna auprès de la cour polonaise avait montrée au cours des pourparlers avec les artistes italiens, cela au point d'avoir risqué de faire échouer toute l'affaire, au dernier moment, par une hauteur et une brusquerie auxquelles ceux-ci n'étaient point habitués :

Demain la compagnie des musiciens et celle des commediens partent d'icy² pour aller egayer celuy [le carnaval] de Mouscou, qui commence (a ce que l'on m'a appris) cinqu semaines plus tard [qu'en Europe occidentale]. J'aiouitte a tout ce que ie uous ay escrit en leur faûeur, un' information necessaire pour que l'on ne croye pas que l'habillement pour le theatre, a l'égard des musiciens doiue roûler sur leur compte, comme celui des commediens; entre nous, ils n'ont pas trouûé beaucoup d'encouragement de la part de M^r le General de Veisbac, et si ie n'aûois pas employé mon peu d'eloquence a les persuader qu'ils n'aûoyent que des agrements a esperer d'une Souûveraine aûssi gracieuse que S. M^{te} Ckarienne, d'aûtant plus estant enuoyés par un Roy, dont elle se declaroit amie, leur voyage aûroit esté fort triste, par raport aûs idees qu'ils aûoyent conceûes sur les manieres militaires, et d'aûthorité que l'on a employees, quelqûes fois a leur esgard dans le discours; si uous aûes esté en Italie uous scaûres comme moy que l'on y a de grands menagements pour les musiciens et qu'ils faut en user aûec eûs comme aûec des enfans gastes si l'on ueût en tirer du plaisir³.

¹ Pièces annexes, p. 362.

² Finalement, le départ n'eut lieu, ainsi qu'on le verra, que le 1^{er} janvier (nouv. st.) 1731.

³ Pièces annexes, p. 364.

ÉTAT DE LA TROUPE ENVOYÉE A MOSCOU

Notes biographiques

Grâce à la ponctualité toute diplomatique de Le Fort qui, quatre jours déjà après l'arrivée de la troupe à Moscou, prit soin d'en accuser réception à ses chefs hiérarchiques, en leur expédiant un « état » nominatif, complet et détaillé, des artistes dont elle était composée ¹, nous sommes en mesure aujourd'hui de reconstituer un chapitre particulièrement important de l'histoire des débuts de l'art musical italien en Russie.

Cet ensemble qui, durant près d'une année, allait être mis constamment à contribution pour égayer la cour moscovite et relever l'éclat des fêtes du couronnement, comprenait au total vingt-deux personnes, soit neuf chanteurs et musiciens, puis treize comédiens et comédiennes formant la « Compagnie italienne ».

Ainsi qu'il résulte d'une supplique que l'artiste adressa, le 12 juin (nouv. st.) 1733, à son souverain pour lui exposer sa lamentable situation au retour de Russie et implorer une aide financière ², le vieux Tommaso Ristori, alors âgé de soixante-treize ans, qui était au service à Dresde depuis 1690, avait été désigné, par Friedrich-August lui-même, comme « principal » (directeur) de la troupe. En cette qualité, il ordonna, de concert avec Weisbach, tous les détails du voyage puis, une fois arrivé à Moscou, il eut non seulement la charge d'organiser les spectacles, mais encore — on le verra — d'édifier un théâtre dans une salle que l'on affecta à cet usage.

* * *

Son fils, Giovanni-Alberto Ristori ³ (né à Bologne en 1692, mort à Dresde le 7 février 1753), avait la haute main sur la partie musicale de l'entreprise, en sa double qualité de « compositeur de la musique italienne » à la cour de Saxe, et de directeur de la « Chapelle polonaise ».

Au titre de compositeur attaché à la Chapelle polonaise du prince-roi, Giovanni-Alberto dut certainement écrire plusieurs ouvrages durant les quelque dix mois que dura son séjour à

¹ Voir aux : *Pièces annexes*, p. 365, ce document qui, exceptionnellement rédigé en allemand, est intitulé : *Liste der Musicorum und Comedianten welche aus Warsau nach der Stad Moscau kommen*. Il était joint à une lettre datée du 19 février (nouv. st.) 1731, dans laquelle Le Fort communiquait à son gouvernement l'heureux débarquement de la troupe dans l'ancienne capitale des tsars.

² *Pièces annexes*, pp. 380-381.

³ Sur la vie et l'œuvre nombreuse de cet artiste, voir C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, *passim*, qui rapporte incomplètement son activité à Moscou, et qui laisse entendre inexactement (p. 8) que G.-A. Ristori se rendit au milieu de janvier 1732 à Saint-Pétersbourg, avec les autres musiciens et comédiens du prince-électeur. Dans son *Quellen-Lexikon* (VIII 250), R. Eitner va plus loin encore dans le domaine de la fantaisie, en affirmant que Ristori se trouvait à Saint-Pétersbourg, comme chef d'orchestre, en 1725, époque où il n'y avait encore, dans cette ville, ni orchestre régulièrement constitué, ni opéra.

Moscou. Cela autant pour se concilier les bonnes grâces de la tsarine dont il ne pouvait ignorer la générosité, que pour soutenir sa réputation auprès de son souverain.

Toutefois, Le Fort qui tient un journal détaillé de l'activité des artistes venus en Russie, ne signale expressément qu'une seule œuvre de notre musicien : *Serenata a 3 voci Per il gloriosissimo giorno di Nome di Sua Maestà Augusto II, Rè di Pollonia, Elettore di Sassonia. Posta in Musica da Giov. Alberto Ristori Maestro di Capella della d^{ta} Maestà* ¹.

Ainsi qu'il résulte de deux lettres de Le Fort en date des 2 et 6 août (nouv. st.) 1731, cette *Serenata* fut chantée à la cour le 5 août (nouv. st.) 1731, pendant la soirée donnée par le comte Potocki, à l'occasion du jour onomastique de Friedrich-August I^{er} et de la « Fête de l'ordre de l'Aigle Blanc » ².

A en juger sur son livret qui seul nous a été conservé, il s'agit là d'une composition qui s'apparente d'assez près au genre de l'intermezzo, autant par ses proportions, son dialogue animé et la rapide alternance que l'on y constate entre le récitatif et les airs, que par les noms des trois personnages qui mènent l'action : Lidia qu'incarnait Margherita Ermini (contralto), Daliso ³ dont le rôle était confié à l'excellent ténor allemand Johann Caspar Wilcke que nous avons mentionné précédemment, et Momo qui trouva vraisemblablement en Cosimo Ermini un interprète de grande classe.

Notons à ce propos que Le Fort signale, sans nommer les auteurs de leur musique, deux cantates qui furent chantées à la même époque, à Moscou, et dont on ne sait s'il faut en attribuer la paternité à Ristori ou à Giovanni Verocai.

La première est une *Cantata a due* avec chœur, dont nous ne possédons que le texte ⁴ dû, probablement, à la comédienne et cantatrice Rosalia M. Fantasia ⁵ qui, avec son mari, faisait partie de la Compagnie italienne envoyée en Russie par Friedrich-August I^{er}.

Cette cantate fut chantée par Rosalia Fantasia et quelque autre artiste dont Le Fort n'a pas jugé à propos de consigner le nom ⁶, pendant un concert donné au palais impérial, le lendemain du premier anniversaire du couronnement d'Anna Ioannovna. Selon la formule traditionnelle, elle comporte des duos, des airs, des récits et un chœur final. Ses deux personnages sont *Fedetta* et *Amor vassallo*.

La même incertitude plane sur la *Cantata a voce sola* qui fut exécutée, le 5 août (nouv. st.) 1731, après la *Serenata* de G.-A. Ristori, pendant le dîner offert par le prince Potocki ⁷.

Comme c'est le fait de l'œuvre qui précède, seul le texte de cette cantate s'est conservé ⁸. Peut-être est-on en droit — on ne le saura probablement jamais avec une entière certitude — de l'attribuer également à Rosalia Fantasia qui chanta ce petit ouvrage formé de trois airs et de deux récitatifs.

Par ailleurs, Giovanni-Alberto Ristori mit à la scène à Moscou, le 11 décembre (nouv. st.) 1731, sa « commedia per musica » : *Calandro*, qui avait été donnée pour la première fois à Pillnitz, près de Dresde, le 2 septembre 1726, pour fêter le retour du prince-électeur arrivant de Varsovie ⁹.

Cet événement qui — chose étrange — a passé inaperçu de tous les historiens russes sans

¹ Le livret italien manuscrit, dont l'auteur n'est pas indiqué, figure aux Archives centrales de l'Etat de Saxe. On en trouvera la copie *in extenso* aux *Pièces annexes*, pp. 373-376.

² *Pièces annexes*, p. 372. L'Aigle Blanc était un des ordres les plus élevés dont la tsarine disposait pour distinguer ses courtisans et ses hauts fonctionnaires.

³ Et non « Basilo », comme l'écrivit C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, p. 8, qui ne semble pas avoir connu le texte de cette œuvre, et qui ne cite pas celle-ci dans son catalogue des compositions de G.-A. Ristori. Même omission dans R. Eitner.

⁴ Archives centrales de l'Etat de Saxe. Voir *Pièces annexes*, pp. 370-371.

⁵ Sur cette artiste, voir ci-dessous, p. 62-63.

⁶ Lettre du 10 mai (nouv. st.) dans : *Pièces annexes*, p. 369.

⁷ Lettres de Le Fort, en date des 6 et 13 août, aux *Pièces annexes*, pp. 372-373.

⁸ Aux Archives centrales de l'Etat de Saxe. Voir aux : *Pièces annexes*, p. 376.

⁹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 161-162. Il s'agit d'une manière d'opéra-comique, dont le texte était dû à S. B. Pallavicini, alors poète italien de la cour de Saxe.

exception ¹, prend une importance toute particulière, du fait qu'il s'agit là du premier opéra qui ait été représenté en Moscovie. Il marque donc une date considérable dans les annales du théâtre lyrique en Russie, et inaugure en quelque sorte une ère artistique nouvelle.

Pour en finir avec Giovanni-Alberto Ristori, signalons une erreur assez plaisante commise par N. Findeisen ² qui affirme que, lors de son arrivée à Moscou, en février 1731, l'artiste était déjà connu de la cour russe « comme auteur de la cantate du couronnement en l'honneur d'Anna Ioannovna, exécutée à Varsovie ». Or, cette cantate intitulée : *Versi cantate in Varsavia nel celebrarsi per ordine Reggia il Giorno della Coronazione della Maestà d'Anna Imperatrice della Russia*, ne fut jouée — et probablement composée — qu'en 1736, ainsi qu'il appert d'une note inscrite sur la partition autographe qui est conservée à Dresde ³. Elle fut donc écrite, non pour le couronnement d'Anna, mais à l'occasion du sixième anniversaire de cet événement, c'est-à-dire qu'elle est *postérieure* de cinq années au moins à la venue de Ristori à Moscou !

Cette œuvre fut probablement exécutée, à Varsovie, le même jour que la *Sinfonia en ré majeur per il giorno della coronazione della Maestà d'Anna Imperatrice della Russia*, dont G.-A. Ristori est également l'auteur, et dont le manuscrit, daté de 1736, se trouve aussi à Dresde ⁴.

* * *

Selon G. J. Dlabacz ⁵, la cantatrice Ludovica Seyfried ⁶ qui semble avoir été d'origine tchèque, aurait été au nombre des artistes qui prirent part à la somptueuse représentation de l'opéra : *Costanza e fortezza*, de J. J. Fux, qui fut donné avec un luxe inouï à Prague, le 31 août (nouv. st.) 1723, à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, comme roi de Bohême. Ce spectacle qui se déroula devant un parterre de quatre mille personnes où figuraient une foule de têtes couronnées et de personnalités princières, réunissait, sous la direction d'Antonio Caldara, cent chanteurs choisis parmi les plus célèbres du temps, et deux cents instrumentistes dont les moindres n'étaient pas le grand violoniste Tartini et le flûtiste Quantz ⁷.

Toutefois, le livret original ⁸ qui donne les noms de neuf chanteurs et chanteuses, ne mentionne pas celui de la Seyfried. Et, dans son *Autobiographie* où il relate avec force détails les circonstances de cette fête mémorable ⁹, Quantz demeure également muet à son égard. Ce qui autorise à penser que la cantatrice n'était alors chargée que d'un rôle assez secondaire.

Comme, d'autre part, elle ne figure pas dans la liste des soixante musiciens et musiciennes de la cour de Vienne, qui furent amenés à cette occasion à Prague ¹⁰, et que l'on ne retrouve pas davantage son nom dans l'étude que L. von Köchel a consacrée à la chapelle impériale ¹¹, pas plus que dans les documents manuscrits que L. von Sonnleithner avait réunis pour l'histoire de l'opéra et du ballet à Vienne ¹², il est certain que la Seyfried n'appartenait pas au personnel

¹ Ils s'accordent, en effet, à considérer comme le premier opéra joué en Russie : *La forza dell'amore e dell'odio*, de Francesco Araja, qui ne fut donné que le 29 janvier (anc. st.) 1736, à Saint-Pétersbourg.

² *Esquisse d'une histoire...*, II, pp. 2-3 et 6.

³ C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, p. 145. Dans son étude : *Le Théâtre en Russie sous Anna Ioannovna*, p. 7, V. Vsévolodsky-Guerngross commet la même méprise.

⁴ C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, pp. 64 et 145.

⁵ *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*; Prague, 1815, t. III, pp. 110-111.

⁶ C'est ainsi que les sources diplomatiques, sur lesquelles nous nous basons, appellent cette artiste dont G. J. DLABACZ, *ibid.*, écrit le nom : Ludwika Seyfrid. De son côté, N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 6, l'appelle Ludovik, et semble l'avoir prise pour un homme.

⁷ G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 437-438. Et O. TEUBER : *Geschichte des Prager Theaters*; Prague, 1883, t. I., pp. 46 et suivantes.

⁸ Reproduit par E. Wellesz dans sa réédition de l'œuvre de J. J. FUX (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. XXXIV-XXXV).

⁹ F. W. MARPURG : *Hist.-krit. Beyträge*, I, 216-220.

¹⁰ E. WELLESZ : *ibid.*

¹¹ L. VON KÖCHEL : *Op. cit.*

¹² Nous devons ces renseignements à notre excellent collègue, le Dr Karl Geiringer, ex-« Custos » de la bibliothèque des Amis de la Musique, à Vienne, que nous remercions ici des recherches diligentes effectuées par lui.

artistique de la capitale autrichienne, et qu'elle était venue directement de Dresde à Prague, pour y prendre part à la représentation. En effet, elle avait été engagée, en avril 1725 déjà, dans la chapelle du prince-électeur, en même temps que plusieurs artistes italiens parmi lesquels le célèbre bouffe Cosmo Ermini et sa femme Margherita. Comme elle avait les plus hauts appointements de la troupe, soit 566 thalers 16 groschen, alors que les Ermini ne recevaient chacun que 433 th. 8 gr., on peut en conclure qu'elle avait acquis, entre temps, une grande réputation, et qu'on lui reconnaissait des mérites exceptionnels. Elle fut congédiée, un an après son retour de Moscou¹.

La « Ludovica » — comme Le Fort et autres la désignent familièrement, conformément à l'usage de l'époque quand il s'agissait de virtuoses italiens — possédait une magnifique voix de soprano, dont Fleury fait souvent l'éloge dans sa correspondance, ajoutant dans le même temps qu'elle a « de la figure ». Par quoi il faut sans doute entendre que la nature l'avait dotée d'un physique particulièrement agréable.

Dans la *Liste der Musicorùm und Comedianten* qu'il dressa au lendemain de l'arrivée de la bande à Moscou, Le Fort inscrit, au regard du nom de la Seyfried, cette annotation : *Singet in apartement*. Il faut comprendre par là qu'en opposition aux deux Ermini dont le ministre saxon déclare : *Singen die intermedia bey der comedie*, elle ne se produisait plus, à ce moment, qu'à la « chambre », c'est-à-dire au concert². Effectivement, c'est ainsi que nous la retrouverons durant son séjour à Moscou où elle ne semble s'être fait entendre que dans ces conditions.

Ainsi qu'il appert d'un passage de la lettre de Fleury à Le Fort, en date du 21 décembre (nouv. st.) 1730³, et de la *Liste der Musicorùm...*, la Ludovica fut accompagnée dans son voyage en Russie par son mari, le comte Anton de Wolski⁴. Et il est probable que c'est à cette circonstance dont la cantatrice devait ressentir quelque orgueil, qu'est due l'attitude inadmissible de la jeune femme qui eut bientôt fait de se rendre insupportable à la cour russe, par son insistance à vouloir occuper un rang incompatible avec sa profession. Cela au point de tomber en disgrâce auprès de la tsarine qui, pourtant, l'avait accueillie avec une particulière bienveillance, et lui avait fait, au début, les plus généreux cadeaux.

Dans le rapport qu'il adressa le 31 décembre (nouv. st.) 1731 à ses chefs, Le Fort écrit en effet :

L'on regarde que Son mary a été le premier mobile qui luy a fait prendre des airs de grandeur dont on n'est pas revenu...⁵

Ainsi que nous l'avons dit, la Seyfried quitta, en 1732, le service du prince-électeur de Saxe. Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de découvrir son sort ultérieur.

* * *

Cosimo (appelé aussi Cosmo) Ermini et sa femme Margherita (souvent dénommée Cosma) semblent avoir été des chanteurs de très grand mérite, qui s'étaient spécialisés dans le genre de l'intermezzo, alors si fort en vogue en Italie et en Allemagne. Les comparant à la Ludovica, Fleury écrit à Le Fort, le 21 décembre (nouv. st.) 1730 :

¹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 160.

² *Pièces annexes*, p. 365.

³ *Ibid.*, p. 364.

⁴ Ce jeune gentilhomme écrivit à Moscou, pour la fête organisée le 9 mai (nouv. st.) 1731 à l'occasion du premier anniversaire du couronnement d'Anna Ioannovna, une *Cantata per il giorno dell' Incoronazione di Sua Maesta Imperiale*. Mise en musique par Giovanni Verocai (v. ci-dessous), cette cantate fut traduite en russe, et c'est dans cette langue que la Ludovica la chanta. Le texte italien en est conservé aux Archives centrales de l'Etat de Saxe. (Voir : *Pièces annexes*, pp. 369-370.)

⁵ *Pièces annexes*, p. 378.

... la Cosma et son mary sont infiniment plus habiles dans la musique, et admirables dans l'action... ¹

Cosmo, basse bouffe que l'on voit apparaître pour la première fois en 1721, à Modène ², chanta ensuite à Venise, puis il fut engagé avec sa femme à Dresde, en 1725. Exception faite du voyage de Russie et d'un court passage au théâtre S. Angelo de Venise, en 1739, il semble ne pas avoir quitté la capitale saxonne où il mourut en 1745 ³. Les lettres de recommandation que Fleury lui donna pour diverses personnalités russes, au moment de son départ de Varsovie, montrent en quelle estime ce chanteur était tenu à la cour du prince-électeur.

Cosimo Ermini et sa femme se produisirent à Moscou, au cours de plusieurs concerts et réceptions, ainsi que dans toute une série d'*intermezzi* : *Velasco e Tilla*, *Pimpinone*, *Il marito giocatore*, *Lidia e Ircano*, *La preziosa ridicola*, *La pelerina*, *L'astrologo*. Et, à bien des reprises, ils furent l'objet d'attentions flatteuses de la part d'Anna Ioannovna qui, voulant leur témoigner sa satisfaction, leur accorda des gratifications assez rondelettes.

Il est possible que, lors de la représentation de *Calandro*, le 30 novembre 1731, Cosimo Ermini ait assumé, dans cet ouvrage, la partie de basse dont le caractère comique est fort marqué, et qui présente une particulière importance. Aussi bien, n'y avait-il alors, à Moscou, aucun chanteur capable de rivaliser avec lui.

En quittant la Russie, le couple Ermini reçut de l'impératrice, le 31 décembre (nouv. st.) 1731, une gratification de 400 roubles ⁴. Il revint alors à Varsovie, puis à Dresde. En 1739, il fit une courte apparition à Venise où il joua deux *intermezzi* mais, dès l'année suivante, il se trouvait de retour en Saxe où il demeura définitivement ⁵.

* * *

Margherita Ermini, « l'avenante femme » du précédent — J. von Stählin *scripsit* — était l'habituelle partenaire de Cosimo dans l'*intermezzo*, et elle fut engagée avec lui, en 1725, au théâtre de Dresde, dont elle devint l'une des artistes le plus en vue. Dans cette ville, comme à Moscou et à Venise, elle partagea constamment l'activité de son mari. En 1764, elle reçut du prince-électeur une pension de 300 thalers, en raison de ses longs et brillants états de service, et elle mourut à Dresde, au cours de l'année suivante ⁶. Le *Kgl. Poln. und Churf. Sächs. Hoff-Calender auf das Jahr 1731* la désigne comme contralto.

* * *

La *Liste der Musicorum und Comedianten* le prouve : l'idée ne prévalut pas d'envoyer à Moscou le petit orchestre de treize musiciens qui, paraît-il, était tout prêt à quitter Varsovie dès le milieu de juillet 1730 ⁷. Peut-être bien la cour russe, si désireuse qu'elle fût de s'attacher de bons artistes, recula-t-elle devant les prétentions financières de ces gens. Quoi qu'il en soit, elle se contenta de faire venir de Pologne cinq instrumentistes qui lui permirent de compléter

¹ Pièces annexes, p. 364.

² V. TARDINI : *I teatri di Modena*; Modène, 1899-1902, III, 1138.

³ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 160.

⁴ Pièces annexes, p. 378.

⁵ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 160.

⁶ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 160 et 373.

⁷ Lettre de Manteuffel à Le Fort, en date du 15 juillet, déjà citée.

utilement l'effectif qu'elle possédait déjà, car deux au moins de ces musiciens étaient de premier ordre.

Au reste, on verra prochainement que, durant que se poursuivaient les pourparlers entre Moscou, Dresde et Varsovie, Anna Ioannovna avait dépêché en Allemagne le violoniste Johann Hübner ¹, avec la mission de recruter dans ce pays quelques chanteurs et musiciens. Ceux-ci arrivèrent à leur tour dans la vieille capitale, à la fin d'août 1731. Et la cour russe disposa alors d'un ensemble instrumental et vocal suffisant par le nombre, en tout cas d'excellente qualité car, de son côté, Johann Hübner avait réussi à engager plusieurs artistes remarquables.

Le premier des instrumentistes que signale la *Liste der Musicorum...* est un violoncelliste que Le Fort désigne sous la qualité de « Violgambiste ² », et qui s'appelait vraisemblablement Gasparo Janeschi.

On demeure dans l'incertitude, touchant le nom exact de ce musicien, qui est orthographié de sept façons différentes dans les sources anciennes et modernes ³, et dont la situation à l'égard de la chapelle du prince-roi n'est guère mieux connue. Car, s'il est constant que Janeschi quitta Varsovie avec les autres artistes envoyés par Friedrich-August, Le Fort n'en note pas moins, dans le rapport qu'il adressa à la cour de Dresde, en date du 17 décembre (nouv. st.) 1731 :

Il y a apparence que le Violon Verokay et le Violoncello Janesky, qui ne sont pas aux gages de V. M., pourront être retenus icy en service... ⁴

Dans son ouvrage ⁵, J. von Stählin qui a vécu à cette époque et qui, ayant connu personnellement tous les artistes alors fixés en Russie, devait être bien renseigné, déclare que Janeschi (lui aussi l'appelle : « Gasparo ») était originaire de Venise. Peut-être s'agit-il ici d'un membre d'une famille de musiciens italiens venus depuis un certain temps en Allemagne. Car, en 1666, la liste des instrumentistes attachés à la cour de Saxe mentionne déjà un « cornettiste » nommé Gottfried Janeschy, qui recevait, à ce moment, trois cents thalers par an ⁶. D'autre part, il existait, un peu plus tard, un comédien : Christian Janetschki, dont le nom présente une grande analogie avec celui de notre violoncelliste, et qui faisait partie, vers 1685-1689, de la fameuse troupe Velten. La liberté qui présidait alors à l'orthographe des noms propres permet de supposer qu'il s'agissait, dans ce cas encore, d'un parent de l'artiste arrivé en Russie.

Dès son apparition à Moscou, Gasparo Janeschi se produisit, à maintes reprises, avec Giovanni Verocai et la Ludovica, dans les appartements de la tsarine qui apprécia vraisemblablement son jeu, puisqu'elle le retint dans le pays, et l'engagea à son service. En effet, l'état — dressé en décembre 1731 — des artistes qui, dès ce moment, furent attachés régulièrement à la cour russe, signale, parmi ceux-ci, le musicien « Vaspari » (*sic*) qui reçut des appointements annuels de mille roubles, somme fort élevée pour l'époque, qui ne fut attribuée qu'à lui et au violoniste Verocai ⁷.

¹ Voir pp. 37-38, note et p. 377.

² *Pièces annexes*, p. 365.

³ Elles l'appellent tour à tour : Toneschi, Vaspari, Tanesky, Famsky, Janesky, Youneski, Younesko. Parfois aussi, simplement : Gasparo. De son côté, M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 169, qui écrit son nom : Janeschi, fait suivre celui-ci d'un point d'interrogation.

⁴ *Pièces annexes*, p. 378. Par ailleurs, un document que l'on trouvera également aux *Pièces annexes* (p. 384), laisserait entendre que Janeschi avait été au service du prince-électeur. Il s'agit d'une lettre de Walther à Le Fort, datée de Varsovie 10 avril (nouv. st.) 1732, qui figure aux Archives centrales de l'Etat de Saxe. (Dossier 3362 : *Ordres du Roy à Mr. Lefort... de l'année 1726 jusqu'à l'an 1732*, p. 6.) Voici le fragment de cette lettre qui se rapporte à notre musicien :

« Je vous suis d'ailleurs fort obligé Monsieur, de ce que vous avez bien voulu vous assurer du paiement des 220 ecus que le Musicien Taneski doit à Mr Rossi... »

⁵ *Op. cit.*, I, 400.

⁶ R. PRÖLSS : *Op. cit.*, p. 92.

⁷ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 11, p. 7.

En 1738, lorsque vint à échéance le contrat des artistes arrivés entre temps en Russie, et qu'Anna Ioannovna profita de cette occasion pour les congédier ¹, Gasparo Janeschi fut un des rares Italiens qui réussirent à se maintenir en place.

On voit, en effet, par la *Liste des appointements versés aux employés de la Compagnie italienne* ², qu'en 1757, il lui était attribué un gage annuel de 900 roubles (contre 1100 à Giuseppe dall'Oglio qui était alors premier violoncelliste de l'orchestre de la cour).

Janeschi mourut en 1758 à Saint-Pétersbourg, ainsi qu'on le peut déduire d'une annonce publiée, le 28 août (anc. st.) de la même année, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ³.

* * *

Giovanni Verocai qui figure, à la suite de Gasparo Janeschi, dans la *Liste der Musicorum...* établie par les soins de Le Fort, était un artiste de grand mérite qui, avant et après son séjour en Russie où il vécut de 1731 à 1738, fit une brillante carrière de violoniste et de compositeur en Allemagne.

On ignore la date de sa naissance qui peut être approximativement fixée aux dernières années du xvii^e siècle, ou aux premières du xviii^e. Mais, par la dédicace des *Douze Sonates à Violon seul avec la basse*, qu'il publia à Saint-Pétersbourg entre 1735 et 1738, on apprend — chose que l'on ignorait jusqu'ici — qu'il était d'origine vénitienne.

Peut-être fut-il, dans la ville des lagunes, l'élève de Vivaldi qui y professa dès 1703, à l'Ospedale della Pietà. Le fait mériterait d'être vérifié, car il expliquerait les brillantes qualités dont ce musicien d'élite fit preuve au long de son existence, dans toutes les fonctions qu'il occupa.

C'est en 1727 que le nom de Giovanni Verocai apparaît, pour la première fois, dans l'histoire de la musique. Au mois de septembre de cette année, il fut en effet amené à Breslau par le librettiste Santo Burigotti qui s'était rendu en Italie, aux fins d'y recruter une troupe d'opéra destinée au théâtre de cette ville ⁴, plusieurs des chanteurs qui faisaient partie de la compagnie engagée en 1725 par l'impresario et chanteur Antonio Maria Peruzzi, étant partis, à la suite de ce dernier, dès la première année de l'entreprise ⁵.

Giovanni Verocai semble avoir succédé ici à Luigi Madonis qui quitta l'orchestre de l'Opéra de Breslau dès avril 1726, pour se rendre à Paris tout d'abord, puis à Saint-Pétersbourg où Verocai devait le retrouver quelques années plus tard.

Au reste, Verocai ne se borna pas, durant son séjour dans la capitale silésienne, à son rôle de premier violon. Préludant à l'activité qu'il allait déployer bientôt, tant en Russie qu'à la cour du duc de Brunswick, il fournit plusieurs airs de sa composition pour un pastiche intitulé : *Griselda*, dont la musique, selon un usage constant de l'époque, était assemblée de l'œuvre de plusieurs maîtres célèbres, et qui fut représenté à Breslau pendant l'été de 1728 ⁶.

En 1729, les affaires de la compagnie italienne se gâtant tout à fait, l'artiste quitta Breslau, en compagnie de plusieurs chanteurs. C'est alors qu'il entra peut-être au service de l'électeur de

¹ Probablement en raison de la situation intérieure, fort troublée à ce moment. Mais peut-être aussi à cause de l'ascendant exercé alors, sur l'esprit de la souveraine, par son favori Bühren dont on disait couramment qu'il était « le seul maître, et que la tsarine ne faisait rien sans lui ». Comme nous l'avons dit, Bühren ne voyait de beau que l'Allemagne. Aussi souhaitait-il de voir Anna engager une troupe allemande, et montrait-il une opposition systématique à l'opéra italien que favorisait, au contraire, le grand-chancelier Löwenwolde.

² *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*; 1860, N^o 3, pp. 52-53.

³ « Les personnes qui peuvent avoir à réclamer... de feu le musicien de la cour Youneski... »

⁴ J. MATTHESON : *Grundlags einer Ehrenpforte*, pp. 375-376.

⁵ C. J. A. HOFFMANN : *Die Tonkünstler Schlesiens*; Breslau, 1830, p. 445, dit par erreur que Verocai figurait dans cette troupe en qualité de... ténor !

⁶ J. MATTHESON : *Ehrenpforte*, p. 376.

Saxe, encore qu'il subsiste quelque doute à ce sujet. Car, dans un rapport de Moscou à Dresde, daté du 17 décembre (nouv. st.) 1731, Le Fort écrit :

... le Violon Verocay et le Violoncello Janesky qui ne sont pas à la gage de V. M...¹

infirmant ainsi les termes de sa lettre du 19 février (nouv. st.) de la même année, dans laquelle il annonçait l'arrivée des

... Musiciens et Comédiens de V. M. dont voici la Liste²...

liste dans laquelle le nom de Verocai figure en bonne place.

Par ailleurs, deux faits laissent penser que le violoniste ne faisait pas régulièrement partie de la chapelle de Friedrich-August. Tout d'abord — et pas davantage que Janeschi dont la situation sur ce point est également incertaine — il n'est pas mentionné dans le rôle des gratifications qu'Anna Ioannovna distribua, dans les derniers jours de décembre 1731, aux artistes de la troupe qui allaient repartir pour Varsovie³. D'autre part, notre homme semble avoir été seul, avec Janeschi, à demeurer en Russie, ce qui permet de penser qu'aucun contrat antérieur ne le rappelait à l'étranger.

Quoi qu'il en ait été de la position particulière de Verocai à l'égard de la chapelle saxonne et polonaise, une chose est certaine : c'est que le violoniste se trouvait en 1730 à Varsovie avec la troupe de Friedrich-August I^{er}, et qu'il fut envoyé avec celle-ci à Moscou, au début de l'année 1731⁴.

Dès son arrivée à la cour de Russie, Verocai se produit fréquemment, le plus souvent dans le petit groupe d'instrumentistes qui accompagne les chanteurs italiens et, de concert avec Janeschi et G.-A. Ristori, il a « pareillement aussi beaucoup d'approbation⁵ ». En outre, toujours avec Janeschi, il fait fréquemment « repeter Ludovica pour la remettre dans sa voix⁶ ».

Puis, le 9 mai (nouv. st.) 1731, à l'occasion de la grande fête organisée à la cour pour célébrer le premier anniversaire du couronnement d'Anna Ioannovna, la Ludovica chante la *Cantate* que nous avons signalée déjà⁷, dont le texte italien était de son mari, le comte de Wolski, et la musique de Giovanni Verocai.

Cette œuvre dont le livret manuscrit⁸ porte le titre : *Cantata Per il giorno dell'Incoronazione di Sua Maesta Imperiale di Russia. Dal Antonio de Wolsky fata, Dalla Ludovica de Wolska cantata, Dal Giovanni Verocai messa in Musica. Alla Medema Imperial Maesta In Segno d'umilissimo Ossequio Dedicata*, comportait deux récitatifs, deux airs et un chœur final. Son existence n'a été signalée jusqu'ici par aucun biographe, mais il semble bien que seul le texte poétique en ait été conservé, et que la partition de Verocai ait disparu sans retour⁹.

C'est probablement dans la seconde partie de l'année 1731, ou au début de 1732, que se place le mariage de Giovanni Verocai qui épousa, à Moscou, la cantatrice Sophie Kayser¹⁰,

¹ Pièces annexes, p. 378. ² Pièces annexes, p. 365.

³ *Repartition de la Cour, comme les trois Mille Roubles de gratification on été distribué aux Musiciens et Comédiens.* (Pièces annexes, p. 378.)

⁴ Et non en 1729, comme le prétend E. L. GERBER (*Hist.-Biogr. Lexicon*, II 720) qui commet une seconde erreur en affirmant que l'artiste alla, à ce moment, à Saint-Pétersbourg. Ces deux erreurs ont été reproduites, à la suite de Gerber, par tous les historiens, Fétis et Eitner en tête.

⁵ Rapport de Le Fort en date du 26 février (nouv. st.) 1731. (Pièces annexes, p. 366.)

⁶ *Ibid.* p. 367.

⁷ P. 52, note 4.

⁸ Pièces annexes, pp. 369-370.

⁹ Rappelons que deux autres cantates dont nous avons donné les titres plus haut (p. 50), et dont les auteurs sont demeurés inconnus, ont été chantées à Moscou, les 10 mai et 5 août 1731. Il est fort possible que Verocai ait écrit l'une d'elles, sinon les deux.

¹⁰ Dans les registres d'église de la ville de Braunschweig-Wolfenbüttel où elle résida par la suite et où elle mourut, elle est désignée sous le prénom d'Amalie. Il est probable qu'elle portait conjointement ces deux prénoms.

amenée d'Allemagne, peu auparavant, dans la troupe que Johann Hübner avait été recruter dans ce pays, sur l'ordre d'Anna Ioannovna.

Par suite d'une confusion de nom dont ont été victimes tous les historiens, ceux-ci ont affirmé qu'il s'agissait de la propre fille du célèbre compositeur hambourgeois Reinhard Keiser (1674-1739) qui serait venu en Russie avec son enfant, à cette époque ¹.

Comme on le verra par la suite, Reinhard Keiser ne s'est jamais rendu à Moscou, et la cantatrice dont il s'agit ici est la fille d'un violoniste, hambourgeois également, Johann Kayser, qui fut engagé par J. Hübner et qui quitta la Russie dans des conditions assez peu reluisantes qu'explique, au reste, sa détestable réputation ².

Au milieu de décembre 1731, lorsque le moment approcha de renvoyer à Friedrich-August I^{er} les artistes qu'il avait prêtés à Anna Ioannovna, la cour russe se préoccupa de retenir à son service ceux d'entre eux qui pouvaient être disponibles. C'était le cas de Verocai et du violoncelliste Janeschi dont Le Fort mandait, le 17 décembre (nouv. st.) 1731 que, n'étant pas aux gages du prince-électeur, ils seraient peut-être en mesure d'être engagés par la tsarine ³.

De fait, l'état — dressé probablement à la fin de décembre 1731 — des instrumentistes et chanteurs attachés à la cour, permet de constater que Verocai et Janeschi sont alors au nombre des musiciens au service russe : tous deux aux appointements de 1000 roubles, c'est-à-dire plus du double de ce que recevait le *Concertmeister* Johann Hübner (450 r.), ce qui montre le rang élevé qu'on leur attribuait dans l'effectif orchestral de la souveraine russe ⁴.

Dès lors, et pendant sept années, Giovanni Verocai vécut principalement à Saint-Pétersbourg où la cour était rentrée à la fin de janvier 1732, une fois close la série des festivités du couronnement. Et il est vraisemblable qu'il prit part aussitôt aux « Concerts de Musique », ainsi qu'aux sérénades et spectacles qui étaient organisés régulièrement au Palais d'hiver, à l'occasion de toutes les fêtes et de tous les grands anniversaires ⁵.

Dans le bel orchestre de quelque quarante musiciens dont il faisait obligatoirement partie et qui, dès l'été 1735, fut placé sous la direction du compositeur Francesco Araja, appelé cette année à Saint-Pétersbourg en qualité de maître de chapelle de la cour, Giovanni Verocai se trouvait aux côtés de virtuoses dont le talent ne le cédait en rien au sien, et qui contribuaient avec lui à l'éclat et à la perfection des réjouissances musicales offertes par la souveraine à ses courtisans. C'étaient, notamment, les violonistes Luigi Madonis (arrivé en 1733), Giovanni Piantanida (1735) et Domenico dall'Oglio (1735), les violoncellistes G. Janeschi (1731) et Giuseppe dall'Oglio (1735), le contrebassiste Eiselt (ou Eyselt, 1731), les hautboïstes Döbbert (de Berlin, 1731) et Domenico Dreyer (1731), les bassonistes Friederich et Glösch (ou Glötsch), également berlinois, venus tous deux en 1731 avec Hübner ⁶.

C'est ainsi que, le 29 janvier (anc. st.) 1736, Giovanni Verocai prit part, à Saint-Pétersbourg, à la première représentation de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*, de F. Araja, où sa présence dans l'orchestre est relevée par J. von Stählin, au cours du compte rendu très détaillé que l'historiographe publia deux ans plus tard (la critique musicale ne montrait pas alors un bien grand souci de l'actualité !) dans les *Remarques annexes de la « Gazette de Saint-Pétersbourg »* ⁷.

Sa femme ayant quitté la Russie en 1735 pour retourner à Hambourg où elle chantait auparavant, il est vraisemblable que, dès cette époque, Giovanni Verocai songea à l'aller rejoindre et à se chercher une situation à l'étranger. Il semble en effet, qu'il n'était plus satisfait de celle qu'il occupait à la cour de Russie, où l'arrivée successive de Luigi Madonis en 1733, puis de Dome-

¹ J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 83) est le premier auteur de cette fâcheuse méprise qui, pendant plus d'un siècle et demi, a induit en erreur tous les historiens, et a été religieusement reproduite par eux.

² On trouvera ci-dessous (pp. 92-94) quelques notes biographiques sur ce musicien et sur sa fille.

³ *Pièces annexes*, p. 378.

⁴ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N^o 11, p. 7.

⁵ *Pièces annexes*, p. 379.

⁶ On trouvera, ci-dessous, quelques notes biographiques sur tous ces artistes.

⁷ Année 1738. fasc. 17, p. 177.

nico dall'Oglio et de Giovanni Piantanida en 1735, lui avait opposé des rivaux redoutables, et l'avait dépossédé de la primauté absolue qu'il exerça tout d'abord dans l'orchestre ¹. Quoi qu'il en soit, on est fondé à attribuer à cette détermination le fait qu'il dédia au duc de Braunschweig-Wolfenbüttel, auprès duquel il n'allait pas tarder de s'établir, l'œuvre qu'il publia encore avant son départ de Saint-Petersbourg.

Douze Sonates a Violon seul / avec la Basse / Dèdiées a son Altesse Serenissime / Monseigneur / Le Prince Charles / Duc Regnant de Bronsuic et / de Wolfenbüttel / Par Mr. Verocai Venizien / Premier Ouvrage / a Saint-Petersbourg.

Tel est le titre de cet ouvrage dont l'existence était ignorée jusqu'ici, et dont l'unique exemplaire a été découvert, en 1928 seulement, par M. D. V. Youférof, dans la Bibliothèque de l'Académie des sciences à Leningrad ², qui constitue un fonds d'une invraisemblable richesse, et dont le classement méthodique, non encore entièrement terminé, réserve, sans doute, bien d'autres sensationnelles révélations.

On ne saurait fixer de façon absolument précise la date à laquelle furent publiées les *Douze Sonates* de G. Verocai, dont l'apparition remonte, autant qu'on en peut juger, à la période 1735-1738. En effet, ainsi que M. D. V. Youférof l'a fait remarquer ³, la dédicace en est adressée au prince Charles, duc *régnant* de Braunschweig-Wolfenbüttel. Or, celui-ci ne monta sur le trône que le 13 septembre 1735. D'autre part, G. Verocai ayant quitté Saint-Petersbourg en 1738, on peut conclure de ces deux faits que les *Douze Sonates* ont été écrites et éditées entre ces deux dates.

En tout cas, il s'agit ici d'un des incunables de l'édition musicale russe, si ce n'est du premier ouvrage de musique, qui ait connu l'honneur d'une publication en Russie ⁴.

La « Typographie de l'Académie des sciences » ne disposant pas alors du matériel nécessaire qu'elle ne fit venir d'Allemagne que bien des années plus tard, les *Douze Sonates* de G. Verocai furent gravées à l'eau-forte sur des planches de cuivre, sans poinçons spéciaux, à la manière habituelle des estampes du temps, par des artistes qui vraisemblablement igno-

¹ Dans une lettre qu'elle adressa, le 5 mars 1739, à son père, la duchesse Philippine-Charlotte, épouse du duc de Braunschweig, écrit en effet : « ... le Duc a pris, en Service un nouveau musicien qui [est] le mari de cette femme avec ces cheveux noirs que mon cher papa aimoit pas [;] son plus fort est de composer mais il joue fort bien du violon. Cela ne lui a pas plus en Russie cest pourquoi il a taches de sen retirer... » (Cité par G. Fr. SCHMIDT : *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmann's*; Regensburg, 1933, t. I, p. 78.)

² Fig. 3 et 4, on trouvera la reproduction du titre et de la première page de musique des *Douze Sonates*, reproduction que nous devons aux diligents offices de la Société pour les relations culturelles entre l'étranger et l'U. R. S. S. (VOKS), à Moscou.

³ Dans le *Messenger de l'Académie des sciences de l'U. R. S. S.* (année 1934, fasc. 4, pp. 42-43), M. D. V. Youférof a publié une description sommaire de ce volume, donnant en outre de précieuses indications sur les débuts de l'édition musicale en Russie, durant le second quart du XVIII^e siècle.

⁴ Jusqu'alors, il n'avait été publié en Russie que deux ouvrages musicaux, sans véritable importance d'ailleurs, et fort brefs. Le premier en date est le : *Chant écrit à Hambourg à l'occasion de la célébration solennelle du couronnement de Sa Majesté Impériale l'Impératrice Anna Ivanovna, autocrate de toutes les Russies, le 10 août 1730* (traduction du texte russe). L'auteur de ce poème était le jeune étudiant Vassili Trédiakovsky, alors fixé à Hambourg et qui, par la suite, devint académicien. Quant à l'auteur de la musique, il est resté inconnu, à moins que ce ne soit Trédiakovsky lui-même. Il s'agit, au total, de quelques mesures seulement, écrites pour soprano et basse, sans accompagnement d'aucune sorte. Le *Chant* de Trédiakovsky a paru, paroles et musique, en 1730 ou 1731, à Saint-Petersbourg, par les soins de la « Typographie de l'Académie des sciences », qui avait été fondée en 1727 et qui, jusqu'en 1757, détint le monopole absolu de toutes les éditions, musicales et autres, publiées en Russie.

La seconde en date des éditions musicales russes a été également retrouvée récemment par M. D. V. Youférof, et ne présente pas beaucoup plus d'intérêt. C'est une petite feuille in-4 d'une page de musique, intitulée : *Aria et Menuet*, qui est datée du 28 avril 1734, et qui est dédiée à Anna Ioannovna par Charles-Ernest, « duc de Biron ». Comme celui-ci était alors âgé de six ans (!), il est permis de supposer qu'il n'a eu qu'une bien faible part à cet ouvrage, et que ce dernier est peut-être l'œuvre de son père, l'amant d'Anna. (Voir à ce sujet D. V. YOUFÉROF : *Op. cit.*, p. 42.)

raient tout de la musique. Ce qui explique les fautes que l'on relève dans la plupart des éditions faites à cette époque en Russie. Du moins, ces *Sonates* sont-elles tirées avec somptuosité, sur un papier magnifique, et agrémentées d'un frontispice élégamment orné d'attributs qui, inséré à l'intérieur du volume¹, porte la mention : *Bartolommeo Tharsia* ² *Invent.*, *G. Katschalow Sculpsit.*

Bien que, comme toutes les éditions musicales russes de cette période, elles eussent vraisemblablement été publiées à un très petit nombre d'exemplaires, les *Douze Sonates* parvinrent à l'étranger où l'on peut supposer que leur auteur les apporta, quand il quitta la Russie. En 1742, en effet, elles figurent dans le catalogue distribué par le libraire leipzigois Gross, à l'occasion de la foire tenue à Leipzig en cette année, catalogue qui fait suivre leur intitulé de la mention : « en commission chez J. Chr. Meissner, à Wolfenbüttel »³.

En terminant, il vaut la peine de relever l'apparition presque simultanée de deux autres ouvrages du même genre : les *Douze symphonies diverses pour violon et basse*, de Luigi Madonis, qui furent publiées dans la capitale russe en 1738, et les *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*, de Domenico dall'Oglio, qui parurent à Amsterdam, mais qui sont datées de Saint-Pétersbourg, 16 avril 1738.

Coincidence significative, car elle montre que, loin de se relâcher en pays étranger où ils ne se connaissaient pourtant pas d'égaux, les artistes italiens attachés à la cour d'Anna Ioanovna ne se reposaient pas sur leurs lauriers et que, tout au contraire, ils rivalisaient entre eux, pour se faire valoir aux yeux des hauts personnages dont ils souhaitaient d'attirer les profitables bonnes grâces.

Comme nous l'avons dit il y a un instant, il semble bien que ce fût dans ce but, que Giovanni Verocai adressa au duc Charles de Braunschweig-Wolfenbüttel la dédicace de ses *Douze Sonates*, au moment où il songea à se diriger vers d'autres cieux.

Ayant quitté la Russie avec plusieurs de ses compatriotes au cours de l'année 1738, en juin probablement⁴, il paraît s'être rendu tout d'abord à Hambourg. Mais, dès 1739, nous le retrouvons à la cour de Braunschweig-Wolfenbüttel où, la même année, il fit représenter un premier opéra : *Venceslao*, suivi bientôt de non moins importantes partitions dramatiques : *Penelope* (1740), *Demofonte* (1741), *Zenobia e Radamisto* (1742), *Cato et Hissifile* (1743), *La forza dell'amore e dell'odio*⁵ et *Sesostri* (1744), *Adriano in Siria* (1745), *Il Ciro riconosciuto*, *Achille in Sciro* et une pastorale : *Apollo fra pastori* (1746), enfin *Temistocle in Bando*⁶ (1747).

C'est qu'il avait immédiatement trouvé une situation à la cour du duc auquel, quelques années auparavant, il avait eu la perspicacité de dédier ses *Douze Sonates*, dans un geste de déférence et de flatterie auquel, on le voit, le petit souverain allemand n'avait pas été insensible. Car celui-ci avait sitôt engagé notre musicien, en qualité de *maestro di concerto*⁷. C'est dans l'exercice de ces fonctions, que Giovanni Verocai mourut, le 13 décembre (nouv. st.) 1745,

¹ Celui-ci est relié sans égard à la pagination.

² Voir ci-dessous, pp. 156-157, quelques renseignements sur cet artiste.

³ A. GÖHLER : *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen... angezeigten Musikalien*; Leipzig, 1902, III, 25.

⁴ *Archives d'Etat de Russie*, XIX, 182. Fétis (VIII, 330) commet une erreur en affirmant que Verocai retourna en Allemagne et se fixa à Hambourg en 1734.

⁵ Il semble infiniment probable que Verocai traita, en cette occasion, le livret qui avait été précédemment mis en musique par Fr. Araja, et qu'il devait bien connaître, puisqu'il avait participé à la représentation de l'ouvrage du maître napolitain à Saint-Pétersbourg, en 1736. Ce livret ayant été publié alors en russe, en italien et en allemand, il est vraisemblable qu'il en avait emporté un exemplaire, au moment où il quitta la Russie.

⁶ G. F. SCHMIDT : *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*, 1. Folge; Munich, 1929, *passim*. Ces quatre derniers ouvrages furent représentés après la mort de Verocai survenue en 1745.

⁷ L. C. MIZLER : *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*; Leipzig, 1736-1754, t. II, troisième partie, p. 174. Sur cet artiste, voir encore, dans : *Rivista musicale italiana*; Milan, 1938, fasc. 3-4, la monographie que nous lui avons consacrée, et dans laquelle on trouvera des détails complémentaires sur sa carrière.

précédant de deux ans dans la tombe, sa femme qu'il avait retrouvée à Braunschweig où, depuis l'année 1737, elle était « première cantatrice de la cour ».

* * *

Quelques renseignements enfin sur la « Comédie italienne » que Friedrich-August I^{er} avait si obligeamment mise à la disposition d'Anna Ioannovna, et dont les spectacles toujours traversés d'une folle gaieté furent fort appréciés par l'entourage de la tsarine.

Nous le savons, cette compagnie avait été recrutée dans la péninsule, sur l'ordre du prince-électeur, et amenée en 1715 à Dresde où elle obtint immédiatement un très grand succès, et où elle compta désormais au nombre des divertissements favoris de la cour ¹. Elle réunissait tout d'abord six comédiens et cinq comédiennes, mais son effectif fut bientôt augmenté, car l'état dressé en 1719, qui énumère les diverses troupes du souverain saxon, ainsi que les sommes nécessaires à leur entretien, signale, à ce moment, la présence de seize artistes dont les appointements s'élèvent, au total, à 5333 thalers 8 groschen par an ².

Cet ensemble cultivait essentiellement la *commedia dell'arte* si fort en faveur dans la péninsule, à cette époque et dès le siècle précédent, c'est-à-dire qu'il jouait des pièces reposant sur des canevas hâtivement bâtis par les spécialistes du genre, et dans lesquelles l'improvisation avait une place considérable, sinon prépondérante, les personnages de cette sorte d'impromptu étant ceux de la traditionnelle comédie italienne : *Pantalone*, *Arlecchino*, *Brighella*, *il Dottore*, *Scaramuccia*, etc.

Mais, parfois aussi, il devait donner des spectacles agrémentés de chant, puisque l'état des troupes de 1719 mentionne Giovanni-Alberto Ristori comme étant attaché à la Comédie en qualité de « compositeur de la musique italienne », et que, d'autre part, nous verrons bientôt l'un au moins des membres de la compagnie (Rosalia M. Fantasia) se produire à plusieurs reprises, à Moscou, comme virtuose, et y recueillir « un applaudissement par son gosier flexible » ³.

Comme on le va constater, les artistes qui formaient la « Comédie italienne » de Friedrich-August étaient d'entre les premiers de leur époque, et jouissaient d'une réputation méritée, non pas seulement en Saxe, mais dans leur patrie où plusieurs d'entre eux firent une carrière extrêmement brillante.

Dans leur résidence habituelle, comme durant le voyage à Moscou, ils étaient placés sous les ordres du vieux Tommaso Ristori qui remplissait les fonctions de « principal », ainsi qu'il l'indique lui-même, dans la supplique qu'il adressa en 1733 au prince-électeur ⁴, et qui, en outre, jouait à l'occasion, en dépit de son âge, le personnage de Scaramouche ⁵.

Tommaso Ristori qui était dans sa soixante-quatrième année, au moment où il se rendit à Moscou, était originaire de Bologne et avait fait, ainsi que nous l'avons dit ⁶, presque toute sa carrière à la cour de Dresde. C'est de lui, en grande partie, que nous tenons les détails de l'expédition en Russie qui lui causa pas mal de déboires, et au cours de laquelle il dut s'acquitter de fonctions très diverses, à la fois comme directeur-régisseur des spectacles, et comme architecte chargé d'installer le théâtre où devaient se dérouler les représentations ⁷.

Peu après son retour de Moscou, Tommaso Ristori se trouva, comme tous les autres artistes italiens, dans une situation fort précaire, rendue plus pénible encore par son grand

¹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 95.

² *Ibid.*, II, 136.

³ *Pièces annexes*, p. 368.

⁴ *Pièces annexes*, pp. 380-381.

⁵ *Liste der Musicorum und Comedianten*, dressée par Le Fort en 1731. (Voir *Pièces annexes*, p. 365.)

⁶ Voir ci-dessus, p. 49.

⁷ *Pièces annexes*, pp. 380-381.

âge et son fâcheux état de santé. En effet, Friedrich-August I^{er} étant venu à mourir le 1^{er} février (nouv. st.) 1733, son successeur ordonna de congédier toute la troupe de comédie, décision qui fut mise à exécution sans plus tarder. Tommaso Ristori reçut alors une pension de 150 thalers, en récompense de ses longs états de service ¹. Il disparaît alors du rôle des troupes de la cour de Dresde, et l'on ignore la date de sa mort qui, probablement, ne dut pas tarder beaucoup.

* * *

Andrea Bertoldi qui fut engagé à Dresde en 1715 pour le caractère de Pantalon, semble avoir été un artiste d'un mérite exceptionnel car, faisant allusion à lui et à l'Arlequin Natale Bellotti, le ministre Walther mande à Le Fort, le 14 septembre (nouv. st.) 1730, que tous deux « n'ont guère de pareils dans leur espèce ² »; cependant que Fleury écrit au même : « C'est le meilleur acteur », ajoutant que Bertoldi « a sa famille établie dans cette ville [Varsovie] et un commerce considérable » ³.

Andrea Bertoldi alla en Russie avec sa femme Marianna et, au moment de quitter Moscou, le couple reçut d'Anna Ioannovna une gratification de 400 roubles ⁴.

Lorsque la Comédie italienne de Dresde se dispersa en 1733, Bertoldi retourna vraisemblablement en Italie. Du moins est-ce à Venise qu'en 1737, il fut chargé par Friedrich-August II de recruter une nouvelle troupe ⁵ à l'intention de la scène de Dresde. En 1748, il jouait encore avec sa femme à Varsovie ⁶.

Marianna Bertoldi, femme du précédent, vint avec celui-ci à Dresde, en 1715, pour le caractère de *Rosetta* ⁷, et le suivit à Moscou en 1731. En 1748, elle se produisait encore avec son mari, à Varsovie ⁸.

* * *

Natale Bellotti arrivé également à Dresde en 1715, était spécialisé dans le caractère d'Arlequin. Il avait un appointement annuel de 600 thalers ⁹. De même que Bertoldi, il est considéré par Walther comme presque inégalable. Le voyage de Russie paraît l'avoir fort éprouvé car, étant déjà tombé malade en route, il fut atteint, à Moscou, d'une fluxion de poitrine qui le mit, pendant plusieurs semaines, dans l'impossibilité de paraître sur les planches ¹⁰. Anna Ioannovna qui montra beaucoup de sollicitude pour lui, ne lui en octroya pas moins une gratification de 200 roubles, quand il repartit pour Varsovie ¹¹. Au moment de la dispersion de la troupe, en 1733, se trouvant à Dresde dans une profonde misère, il adressa au nouveau souverain une supplique dans laquelle il invoquait ses dix-neuf années de service, pour demander un viatique qui lui permettrait de regagner sa patrie ¹². Il obtint une pension de 150 thalers ¹³.

¹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 202.

² *Pièces annexes*, p. 363.

³ *Ibid.*, p. 363.

⁴ *Ibid.*, p. 378.

⁵ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 227-228.

⁶ L. RASI : *I comici italiani*; Florence, 1897-1905, I, 381-382.

⁷ *Spécification des Acteurs qui sont actuellement [1715] icy.* (Voir : *Pièces annexes*, p. 382.)

⁸ L. RASI : *Op. cit.*, I, 381-382.

⁹ *Ibid.*, I, 328, où l'on trouvera sa biographie.

¹⁰ *Pièces annexes*, p. 372.

¹¹ *Ibid.*, p. 378.

¹² *Ibid.*, pp. 382-383

¹³ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 202.

* * *

Carlo Malucelli, le *Dottore* de la compagnie, se trouvait à Dresde depuis 1715, avec sa femme. Lorsque le couple quitta Moscou, il fut gratifié d'une somme de 200 roubles. Comme ses camarades, Malucelli qui était chargé de famille, présenta, en 1733, une requête pour obtenir un secours ¹. Il lui fut alloué une pension de 150 thalers ². Il mourut en 1747 ³.

* * *

Luca Caffani que Le Fort appelle aussi Luccino ⁴, et sur l'activité antérieure duquel nous n'avons trouvé aucun renseignement, était le *Brighella* de la Comédie italienne. A son départ de Moscou, il fut honoré d'une gratification de 100 roubles.

* * *

Filippo del Fantasia, mari de Rosalia M. Fantasia, appartenait comme celle-ci à la troupe de Dresde depuis 1715, pour le caractère de *Valerio (amoroso)* ⁵. Ces deux Italiens reçurent ensemble 350 roubles quand ils quittèrent la Russie. La supplique qu'ils adressèrent en 1733 à Friedrich-August II resta sans suite. On y lit, en effet, cette note brutale apposée par une main officielle : « A déjà été expédié » ⁶. Peu après, on retrouve cet artiste, qui se faisait alors appeler Filippo Neri del Fantasia, comme impresario d'une troupe italienne d'opéra et de comédie, qui comptait dix pensionnaires et qui joua à Brünn, de 1736 à 1741 ⁷.

* * *

Rosalia M. dal Fantasia, femme du précédent, unissait à sa qualité de comédienne des talents de cantatrice et d'écrivain qui semblent avoir été fort appréciés par la cour russe. Le 22 mars (nouv. st.) 1731, prenant la place de Margherita Ermini qui souffrait d'un enrrouement, elle chanta dans les entractes de la comédie : *Pantalon désabusé*, et y « eût un applaudissement par son gosier flexible » ⁸. Le 10 avril suivant, au cours d'un concert donné au palais, elle se produit avec Cosimo Ermini et sa femme. Et la tsarine se déclare si satisfaite qu'elle fait remettre cent roubles à chacun des trois artistes ⁹. Le 30 avril, c'est encore comme cantatrice qu'elle se fait applaudir, aux côtés de Margherita Ermini. Puis, le 10 mai, cependant que l'impératrice joue aux cartes, elle interprète elle-même la *Cantata per la Festa dell'Incoronazione di Sua Maesta Imperiale di Russia*, dont nous avons parlé précédemment ¹⁰, et dont elle semble avoir écrit le texte, car le titre de cette œuvre (dont le compositeur est inconnu) est suivi des mots : *Di Rosalia M. Fantasia, Comica*.

¹ *Pièces annexes*, pp. 382-383.

² M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 202.

³ L. RASI : *Op. cit.* II, 67

⁴ *Pièces annexes*, p. 378.

⁵ *Ibid.*, p. 382.

⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁷ C. d'ELVERT : *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr. Schlesien*; Brünn, 1873, t. I, p. 193.

⁸ *Pièces annexes*, p. 368.

⁹ *Ibid.*, p. 369.

¹⁰ P. 50 et *Pièces annexes*, pp. 370-371.

Le 25 mai, elle chante des « airs détachés », pendant la représentation de la comédie : *Les disgrâces d'Arlequin circoncis*¹. Et lorsque, le 5 août, le comte Potocki offre une fastueuse réception pour célébrer la fête onomastique du roi de Pologne, c'est elle encore qui se fait entendre, pendant le dîner, dans une *Cantata a voce sola*², dont on ignore également quels en furent les auteurs. A moins qu'une fois encore, la Rosalia en eût écrit le livret.

En 1733, cette artiste aux talents multiples reçut son congé de la cour de Saxe. L'année suivante, on la retrouve à Prague où, interprétant le rôle de Lesbino, dans l'opéra : *Praga nascente da Libussa e Primislao*, d'Antonio Denzi, elle se fit fort remarquer³. Dès lors, sa trace disparaît.

* * *

Francesco Ermano (ou Ermani) jouait, aux côtés de Filippo del Fantasia et de Giovanni Verder⁴, les rôles d'*amoroso*. A la fin de décembre 1731, il reçut d'Anna Ioannovna un présent de 100 roubles⁵.

Il est probable qu'en quittant Dresde en 1733, il se rendit en Italie, car c'est là qu'il fut engagé, en 1735, dans une nouvelle compagnie italienne qu'Anna Ioannovna avait fait recruter par Pedrillo, son bouffon favori. Cette troupe entra, la même année, au service de la cour russe. Ermano y tenait le rôle de *secondo amoroso*⁶ et, en 1736, il avait un gage de 400 roubles⁷. Deux ans plus tard, au moment où la plupart des artistes italiens furent rapatriés, il figure sur la liste fort longue de ceux qu'Anna Ioannovna ordonna de congédier⁸. Toutefois, il dut rester alors en Russie ou y revenir car, en 1745, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 novembre (anc. st.) publiait l'annonce dont les autorités faisaient une obligation à tous ceux qui se préparaient à franchir la frontière :

Le comédien italien de la cour Franz Hermann (sic) part d'ici...

* * *

Giovanni Verder, surnommé *Florindo*, du nom du caractère qu'il incarnait habituellement, était également affecté aux rôles d'*amoroso*⁹. Toutefois, en juin et juillet 1731, il joua celui d'Arlequin, en remplacement du titulaire habituel, Natale Bellotti, tombé gravement malade. Il reçut un présent de cent roubles lors de son départ¹⁰. Ayant quitté Dresde en 1733, il retourna en Italie où on le retrouve, à la fin de l'année 1735, comme *primo amoroso* dans la troupe formée par Gabriello Costantini, qui se produisit durant quelques mois à Naples¹¹.

¹ *Pièces annexes*, p. 372.

² *Ibid.*, p. 373.

³ G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 376.

⁴ Voir *Pièces annexes*, p. 365.

⁵ *Pièces annexes*, p. 378.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 401.

⁷ P. ARAPOF : *Annales du théâtre russe*; Saint-Pétersbourg, 1861, p. 65.

⁸ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 47, p. 12.

⁹ *Pièces annexes*, p. 365.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 372 et 378.

¹¹ B. CROCE : *I teatri di Napoli*, troisième édition; Bari, 1926, p. 169.

* * *

La liste des gratifications accordées par Anna Ioannovna en 1731 signale encore la présence à Moscou de la comédienne Francesca Dima (que Le Fort appelle Dina) qui, pour sa part, reçut de la souveraine un cadeau de 150 roubles ¹. Il est vraisemblable que c'est cette artiste qui, en 1735, faisait partie, à Naples, de la compagnie de Costantini, dans laquelle elle jouait la *seconda donna*, et qui reparut dans cette ville en 1747 ².

Les sources que nous avons pu consulter ne nous fournissent aucun détail sur l'identité des autres artistes-femmes qui appartenaient à la Comédie italienne envoyée à Moscou par Friedrich-August I^{er}, et dont nous ne connaissons l'existence que par une brève note de Le Fort qui les signale en bloc comme *Frauenzimmer*, ce qui laisse entendre qu'il s'agissait là de comparses.

¹ *Pièces annexes*, p. 378.

² B. CROCE : *I teatri...*, troisième édition, pp. 169 et 173.

LA SAISON ITALIENNE DE 1731 A MOSCOU

Forte de trente-six personnes, dont dix-neuf artistes ¹ auxquels s'étaient joints le comte de Wolski et un certain nombre de serviteurs et de soldats — ces derniers chargés de veiller, sous le commandement du capitaine Birckholtz, à la sécurité du convoi — l'expédition conduite par le vieux Tommaso Ristori se mit en route le 1^{er} janvier (nouv. st.) de l'année 1731 ², date qui infirme les renseignements donnés par la plupart des auteurs russes selon lesquels les comédiens et chanteurs italiens seraient arrivés en Russie en 1730 déjà ³.

Dans leur entourage, de même qu'au sein du public varsovien, on plaignait fort, paraît-il, les artistes qui allaient s'exposer à tant de dangers, et entreprendre un si long voyage. Car celui-ci ne pouvait manquer d'être assez éprouvant, autant à cause de la saison particulièrement rigoureuse durant laquelle il devait s'accomplir, qu'en raison des moyens de communication fort précaires qui s'offraient alors, dans cette partie du pays, pour cheminer au milieu des neiges accumulées par l'hiver. Les voyageurs devaient, en effet, effectuer des étapes d'une journée et plus dans des traîneaux souvent mal clos qui ne les abritaient que fort imparfaitement du froid et des vents glacés de la steppe.

Au reste, Tommaso Ristori qui avait la charge de pourvoir à tout, et qui nous a laissé une très curieuse relation de son expédition à Moscou ⁴, eut fort à faire pour réunir le matériel de transport nécessaire à tant de personnes et à leur volumineux bagage :

On ne trouva pas asse de Voitures à Varsovie — écrit-il — pour toute la Trouppe ny pùr le transport des hardes, de sorte què je fùs obligé d'acheter deùx Carosses, et un Chariot de mon argent què le dt Mr. Weisbak promit de me faire rembourser à mon arrivée à Moscou sans què cela ait eù après àucùn effect. ⁵

¹ Voir : *Pièces annexes*, p. 365. C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, p. 8, dit par erreur : seize artistes seulement.

² *Pièces annexes*, p. 380.

³ Ainsi, V. V. SIPOVSKY : *Le Théâtre italien à Saint-Petersbourg sous Anna Ioannovna, années 1733-1735* (paru dans : *Le passé russe*, juin 1900, p. 608), qui dit que c'est grâce aux intermèdes joués alors que le public russe prit, en 1730, contact avec le théâtre italien. De même, V. P. POGOJEF, dans sa grande étude historique : *Le centenaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou* (Saint-Petersbourg, 1906, t. I, p. 18) donne la date de 1730, et déclare que le public de Moscou vit alors « pour la première fois, une représentation de l'Opéra de Dresde » (*sic*). De leur côté, les éditeurs modernes du *Journal du fourrier de la chambre* affirment, dans une note jointe au volume concernant l'année 1734, que, « dans la troupe venue de Dresde en 1730, se trouvaient la mère de l'illustre Casanova et le bouffon Pedrillo ». Or, ce dernier arriva en Russie en 1733, et Zanetta Casanova en 1735 seulement !

⁴ *Pièces annexes*, pp. 380-381.

⁵ *Ibid.*, p. 380.

Afin, sans doute, d'éviter les immenses étendues désertiques et marécageuses de la région de Minsk, dont les forêts impénétrables étaient infestées de loups, la compagnie s'orienta tout d'abord vers le sud-est, tournant presque le dos à sa véritable destination, et allongeant ainsi son itinéraire de quelque huit cents kilomètres. Elle traversa la petite ville de Lublin, puis elle atteignit Kief où l'on peut penser que les artistes furent fort aises de prendre quelques jours d'un repos bien gagné, avant que de remonter en carrosse pour se diriger désormais sur Moscou, en passant par Koursk et Toula.

En prévision de la venue prochaine de la troupe, Anna Ioannovna avait donné, dès le 27 janvier (nouv. st.), l'ordre de faire livrer par la Chancellerie centrale des palais :

...50 sagènes¹ de bois pour chauffer les logements du Palais du Faubourg, dans lequel habiteront les comédiens arrivant des États européens².

Sage précaution qui ne devait pas être superflue, vu la saison rigoureuse, et le fait que le bâtiment signalé ici n'était pas occupé habituellement.

De son côté, Le Fort auquel allait incomber le soin de veiller, pendant leur séjour à Moscou, sur les artistes appartenant à son souverain, et qui, en bon fonctionnaire, devait saisir toutes les occasions de montrer son zèle, écrivait, en date du 5 février (nouv. st.), au comte de Lagnasco³ :

L'on n'a encore pas des nouvelles icy que les Musiciens et Comédiens de V. M. soient arrivés à Kivf, àujourdhuy le Comte de Jagozinsky fait partir un Courrier pour leurs aller au devant, et moy je feray partir demain un de mes Domestiques pr les aller joindre à une couple de centaines de Werstes⁴ et leur apporter des rafraichissements (sic), ils seront logés au Palais Le Fort⁵ et occuperont les appartements du défunt Pierre 2 et de la Grande Duchesse sa sœur⁶.

En dépit du terme employé par Le Fort, dont on peut dire qu'il semble assez hors de saison, il est permis de supposer que les « rafraichissements » expédiés par le diplomate saxon consistaient bien plutôt en boissons chaudes et en mets réconfortants que les voyageurs, transis par d'interminables heures d'immobilité dans leurs véhicules primitifs, durent accueillir avec le plaisir que l'on devine, plaisir rendu plus vif encore par le sentiment de se savoir bientôt au terme de leurs peines, et de se trouver enfin à l'abri des intempéries.

De fait, la troupe arriva à Moscou au plus gros de l'hiver russe, soit le 15 février (nouv. st.) 1731, ainsi que nous le fait connaître un rapport que Le Fort expédia, quatre jours plus tard, à ses chefs hiérarchiques :

... Mercredi passé [le 14 février, nouveau style] l'on celebra Le jour de nom de S. M. Cze ... Le Jour suivant les Musiciens et Comédiens de V. M. dont voicy la Liste, arriverent icy en bonne santé⁷, mais fort fatigués de leur long et pénible voyage, oùtre les

¹ La sagène cubique égale 9,712 stères.

² *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 7, p. 29, et N° 9, p. 10.

³ Pierre-Robert Taparelli, comte de Lagnasco, qui occupa plusieurs charges diplomatiques en Espagne, en Italie, aux Pays-Bas et en Angleterre, était alors membre du cabinet saxon, en qualité de ministre privé. Il mourut en 1732, en revenant de Vienne à Dresde.

⁴ La verste égale 1,067 kilomètre.

⁵ François Lefort, né à Genève en 1653, mort à Moscou en 1699, était venu en Russie sous le règne du tsar Fédor Alexiéévitch. Il fut l'ami et le conseiller de Pierre le Grand qui le nomma général et grand-amiral.

⁶ *Pièces annexes*, p. 365. Pierre II, petit-fils de Pierre le Grand, monta sur le trône en 1727, à l'âge de douze ans, et mourut en 1730. Sa sœur, la grande-duchesse Nathalie, était morte en 1728.

⁷ Ainsi, le voyage de Varsovie à Moscou n'avait pas demandé moins d'un mois et demi ! Bien que ne pouvant ignorer la durée d'un pareil trajet et la lenteur des communications à cette époque, plusieurs historiens russes de notre temps placent l'arrivée des Italiens à la date du 16 janvier, ancien style, qui correspondait alors au 27 janvier du calendrier occidental. C'est le cas de V. Kallach et N. Efros (*Op. cit.*, I. 92)

desastres qui leurs sont survenus dans la route. Je compte que demain je les presenteray à S. M. Czarienne, qui est fort impatiente de les voir, ils logent dans le Palais Le Fort, Madame Lüdovica dans les appartements du défunt Pierre 2, et Mad^e Cosima et son mary dans ceux de la défunte Grande-Duchesse, et tout le reste sont logés dans le meme Palais...¹

La Liste der Mùsicatorùm und Comedianten welche aus Warsau nach der Stad Moscau kommen, qui était jointe à ce message, était ainsi établie² :

Mùsici

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Der Kapellmeister Ristory | von der mùsique bey der Comedie |
| 2. Die Sàngerin Lüdovica | Singet in apartement |
| 3. Der Sànger Cosimo Ermini und Seine Fraù Margaretha | Singen die intermedia bey der comedie |
| 4. Caspar Tanesky (sic) | Ein Violgambiste |
| 5. Johann Verokay | Ein Violiniste |

Comedianten

- | | |
|-------------------------|------------------------------------|
| 1. Der Director Ristory | agirt dann und wann den Scarmoùche |
| 2. Andreas Bertoldi | Pantalon |
| 3. Bellotty | Arlequin |
| 4. Malücelli | Docteur |
| 5. Lucas Caffany | Brigella |
| 6. Fantasia | } drey Verliebten |
| 7. Ermano | |
| 8. Verder | |

und 5 Fraüen Zimmer.

Bey der Suite befinden sich annoch der Capitaine Birckholtz und ein Polnischer Edelmann, der Mann von der Sàngerin Lüdovica.

2 Waldhornisten und

1 Fagotiste³.

Les « desastres » auxquels Le Fort fait allusion et dont les voyageurs avaient eu à souffrir, étaient d'ordre assez divers.

Tout d'abord, Tommaso Ristori qui, sur l'ordre de l'officier commandant le détachement militaire, était parti de Lublin en manière d'avant-garde, mais en compagnie de sa famille et du couple Ermini, avait été volé, à Tangowitz, « d'un coffre rempli d'habits, et autres choses pour une valeur considerable »⁴.

D'autre part, Le Fort, dans un rapport adressé de Moscou, 19 février (nouv. st.) à son souverain, nous apprend que les vivres avaient manqué, et que plusieurs artistes, apparemment éprouvés par la fatigue autant que par le froid, avaient été malades :

... J'ay eù raison de leur envoyer mon valet de chambre au devant à quelques centaines de Werst d'icy, avec quelques rafraichissements, puisquè toutes leurs provisions leurs avoient

et de V. Vsévolodsky-Guerngross (*Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 4). Le fait est d'autant plus curieux, que la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 25 février (anc. st.) publia, à cette date seulement, une dépêche qui lui était envoyée de Moscou, 18 février, disant : « Les comédiens italiens de la cour de S. M. le roi de Pologne viennent d'arriver ici, et donneront cette semaine leur première représentation à la cour. »

¹ Pièces annexes, p. 365.

² Pièces annexes, p. 365.

³ Sur tous ces artistes, à l'exception des deux cornistes et du basson dont on ignore l'identité, voir plus haut, pp. 49-64, où nous avons donné les notes biographiques indispensables.

⁴ Pièces annexes, p. 380.

*manqués depuis 3 jours. Arlequin avoit eu une couple d'accès de fièvre en chemin, et arriva malade, le soir de leur arrivée je luy envoyay mon Chirurgien, qui l'a retabli. Ludovica est arrivée enrhumée...*¹

Mais la joie d'être enfin arrivés à bon port et d'avoir heureusement échappé aux dangers d'un si dur voyage, eut vite raison de l'indisposition des artistes malades. Si bien que, dès le lendemain de l'entrée à Moscou, Le Fort qui brûlait probablement du désir d'éblouir la cour russe en lui présentant les protégés de son souverain convia chez lui quelques hauts personnages auxquels il réservait une surprise :

*... j'invitay chez moy le Comte Jagozinsky, les Comtes de Læwenwolde et quelques Amis, où je leur donnay les premices des voix de Ludovica, de la Cosima et de son mary, avec l'accompagnement de Ristoni (sic), Famsky (= Janeschi) et Verokay. Je crus, Sire, que ces connaisseurs me tomberoient en extase d'entendre un si bel assemblage de Musique. Ils confessent ouvertement qu'ils n'ont rien où de pareils et brûlent d'impatience de les mettre en œuvre pres de S. M. qui n'en a pas moins d'impatience...*²

De leur côté, les artistes italiens n'avaient pas tardé à revenir de l'opinion peu favorable qu'ils s'étaient faite de la cour russe, sur la foi des bruits répandus à l'étranger.

Admis, le 18 février (nouv. st.), dans la grande salle des fêtes où Anna Ioannovna se divertissait avec ses invités, et où ils avaient pris place sur une galerie :

*... ils conviennent que la Cour est sur un tout autre pied qu'on ne leur en avoit fait la description; et sont revenus des affres d'un Pays barbare, comme on leur en avoit fait le portrait... D'ailleurs je trouve tout le monde assés unis et de bonne volonté. Ludovica ne se plaint que du Chocolat qui nous manque icy, tant à la Cour qu'à la ville, et auquel elle est accoutumée.*³

Puis, le 20 février (nouv. st.), ce fut la cérémonie officielle de présentation à la tsarine qui accueillit la troupe avec une bonne grâce extrême. Après quelques mots prononcés par Le Fort, au nom du prince-roi, la Ludovica à laquelle — du moins pendant la première partie de son séjour — on semble avoir témoigné des égards tout particuliers dus probablement au rang et à la présence de son mari, fut admise à faire un compliment à Anna Ioannovna qui lui accorda l'honneur du baise-main. Le reste de la compagnie fut alors introduit et, après avoir baisé à leur tour la main de l'auguste personne, les artistes furent priés à une collation servie à leur intention, dans les appartements du grand-maréchal de la cour, cependant que Le Fort, le capitaine Birkholtz, la Ludovica et son mari étaient invités par Anna Ioannovna à s'asseoir à la table du grand-maître de la cour, avec la généralité et les dames d'honneur.

Une fois le dîner terminé, Le Fort conduisit la cantatrice auprès de la femme du grand-chambellan, qui avait exprimé le désir de la lui voir présenter. Et là, comme on servait le café :

*S. M. entra et grataiosa (sic) fort Ludovica, la pria de chanter un air par cœur, dont S. M. fût contente.*⁴

Profitant alors de l'occasion favorable qui s'offrait, l'artiste implora, par l'entremise du comte de Læwenwolde :

¹ *Pièces annexes*, pp. 365-366.

² Rapport de Le Fort, en date du 19 février (nouv. st.), dans : *Pièces annexes*, p. 366.

³ *Ibid.*, p. 366.

⁴ *Pièces annexes*, p. 366.

*la grace pour un déserteur qui devoit être pendu à Kivf, dans son passage, et dont Elle avoit obtenu la suspension de l'exécution pour 8 semaines. S. M. parut fort satisfaite de ces sentiments généreux et accorda aussitôt le pardon, qui fut expédié par un Courrier.*¹

Et, continuant de montrer une particulière faveur à la comtesse-cantatrice, Anna Ioannovna convia celle-ci à se rendre, le soir même, chez la duchesse de Mecklembourg où l'on devait danser. Elle l'autorisa même à se masquer, elle et son mari :

... quoy qu'ils ne fussent pas du nombre des Quadrilles,

aimable invitation dont la chanteuse jugea plus adroit de ne pas profiter :

... ne voulant point paroître seule distinguée.

Le lendemain, 21 février, au cours d'« une espèce de festin » offert par le comte de Lœwenwolde à sa fiancée, et auquel avaient aussi été priés la Ludovica, son mari et les deux Ermini :

*... L'on s'y divertit fort bien et la Compagnie fut enchantée de la voix de Ludovica, et Cosima et sa femme eurent aussy l'approbation, quoy, je pense — ajoute Le Fort — que l'habillement et le geste leur eût donné plus de graces.*²

Entre temps, Janeschi et Verocai qui, ainsi que Ristori :

... ont pareillement aussy beaucoup d'approbation,

faisaient souvent répéter la Ludovica « pour la remettre dans sa voix ». Et l'on assembla la chapelle de la cour, pour constituer l'orchestre qui devait être formé de vingt-quatre instrumentistes³.

Nous l'avons dit, Anna Ioannovna était désireuse de voir les spectacles commencer le plus tôt possible. Cela non seulement en raison du plaisir qu'elle s'en promettait pour elle-même et pour son entourage, mais aussi parce qu'une ambassade venue de Chine, quelques mois auparavant, se préparait à regagner sa lointaine patrie, et qu'avant de lui octroyer son congé, la souveraine souhaitait de la régaler de quelques représentations dont l'éclat ne manquerait pas, devait-elle songer, de rehausser encore le prestige de son empire aux yeux des Asiatiques.

Mais un grave problème se posait, dont il importait de trouver sans délai la solution, si l'on voulait donner aux comédiens et chanteurs d'intermezzos la possibilité de paraître sur la scène, et de se faire applaudir par la noble assistance qui se montrait fort pressée de les voir jouer.

Au moment où la compagnie italienne du prince-roi arriva à Moscou, la seconde capitale ne possédait, en effet, qu'un seul théâtre, si l'on ose appeler ainsi la vieille construction de bois, exigüe, inconfortable et primitive, qui avait été édiflée en 1702, sur la Place Rouge, par le « Principal » Johann Kunst⁴ et qui, mal ou pas entretenue, se trouvait alors dans un état de délabrement tel, que l'on ne pouvait songer à y conduire la brillante assemblée groupée autour de la tsarine.

Aussi, Tommaso Ristori qui, en acteur rompu à son métier par de longues années de pratique, devait être particulièrement averti des nécessités théâtrales, reçut-il l'ordre d'aménager, le plus rapidement possible, une scène transportable que l'on se proposait de dresser

¹ Pièces annexes, p. 367.

² Pièces annexes, p. 367.

³ Ibid., p. 367.

⁴ Voir plus haut, p. 30.

successivement dans les diverses salles de fêtes des palais impériaux. C'est, sans nul doute, à cette circonstance qu'est dû le retard avec lequel commencèrent les représentations dont la première ne put avoir lieu que le 9 mars (nouv. st.).

Espérant bien être généreusement payé de son effort, Tommaso Ristori se mit au travail dès les premiers jours de son arrivée, dans le local qui lui avait été tout d'abord désigné. Et, dans la relation qu'il nous a laissée de son séjour en Russie, il déclare qu'il lui en coûta :

... à une peine inexprimable; neantmoins en peu de jours le Theatre fût prêt tel que l'on pouvoit le souhaiter pour y jouer toute sorte de Comedies, et Pieces d'Opera avec un Amphitheatre capable de 600 Personnes.

Cet ouvrage fini il me vint un ordre de le mettre en pieces pour le transporter au Palais de S. M. Cz^{ne} dans Cremelin (sic) éloigné de l'endroit où nous étions logez pres d'une Lieue d'Allemagne, et en quelques heures de tems je le remis ensemble à la présence de S. M. Apres diverses rapresentations à l'arrivée des Ambassadeurs de la chine je fûs forcé d'ôter le Theatre et Amphitheatre pour vûider la Sale; ce qui m'est arrivée sept fois pour des pareilles occasions. ¹

Sans attendre la fin des travaux entrepris par Tommaso Ristori et, sans doute pour accorder satisfaction aux nobles amateurs qui, ayant eu l'écho des auditions de caractère confidentiel organisées dans les appartements de quelques privilégiés, souhaitaient de juger par eux-mêmes des mérites des virtuoses italiens, quelques-uns de ceux-ci firent leurs débuts officiels, le 26 février (nouv. st.), devant le grand public de la cour. Evénement dont Le Fort s'empressa de rendre compte à ses supérieurs, dans les termes suivants :

Lundy passé les Musiciens de V. M. se firent entendre à la Cour pres de S. M. La Lùdovica y chanta quelques Cantates accompagnée de Ristori, Verokay et Tanesky (sic). Cette souveraine en temoigna beaucoup de satisfaction et leurs ordonna un cadeau, scavoir : à la Lùdovica 200 Ducats, à Ristori 100, et aux autres chacun 50 Ducats. ²

Cependant, Tommaso Ristori avait déployé tant de zèle, que le théâtre mobile installé par ses soins, dans la grande salle du palais impérial, était prêt. Aussi, sans plus attendre, les comédiens et les chanteurs en prirent-ils possession et, le 9 mars (nouv. st.) ³, ils donnèrent enfin leur première représentation devant une assemblée illustre dont on imagine aisément la curiosité et l'enthousiasme, en face d'un spectacle si accompli et si nouveau pour elle.

Il vaut la peine de souligner de façon particulière la date du 9 mars 1731. C'est ce jour-là, en effet, que, pour la première fois, le public russe entra en contact avec la comédie et l'art lyrique italiens qu'il ne connaissait jusqu'alors que par ouï-dire, par les relations que lui en avaient apportées les hauts personnages envoyés en mission à l'étranger.

Révélation sensationnelle qui prend la valeur d'un événement historique, car elle allait exercer une influence aussi profonde que durable sur les destinées du théâtre et de la musique en Russie, les orientant durant près de trois quarts de siècle vers l'Italie, et accordant à celle-ci une prééminence que, pendant bien longtemps, aucune autre nation ne fut en mesure de lui disputer.

Fait curieux, et qui montre bien l'insuffisance des investigations opérées par les annalistes russes, aucun de ceux-ci n'est parvenu jusqu'aujourd'hui à percevoir le mystère qui recou-

¹ *Pièces annexes*, p. 380.

² Lettre du 5 mars (nouv. st.), dans : *Pièces annexes*, p. 367. C. R. MENGELBERG (*Op. cit.*, p. 8) dit par erreur 150 ducats à Ristori et 100 à chacun des autres artistes.

³ V. KALLACH et N. EFROS (*Op. cit.*, p. 92) font erreur en donnant, pour ce spectacle, la date du 1^{er} mars (anc. st.), qui correspondait alors au 12 mars du calendrier occidental.

vrait cette période si décisive de l'histoire du théâtre, et n'a été en mesure de reconstituer l'activité déployée par les comédiens et chanteurs italiens qui se produisirent à Moscou, durant l'année 1731.

Cette activité, on en trouve, à la vérité, un aperçu succinct dans la thèse que M. C. R. Mengelberg a consacrée à Giovanni-Alberto Ristori, et que nous avons citée déjà. Mais, obligé de s'en tenir plus particulièrement à la personnalité et à l'œuvre du musicien qui faisait l'objet de ses recherches, le musicologue néerlandais s'est contenté de donner, dans son ouvrage, quelques détails extrêmement brefs et fort incomplets, parfois même inexacts, qui ne permettent pas au lecteur de se faire une idée d'ensemble de la « saison italienne » de 1731.

Au reste, les mémoires et les archives russes de l'époque sont muets sur cette période si intéressante. Et l'officielle *Gazette de Saint-Pétersbourg*, unique périodique publié à ce moment, se montre presque aussi avare de renseignements.

Car c'est en trois lignes — exactement — qu'à la date du 8 mars (anc. st.), elle mentionne dans ces termes, et d'après une dépêche envoyée de Moscou le 1^{er} du mois, l'événement considérable qui venait de s'accomplir :

Les comédiens italiens de la cour arrivés ici depuis peu ont donné leur première « comédie avec musique » vendredi, au grand plaisir de tous; à cette occasion, un théâtre avait été construit dans la grande salle du nouveau palais impérial.

Heureusement pour nous et pour l'histoire, Le Fort était là qui, presque au jour le jour, se faisait un devoir d'informer son maître de tous les faits marquants survenus à la cour moscovite, et qui, bien naturellement, accordait une attention spéciale aux succès remportés par les artistes du prince-roi.

La longue série de ses rapports et de ses lettres personnelles, qui a passé inaperçue de tous les historiens du théâtre russe, nous fournit d'abondants renseignements grâce auxquels nous connaissons désormais, non seulement le titre de toutes les pièces qui furent représentées à Moscou en 1731, mais souvent aussi les réactions du public devant lequel elles étaient jouées.

Après avoir annoncé, le 8 mars (nouv. st.) :

Demain, il y aura la première représentation de la Comédie Italienne de l'Inganno fortunato, l'Intermede sera de Velasco et Tilla, l'on jouera dans la grande sale de la Cour,

le diplomate saxon rend compte, le 12 mars (nouv. st.), de ce spectacle :

... Vendredi passé les Comédiens Italiens donnerent avec succes la première représentation de l'Inganno fortunato¹ et les Intermedes de Velasco et Tilla dans la grande sale de la maison où loge S. M. Cz^e. Le Directeur Ristori y avoit pratiqué un Theatre portatif, avec les decorations qui firent un bon effet, pour le peu de tems que l'on a eù pour y travailler. La Comédie finie S. M. rentra dans ses appartements, et lorsque j'eus l'honneur de Luy baiser la main, Elle me chargea de mander à V. M. de sa part, qu'Elle luy estoit sensiblement obligée de la complaisance que V. M. avoit eù de Se priver en sa faveur des Musiciens et Comédiens, qu'Elle Luy avoit envoyé, qu'Elle étoit extremement contente d'eux et quoiqu'Elle n'entendoit pas la langue Italienne Elle avoit prise beaucoup de plaisir à la Comédie, que pour y suppléer Elle souhaitoit, que l'on Lui fit traduire en langue Russe les Comedies que l'on representeroit, pour avoir plus de connoissance du sujet de

¹ Par une curieuse coïncidence, cette pièce servit également de début aux comédiens italiens arrivés à Paris en 1716, ainsi qu'en témoigne T. S. GUEULLETTE (*Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien*; Paris, 1938, p. 71) qui l'appelle : *L'heureuse surprise*, et ajoute qu'une partie des scènes de cet ouvrage avaient été « tirées de l'espagnol ».

la pièce et des gestes qui les accompagnent ¹. *Ce soir là le S^r Cosimo et sa femme avec les Comédiens souperent à la Cour, à la table du Grand-Marechal. Cette représentation a eue une approbation generale...* ²

On le voit, le spectacle du 9 mars 1731 — comme le seront bon nombre de ceux qui suivirent — était ordonné selon la coutume constante du théâtre italien de l'époque, qui faisait alterner les actes successifs d'une tragédie ou d'un pompeux *dramma in musica* avec les diverses parties d'un *intermezzo*, celles-ci venant occuper les entractes de la pièce principale, et apporter un agréable élément de contraste à la représentation.

Ainsi qu'on le peut constater en consultant les *cronistorie* des principales scènes d'Italie, cet usage dont on trouve les premiers exemples durant les années ultimes du XVII^e siècle, gagna rapidement la plupart des théâtres de la péninsule et de l'étranger.

C'est ainsi qu'au dire de Charles Burney ³, des *intermezzi*, « or interludes and mimical entertainments of singing and dancing », furent joués à Londres, au York-Buildings, en juillet 1703, et qu'à Venise, l'*intermezzo* fit son apparition en 1706, au Teatro S. Angelo où, au cours de la représentation de l'opéra : *Paride in Ida*, de Carlo Manza et Agostino Coletti, des artistes vinrent chanter un petit ouvrage intitulé : *Lesbina e Millo* ⁴. Dès lors, et pendant bien des années, l'*intermezzo* occupa, de droit, une place dans les grands spectacles dramatiques dont il devint, en quelque sorte, partie obligée.

Offrant toujours un reflet très exact de la vie théâtrale italienne, la scène de Dresde n'avait pas tardé de faire sien un usage aussi agréable. Aussi, la troupe qui fut engagée en 1717 par le prince-électeur, et qui comptait les plus remarquables virtuoses du moment, comportait-elle deux pensionnaires spécialement attribués à ce genre : la cantatrice soprano Livia Constantini, surnommée *la Polacchina* et la basse Lucrezio Borsari qui firent leurs débuts, le 25 octobre de la même année, lors de l'inauguration de la nouvelle salle de spectacles, dans trois *intermezzi* insérés entre les actes de l'opéra : *Giove in Argo*, d'Antonio Lotti ⁵.

La faveur qui accueillit ces petits ouvrages fut telle, qu'en 1725, lorsque le prince-roi décida de renouveler le personnel de son théâtre, il prit soin de s'assurer les services de Margherita et Cosimo Ermini qui s'étaient fait une spécialité de l'*intermezzo*, et qui devaient y déployer un talent tout particulier, puisqu'ils restèrent à Dresde, en cette qualité, jusqu'à la fin de leur vie, et qu'ils constituèrent, avec la Ludovica, les figures centrales de la troupe envoyée à Moscou en 1731.

Il ne pouvait, toutefois, être question de donner, à la cour de la tsarine, les grands *opere serie* qui faisaient le fonds du répertoire de Dresde, et qui exigeaient un effectif vocal bien supérieur à celui dont Anna disposait alors.

C'est ce qui explique que les *intermezzi* joués en 1731 furent introduits au milieu de spectacles de comédie, dans lesquels ils n'offraient pas, à la vérité, un contraste aussi marqué, mais où ils semblent cependant avoir été accueillis avec un vif plaisir par l'assistance qui, on en peut juger par les rapports de Le Fort, apprécia, comme ils le méritaient, le chant et le jeu scénique des deux artistes.

¹ Certes, la traduction russe devait permettre à Anna Ioannovna et à ses familiers de suivre plus aisément les détails de l'action qui se déroulait sous leurs yeux. Il n'en est pas moins vrai que le jeu des acteurs — le président de Brosses n'écrivit-il pas, un jour, que le peuple italien est comédien-né — montrait une telle spontanéité et une telle exubérance, il s'accompagnait de gestes si expressifs et si parlants, d'une mimique si naturelle et si éloquente, que le spectateur, même s'il ignorait totalement la langue italienne, ne pouvait manquer d'entendre l'essentiel de l'intrigue, et d'en saisir les péripéties. A preuve le succès fabuleux que connut, en 1577 déjà, la troupe des *Gelosi*, lorsqu'elle vint se produire à Paris où, au dire de L'Estoile, elle attira à l'Hôtel de Bourbon « un tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'avoient pas autant de monde, tous ensemble, quand ils prêchoient ».

² *Pièces annexes*, p. 368.

³ *A General History of Music*; Londres, 1789, IV 197.

⁴ T. WIEL : *I teatri musicali veneziani del Settecento*; Venise, 1897, p. 12.

⁵ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 115.

Laissant à d'autres, mieux informés que nous ne le sommes des choses de l'ancien théâtre dramatique italien, le soin d'identifier les comédies et les pantalonades mises en scène à Moscou, nous nous contenterons ici de signaler au passage ces ouvrages dont, malheureusement, Le Fort ne nous a transmis presque toujours que le titre français, ce qui, on le conçoit, ne laisse pas de rendre les recherches assez difficiles, car il est fort probable que, dans bien des cas, ce titre a subi une déformation sensible, du fait de sa traduction.

C'est donc aux seuls *intermezzi* qui rentrent directement dans le cadre de notre étude, que nous nous attacherons.

Mais ici encore — il le faut avouer — ce n'est point toujours chose aisée d'établir avec certitude l'identité de ces petites pièces dont le titre change fréquemment d'une ville à l'autre, au gré d'un impresario ou de ses chanteurs, et dont, le plus souvent, les annalistes du temps n'ont point jugé à propos de nous faire connaître les auteurs ¹.

Comme, d'autre part, la musique de quantité de ces ouvrages a entièrement disparu, et que leur livret n'a eu que rarement les honneurs de l'impression, l'historien en est réduit à des suppositions, quant à ce qui touche à la personnalité du poète et du compositeur.

C'est le cas, singulièrement, de l'*intermezzo* qui ouvrit la série des représentations données à Moscou, en 1731. En dépit d'investigations diligentes, il nous a été impossible, en effet, de découvrir, dans les nombreuses sources que nous avons consultées, la moindre trace de l'œuvre que Le Fort dénomme : *Velasco e Tilla* ², et que ne mentionne aucun annaliste, aussi bien ancien que moderne. Bornons-nous donc à enregistrer ce titre qui vient s'ajouter à la liste des *intermezzi* précédemment connus ³.

Neuf jours après l'*Inganno fortunato* et *Velasco e Tilla*, soit le 18 mars (nouv. st.), les comédiens et les virtuoses italiens offrirent leur deuxième spectacle sur lequel Le Fort nous apporte les détails que voici, dans un rapport rédigé le lendemain déjà :

... Hier pour la seconde representation la Troupe des Comediens de Votre Majesté jouèrent (sic) la Comedie du Cocù imaginaire et l'Intermede de Pimpinon. S. M. fut très satisfaite de cette piece, et l'on y rit beaucoup, mais il arriva une scene imprevue sur la fin, qui donna lieu à bien d'autres eclats de rire, et un peu de confusion. La piece finie l'on introduisit sur le Theatre une folle de la cour, ayant chargé Pantalón et Arlequin ⁴ de tacher à la faire danser, ces deux Acteurs par divers Lazzis tacherent à la mettre de bonne humeur, et la tenant entre eux deux, vouloient la faire danser. Elle se sentant pressée par eux, n'eut d'autres armes pour se debarrasser, que de leur cracher sur la face. Ils ne quitterent cependant pas prise, jusqu'à ce qu'elle fut au bout du Theatre où ils vouloient recommencer d'autre singeries, mais elle lasse de leurs importunités, se debarrassa et ne crut pas pouvoir mieux les epouvanter qu'en levant ses juppes et montrant ce qu'elle portoit. Par grandissime bonheur S. M. et les Princesses partoient pour passer dans les appartements. Cette scene rejoit extremement les spectateurs, d'autant plus que 3 Archeveques etoient du nombre, lesquels lorsqu'ils virent cette ceremonie, firent tous trois le plongeon pour detourner la vue. ⁵

¹ Tel L. ALLACCI dont la *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV* (Venise, 1755) cite quelques-uns de ces petits ouvrages, presque toujours sans en nommer ni l'écrivain, ni le musicien.

² O. SONNECK : *Catalogue of Operas Librettos printed before 1800* (Washington, 1914, I, 1038) signale un ouvrage de ce genre, intitulé : *Velasco e Vespetta*, qui fut joué à Venise, en 1727. Peut-être s'agit-il de l'*intermezzo* : *Vespetta e Velasco* représenté à Breslau, en 1728, dont la musique était due, paraît-il, au castrol Giovanni Dreyer qui chantait alors dans cette ville, et que nous verrons arriver bientôt en Russie.

³ Notons, à ce propos, que, contrairement à ce qui se fit pendant les années 1733-1735 où une seconde troupe italienne vint représenter à la cour d'autres comédies et *intermezzi*, les textes des ouvrages joués en 1731 ne paraissent pas avoir été imprimés et ne nous ont, par conséquent, pas été conservés.

⁴ Andrea Bertoldi et Natale Bellotti.

⁵ *Pièces annexes*, p. 368.

Le caractère de *Pimpinone*, — comme ceux de *Pimpinella* et de *Pimpa* qui lui sont apparentés — constituant l'un des types habituels de la comédie italienne, et apparaissant dans nombre de pièces de cette époque ¹, il n'est pas possible d'identifier avec une entière certitude l'ouvrage qui fut représenté à Moscou, le 18 mars. Il semble probable, toutefois, qu'il s'agit de l'*intermezzo* du même nom, qui avait été joué à Venise en 1725, avec l'opéra : *Gli sdegni cangiati in amore*, de G. M. Buini ², et dont les airs sont peut-être de ce dernier. A moins que nous n'ayons affaire à un autre intermède : *Pimpinone, Catulla e Lardone*, donné dans la même ville en 1708 ³, dont L. Allacci ⁴ attribue le texte à Pietro Pariati, et dont O. Sonneck qui l'appelle simplement : *Pimpinone*, dit que la musique en est de T. Albinoni, auteur de l'opéra : *Astarto*, représenté le même soir ⁵.

C'est vraisemblablement à ce moment, à peu près, que Tommaso Ristori, désireux lui aussi de donner à la tsarine une preuve de son zèle et de lui offrir un divertissement auquel elle pût prendre un plaisir plus direct qu'aux intermèdes dont, ignorante de la langue italienne, elle ne suivait l'action que très imparfaitement, imagina, à son intention particulière, un spectacle moins relevé, certes, mais d'autant plus aisément compréhensible qui, semble-t-il, mettait en œuvre les artifices ingénieux et surprenants dont le public de la péninsule se montrait toujours si friand, et que, quelques années auparavant, B. Marcello avait si spirituellement moqués dans sa satire : *Il Teatro alla moda*.

La relation que le « Principal » de la troupe rédigea à la suite de son voyage à Moscou, nous autorise à supposer qu'il s'agissait là d'une manière de féerie à grand spectacle... autant du moins que devaient le permettre les moyens très restreints dont T. Ristori disposait dans une salle qui ne possédait aucun des aménagements techniques habituels, et dans un pays où la machinerie théâtrale était encore réduite à sa plus simple expression.

... *M'étant aperçû — écrit-il — que S. M. Cz^{ne} n'entendoit point la langue italienne, je m'appliquai à travailler à des inventions d'apparence, Machines et vols dont j'en composai une Comedie qui réussit tellement agreable à S. M. que si-tôt qu'elle fût finie elle se leva debout, et tournée vers le Peuple en frappant des mains invita tout le monde à s'en rejouir; C'est ce qui m'encouragea d'en apprêter des autres; mais quelque jour apres il me fût interdit d'une maniere equivoque par un Billet que je conserve auprès de moy⁶.*

En l'absence d'indications plus précises, on en est réduit à des conjectures, quant à la pièce dont Tommaso Ristori se dit l'auteur. Le Fort ne donne, en effet, aucun renseignement à son sujet. D'autre part, les titres des comédies mises à la scène durant le cours de l'année 1731

¹ Voir B. CROCE : *I teatri di Napoli*, troisième édition, pp. 97-99.

² T. WIEL : *Op. cit.*, p. 78.

³ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 19.

⁴ *Op. cit.*, p. 629.

⁵ *Op. cit.*, I, 875. Ce dernier *intermezzo* semble avoir reparu, sous le titre : *Vespetta e Pimpinone*, à Munich en 1729, accompagnant également un opéra de T. Albinoni (O. SONNECK : *Ibid.*). Dans son ouvrage : *G. P. Telemann als Opernkomponist* (Berlin, 1902, p. 42), K. Ottzenn signale un opéra en trois actes : *Pimpinone oder die ungleiche Heirath*, que ce maître fit représenter à Hambourg, vers 1725.

⁶ *Pièces annexes*, pp. 380-381. Ce ne fut pas là, au reste, le seul mécompte éprouvé à Moscou par le vieil artiste qui reçut un jour :

*L'ordre de faire un Modèl pour un nouveau Theatre avec ses Galleries, loges, et tout ce qu'il faut pour la decoration auquel j'ai travaillé trois mois avec beaucoup de peine, et de dépense. Le Grand Marechal m'ayant ordonné de le faire transporter au Palais de S. M. pour qu'elle le vit; elle l'approuva, et m'ordonna de le rendre à l'Architect de la Coür dont j'en tiens son Billet (*Pièces annexes*, p. 380).*

Une fois encore, ce fut là un effort vain dont Tommaso Ristori ne retira aucun bénéfice, car le projet élaboré par lui ne fut jamais réalisé. De ce fait, Moscou resta bien des années sans scène véritable. A ce point qu'en 1742, lorsqu'il fallut aviser aux fêtes du couronnement de l'impératrice Elisabeth, le Ministère de la cour fut obligé de faire édifier, en grande hâte, une immense salle, toute provisoire, dans laquelle furent donnés de somptueux spectacles.

ne fournissent pas d'indice capable de nous éclairer, s'il ne s'agit pas de la pièce intitulée : *Les Tapisseries de France* qui, donnée le 4 octobre (nouv. st.), semble pouvoir prêter à des évocations visuelles assez analogues à celles dont Ristori nous entretient.

Le 22 mars (nouv. st.), nouvelle représentation, de comédie seulement, Margherita Ermini étant enrôlée et hors d'état de se produire. Les artistes italiens jouèrent la farce de : *Pantolon interrompu dans ses amours* que, dans une autre lettre, Le Fort dénomme : *Pantolon désabusé*. Et, en manière d'intermède musical, l'on fit chanter, pendant les entractes, Rosalia M. Fantasia :

... *quî eût son applaùdissement par son gosier flexible* ¹.

Puis, le 25 mars (nouv. st.), la comédie de : *Scaramouche joueur qui joue sa femme*, fut accompagnée au programme de l'*intermezzo* : *Le Mary joueur et la femme bigote* dans lequel, au dire de Le Fort, Cosimo Ermini et sa femme désormais rétablie « firent merveille » ².

Il Marito giocatore e la moglie bacchettona, overo Serpilla e Baiocco, c'est ainsi qu'est intitulé originellement cet *intermezzo* que l'on retrouve un peu partout durant la première moitié du XVIII^e siècle, sous les titres abrégés : *Bacocco e Serpilla*, *Serpilla e Baiocco* et *Il Giocatore*. O. Sonneck ³ en attribue le texte à Antonio Salvi. Et, selon toute probabilité, la musique en appartient à Giuseppe-Maria Orlandini, l'un des plus réputés d'entre les compositeurs dramatiques du temps. Du moins, est-ce le nom de celui-ci qui figure sur plusieurs librettos qui nous ont été conservés ⁴.

Joué pour la première fois à Venise, en 1719 ⁵, par deux remarquables virtuoses : Rosa Ungarelli et Antonio-Maria Ristorini qui, par la suite, le promènèrent dans quantité de villes étrangères où il connut un succès étourdissant, ce petit ouvrage reparut à Rome en 1721 et, la même année à Venise, à Munich en 1722, à Venise encore en 1727, puis en 1728 à Bruxelles où il était inséré entre les actes de l'opéra : *Lucio Papirio*, d'Orlandini. De là, il fut transporté à Paris en 1729, causant une véritable sensation ⁶, avant que d'aller divertir le public londonien en 1736.

Ce ne sont là, au reste, que quelques épisodes de la brillante carrière fournie par cet *intermezzo* qui dut intéresser bien vivement la cour russe en 1731, puisqu'il fut repris à Saint-Pétersbourg, deux ans plus tard, quand une troupe récemment engagée en Italie vint occuper la place laissée vacante par le départ de celle du prince-électeur ⁷.

Poursuivant la série de leurs spectacles qui, on le voit, se suivaient à intervalles très brefs, — preuve que ces divertissements avaient l'oreille de leur brillant public — les comédiens italiens donnèrent, le 29 mars (nouv. st.) : *Arlequin prince feint* et, le 1^{er} avril : *Pantolon petit-maître*, « cela avec beaucoup d'applaùdissement », note Le Fort ⁸.

¹ Pièces annexes, p. 368.

² Pièces annexes, p. 368.

³ *Op. cit.*, II, 1394.

⁴ A la Bibliothèque palatine de Vienne (Ms. 17.740) et à celle de Rostock. De même, le livret du British Museum, dont S. FASSINI (*Il melodramma italiana a Londra nella prima metà del Settecento*; Turin, 1914, p. 116) reproduit le titre anglais : *The Gamester*, d'après un exemplaire publié à Londres en 1736. Ajoutons que quelques historiens attribuent la paternité de : *Il Giocatore* à Leonardo Vinci (1690-1730).

⁵ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 55. Le texte semble en avoir été publié pour la première fois à Florence, en 1720, sous le titre abrégé : *Il Giocatore*, selon L. ALLACCI (*Op. cit.*, p. 417) qui indique expressément A. Salvi comme son auteur.

⁶ Le *Mercur de France* de l'année 1729 (I, p. 1223), qui signale la faveur avec laquelle *Il Giocatore* fut reçu à Paris, donne une analyse complète du livret, que la revue *S. I. M.* (Paris, 1912, N^o 6, p. 20) a reproduite intégralement.

⁷ Dans le *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles* (Bruxelles, 1902-1912, t. I, pp. 458-460), A. Wotquenne a relaté l'histoire de cet *intermezzo*, ainsi que les divertissantes méprises auxquelles il induisit certains musicologues insuffisamment documentés.

Notons ici que le même sujet fit l'objet, quelque trente ans plus tard, d'un *pasticcio*, également intitulé : *Il Giocatore*, dont la musique fut empruntée à Pergolesi, Auletta, Orlandini et Buini, et qui, joué tout d'abord à Paris en 1752, parut à Saint-Pétersbourg en 1757.

⁸ Pièces annexes, p. 368.

Le 3 avril (nouv. st.), ils représentèrent la pièce : *L'Amant trahi*, au cours de laquelle le couple Ermini fit réentendre l'*intermezzo* de *Pimpinone*. Et, le lendemain, Ludovica Seyfried fut mandée à la cour pour y chanter, ce qui lui valut cette observation de Le Fort qui, vraisemblablement, n'avait pas été convié au palais, ce soir-là :

... l'on dit qu'Elle s'en acquitta bien. ¹

Puis, le 8 avril (nouv. st.), probablement à l'intention de l'ambassade chinoise dont la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, d'ordinaire fort avare de renseignements sur les faits et gestes de la cour, signale la présence à ce spectacle ², la Compagnie italienne joua la comédie : *Rosetta jardinière ou la Comtesse de Tortone*, accompagnée à l'affiche d'un nouvel *intermezzo* : *Lidia e Ircano*, toujours confié aux deux Ermini ³.

De même que pour tant d'autres ouvrages du même genre, qui parurent sur la scène moscovite en 1731 et, en 1733-1735, sur celle de Saint-Pétersbourg, nous ignorons le nom des auteurs de *Lidia e Ircano*, pièce que nous n'avons vu citer que par T. Wiel ⁴, comme ayant affronté les feux de la rampe à Venise, l'année même où elle fut exportée à Moscou : Circonstance qui nous autorise à supposer qu'elle avait été représentée, auparavant déjà, dans quelque autre ville de la péninsule. Peut-être s'agit-il, en l'espèce, de l'*Ircano innamorato*, *intermezzo* donné et imprimé à Ferrare en 1715, et dont, au dire de L. Allacci ⁵, le texte littéraire était dû à B. Valeriano.

Voulant alors varier quelque peu la nature des divertissements qu'elle proposait à ses hôtes étrangers et à ses courtisans, Anna Ioannovna profita, le 10 avril (nouv. st.), de la présence des virtuoses italiens pour s'offrir le plaisir de quelques instants de musique. Et Le Fort de consigner aussitôt le fait dans son rapport, en relevant la générosité avec laquelle la souveraine avait récompensé les artistes mandés auprès d'elle :

... Mardy passé il plut à S. M. Cz^e de faire appeller Cosima (sic) et sa femme, avec la femme de Fantasia ⁶ qui donnerent un concert à cette Souveraine, dont Elle parut fort satisfaite et les fit regaler chacun de 100 R^o ⁷.

Mais la Semaine Sainte approchait ⁸, dès avant et durant laquelle, selon une tradition séculaire à laquelle nul n'eût osé manquer, le peuple russe faisait pénitence, toutes réjouissances étant alors rigoureusement interdites par l'Eglise.

Aussi, s'empressa-t-on de profiter des derniers jours disponibles pour faire paraître à la scène les artistes italiens qui, le 12 avril (nouv. st.), jouèrent la comédie : *Arlequin maître d'école* et, le 15, celle de : *Scaramouche sorcier, ou l'innocence protégée* ⁹.

Et ce n'est qu'une fois les cérémonies pascales dûment closes, que les spectacles purent reprendre leur cours, le 3 mai (nouv. st.), avec la comédie : *La dame démon et la servante diable* puis, le 6, avec celle d'*Arlequin marchand d'esclaves, ou l'Etourdy*, dont Le Fort constate qu'elle

... n'a pas eù l'applaudissement des précédentes, par son peu de jeu de Theatre... ¹⁰.

¹ Pièces annexes, p. 368.

² Numéro du 5 avril (anc. st.), d'après une dépêche de Moscou, datée du 29 mars.

³ Pièces annexes, p. 338.

⁴ *Op. cit.*, p. 107.

⁵ *Op. cit.*, p. 470.

⁶ Rosalia M. Fantasia dont nous avons dit, ci-dessus, les talents divers.

⁷ Roubles. Pièces annexes, p. 373. Par la même occasion, Le Fort signale que la tsarine vient d'accorder aux artistes italiens « la franchise des ports de lettres d'icy jùsqu'à Memel ».

⁸ Selon le calendrier orthodoxe, la fête de Pâques tomba, cette année, le 29 avril (nouv. st.), alors qu'elle avait été célébrée en Occident, cinq semaines plus tôt, soit le 25 mars.

⁹ Pièces annexes, p. 369.

¹⁰ *Ibid.*, p. 369.

Toutefois, le jour même de Pâques, Anna Ioannovna qui, le matin, avait été en cortège faire ses dévotions à la cathédrale, éprouva, l'après-midi, le désir d'entendre un peu de musique. Ce fut au tour de Ludovica Seyfried de se produire à la cour où, au dire de Le Fort, elle

... *chanta diverses Cantates en presence de S. M. qui eût la grace de l'applaudir, meme de la gracioser* ¹.

Puis, dès le lendemain, il y eut un nouveau concert, cette fois avec le concours de Margherita Ermini et de Rosalia M. Fantasia.

Ce fut ensuite le premier anniversaire du couronnement de la tsarine, qui, conformément à l'usage, fut commémoré solennellement et non sans faste, puisque Le Fort rapporte qu'à cette occasion, il y eut à la cour « 3 jours de Galla ».

Les fêtes commencèrent le 9 mai (nouv. st.) qui rappelait plus particulièrement ce grand événement. Anna Ioannovna ayant offert le dîner traditionnel :

... *a table il y eût un concert de voix et de Musique, la Ludovica commença par la Cantata cy jointe, qui fut traduite en Russe qu'elle chanta de meme. Elle fut suivie de diverses autres Cantates Italiennes qu'Elle chanta seule* ².

On le voit d'après les termes employés par Le Fort, le programme de cette séance comportait de la musique vocale, puis une partie instrumentale dont on regrette de ne pas connaître le détail qui nous eût renseigné sur la nature des œuvres exécutées alors à la cour, et sur le répertoire des virtuoses de Friedrich-August.

Le second jour, après le jeu et la danse, l'on entendit un autre concert durant lequel Rosalia M. Fantasia interpréta, avec quelque chanteur, la *Cantata a due* dont elle avait, semble-t-il, écrit elle-même le livret. En parcourant celui-ci ³, on constatera que, comme celui du comte de Wolski, il constitue un exemple achevé de la plate flagornerie habituelle à la plupart des pièces de circonstance de ce temps, dont les auteurs s'empressaient à célébrer, en propos dithyrambiques, la magnificence et les vertus — souvent fort problématiques, ainsi que c'était précisément le cas d'Anna Ioannovna — de quelque tête couronnée.

Puis, le 11 mai (nouv. st.), les fêtes commémoratives du couronnement prirent fin avec la représentation du *Festin de pierre* ⁴.

Mais, le lendemain déjà, l'on célébrait un autre anniversaire : celui de la naissance du roi de Pologne. Et en bon courtisan, Le Fort saisit ce prétexte pour offrir chez lui une réception à laquelle il convia, entre autres, l'envoyé extraordinaire de Turquie :

... *j'eus l'honneur de le regaler avec les Ministres Etrangers et quelques Seigneurs de la Cour. Je profitay à cette occasion des Musiciens de V. M. pour lui donner un concert, le Turc parut fort content et rejoui, et la compagnie ne se quitta que vers minuit...* ⁵

Un jour après (13 mai, nouv. st.), nouveau spectacle à la cour, avec la comédie : *Scaramouche armes et bagages*, et l'intermezzo : *La Preziosa ridicola*, paroles du marquis Trotti,

¹ *Pièces annexes*, p. 369.

² *Pièces annexes*, p. 369. Voir, *ibid.*, le texte de cette pièce intitulée : *Cantata Per il giorno dell' Incoronazione di Sua Maesta Imperiale di Russia*, dont le texte était dû au comte de Wolski, mari de la cantatrice, et la musique à Giovanni Verocai.

³ *Pièces annexes*, pp. 370-371.

⁴ *Il Convitato di pietra*, l'un des canevas italiens les plus connus, qui a fourni la matière d'innombrables pièces, et dont on sait l'emploi qu'en fit Molière.

⁵ *Pièces annexes*, p. 371.

musique d'Orlandini ¹, qui est signalé pour la première fois à Bologne en 1718 ², et qui parut, l'année suivante, à Venise.

Le 20 mai, ce fut le tour de : *Pantalon apothicaire*, comédie « qui a réussi fort bien », et qui fut suivie, le 24, de *Scaramouche magicien* [ou *sorcier*] *par plaisir*, autre comédie avec laquelle les deux Ermini jouèrent l'*intermezzo* : *La Pelerina*, livret en trois parties de C. Goldoni, qui avait été représenté tout d'abord à Feltre en 1729 ³, et dont le compositeur est inconnu.

Dès lors, et pendant trois mois entiers, il n'est plus question d'*intermezzi*. L'été approchant, qui incitait la cour à des divertissements d'un autre ordre, généralement organisés en plein air, pour bénéficier de la belle saison et des soirées claires, le rythme des spectacles va, au reste, se ralentir.

Le 27 mai (nouv. st.), *Les Disgrâces d'Arlequin circoncis* furent agrémentées d'« airs détachés chantés par Rosalia », à quoi succédèrent : *Scaramouche jardinier* (29 mai, nouv. st.), *L'Amant lunatique* (3 juin) et *Franca Trippa* (7 juin).

Les spectacles subirent alors un temps d'arrêt de près de deux semaines et demie, en raison de l'état assez grave dans lequel se trouvait Natale Bellotti, le premier Arlequin de la troupe, qui devait être bien difficilement remplaçable. Et Le Fort de nous donner les détails que voici sur cet événement à tout le moins fort gênant :

... *Arlequin est tombé malade d'une fluxion de poitrine qui fait craindre (sic) qu'il ne sera en état de jouer de quelque tems. L'on dit meme qu'il pourroit etre attaqué des poulmons, ce qui derangeroit fort la troupe* ⁴.

Aussi, quand, le 24 juin (nouv. st.), il y eut de nouveau comédie à la cour, avec : *Scaramouche musicien sophistiqué et maître à danser* :

... *Verder surnommé Florindo fit le Role d'Arlequin, à la place de celui qui est malade, lequel paroît etre pour cette fois hors de danger, la fièvre l'ayant quitté depuis trois jours, mais son sang etant extremement gâté l'on ne croit pas qu'il puisse soutenir beaucoup de fatigues* ⁵.

Et il en fut de même, une semaine plus tard, à Khorochévo, petite localité distante de Moscou de quelque neuf kilomètres, qui était située dans la direction de Saint-Pétersbourg, au bord de la rivière Moskva, et qui faisait partie des biens de l'Etat. La cour vint y camper dès le 27 juin, emmenant avec elle une partie des artistes italiens qui, le 29, donnèrent un concert :

... *et quelques Scenes comiques, qui pleurent beaucoup à S. M...*

À la suite de quoi, les comédiens divertirent la noble compagnie en jouant, le 1^{er} juillet (nouv. st.), *Merlin dragon* :

... *Werder surnommé Florindo fit le role d'Arlequin, assez passablement, Beloti le premier Arlequin est hors de danger, mais fort foible. S. M. a fait ordonner qu'on luy donna toutes les assistances necessaires pour son retablissement* ⁶.

¹ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 893.

² C. RICCI : *I Teatri di Bologna*; Bologne, 1888, p. 419. Un *intermezzo* portant le même titre, mais dont la musique était probablement différente, fut joué à Saint-Pétersbourg, en 1750 et 1753.

³ G. BUSTICO : *Drammi, cantate, intermezzi musicali di Carlo Goldoni*; Florence, 1925, p. 50, signale que la première représentation de cette pièce « avec musique d'un compositeur inconnu » eut lieu à Venise en 1734. Et, dans les notes qu'il a jointes à l'édition de *La Pelerina*, dans les œuvres complètes de C. GOLDONI (Venise, 1928, t. XXVI, p. 58), G. Ortolani croit pouvoir affirmer que cette musique était de Salvatore Apollini. Celle qui fut donnée trois ans plus tôt, à Moscou, devait donc être le fait d'un autre compositeur.

⁴ *Pièces annexes*, p. 372.

⁵ *Pièces annexes*, p. 372.

⁶ *Pièces annexes*, p. 372.

Dès lors, et jusqu'au 26 août, la cour se trouva dans la nécessité de se passer de spectacles. Il semble, en effet, que l'on ait eu besoin, pour en disposer autrement, de la grande salle où Tommaso Ristori avait installé sa scène démontable, et qu'on ait invité, une fois de plus, le pauvre diable à transporter son matériel au manège du palais, où l'on joua par la suite. Le Fort nous fait connaître, en effet, que les ouvriers étant occupés à d'autres travaux pressants :

... la Sale où devoit etre le Theatre ne peut plutôt etre prette.

Du moins, le 5 août (nouv. st.), célébra-t-on pompeusement — bien qu'avec quelque retard, car elle aurait dû l'être le 3 — la fête patronymique du roi de Pologne, ainsi que celle de l'Ordre de l'Aigle blanc.

A cette occasion, le comte Potocki offrit une brillante réception où l'on commença par prononcer les compliments d'usage. Puis Anna Ioannovna s'assit à une table de jeu, cependant que les virtuoses et musiciens faisaient entendre une copieuse *Serenata a 3 voci* avec chœur, œuvre du maître de chapelle G.-A. Ristori, dont les personnages : Lidia, Daliso et Momo, étaient incarnés respectivement par Margherita Ermini, le chanteur allemand Johann Caspar Wilcke dont nous avons parlé plus haut ¹, et Cosimq Ermini ².

Après la *Serenata*, on dansa puis, lorsque l'assemblée se mit à table, Rosalia M. Fantasia chanta à son tour une *Cantata a voce sola*, dont elle avait peut-être rédigé elle-même le texte, et dont la musique fut probablement écrite par Giovanni Verocai ou par G.-A. Ristori, les seuls compositeurs alors présents à Moscou ³.

Le 26 août (nouv. st.), le théâtre installé au manège étant terminé, les comédiens repa-rurent sur la scène, représentant la comédie : *Arlequin statue* qui, dit Le Fort, eut « beaucoup d'approbation ». Et, le même soir, les *virtuosi* du prince-électeur jouèrent l'*intermezzo* : *L' Astro- logo*. Il s'agit ici d'un petit ouvrage, livret de Pietro Pariati, musique de Carlo Francesco Gasparini, qui avait été donné à Venise en 1731, mais qui, auparavant déjà, avait paru dans cette ville, en 1708, sous une forme légèrement différente et sous le titre : *Parpagnacco* ⁴.

* * *

C'est à ce moment, approximativement, que se place un fait doublement important. D'abord parce que, tout aussitôt, il offrit à Anna Ioannovna la possibilité d'élargir le cadre des divertissements organisés à Moscou, grâce à l'apparition de tout un groupe nouveau d'artistes qui vinrent se joindre à ceux du prince-électeur ; puis parce que plusieurs des artistes nouveaux venus, qui étaient excellents, se fixèrent temporairement ou définitivement en Russie, renforçant d'autant l'effectif musical qui appartenait en propre à la tsarine.

Cependant, en effet, que l'entourage de la souveraine se régalaît des spectacles et des concerts donnés par les comédiens et virtuoses italiens, Anna Ioannovna, plus que jamais désireuse de constituer enfin l'ensemble permanent qui lui semblait indispensable à l'éclat de son règne, avait dépêché en Allemagne son *Concertmeister* Johann Hübner, avec mission de recruter dans ce pays un certain nombre d'artistes réellement qualifiés. Et c'est cette petite troupe, forte de dix-sept personnes, qui était arrivée à Moscou, dans les derniers jours d'août ⁵.

¹ P. 31.

² Voir : *Pièces annexes*, pp. 373-376, le livret de cette œuvre (dû peut-être au comte de Wolski), dont le titre complet est : *Serenata a 3 Voci Per il gloriosissimo giorno di Nome di Sua Maestà Augusto II. Rè di Pollonia, Elettore di Sassonia. Posta in Musica da Gio. Alberto Ristori Maestro di Capella della d^{na} Maestà*.

³ Voir : *Pièces annexes*, p. 376, le texte de cette cantate qui, naturellement, célèbre en termes amphigouriques les mérites de Friedrich-August.

⁴ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 850.

⁵ On trouvera, au chapitre suivant où nous la renvoyons — pour ne pas interrompre trop longuement le compte rendu de la « saison italienne » de 1731 — la liste détaillée des artistes qui formaient cet ensemble, ainsi que quelques notes biographiques sur chacun d'eux.

Dès lors, la cour russe disposait — pour quelques mois tout au moins, puisque le séjour des Italiens ne pouvait se prolonger indéfiniment — d'un nombre assez important de musiciens. Et il eût été possible de profiter sans plus tarder de cette circonstance pour organiser des représentations d'une certaine ampleur, si la mort de la grande-duchesse Praskovia, survenue vers le milieu d'octobre, n'avait mis fin, pour un temps, aux réjouissances de toute espèce ¹. Selon l'usage, la cour prit en effet le deuil au début duquel les réceptions, les bals et les spectacles furent entièrement supprimés.

Puis, une fois écoulé le délai d'extrême rigueur, on s'empressa de profiter des derniers jours où l'on pouvait faire appel aux musiciens de Friedrich-August. Car, dès le 2 décembre (nouv. st.), le grand-maréchal, agissant au nom de la tsarine, avait informé Le Fort que l'intention de celle-ci :

... étoit de renvoyer à Warsovie les Musiciens qu'Elle avoit eù la grace de permettre de venir icy ².

Il importait donc de ne pas tarder si l'on voulait, avant l'heure prochaine du départ, organiser enfin un spectacle plus ample et plus grandiose que les *intermezzi* et les petites comédies auxquels la souveraine et les siens s'étaient divertis jusqu'alors.

Mettant à réquisition, tout à la fois, les artistes du prince-électeur, ceux qui venaient d'arriver à Moscou sous la conduite de Johann Hübner, et aussi — on le peut supposer — les meilleurs d'entre les instrumentistes régulièrement attachés à la cour, celle-ci disposait en effet, pour quelques jours encore, d'un ensemble important, et tel qu'on n'en avait auparavant jamais vu de pareil en Russie.

L'occasion, d'ailleurs, en était toute trouvée, car la cour s'app préparait alors à célébrer la fête annuelle de l'Ordre de Saint-André ³, au cours de laquelle :

... tous les Chevaliers de cet Ordre paroîtront dans l'habit institué, avec le Colier ⁴.

Aussi, le 11 décembre (nouv. st.), après le dîner de gala, Giovanni-Alberto Ristori fit-il représenter son *Calandro* que Le Fort dénomme modestement « pastorale », ainsi que le fait une note manuscrite insérée à la dernière page de la partition, et qui est, bien plutôt, un petit *opera buffa* : *commedia per musica*, dit le livret italien original ⁵.

Il s'agit là d'un ouvrage en trois actes, dont le texte était dû à Stefano Pallavicini ⁶, et qui avait paru pour la première fois à la scène, le 2 septembre 1726, au château de Pillnitz près de Dresde, au cours des réjouissances organisées par la princesse-électrice pour fêter l'arrivée de son mari, retour de Varsovie ⁷.

Calandro comporte cinq personnages chantants et un personnage muet, soit : Calandro, philosophe (basse); Alceste, chef des bergers de Tempe (ténor); Nearco, son fils (contralto);

¹ Pièces annexes, p. 377.

² Pièces annexes, p. 377.

³ La plus haute décoration russe, réservée aux membres de la famille impériale, aux souverains étrangers et à quelques très rares fonctionnaires.

⁴ Pièces annexes, p. 378.

⁵ L'exemplaire de ce livret qui se trouve à la Bibliothèque de Dresde porte le titre : *Calandro, commedia per musica*; [s. l.], MDCCXXVI. Il a été vraisemblablement imprimé à Dresde.

⁶ Né en 1672, mort à Dresde en 1742, S. Pallavicini était, depuis l'année 1716, le poète attitré de la cour de Saxe.

⁷ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 161-162. La partition manuscrite (copie) de cet ouvrage se trouve également à la Bibliothèque de Dresde. La page de titre porte les indications suivantes : *Calandro, Commedia per Musica rappresentata per comando di Sua Altezza Reale la Serenissimo (sic) Principessa Elettorale di Sassonia per il felice ritorno da Varsavia di Sua Altezza Reale il Serenissimo Principe Elettorale di Sassonia in Pillnitz il di 2 Settembre 1726. Poesia di Stefano Pallavicini. Musica di Gio. Alberto Ristori.*

Agide, berger supposé, sous le nom de Licisco (soprano); Clizia, jeune fille de Larissa, fiancée d'Agide (contralto); et... un ours.

Le livret ajoute que la scène se passe à Tempe, « vallée délicieuse de la Thessalie ».

Pour l'orchestre, il fait essentiellement appel au quatuor, à l'exception de l'ouverture, de deux airs et d'un petit ensemble final (qui tient lieu de chœur), dans lesquels les cors viennent se joindre aux archets, et de deux airs où intervient la flûte traversière.

On le voit par ces quelques détails, le spectacle du 11 décembre (nouv. st.) 1731, tout modeste qu'il fût en comparaison des représentations lyriques qui se donnaient dans d'autres pays, à la même époque, dépassait considérablement le cadre de ceux qui avaient été organisés précédemment à Moscou. Et l'on est fondé d'affirmer que sa réalisation ne fut possible que grâce à la présence de la troupe de J. Hübner, qui était venue si heureusement et si opportunément compléter celle du prince-électeur.

Il est permis de le penser : la haute assistance devant laquelle ce spectacle se déroula dut éprouver une vive curiosité en face d'une chose si nouvelle pour elle, et en entendant à la fois tant d'excellents chanteurs qui lui apportaient la révélation des grandes manifestations artistiques dont l'Europe occidentale se montrait si friande.

Hélas, Le Fort, en d'autres occasions si prolixe, a négligé de relater, dans ses rapports, les réactions du public moscovite, et aucun autre annaliste ne fait même mention de cet événement.

Il le faut regretter d'autant plus que cette représentation marque, on peut le dire, une date particulièrement mémorable dans l'histoire du théâtre et de la musique en Russie. Car, contrairement à ce qu'affirment sans exception tous les historiens russes auxquels le fait est demeuré inconnu, il s'agit vraiment là du premier opéra qui ait été joué au pays des tsars.

Il ne paraît pas que le livret de *Calandro* ait été imprimé en Russie à l'occasion de la représentation de Moscou ¹. Peut-être en remit-on des copies manuscrites aux spectateurs, et le traduisit-on en russe, à l'intention d'Anna Ioannovna qui, nous le savons, ignorait l'italien et, de ce fait, éprouvait quelque peine à suivre un spectacle donné dans cette langue. Ce sont là de simples suppositions qui ne s'appuient sur aucun document contemporain.

Si l'on n'a aucun détail sur l'attitude du public en face de *Calandro*, l'on n'est pas mieux renseigné sur la distribution de cet ouvrage, que se partagèrent les chanteurs et les cantatrices qui se trouvaient, à ce moment, à Moscou. Ludovica Seyfried étant hors de cause, puisqu'elle ne paraît avoir chanté qu'au concert, seuls restaient en présence le couple Ermini, l'Avoglio, la jeune Croumann (ou Graumann), la fille de J. Kayser et le castrat Giovanni Dreyer ², sans oublier Johann Caspar Wilcke dont la présence à la cour datait de plusieurs années.

Aussi, à en juger par le caractère des personnages, autant que par la voix des principaux artistes, peut-on supposer que les rôles furent répartis de la façon suivante :

Agide : l'Avoglio.
 Clizia : Margherita Ermini.
 Nearco : G. Dreyer.
 Alceste : J. C. Wilcke.
 Calandro : Cosimo Ermini.

A tout le moins, l'attribution à Cosimo Ermini du rôle de Calandro, le vieil ermite philosophe qui vit en compagnie d'un ours familier dont il a fait son habituel camarade et son confi-

¹ Les livrets les plus anciens que l'on connaisse semblent, jusqu'à preuve du contraire, être ceux des *intermezzi* et des comédies qu'une autre troupe vint jouer à Saint-Petersbourg, de 1733 à 1735, et dont les exemplaires qui, pour la plupart, constituent autant de précieux *unica*, sont conservés à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, de Leningrad, et à celle de l'Université de Göttingen.

² Sur ces quatre derniers artistes, qui faisaient partie de la troupe amenée peu auparavant, par Johann Hübner, voir le chapitre suivant.

dent, semble-t-elle se justifier particulièrement, car ce rôle dont le caractère comique est très marqué, devait convenir tout spécialement à l'artiste habitué à chanter, dans les *intermezzi*, les parties de basse bouffe ¹.

* * *

Mais l'heure approchait, où les comédiens et les virtuoses du prince-électeur allaient regagner leurs pénates, deux d'entre eux exceptés, dont la situation à l'égard de la cour de Dresde était, nous le savons, assez peu claire, et dont Le Fort écrit, en date du 17 décembre :

... Il y a apparence que le violon Verokay et [le] Violoncello Janesky, qui ne sont pas au gage de V. M. pourront être retenus icy en Service ².

Tous les autres allaient prendre le chemin du retour, et Le Fort écrit, à la date du 31 décembre (nouv. st.) 1731, qu'Anna Ioannovna venait de donner les ordres nécessaires pour leur rapatriement. Convoyés par le capitaine Korff, autrefois attaché au service de la cour royale de Varsovie, ils regagneraient la Pologne en passant par Smolensk, soit par une voie directe, sensiblement plus courte que celle qu'ils avaient suivie pour se rendre en Russie. Il leur était alloué les voitures nécessaires et un rouble par jour pour leur nourriture ; en outre, la souveraine avait assigné une somme de trois mille roubles pour être distribuée, en manière de gratification, la part de chaque artiste étant proportionnée au rang qu'il occupait dans la troupe ³.

Ainsi qu'on le peut voir par la suite de la lettre de Le Fort, la femme de Carlo Malucelli (le *Dottore* de la compagnie italienne) avait été, pendant quelques semaines, « malade d'un dérangement du cerveau », mais son état s'était amélioré dès lors.

Chose non moins regrettable, la Ludovica, à laquelle Anna Ioannovna avait pourtant marqué une si particulière bienveillance pendant la première partie de son séjour à Moscou, avait réussi à s'aliéner définitivement la faveur de la souveraine :

... on a fait tout que l'on a pu pour qu'Elle s'entre en grace de Sa Maj^{te} Cz^{ne} sans avoir pu y parvenir,

écrit Le Fort qui, dans une note jointe à sa lettre, donne les raisons probables de cette dure disgrâce :

... L'on regarde que Son mary a été le premier mobile qui luy a fait prendre des airs de grandeur dont on n'est pas revenu... ⁴

Pour l'heure, la comtesse-cantatrice était :

... encore indéterminé si Elle ira avec la troupe où si Elle passera par Petersboùrg ayant donné à connoître qu'Elle craignoit sa poitrine pour ce long Voyage, dans la saison où nous sommes. Si Elle prend ce parti assurément qu'Elle en supplira Votre Majesté... ⁵

¹ Pour les détails de la partition de *Calandro* et ses particularités formelles, voir C. R. MENGELBERG : *Op. cit.*, *passim*.

² *Pièces annexes*, p. 378.

³ Voir : *Pièces annexes*, p. 378, la *Repartition de la Coür, comme les trois Mille Roùbles de gratification on été distribué aux Musiciens et Commediens*. On constatera que le total s'élève non à 3000 roubles, mais à 3100.

⁴ *Pièces annexes*, p. 378. On ne résiste pas à l'envie de rapprocher du cas de la Ludovica celui, identique, de la cantatrice polonaise Bolska qui, se trouvant quelque cent soixante-quinze ans plus tard à Saint Pétersbourg, au service également des Théâtres impériaux, avait pris, elle aussi, des « airs de grandeur », depuis le jour où elle avait épousé un comte, son compatriote, et se plaisait à éblouir ses camarades auxquels elle s'était rendue insupportable, en faisant orgueilleusement étalage de ses hautes relations.

⁵ *Pièces annexes*, p. 378.

Il faut penser qu'Anna Ioannovna ne se souciait guère de retrouver la vaniteuse artiste à Saint-Pétersbourg où elle s'apprêtait à se rendre elle-même pour se réinstaller au Palais d'hiver, puisque l'on ne retrouve plus le nom de la Ludovica dans les documents de l'époque, singulièrement dans la liste des chanteurs et instrumentistes de la cour, qui fut dressée à ce moment.

Entre temps, Le Fort pressait le départ, afin — écrit-il — que les comédiens du roi de Pologne se trouvassent à Varsovie avant encore la fin du carnaval, période de grandes réjouissances où l'on avait coutume d'organiser nombre de réceptions accompagnées de musique et de spectacles.

Le 14 janvier (nouv. st.) 1732, Le Fort relate, dans son rapport, l'audience qui lui fut accordée à cette occasion, et durant laquelle Ludovica Seyfried et son mari se présentèrent dans les appartements impériaux, de leur propre initiative, semble-t-il, donnant ainsi une preuve nouvelle de leur impertinence et de leur prétention à ne pas être mis sur le même pied que le reste de la troupe :

... Nous ayant été admis à baiser la main à Sa Majesté sur son Trône, Elle en descendit, et aussitôt Ludovica qui se trouva là, je ne say comment, entra pour prendre congé de Sa Majesté, ainsi que le S^r Wolsky...¹

Puis, dans l'après-midi, toute la bande des comédiens introduits par le diplomate saxon, fut présentée à son tour à la tsarine pour lui faire ses adieux.

Ce fut, ensuite, le voyage de retour qui dut probablement être moins éprouvant que le précédent, car le capitaine Korff avait pris soin d'attribuer à chaque artiste un *Schlafwagen* : voiture où l'on pouvait s'étendre pour dormir et qui offrait, par conséquent un confort tout relatif certes, fort appréciable cependant durant un si long voyage.

L'on ignore les détails de ce dernier, que Tommaso Ristori n'a point pris la peine de nous narrer. Le vieil acteur se contente, en effet, de noter non sans amertume qu'il ne fut remboursé ni du prix des deux carrosses et du chariot achetés par lui avant de quitter Varsovie, ni de la valeur des objets et des hardes qui lui furent volés en route, ni de la somme qu'il déboursa à Moscou, sur l'invitation du capitaine Korff, pour payer deux des *Schlafwagen*; et il constate qu'à part la gratification de deux cents roubles qu'il reçut, comme plusieurs autres artistes, on ne daigna pas l'indemniser de la peine que lui avait coûtée l'établissement de son projet de théâtre. Malgré ses pressantes instances auprès de Le Fort, malgré les promesses qui lui furent faites, il n'obtint rien².

* * *

Telle fut la « saison italienne » de 1731, modeste prélude aux spectacles somptueux qui n'allaient pas tarder d'être institués près la cour de Saint-Pétersbourg.

Bien que, par ses dimensions restreintes et le faible effectif d'artistes réunis à Moscou, elle ait été loin d'atteindre à l'éclat et à l'ampleur de celles qui la suivirent dès le début de janvier 1736, elle n'en marque pas moins un moment capital de l'histoire du théâtre et de la musique en Russie, et il n'est point exagéré d'affirmer qu'elle exerça une action déterminante sur le goût du public qu'elle eut le privilège de mettre, pour la première fois, en contact direct avec l'art occidental : véritable révélation dont les conséquences se firent sentir durant plus d'un demi-siècle.

¹ Pièces annexes, p. 379.

² Pièces annexes, p. 381. Indépendamment d'autres erreurs, V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS (*Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 7) laisse entendre que Tommaso Ristori demeura en Russie, lors du départ de la troupe italienne, et que, de concert avec le fameux architecte, comte de Rastrelli, il reçut mission d'établir les plans d'un théâtre destiné à Saint-Pétersbourg. Toutes allégations qui, on le voit, sont de haute fantaisie. C. R. MENGELBERG (*Op. cit.*, p. 8) commet la même erreur en affirmant que les musiciens et comédiens du prince-électeur se rendirent pour quelque temps à Saint-Pétersbourg. Les rapports de Le Fort montrent clairement qu'il n'en fut rien.

Mais il faut aussi constater que, si la musique italienne s'implanta bientôt de façon régulière sur les bords de la Néva, si elle en vint rapidement à régner presque autocratiquement sur les scènes impériales, comme dans les palais des riches dilettantes, si sa primauté ne tarda pas à être reconnue et acceptée de tous, la raison en est, pour une bonne part, à la qualité exceptionnelle des artistes qui, les premiers, se produisirent à Moscou en 1731.

Car, dans leur presque totalité, ceux-ci étaient d'entre les meilleurs et les plus qualifiés de leur pays. Qu'ils fussent chanteurs comme le couple Ermini et le castrat Dreyer, comédiens comme Andrea Bertoldi, Natale Bellotti et les deux Fantasia, ou instrumentistes comme Giovanni Verocai et Gasparo Janeschi, ils appartenaient à cette élite qui faisait les beaux soirs des scènes les plus réputées d'Europe, et dont les souverains et les cours princières se disputaient les représentants à prix d'or. Apportant, partout où ils se produisaient, le témoignage du génie particulier de leur race, ils faisaient, en quelque manière, figure d'ambassadeurs de l'art italien dont ils pratiquaient toutes les finesses avec une incomparable virtuosité, et dont nul secret ne leur demeurait étranger.

Aussi conçoit-on qu'Anna Ioannovna et son entourage, obligés jusqu'alors de se satisfaire de divertissements bien médiocres, aient, dès le premier instant, subi irrésistiblement la séduction d'un art si complet, si divers et si achevé, et qu'ils aient éprouvé le désir de renouveler une expérience si agréable, en s'adressant, directement désormais, à la nation qui leur avait donné pareille révélation et qui, au reste, détenait, dans ce domaine, une manière de monopole à travers toute l'Europe.

Sans craindre de manquer à la vérité, on le peut affirmer : l'apparition, en 1736, de l'*opera seria* que nous verrons s'établir, à ce moment, de façon permanente à la cour russe et y accaparer exclusivement l'attention du public, est la conséquence immédiate des spectacles donnés à Moscou, cinq ans plus tôt.

LA TROUPE RECRUTÉE PAR J. HÜBNER

en 1731

Cependant que ses invités se divertissaient aux spectacles et aux concerts donnés par les comédiens et chanteurs du prince-électeur, Anna Ioannovna, bien résolue à mener rapidement à chef le projet qu'elle avait formé, envoya — nous l'avons dit — son *Concertmeister* Johann Hübner en Allemagne, à l'effet de recruter dans ce pays un certain nombre de bons artistes désireux de contracter un engagement de quelque durée auprès de la cour russe.

Si les archives du Ministère impérial demeurent muettes sur la mission confiée au violoniste, du moins l'événement lui-même ne saurait-il faire de doute, puisqu'en date du 27 août (nouv. st.) 1731, Le Fort, dont les rapports périodiques constituent l'unique et inappréciable source de renseignements pour toute cette période, signale, avec d'intéressants détails, la récente arrivée à Moscou d'une compagnie de six chanteurs, de neuf instrumentistes, d'un « copiste » et d'un poète-régisseur, dont il énumère les noms et qualités, et dont il déclare expressément que tous étaient venus d'Allemagne, sous la conduite de J. Hübner.

De son côté, J. Mattheson confirme le fait en ajoutant que c'est à Hambourg, que J. Hübner vint s'acquitter de la mission dont il avait été chargé. Exposant la biographie du célèbre violoniste allemand Conrad Friedrich Hurlebusch, Mattheson écrit, en effet :

... en l'année 1731 ou 1732, le Concertmeister Johann Hübner envoyé par Sa Majesté Impériale russe pour engager beaucoup de virtuoses, s'efforça de toutes façons d'emmener Hurlebusch avec lui, l'assurant qu'il obtiendrait à Pétersbourg tout ce qu'il pouvait désirer. Mais, comme ce pays n'était pas sa patrie, il aurait dû pouvoir compter sur une très grosse somme d'argent; or, on le pouvait espérer d'autant moins, que le dit Concertmeister n'avait même pas plein pouvoir pour accepter quelqu'un à 1000 roubles par an au service impérial. Aussi les choses en restèrent-elles là ¹.

Chose singulière — et que seule peut expliquer l'ignorance où ils sont demeurés de l'impénétrable source de renseignements que constituent les Archives centrales de l'Etat de Saxe — les historiens russes ignorent le rôle joué en l'occurrence par Johann Hübner, et ils ne font mention que d'un voyage accompli postérieurement par celui-ci en Italie où il se rendit, probablement à la fin de l'année 1732, pour accomplir une mission analogue ².

¹ J. MATTHESON : *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 124.

² La faute en est visiblement à J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, I, 400-401 et II, 83) sur lequel se sont fondés tous les historiens, parce qu'il avait été le témoin *presque* contemporain de ces événements. Or, J. von Stählin ne mentionne pas le voyage de J. Hübner en Allemagne, et il énumère, sans faire une suffisante distinction entre eux, les artistes appartenant à la troupe du prince-électeur, et ceux qui étaient venus directement de Hambourg. De plus, ainsi que nous le verrons, c'est lui encore qui a induit en erreur tous ses successeurs, en ce qui concerne Reinhard Keiser.

Bien mieux, ils sont unanimes à déclarer que la troupe venue d'Allemagne, en 1731, se trouvait sous la direction du célèbre compositeur hambourgeois Reinhard Keiser auquel ils attribuent tout gratuitement des agissements fort peu reluisants.

Comme nous le relèverons, Reinhard Keiser n'a rien à voir en cette affaire, et l'on peut déclarer, en toute certitude, qu'il n'alla jamais en Russie, bien moins encore qu'il s'y soit rendu coupable des graves méfaits dont on a chargé sa mémoire.

La note dans laquelle Le Fort fait une première allusion à la troupe amenée par J. Hübner est ainsi conçue :

... Il est arrivé icy le nommé Hübner, qui a conduit divers Musiciens, qu'il a engagé, entre autres un Chatré nommé Treier ¹, et son frère pour le Hautbois, Davolio et sa femme ², qui a amené sa sœur, Kayser de Hambourg et sa fille, ils doivent être au nombre 4 pour la voix et 9 pour les Instruments ³.

Puis, le 10 septembre (nouv. st.), le diplomate saxon, annonçant que ces artistes :

... feront leur premier epreuve devant S. M. par une serenade,

communique à son gouvernement la : *Liste des personnes nouvellement arrivées pour la Musique*, liste à laquelle il joint des renseignements sur chacun des artistes et sur les appointements qui leur furent attribués par la cour russe ⁴.

* * *

Parmi les « voix », Le Fort mentionne en premier lieu :

... Treier, Chatré, haute contre bon Musicien a de gage 1200 R^o.

L'artiste dont il s'agit ici est évidemment le castrat contralto Giovanni Dreyer, *detto il Tedeschino*, parce qu'il était d'origine allemande, bien que né à Florence ⁵. Peut-être était-il le fils du ténor Johann Conrad Dreyer dont la présence est signalée à l'Opéra de Hambourg, en 1700 ⁶.

En 1725-1726, Giovanni Dreyer chantait à Venise, au Teatro S. Cassiano puis, en avril 1726, il fut engagé à Breslau où il se produisit dans la compagnie d'opéra italien administrée par l'impresario Wussin dont il reprit la succession en 1727, pour une saison, de concert avec le dramaturge Santo Burigotti ⁷. Mais, vers 1730, l'entreprise ayant mal tourné, il se rendit à Dresde où, au dire de C. Burney ⁸, « il plut trop à certaine personne de distinction, et fut renvoyé ».

Arrivé en août 1731 à Moscou, il fut immédiatement engagé par la cour qu'il suivit lorsque celle-ci se rendit à Saint-Pétersbourg, et il demeura dans cette ville jusqu'à la fin de 1733 ou au début de 1734. L'«Etat de la troupe» dressé en décembre 1731 ⁹ lui attribue les plus forts appointements, soit 1237,50 roubles, la première cantatrice, M^{me} Avoglio, ne recevant que 1000 roubles.

¹ Le célèbre castrat Giovanni Dreyer, *detto il Tedeschino*.

² Comme on le verra plus loin, le nom exact de ces artistes semble avoir été : Avoglio. C'est ainsi que nous les désignerons par la suite.

³ *Pièces annexes*, p. 377.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ J. MATTHESON : *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 375.

⁶ E. O. LINDNER : *Op. cit.*, p. 49.

⁷ H. BORCHERDT : *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*, dans : *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*; Breslau, 1910, pp. 27-29.

⁸ *Tagebuch einer musikalischen Reise*, trad. allemande; Hambourg, 1772, I, 182.

⁹ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, No 11, p. 7.

Bien que l'on n'ait aucun renseignement authentique à ce sujet, il semble vraisemblable que Giovanni Dreyer prit part aux représentations données à Saint-Pétersbourg, en 1733, par une troupe d'*intermezzo* qui représenta notamment : *L'Impresario delle Canarie*, petit ouvrage qu'il avait précisément chanté à l'époque où il se trouvait à Venise.

Virtuose accompli, Giovanni Dreyer devait être, de plus, un compositeur de mérite. Durant, en effet, qu'il était fixé à Breslau, il fit jouer dans cette ville, en 1728, un *intermezzo* : *Vespetta e Velasco*, dont il était l'auteur, et qui obtint un succès considérable, puis un oratorio : *Christo nell'Orto*, qui fut donné à plusieurs reprises, pendant le carême ¹.

De son côté, J. Mattheson ² assure que plusieurs airs qui furent introduits dans des opéras italiens joués également à Breslau, lui appartenaient. Et C. Burney qui le retrouva en 1770 à Florence, en qualité de *maestro di cappella* de l'église dell'Annunziata, rapporte que l'on y chantait alors des motets de sa composition ³.

* * *

La cantatrice (soprano) Cristina-Maria Avoglio (ou Avolio) ⁴, née Croumann (plus probablement Graumann) ⁵, dont Le Fort se contente d'assurer qu'elle avait une « bonne voix », n'en devait pas moins être une artiste d'un grand talent car, ainsi que nous le verrons dans un instant, elle fut au nombre des interprètes favorites de Händel. Selon une indication de J. von Stählin ⁶, elle était originaire de Mayence. Mais, en dépit de minutieuses recherches, il nous a été impossible de découvrir la moindre mention de son nom dans les archives de cette ville. Par contre, les historiens ⁷ signalent, peu avant, la présence à Francfort d'un musicien : Johann Justinus Graumann, qui fut chanteur et vice-kapellmeister de la Barfüsser-Kirche, et mourut en 1725. Nous inclinons à penser que Cristina-Maria et sa sœur appartenaient à cette famille dont il est fort vraisemblable que, selon son habitude, Le Fort ait déformé le nom.

Quoi qu'il en soit, Cristina-Maria était femme de Giuseppe Avoglio qui l'accompagna à Moscou, en 1731, et il est constant qu'elle avait fait partie précédemment de la troupe d'opéra italien de la cour de Hesse-Cassel, à l'époque où J. S. Bach séjournait dans cette ville, c'est-à-dire vers 1714 ⁸.

Le rôle des artistes de la cour, dressé en décembre 1731, attribue à Cristina-Maria Avoglio des appointements annuels de mille roubles, y compris ceux de son mari et de sa sœur qui était arrivée avec elle ⁹. En outre, dès qu'elle se trouva à Saint-Pétersbourg, au début de l'année suivante, elle dut, selon la coutume instaurée à ce moment, bénéficier d'un logement gratuit dans l'un des bâtiments affectés spécialement aux musiciens de la cour.

Bien que l'on ne possède aucun renseignement précis à ce sujet, on peut supposer qu'elle prit part à la représentation de *Calandro*, le 11 décembre (nouv. st.) 1731, et qu'une fois repartie la troupe du prince-électeur, elle fut, avec sa sœur, l'une des habituelles protagonistes des

¹ H. BORCHERDT : *Op. cit.*, p. 31.

² *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 376.

³ *Tagebuch...*, I, 182.

⁴ Le Fort la nomme : D'Avoglio, et appelle son mari : Avoglio. De son côté, J. von Stählin écrit : Davolio. Et, dans un passage d'une lettre que nous citons ci-dessous, Händel orthographe son nom : Avolio.

⁵ Le FORT (*Pièces annexes*, p. 377) indique : Croumann pour le nom de sa sœur, encore célibataire à ce moment, qui vint avec elle à Moscou.

⁶ *Op. cit.*, II, 84. Dans un autre passage de son livre (I, 401), J. von Stählin prétend inexactement qu'elle vint en Russie en 1731, avec la troupe de Friedrich-August.

⁷ C. VALENTIN : *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts*; Francfort, 1906, p. 251. Se basant vraisemblablement sur une indication de C. ISRAEL (*Frankfurter Concert-Chronik von 1713-1780*; Francfort, 1876, p. 24) qui, visiblement, a mal lu le nom de cet artiste, R. EITNER (*Quellen-Lexikon*, V, 427) appelle celui-ci : Kramann.

⁸ Ph. SPITTA : *J. S. Bach*, I, 507.

⁹ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 11, p. 7. Dans son rapport, Le Fort dit qu'elle n'avait que 800 roubles.

concerts organisés à Saint-Pétersbourg en 1732 et 1733, période durant laquelle la cour ne disposait pas d'autres cantatrices. Et il est non moins vraisemblable qu'elle fut au nombre des interprètes des *opere serie* de Francesco Araja, qui furent donnés au Théâtre du Palais d'hiver, dès le début de l'année 1736.

Lorsqu'elle quitta la Russie en 1738, au moment où Anna Ioannovna congédia une partie de sa compagnie italienne, Cristina-Maria Avoglio semble s'être rendue pour peu de temps en Italie, puis avoir gagné assez rapidement l'Angleterre où elle allait faire une brillante carrière, d'abord dans une entreprise rivale de celle de Händel, puis aux côtés de ce maître qui ne tarda pas à se l'attacher.

Le *London Daily Post* du 26 février (nouv. st.) 1739, qui annonce les prochains débuts d'une troupe d'opéra italien placée sous la direction de G. B. Pescetti, écrit en effet :

Nous apprenons que la nouvelle sérénade composée par le Sig. Pescetti sera jouée, dans quelques jours, de la même façon qu'un opéra, au Théâtre royal de Covent-Garden; les parties en seront chantées par la Signora Moscovita, arrivée récemment d'Italie, la Signora Marchesina et d'autres ¹.

A n'en pas douter — car il s'agit en l'espèce d'un usage assez courant au XVIII^e siècle où l'on vit successivement plusieurs chanteurs, cantatrices et danseuses se réclamer, de la sorte, d'un engagement antérieur à la « cour de Moscovie » ² — le pseudonyme que nous rencontrons dans le *London Daily Post* désigne une artiste qui avait séjourné en Russie. Or tel était — nous le savons — le cas de l'Avoglio. Et comme, d'autre part, celle-ci ne tardera pas à défrayer, mais cette fois sous son nom véritable, la chronique musicale des gazettes londoniennes et irlandaises, il y a de fortes présomptions en faveur de l'identification que nous proposons ³.

Le 1^{er} décembre (nouv. st.) de la même année, la Moscovita parut dans l'opéra : *Diana ed Endimione* de G. B. Pescetti, dont un passage de haute virtuosité chanté par elle et reproduit dans l'ouvrage de C. Burney ⁴, atteste, tout à la fois, l'étendue de sa voix et la flexibilité de son gosier. Le même historien nous apprend ⁵ qu'elle était la cantatrice « favorite » de la troupe dont elle fit partie jusqu'à la clôture de l'entreprise, durant l'été 1740.

C'est alors, probablement, que la Moscovita-Avoglio se rapprocha de Händel auquel elle dut plaire de façon très particulière puisque, dans l'hiver 1741-1742, le maître l'emmena avec lui à Dublin où il la fit paraître dans tous ses concerts, lui confiant une des parties de son oratorio : *Saül* ⁶, ainsi que l'un des rôles principaux du *Messie*, lors de la création de cet ouvrage, le 13 avril 1742 ⁷.

Dès le 29 décembre 1741, au reste, le maître écrivant à son ami Charles Jennens constatait le succès extraordinaire remporté en Irlande par son interprète :

¹ C. BURNEY : *History of Music*, IV, 429.

² Tel fut le cas, quelque trente ans plus tard, du chanteur Giuseppe Millico (voir ci-dessous, pp. 309-310) qui, après avoir été attaché de 1758 à 1765 aux scènes impériales, vint prendre part, en 1769, à l'exécution des *Feste d'Apollon* de Gluck, à Parme, et dont le nom est suivi, dans le livret, de l'indication : *detto il Moscovito*.

³ Singulière coïncidence qui, cependant, ne saurait infirmer notre thèse : Il se trouvait à Londres, à la même époque, une autre cantatrice qui, elle aussi, venait de Saint-Pétersbourg où elle avait eu l'honneur d'appartenir à la troupe impériale et, probablement, de chanter aux côtés de l'Avoglio. Cette artiste : Costanza Piantanida, dite *la Posterla* (voir ci-après, p. 146) avait quitté la Russie en 1737 déjà. Toutefois, la notice publiée, le 26 février, par le *London Daily Post*, ne peut la concerner car, à la date du 19 avril suivant, le même journal signale expressément son arrivée au cours de la semaine précédente, ajoutant qu'elle allait se produire dans la compagnie italienne dirigée par Händel, compagnie qui faisait concurrence à celle dont faisait alors partie l'Avoglio.

⁴ *History of Music*, IV, 461.

⁵ *Ibid.*, IV, 430-431.

⁶ Selon F. CHRYSANDER : *G. F. Händel*, III, 45, le nom de l'Avoglio figure, écrit de la main du maître, sur l'une des parties vocales de cet oratorio.

⁷ Renseignements fournis par M. W. J. Lawrence, à Londres, d'après les journaux irlandais du temps.

*La Signora Avolio que j'ai prise avec moi, de Londres, plaît énormément.*¹

Aussi, l'artiste en profita-t-elle pour donner, du 16 au 23 juin 1742, une série de concerts à Dublin². Puis elle retourna à Londres où, au cours de la même année, elle chanta, sous la direction de Händel, dans le *Messie*, l'*Allegro*, il *Penoso ed il Moderato*, et dans *Semele*, enfin lors de la création de *Samson*, en 1743³.

Dès ce moment, on perd la trace de l'Avoglio dont nous n'avons retrouvé le nom dans aucune source postérieure, et que la faveur dont elle jouissait auprès de Händel suffit à désigner comme une cantatrice d'une qualité réellement exceptionnelle.

* * *

La cantatrice Croumann (ou Graumann)⁴, sœur cadette de l'Avoglio, qui possédait — dit Le Fort — « une bonne voix à former », semble être entrée au service de la cour dès la fin de 1731, puisqu'elle figure, avec son aînée, sur le rôle des appointements pour cette année. Elle épousa bientôt le bassoniste Friederich⁵, et devint, par la suite, la maîtresse du bouffon Pedrillo⁶. Au départ de sa sœur, elle demeura en Russie et prit sa retraite, en même temps que son mari, le 9 janvier 1741, recevant une gratification de trois cents roubles et un *Abschied* (certificat de congé) qui lui permettait de regagner l'étranger⁷.

* * *

Sophie (ou Amalie) Kayser — « la jeune Keyserin non encore engagée », comme écrit Le Fort — était fille non pas du compositeur Reinhard Keiser, ainsi que l'ont affirmé nombre d'historiens, mais du *Ratsmusikant* hambourgeois Johann Kayser⁸ et de la cantatrice du même nom, qui chantait à l'Opéra de Hambourg dont elle fut la directrice, durant la période 1729-1733⁹.

En 1730, la jeune Kayser se produisit aux côtés de sa mère dans l'opéra : *Margaretha Königin von Castilien*, de G. F. Telemann¹⁰. Venue en 1731 en Russie où J. von Stählin qui l'entendit par la suite, la tenait pour une « aimable chanteuse »¹¹, elle ne tarda pas à épouser le violoniste Giovanni Verocai. Peut-être fut-elle au service de la cour russe jusqu'en 1735. A ce moment, elle regagna sa ville natale, laissant à Saint-Pétersbourg son mari qui ne partit qu'en 1738. En effet, le journal tenu par un citoyen hambourgeois¹² signale, à la date du 28 août (nouv. st.) 1735, que « Sophie Keysern est arrivée, venant de Saint-Pétersbourg ». Le même annaliste qui la dénomme alors : Sophie Vorani — visible déformation du nom de son mari — note qu'elle donna un concert à Hambourg, le 10 octobre de la même année.

¹ V. SCHOELCHER : *The life of Handel*; Londres, 1857, p. 244.

² Renseignements de M. W. J. Lawrence, et *Sammelbände der I. M. G.*, XIV, 53.

³ G. GROVE : *Dictionary of Music*; Londres, 1904, t. I, p. 139.

⁴ Nous avons dit plus haut (p. 87) les raisons qui nous inclinent à penser que Le Fort avait mal transcrit son nom, et qu'elle s'appelait en réalité : Graumann.

⁵ Voir ci-dessous, pp. 91-92.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 401.

⁷ *Etat intérieur de l'Empire russe, du 17 octobre 1740 au 25 novembre 1741, d'après les documents conservés aux Archives moscovites du Ministère de la justice*; Moscou, 1880.

⁸ Voir ci-dessous, pp. 92-94. La fille de ce personnage est prénommée tantôt Sophie, tantôt Amalie (ce dernier nom signalé par les registres d'église de Braunschweig-Wolfenbüttel). Il est probable qu'elle portait ces deux prénoms.

⁹ E. O. LINDNER : *Op. cit.*, p. 148, qui reproduit le jugement d'un contemporain sur cette artiste : « On prétend qu'elle est très tendre à l'égard de notre sexe, et c'est peut-être là son principal mérite. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹¹ *Op. cit.*, II, 83.

¹² Reproduit dans *Archiv für Musikwissenschaft*; Berlin, VI, 366 et suivantes.

Dès 1737, elle fut engagée, en qualité de première chanteuse, à la cour de Braunschweig-Wolfenbüttel où elle succéda à la cantatrice Cristina-Elisabeth Simonetti, et où Giovanni Verocai vint la rejoindre deux ans plus tard. Elle s'y produisit dans nombre d'opéras, semblant même avoir tenu des rôles masculins.

Cette artiste mourut à Wolfenbüttel, le 12 mai (nouv. st.) 1747. Comme elle appartenait à la religion catholique, elle fut inhumée non pas dans cette ville, mais dans le couvent de Dorstadt (Hanovre).

* * *

Giovanni-Antonio (?) Guerra — « petite voix, mais bon Musicien, je ne scay pas encore ce qu'il a de gage », écrit Le Fort ¹ — semble pouvoir être identifié avec le chanteur originaire de Rome qui, en 1724-1726, appartenait à la compagnie d'opéra italien de Prague, où il se produisait dans les *intermezzi*. Il y montra son talent de compositeur en écrivant les récitatifs de l'opéra : *Tirannia castigata*, de A. Vivaldi, et en faisant représenter son propre ouvrage : *Orlando furioso*, dans lequel il jouait le rôle de Serpillo ².

S'il s'agit bien du même personnage, Giovanni-Antonio Guerra semble être venu en Russie, en qualité de chanteur. Mais, dès le mois de décembre 1731, le rôle des artistes attachés à la cour impériale le désigne comme claveciniste, et lui attribue un gage annuel de quatre cents roubles ³.

Il repartit probablement en 1738, au moment du licenciement de la troupe italienne.

G.-A. Guerra doit avoir été le premier en date des clavecinistes de l'orchestre de la cour. A son départ, il fut remplacé par Gertrude Kœnig qui est signalée comme exerçant dès lors ces fonctions ⁴.

* * *

La basse Fischer, le dernier des chanteurs amenés par J. Hübner, ne paraît pas avoir séjourné longtemps en Russie, car — Le Fort excepté — aucun auteur ne fait mention de lui, et il ne figure même pas au rôle de décembre 1731.

* * *

Le hautboïste Domenico Dreyer ⁵ était le frère du castrat du même nom, Italien, par conséquent. Dès son arrivée, il fut engagé à 500 roubles par an ⁶, et le rôle de 1733 lui attribue le même gage. En cette dernière année, comme on le verra, il accompagna à l'étranger Johann Hübner qui avait été recruter de nouveaux artistes à Venise, et il s'intitulait alors — sans aucun titre, certainement — « maître de chapelle impérial russe ». Revenu peu après en Russie, il y resta jusqu'à une date que l'on ignore. Peut-être repartit-il avec son frère, en 1734. Notons que, par erreur, N. Findeisen ⁷, en fait également un chanteur.

* * *

¹ *Pièces annexes*, p. 377.

² O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 116-117; et G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 511.

³ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 11, p. 7.

⁴ *Index alphabétique des noms de personnalités russes*, dans : *Recueil de la Société impériale russe d'histoire*; Saint-Petersbourg, 1887, t. I, p. 391.

⁵ Comme on le verra, le prénom du hautboïste Dreyer nous est révélé par une information d'un journal suédois de 1733. Voir ci-dessous, p. 100.

⁶ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 11, p. 7.

⁷ *Esquisse*, II, pp. 8 et 11.

L'artiste que Le Fort appelle : Debert, et dont J. von Stählin déclare qu'il était « meilleur hautboïste que flûtiste »¹, semble pouvoir être identifié avec Christian Friedrich Döbber, l'un des plus illustres hautboïstes de son temps, qui naquit à Berlin au début du XVIII^e siècle, et mourut à Ansbach, vers 1770.

Bien que supérieur à son collègue Domenico Dreyer, selon les dires de Le Fort², il n'avait que 300 roubles d'appointements annuels, et il fut congédié le 9 janvier 1741, avec une gratification de 150 roubles³.

Deux faits semblent prouver qu'il s'agit bien de Chr. F. Döbber. En effet, celui-ci entra dans la chapelle de la cour de Berlin, en 1742⁴, date qui concorde approximativement avec son départ de Russie. D'autre part, E. L. Gerber⁵ signale qu'ayant été engagé, par la suite, au service du markgraf de Brandebourg-Culmbach, il fut contraint par son maître d'abandonner le hautbois pour la flûte, et de former de nombreux élèves sur cet instrument. Or, comme on l'a vu, l'artiste que J. Hübner avait amené à la cour d'Anna Ioannovna, était à la fois hautboïste et flûtiste.

* * *

Le contrebassiste Eyselt (ou Eiselt)⁶ était originaire de Bohême⁷. Il est porté pour une somme de trois cents roubles au rôle de l'année 1731, et pour trois cent cinquante à celui de 1741. Il est probable que cet artiste, dont N. Findeisen fait tour à tour un chanteur et un instrumentiste, repartit, aux alentours de cette dernière date, en même temps que nombre de ses camarades.

* * *

Le basson que Le Fort signale sous le nom — probablement estropié — de Plesch, appartenait peut-être à la famille des musiciens berlinois Glösch, dont R. Eitner fait mention⁸, et qui a fourni, durant le XVIII^e siècle, plusieurs remarquables hautboïstes. De 1731 à 1733, il avait un gage de deux cent cinquante roubles. Dès lors, son nom disparaît du rôle des artistes de la cour⁹.

* * *

Friederich, basson également, devait être membre de la famille des musiciens viennois qui s'illustrèrent sur cet instrument, pendant le XVIII^e siècle¹⁰. J. von Stählin affirme qu'il avait été l'élève du fameux Kottovsky, de Berlin, mais celui-ci était flûtiste, et il semble bien qu'il y ait erreur sur ce point. Du moins, Friederich paraît-il avoir été un exécutant d'un rare

¹ *Op. cit.*, I, 401, où il est dénommé Töpert.

² Voir : *Pièces annexes*, p. 377.

³ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le Théâtre sous Anna Ioannovna*, p. 8. N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 17.

⁴ C. H. BITTER : *C. P. E. und W. Fr. Bach und deren Brüder*; Berlin, 1868, t. I, p. 21.

⁵ *Hist. Biogr. Lex.*, I, 345.

⁶ LE FORT (*Pièces annexes*, p. 377) l'appelle : Eisel. J. A. HILLER, dans ses *Wöchentliche Nachrichten* (Leipzig, 1766-1770), signale la présence d'un violoniste nommé Eiselt à la cour de Dresde, en 1766. De son côté, R. Eitner cite l'œuvre d'un compositeur Eyselt qui devait vivre, à Dresde également, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

⁷ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 83, qui l'appelle aussi : Eisel.

⁸ *Op. cit.*, IV, 280-281.

⁹ Peut-être est-il permis d'identifier cet artiste avec le « Virtuose auf dem Fagott » Joh. Christian Klotsch, originaire de Zerbst, qui, en 1736, fut engagé dans la musique de la cour de Darmstadt, ainsi que le signale W. NAGEL : *Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt* (dans *Monatshefte für Musik-Geschichte*, 1900, p. 56).

¹⁰ R. EITNER : *Op. cit.*, IV, 83.

mérite, car le même historiographe, qui eut souvent l'occasion de l'entendre, parle de lui dans les termes les plus élogieux :

*Il jouait du « fagot » ou basson, qui est d'ordinaire fort désagréable et rauque, avec un agrément extraordinaire et avec une double anche (sic). Il se fit admirer dans des concertos et des solos.*¹

A son arrivée, Friederich fut engagé à trois cent cinquante roubles et, comme bien d'autres, il fut congédié le 9 janvier 1741, avec une gratification de cent cinquante roubles². Mais il dut rester en Russie ou y revenir car, à sa mort survenue en 1752 ou 1757³, ses appointements s'élevaient à la somme de six cents roubles⁴.

Il avait épousé, à Saint-Pétersbourg, la jeune cantatrice Croumann (Graumann) qui le trompa avec Pedrillo, le bouffon favori d'Anna Ioannovna.

* * *

Ainsi que Le Fort le note dans son rapport, le violoniste Altenburg ne paraît pas avoir reçu d'engagement à la cour de Russie, car on ne trouve aucune mention de lui dans les sources contemporaines.

* * *

Il en est de même d'un autre violoniste nommé Paulinus, dont Le Fort écrit qu'il ne fut pas engagé à la cour. Cependant, N. Findeisen⁵ signale, d'après des documents d'archives, l'existence d'un musicien qu'il appelle Paulin et qui, vers 1741, habitait dans l'ancien Palais d'hiver.

* * *

Dans la liste que Le Fort a dressée, il inscrit les noms de « Keyser, d'Hambourg, Violon », et de son fils, également violoniste, tous deux « non engagés »⁶.

Contrairement à une légende dont J. von Stählin porte la responsabilité et qui, pendant plus de cent cinquante ans, a terni injustement la mémoire d'un artiste dont la vie fut toute de travail, d'honneur et de probité, il ne s'agit point ici de Reinhard Keiser, l'illustre compositeur dramatique (1647-1739) qui fournit tant d'ouvrages remarquables aux scènes lyriques d'Allemagne et du Danemark, mais de son presque homonyme : le *Ratsmusik* et *Concertmeister* hambourgeois Johann Kayser (ou Kaiser) auquel il convient de restituer le peu enviable honneur des indécitesses dont l'histoire a trop longtemps accablé le souvenir du premier de ces musiciens.

Dans son ouvrage qui, malgré les erreurs fréquentes qu'il contient, a été copié aveuglément par nombre d'auteurs, J. von Stählin identifie, en effet, Johann Kayser avec Reinhard Keiser :

... le célèbre Kaiser, kapellmeister de Hambourg,

écrit-il une première fois, en précisant ailleurs :

... Kayser, le compositeur d'opéras de Hambourg, et kapellmeister⁷.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 87.

² N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, note 17.

³ N. FINDEISEN : *Ibid.*, p. 45, donne la date du 17 juin 1757, tandis que P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66, dit qu'il mourut le 17 juin 1752.

⁴ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

⁵ *Esquisse d'une histoire...*, II, note 17.

⁶ *Pièces annexes*, p. 377.

⁷ *Op. cit.*, I, 401 et II, 83.

On le voit, la confusion est flagrante et, en dépit de son évidente invraisemblance, elle a abusé quantité d'historiens qui ont repris à l'envi les déclarations de J. von Stählin¹. Les musicologues russes singulièrement qui, sans exception et jusqu'aujourd'hui, font créance à cette fable et la rééditent avec obstination, tels V. Vsévolodsky-Guerngross², N. Findeisen³ et M^{me} T. Livanosa, la plus récente d'entre eux⁴.

Dès le troisième quart du XVIII^e siècle, cependant, la vérité avait été établie, de façon irréfutable, par le théoricien et polémiste J. A. Scheibe qui connut personnellement les deux personnages mêlés à cette extraordinaire aventure et qui, dans la préface de son traité : *Ueber die musikalische Composition*⁵, où il fait l'éloge de Reinhard Keiser, lui rend justice en ces termes :

Il est inexact que cet homme célèbre ait jamais été à Saint-Petersbourg. Celui que l'auteur de cette information fait passer pour lui, ou qu'il a peut-être voulu désigner s'appelait Johann Kaiser et avait été auparavant premier Ratsmusikant à Hambourg. C'était un grand aventurier dont la vie, si elle devait être écrite, ferait un gros volume. Du point de vue de la musique, il était un excellent violon d'orchestre; en outre, il jouait fort bien de la flûte à bec et du basson; mais il n'a jamais été compositeur, et encore moins un grand compositeur et kapellmeister, comme l'auteur le prétend.

Johann Kaiser ne séjourna jamais longtemps dans les lieux où sa destinée ou sa fantaisie le conduisit : presque chaque fois, il se trouvait dans la nécessité de s'évanouir de nuit et dans le brouillard.

On peut aisément le supposer, ce n'est pas à cause de sa vertu, qu'il était obligé de disparaître, souvent au péril de sa vie.

C'est précisément dans cette situation qu'il se trouvait, lorsqu'il s'enfuit de Russie. Il ne quittait pas la Russie avec la mission d'aller recruter en Italie des virtuoses ou professeurs, pour en former un orchestre complet; de plus, il ne comprenait pas l'italien, et il lui manquait les connaissances nécessaires pour accepter pareille commission et s'en acquitter convenablement.

Ce qui le fit partir, ce fut le souci de se mettre en sûreté. La femme Verocai était sa fille, et non celle de l'honnête kapellmeister.

J'ai appris à le connaître personnellement par la suite, après qu'il se fut enfui, au péril de sa vie, de Dantzig, alors assiégée, quand il arriva à Hambourg, venant de St... [Saint-Petersbourg?], comme il le prétendait, chargé d'importantes commissions.

C'est alors qu'il me raconta au prix de quels dangers il avait dû quitter la Russie et d'autres lieux.

Pourquoi cela? Bien entendu, il se taisait là-dessus. Cela se passait à peu près dans l'année 1737 ou 1738.

¹ Le premier qui ait attiré l'attention sur la confusion commise par J. von Stählin, et qui ait rendu justice à Reinhard Keiser, est Fr. Chrysander. Dans un article intitulé : *Reinhard Keiser war niemals in Russland. Berichtigung eines alten Irrthums*, qu'il a publié dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1882, col. 385-388), le musicologue allemand reproduit intégralement les déclarations de J. A. Scheibe. Mais il suppose que, se rendant en Russie, Johann Kayser emporta avec lui un certain nombre d'opéras de son homonyme, et qu'il les fit jouer sous son nom à lui, s'en attribuant l'honneur. Cette allégation est dénuée de tout fondement. Aucun ouvrage de R. Keiser n'a été représenté en Russie, ni à cette époque, ni plus tard. Mais, étant connue l'absence de scrupules qui caractérisait le violoniste-aventurier, il est fort possible qu'il ait tiré avantage de cette quasi-homonymie, pour usurper les titres et la réputation de l'illustre compositeur son concitoyen. A beau mentir, qui vient de loin...

² *Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, pp. 6-7.

³ *Esquisse d'une histoire...*, II, 7.

⁴ Remarques annexées à la traduction russe des *Nouvelles sur la musique en Russie*, de J. von Stählin, dans : *L'héritage musical*; Moscou, 1935, p. 175.

⁵ Leipzig, 1773, ff. LII et LIII.

Bien que, comme on l'a vu, J. A. Scheibe prétende qu'il n'avait jamais été chef d'orchestre, il est constant que, probablement en sa qualité de *Ratsmusikant*, Johann Kayser ¹, organisa à Hambourg des auditions d'oratorios dont sa femme était l'une des interprètes ². C'est ainsi qu'en 1721, il fit entendre : *Der singende David*, de Reinhard Keiser ³.

Devenu en 1725, directeur (ou *Concertmeister*) des *Ratsmusikanten* ⁴, il fut contraint d'abandonner ses fonctions en 1728 — selon d'autres auteurs, l'année même de sa nomination — parce qu'il avait enlevé la femme d'un capitaine danois. Et alors qu'il se trouvait à la tête du théâtre allemand de Copenhague, il s'était rendu coupable de toute une série d'actes indéliçats ⁵.

J. Mattheson, qui lui a consacré quelques-unes des notes manuscrites qu'il a inscrites en marge de son exemplaire de : *Der musikalische Patriot* ⁶ (il dit par erreur que J. Kayser mourut en 1729), le haïssait.

Il s'agissait donc d'un personnage éminemment peu recommandable. Aussi, malgré les déclarations de J. A. Scheibe, peut-on tenir pour fondées les accusations portées contre Johann Kayser par J. von Stählin qui, de par l'époque où il vécut à Saint-Pétersbourg, était bien placé pour être renseigné.

J. von Stählin affirme, en effet que, lorsqu'il vint en Russie en 1731 ⁷, Johann Kayser fut bientôt chargé par la cour d'aller recruter une troupe en Italie. Etant parti lesté d'une importante somme à cet effet, il ne reparut plus et, dès lors, on n'entendit plus jamais parler de lui.

C'est cette escroquerie que, par la faute du musicographe germano-russe, on a mise si longtemps à la charge de Reinhard Keiser qui en était bien innocent et qui, décédé en 1739, eût été bien empêché de réfuter l'accusation toute gratuite dont il était l'objet.

Il est probable qu'en quittant la Russie dans des conditions aussi peu flatteuses pour lui, Johann Kayser emmena son fils dont on ne retrouve aucune trace dans les sources russes de l'époque. Par contre, on sait qu'il laissa dans ce pays sa fille qui ne tarda pas à devenir la femme du violoniste Giovanni Verocai et qui, comme celui-ci, resta quelques années au service de la cour.

* * *

La troupe amenée d'Allemagne par Johann Hübner comptait enfin un personnage assez mystérieux, nommé Giuseppe Avoglio, mari de la cantatrice du même nom, dont Le Fort qui le dit : « Poète et pour la direction du Theatre », ajoute qu'il n'était « pas encore engagé », et qu'il avait fait autrefois partie de la troupe du prince-électeur « dans les rôles d'Amoureux » ⁸.

¹ Dans son *Quellen-Lexikon* (V, pp. 317 et 330), R. Eitner qui orthographie son nom tour à tour : Kaiser et Kayser, lui consacre deux notices différentes.

² Coïncidence qui, sans doute, a contribué à accréditer l'erreur commise par J. von Stählin, Johann Kayser et Reinhard Keiser avaient, tous deux, épousé des cantatrices qui se produisirent à Hambourg. Et chacun d'eux avait une fille qui était également chanteuse.

³ *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VI, 189.

⁴ C. F. GAEDCHENS : *Noch einiges über die Stadtmusikanten*, dans : *Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte*, XI, 244.

⁵ Ses exploits dans cette ville sont relatés par T. KROGH : *Det tyske operaselskabs besog i Kobenhavn under Frederik IV* (paru dans : *Aarbog for Musik*; Copenhague, 1924).

⁶ Hambourg, 1728.

⁷ Fétis (V, 5) qui, comme tant d'autres historiens, confond J. Kayser et R. Keiser, place ce voyage en 1729-1730.

⁸ *Pièces annexes*, p. 377, où Le Fort orthographie son nom : Avoglio. Chose singulière, M. Fürstenau (*Op. cit.*), dont l'ouvrage apporte des détails si complets sur les troupes du théâtre de Dresde, ne fait aucune mention de ce personnage.

En décembre 1731, la liste des artistes de la cour montre qu'à ce moment, Giuseppe Avoglio était entré déjà au service où ses appointements se confondaient avec ceux de sa femme et de sa belle-sœur ¹.

Au mois de juin 1733, l'aventurier F. Locatelli ² le trouva à Saint-Pétersbourg, et déclare qu'il n'eut qu'à se louer de son obligeance ³.

Peu après son arrivée en Russie, Giuseppe Avoglio dut être chargé de l'administration de la troupe de théâtre de la cour, en qualité de régisseur ou de directeur car, lors de la représentation de la *Comédie de Joseph*, donnée en russe à Saint-Pétersbourg, au début de l'année 1733, il eut à s'occuper de la confection des costumes et des accessoires nécessaires à ce spectacle ⁴. D'autre part, dans un ordre adressé, en 1735, par l'administration au poète-traducteur Trédiakovsky, il est fait allusion à notre homme que l'on appelle : « le recteur Avoglio » ⁵.

Comme ce document concerne les comédies italiennes et les *intermezzi* joués alors au théâtre du palais, il est vraisemblable que Giuseppe Avoglio contribua à leur réalisation scénique, de même qu'il dut collaborer à celle de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*, de Francesco Araja, donné le 29 janvier (anc. st.) 1736, car, le 6 avril suivant, il reçut une gratification de trois cents roubles ⁶, qui semble bien être en rapport avec ce spectacle, à moins qu'elle ne soit venue récompenser l'ode qu'Avoglio écrivit, au même moment, pour célébrer l'anniversaire de la naissance de la tsarine ⁷.

On ne possède aucune indication sur le moment où Giuseppe Avoglio abandonna le service impérial. Mais, comme sa femme partit en 1738 pour l'étranger, on peut supposer qu'il quitta alors la Russie et se rendit avec elle en Angleterre, bien que les journaux britanniques de l'époque, qui signalent l'arrivée de la cantatrice et son activité, ne fassent aucune mention de lui ⁸.

* * *

Telle était la composition de l'ensemble que Johann Hübner avait été recruter en Allemagne, à l'intention de la cour russe.

On voit que, comme celui qui avait été amené temporairement par les Ristori, sur l'ordre du prince-électeur, il comptait un certain nombre d'artistes d'une réelle valeur, et que le *Concertmeister* de la tsarine avait eu souvent la main heureuse en faisant son choix.

Selon une note de Le Fort, ces artistes devaient faire

... leur premier épreuve devant S. M. par une serenade ⁹.

¹ Archives générales du Ministère de la cour impériale, 36/1629, No 11, p. 7.

² Il ne faut pas confondre ce personnage avec l'impresario Giovanni-Battista Locatelli, dont nous parlons par la suite, qui, après avoir exercé son métier dans quantité de villes d'Allemagne et de Bohême, arriva à Saint-Pétersbourg en 1757, avec une compagnie d'*opera-buffa*.

³ *Lettres moscovites*; Paris, 1736, p. 254.

⁴ P. PÉKARSKY : *Histoire de l'Académie impériale des sciences*; Saint-Pétersbourg, 1870-1873, t. II, pp. 33-34 et 236. Pékarsky place ce spectacle en l'année 1732.

⁵ *Ibid.*, I, 59.

⁶ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 45.

⁷ Cette ode fut traduite en russe et en allemand, et parut dans les trois langues, format in-folio, douze pages non numérotées. L'édition russe porte le titre : *Célébrant le grand jour de naissance de l'Auguste à toujours Anna Ioannovna, grande Impératrice et Autocrate de toutes les Russies, etc., etc., etc. En témoignage très humble et très obéissant de félicitations, dédié par Joseph Avoglio. A Saint-Pétersbourg, 28 janvier, année 1736. Imprimé à l'Académie Impériale des Sciences.*

⁸ Coïncidence qui mérite d'être relevée, car elle pourrait donner à penser que, dans la suite, Avoglio revint se fixer en Italie, le livret de *La Clemenza di Tito*, de L. V. Ciampi, qui fut publié à Reggio, en 1759 (exemplaire à la Biblioteca Marucelliana de Florence) désigne, comme éditeur, Giuseppe Davolio. D'autre part, les lexicographes signalent l'existence d'un violoniste : Francesco Davoglio (que certains appellent aussi : Avoglio) qui naquit en 1727, à Velletri, et qui, venu de bonne heure se fixer en France, se produisit avec succès, en 1755, au Concert spirituel de Paris, dont il était l'un des « ordinaires » en 1775 (M. BRENET : *Les concerts en France sous l'ancien régime*; Paris, 1900, pp. 269 et 312.) Peut-être s'agit-il d'un musicien appartenant à la même famille.

⁹ *Pièces annexes*, p. 377.

Début qui, certainement, eut lieu le 30 août (anc. st.) 1731, à l'occasion de la célébration de la fête de saint Alexandre-Nevsky, car, rendant compte de cette cérémonie, la *Gazette de Saint-Petersbourg* écrit :

*... les musiciens arrivés récemment ici d'Allemagne ont alors joué sur divers instruments avec chant*¹.

Mais, ainsi que nous l'avons noté déjà, l'arrivée de cette seconde troupe qui venait renforcer considérablement l'effectif de celle du prince-électeur, eut essentiellement pour résultat de permettre enfin l'organisation d'un spectacle lyrique autrement riche que les *intermezzi* à deux personnages, dont Anna Ioannovna avait fait son ordinaire jusqu'alors, et tel que l'on n'en avait jamais encore vu en Russie. Sans nul doute, c'est sa présence fort opportune qui, le 11 décembre (nouv. st.) 1731, rendit possible la représentation de l'opéra : *Calandro*, de G.-A. Ristori.

Dès lors, en effet, la cour russe disposait — pour quelques jours tout au moins, puisque les artistes venus de Varsovie n'allaient pas tarder de repartir — d'un minimum de onze chanteurs et chanteuses, soit de Cosimo et Margherita Ermini, Ludovica Seyfried et Rosalia M. Fantasia, d'une part; de l'autre, de l'Avoglio, la jeune Croumann, Sophie Kayser, Giovanni Dreyer, G. A. Guerra et la basse Fischer, auxquels dut certainement se joindre le ténor J. C. Wilcke qui se trouvait depuis longtemps sur place.

Effectif imposant, on le constate, et qui, soutenu par une masse instrumentale dans laquelle figuraient, outre certains musiciens régulièrement en service, des exécutants tels que G. Verocai, G. Janeschi, les hautboïstes Döbbert et Dreyer, les bassons Glösch et Friederich, les deux violonistes Kayser et le contrebassiste Eyselt, imprima certainement à ce spectacle historique une ampleur et un caractère de perfection dont la souveraine et son entourage ne purent manquer d'être très fortement frappés.

Une fois la compagnie du prince-électeur retournée dans ses foyers, ce fut aux artistes amenés par J. Hübner et dont, on l'a dit, la plupart se fixèrent pour quelque temps en Russie, qu'incomba la tâche de pourvoir aux divertissements musicaux de la cour.

Rentrée vers le 22 janvier (nouv. st.) 1732 à Saint-Petersbourg, celle-ci ne tarda pas, en effet, à reprendre la série de ses réceptions et de ses solennités traditionnelles.

Dès le 2 février, Le Fort signale que « le grand soupé » offert par le comte B. C. de Münnich² fut :

... accompagné d'un concert de Musique et d'un Bal.

Six jours après, à l'occasion du jour de naissance d'Anna Ioannovna :

*... les Musiciens donnerent une serenade à S. M.*³

Dès lors, et pendant tout le cours de l'année 1732, il n'y aura presque plus, à la cour, de réunion qui ne soit agrémentée de productions musicales, ainsi que le constate la *Gazette de Saint-Petersbourg* qui, notamment, mentionne qu'en juillet, pour la fête des saints Pierre et Paul :

... on entendit de superbes concerts composés tout exprès pour cette occasion par la chapelle italienne, concert de musique vocale et instrumentale,

¹ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 9 septembre (anc. st.), d'après une dépêche de Moscou, en date du 2.

² Aventurier allemand né en 1683, mort en 1767, qui s'était rendu en Russie en 1721, et qui y fit une prodigieuse carrière traversée de cruels revers.

³ *Pièces annexes*, p. 379.

et qui ajoute qu'un mois et demi plus tard, pendant le dîner offert par la souveraine aux chevaliers de l'ordre de Saint Alexandre-Nevsky :

... les musiciens de la cour ont joué un concert extraordinaire.

Pour en finir avec cette période particulièrement décisive de l'histoire du théâtre et de la musique en Russie, ainsi que pour faire apparaître avec évidence les progrès qui avaient été accomplis en si peu de temps dans ce domaine, nous énumérons, ci-dessous, d'après le rôle dressé en décembre 1731, les principaux artistes qui se trouvaient, à ce moment, au service russe, avec l'indication de leurs appointements. On le constatera, la cour disposait alors d'un ensemble vocal et instrumental de quarante-sept personnes, pour l'entretien duquel elle dépensait annuellement la somme de 13.227,50 roubles.

| | Roubles |
|--|---------|
| M ^{me} Avoglio, cantatrice, avec mari et sœur | 1000,— |
| Le castrat Dreyer | 1237,50 |
| Dreyer, hautboïste. | 500,— |
| Bassiste (contrebassiste) Eyselt | 300,— |
| Guerra, claveciniste | 400,— |
| Glösch, basson | 250,— |
| Friederich, basson. | 300,— |
| Döbbert, hautboïste | 300,— |
| G. Verocai, violoniste | 1000,— |
| G. Janeschi, violoncelliste | 1000,— |
| Johann Hübner, <i>Concertmeister</i> | 450,— |
| Andreas Hübner, musicien de la chambre et compositeur | 450,— |

A ces artistes d'élite venaient s'ajouter dix-huit instrumentistes secondaires (probablement formant le quatuor) dont les traitements variaient entre 450 et 50 roubles; puis six trompettes (de 200 à 170 roubles), quatre cors (de 250 à 150 roubles), enfin trois timbaliers (200 et 100 roubles), et un copiste ¹.

Encore le rôle de 1731 ne mentionne-t-il — et l'on ignore pourquoi — ni la cantatrice Graumann qui allait devenir la femme de Friederich et qui, sans nul doute, se trouvait au service impérial, ni le ténor Wilcke dont on sait qu'il était dans le même cas, ni un violoniste italien nommé Bindi, dont J. von Stählin affirme qu'il arriva à Moscou dans la troupe du prince-électeur ², alors que N. Findeisen ³ le compte au nombre des instrumentistes amenés par J. Hübner : divergence que les rapports de Le Fort ne peuvent éclaircir, car ils ne signalent le nom de cet artiste dans aucune des deux troupes ⁴. Bindi resta-t-il en Russie? On l'ignore car, dès lors, aucun document officiel ne signale sa présence.

¹ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N^o 11, p. 7.

² *Op. cit.*, II, 83.

³ *Esquisse d'une histoire...*, II, 7.

⁴ L'affirmation de J. von Stählin semble trouver une apparence de preuve dans le fait que la troupe d'opéra italien de Dresde comportait un jeune castrat nommé Giovanni Bindi, qui avait été l'élève de Porpora, et qui avait tant de talent, que Frédéric le Grand chercha à l'attirer à Berlin (M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, pp. 160 et 167-168). Peut-être le violoniste Bindi était-il son parent, et faisait-il aussi partie de l'ensemble du prince-électeur.

LA COMPAGNIE ITALIENNE

de 1733

Si excellents qu'aient pu être, grâce au talent de l'Avoglio, de Sophie Verocai-Kayser, de son mari, des deux frères Dreyer, de G. Janeschi et de Johann Hübner, les concerts qui, dès le début de l'année 1732, eurent leur place dans toutes les cérémonies et fêtes du Palais d'hiver, Anna Ioannovna à laquelle ces réjouissances devaient paraître assez austères, en comparaison de celles de son couronnement, se préoccupa bientôt de faire venir à Saint-Pétersbourg une nouvelle troupe capable d'égayer ses réceptions, et de reprendre la tradition instaurée par celle du prince-électeur de Saxe.

On le sait, Johann Kayser, qui s'était chargé de réaliser le vœu de la souveraine et qui avait reçu, à cet effet, une somme importante, avait disparu et ne donnait plus signe de vie. Il fallait donc trouver quelque autre intermédiaire plus consciencieux et plus honnête. Et c'est son *Concertmeister* Johann Hübner, que la tsarine chargea d'accomplir la mission dont le violoniste hambourgeois s'était si mal acquitté.

Aussi, le 9 septembre 1732¹, assigna-t-elle un crédit de cinq mille roubles « pour faire venir d'Italie une compagnie de comédiens italiens et les amener ici. »²

Bien qu'aucun autre document officiel russe ne nous fournisse des renseignements plus précis sur ce second voyage de Johann Hübner, nous savons cependant de source certaine que, comme le firent par la suite tous ceux que les souveraines de « Moscovie » chargèrent de commissions semblables, l'envoyé d'Anna Ioannovna se rendit directement à Venise où il était assuré de trouver tous les artistes dont il désirait obtenir le concours, cette ville étant devenue, de par le nombre de ses théâtres et leur incroyable activité, une manière de marché européen où affluaient aussi bien les chanteurs et les comédiens en quête d'un engagement, que les impresarios étrangers qui savaient y rencontrer tous les virtuoses dont ils avaient besoin pour former leurs troupes.

Par un hasard vraiment providentiel, il se trouve en effet que le correspondant vénitien d'un journal suédois, témoin de l'événement, jugea à propos de le signaler à sa rédaction, en ajoutant quelques détails qui étaient demeurés jusqu'ici ignorés des historiens. De fait, dans son N° 14 de l'année 1733, le *Stockholms Post-Tidningar* publia la dépêche suivante, datée de Venise 10 mars (nouv. st.) :

¹ Dès ce chapitre, toutes les dates que nous citerons et qui auront trait à des événements survenus en Russie, seront rapportées par nous selon le calendrier julien qui, rappelons-le, retardait de onze jours, durant le XVIII^e siècle.

² *Archives d'Etat*, XIX, 182.

La semaine dernière, le maître de chapelle impérial russe Domenico Draire est parti d'ici pour Pétersbourg, avec trente-deux musiciens vocaux et instrumentaux au service de l'impératrice russe.

Grâce à ce correspondant bien inspiré, nous apprenons ainsi que, dans son voyage, Johann Hübner avait dû — probablement parce qu'il ne savait pas l'italien — se faire accompagner du hautboïste Dreyer qu'il avait amené en Russie deux ans auparavant, et dont la dépêche en question nous révèle le prénom, car on peut, sans témérité, admettre qu'il s'agissait bien de lui en l'occurrence, et que son nom, de désinence allemande, avait été déformé, comme cela arrivait souvent à cette époque ¹. Certes, Domenico Draire-Dreyer se donnait la qualité de « maître de chapelle impérial russe », à laquelle il n'avait aucun droit. Mais le proverbe ne date pas d'aujourd'hui, qui dit : à beau mentir, qui vient de loin et, à quelque deux mille kilomètres des bords de la Néva, le vaniteux virtuose pouvait impunément se parer d'un titre que personne n'était en mesure de lui contester.

La compagnie recrutée à Venise ne dut pas arriver à Saint-Pétersbourg avant la fin du printemps 1733 car, le 17 avril encore, un oukase d'Anna Ioannovna ouvrit à l'administration impériale un crédit de 12.500 roubles, en spécifiant que cette somme était destinée à :

... l'entretien de la compagnie de comédiens italiens qui viendra ici, à la cour ².

Et, peu de temps plus tard, une pièce d'archives signale l'achat, à l'intention des mêmes artistes, de :

... 19 matelas avec coussins ronds, pour lits à une place, et 8 matelas avec coussins ronds, pour lits à deux places ³.

Dans ce nouvel ensemble, J. von Stählin relève la présence du fameux violoniste Luigi Madonis, de son frère consanguin Antonio, violoniste et corniste, ainsi que de Pietro Mira, également violoniste ⁴.

* * *

De même que celle de Giovanni Verocai, la personnalité de Luigi Madonis était jusqu'ici fort imparfaitement connue. En effet, les notices biographiques que les lexicographes ont consacrées à ce musicien sont littéralement émaillées d'erreurs, et souffrent de graves omissions ⁵.

¹ En tout cas, il ne s'agissait pas de son frère qui, nous le savons, portait le prénom de Giovanni. Par ailleurs, jamais d' chanteur n'eut alors le titre de maître de chapelle.

² *Archives d'Etat*, XIX, 182. A ce propos, relevons le passage à Breslau, où elle donna une représentation en mai 1732, d'une compagnie d'opéra dont H. BORCHERT : *Op. cit.*, pp. 38-39, prétend qu'elle était « engagée pour la cour russe ». De toute évidence, il ne pouvait s'agir ici de la troupe dont nous venons de parler, puisqu'elle quitta Venise en mars 1733 seulement, mais bien de celle du prince-électeur qui revenait de Russie, ayant passé par Varsovie, et regagnait Dresde, en traversant la Silésie.

³ *Archives d'Etat*, XIX, 182.

⁴ *Op. cit.*, II, 84. J. von Stählin commet, au reste, une confusion en citant, dans cette troupe, les noms de la cantatrice Avoglio et de sa jeune sœur Graumann qui, nous l'avons dit, étaient arrivées non point d'Italie, mais d'Allemagne, sous la conduite du même J. Hübner, et en 1731 déjà. D'autre part, il faut peut-être rattacher à l'ensemble venu de Venise un personnage assez énigmatique : Gaetano Sacchi, dont le nom n'est mentionné que par le *Recueil de la Société russe d'histoire* (Saint-Pétersbourg, 1888, t. LXII, p. 744) qui lui attribue les fonctions d'« organisateur » de l'Opéra italien, et ajoute qu'il mourut dans la capitale russe, le 4 juillet 1734. S'agit-il d'un régisseur de spectacles ou d'un architecte théâtral ? Il est impossible aujourd'hui de le dire avec quelque certitude.

⁵ Bien mieux, elles ne rapportent même pas, de façon exacte, son prénom que tous les historiens — H. RIEMANN (*Musik-Lexikon*, onzième édition ; Berlin, 1929) excepté — appellent : Giovanni. Or, les œuvres que Madonis publia à Paris en 1731 et à Saint-Pétersbourg en 1738, indiquent expressément : Luigi, pour son prénom. Et c'est d'une variante de celui-ci — Lodovico — que le musicien a signé, en 1740, un document officiel qui est conservé aux archives du Comptoir de la cour impériale russe.

Signalons, par ailleurs, que, sur le titre des ouvrages dont nous venons de parler, le nom de l'artiste

Luigi Madonis naquit dans le dernier quart du XVII^e siècle, à Venise où il fut peut-être l'élève d'Antonio Vivaldi, ce qui expliquerait la perfection de son jeu dont les contemporains parlent avec éloge. J. J. Quantz qui l'entendit en 1725, à son passage dans cette ville, note, dans son *Autobiographie* que, parmi les instrumentistes qui résidaient alors à Venise, il ne trouva « vraiment rien de bien particulier, sinon les violonistes Vivaldi et Madonis, et le haut-boïste San Martino, de Milan »¹, ce qui constitue, on en conviendra, une référence sérieuse.

En octobre de la même année, L. Madonis fut engagé à l'Opéra de Breslau, non comme chef d'orchestre (celui-ci était D. G. Treu), mais comme *Concertmeister* de la troupe que l'impresario A.-M. Peruzzi avait amenée d'Italie². Puis, l'entreprise s'étant bientôt trouvée en difficulté, il quitta, en avril 1726, Breslau où il fut remplacé par Giovanni Verocai³. Et il semble qu'il soit revenu, à ce moment, dans son pays natal car, en 1728, Peruzzi qui demandait au magistrat de Francfort l'autorisation de donner des représentations dans cette ville, mentionne, à l'appui de sa requête que, parmi les artistes de l'orchestre, « qui seront tous Italiens et viendront de Venise, figureront les Srs. Madonis et fils, violonistes »⁴.

Toutefois, Luigi Madonis n'eut pas l'occasion de se rendre à Francfort, car il ne fut pas donné suite à la requête de l'impresario. Mais l'on peut penser qu'il suivit celui-ci à Bruxelles où, en 1727, Peruzzi produisit une compagnie d'opéra dans laquelle chantait la cantatrice Gerolama Valsecchi-Madonis, qui semble avoir été la première femme du violoniste⁵.

Cet ensemble connut un succès si vif, que le bruit ne tarda pas d'en parvenir à Paris, et qu'en 1729, sur l'initiative du prince de Carignan, il fut appelé dans la capitale française où, durant les mois de juin et juillet, il donna une série de représentations d'*intermezzi*, dont le retentissement fut considérable.

Le fait explique, semble-t-il, l'apparition de Luigi Madonis au Concert spirituel de Paris où, le 1^{er} mai (nouv. st.) de la même année, le jeu du virtuose italien fit sensation, au dire d'un chroniqueur de l'époque :

... le Sr. Madonis, Vénitien, excellent joueur de violon, y exécuta pour la première fois un concerto qui fut très applaudi. Il est présentement ordinaire du concert⁶.

Fétis⁷ dit, sans en donner de preuve, que Luigi Madonis devint alors un des violons de la musique du roi. En tout cas, l'artiste devait se trouver, à cette époque, au service du représentant de la République vénitienne car, le 26 décembre (nouv. st.) 1731, un privilège fut accordé :

... pour six ans, du 21 novembre, au Sr. Madonis, maître de musique de M. L'ambassadeur de Venise, pour les œuvres et pièces de musique instrumentale de sa composition⁸.

est orthographié : Madonnis, ce qui nous a induit à adopter, à la légère, cette version dans l'étude que nous avons publiée sur notre homme, dans la *Rivista musicale italiana*, année 1941, fasc. V-VI. Toutefois, la signature apposée sur le document de 1740 établit, de façon irréfutable, que le violoniste-compositeur s'appelait, en réalité : Madonis.

¹ F. W. MARPURG : *Hist.-krit. Beiträge*, I, 232.

² J. MATTHESON : *Der musikalische Patriot*, p. 347; et *Ehrenpforte*, p. 374.

³ H. BORCHERDT : *Op. cit.*, p. 45.

⁴ *Sammelbände der I. M. G.*, XIII, 71.

⁵ A moins — ce qu'il est impossible de vérifier — qu'elle n'ait été la femme d'Antonio Madonis, violoniste, frère consanguin de Luigi, qui faisait aussi partie de la troupe de Peruzzi. J. ISNARDON : *Le Théâtre de la Monnaie*; Bruxelles, 1890, p. 19, appelle la cantatrice : Valeschi-Madonis. Cette artiste s'était fait entendre auparavant à Modène en 1719, et à Venise en 1726.

⁶ *Revue musicale de Paris*, 1833, p. 190, d'après une chronique manuscrite du temps, ayant appartenu à Fétis. Le *Mercure de France* du mois de mai, signale également l'apparition du violoniste vénitien à Paris, et ajoute qu'il « fait actuellement partie de l'orchestre du Concert spirituel ». En août 1730, le même journal mentionne la présence de Luigi Madonis comme soliste d'une des séances du Concert spirituel, mais sans citer l'œuvre jouée par le virtuose.

⁷ V, 396.

⁸ M. BRENET : *La librairie musicale en France*, dans : *Sammelbände der I. M. G.*, VIII, 434.

Publié à ce moment à Paris, et intitulé : *XII Sonates à violon seul avec la basse* ¹, l'ouvrage qui fait l'objet de ce privilège est entièrement distinct de celui que le violoniste donna à Saint-Pétersbourg, en 1738, sous le titre : *Douze Symphonies diverses à violon et basse*.

Contrairement à ce qu'avance Fétis, Luigi Madonis ne se rendit pas en Russie en 1731 ². Preuve en soit sa présence à Paris dans les derniers jours de l'année, ainsi que son séjour à Augsbourg où, en 1733 encore, il jouait dans l'orchestre de la compagnie italienne dirigée par Peruzzi ³.

Nous l'avons vu, il convient de reporter au printemps ou à l'été de 1733 l'arrivée de Luigi Madonis à Saint-Pétersbourg où, grâce à son talent et à son jeu brillant, il eut vite fait d'éclipser Johann Hübner. J. von Stählin, qui eut fréquemment l'occasion de l'entendre, déclare que c'était :

... un des plus forts violonistes de son temps, dont les concertos et les sonates gravés à Paris étaient déjà célèbres ⁴.

Le violoniste vénitien était engagé avec le titre de *Concertmeister*, aux appointements annuels de 1050 roubles ⁵.

En 1738, quand la situation politique assez troublée engagea nombre d'artistes italiens à regagner leur patrie, Luigi Madonis demanda, lui aussi, son congé qu'Anna Ioannovna lui accorda par un oukase exprès :

A sa requête, lui octroyer son congé; et s'il revient pour Notre couronnement [= anniversaire du couronnement], comme il l'a promis, vous pouvez lui faire savoir qu'on ne lui retiendra pas son traitement pendant son absence, et qu'il pourra être à Notre service, comme auparavant ⁶.

S'il mit alors son projet de voyage à exécution, Luigi Madonis ne dut cependant pas tarder de rentrer en Russie comme il s'y était engagé car, le 17 octobre 1740, le jour même de la mort d'Anna Ioannovna, il figure au nombre des étrangers qui prêtèrent serment au jeune tsar Ioann Antonovitch ⁷ : acte qui ne l'empêcha pas, quelques mois plus tard, de laisser sa seconde femme participer à la conjuration qui allait écarter l'héritier légal, et faire monter la grande-duchesse Elisabeth Péetrovna sur le trône.

Entre temps, en effet, Luigi Madonis, devenu veuf, s'était remarié avec une jeune Géorgienne : Nathalie Péetrovna (on ignore son nom de famille) qui fut mêlée de très près au complot, bien qu'elle eût de grandes obligations à la régente Anna Léopoldovna, mère du petit tsar.

Une note rédigée par le comte Michel Vorontzof qui fut l'un des principaux artisans de ce coup d'Etat, nous révèle effectivement que Nathalie Péetrovna avait été élevée par Anna Léopoldovna et que, profitant de son intimité avec la régente, qui lui permettait de connaître

¹ J. ECORCHEVILLE : *Catalogue... de la Bibliothèque nationale*; Paris, 1910-1914, t. VI, p. 158, appelle l'auteur : Macdonnis.

² V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, pp. 9 et 14, ainsi que H. RIEMANN : *Musik-Lexikon*, onzième édition, commettent la même erreur.

³ *Sammelbände der I. M. G.*, IX, 148.

⁴ *Op. cit.*, II, 83. L'historiographe russe commet ici une erreur car, autant que nous sachions, L. Madonis n'a jamais publié de concertos.

⁵ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64. Fétis avance inexactement la somme de 3000 roubles, qui aurait dépassé de près du triple les appointements touchés, à ce moment, par les plus grands chanteurs engagés à la cour russe.

⁶ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 44, p. 3.

⁷ *Affaires intérieures de l'Etat russe*. Documents du Comptoir de la cour. Sur cette pièce, l'artiste a signé : *Lodovico Madonis*. Le « tsar » Ioann était pour lors âgé de quelques semaines. Il finit ses jours en captivité, à la forteresse de Schlüsselbourg où, en 1764, il fut étranglé par ses geôliers, sinon sur l'ordre, du moins avec le consentement tacite de Catherine II qui avait ordonné de le supprimer, au cas où une tentative serait faite pour le libérer.

tous les faits et gestes de celle-ci, elle s'empressait d'en informer secrètement les partisans d'Elisabeth ¹.

Luigi Madonis intervint-il personnellement dans cette histoire peu reluisante, et y tint-il un rôle? On ne le sait, mais cela paraît probable, si l'on considère la particulière bienveillance que l'impératrice Elisabeth témoigna au violoniste italien et à sa femme, durant tout son règne.

Pour ce qui est de Nathalie Péetrovna Madonis, nous la voyons en effet figurer aux fêtes du couronnement de mai 1742, où elle chanta le rôle de Servilia dans l'opéra : *La Clemenza di Tito*, de Hasse ². Et, bien que l'on ne puisse relever son nom dans aucun livret de représentation postérieure, elle est signalée, pendant bien des années, comme recevant du Comptoir du sel un gage de six cents roubles ³, qui semble bien n'être pas dû à ses seuls mérites de cantatrice.

De son côté, Luigi Madonis qui était l'une des vedettes de l'orchestre de la cour, bénéficia d'une situation de plus en plus brillante et d'une considération toute spéciale. A ce point qu'en 1744, une dépêche de Moscou à la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, qui signale la représentation de l'opéra : *Seleuco*, de Francesco Araja, dans cette ville, déclare expressément :

... la musique dans l'orchestre était remarquablement belle, grâce à l'art des Srs. Madonis, dall'Oglio et Stazzi; elle causait l'étonnement... ⁴

On trouve une autre preuve de la situation exceptionnelle à laquelle l'artiste était parvenu, dans le fait qu'en 1756, alors que toute la compagnie italienne se rendait à Péterhof pour un spectacle qui allait être donné dans cette résidence estivale, L. Madonis bénéficia des mêmes privilèges accordés aux plus illustres chanteurs, et qu'en compagnie du fameux bouffe Giovanni Carestini, il voyagea dans une « demi-berline attelée de cinq chevaux ⁵ », cependant que les autres instrumentistes étaient transportés dans d'énormes véhicules où ils s'entassaient tant bien que mal.

En 1757, le rôle des artistes de la cour attribue au violoniste vénitien des appointements annuels de 1550 roubles, somme considérable qui dit assez la faveur dont L. Madonis jouissait alors (le maître de chapelle Francesco Araja avait un traitement de deux mille roubles seulement) ⁶.

Peu d'années plus tard, Luigi Madonis cessa quelque temps de se produire, car un oukase de Pierre III, en date du 7 janvier 1762, attribue les fonctions de *Concertmeister* au violoniste Pietro Peri (ou Pieri), en spécifiant que c'est :

... au même titre que Domenico dall'Oglio, pour jouer alternativement avec celui-ci, comme on employait auparavant Madonius pour cela ⁷.

Il est vraisemblable que cette interruption fut causée par le déséquilibre mental dont l'artiste fut atteint à cette époque. Car, le 7 juillet 1765, S. A. Porochine, précepteur du grand-

¹ Sur la révolution qui a placé l'Impératrice Elisabeth sur le trône de Russie (texte français original) dans : *Archive du Prince Vorontzof*; Moscou, 1876-1887, t. XXV, pp. 104-105.

Parmi les conjurés se trouvaient le chirurgien français Lestocq et le musicien saxon Schwartz qui avait été le professeur de violon de la grande-duchesse Elisabeth. Ils avaient mission de recruter des adhérents dans l'armée et la bourgeoisie. Pour ces services qui n'avaient rien d'artistique, Elisabeth remit à Schwartz une somme de cinquante mille roubles, que le violoniste refusa, « demandant seulement de quoi se nourrir honnêtement » (*ibid.*).

² Plusieurs airs de la composition de L. Madonis avaient été insérés dans cet opéra, ainsi qu'en témoigne la page de titre du livret du spectacle.

³ *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, N° 3, pp. 52-53. Nathalie Péetrovna Madonis dut mourir en 1755 car, le 22 juillet de cette année, ordre fut donné de reverser ses appointements sur la tête de son mari (*ibid.*).

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 mai 1744. Stazzi (ou Staggi) était un remarquable virtuose du haut-bois qui, lui aussi, faisait partie de l'orchestre de la cour. (Voir ci-dessous, pp. 202-203.)

⁵ *Journal du fourrier de la chambre*, en date du 18 août.

⁶ *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, N° 3, pp. 52-53.

⁷ *Archives des Théâtres impériaux*; Saint-Pétersbourg, 1892, t. II, p. 61.

duc Paul Pétrovitch, note, dans son *Journal*¹, cette scène dont il fut témoin, alors qu'il revenait avec son pupille, d'Ekaterinhof à Saint-Pétersbourg :

... Ayant passé le pont Kalinkine, nous aperçûmes à une fenêtre Madonis en état de folie. Le grand-duc s'arrêta, nous l'obligeâmes à jouer du violon. Madonis y consentit, mais il ne joua pas particulièrement bien une œuvre qu'il avait écrite récemment.

Néanmoins, l'artiste demeura au service jusqu'au 12 janvier 1767. Il fut mis alors à la retraite avec une pension de cinq cents roubles, qui lui était versée « hors budget » par le Comptoir du sel². Et, le 15 janvier 1767, Catherine II ordonna de lui accorder, en outre, une allocation de sept cents roubles³.

A partir de ce moment, le nom de Luigi Madonis n'est plus cité nulle part⁴. Aussi peut-on supposer que le grand virtuose ne tarda pas à terminer ses jours, probablement dans la ville même où il avait vécu tant d'années, et dans laquelle il avait fait une si brillante carrière⁵.

Ainsi que nous l'avons dit, Luigi Madonis a publié, au début de son séjour en Russie, une œuvre de sonates qui a passé inaperçue de presque tous les lexicographes, et qui n'est citée que par la onzième édition du *Musik-Lexikon*, de H. Riemann. Cet ouvrage porte le titre suivant (traduction du russe) :

Douze diverses Symphonies à violon et basse/ composées /et/ à Sa Majesté Impériale, Impératrice de toutes les Russies/ Anna Ioannovna/ par Loudvik Madonnis/ au service/ de Sa Majesté Impériale/ musicien violoniste/ très humblement offertes.
A Saint Pétersbourg/ 1738⁶.

L'unique exemplaire actuellement connu de cet ouvrage est conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad⁷. Il constitue l'un des incunables de l'édition musicale en Russie. Ce pays ne possédant alors aucun graveur de musique, l'œuvre de Luigi Madonis — comme celle de G. Verocai, que nous avons citée précédemment — ne fut pas gravée avec les habituels poinçons spéciaux, mais au burin, à la manière d'une eau-forte ordinaire.

Comme il s'agissait d'une édition destinée à la souveraine, le tirage en fut particulièrement soigné. Elle est sur grand papier, et ornée d'un fort beau frontispice dessiné par Bartolommeo Tarsia et gravé par Philip Mattarnovy⁸. Evoquant le souvenir d'un récent succès des armes

¹ Publié par la revue : *Le passé russe*, juillet 1881, supplément, p. 340.

² *Archives des Théâtres impériaux*, III, 114.

³ *Ibid.*, II, 94.

⁴ Fétis et Eitner ne connaissent son existence que jusqu'en 1746, et ignorent tout de sa destinée ultérieure.

⁵ Dans sa *Storia della musica sacra* (Venise, 1854-1856, t. II, pp. 64-67), Fr. Caffi signale la présence à Venise, en 1785, d'un violoniste du nom de Giuseppe Madonis, qui faisait alors partie de la chapelle de Saint-Marc. Et il l'identifie à Luigi Madonis qui, à ce moment, devait être mort depuis bien des années déjà. Peut-être s'agit-il du fils de ce dernier qui, lui aussi, était violoniste, ainsi que l'atteste la note de l'impresario Peruzzi, que nous avons reproduite ci-dessus, p. 101.

La fille de l'illustre virtuose, Marianna, avait épousé le violoncelliste Giuseppe dall'Oglio, membre de l'orchestre de la cour, avec lequel elle quitta la Russie en 1764, ainsi que l'atteste une note de G. Casanova. Dans ses *Mémoires* (Paris, 1931, t. X, p. 66), celui-ci raconte, en effet, que, se trouvant en automne 1764 à Berlin, il y rencontra G. dall'Oglio qui lui présenta sa femme, « née à Saint-Pétersbourg, une fille du premier violon Madonis dont la réputation est universelle ».

⁶ Fig. 5 à 9, on trouvera la reproduction du titre, du frontispice, de la dédicace et de la première page de musique de cet ouvrage, d'après l'exemplaire (unique) de la Bibliothèque publique de Leningrad.

⁷ J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 100) commet à son sujet trois erreurs. Tout d'abord en parlant d'« une demi-douzaine de concertos de violon que Madonis venait de composer », alors qu'il s'agit de douze Sonates, puis en affirmant que cette œuvre fut publiée un peu après 1745.

⁸ Cet artiste qui naquit à Saint-Pétersbourg en 1716, était fils de l'architecte allemand Georg Johann Mattarnovy que Pierre le Grand avait fait venir en Russie pour participer à la création de la nouvelle capitale, et qui séjourna dans cette ville, de 1714 à 1719. Philipp Mattarnovy fut professeur de gravure à l'Académie des sciences, et mourut à Saint-Pétersbourg en 1742. Pour B. Tarsia, voir ci-dessous, p. 156-157.

russes sur les Turcs, victoire à laquelle le musicien fait allusion dans sa dédicace ampoulée et flagorneuse, ce frontispice comporte des figures allégoriques guerrières, notamment celle d'un combattant turc qu'écrase l'aigle impériale encadrée d'une Gloire et d'une Victoire casquée.

N. Findeisen, qui a eu loisir de prendre connaissance de l'œuvre de L. Madonis, y a relevé de curieux emplois de rythmes et de mélismes russes qui lui donneraient un léger caractère national, et permettraient d'y voir la première tentative faite, en Russie, pour introduire certains éléments du folklore dans une composition musicale destinée au concert ¹.

Ajoutons que, si le titre de cet ouvrage annonce *Douze Symphonies*, chacune de celles-ci, dans le cours du volume, est intitulée : *Sonata* et que, dans sa dédicace à Anna Ioannovna, l'auteur écrit : « Ces Symphonies, c'est-à-dire des concertos... », confusion de genres, qui ne laisse pas d'être plaisante ².

Au dire de J. von Stählin ³, Luigi Madonis aurait composé encore quelques « Sonates sur des mélodies ukrainiennes ». Si le fait est exact, et qu'il ne s'agisse pas, plus simplement, de quelques-unes des *Symphonies* de 1738, cette seconde œuvre, qui semble n'avoir pas été publiée, a entièrement disparu, et on peut la considérer comme perdue sans retour.

Comme il fallait s'y attendre de la part des historiens russes dont l'exactitude n'est pas la qualité maîtresse, certains d'entre eux ont attribué tout gratuitement à L. Madonis la paternité de plusieurs ouvrages qui ne lui appartiennent sûrement pas.

C'est ainsi que N. Findeisen ⁴, dont il est aisé de constater qu'il a mal lu le texte de J. von Stählin, affirme que le violoniste vénitien composa des *Sinfonie alla russa*, qui reviennent de droit à Domenico dall'Oglio. Et le même écrivain qui, sur ce point, reproduit l'erreur commise une première fois par V. Stassof ⁵, rend également L. Madonis responsable du prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, qui fut joué à Moscou, en 1742, et dont la musique est, à n'en pas douter, du même D. dall'Oglio.

Inutile d'ajouter que ces allégations ont trouvé créance auprès de tous les autres musiciens russes.

* * *

Antonio Madonis ⁶, frère consanguin du précédent, violoniste et corniste, arriva en Russie en 1733, et entra immédiatement dans l'orchestre de la cour où il eut un appointement annuel de cinq cents roubles et où il demeura jusqu'à sa mort survenue à Saint-Pétersbourg, le 31 mars 1746 ⁷.

* * *

Pietro Mira ⁸, né à Monte-Scaglioso, près de Naples, successivement violoniste, chanteur, bouffon, usurier, aubergiste, mais surtout aventurier dénué des plus élémentaires scrupules,

¹ *Esquisse d'une histoire...*, II, pp. 22-23.

² Ce qui explique, en partie, le mot de *Concertos* employé (voir ci-dessus) par J. von Stählin, lorsqu'il parle de cette œuvre.

³ *Op. cit.*, II, 100.

⁴ *Esquisse d'une histoire...*, II, 22.

⁵ *Opéras russes et étrangers représentés sur les Théâtres impériaux en Russie au XVIII^e et au XIX^e siècles*; Saint-Pétersbourg, 1898, p. 33. Ouvrage de trente-trois pages, dans lequel nous avons relevé à ce jour, pour le seul XVIII^e siècle, quelque deux mille erreurs et omissions !

⁶ Dans tout le cours de son *Esquisse d'une histoire...*, N. Findeisen le prénomme : Luigi, et en fait le frère du véritable Luigi, alors que J. von Stählin (*Op. cit.*, II, 84) écrit expressément : *Vaterbruder*.

⁷ P. АРАПОВ : *Op. cit.*, pp. 64 et 66.

⁸ Quelques auteurs russes l'appellent Miré. Par ailleurs, Jean-Chrétien Trömer dont nous signalons l'ouvrage ci-dessus, et qui approcha Mira à Saint-Pétersbourg, dit que celui-ci était fils d'un pauvre sculpteur nommé Alviago Pedrillo, mais il l'appelle tantôt Pietro Mira, tantôt Adamo Pedrillo. De son côté, l'auteur du *Dictionnaire biographique russe* (Saint-Pétersbourg, 1896-1913, t. V) affirme que Mira portait les prénoms de Pietro-Adamo, et que son père s'appelait Pedrillo, ce qui expliquerait le surnom donné à notre homme en Russie.

fit en Russie une carrière surprenante et singulièrement mouvementée qui fournirait ample matière à l'une de ces « vies romancées » dont notre siècle se montre si friand ¹.

Selon E. L. Gerber, qui ne le connaît que sous le surnom de Pedrillo qui lui fut donné au moment où il devint l'amuseur attitré de la tsarine Anna Ioannovna, Pietro Mira aurait été considéré à Naples, vers 1700, comme l'un des premiers violonistes d'Italie ². Mais cette date semble bien discutable, puisque notre homme vivait encore à Venise, en 1782...

Le premier renseignement authentique que l'on ait sur Pietro Mira nous le montre membre de la Cappella Palatina de la ville de Lucques, dans laquelle il entra en décembre 1725, aux appointements annuels de *scudi* 2,45, et où il resta en fonctions jusqu'en 1733, époque où il reçut son congé ³, probablement en raison de sa vie dissolue et des actes déshonnêtes que Jean-Chrétien Trömer rapporte dans son libelle.

Il est constant que le violon était l'instrument d'élection de cet artiste, quoi qu'en prétende C. H. von Manstein ⁴ qui affirme qu'il aurait été engagé pour jouer la basse dans l'orchestre. Or, J. von Stählin dit formellement que Mira était chargé d'une partie de premier violon, et qu'il la tenait d'une façon tout à fait remarquable ⁵.

Habile exécutant, le Napolitain faisait aussi, à l'occasion, œuvre de compositeur. En effet, il y a quelque quarante ans, nous avons eu la bonne fortune de découvrir, dans la collection d'un amateur pétersbourgeois, M. I. I. Pétrouf, un petit recueil manuscrit de pièces pour violon-solo, qui appartiennent à Mira, et qui sont réunies sous le titre :

Zabavnyia chtouki/ dlia skripotchki/ ssoitchinénié/ issviestnovo chouta/ Pedrillo,

soit :

Pièces amusantes pour le petit violon, composition du célèbre bouffon Pedrillo.

En l'espèce, il s'agit d'une série de petits morceaux rapides, en forme de variations et qui, hérissés de traits abracadabrants, attestent, chez leur auteur, une technique très poussée : doubles et triples cordes, subits démanchements, *pizzicati* de la main gauche, etc. Ainsi que nous avons pu nous en rendre compte en prenant superficiellement connaissance de ces pièces, toutes en majeur et de rythme dansant, leur caractère délibérément humoristique fait penser que l'on a affaire ici à quelques-uns des morceaux que Pedrillo avait coutume d'exécuter, avec force contorsions, devant la tsarine Anna, pour la divertir.

Certes, cette musique ne présente qu'une valeur fort discutable. Du moins révèle-t-elle un côté du talent de Pietro Mira, que l'on ignorait jusqu'ici, et permet-elle de supposer que le violoniste napolitain écrivit d'autres ouvrages encore, dont il est probable que rien n'a subsisté.

Au reste, tous les contemporains s'accordent à constater que Pietro Mira ne bornait pas son activité à sa carrière d'instrumentiste. Doué d'un extraordinaire sens du comique qui n'allait pas tarder d'attirer l'attention de la tsarine, et de lui valoir une étonnante faveur, il se produisait aussi, assure-t-on, dans les rôles bouffes de certains *intermezzi*. Et c'est probablement le succès qu'il y remporta, qui le détermina bientôt à abandonner la musique pour prendre une profession plus lucrative, en devenant l'un des bouffons d'Anna Ioannovna.

L'astucieux Napolitain dut entrer bien rapidement dans les bonnes grâces d'Anna Ioannovna puisque, dès la fin de 1734 ou le début de 1735, celle-ci le chargea de se rendre en Italie

¹ Dans la *Rivista musicale italiana*, année 1942, fasc. III, nous avons donné une biographie détaillée de Pietro Mira, où l'on trouvera nombre de renseignements supplémentaires sur ce curieux personnage.

² *Neues... Lexikon*, III, 669.

³ L. NERICI : *Storia della musica in Lucca*; Lucques, 1879, p. 210. La date de ce renvoi infirme, par conséquent, les renseignements donnés par certains historiens russes selon lesquels Pietro Mira serait arrivé à Moscou en 1731 déjà, en même temps que les artistes de la chapelle du prince-électeur de Saxe.

⁴ *Op. cit.*, p. 341. Au cours de son ouvrage, cet auteur donne de fort intéressants renseignements sur les choses de la musique et du théâtre en Russie, à l'époque où il séjournait dans ce pays.

⁵ *Op. cit.*, II, 84.

aux fins de réunir une troupe entière qui allait permettre à la souveraine de réaliser enfin le projet de théâtre permanent auquel elle songeait depuis si longtemps.

Pietro Mira reçut probablement des pouvoirs très étendus, et se vit ouvrir des crédits fort importants, car il réussit à recruter, à Venise, un ensemble d'artistes choisis avec autant de discernement que de goût, ensemble qui, on le verra, ne comprenait pas seulement les meilleurs chanteurs, comédiens et danseurs de l'époque, mais encore un maître de chapelle doublé d'un compositeur déjà avantageusement connu dans la péninsule, un célèbre chorégraphe, de remarquables décorateurs et machinistes qui, dès leur arrivée dans la capitale russe, en 1735, se mirent en devoir de créer, de toutes pièces, la scène de la cour, et de lui donner un éclat incomparable.

Pour sa part, Pietro Mira, une fois revenu à Saint-Pétersbourg, jugea à propos de ne pas s'attarder dans la situation relativement effacée que lui valaient ses fonctions de violoniste d'orchestre. Intelligent et rusé, il avait pu se rendre compte que l'emploi de bouffon de la souveraine était autrement profitable que celui d'instrumentiste anonyme. Il savait, en effet, qu'Anna Ioannovna, fort peu cultivée et de goûts assez grossiers, témoignait d'une bienveillance toute spéciale envers la petite troupe d'êtres étranges et difformes dont elle aimait de s'entourer, et dont elle se plaisait à écouter, durant des après-midi entières, les *lazzi* impertinents, ainsi que les propos obscènes qui la faisaient rire aux larmes.

Il y avait là le vieux Balakiref qui, autrefois, avait été attaché à la cour de Pierre le Grand, et Lacosta, un juif portugais auquel Pierre I^{er} avait fait cadeau d'une île déserte, avec le titre de « tsar des Samoyèdes ». Mais il y avait aussi le prince Michel Golitzyne, son gendre le comte Alexis Apraxine, et le prince Nikita Volkonsky que leurs authentiques titres de noblesse n'avaient pas retenus de briguer une charge aussi vile, bien qu'assurément pleine d'avantages matériels.

A leur intention, Anna Ioannovna avait même créé, par dérision, une décoration spéciale : l'ordre de San Benedetto, qui n'était autre que la croix en miniature de l'ordre national de Saint-Alexandre-Nevsky, attachée à un ruban rouge dont ces personnages grotesques se paraient orgueilleusement ¹. Ce qui ne les empêchait pas de recevoir les verges, quand leur irrévérence avait dépassé les limites permises.

C'est dans ce milieu singulier, que Pietro Mira décida d'aller prendre place, comptant sur son talent et sa verve comique pour faire une rapide fortune.

Selon le témoignage d'un annaliste, il s'y serait pris de la façon que voici pour arriver à ses fins : appelé un jour au palais, pour jouer du violon devant la souveraine, il aurait, tout en exécutant quelques morceaux, fait de telles contorsions et des grimaces si irrésistibles, qu'Anna Ioannovna ordonna de le nommer sur-le-champ parmi ses bouffons ².

Aussi bien, un différend semble-t-il avoir surgi, à cette époque, entre le Napolitain et le maître de chapelle Francesco Araja qui lui devait pourtant sa nomination à Saint-Pétersbourg. Et l'on peut supposer que ce fait ne fut pas non plus sans influence sur le cours nouveau que prit alors la carrière du violoniste.

Toujours est-il que, dès cet instant, Pietro Mira devint l'un des favoris et des intimes de l'impératrice qui le combla de faveurs, et lui accorda une confiance presque illimitée. C'est ainsi qu'en 1736, désirant acquérir un célèbre brillant qui était alors la propriété du duc de Toscane, Giovanni Gasto de Medici, elle ne chargea nul autre que son bouffon attitré de mener les négociations à cet effet. Mission dont celui-ci s'acquitta avec empressement, et dont on retrouve la trace dans la lettre impertinente que le cynique personnage adressa alors au duc, lettre dans laquelle, ayant exposé l'ordre qu'il avait reçu, il prodigua ces plaisants conseils à son noble correspondant :

¹ C. H. von MANSTEIN : *Op. cit.*, p. 341.

² Rapporté par V. MIKHNIÉVITCH : *Op. cit.*, pp. 148-149.

... *Et, pour mener une vie joyeuse, il vous faut agir comme ma très-gracieuse Souveraine qui toujours se divertit à des opéras, des comédies, des bals, des intermèdes, des musiques de chambre, des jeux d'artifice, des promenades en voiture, des machines étonnantes, et à toutes les visions agréables que procurent ces plaisirs* ¹.

Une fois en place et assuré de la protection d'Anna Ioannovna, Pietro Mira se mit en devoir de gagner rapidement le plus d'argent possible, et il montra, à ce point de vue, un esprit plein d'ingéniosité. Les écrits de l'époque, dont beaucoup lui sont spécialement consacrés, ne tarissent pas sur les plaisanteries de tout genre qu'il imaginait constamment, et dont chacune lui valait des profits considérables, car la tsarine ne se contentait pas de le récompenser généreusement en toute occasion, elle obligeait encore ses courtisans à imiter son exemple et à verser, entre les mains du cupide Napolitain, force ducats et roubles bien sonnants ².

Témoine cette anecdote que relate C. H. von Manstein ³, entre autres détails sur l'origine de la fortune de Pedrillo :

... *En neuf ans, il réussit à se faire plus de vingt mille roubles que sa basse de viole ne lui aurait jamais rapportés. Comme il était intelligent, il quitta la Russie avec cet argent. Je ne puis renoncer au plaisir de dire de quelle façon il s'y prit pour se procurer ses premiers dix mille roubles.*

En Russie, l'usage veut que, lorsque l'on va faire visite à une jeune accouchée, on lui fasse un cadeau en argent. S'il s'agit d'une dame de la société, le moins qu'on puisse lui offrir est un ducat. En échange, on reçoit d'elle un baiser.

Un jour où le duc de Courlande plaisantait entre deux verres avec Pedrillo, il accusa celui-ci d'avoir pris pour femme une chèvre.

Avec une profonde révérence, l'Italien répondit que telle était, en effet, la vérité, que sa femme allait accoucher prochainement, et qu'il avait même l'intention d'inviter Sa Majesté et toute sa cour à la venir visiter, espérant bien qu'on lui ferait des cadeaux assez importants, pour qu'il fût en mesure de donner une bonne éducation à ses enfants.

Cette farce lui réussit. Sur la scène, on le fit coucher avec une chèvre dans un lit. On leva le rideau, et chacun put voir Pedrillo avec sa femme. L'impératrice fixa elle-même la somme que chaque membre de sa cour dut offrir à la prétendue accouchée.

Telle était la singulière intimité qui s'était établie entre la souveraine et son bouffon favori, que celle-là l'invitait fréquemment à sa table de jeu, le choisissant comme partenaire et mettant alors à sa disposition des sommes considérables.

C'est ainsi que l'on a retrouvé un ordre signé de la main d'Anna Ioannovna, dans lequel l'impératrice ordonne au trésorier de sa chambre d'inscrire, au chapitre des dépenses, 2100 roubles qui lui ont été apportés personnellement, et 500 roubles

... remis par elle à l'Italien Pedrillo, pour tenir la banque ⁵.

¹ Ainsi que nous avons pu nous en assurer, l'original de cette lettre ne figure pas dans les archives des Medici, à Florence, et il semble avoir disparu. Du moins, copie en a-t-elle été conservée en Russie où elle a été publiée, en traduction, dans la revue : *Archive russe*, année 1864, pp. 232-234, d'après laquelle nous reproduisons ici une partie de ce document curieux dont on trouvera la teneur complète dans la monographie consacrée par nous à Pietro Mira : *Rivista musicale italiana*, année 1942, fasc. III.

² Pietro Mira ne se contentait pas, au reste, de ces recettes à peu près légales. Jean-Chrétien Trömer l'accuse, en effet, de trafiquer de son influence, en se faisant largement payer par ceux qui lui demandaient sa protection, et il ajoute que le Napolitain prêtait de l'argent à des taux fabuleusement usuraires, ne dédaignant pas, au surplus, de servir d'entremetteur auprès des seigneurs russes, auxquels il procurait des maîtresses.

³ *Op. cit.*, p. 341.

⁴ On a vu qu'il y a là une erreur, et que P. Mira était violoniste.

⁵ *Etat intérieur de l'Empire russe*, I, 221.

A la mort d'Anna Ioannovna, Pedrillo estima plus prudent de gagner le large, en raison de la situation intérieure qui semblait assez incertaine, probablement aussi à cause des ressentiments que son impudence lui avait valus parmi les courtisans. Aussi demanda-t-il son congé qui lui fut accordé, le 17 décembre 1740, par un oukase du petit tsar Ioann Antonovitch, oukase aux termes duquel ce souverain de moins de trois mois :

... daigne ordonner que l'on autorise, sur sa demande, l'Italien Pierre Miro (sic) qui est à la cour, de partir pour sa patrie, l'Italie, pour un certain temps ¹,

en emmenant avec lui son serviteur Francesco Piccoli et un serf du comte Golovine, nommé Afanassief. Peut-être s'agissait-il là d'un jeune musicien que ce seigneur avait confié à Mira pour lui faire étudier la musique en Italie, ainsi que l'usage devait bientôt s'en établir parmi les nobles dilettantes russes, désireux de se constituer un orchestre particulier dont les membres appartenaient à leur domesticité.

Quittant la Russie, Pietro Mira séjourna, tout d'abord, quelque temps à Venise où, en 1743, se trouvant au fort Saint-André, il fut présenté à Casanova, comme « le célèbre favori de l'Impératrice de Russie ». Et Casanova, qui avait des raisons particulières de se connaître en fait d'aventuriers, de noter que l'ami qui s'entremet dans cette circonstance :

...aurait dû dire infâme au lieu de célèbre, et bouffon au lieu de favori ².

Par la suite, Pietro Mira reprit du service, mais à Dresde, cette fois. M. Fürstenau ³ note, en effet, que, le 13 avril 1747, au cours d'une soirée donnée au Petit-Théâtre, on joua l'*intermezzo* : *Don Tabarrano* de Hasse, et que « les artistes qui y plurent particulièrement étaient Pietro Mira, chevalier de San-Benedetto et commissaire de la cour, Domenico Cricchi et Rosina Ruvineti-Bon », coïncidence pour le moins curieuse qui faisait se rencontrer et collaborer, dans la capitale saxonne, le bouffon d'Anna Ioannovna et deux chanteurs de grand mérite qu'il avait lui-même amenés à Saint-Pétersbourg, en 1735, lorsqu'il avait été chargé de choisir, en Italie, des artistes pour la scène impériale. Par ailleurs, on voit que ce vaniteux personnage continuait de se parer, à l'étranger, de l'ordre burlesque dont son ex-souveraine l'avait affublé, et qu'il ne dédaignait pas d'y joindre un titre ronflant dont il aurait certainement été bien empêché d'attester l'authenticité.

Sur la fin de sa vie, Pietro Mira se fixa à Venise où il se fit aubergiste, ainsi que le montre une dépêche diplomatique adressée de cette ville, en date du 20 septembre (nouv. st.) 1775, à la chancellerie autrichienne, et dans laquelle il est fait mention de :

... l'auberge de Petrillo, petite, mais très propre ⁴.

C'est là qu'au cours du voyage fait en Europe, durant les années 1781-1782, par le grand-duc héritier Paul Péetrovitch et sa femme, F.-H. Laferrière, bibliothécaire du grand-duc, eut la surprise de retrouver Pietro Mira, à un moment où, en Russie, tout le monde le croyait certainement mort depuis longtemps ⁵.

Telle fut l'étrange destinée de Pietro Mira qui connut une fortune si inattendue, et dont les avatars abracadabrants font une figure qui tient plus de la légende que de la réalité. Aussi ne s'étonne-t-on pas de constater qu'à côté de l'histoire musicale, la littérature s'en est dès longtemps emparée, et que ce personnage singulier a engendré, dans son pays d'adoption momen-

¹ *Etat intérieur...*, I, 208.

² *Mémoires*; Paris, 1924, t. I, p. 138.

³ *Op. cit.*, II, 246.

⁴ Archives d'Etat, à Vienne.

⁵ *Archive du Prince Vorontzof*, t. XXIX, p. 220, lettre de Laferrière à S. R. Vorontzof.

tanée, quantité d'ouvrages qui relatent, avec force détails pittoresques et plaisants, les moindres incidents de son existence.

En dehors des innombrables articles de revues et feuilles volantes qui lui ont été consacrés, on trouvera d'amples renseignements sur Pietro Mira dans un curieux volume intitulé : *Deutsch Franços Schrifften*, qui parut à Leipzig, en 1736, et dont l'auteur, Jean-Chrétien Trömer, séjourna à Saint-Pétersbourg, de 1734 à 1736.

Autant qu'on en peut juger, Trömer aurait souhaité de jouer, auprès de l'impératrice, un rôle analogue à celui de Pedrillo, et n'y réussit pas, à cause du Napolitain qui occupait la place et qui, bien entendu, la défendait âprement contre tous les concurrents possibles. De là, semble-t-il, le ton mordant de Trömer, et le plaisir visible avec lequel il rapporte toutes les indécitesses et les actes impudiques du personnage, dans son poème (!) intitulé :

Neu Jahr Gratulation an die Monsieur Petrill, Praetentent von die Königkreigk Samojett ¹, *Sous Gouverneur von die Renn-Thier, totschassisch Commendant ssu Hochland, Expectant bey der Stehbock an der Firmament, Russ-Kaysserlick premier Durak* ², *Grand Musicant von die Violine und Madame Capra, Virtuos von die Vertute bey schöne Fraunssimmer, malheureux maitre de Sciences perdües in die Jungkf. Kloster ssu Lucca, spannisch gekrönnte Kut Mann ssu Livorno und berühmte Poldron von der St. Benedetto Orden. Von Monsieur N. Jemand, uff Kross Ordre ssu Sr. Petersburg, 1 Januarii 1736* ³.

À côté de cet écrit burlesque, on trouvera de nombreux renseignements sur Pedrillo dans un volume intitulé : *Anecdotes spirituelles, drôlatiques, amusantes... d'Adam Pedrillo, bouffon à la cour de l'impératrice Anna Ivanovna, à l'époque de la régence de Biron* (Moscou, 1836), ainsi que dans celui de M. Smiéevsky : *Anecdotes sur Balakiref, Lacosta, Pedrillo et Koulkovsky* (Saint-Pétersbourg, 1871).

Le portrait de Pietro Mira, que nous joignons au présent ouvrage ⁴, est reproduit d'après une estampe publiée en Russie, durant la première moitié du XVIII^e siècle. Cette planche assez grossièrement gravée sur bois, et dont l'auteur est inconnu, relève de l'imagerie populaire, et a été abondamment répandue en Russie, au temps jadis. Devenue aujourd'hui fort rare, elle ne se rencontre plus que dans quelques collections publiques, notamment dans celle de la Philharmonie de Leningrad, qui a bien voulu nous en procurer un tirage photographique que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs.

Il convient de relever, toutefois, que son authenticité est loin d'être démontrée. Bien qu'elle représente un violoniste dans une pose inhabituelle qui pourrait bien être le fait du bouffon d'Anna Ioannovna, elle est tenue, en effet, par certains spécialistes de l'imagerie russe du XVIII^e siècle ⁵, pour une composition de fantaisie, consacrée à un personnage mythique : *Pétroukha Farnos*, en lequel il faut reconnaître un ancêtre ou un proche du polichinelle *Pétrouchka* traditionnel amuseur des foules, au pays des tsars.

¹ Allusion au titre de « tsar des Samoyèdes », qu'Anna Ioannovna s'était amusée, comme Pierre I^{er}, à décerner à son bouffon favori.

² Dourak = imbécile, fou.

³ Voir, fig. 10 et 11, la reproduction de la page de titre de ce libelle, et celle du frontispice de cet ouvrage, qui représente Pietro Mira avec la chèvre sa femme, au lit et buvant avec elle, ainsi que l'aventurier à cheval, jouant du violon.

⁴ Fig. 13.

⁵ D. ROVINSKY : *Images populaires russes*; Saint-Pétersbourg, 1900, t. II, pp. 420-424. Il convient de noter que, dans la comédie populaire russe, le personnage de *Pétrouchka* occupe, à peu près, la place du Polichinelle français et du *Pulcinella* italien.

PREMIERS SPECTACLES DE COMÉDIES ET D'INTERMEZZOS A SAINT-PÉTERSBOURG (1733-1735)

Tandis qu'à Venise, Johann Hübner s'affairait à réunir les artistes de grande classe qu'on l'avait chargé de choisir et de conduire en Russie, à Saint-Pétersbourg, Anna Ioannovna se préoccupait de trouver, pour produire sa nouvelle troupe, un local digne d'une cour qui, sous le rapport de la magnificence, entendait ne le céder en rien à celles de l'étranger.

Or, sur ce chapitre, la capitale était singulièrement dépourvue. Le nouveau Palais d'hiver, dont la construction avait été entreprise en 1732, n'était point encore achevé ¹, et ce n'est qu'en 1734 qu'il fut décidé d'y édifier une « Comédie ou Opéra », d'après les plans élaborés, à cet effet, par l'architecte, comte de Rastrelli ². D'autre part, le théâtre de bois qui, sur l'ordre de Pierre I^{er}, avait été élevé, en 1723, au coin de la perspective de Nevsky et du canal de la Moïka, était tombé dans un tel état de vétusté, qu'en février 1733, l'impératrice avait donné l'ordre de l'abattre.

Il est donc probable qu'en l'absence d'installations plus appropriées, on se contenta provisoirement d'aménager, en vue des représentations prochaines, une des salles du vieux palais, dans laquelle on dut dresser, soit la scène « portative » que le vieux Tommaso Ristori avait hâtivement fabriquée, deux ans plus tôt, pour les spectacles de Moscou, soit quelque autre scène légère, conçue sur un modèle identique.

Entre temps, le 3 avril 1733 ³, Anna Ioannovna avait approuvé, pour une nouvelle période, et sans y apporter aucun changement, le rôle des artistes, tel qu'il avait été établi en décembre 1731 ⁴.

C'est à ce groupe déjà important, que la compagnie choisie par Johann Hübner vint se joindre, dans le courant de l'année 1733. De par la réunion de ces deux ensembles, la tsarine disposait, dès lors, d'une troupe assez complète qui se produisait deux fois par semaine, aux *Kurtage* (réceptions) habituels, ainsi que lors de toutes les grandes fêtes ⁵, donnant des spectacles d'*intermezzo* et de comédie, ainsi que des concerts qui se déroulaient plus particulièrement pendant les dîners de gala offerts par la souveraine à ses intimes, aux fonctionnaires des plus hautes charges et aux ministres étrangers ⁶.

Si nous ignorons ce qu'étaient ces concerts, les œuvres qui en formaient le programme, les conditions dans lesquelles elles étaient réalisées, ainsi que les noms des artistes qui les faisaient entendre, si nous ne savons pas davantage quels étaient les comédiens et les chanteurs

¹ Les travaux durèrent jusqu'en 1737.

² Sur Rastrelli, voir ci-après, p. 225, note.

³ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, N° 21.

⁴ Voir ci-dessus, p. 97.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 84.

⁶ Presque à chaque fois, en effet, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et le *Journal du fourrier de la chambre* relèvent que, pendant le repas, « on a entendu de beaux concerts exécutés par la chapelle italienne ».

qui paraissaient, à cette époque, sur la scène impériale, nous sommes, par contre, fort exactement renseignés sur le caractère des spectacles qui furent donnés de 1733 à 1735, et sur leur répertoire.

Car un hasard heureux a voulu que nous ait été conservé le texte de la plupart des pièces italiennes représentées à Saint-Pétersbourg, durant cette période.

En effet, pour donner à la tsarine et à ses courtisans la possibilité de prendre une part plus active à l'action dramatique qui se déroulait sous leurs yeux, dans une langue qu'ils ignoraient, l'administration impériale prit soin de faire traduire préalablement, en russe et en allemand ¹, les œuvres qui allaient être jouées. Les *intermezzi* furent traduits intégralement, avec adjonction du texte italien des airs; et les comédies, dans lesquelles l'improvisation occupait une large place, étaient présentées sous la forme d'un canevas détaillé dans lequel les scènes successives étaient résumées. Ainsi mis à la portée des spectateurs, *intermezzi* et comédies furent imprimés par la « Typographie de l'Académie des sciences », qui ne tira que deux cents exemplaires de chacun d'eux, soit cent en russe, et autant en allemand ², ce qui explique la rareté insigne de ces minces plaquettes, de format très petit in-4, dont il ne subsiste aujourd'hui que deux collections — toutes deux incomplètes, d'ailleurs — à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad, et à celle de l'Université de Göttingen ³.

La première de ces institutions possède, au total, quarante pièces dont plusieurs se trouvent à la fois en russe et en allemand, et dont trente-neuf ont fait, il y a une vingtaine d'années, et par les soins de l'académicien V. N. Péretz, l'objet d'une réimpression ⁴. Grâce à cette publication, il est désormais loisible à l'historien du théâtre italien d'étudier ces comédies, peut-être même de découvrir parmi elles certaines pièces dont le souvenir était entièrement perdu, pour ce qu'elles ne furent probablement jamais imprimées. Sur ces quarante ouvrages, trente sont de comédie, un de tragédie, et neuf seulement appartiennent au genre de l'*intermezzo*.

Pour le recueil — également factice — de Göttingen, qui réunit trente-sept pièces, presque toutes en deux langues, ce qui n'est pas le cas de celui de Leningrad, il en compte trente-quatre précédemment reproduites par V. N. Péretz, puis il nous révèle deux comédies : *Colombine magicienne* et *L'Arcadie enchantée*, ainsi qu'un *intermezzo* intitulé : *La serva astuta* (ou *scaltra*), qui ne figurent pas dans la collection de l'Académie des sciences, et qui viennent fort utilement compléter le tableau du répertoire joué à Saint-Pétersbourg, de 1733 à 1735.

Comme nous l'avons fait pour les pièces représentées à Moscou, en 1731, nous laisserons aux spécialistes du théâtre dramatique italien le soin d'identifier les trente-trois comédies contenues dans ces recueils dont on trouvera le dépouillement complet aux *Pièces annexes* du présent volume ⁵. Et nous ne nous occuperons ici que des seuls *intermezzi* dont nous nous sommes efforcé de découvrir les titres originels, au travers des équivalences, souvent fort libres, que les traducteurs russe et allemand ont imaginées pour les remplacer ⁶.

¹ La traduction allemande était rendue nécessaire, non seulement de par la présence des ministres étrangers accrédités en Russie, mais encore parce que nombre de hauts personnages de la cour impériale étaient d'origine allemande, et connaissaient très imparfaitement la langue du pays.

² P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, II, 59, note.

³ Nous avons tout dernièrement découvert cette seconde collection qui présente d'autant plus d'intérêt, qu'elle renferme deux comédies et un *intermezzo* qui ne figurent pas dans le recueil factice de Leningrad, et dont l'existence était demeurée ignorée jusqu'ici.

⁴ V. N. PÉRETZ : *Comédies et intermèdes italiens représentés à la cour de l'impératrice Anna Ioannovna, durant les années 1733-1735*; Petrograd, 1917. Ce volume contient les résumés russes des comédies, le texte russe intégral des intermèdes, ainsi que les textes russe et italien des airs. Il ne comporte pas le livret de l'*intermezzo* : *Porsugnacco e Grilletta*, que nous avons eu la bonne fortune de découvrir récemment dans la réserve de la Bibliothèque de l'Académie des sciences. Le tome II, qui devait apporter les notes historiques et les commentaires de V. N. Péretz, n'a jamais paru.

⁵ Pp. 385-387.

⁶ En effet, ces livrets étant — à l'exception des airs et duos — entièrement rédigés en russe ou en allemand, ne comportent aucun titre italien. Du moins, les noms des personnages nous ont-ils permis souvent d'identifier certains d'entre eux, que les traducteurs avaient affublés de titres de fantaisie.

Chacun de ces livrets — à l'exception d'un seul — portant l'année de sa publication, qui correspond évidemment à celle de la représentation, on constate que, d'entre les *intermezzi*, il en est trois : *L'impresario delle Canarie*, *Il vecchio avaro* et *Il marito giocatore*, qui furent joués en 1733. Cinq autres : *Il artigiano gentiluomo*, *Un marito geloso*, *L'ammalato immaginario*, *La finta tedesca* et *Tabarrano e Scintilla* (ou *La contadina*) appartiennent à l'année 1734 ; et un seul : *La serva astuta* (ou *scaltra*) à l'année 1735 ¹. Cependant qu'on demeure dans l'incertitude à l'endroit de : *Porsugnacco e Grilletta*, sur le titre duquel aucune date n'est indiquée.

Relevons-le en passant : les musiciens italiens ne sont pas seuls en cause ici. Et il n'est pas médiocrement curieux de constater la place importante qu'occupent, dans le répertoire de cette période, les ouvrages d'un maître allemand, Adolf Hasse qui, à la vérité, faisait alors figure d'Italien, en raison tant de la langue dans laquelle étaient écrits les livrets mis en musique par lui, que de son séjour prolongé et de sa féconde activité dans la péninsule. *Il Sassone* dont l'opéra : *La clemenza di Tito* devait, quelque huit ans plus tard, être choisi pour illustrer les fêtes du couronnement de l'impératrice Elisabeth, en 1742, a donc devancé — et de beaucoup — tous ses compatriotes sur les scènes de Russie où, le premier, il représenta l'art allemand.

L'examen des livrets publiés à Saint-Pétersbourg entre 1733 et 1735 permet une autre constatation intéressante, à savoir que, si les épisodes *parlés* de ces pièces semblent avoir été traduits directement de l'original italien, il n'en fut pas de même des morceaux *chantés* qui subirent le détour, pour le moins inattendu, de la langue française, ainsi qu'en témoigne cette note insérée à la page ultime de certains livrets, et rédigée en des termes naïfs qui font apparaître le caractère encore bien imparfait de la langue de cette époque :

Avis

Par la présente, on informe le lecteur curieux que les Airs et chants à deux voix, qui sont ici en langue italienne ², ont été traduits du Français que le traducteur s'est chargé de traduire. Grâce à cela, il faut croire que les Airs russes de ces traductions se rapprochent davantage du verbe Français que de l'Italien. Et ils sont joints ici en Italien, sur le désir de celui qui les a écrits en Français, de l'Italien, ce qu'il exige désormais. C'est pourquoi, dans les intermèdes suivants, cela sera annoncé au lecteur, à la fin de l'intermède, par ces seuls mots brefs :

« Airs traduits du Français. » ³

L'initiative de cette mesure intelligente appartient, paraît-il, au grand-maréchal von Løwenwolde ⁴ et, ainsi que nous le fait connaître une requête que Vassili Trédiakovsky adressa en 1746 au Sénat, c'est à cet honnête écrivain, de retour depuis peu dans sa patrie, qu'incomba la mission de traduire en russe les comédies et *intermezzi* représentés à Saint-Pétersbourg, de 1733 à 1735 ⁵.

Si, en ce qui concerne les morceaux chantés dans ces derniers, V. Trédiakovsky préféra de travailler sur un texte français, la raison en est certainement au fait que, peu versé dans la

¹ La compagnie recrutée par Johann Hübner étant restée en Russie pendant une partie de l'année 1735, ainsi que le montrent les livrets portant cette date, il est fort possible qu'elle ait joué d'autres *intermezzi* encore, dont le texte ne nous est point parvenu, mais reparaitra peut-être quelque jour.

² Dans la plupart de ces livrets, le texte des airs et duos est imprimé en regard, en italien et en russe, ou en italien et en allemand, alors que le *parlé* n'est donné qu'en russe ou en allemand.

³ L'original russe de cette note figure, notamment, à la dernière page du livret de : *Il vecchio avaro*; Saint-Pétersbourg, 1733.

⁴ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, I, 59, note.

⁵ Dans sa requête, V. Trédiakovsky écrit, en effet : « Je traduisis, à moi seul, toutes les plaisanteries des comédies italiennes et tous les intermèdes d'alors qui, sans exception, furent imprimés » (Revue : *Le Moscovite*, 1851, N° 11, fasc. 1, p. 230). Pour ce travail, il lui fut alloué la somme de cinq cent vingt roubles qui, au reste, ne lui avait pas encore été versée en 1738 ! (Voir V. VSÉVOLODSKY-GUERNRGROSS : *Le Théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 29).

déclamation lyrique italienne, il connaissait fort bien, par contre, la versification française à laquelle il s'était initié pendant son séjour à Paris ¹.

Il est probable que les représentations données, dès ce moment, furent placées sous la direction du « poète » Giuseppe Avoglio qui se trouvait en Russie depuis l'été de 1731, en compagnie de sa femme, cantatrice ². Car un message adressé par Anna Ioannovna à V. Trédiakovsky, en 1735, attribue à Avoglio la qualité de « recteur des comédiens » ³. D'autre part, comme Avoglio collabora, l'année suivante, à la première représentation de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*, on peut penser qu'il avait été chargé par la tsarine de toute l'organisation matérielle des spectacles italiens où il assumait vraisemblablement les fonctions d'un régisseur général.

* * *

Nous l'avons dit, les *intermezzi* joués à Saint-Pétersbourg pendant l'année 1733, furent au nombre de trois :

1. *L'impresario delle Canarie*, en deux parties, livret de Pietro Metastasio. Donnée pour la première fois en 1725, au Teatro S. Cassiano de Venise, où il était inséré entre les actes de l'opéra : *Alcina delusa*, de Tommaso Albinoni ⁴, cet ouvrage reparut dans la même ville l'année suivante, puis en 1742, cette fois avec une musique de Leonardo Leo. Au reste, peut-être celle-ci accompagnait-elle déjà les représentations de 1724 et de 1725 ⁵, ainsi que celles de Saint-Pétersbourg ⁶.

2. *Il vecchio avaro (Der alte Geitzhals)*, en trois parties. Malgré nos recherches, il nous a été impossible d'identifier les auteurs du texte et de la musique de cet ouvrage dont, nulle

¹ Né en 1703 à Astrakhan, fils d'un pope de village, Vassili Trédiakovsky reçut sa première éducation de quelques moines catholiques fixés dans le territoire de la Caspienne. Ayant appris les rudiments du latin et de la littérature, il réussit, en 1720, à se faire admettre à l'Académie slavo-latino-grecque de Moscou, dans la classe de rhétorique. S'y étant initié à la versification, il donna alors deux tragédies qui n'eurent aucun succès. Envoyé en Hollande où il étudia le français, il séjourna ensuite à Paris où il suivit les cours de la Sorbonne. Revenu dans sa patrie, il fut nommé secrétaire-traducteur de l'Académie des sciences, et il conçut le projet d'« épurer » sa langue maternelle dans laquelle il rêvait de faire prévaloir les formes, les rythmes et les tours de la littérature française.

Il ne réussit qu'à créer une langue ampoulée, rude et prétentieuse dont, à la vérité, certains principes furent utiles à ses successeurs et continuateurs : Lomonossov, Soumarokof, Kniajnine, etc., mais qui, employée par lui, dégénérait en un grotesque galimatias. A ce point que, bien des années plus tard, l'une des punitions prévues par le « Code des réunions de l'Ermitage », qu'avait rédigé Catherine II, consistait à infliger aux délinquants l'obligation d'apprendre et de réciter par cœur, séance tenante, de vingt à cent vers de la *Télémaque*, grand poème que Trédiakovsky avait écrit sur le modèle des *Aventures de Télémaque*, et dont les vers déchainaient toujours une hilarité générale.

Bien qu'étant le père spirituel du vers tonique russe, Trédiakovsky se montra toujours incapable de passer de la théorie à la pratique, et de donner un seul beau vers à l'appui des principes posés par lui, dans ses traités pédagogiques. Comme on le verra, il fut, pendant bien des années, chargé de traduire en russe les livrets des opéras italiens joués à la cour, et l'on imagine aisément la valeur littéraire de ces translations. Vassili Trédiakovsky mourut à Saint-Pétersbourg, en 1768.

Fig. 12, voir le portrait de cet auteur, d'après un document contemporain reproduit par V. V. KALLACH et N. E. EFKOS, dans leur *Histoire du théâtre russe*; Moscou, 1914, t. I, p. 101.

² Voir ci-dessus, pp. 94-95.

³ « Il t'est ordonné de prendre, chez le recteur des comédiens Avoglio, quelques comédies et intermèdes, pour les traduire en temps voulu. » (Cité par V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 29.)

⁴ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 75.

⁵ Cmf. : F. PIOVANO : *A propos d'une récente biographie de Léonard Leo*, dans : *Sammelbände der I. M. G.*, VIII, 88.

⁶ Livrets italien, russe et allemand à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad; livrets russe et allemand à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen. Voir, fig. 14, la reproduction de la page de titre du livret russe de cet intermezzo, d'après l'exemplaire de l'Académie des sciences.

part, nous n'avons rencontré le titre ¹. Cet *intermezzo* comporte cinq airs et trois duos dont plusieurs assez longuement développés ².

3. *Il marito giocatore (Der Spieler)* avait déjà été représenté à Moscou, en 1731 ³.

* * *

L'année 1734 révéla à la cour russe :

1. *L'artigiano gentiluomo (Der bürgerliche Edelmann)*, en deux parties, livret d'Antonio Salvi, musique de A. Hasse, qui avait été représenté à Naples, en 1726, et que l'on voit reparaître en 1734, à Dresde, puis à Venise, en 1739 ⁴.

2. *Un marito geloso (Der eifersüchtige Mann)*, en deux parties, texte d'un auteur inconnu. T. Wiel ⁵ signale que cet *intermezzo* fut représenté à Venise, en 1742, avec une musique de G. M. Orlandini. Peut-être bien celle-ci accompagna-t-elle le spectacle de Saint-Pétersbourg ⁶.

3. *L'ammalato immaginario (Der Krancke in der Einbildung)*; traduction littérale du titre russe : *Celui qui s' imagine malade*) livret d'un auteur inconnu, musique due probablement à Bartolommeo Conti (1682-1732), théorbiste de la cour de Vienne où il fit jouer cet intermède en 1713 ⁷. On retrouve cet ouvrage en 1726 à Mannheim ⁸, en 1727 à Perugia ⁹, et en 1728 à Bruxelles ¹⁰. Malgré les noms des deux personnages (Don Chilone et Erighetta), il est visible que l'action est imitée de celle du *Malade imaginaire*, de Molière, dont la traduction italienne avait paru en 1698, à Leipzig ¹¹.

4. *La finta tedesca, ou Pantaleone e Carlotta (Die verstellte Teutsche)*, livret d'un auteur inconnu, musique de A. Hasse. Cet ouvrage fut donné pour la première fois à Naples, en 1728, au cours de la représentation d'*Attalo, re di Bitinia*, du même compositeur. On le retrouve à Hambourg en 1746, puis à Potsdam en 1749 ¹².

5. Un intermède en deux parties dont le titre russe peut être traduit : *L'amant de soi-même ou Narcisse (Der in sich selbst verliebte Narcissus)*. On est fondé à présumer qu'il s'agit, en l'occurrence, de l'intermède : *La contadina (ou Don Tabarrano e Scintilla)*, livret de A. Belmuro, musique de A. Hasse qui vit le jour à Naples, en 1728 ¹³. Cela non seulement parce qu'ici et là les deux personnages portent des noms identiques, mais aussi du fait que le texte des airs italiens reproduits dans le livret russe, correspond presque exactement à ceux dont O. Sonneck ¹⁴ donne l'*incipit*. Des représentations de cet ouvrage sont signalées, alternativement sous les

¹ Comme cet ouvrage est joué par deux personnages seulement, il ne peut s'agir de la comédie musicale du même titre, écrite par G. F. di Majo, qui en comporte neuf.

² Livrets russe et allemand à Leningrad et à Göttingen.

³ Livret russe à Leningrad; livrets russe et allemand à Göttingen. Voir, fig. 15, la reproduction de la page de titre du livret russe de cet ouvrage, d'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.

⁴ C. MENNICKE : *Hasse und die Brüder Graun*; Leipzig, 1906, p. 495. Livrets russe et allemand à Göttingen; russe à Leningrad.

⁵ *Op. cit.*, p. 141. A notre connaissance, cet ouvrage n'est mentionné par aucun autre historien.

⁶ Livrets russe et allemand à Leningrad et à Göttingen.

⁷ R. EITNER : *Op. cit.*, III, 35.

⁸ F. WALTER : *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof und Nationaltheaters in Mannheim*; Leipzig, 1899, t. II, p. 204. Le livret qui se trouve à Mannheim n'indique pas les noms des auteurs, et donne seulement cette précision : *Componimento di un gentile ingegno italiano*.

⁹ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 86.

¹⁰ H. LIEBRECHT : *Histoire du théâtre français à Bruxelles*; Paris, 1923, p. 157.

¹¹ L. ALLACCI : *Op. cit.*, p. 54. Livrets russe et allemand à Leningrad et à Göttingen.

¹² C. MENNICKE : *Op. cit.*, pp. 362 et 495; et O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 513. Livrets russe et allemand à Göttingen; russe à Leningrad.

¹³ C. MENNICKE : *Op. cit.*, pp. 508-509.

¹⁴ *Op. cit.*, I, 399.

deux titres, dans nombre de villes d'Italie et de l'étranger ¹, ce qui atteste la faveur dont l'intermède de A. Hasse jouit, pendant bien des années, auprès du public ².

* * *

Nous l'avons dit, il ne nous est parvenu qu'un seul intermède portant la date de 1735 qui est inscrite sur les livrets russe et allemand de cette pièce, livrets dont les exemplaires uniques appartiennent à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen, où nous avons eu la bonne fortune de les découvrir récemment ³. En l'absence de tout document italien qui nous eût permis d'identifier cet ouvrage avec une absolue certitude, force nous est d'en supposer le titre originel en nous basant sur celui du livret russe, qui correspond exactement à : *La serva astuta* (ou *scaltra*; titre du livret allemand : *Die verschmitzte Junge-Magd*). Fait singulier, on ne retrouve cet *intermezzo* dans aucune des *cronistorie* théâtrales qu'il nous a été possible de dépouiller. En tout cas, il ne saurait s'agir de la pièce du même nom qui fut jouée à Bologne en 1717, puis en 1728 ⁴ car, ici, les personnages sont Vespetta et Pimpinone, alors que ceux de l'*intermezzo* donné à Saint-Pétersbourg, s'appellent Dorilla et Balanzone. Autant qu'il est possible de l'établir, nous avons donc affaire ici à un intermède qui n'avait jamais encore été signalé, et dont les auteurs sont inconnus ⁵.

On ignore — nous l'avons dit — l'année en laquelle fut représenté, à Saint-Pétersbourg, un dernier intermède : *Porsugnacco e Grilletta*, en deux parties, livret d'un auteur inconnu. Il est vraisemblable que nous avons affaire ici à l'*intermezzo* de ce titre, dont A. Hasse écrivit la musique, et qu'il fit jouer à Naples, en 1727 ⁶. A moins qu'il ne s'agisse de l'intermède portant le titre : *Monsieur de Porsugnacco*, musique de G. M. Orlandini, qui est signalé à Venise, en la même année ⁷. Le livret de cet *intermezzo* — dont V. N. Péretz ne reproduit pas le texte, probablement parce qu'il en ignorait l'existence — a été retrouvé par nous, à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad, dans sa seule traduction allemande.

* * *

Après être demeurée en Russie pendant près de deux ans, la troupe qui s'était employée si activement à divertir la souveraine et ses familiers, regagna son pays d'origine, au printemps ou au début de l'été de 1735. Et il ne paraît pas que quelqu'un de ses membres se soit laissé tenter par les avantages substantiels attachés au service impérial. Car, durant la période qui suivit immédiatement son départ, on ne relève la présence d'aucun élément nouveau dans la compagnie régulière dont nous connaissons l'effectif, grâce aux rôles établis en 1731 et 1733.

¹ C. MENNICKE : *Op. cit.*, pp. 508-509.

² Livrets russe et allemand à Göttingen; livret russe à Leningrad. Notons ici que I. Nossor : *Annales du théâtre russe* (Moscou, 1883, p. 60), dont les affirmations relèvent presque constamment de la plus haute fantaisie, affirme que cet ouvrage fut donné à Moscou, le 30 janvier 1731. Non content de cela, ce singulier historiographe communique la liste des acteurs (au nombre de sept !!) dont la plupart portent des noms... français.

³ Fig. 16 et 17, nous donnons la reproduction du titre de ces deux livrets.

⁴ C. RICCI : *Op. cit.*, pp. 417 et 431. Et L. ALLACCI : *Op. cit.*, p. 715.

⁵ A moins qu'il ne s'agisse — les titres russe et allemand autorisent cette supposition — de : *La serva scaltra ovvero la moglia a forza*, de A. Hasse, représenté à Naples, en 1723.

⁶ C. MENNICKE : *Op. cit.*, p. 495.

⁷ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 773; et T. WIEL : *Op. cit.*, p. 89. En tout cas, ce sujet semble avoir tenté l'imagination de plusieurs musiciens car, outre ceux dont nous venons de citer les noms, A. PAGLICCI-BROZZI (*Il R. Ducal Teatro di Milano nel sec. XVIII*; Milan, 1894, p. 47) signale que le *maestro* sourd-muet Mutti écrivit un *opera tragica* qui portait le même titre, et qui fut joué à Milan, en 1735.

Mais si, de ce point de vue, le séjour de cet ensemble à Saint-Pétersbourg ne laissa pas de traces palpables, il n'en fut pas de même, quant à l'influence que ces spectacles exercèrent sur l'esprit de la souveraine. Plus encore que par le passé, celle-ci dut se convaincre de la nécessité, tant pour son plaisir personnel que pour le prestige de sa cour, de posséder désormais une compagnie stable et abondamment pourvue, à laquelle elle pourrait faire appel en toute occasion, pour relever l'éclat de ses réunions mondaines et pour distraire ses invités.

Mise en goût par le caractère plaisant de l'*intermezzo* et de la comédie italienne, ayant eu — grâce à la représentation de *Calandro*, de G.-A. Ristori, en 1731 — un aperçu de l'opéra traditionnel où le nombre des personnages ajoutait à l'intérêt de l'action et au mouvement scénique; d'autre part, ne pouvant ignorer le rôle que jouait la danse dans les brillantes représentations données devant les cours occidentales, Anna Ioannovna se résolut enfin à instaurer le théâtre permanent dont son pays était encore dépourvu, et pour la création duquel elle se rendait bien compte qu'une fois de plus, elle ne pouvait se passer de l'aide de l'étranger.

Aussi bien, l'affaire était-elle d'importance. Car il ne s'agissait pas seulement de réunir plusieurs troupes complètes et de qualité, mais encore de faire venir en Russie tous les spécialistes : chorégraphes, machinistes, etc., dont une entreprise de ce genre devait obligatoirement s'entourer.

En ces circonstances, c'est vers l'Italie qu'à nouvelle fois Anna Ioannovna tourna les yeux, s'adressant bien naturellement à la nation dont la réputation, dans ce domaine, était dès longtemps et justement établie, et qui, la première, lui avait délégué, à deux reprises déjà, quelques-uns de ses meilleurs artistes.

LE VOYAGE DE PEDRILLO EN ITALIE
LA TROUPE RECRUTÉE EN 1735

Notes biographiques

Fait qui ne laisse pas de surprendre, quand on sait l'influence considérable que cet événement exerça sur la vie artistique du pays tout entier, les archives russes — tant celles de l'État et de la cour, que celles des Théâtres impériaux — n'ont livré jusqu'à maintenant aucune pièce officielle concernant la venue d'une troupe nouvelle en 1735. Peut-être le dépouillement méthodique, et forcément très lent, des montagnes de documents entassés sans ordre dans de nombreux dépôts où, depuis tantôt deux cents ans, ils sont abandonnés à la moisissure et aux ravages des rats, permettra-t-il de faire apparaître, quelque jour, les parchemins qui durent nécessairement entériner les décisions impériales relatives à l'envoi d'un émissaire en Italie et à l'engagement de la cinquantaine d'artistes et gens de théâtre que celui-ci amena avec lui à Saint-Pétersbourg.

Pour l'instant du moins, on ignore entièrement les conditions dans lesquelles le représentant de la cour fut investi de cette mission, et les circonstances dans lesquelles il l'accomplit. Car J. von Stählin dont, provisoirement, les écrits constituent à peu près l'unique source authentique à laquelle l'historien soit en mesure de puiser utilement pour ce qui a trait au règne d'Anna Ioannovna, se borne à signaler l'arrivée de la compagnie qui vint remplacer celle de 1733, et à énumérer les chanteurs, comédiens, instrumentistes, danseurs, etc., qui en faisaient partie, sans nous transmettre aucun détail sur les négociations entreprises à cet effet.

Du moins, l'annaliste germano-russe nous apprend-il que, cette fois, ce fut non plus à Johann Hübner, mais à Pietro Mira, que l'impératrice s'en remit du soin d'exécuter ses ordres. Et cette marque de confiance accordée à un homme qui n'était encore que simple violoniste d'orchestre ¹, montre bien l'ascendant que le Napolitain avait su prendre en peu de temps sur l'esprit d'Anna Ioannovna, ainsi que l'adresse avec laquelle il avait manœuvré pour se faire apprécier et passer sur le dos de collègues plus anciens dans leurs fonctions.

Au dire de J. von Stählin ², Pedrillo fut chargé en 1734, « d'organiser entièrement la musique de la chambre, de réunir en Italie les personnes nécessaires pour un opéra italien et une comédie, et d'engager celles-ci au service de la cour impériale », tâche dont il s'acquitta avec une perspicacité et une intelligence qu'atteste hautement la valeur exceptionnelle de la troupe qu'il forma, car celle-ci comptait presque exclusivement des artistes de marque, qui s'étaient fait connaître, de façon avantageuse, sur les scènes les plus fameuses de la péninsule.

Aussi s'étonne-t-on de constater que les historiens russes à peu près unanimes ont négligé

¹ Il ne fut promu à la charge de « premier bouffon », que vers 1736.

² *Op. cit.*, II, 84.

de signaler le rôle joué, à cette occasion, par l'homme de confiance de l'impératrice, alors même que J. von Stählin leur fournissait à ce sujet d'irréfutables précisions ¹.

Pedrillo demeura absent une année environ, et l'on peut supposer que, désireux de justifier la confiance que l'on avait mise en lui, il employa une bonne partie de son séjour en Italie à courir les principaux théâtres, pour s'assurer lui-même des mérites des virtuoses et spécialistes qu'il se proposait d'emmener à Saint-Pétersbourg.

C'est ainsi qu'un citoyen bolognais, Antonio Barilli, note dans son journal, au mois de février 1735 :

Une compagnie de musiciens, avec des architectes et des maçons (sic), est partie pour Venise où elle doit rejoindre une autre compagnie de comiques et de danseurs, qui va aller passer quelques années à Saint-Pétersbourg, au service de l'impératrice de Moscovie ².

Il est certain, également, qu'au cours de son voyage, le Napolitain fit escale à Florence, et qu'il y vit le duc Giovanni-Gasto de Medici car, en 1736, dans une lettre qu'il écrivit de Saint-Pétersbourg à celui-ci, il lui rappelle sa visite et la commission dont Anna Ioannovna l'avait chargé ³.

L'ensemble réuni par Pedrillo arriva durant l'été 1735 dans la capitale russe ⁴.

On jugera de son importance par le tableau suivant que nous avons dressé en utilisant, pour ce faire, les indications éparses recueillies des sources contemporaines, et dans lequel nous avons signalé, autant que cela nous a été possible, la durée du séjour de chaque artiste en Russie ⁵.

Musiciens

| | |
|-------------------|--|
| 1735-1759 et 1762 | Francesco Araja, maître de chapelle et compositeur |
| 1735-1764 | Domenico dall' Oglia, violoniste et compositeur |
| 1735-1764 | Giuseppe dall' Oglia, violoncelliste |
| 1735-1762? | Pietro Peri (ou Pieri), violoniste |
| 1735-1737 | Giovanni Piantanida, violoniste et compositeur |
| 1735-1738 | Stefano Ruvineti, instrument non désigné |

Chanteurs

| | |
|------------|---|
| 1735-1747 | Domenico Cricchi |
| 1735-1756 | Caterina Giorgi |
| 1735-1756 | Filippo Giorgi |
| 1735-1753? | Caterina Mazany |
| 1735-1742? | Pietro Morigi |
| 1735-1738 | Pietro Pertici |
| 1735-1737 | Costanza Piantanida, <i>detta la Posterla</i> |
| 1735-1746 | Rosa Ruvineti-Bon |

¹ C'est le cas, entre autres, de N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, *passim*) qui, donnant d'amples détails sur la carrière de bouffon de Pedrillo, ne juge même pas à propos de signaler son voyage en Italie.

² *Zibaldone ossia Giornale d'Antonio Barilli, bolognese, di quanto è seguito in Bologna*, t. VII, p. 16, à la Bibliothèque de l'Université de Bologne. Cité par C. RICCI : *Op. cit.*, pp. 443-444.

³ Voir le texte intégral de cette lettre dans la notice que nous avons consacrée à Pietro Mira (*Rivista musicale italiana*, année 1942, fasc. III).

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 84. N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, note 12, prétend inexactement que quelques-uns de ces artistes : Bernardo et Elisabetta Vulcani, ainsi qu'Antonio Piva, étaient entrés au service russe en 1733 déjà.

⁵ La compagnie réunie par les soins de Pedrillo comprenait, en outre, ainsi qu'on le voit par l'énumération de J. von Stählin, une demi-douzaine environ d'instrumentistes et d'artisans dont on ignore les noms.

Comédiens

| | |
|---------------------|------------------------------|
| 1735-1737 | Carlo Antonio Bertinazzi |
| 1735-1737 | Giovanna Maria Casanova |
| 1735-1738 | Antonio Constantini |
| 1735-1738 (ou 1746) | Francesco Ermano (ou Ermani) |
| 1735-1738 | Ieronimo Ferrari |
| 1735-1738 | Antonio Piva |
| 1735-1738 | Rosa Pontremoli |
| 1735-1738? | Elia Portesi |
| 1735-1738 | Bernardo Vulcani |
| 1735-1738 | Elisabetta Vulcani |
| 1735-1738 | Domenico Zanardi |

Danseurs

| | |
|---------------------------|--|
| 1735-1738 | Giuseppe Brunoro |
| 1735-1738, puis 1742-1759 | Antonia Constantini (mariée Rinaldi) |
| 1735-1738, puis 1742-1759 | Antonio Rinaldi, maître de ballet |
| 1735-1736 | Giulia Rinaldi († 1736, à Saint-Pétersbourg) |
| 1735-1738 | Cosmo Tesi et sa femme |

Techniciens

| | |
|------------------|--|
| 1735-1746 | Girolamo Bon, décorateur |
| 1735- après 1764 | Carlo Gibelli, machiniste |
| 1735-1760 | Antonio Peresinotti, décorateur-peintre |
| 1735-1765 | Bartolommeo Tarsia, décorateur, dessinateur. |

Chacun des Italiens, assure J. von Stählin ¹, recevait des appointements considérables et proportionnés à ses fonctions. A l'expiration des cinq années prévues par son contrat d'engagement, liberté entière lui était laissée d'abandonner le service impérial, sans que le grand-maréchal de la cour pût s'y opposer. Par ailleurs, il avait droit à un logement gratuit (avec le bois pour le chauffage) dans un bâtiment appartenant à la Couronne, qui était spécialement affecté à cet usage ², ce qui permettait aux artistes étrangers de vivre entre eux, sans éprouver les inconvénients de l'exil, et ne laissait pas de constituer un avantage matériel supplémentaire qu'ils devaient apprécier à sa valeur.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Francesco Araja, engagé en la double qualité de compositeur et de maître de chapelle de la cour de Russie, était né, en 1700, à Naples où il fit ses études ³. Ayant débuté dans sa ville natale, en 1729, par une comédie musicale en dialecte napolitain : *Lo matremmonejo pe'mennette*,

¹ *Op. cit.*, II, 88.

² J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II 87-88) dit que les logements destinés aux artistes italiens avaient été aménagés dans l'ancien Palais d'hiver (de bois), qui bordait la Néva, et où Pierre I^{er} avait l'habitude de passer la saison froide. En effet, un oukase rendu par la souveraine, le 15 octobre 1740, ordonne d'installer dans cet édifice un certain nombre d'employés et de serviteurs de la cour, notamment : « les chantres, les comédiens italiens et allemands, et l'Ecole de danse de Landé » (*Etat intérieur de l'Empire russe*, pp. 10-11).

³ C. SCHMIDL : *Dizionario universale dei musicisti*, deuxième édition ; Milan, 1926, t. I, p. 64, prétend, sans en donner de preuve, que le compositeur napolitain fut l'élève de Leonardo Vinci. Mais celui-ci n'étant né que dix ans avant Araja, cette assertion semble assez peu vraisemblable. Il faut noter, au reste, que la notice consacrée à F. Araja, par C. Schmidl, est bourrée d'inexactitudes et de grossières erreurs.

il donna, en 1730, *Berenice* à Pratolino (près de Florence), et *Ciro riconosciuto* à Rome où, l'année suivante, il fit entendre un oratorio : *S. Andrea Corsini*, ainsi que son opéra : *Cleomene*, auquel succéda, un an plus tard (ou en 1733), à Naples, une cantate : *La Cimotea*, écrite pour les noces du duc d'Avellino et de la duchesse de Maddalonia ¹. En 1734, Milan applaudit son opéra : *La forza dell'amore e dell'odio* et, en 1735, Venise eut la primeur de son *Lucio Vero* ².

Si l'on en devait croire l'*Enciclopedia italiana* ³, le succès de *Cleomene* en 1731 aurait attiré l'attention du ministre russe à Rome sur la personnalité du musicien napolitain, et valu à celui-ci l'honneur d'être appelé à Saint-Pétersbourg, quatre ans plus tard.

Disons-le : Cette assertion que ne vient corroborer aucun témoignage contemporain présentant quelque authenticité, semble fort sujette à caution. Pour le motif, tout d'abord, qu'aux termes d'une lettre de P. Metastasio à la célèbre cantatrice Marianna Benti-Bulgarelli ⁴ (1684-1734), ce succès ne fut rien moins que brillant. Puis parce que si, en 1731 déjà, Anna Ioannovna se montrait désireuse d'instituer à sa cour des représentations régulières, elle paraît, à ce moment, s'être surtout préoccupée de réunir les chanteurs et instrumentistes dont elle était dépourvue, et n'avait point encore envisagé l'idée d'avoir un compositeur à son service. Enfin, en raison de l'intervalle prolongé qui sépare la représentation de *Cleomene*, de l'instant où F. Araja fut engagé par la cour de Russie.

Bien plutôt incline-t-on à penser qu'au cours de ses pérégrinations en Italie, Pedrillo perçut l'écho des dernières réussites du maître, et qu'en homme avisé, il profita de la présence de Francesco Araja à Venise où celui-ci dut se rendre, afin de surveiller les répétitions de son *Lucio Vero* qui allait être donné pendant le carnaval de 1735 ⁵, pour acquérir la collaboration d'un artiste dont il avait été à même d'apprécier personnellement les mérites, et dont de récents ouvrages, reçus avec faveur, avaient affirmé la réputation.

Quoi qu'il en soit, un fait est certain, c'est qu'au moment où *Lucio Vero* parut sur la scène du Teatro S. Angelo, Francesco Araja avait déjà contracté un engagement au service impérial, car le livret de cet opéra fait suivre son nom de la mention : « maître de chapelle de S. M. régnante de toutes les Russies ».

Bien que le contrat qui l'attachait à la cour ne nous ait pas été conservé, et qu'ainsi nous ignorions ses attributions exactes, nous savons que ses appointements annuels s'élevaient, au début, à la somme de mille deux cent vingt roubles ⁶, sans préjudice du logement gratuit offert par la Couronne, ainsi que des généreuses gratifications occasionnelles et des cadeaux somptueux (fourrures de grand prix, tabatières en or ornées de son portrait et enrichies de brillants, etc.) que la souveraine prit, tout aussitôt, l'habitude de distribuer aux artistes italiens, au lendemain de chaque représentation extraordinaire.

¹ La plupart des biographes d'Araja tiennent *La Cimotea* pour un opéra, et affirment que cet ouvrage fut écrit après le séjour du musicien en Russie. La *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (Naples, 1819) établit la vérité sur ces deux points, et fournit tous les détails désirables au sujet de cette partition.

² Liste et dates établies par F. PIOVANO : *Op. cit.*, VIII, 75, qui rectifie, sur de nombreux points, les assertions de tous les historiens antérieurs. Toutefois, F. Piovano attribue à Francesco Araja l'oratorio : *La natività di Gesù* qui, en réalité, appartient à Pietro Aniello d'Araya, ainsi qu'en témoigne la partition autographe, datée de 1681, qui est conservée à l'Archivio dell'Oratorio dei Filippini, à Naples (Associazione dei musicologi italiani. *Catalogo delle opere musicali, Città di Napoli, Oratorio dei Filippini*; Parme, 1918, p. 34). Pietro Aniello d'Araya est-il le père de Francesco ? La chose semble probable. Cmf. : Fétis, I, 125, qui prétend que Francesco Araja aurait écrit cet ouvrage, lors de son retour de Russie, c'est-à-dire après 1759, pour l'église des Oratoriens de Bologne !

³ *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*; Milan, 1929-1938, t. III, p. 922. L'auteur de cet article commet, au reste, une erreur en appelant : *Amore regnante* l'ouvrage joué à Rome, à cette date. Quoi qu'en disent nombre d'historiens, F. Araja n'a composé aucun opéra portant ce titre.

⁴ *Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio a cura di Giosuè Carducci*; Bologne, 1883, t. I, pp. 34-35. « Mi dispiace la disgrazia del *Cleomene* », écrit le dramaturge.

⁵ Renseignement fourni par le livret de cet opéra (exemplaire à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne), qui contredit à la date du 4 janvier indiquée par F. Piovano pour la première représentation. (*Op. cit.*, VIII, 75.)

⁶ P. АРАЖОВ : *Op. cit.*, p. 64.

Chose regrettable, les contemporains — et J. von Stählin, le tout premier — qui ont consigné, dans leurs ouvrages et leurs mémoires manuscrits, tant de détails intéressants relatifs aux faits et gestes des chanteurs qui se produisaient sur la scène impériale, ont fait preuve, à l'égard de Francesco Araja, d'une indifférence qu'on s'explique difficilement, quand on sait la haute situation de celui-ci, ainsi que le rôle en vue qu'il joua dans le monde des théâtres, durant près d'un quart de siècle, sous le règne de deux impératrices.

C'est ainsi, en particulier, que nous ne possédons aucun renseignement sur l'activité du musicien durant la période qui s'étend entre son arrivée dans la capitale et la première représentation, en janvier 1736, de son opéra : *La forza dell'amore et dell'odio*, par lequel s'ouvrit la série des spectacles dont il assuma la responsabilité. Certes, on peut présumer que, dès qu'il fut installé à Saint-Pétersbourg, Francesco Araja s'occupa d'organiser méthodiquement le théâtre italien, de faire travailler les chanteurs et de styler, selon les usages de son pays, l'orchestre de la cour qui, formé d'éléments réunis de droite et de gauche, ne possédait pas encore, sans doute, la cohésion nécessaire à l'exécution des grands ouvrages dont le répertoire allait bientôt s'enrichir.

Mais il est certain aussi que, désireux de montrer ses capacités et son zèle, il s'employa, sans plus tarder, à produire ces « concerts composés pour la circonstance », dont la *Gazette de Saint-Pétersbourg* signale — sans d'ailleurs nommer jamais leur auteur — l'exécution par les virtuoses italiens, lors de tous les dîners d'apparat et des réceptions qui se succédaient de mois en mois à la cour ¹.

Seul, en effet, d'entre les musiciens alors au service, F. Araja était rompu, par ses études aussi bien que par sa pratique du théâtre, au style vocal de ce genre d'ouvrages, ceux de ses compatriotes qui, à la même époque, s'adonnaient à la composition en Russie, se vouant essentiellement à l'art instrumental.

Durant les longues années qu'il passa à Saint-Pétersbourg, Francesco Araja dut écrire ainsi une foule d'œuvres de circonstance, sur lesquelles on ne possède plus aucun renseignement, sauf en ce qui concerne trois cantates dont le texte a été conservé, mais dont la musique a disparu.

Le début officiel du maître napolitain eut lieu le 29 janvier 1736, avec la représentation de son opéra : *La forza dell'amore e dell'odio* qui, ainsi que l'usage s'en établit dès ce moment, fut donné le lendemain du jour de naissance de l'impératrice. Trois mois plus tard, soit le 28 avril, F. Araja fit entendre une cantate : *La gara dell'amore e del zelo*, à l'occasion de l'anniversaire du couronnement, qui était toujours commémoré avec force réjouissances ². Puis, deux années de suite, les 29 janvier 1737 et 1738, il fournit à la scène impériale des opéras nouveaux : *Il finto Nino o vero la Semiramide riconosciuta* et *Artaserse*.

Peu après, en automne 1738, nombre d'artistes, dont le contrat venait à échéance, furent congédiés et repartirent pour leur pays natal, ce qui eut pour résultat immédiat de réduire sensiblement l'effectif de la troupe et de rendre impossible, pour un temps, l'exécution de grands ouvrages dramatiques.

De ce fait, Francesco Araja qui était demeuré à son poste, n'eut plus d'opéras à composer, et borna vraisemblablement son activité créatrice aux courtes partitions qui étaient nécessaires au service habituel de la cour. C'est lui, on le peut penser, qui dut écrire la musique du spectacle organisé au palais, le 6 juillet 1739, à l'occasion du mariage de la grande-duchesse Anna Léopol-

¹ C'est ainsi que, le 5 février 1736, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* note que, deux jours auparavant, au cours du dîner donné par l'impératrice pour célébrer sa fête patronymique, « les virtuoses et chanteurs impériaux italiens, placés dans une chambre voisine, ont exécuté un concert spécialement composé pour la circonstance », concert qui, fort probablement, fut écrit par le maître de chapelle de la cour. Durant la période 1736-1740, le même journal enregistre une dizaine de cas semblables.

² Peut-être bien F. Araja est-il aussi l'auteur de l'intermède qui fut représenté au Palais d'été, le 7 septembre 1736, et dont la *Gazette de Saint-Pétersbourg* (n° 36) n'indique pas le titre.

dovna, et qui comportait, nous dit la *Gazette de Saint-Petersbourg* ¹ : « une pièce de théâtre appelée en italien : *Pastorale* ».

A la mort d'Anna Ioannovna, survenue le 17 octobre 1740, il prêta, le même jour, serment de fidélité au petit tsar Ioann Antonovitch ². Puis, comme s'il pressentait les graves événements qui allaient se dérouler autour du trône, F. Araja demanda et obtint un congé d'une année pour se rendre en Italie. Toutefois, avant que de partir, il reçut de l'ex-grand-maréchal de la cour, comte de Lœwenwolde dont on sait l'amour passionné pour la musique italienne, l'ordre de ramener, à son retour, un certain nombre d'artistes destinés à compléter la compagnie d'opéra, qui se trouvait fort appauvrie depuis 1738.

C'est alors que F. Araja se trouvait à l'étranger, qu'il apprit, tout à la fois, la déposition brutale du jeune tsar et de la régente sa mère, ainsi que l'avènement de l'impératrice Elisabeth Péetrovna. Ces nouvelles lui ayant donné à penser que les dispositions de la cour avaient pu se modifier, il demanda des instructions supplémentaires à Saint-Petersbourg, d'où il lui fut répondu qu'il devait poursuivre l'accomplissement de la mission dont il était chargé, et ne reculer devant aucune dépense pour attirer en Russie les meilleurs chanteurs et instrumentistes qu'il pourrait trouver. A cet effet, l'argent nécessaire lui fut envoyé à Venise ³.

Fort de ces assurances, Francesco Araja s'employa de son mieux à remplir sa tâche et, quand il revint, probablement dans l'automne de 1742, il amena avec lui le chanteur L. Saletti, les violonistes G. Passerini, T. Porta et A. Vaccari, le hautboïste Stazzi, le librettiste G. Bonecchi, le décorateur G. Valeriani, ainsi que le maître de ballet Antonio Rinaldi et sa femme Antonina qui, venus une première fois en 1735, avec Pedrillo, avaient regagné leur pays natal en 1738 ⁴.

En son absence, Elisabeth Péetrovna avait été couronnée à Moscou (25 avril 1742). Aussi n'avait-il pu, comme il l'eût certainement fait en d'autres circonstances, écrire l'opéra qui fut représenté à cette occasion, et qui n'était autre que : *La clemenza di Tito*, de A. Hasse, accompagné d'un prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, dont Domenico dall'Oglio fut chargé de composer la musique.

Mais, dès les années suivantes, *Seleuco* (1744), *Scipione* (1745), *Mitridate* (1747), *L'asilo della Pace* (1748), *Bellerofonte* (1750), *Eudossa incoronata* (1751) vinrent témoigner de l'activité du maître qui, en 1755, tenta un effort nouveau en donnant : *Céphale et Procris*, le premier en date des opéras qui aient été composés sur un texte russe : Initiative dont le succès fut retentissant et valut au musicien les marques les plus flatteuses de la faveur impériale. C'est à cette même année où Francesco Araja montra une fécondité extraordinaire, qu'appartiennent le *dramma per musica* : *Alessandro nelle Indie*, et un *dialogo per musica* intitulé : *Amor prigioniero*, écrit pour le théâtre que le grand-duc héritier Pierre Féodorovitch avait fait édifier dans sa résidence d'Oranienbaum ⁵.

Et peut-être est-ce également à F. Araja qu'il convient d'attribuer un petit ouvrage italien qui fut représenté à Saint-Petersbourg, durant cette période, une sérénade : *La corona d'Alessandro Magno*, qui dut être exécutée entre 1750 et 1752, car le livret en est de G. Bonecchi qui quitta la Russie en 1752, et deux des chanteurs qui s'y produisirent (la basse bouffe Compassi et la cantatrice Garani) n'étant entrés au service qu'en 1750.

Comme, à cette époque, Araja était le seul compositeur italien attaché à la cour, il semble fort probable que cet ouvrage lui appartient, encore qu'aucun document ne mentionne son nom.

¹ Numéro du 10 juillet 1739.

² *Etat intérieur de l'Empire russe*. Affaires du Comptoir de la cour, n° 7, p. 60.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 404 et II, 92-93.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 95-96.

⁵ Petite localité située au bord de la mer, sur la côte méridionale du golfe de Finlande, à une quarantaine de kilomètres de Saint-Petersbourg. Pierre Féodorovitch et sa femme, la future Catherine II, dont les relations avec l'impératrice Elisabeth Péetrovna étaient toujours assez tendues, y avaient fixé leur résidence ordinaire, et y passaient une bonne partie de l'année.

En 1757, cependant, l'arrivée à Saint-Pétersbourg d'une brillante compagnie d'*opera buffa* dont le répertoire était consacré aux ouvrages gais et légers qui, alors, faisaient fureur en Italie, vint mettre un terme à la production dramatique d'Araja, en accaparant immédiatement l'attention de la cour, et en détournant celle-ci de l'*opera seria*. Brusque revirement qui, sans doute, dut être cruel à l'amour-propre du musicien napolitain désormais relégué sur un plan secondaire après avoir, durant plus de vingt ans, connu toutes les satisfactions possibles.

Dès ce moment, en effet, F. Araja n'écrivit plus d'opéra. Il borna son activité aux pièces de circonstance qui lui étaient demandées pour les fêtes organisées, tant à Saint-Pétersbourg que dans les résidences impériales, à l'occasion d'événements de famille ou d'anniversaires.

C'est ainsi qu'au cours de l'année 1757, il produisit successivement deux cantates : *Junon secourable* et *Urania vaticinante*, cette dernière représentée au théâtre du palais d'Oranienbaum ; cependant que, pendant l'été de 1758, il fut chargé par Catherine Alexéievna de composer la musique d'une fête donnée par la grande-duchesse dans le parc d'Oranienbaum, « pour diminuer l'humeur » de son atrabilaire époux.

Outre les avantages de tout genre attachés à sa situation de maître de chapelle, Francesco Araja avait alors des appointements annuels s'élevant à la somme de deux mille roubles. Seuls, dans la troupe italienne, le célèbre castrat Lorenzo Saletti et le vieux violoniste Luigi Madonis étaient plus favorisés, qui gagnaient respectivement trois mille cinq cents et mille cinq cent cinquante roubles ¹.

En automne 1759, ayant acquis une belle fortune pendant les vingt-quatre années qu'il avait passées au service de la cour, Francesco Araja quitta la Russie et, comblé de riches présents qui lui furent faits à cette occasion, il se rendit à Bologne où il se proposait de vivre désormais dans le repos ². Mais, à la mort d'Elisabeth Péetrovna (25 décembre 1761), l'un des premiers gestes de l'empereur Pierre III, fervent amateur de musique qui, alors qu'il n'avait pas encore accédé au trône, possédait sa propre chapelle dont le chef était Vincenzo Manfredini, fut de mander d'urgence le vieux maître à Saint-Pétersbourg. Flatté comme l'on pense de ce témoignage d'estime qui le venait chercher dans sa lointaine retraite, le compositeur ne tarda pas de se mettre en route, ramenant avec lui un jeune violoncelliste russe dont on l'avait chargé de surveiller les études en Italie ³. Et, bien que l'on n'ait aucune indication positive à ce sujet, on est fondé à admettre qu'à son arrivée, il réintégra temporairement ses anciennes fonctions car, treize jours à peine après son avènement au trône, le nouveau souverain avait, par un oukase signé de sa main, congédié le compositeur Hermann-Friedrich Raupach qui, lors du départ d'Araja, deux ans auparavant, avait succédé à celui-ci comme maître de chapelle de la cour ⁴.

Un fait du moins est certain, car il est attesté par Catherine II, épouse du tsar qu'elle laissa assassiner quelques mois plus tard par son amant Grégoire Orlof, c'est qu'à ce moment, Araja prêta, chaque semaine, son concours aux concerts organisés par Pierre III ⁵. Selon les

¹ Liste des gages des employés de la Compagnie italienne (1757), reproduite dans : *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes, près l'Université de Moscou* ; Moscou, 1860, n° 3, pp. 52-53.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 106. Selon l'auteur anonyme de l'article biographique consacré à Francesco Araja dans G. SCHILLING : *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* ; Stuttgart, 1840-1842, t. I, p. 254, le musicien aurait déclaré alors : « Je suis riche ; la verve poétique et la fantaisie nécessaire font défaut à la vieillesse. Pourquoi travaillerais-je encore, au risque de compromettre la réputation que me valut la force de ma jeunesse ? » Propos pleins de sagesse, certes, mais dont aucune source connue ne vient attester l'authenticité...

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 159. Le violoncelliste dont il est question ici est Ivan Khorgevsky, autrefois élève de l'École de musique fondée en 1740 par Anna Ioannovna. Le grand-duc Pierre Féodorovitch (Pierre III) l'avait envoyé à Naples pour s'y perfectionner, et il fut, dès 1764, l'un des successeurs de Giuseppe dall'Oglio, dans l'orchestre de la cour. Il prit sa retraite en janvier 1787, après quarante-six ans de service (*Archives des Théâtres impériaux*, II, 337-338 ; et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 420 et II, 166.

⁴ N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 19, prétend qu'à son retour dans la capitale, Araja ne retrouva pas sa place qui aurait été occupée alors par Raupach. L'oukase que nous venons de citer, d'après les *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61, démontre l'inexactitude de cette allégation.

⁵ *Mémoires écrits par elle-même* ; Londres, 1859, *passim*.

dire de J. von Stählin, le compositeur aurait même reçu du souverain l'ordre d'écrire un nouvel opéra, mais la brutale déposition du tsar (28 juin 1762), suivie bientôt de sa mort (7 juillet), mit obstacle à la réalisation de ce projet ¹.

Devinant que son temps était fini, sentant aussi peut-être que Catherine II ne tenait pas particulièrement — ce qui se conçoit — à voir auprès d'elle un artiste qui avait été des intimes de son défunt mari, et dont la présence ne pouvait manquer de lui rappeler des événements peu flatteurs pour sa réputation, Francesco Araja prit alors le parti de revenir dans son pays. Et c'est, très probablement, au voyage qu'il fit pour s'en retourner, que se rapporte un curieux souvenir consigné par Johann Friedrich Reichardt dans son *Autobiographie*.

Le musicien allemand raconte en effet, que, lors de son séjour à Königsberg, une cantatrice du nom de Gasinella ² (?) qui avait appartenu à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg, et qui se rendait à Berlin, se fit entendre chez le comte de Keyserling. Et il donne de cette scène ce tableau plaisant qui, à tout le moins, a l'avantage de nous tracer un fort amusant portrait du maître, sur le physique duquel ses autres contemporains ont négligé de nous renseigner :

... La chanteuse poussait des cris si sauvages, que l'on percevait bien rarement un son vraiment musical. Ce fut le cas, en particulier, pendant un frénétique air de bravoure, dans lequel le mot desperata (sic) revenait sans fin. Durant cette fureur anti-musicale, un petit Maestro di cappella âgé, hâve et abondamment poudré de blanc, Signor Francesco Araja, de Naples, maître de chapelle de la cour impériale russe, était assis au clavier, d'un air accablé. Il suivait la cantatrice dans ses voyages. Il portait un vieux vêtement de drap noir, couvert de poudre, ainsi qu'une petite épée pour rire, en argent, qui, sur le côté, lui tombait beaucoup plus bas que le genou, et il serrait sous son bras un petit chapeaubas de soie. Tout en reniflant des prises de tabac d'Espagne, il jouait l'accompagnement avec deux ou trois doigts ³.

Lorsqu'il quitta la Russie — probablement peu après la mort de Pierre III — c'est à Bologne que Francesco Araja alla se fixer, et qu'il passa le reste de sa vie. Au dire de G. Schilling ⁴ dont les informations discutables s'appuient sur des sources qu'il nous a été impossible de retrouver, la fameuse *Accademia filarmonica* de cette ville lui aurait décerné le titre de membre d'honneur. Mais, en dépit des minutieuses vérifications que feu Francesco Vatielli, directeur de la Bibliothèque du Liceo musicale, et M. Giorgio Winternitz, ancien archiviste de l'Accademia filarmonica, ont eu la grande obligeance d'opérer pour nous, il a été impossible de trouver la confirmation de cette information, le nom de Francesco Araja ne paraissant dans aucune des pièces manuscrites et imprimées détenues par ces deux institutions ⁵.

Dans sa retraite, le vieux musicien vivait entouré de plusieurs jeunes artistes dont il était,

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 159.

² Il s'agit, très vraisemblablement, de la cantatrice Maria Camati (aussi Camal), dite la *Farinella*, qui vint à Saint-Pétersbourg en 1757, dans la troupe d'*opera buffa* de l'impresario G. B. Locatelli, et qui fut engagée, peu après, au service du grand-duc Pierre Féodorovitch. Lorsque celui-ci fut assassiné en 1762, les artistes italiens dont il aimait à s'entourer furent, pour la plupart, congédiés par Catherine II, et repartirent pour l'étranger. Ce qui expliquerait la présence à Königsberg, à ce moment, de la *Farinella* dont Reichardt, qui n'avait alors qu'une dizaine d'années, a visiblement déformé le surnom. Sur cette artiste, voir ci-dessous, pp. 283-284.

³ Cité par H. M. SCHLETTNER : *Joh. Friedrich Reichardt, sein Leben und musikalische Tätigkeit*; Augsburg, 1865, t. I, p. 44.

⁴ *Op. cit.*, I, 254.

⁵ De son côté, dans sa notice historique : *La R. Accademia filarmonica di Bologna*; Bologne, 1930, M. N. Morini ne mentionne pas le nom de F. Araja dans la liste qu'il donne des « plus notables musiciens inscrits à l'Accademia filarmonica, depuis sa fondation ».

tout à la fois, le maître et le bienfaiteur ¹. Une complète incertitude plane sur le lieu et la date de la mort de Francesco Araja qui, selon les uns, aurait terminé ses jours en 1767, selon les autres, vers 1770 ².

Jusque tout récemment encore, on ne connaissait aucun portrait du *maestro* napolitain dont l'effigie ne figure ni dans le *Parnaso* de Fedi, ni dans celui de Scotti, et qui semble n'avoir jamais eu les honneurs de l'eau-forte.

Aussi la découverte est-elle heureuse — s'il n'y a pas erreur sur la personne — que feu N. Findeisen a faite d'une fort belle toile dont il affirme ³ qu'elle reproduit les traits de Francesco Araja, et qu'elle est due au pinceau d'un peintre français que notre confrère dénomme : François, et qui pourrait bien être — car, à notre connaissance, il n'exista jamais d'artiste de ce nom —, le célèbre François Lagrenée, dit l'ainé, qui arriva en Russie un peu avant le départ du compositeur, et qui allait y donner d'innombrables portraits. A la vérité, dans le catalogue qu'il a dressé des toiles peintes par lui, à Saint-Pétersbourg, François Lagrenée ne mentionne pas celle dont il s'agit ici ⁴. Mais comme la liste établie par lui n'est pas absolument complète, il est fort possible que, sur ce point aussi, il y ait eu omission ou oubli de sa part.

Quoi qu'il en soit, cette pièce, qui faisait autrefois partie du Musée Chérémétief, à Saint-Pétersbourg, figure aujourd'hui dans la section de culture et de technique musicales de l'Ermitage. Bien qu'elle ne soit pas datée, on peut estimer qu'elle remonte à la période où Lagrenée se trouvait en Russie, car le musicien y est représenté sous les traits d'un homme de cinquante à soixante ans (on se souvient qu'Araja naquit vers 1700), au visage fin et intelligent, au regard vif avec, dans l'expression, quelque chose de narquois qui dit l'homme spirituel et cultivé.

Toutefois, il convient d'ajouter que l'attribution faite par N. Findeisen n'offre pas une absolue certitude. Car ce portrait, d'ailleurs non signé, ne porte, au revers, qu'une brève indication manuscrite, de date récente. Et la direction du Musée de l'Ermitage ne possède aucun renseignement de nature à confirmer l'hypothèse émise par N. Findeisen. Il ne faut donc n'accepter celle-ci que sous bénéfice d'inventaire ⁵.

D'entre tous les musiciens italiens qui furent appelés en Russie au XVIII^e siècle, il n'en est pas un — croyons-nous — à l'endroit duquel la fantaisie des annalistes se soit exercée aussi libéralement, et dont l'activité à la cour moscovite ait été rapportée de façon aussi arbitraire. Car, sans préjudice des perpétuelles erreurs de dates, commises par les historiens russes en ce qui a trait à l'apparition des opéras de Francesco Araja sur les scènes de Saint-Pétersbourg et de Moscou ⁶, on a attribué au *maestro* napolitain un nombre invraisemblable d'ouvrages auxquels, de toute évidence, il n'eut aucune part.

Le fait s'explique, il le faut reconnaître, par la disparition presque totale des documents officiels relatifs à cette période sur laquelle les *Archives des Théâtres impériaux* ne livrent aucun renseignement. Mais l'on est bien obligé aussi d'ajouter que, dans leurs investigations, les musicologues russes ont montré un dilettantisme et une absence de méthode, qui ont contribué à augmenter encore la confusion générale. D'où les flagrantes inexactitudes qui émaillent

¹ G. SCHILLING : *Op. cit.*, I, 254.

² Quelques auteurs donnent même la date de 1762, à laquelle contredit l'activité ultérieure du maître dans la ville où il était venu se fixer. Par ailleurs, il est possible qu'Araja ne soit pas mort à Bologne. Du moins, Don Giuseppe Fornasini qui a bien voulu opérer pour nous de longues recherches dans les registres mortuaires de cette ville, et que nous tenons à remercier ici de l'aide qu'il nous a apportée, n'a-t-il pas réussi à y découvrir la moindre indication relative au compositeur.

³ *Esquisse*, t. II, fasc. 4, frontispice.

⁴ Cette liste a été reproduite par E. et J. de Goncourt, dans leur ouvrage intitulé : *Portraits intimes du XVIII^e siècle*; Paris, 1880, p. 335.

⁵ Fig. 18, on trouvera la reproduction de ce portrait, d'après une épreuve photographique que la direction du Musée de l'Ermitage a bien voulu nous communiquer.

⁶ Il est tel de ses ouvrages pour lequel nous avons relevé plus de dix dates différentes, comportant parfois des écarts de douze ans !

les notices biographiques consacrées à F. Araja par les lexicographes occidentaux, trop naïvement confiants en le témoignage de leurs lointains confrères ¹.

Nous réservant d'étudier par la suite la chronologie des opéras du musicien, et de l'établir autant que nous le permettent les sources authentiques par nous consultées, contentons-nous, pour l'instant, d'énumérer les titres des partitions imaginaires qui ont été inscrites, par divers auteurs, à l'actif de ce maître. Ce sont :

a) *Antigona abbandonata*. Seuls quelques historiens du XIX^e et du XX^e siècles ² signalent cet ouvrage dont ils affirment qu'il repose sur un livret de P. Metastasio, et qu'il fut joué en 1757. Or, si le célèbre dramaturge italien a, à son actif, un *Antigono* qui connut une faveur marquée autant que durable, il est constant, en revanche, qu'il n'a jamais donné de livret intitulé : *Antigona*, moins encore : *Antigona abbandonata*, titre qu'ignorent, sous ce libellé, tous les dictionnaires lyriques existants. L'attribution qui est faite ici à F. Araja n'est, du reste, confirmée par aucun témoignage contemporain, ce qui la rend éminemment suspecte, pour ne pas dire plus. Au reste, la partition de cet ouvrage ne se trouve pas à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, qui possède, par ailleurs, la presque totalité des œuvres d'Araja jouées en Russie.

b) *Arsace*. Dû à Antonio Salvi, ce livret a été mis successivement en musique par nombre de compositeurs. Comme il porte le sous-titre : *Amore e maestà*, peut-être serait-on fondé à l'identifier avec l'opéra : *Amore regnante* que H. Riemann ³, C. di Villarosa ⁴ et C. Dassori ⁵ attribuent à Araja, ajoutant qu'il fut représenté à Rome, en 1731.

Fétis, Riemann ⁶, V. Stassof ⁷ et N. Findeisen ⁸ s'accordent à déclarer qu'*Arsace* aurait été joué à Saint-Petersbourg, en 1741 ⁹. Or, comme nous l'avons vu, Araja se trouvait à cette époque dans sa patrie. D'autre part, la troupe italienne de la cour, fort appauvrie par le départ de nombreux chanteurs, en 1738, eût été bien incapable de donner un spectacle de cette importance.

Cependant, J. von Stählin, seul d'entre les annalistes ayant vécu dans cette période, cite *Arsace* dans la liste qu'il dresse des opéras d'Araja représentés en Russie ¹⁰, sans toutefois indi-

¹ Disons, à titre d'exemple, que les rédacteurs de la douzième édition (inachevée) du *Musik-Lexikon*, de H. Riemann, parue en 1939, attribuent encore à Araja la paternité de *La clemenza di Tito*, de A. Hasse, qui fut représenté à Moscou, le 29 mai 1742, par des chanteurs italiens. Bien mieux, ils aggravent cette erreur en donnant la date du 28 décembre 1751, et en affirmant que cet ouvrage fut « le premier opéra composé sur un texte russe », et qu'il fut joué dans cette langue. A la vérité, M^{me} Rosa Newmarch avait été plus loin encore, peu auparavant, dans son livre intitulé : *L'opéra russe* (traduction française; Paris, 1922, p. 31), où elle avait poussé la fantaisie jusqu'à l'extravagance, écrivant ces lignes dont chaque mot presque est une imposture : « L'opéra russe fit un pas décisif en avant quand, en 1751, Araja composa la musique sur un texte purement russe. Le sujet : *La clemenza di Tito*, que Mozart traita plus tard en 1791, n'avait rien de commun avec la vie nationale, mais le libretto était l'œuvre de F. G. Volkov, et l'effet était tout à fait homogène, car tous les chanteurs chantaient dans la langue nationale, au lieu que quelques-uns chantaient en russe, et les autres en italien, comme auparavant ! »

Renonçant à relever toutes les méprises commises à l'endroit de notre musicien, signalons encore que, dans son *Dizionario universale...*, C. Schmidl persiste, lui aussi, à faire d'*Il pietoso Tito* (*sic*) un opéra russe, et qu'il enlève à D. dall'Oglio la paternité du prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, pour la donner tout gratuitement à Araja. Non content de cela, le musicologue italien prétend que cet ouvrage fut écrit à l'occasion des noces du « prince-héritier qui fut, par la suite, Paul III » (? !), alors qu'il célébra le couronnement d'Elisabeth Péetrovna. Et il donne, pour la représentation, la date du 1^{er} septembre 1745, au lieu du 29 mai 1742. Il serait peut-être difficile d'accumuler plus de contre-vérités en aussi peu de mots.

² V. MORROF : *Précis historique de l'opéra russe, de ses débuts à l'année 1862*; Saint-Petersbourg, 1862, p. 4. — V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 8. — N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 19.

³ *Opern-Handbuch*; Leipzig, 1887, p. 639.

⁴ *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*; Naples, 1840, p. 5.

⁵ *Opere e operisti*; Gênes, 1903, p. 500.

⁶ *Opern-Handbuch*, p. 29.

⁷ *Op. cit.*, p. 8.

⁸ *Esquisse d'une histoire...*, II, 19.

⁹ C. SCHMIDL : *Op. cit.*, I, 64, donne la date de 1739.

¹⁰ *Op. cit.*, II, 99.

quer la date de ce spectacle. Sa mémoire l'a-t-elle trahi, ainsi que cela est arrivé souvent, ou a-t-il fait une confusion avec quelque autre *dramma in musica* mis en scène à l'époque qui nous occupe ? Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de l'établir aujourd'hui. Du moins, un fait est-il certain, c'est qu'aucun livret de ce titre ne nous a été conservé, alors que l'on possède ceux de tous les autres ouvrages d'Araja, qui furent publiés simultanément en italien, en allemand et en russe.

Jusqu'à preuve du contraire, on peut donc tenir pour inexistante cette œuvre dont, au reste, la partition ne se trouve pas à la Bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad.

c) *La clemenza di Tito*. Ainsi que nous l'avons relevé plus haut, cet opéra qui fut représenté à Moscou, en 1742, n'appartient pas à Araja, mais à A. Hasse.

d) *Didone abbandonata*. Plusieurs historiens placent la représentation de cet ouvrage en 1751, alors que d'autres disent 1758. Le compositeur Francesco Zoppis qui séjourna à Saint-Pétersbourg de 1757 à 1781 ayant donné dans cette ville, en 1758 précisément, un opéra portant ce titre ¹, il est visible qu'il y a eu confusion, et que son œuvre a été mise au compte de F. Araja. Surenchérissant, M^{me} R. Newmarch ² croit pouvoir affirmer que cet ouvrage fut joué en russe, et que ce fut la première partition d'Araja qui eût été représentée à Moscou. Or, en 1744 déjà, *Seleuco* avait affronté les feux de la rampe, dans l'antique capitale des tsars.

e) *Il falso amico*, « drame triste en trois actes en musique, que composa le maître de chapelle de la cour Francesco Araja », ainsi qu'il appert d'une prétendue affiche de ce spectacle, que reproduit V. Morkof ³, et qui porte la date de 1744. Or, cette affiche cite, parmi les interprètes, deux chanteurs qui n'étaient point en Russie à cette époque, et qui n'y vinrent que fort postérieurement, soit : Giovanni Carestini qui arriva à Saint-Pétersbourg en 1753, et Giuseppe Compagnucci qui n'entra dans la troupe qu'en 1777 !

De toute évidence, le document que V. Morkof a accueilli un peu bien imprudemment, sans d'ailleurs en indiquer la provenance, peut être rangé parmi les nombreux faux dont l'histoire du théâtre russe est infestée et qu'elle doit, pour la plupart, à Ivan Nossouf ⁴. On remarquera, au reste, qu'aucun auteur, ancien aussi bien que moderne, ne fait la moindre allusion à l'ouvrage en question.

f) *Giuseppe in Egitto*. C'est encore au seul Nossouf ⁵ que l'on doit l'indication de cet opéra dont, selon lui, les paroles seraient de P. Metastasio. Or celui-ci n'a donné aucun texte d'opéra portant ce titre, et a écrit, par contre, une *azione sacra* qui a fourni le sujet de plusieurs oratorios. En outre, Nossouf prétend que *Giuseppe in Egitto* aurait été représenté à Moscou, en janvier 1763, époque à laquelle Araja avait très probablement regagné déjà l'Italie, et où Vincenzo Manfredini lui avait succédé comme maître de chapelle de la cour. Tous détails qui semblent démontrer qu'il s'agit, ici encore, d'une information imaginaire.

g) *Ifigenia in Tauride*. Selon I. Nossouf qui, de nouveau, porte seul la responsabilité de cette allégation, Araja aurait fait jouer, en 1758, cet opéra en trois actes, sur un livret de

¹ Voir ci-dessous, p. 277.

² *Op. cit.*, p. 30.

³ *Op. cit.*, p. 153.

⁴ Acteur qui vécut dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Ivan Nossouf est l'auteur d'une élucubration intitulée : *Annales du théâtre russe dès sa fondation jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, dont le manuscrit a été publié partiellement, sous le titre : *Annales du théâtre russe, de Nossouf*, par l'académicien E. V. Barsouf, à Moscou, en 1883. C'est là un ouvrage de haute fantaisie dans lequel on se heurte, à chaque page, aux plus invraisemblables extravagances, et qui, visiblement, repose presque entier sur des documents inventés de toutes pièces. Dates, noms de dramaturges, de librettistes, de compositeurs, de personnages et d'acteurs, il n'est presque pas une des précisions qu'il donne, qui ne soit en contradiction flagrante avec les faits historiques. Pareillement, les affiches de spectacles qu'il reproduit constituent, pour la plupart, autant de grossières impostures.

⁵ *Op. cit.*, p. 224.

Giuseppe Bonecchi ¹. Or, le dramaturge italien qui était entré en 1742 au service impérial, comme « poète de la cour », quitta la Russie en automne 1752 et, bien qu'il se fût engagé à fournir dès lors deux livrets par an, il se borna à en envoyer un en 1754, après quoi, il garda le silence, et l'on n'entendit plus parler de lui ². Sur ce drame, comme au reste sur tous ceux que nous signalons ici, les sources contemporaines restent muettes.

h) *Il re pastore*. On ignore sur la foi de quel renseignement V. Morkof et V. Stassof attribuent à l'année 1755 cet ouvrage qui n'est cité par aucun document contemporain. Peut-être ont-ils fait une confusion avec la partition du même titre, que B. Galuppi fit représenter à Saint-Pétersbourg, en 1766. Erreur que semble avoir également commise l'auteur du catalogue (manuscrit) des partitions d'opéras conservées à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, qui, dans l'énumération des œuvres d'Araja, mentionne un *Re pastore*, alors que la liste qu'il donne des œuvres de Galuppi, ne comporte pas ce titre. Ayant cherché en vain la partition de Galuppi dans toutes les bibliothèques d'Europe, il ne nous a pas été possible de procéder à une confrontation qui nous aurait permis d'établir avec certitude la propriété de cet ouvrage. Signalons cependant que le livret de *Il re pastore* ne fut écrit par P. Metastasio qu'en 1751, et que, partant, il est peu probable qu'Araja en ait eu connaissance si rapidement, à une époque où les relations littéraires entre la Russie et l'étranger étaient encore fort précaires.

i) *La Russia afflitta e riconsolata*, que plusieurs auteurs attribuent à F. Araja, est un prologue que Domenico dall'Oglio écrivit sur un texte de J. von Stählin, à l'occasion du couronnement d'Elisabeth Péetrovna, en 1742. Comme on le verra par la suite, l'appartenance de cet ouvrage est attestée par J. von Stählin lui-même ³.

D'autre part, I. Nossouf cite encore sept ouvrages dont il fait généreusement don à Araja, et qui semblent bien plutôt le produit de sa luxuriante imagination, si l'on en juge par les titres singuliers que portent la plupart d'entre eux (nous donnons ici la traduction française des titres russes indiqués par lui). Ce sont :

j) *Le comédien par force, ou l'amour rend inventif*, « intermède en deux actes, avec danses, livret de D^r Bonecchi », qui aurait été représenté en 1751 ⁴. Fait pour le moins étrange, qui contribue à rendre plus que suspecte l'information de Nossouf, les personnages de cette pièce portent, presque tous..., des noms allemands. On y trouve même une Cunégonde !

k) *L'aveugle Bélisaire, grand capitaine et homme infortuné*, opéra en trois actes, « avec chœurs et ballets », représenté en 1751 ⁵.

l) *Le troubadour et l'oiseleuse*, opéra en trois actes, représenté en 1751, et dont les personnages sont... espagnols ⁶.

m) *Orphée et Eurydice*, « mélodrame féerique en un acte, en vers, avec chœurs et ballets, livret de Metastasio, traduit de l'italien par F. G. Volkof », représenté en 1757 ⁷. Selon l'affiche dont I. Nossouf prétend reproduire le texte, les acteurs sont russes, et les danseurs italiens. On notera que P. Metastasio n'a jamais écrit d'ouvrage portant ce titre...

n) *Le fiancé philosophe*, « opéra bouffe en deux actes, du D^r Bonecchi », représenté en 1759 ⁸. Ici, les personnages sont français et anglais ! Comme nous l'avons dit, G. Bonecchi avait quitté la Russie sept ans auparavant...

¹ *Op. cit.*, p. 130.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 43 et 49-50; et III, 65.

³ Voir ci-dessous, pp. 192-194.

⁴ I. Nossouf : *Op. cit.*, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸ *Ibid.*, p. 137.

o) *Lença ou les Européens prisonniers des sauvages*, ballet en deux actes, représenté en 1751¹.

p) *Diane à la chasse*, ballet en trois actes, représenté également en 1751². Parmi les danseurs figure... le comédien français J.-B. Volange qui n'arriva en Russie que vers 1792 !

Comme on le voit, les historiens russes ont témoigné envers F. Araja une générosité qui eût été mieux employée à relater les détails exacts du séjour du musicien à Saint-Pétersbourg. Ainsi auraient-ils certainement sauvé de l'oubli bon nombre des œuvres que celui-ci écrivit réellement et dont, aujourd'hui, on ignore jusqu'aux titres. Car il est infiniment probable que les ouvrages dont nous avons mentionné les noms, ne forment qu'une partie de sa production pendant les années 1736-1759 où, de par ses fonctions officielles, le compositeur dut être presque constamment mis à contribution pour fournir la musique des festivités de tout genre, qui se succédèrent sans arrêt à la cour, sous les règnes d'Anna Ioannovna et d'Elisabeth Péetrovna.

* * *

Domenico dall'Oglio³, violoniste et compositeur, naquit, selon Fétis, à Padoue au commencement du XVIII^e siècle. Peut-être y fut-il le disciple de Tartini qui enseignait précisément dans cette ville, à l'époque où le futur virtuose fut en âge d'étudier. Mais peut-être aussi travailla-t-il sous la direction d'Antonio Vivaldi, à Venise où, de 1713 à 1718, on rencontre, en qualité de *moderator chori* au séminaire musical de l'Ospedale della Pietà⁴, un musicien du nom de Pietro dall'Olio⁵, qui pourrait bien être son père ou l'un de ses proches parents.

Quoi qu'il en ait été, Domenico dall'Oglio dut être formé par un grand maître de l'archet car, de l'avis de tous ceux qui l'entendirent, il était un exécutant accompli dont l'apparition à Saint-Pétersbourg fut fort remarquée⁶.

Il arriva en 1735 en Russie où ses appointements de début furent fixés à la somme de six cents roubles⁷, et où il se trouva, dans l'orchestre, aux côtés d'artistes tels que Luigi Madonis, Giovanni Verocai et Giovanni Piantanida, ce qui ne laissait pas, on s'en rend compte, de constituer un groupe de premiers violons d'une qualité réellement extraordinaire.

Son nom qui, par la suite, sera mentionné élogieusement par les gazettes, lorsque celles-ci rendront compte des représentations d'opéras et des concerts donnés à la cour, paraît, pour la première fois, dans les annales de l'époque, en raison d'une aventure assez plaisante dont le virtuose italien fut le héros, et que nous rapporte J. von Stählin.

¹ *Ibid.*, p. 86. Lença doit être une déformation du prénom Lancy que l'on retrouve en tête d'une « tragédie lyrique avec ballet et chœurs », que le compositeur italien Carlo Pozzi fit représenter à Moscou, en 1799, sous le titre : *Lancy, ou l'Anglaise chez les anthropophages*. Vu l'identité du sujet, il est fort possible qu'il s'agisse ici de la pièce de C. Pozzi, dont I. Nossouf, coutumier du fait, aura fait hommage à Araja, et dont il aura indiqué la date avec son habituelle fantaisie.

² *Ibid.*, pp. 88-89. On notera, par ailleurs, le nombre absolument invraisemblable des ouvrages qu'au dire de I. Nossouf, Araja aurait écrit dans la seule année 1751.

³ Détails qui font bien apparaître les difficultés auxquelles se heurte constamment l'historien désireux d'étudier le passé de la musique en consultant les sources russes : les *Archives des Théâtres impériaux*, qui seraient pourtant en mesure d'être bien renseignées, ne connaissent Domenico dall'Oglio et son frère Giuseppe que sous le nom de Dolomio. Cependant que, par une de ces erreurs dont il est coutumier, N. Findeisen (*Esquisse d'une histoire...*, II, 20-21) les appelle... Dall'Occo, les confondant avec une famille d'artistes qui ne vint en Russie que quelque quarante ans plus tard, et à laquelle appartient le fameux contre-bassiste Antonio Domenico dall'Occa, en lequel il veut voir un fils de Domenico dall'Oglio ! La même erreur vient d'être commise par M^{me} T. Livanova, dans ses *Remarques* annexées à la traduction russe des *Nachrichten von der Musik in Russland* de J. von Stählin (*L'héritage musical*, p. 179).

⁴ En 1703, A. Vivaldi avait été nommé professeur dans cette institution.

⁵ A. SALVATORI : *Antonio Vivaldi*, dans : *Rivista della Città di Venezia*, août 1928, p. 329.

⁶ J. von Stählin qui eut constamment l'occasion de l'entendre et qui en parle toujours avec de grands éloges, écrit de lui : « Excellent violoniste et compositeur. » « Ce violoniste plein de feu », dit-il ailleurs.

⁷ P. АРАЖОВ : *Op. cit.*, p. 65.

Domenico dall'Oglio ayant eu des relations intimes avec une chanteuse nommée Rosa Pontremoli qui remplissait les rôles de soubrettes, celle-ci se trouva enceinte des œuvres de son amant, et ne put, de quelque temps, tenir son emploi. Probablement sur l'ordre d'Anna Ioannovna à laquelle de grosses farces de ce genre devaient plaire très particulièrement :

... le Sig. Domenico dut jouer à sa place, sur le théâtre de la cour, les parties de la serva, ce qui prêta beaucoup à rire ¹.

Si nous n'avons pas de nombreux détails sur l'activité de Domenico dall'Oglio comme exécutant, durant la première partie de son séjour à Saint-Pétersbourg, du moins savons-nous qu'il écrivit alors, et coup sur coup, plusieurs œuvres importantes dont une seule nous a été conservée.

C'est un recueil de *Sonates* que le musicien fit paraître à Amsterdam, sous le titre suivant :

XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo. Dedicate a Sua Eccellenza il Sig. Conte Rinaldo Löwenwolde Gran Maresciallo di Corte di Sua Maestà l'Imperatrice di tutte le Russie... da Domenico Dall'Oglio di Padova. Opera prima. Stampate a spese di Gerardo Friderico Witvogel Organista della Chiesa nuova Luterana. A Amsterdam.

(Exemplaires au Liceo musicale de Bologne, à la Biblioteca estense de Modène, à la Biblioteca Marciana à Venise, à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, et à la Staatsbibliothek de Berlin.)

Détail curieux, cet ouvrage, pourtant édité à Amsterdam, est orné d'un beau frontispice dessiné par Bartolommeo Tarsia et gravé par Philipp Georg Mattarnovy, les deux artistes fixés à Saint-Pétersbourg, auxquels est également dû le frontispice placé en tête des *Douze diverses Symphonies*, de Luigi Madonis, dont nous avons parlé ci-dessus ².

Dans sa dédicace datée de Saint-Pétersbourg, 16 avril 1738 ³, le compositeur place, en des termes d'une parfaite humilité, son œuvre sous le patronage du comte de Löwenwolde qui, on le sait, s'était institué le protecteur des artistes italiens établis en Russie.

Ces *Sonates* ont été rééditées à Paris par Le Clerc auquel un privilège fut accordé, à cet effet, le 12 janvier (nouv. st.) 1751 ⁴. Et une copie manuscrite en figurait dans la collection W. Wolffheim, avec une note indiquant que l'auteur était : *maestro di concerto a Pietroburgo*.

Ainsi que nous l'avons relevé plus haut, les *XII Sonate* de Domenico dall'Oglio sont exactement contemporaines des *Douze Sonates à Violon seul avec la Basse*, de Giovanni Verocai, et des *Douze diverses Symphonies pour violon et basse*, de Luigi Madonis. Comme celles-ci, elles ont été écrites à Saint-Pétersbourg : coïncidence d'autant plus remarquable, qu'elle se produisit dans un pays qui n'avait encore vu éclore aucune œuvre de musique pure, et qu'elle est le fait de trois ouvrages appartenant à un genre identique dont, pendant de longues années, on ne retrouvera pas de nouvel exemple en Russie.

Par la suite, Domenico dall'Oglio écrivit plusieurs symphonies dans quelques-unes desquelles il se révéla innovateur ingénieux car, indiquant ici un procédé qui, un siècle et demi plus tard, connut la vogue que l'on sait, il imagina de donner à ces ouvrages un coloris national en y insérant des thèmes empruntés au folklore russe, et en les présentant sous divers aspects successifs.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 401.

² Pp. 104-105. Voir, fig. 19 à 21, la reproduction du frontispice, du titre et de la dédicace des *XII Sonate* de D. dall'Oglio, d'après l'exemplaire de la Bibliothèque de la Société des Amis de la musique, à Vienne.

³ Sur l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne, l'année 1738 a été grattée et remplacée, à la main, par l'indication : 1788, qui est évidemment fautive.

⁴ *Sammelbände der I. M. G.*, VIII, 446; et R. EITNER : *Op. cit.*, VII, 230.

A la vérité, ainsi que nous l'avons relevé sur la foi des déclarations de N. Findeisen ¹, Luigi Madonis avait déjà eu l'idée de tirer parti du fonds mélodique propre au peuple russe. Mais il s'était borné à reproduire épisodiquement, dans tels de ses ouvrages, certains mélismes, certains rythmes qui lui avaient paru caractéristiques. Au lieu que D. dall'Oglio semble bien avoir été le premier à leur donner une apparence de développement, ainsi que devaient le faire, un siècle et demi après lui, et de façon autrement raffinée, des maîtres tels que M. Balakiref, A. Borodine et N. Rimsky-Korsakof.

C'est en ces termes que J. von Stählin signale cette intéressante innovation ² :

... *Ce compositeur et violoniste plein de feu, eut l'idée d'écrire aussi quelques Sinfonie alla russa qui eurent un succès si unanime, que désormais il en fut toujours joué une aux concerts habituels, les « jours de cour ». Il avait choisi quelques-unes des mélodies populaires ou de paysans les plus répandues et, à leurs diverses répétitions, il les ornait, avec le meilleur goût italien, dans un allegro, un andante et un presto.*

C'est certainement l'une de ces pièces qui figure en copie manuscrite, dans le catalogue Breitkopf de 1766 ³, où elle est désignée sous le nom de : *Sinfonia russa*, et où l'on trouve l'incipit de son premier mouvement.

A la mort d'Anna Ioannovna (17 octobre 1740), Domenico dall'Oglio, comme tous ses compatriotes, dut prêter serment au petit tsar Ioann Antonovitch ⁴. Puis, deux ans plus tard, lors du couronnement de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, il fut appelé à prendre une part active aux brillantes festivités qui se déroulèrent dans l'ancienne capitale, à l'occasion de ce grand événement.

En raison de l'absence prolongée de Francesco Araja qui se trouvait en Italie depuis l'automne de 1740 et qui, de ce fait, ne pouvait assumer la responsabilité des spectacles du couronnement, la troupe italienne fit entendre, le 29 mai 1742, *La clemenza di Tito*, de A. Hasse, partition pour laquelle Domenico dall'Oglio et Luigi Madonis écrivirent plusieurs morceaux supplémentaires, ainsi que l'atteste une note jointe au livret de cet ouvrage ⁵. En outre, D. dall'Oglio fut chargé de fournir la musique du prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, qui précéda la représentation et dont, nous l'avons dit, le texte était dû à J. von Stählin ⁶.

Par ailleurs, il est fort possible qu'il soit également l'auteur des deux ballets : *La joie des nations à l'apparition d'Astrée à l'horizon russe, et le retour de l'âge d'or*, et : *La pomme d'or au banquet des dieux, et le jugement de Paris*, qui vinrent encadrer l'opéra de Hasse, au cours de ce spectacle grandiose... et interminable.

Mis à part L. Madonis, D. dall'Oglio était, en effet, le seul compositeur qui fût fixé en Russie à cette époque, et le fait que l'on eut précisément recours à lui pour le prologue, semble autoriser pareille supposition.

En tant que l'un des plus remarquables parmi les violonistes de la cour, Domenico dall'Oglio prit part, dès son arrivée en Russie, à toutes les grandes représentations d'opéras. C'est ainsi que la *Gazette de Saint-Petersbourg* qui publia en 1738 — avec plus de deux ans de retard ! — un compte rendu de la « première » de *La forza dell'amore e dell'odio*, de F. Araja (29 janvier 1736), signale sa présence dans l'orchestre, ainsi que celles de G. Piantanida, de L. Madonis

¹ Voir ci-dessus, p. 105.

² *Op. cit.*, II, 100. Ayant mal compris ce passage, N. Findeisen (*Esquisse d'une histoire...*, II, 22) attribue ces symphonies russes à Luigi Madonis.

³ *Supplemento I dei Catalogi delle Sinfonie... che si trovano in manoscritto nella officina musica di Breitkopf in Lipsia*; Leipzig, 1762-1787, p. 16.

⁴ V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 62.

⁵ Voir ci-dessous, pp. 195-196.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 93-94. Sur ce prologue, voir ci-dessous, pp. 192-194.

et de G. Verocai ¹. Et, lorsqu'en 1744, F. Araja donna *Seleuco*, le même journal qui, habituellement, se montrait fort avare de renseignements, jugea à propos de noter que :

... la musique dans l'orchestre était remarquablement belle, grâce à l'art des S^{rs} Madonis, dall'Oglio et Stazzi. Elle méritait l'étonnement... ²

Quelques années plus tard, probablement vers 1747, le virtuose italien se trouva jouer un rôle assez inattendu, et à tout le moins bien dangereux, en servant à la grande-duchesse Catherine Alexéievna (plus tard Catherine II) d'intermédiaire pour sa correspondance secrète avec la princesse d'Anhalt-Zerbst, sa mère. Le tout-puissant vice-chancelier Bestougef-Rioumine, qui avait vu de fort mauvais œil le mariage du prince-héritier Pierre Féodorovitch (Pierre III) avec la petite princesse allemande, et qui poursuivit longtemps celle-ci de sa haine, avait, en effet, réussi à l'isoler complètement, et à lui faire interdire toutes relations régulières avec sa famille, seules étant autorisées quelques rares lettres de caractère insignifiant, qui ne devaient contenir aucune allusion aux questions politiques.

Dans ces tristes circonstances, la jeune femme trouva un allié inespéré en la personne du chevalier italien Sacramoso qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg, et qui y fut reçu à la cour. Recourant à des personnes sûres, celui-ci parvint à faire remettre à la grande-duchesse une lettre de sa mère. Et la future souveraine, qui raconte cet incident, ajoute qu'à cette lettre était joint un court billet dans lequel Sacramoso l'avertissait que :

... par un musicien italien qui venait au concert du grand-duc, il attendait ma réponse ³.

Ainsi qu'on le va voir, ce musicien qui s'interposait dans une affaire si délicate, n'était autre que Domenico dall'Oglio. Et l'on peut raisonnablement supposer que, si celui-ci se risqua à une entreprise dont il n'ignorait point le grave péril, l'appât d'une récompense proportionnée ne fut pas sans jouer un rôle dans sa détermination...

Catherine II raconte en ces termes l'adroit subterfuge dont elle usa en l'occurrence :

... Au premier concert qu'il y eut chez le grand-duc, je fis le tour de l'orchestre, et m'arrêtai derrière la chaise du violon soliste d'Oglio, qui était l'homme qu'on m'avait indiqué. Lorsqu'il me vit arriver derrière sa chaise, il fit semblant de prendre son mouchoir dans la poche de son habit, et par là ouvrit cette poche toute grande. J'y glissai, sans faire semblant de rien, mon billet, je m'en allai d'un autre côté, et personne ne se douta de rien. Sacramoso, pendant son séjour à Pétersbourg, me glissa encore deux ou trois billets ayant trait à la même matière, et mes réponses lui furent rendues de même ⁴.

Il faut croire que le talent de Domenico dall'Oglio était apprécié à sa juste valeur en haut lieu, puisqu'en avril 1754, époque où la cour séjournait à Moscou pour y commémorer l'anniversaire du couronnement, le gros des musiciens fut bientôt réexpédié à Saint-Pétersbourg, et que l'on ne garda que notre homme, Luigi Madonis, Johann Hübner et J. B. Wilde ⁵ qui

¹ *Remarques annexes de la Gazette de Saint-Pétersbourg, 1738, partie 17, nos 48-49.*

² Numéro du 7 mai 1744.

³ CATHERINE II : *Mémoires*, p. 92.

⁴ *Ibid.*, p. 93. On se souvient qu'en 1741 (voir pp. 102-103), la femme du violoniste L. Madonis — et peut-être aussi celui-ci — avait joué un rôle à peu près analogue, lors des événements qui déterminèrent l'avènement au trône de l'impératrice Elisabeth. Coïncidence qui montre que les artistes de la cour ne dédaignaient pas de sortir de leurs attributions naturelles et de se charger de missions périlleuses, lorsqu'ils pouvaient en espérer quelque profit...

⁵ Joachim-Bernard (ou Johann) Wilde, originaire de Bohême, entra au service impérial vers 1741. C'était — dit J. von Stählin, qui vante son jeu « tout italien » — « un maître sur le violon et la viole d'amour, ainsi qu'un remarquable facteur ». Esprit fort ingénieux, Wilde avait imaginé, en effet, plusieurs instruments curieux, notamment le violon-canne, une viole d'amour avec étouffoirs, une flûte de Pan chromatique d'une

eurent l'honneur de jouer devant Sa Majesté et ses invités, pendant le dîner de gala offert par la souveraine, au Palais du Kremlin ¹. L'annaliste officiel ajoute qu'« on leur avait adjoint des violons prélevés dans les régiments de la garde », qui étaient probablement chargés de l'accompagnement.

Au reste, le traitement de mille cent roubles (plus le logement) qui était attribué à Domenico dall'Oglio (contre cinq cents et six cents aux autres violonistes de l'orchestre) ² atteste bien que l'artiste italien bénéficiait d'une considération toute particulière dont on trouve une preuve supplémentaire dans le fait qu'à l'avènement de l'empereur Pierre III, en 1762, il ne partagea pas le sort de plusieurs autres musiciens qui furent alors congédiés. Bien au contraire, il fut en quelque sorte confirmé dans son emploi, recevant l'ordre de jouer désormais alternativement avec le nouveau *Concertmeister* Pietro Peri, « comme il le faisait jusqu'ici avec Madonis » ³.

Violoniste et amateur passionné de musique, le nouveau souverain dont ce fut là l'une des premières décisions, montra, en cette occasion, tout le cas qu'il faisait de D. dall'Oglio et de son talent.

Deux ans plus tard, Domenico dall'Oglio qui, semble-t-il, avait largement dépassé la soixantaine, jugea que le moment était venu pour lui de se retirer pour jouir en paix de la fortune qu'il avait acquise, au cours de vingt-neuf ans de service ininterrompu à la cour impériale.

Aussi demanda-t-il son congé qui lui fut accordé, et se mit-il en devoir, durant l'été de 1764, de regagner l'Italie, en compagnie de son frère Giuseppe qui, lui aussi, avait pris sa retraite.

Mais les deux voyageurs avaient à peine fait quelque trois cents kilomètres, qu'à Narva (petit port situé sur le golfe de Finlande, à l'ouest de Saint-Pétersbourg), Domenico, frappé d'une attaque d'apoplexie, rendit le dernier soupir, et fut enterré dans cette ville ⁴.

Au dire de J. von Stählin, il laissait un excellent souvenir en Russie où il avait été, pendant bien longtemps, « l'un des soutiens de l'orchestre ». Et son absence, ainsi que celle de son frère fut particulièrement déplorée, quelques mois plus tard, lors de la représentation de *Carlo Magno*, de V. Manfredini (24 octobre 1764). Du moins trouva-t-il — dit J. von Stählin — un digne successeur en la personne de Luigi Schiatti, virtuose d'un rare mérite ⁵.

Il est permis de supposer que la plupart des œuvres de Domenico dall'Oglio, dont R. Eitner signale l'existence dans diverses bibliothèques ⁶, datent de l'époque où le violoniste italien se trouvait en Russie et où, certainement, il eut, à bien des reprises, l'occasion de s'affirmer comme compositeur.

En dehors de celles que nous avons mentionnées précédemment, ce sont : une *Sonate à 4* en sol majeur, pour instruments à archet (manuscrit à la Bibliothèque d'Upsal); des pièces pour *violetta* et basse (manuscrit à la Staatsbibliothek de Berlin); 6 *Sinfonie a due violini, alto*

étendue de deux octaves et demie, un violon piccolo, un « violoncello portativo », un violon de fer, etc. Il créa, à Saint-Pétersbourg, le second en date des commerces d'instruments, qui aient existé en Russie, et fut, en outre, organiste de l'église luthérienne des Saints-Pierre-et-Paul. En 1767, vu son âge et ses longs états de service, il lui fut accordé une pension de deux cents roubles. Sur cet artiste et ses intéressantes inventions, voir J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 127-133; J. HILLER : *Wöchentliche Nachrichten*, 1770, cahier 25, p. 192; *Archives des Théâtres impériaux*, II, 96 et III, 100; Annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, années 1747-1752; V. C. MAHILLON : *Catalogue... du Musée instrumental... de Bruxelles*, I, 16 et 207; G. KINSKY : *Katalog... Heyer*, I, 408 et II, 532; L. von LÜTGENDORFF : *Die Geigen- und Lautenmacher*, 5. Aufl., II, 559.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, du 25 avril 1754.

² Seul le vieux Luigi Madonis qui avait réussi à faire reverser sur sa tête le traitement de sa femme décédée, touchait 2150 roubles.

³ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61 : Oukase de Pierre III rendu treize jours déjà après son avènement.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 166.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Op. cit.*, VII, 230.

viola e basso, Op. 1, publiées à Paris, s. d. (parties gravées à la Bibliothèque nationale de Paris) ¹; 3 *Sinfonie* (parties manuscrites à la Bibliothèque de Dresde) ²; enfin un récitatif et air pour soprano et instruments à cordes, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de Schwerin ³, et qui fut certainement inséré dans un opéra intitulé : *Didone abbandonata*, car le texte du récitatif : *E soffrirò, che sia barbare mercede...* fait partie du livret bien connu de P. Metastasio (Acte I, scène XVIII, monologue d'Enée) ⁴. Le compositeur Francesco Zoppis qui séjourna de 1757 à 1781 en Russie, ayant fait représenter à Saint-Pétersbourg, en 1758, un opéra de ce titre ⁵, il est fort possible que la partition de D. dall'Oglio ait été écrite à cette occasion ⁶.

* * *

Giuseppe dall'Oglio, frère cadet du précédent, violoncelliste, était né également au début du XVIII^e siècle, à Padoue ⁷. Arrivé à Saint-Pétersbourg en 1735, en même temps que son aîné dont il partagea dès lors toute l'existence, il reçut un gage annuel de six cents roubles qui, en 1757, s'élevait à mille cent roubles ⁸. J. von Stählin qui l'entendit fréquemment, déclare qu'il était « un des plus grands virtuoses du violoncelle », et qu'il « avait peu d'égaux en Europe » ⁹.

Se produisant constamment dans les spectacles et les concerts organisés à la cour, il était considéré comme « l'un des piliers de l'orchestre », au même titre que son frère, et il semble avoir été apprécié à sa juste valeur car, lors de la représentation de l'opéra : *Carlo Magno*, de V. Manfredini, en 1764, quelques mois après sa retraite, J. von Stählin nota que :

... l'on y regretta fort le remarquable violoncelliste Giuseppe dall'Oglio qui, avec une sonorité pleine, savait soutenir les chanteurs par de grands accords de son instrument, et ainsi leur faire garder le ton. Depuis qu'il a pris congé, il a été misérablement remplacé... ¹⁰

Aussi, en 1738, le violoncelliste avait-il eu la faveur de conserver sa place, au moment où tant d'artistes, ses compatriotes, furent congédiés. Et, après avoir prêté serment au petit tsar Ioann Antonovitch, le 17 octobre 1740 ¹¹, avait-il traversé sans encombre la période troublée qui suivit la mort de l'impératrice Anna Ioannovna.

¹ J. ECORCHEVILLE : *Catalogue du fonds de musique ancienne*, IV, 182. La date de la publication de cette œuvre est établie approximativement par le privilège qui fut accordé, le 18 décembre (nouv. st.) 1753, à Antoine Petit, pour des « Symphonies du Sr. Dom. dall'Oglio » (*Sammelbände der I. M. G.*, VIII, 448). Il est probable que les 6 *Sinfonie* dont J. Domp (*Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen*; Regensburg, 1934, p. 28) a constaté la présence dans les archives musicales de la maison Bentheim-Tecklenburg-Breda, sont identiques à celles de Paris.

² De ces trois *Sinfonie*, deux (qui portent les cotes : *Musica* 2711 nos 3-4) sont également contenues dans le recueil publié à Paris. D'autre part, il convient de relever qu'aucune des symphonies mentionnées ici ne présente le caractère national russe qui est particulier à la *Sinfonia russa* du même auteur.

³ O. KADE : *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*; Wismar, 1893, t. II, p. 101.

⁴ Nous n'avons pas réussi à identifier le texte de l'air : *Combattuto da più venti* qui, dans la partition de dall'Oglio, suit le récitatif, et qui ne figure ni dans le livret de *Didone abbandonata*, ni dans celui des autres opéras dus à P. Metastasio. (Copie du récitatif et de l'air en notre possession.)

⁵ Voir ci-dessous, p. 277.

⁶ Voir : **Appendice pp. 389-390, une œuvre de D. dall'Oglio récemment découverte par nous.**

⁷ Fétis (II, 416) dit à Venise. Mais Domenico dall'Oglio ayant vu le jour à Padoue, il y a des chances pour qu'il en ait été de même de son cadet. Au reste, l'aventurier Casanova ayant rencontré Giuseppe à Berlin en 1764, affirme avoir rappelé alors à celui-ci qu'ils s'étaient autrefois connus à Padoue précisément, ce qui semble infirmer l'allégation de Fétis (G. CASANOVA : *Mémoires*; Paris, 1931, t. X, p. 64).

⁸ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65; et *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53. Les appointements du second violoncelliste, Gasparo Janeschi, n'étaient que de neuf cents roubles en 1757.

⁹ *Op. cit.*, I, 420; II, 85 et 165-166.

¹⁰ *Ibid.*, I, 420.

¹¹ *Affaires intérieures de l'Etat russe*. Affaires du Comptoir de la cour, n° 7, p. 60; n° 23, pp. 47-51 et 250-253.

En 1758, Giuseppe dall'Oglio demanda la permission de se rendre pour un an en Italie, afin de s'occuper d'affaires personnelles. Un congé lui fut accordé, le 19 juillet, congé aux termes duquel il devait conserver, pendant toute son absence, ses appointements qui seraient versés à sa femme Marianna, née Madonis. En outre, le comité des Théâtres le chargea de :

... chercher un castrat et une cantatrice d'entre les meilleurs, pour le service de la cour, et de les envoyer immédiatement à Saint-Pétersbourg ¹.

En dehors du règlement de ses affaires en Italie, Giuseppe dall'Oglio se proposait, semble-t-il, de profiter de son voyage pour se produire à l'étranger. Du moins sait-on qu'il conclut, avec la *Gesellschaft auf dem Musiksaal* ², l'une des plus actives associations musicales de Zurich, un contrat par lequel il s'obligeait à paraître dans une série de concerts. Mais les archives de la société montrent qu'il ne tint pas ses engagements, et qu'il ne vint pas à Zurich ³.

Au cours de l'été de 1764, les deux frères décidés à rentrer dans leur patrie, prirent congé et quittèrent la Russie. Comme nous l'avons dit, Domenico dall'Oglio mourut subitement à Narva, et Giuseppe continua son voyage avec sa femme, en passant par Berlin où, en automne, il rencontra G. Casanova auquel il fit des confidences sur les raisons qui l'avaient engagé à abandonner le service impérial. S'étant quelque peu mêlé à la « conjuration » qui avait eu pour résultat la déposition tragique de Pierre III et l'avènement au trône de Catherine II, « il avait pris le parti très prudent de demander son congé » :

... Heureusement — ajouta-t-il — j'avais depuis longtemps réfléchi à cette nécessité éventuelle, et je me trouve en mesure de pouvoir vivre aisément en Italie, et d'une manière indépendante ⁴.

Ce qui prouve, entre autres que, durant son séjour de vingt-neuf années à la cour, le violoncelliste avait acquis une honnête fortune dont on ne s'étonne point, quand on sait la générosité avec laquelle les souveraines rétribuaient les artistes, et les cadeaux qu'elles leur accordaient en chaque occasion.

Ce furent G. dall'Oglio et « sa jolie femme » — notons cette précision qui prend une singulière valeur dans la bouche d'un coureur de jupons tel que Casanova — qui donnèrent au célèbre aventurier l'idée de se rendre à Saint-Pétersbourg, l'assurant qu'il y ferait fortune. Pour faciliter son entrée dans les milieux mondains de la capitale, Giuseppe dall'Oglio remit à son compatriote de nombreuses lettres de recommandation, notamment pour un grand négociant grec, pour le colonel Pierre Melissino ⁵, la comtesse Dachkova ⁶ et le castrat Domenico Luini.

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 56. Il est assez difficile de dire avec certitude quels furent les artistes engagés, en cette occasion, par Giuseppe dall'Oglio. Pour le castrat réclamé par la direction des Théâtres, il doit s'agir de Domenico Luini qui arriva en Russie à peu près à cette époque. Quant à la cantatrice, ce serait peut-être Elisabetta Zampa, bien que celle-ci ne semble pas avoir été une virtuose extraordinaire.

² Fondée en 1613, cette association d'amateurs était l'une des plus anciennes de son genre, qui eussent existé en Europe.

³ K. NEF : *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz*; Saint-Gall, 1896, p. 107. K. Nef pense qu'il s'agit de Domenico dall'Oglio. Or celui-ci ne semble pas avoir quitté la Russie pendant vingt-neuf ans. D'autre part, la date indiquée pour le contrat en question concordant exactement avec celle du voyage de Giuseppe dall'Oglio, il ne peut subsister de doute sur l'identité de l'artiste dont le nom de famille seul est cité par les archives de la société zurichoise.

⁴ G. CASANOVA : *Mémoires*; Paris, 1931, t. X, p. 66.

⁵ Fervent amateur de musique et de théâtre, Pierre Melissino devint, en 1783, l'un des directeurs des Théâtres impériaux.

⁶ Elle fut dame d'honneur de Catherine II, puis présidente de l'Académie des sciences, et joua un rôle en vue dans la haute société de son époque.

D'où l'on peut constater que, pendant son séjour en Russie, l'artiste italien avait su se faire de belles et utiles relations ¹.

De Berlin, Giuseppe dall'Oglio se rendit à Varsovie où, paraît-il, il donna plusieurs concerts. Mais, surtout, il eut la bonne fortune de retrouver, dans cette ville, Stanislas-Auguste Ponia-towski que Catherine II venait, par de savantes manœuvres, de faire élire roi de Pologne (6 septembre 1764), et qu'il avait dû connaître à Saint-Pétersbourg, à l'époque où celui-ci était l'amant de la future tsarine. Est-ce à ses relations personnelles avec Stanislas-Auguste qu'il dut cet honneur et cette marque de confiance? Est-ce sur l'avis de Catherine II qui daigna peut-être le recommander, en souvenir des services que le violoncelliste italien et son frère défunt lui avaient rendus en diverses circonstances assez délicates? Toujours est-il que, quand Giuseppe dall'Oglio quitta Varsovie, il fut revêtu par le roi du titre de son agent à Venise ², distinction extraordinaire pour un simple musicien, si protégé fût-il par une puissante impératrice, et qui semblerait presque incroyable, si l'on n'en trouvait la preuve à la fois dans les annales de J. von Stählin ³, et dans les documents diplomatiques conservés aux Archives centrales de Pologne, à Varsovie.

En effet, la *Liste des employés à l'étranger de la part de la Pologne, qui ont des arrérages à prétendre* mentionne, à la date de 1794, le nom de Giuseppe dall'Oglio, « agent à Venise » ⁴, ce qui confirme non seulement l'information de J. von Stählin, mais atteste encore que l'ancien violoncelliste de la cour impériale vécut jusqu'à un âge fort avancé.

L'artiste promu à une charge si flatteuse pour son amour-propre semble, au reste, avoir médiocrement apprécié l'honneur qui lui était advenu, et avoir même songé un temps à se démettre de ses fonctions pour reprendre son ancien état de musicien, moins brillant peut-être, mais plus profitable. Car le comte Kyrill Grigoriévitch Razoumovsky ⁵ l'ayant rencontré à Venise mande de Padoue, le 31 mai (nouv. st.) 1766, au comte M. I. Vorontzof :

A propos, j'ai vu dall'Oglio et sa femme qui regrette Saint-Pétersbourg ⁶. Et Dall'Oglio qui a un brevet consulaire du roi de Pologne s'ennuie dans le corps diplomatique, parce que cela ne met rien dans sa poche; il songe à louer de nouveau Dieu et ses créatures sur les cordes et les orgues... ⁷

Il faut croire que le virtuose-diplomate ne put mettre son projet à exécution, car c'est encore en sa qualité d'« agent de S. M. le roi de Pologne », qu'il s'entremet en 1776, afin de trouver, à Venise, un maître de musique pour la Maison d'éducation (enfants trouvés) de Moscou : démarche dont il avait été chargé par le gouvernement russe ⁸.

¹ Quelques années plus tard, Casanova rencontra, une seconde fois, Giuseppe dall'Oglio à Livourne, où l'ex-musicien se trouvait en séjour auprès du comte Alexis Orlof (CASANOVA : *Mémoires*, t. XI, p. 183).

² Aux termes d'une communication du directeur des Archives de Pologne, auquel nous exprimons ici notre gratitude pour le concours empressé qu'il nous a apporté en la circonstance, le roi Stanislas-Auguste entretenait à l'étranger : 1° des représentants diplomatiques envoyés par lui avec le consentement de son Conseil; 2° des « agents privés » nommés par lui, et qui étaient, en quelque sorte, ses correspondants particuliers. C'est, évidemment, la dernière de ces fonctions dont fut revêtu Giuseppe dall'Oglio.

³ *Op. cit.*, II, 166.

⁴ Archives du Royaume, 204 F. 28. Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M^{lle} Wanda Waszkiewiczowna qui a bien voulu entreprendre des recherches à cet effet.

⁵ Frère du comte Alexis Grigoriévitch Razoumovsky qui fut l'amant de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, et dont il sera souvent fait mention ci-dessous. Comme ce dernier, Kyrill Grigoriévitch était passionné de musique et quand, profitant de la faveur de son frère, il fut au faite des honneurs, il tint à avoir à son service particulier l'un des plus beaux orchestres du temps.

⁶ Nous avons vu qu'elle était née dans la capitale russe, et fille du violoniste L. Madonis.

⁷ A. VASSILTCHIKOF : *La famille des Razoumovsky*; Saint-Pétersbourg, 1880-1904, t. I, p. 333. Dans une note, l'auteur assure inexactement qu'il s'agit ici de Domenico dall'Oglio qui, ainsi que nous l'avons dit, était mort deux ans auparavant.

⁸ Document de la Chancellerie du Conseil de tutelle de Moscou, reproduit par V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire de la culture théâtrale en Russie*; Saint-Pétersbourg, 1913, t. I, p. 259.

En 1794, il devait être fort âgé, et il est probable qu'il ne tarda pas à disparaître à une date que l'on ignore. En tout cas, c'est là le renseignement ultime que l'on ait sur lui ¹.

* * *

Pietro Peri (ou Pieri) dut certainement arriver avec la troupe de Pedrillo, car aucun rôle antérieur ne mentionne son nom qui, par contre, figure aux côtés de ceux des artistes ayant prêté serment en octobre 1740, lors de la mort d'Anna Ioannovna ². Il avait alors quatre cents roubles d'appointements ³. Par la suite, il fut admis à l'honneur d'enseigner le violon au grand-duc héritier Pierre Féodorovitch. Et c'est, très vraisemblablement, pour entrer au service particulier de ce prince, qu'il quitta l'orchestre de la cour, le 14 décembre 1748 ⁴. Sans doute fut-il très avant dans la faveur de Pierre Féodorovitch car, treize jours déjà après son avènement au trône, le nouveau tsar signa un oukase ordonnant de faire rentrer Pietro Peri dans l'orchestre impérial, et de le nommer « *Concertmeister* de la Compagnie italienne, au même titre que dall'Oglio [Domenico], pour jouer alternativement avec lui » ⁵.

Ce devait être un excellent virtuose, et l'on peut supposer qu'il était l'un des protagonistes habituels des concerts que le grand-duc donnait une fois par semaine dans son palais, concerts qui duraient généralement cinq heures, et au cours desquels l'impérial dilettante aimait de se faire entendre, aux côtés des instrumentistes et chanteurs qui constituaient sa chapelle particulière ⁶.

Dès l'ascension au trône de Catherine II, le nom de Pietro Peri disparaît des chroniques et des documents d'archives. Il est fort probable que l'impératrice se souciait peu de conserver auprès d'elle un artiste qui avait été des intimes d'un mari détesté, et dont la présence devait lui rappeler, de façon pénible, les événements dramatiques qui accompagnèrent son avènement.

Aussi peut-on supposer que Pietro Peri prit alors le parti de quitter la Russie... à moins qu'il n'ait été, lui aussi, l'une des victimes des sanglantes journées de l'été 1762.

* * *

Giovanni Piantanida est l'un encore de ces artistes d'élite dont Pedrillo, décidément doué d'un flair incroyable, sut deviner la valeur, et qui, après s'être fait apprécier en Russie, fit une carrière extraordinairement brillante en Europe occidentale. Il était né à Florence ⁷, en 1705,

¹ Notons ici, pour en finir avec cet artiste, que Giuseppe dall'Oglio dut avoir un fils, musicien comme lui et fixé aussi, probablement, à Venise. Car la bibliothèque du Conservatorio Benedetto Marcello, de cette ville, renferme un recueil intitulé : *12 Sonates à violon seul et basse continue*, publié à Venise, en 1778, par un compositeur nommé I. dall'Oglio, sur lequel nous n'avons découvert aucun autre renseignement. Cet ouvrage, dont nous ne connaissons aucun autre exemplaire, doit certainement appartenir à un proche parent de Giuseppe dall'Oglio, car il est dédié au « grand-duc de toutes les Russies », soit Paul Pétrovitch (Paul I^{er}).

Au sujet de cette œuvre, voir son attribution rectifiée : **Appendice, pp. 889-890.**

² V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 62.

³ P. АРАФОВ : *Op. cit.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61; oukase du 7 janvier 1762. Le traitement annuel de deux cents roubles, qu'indiquent les *Archives* est évidemment une erreur d'impression, aucun des derniers musiciens de l'orchestre ne recevant, à cette époque, un traitement aussi dérisoire.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 107-109.

⁷ Peut-être les ascendants de Giovanni Piantanida étaient-ils originaires de Crémone, ou avaient-ils habité quelque temps cette ville car, dans le cloître de l'église de S. Facio, le nom d'un Giovanni-Battista Piantanida figure, sur une plaque de marbre, parmi ceux des bienfaiteurs de la paroisse pour l'année 1681. D'autre part, au dire de A. Paglicci-Brocci (*Op. cit.*, p. 13), le dramaturge Apostolo Zeno recommanda, en 1707, à un personnage nommé Piantanida, le poète P. Pariati pour écrire un livret d'opéra. Ce Piantanida semble avoir été impresario. Était-il le père de Giovanni? Nous l'ignorons.

et épousa, fort jeune sans doute, une cantatrice déjà célèbre sous le surnom de *la Posterla*, qui l'accompagna quand il quitta l'Italie pour se rendre à Saint-Pétersbourg.

J. von Stählin le dit : « un excellent virtuose du violon »¹. Et J. J. Quantz déclare, dans son *Autobiographie*, qu'il avait beaucoup de traits communs avec Tartini². Peut-être G. Piantanida avait-il eu le privilège de recevoir les conseils de cet artiste illustre.

Malheureusement, les détails que l'on possède sur le séjour de Giovanni Piantanida en Russie sont fort succincts. Tout au plus sait-on qu'il y fut le maître d'Ivan Boehm qui, né à Moscou en 1723, étudia avec lui, avant que d'aller se perfectionner en Allemagne où, en 1740, ce jeune violoniste d'origine germanique fut engagé dans la chapelle royale de Berlin !³

Peut-être bien Giovanni Piantanida n'avait-il signé avec Pedrillo qu'un engagement de courte durée car, au début de l'année 1737 déjà, il demanda son congé et celui de sa femme, congés qui leur furent accordés le 17 février, avec une indemnité de voyage⁴.

Au dire de J. von Stählin que sa mémoire a certainement trahi sur ce point, tous deux ne seraient partis qu'en 1740, au moment de la mort d'Anna Ioannovna, et se seraient rendus alors à Dresde où ils auraient pris du service auprès du comte Brühl⁵. Triple erreur que J. A. Scheibe relève en ces termes, nous fournissant, de surplus, d'intéressants détails sur l'existence du violoniste, dès le moment où il quitta la Russie :

... *Contrairement à ce qui a été dit [par Stählin], ce virtuose n'était pas avec sa famille en Allemagne, en 1740, mais déjà en 1737-1738, à Hambourg où je l'ai connu et souvent entendu jouer. Pendant presque une demi-année, il donna chaque semaine un concert public dans lequel j'ai parfois tenu le clavecin. Il est également faux qu'il ait été auparavant à Dresde, au service du comte Brühl. Il se rendit de Hambourg en Hollande*⁶.

En 1739, G. Piantanida et sa femme se trouvaient à Londres où le *Daily Post* du 19 avril (nouv. st.) annonce que, le jour même, au cours de l'exécution de l'oratorio *Saül*, on entendra deux concertos, l'un d'orgue joué par Händel en personne, « l'autre de violon par le fameux Signor Piantanida qui vient d'arriver de l'étranger »⁷. Le virtuose italien dut faire un séjour de quelque durée dans la capitale anglaise car, en 1742, il y publia un recueil de *VI Sonate a tre, due violini e basso e cembalo. Opera prima*⁸. Puis, poursuivant ses pérégrinations à travers l'Europe, il est signalé, en 1743, à Paris où il se produit au Concert spirituel, rendez-vous dès ce temps des plus illustres exécutants de tous pays⁹.

Se rappelant sans doute les avantages matériels dont il avait bénéficié en Russie, et les comparant peut-être aux risques et à l'incertitude de la carrière errante qu'il menait au moment présent, Giovanni Piantanida conçut le projet de reprendre ses anciennes fonctions, s'il était possible. Et il fit part de son désir au prince Cantemir qui se trouvait alors à Paris, et qui voulut bien lui servir d'intermédiaire. Dans une lettre datée du 10 novembre (anc. st.) 1743, ce gentilhomme écrit, en effet, au comte M. L. Vorontzof :

... *Il n'y a pas longtemps qu'est arrivé ici le violoniste italien Piantanida qui fut autrefois au service de l'impératrice Anna; il désirerait être repris au service russe...*¹⁰

¹ *Op. cit.*, II, 85.

² F. W. MARPURG : *Hist.-krit. Beiträge*, I, 221.

³ R. EITNER : *Op. cit.*, II, 86.

⁴ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 40, p. 12.

⁵ *Op. cit.*, II, 92.

⁶ *Ueber die... Composition*, ff. LIX-LX.

⁷ F. CHRYSANDER : *G. F. Händel*, III, 93.

⁸ Exemplaires à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne (G. GASPARI : *Catalogo...*; Bologne, 1890-1905, t. IV, p. 137) et à la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

⁹ *Le Mercure de France*, de décembre, signale, en effet, que l'artiste italien a joué, au Concert spirituel, « une sonate de lui ».

¹⁰ *Archive du prince Vorontzof*, I, 374.

Cantemir demande donc à son correspondant de faire des démarches dans ce sens, si la chose est possible, mais désireux de ne pas prendre de responsabilités dans cette affaire, il a soin d'ajouter qu'il ne connaît Piantanida que par la recommandation que celui-ci avait reçue du comte S. K. Chérémétief ¹.

Il faut croire que la réponse ne fut pas particulièrement encourageante car, le 1^{er} janvier (anc. st.) 1744, Cantemir engagea le comte Vorontzof à ne pas prendre de peine, déclarant qu'il « coupera les espérances de Piantanida », en lui montrant la lettre qu'il a reçue de Saint-Pétersbourg à son sujet ².

L'artiste dut donc se résigner à poursuivre ses pérégrinations, avec l'espoir de se faire enfin un établissement stable. Un instant, il espéra le trouver à Genève où il arriva en quittant Paris, et où quelques amateurs songèrent à le retenir, au moins pour une saison. Dans le *Registre* du Conseil de Genève, on découvre, en effet, cette note datée du 22 août (nouv. st.) 1744 :

... On a rapporté qu'il y avoit depuis quelques mois des musiciens et musiciennes étrangers ce qui constitue les particuliers en dépense et qu'il se fait même une association pour les retenir pendant l'hiver, dont opiné l'avis a été de donner ordre à Piantanida (sic) et à sa femme, Cazali et la Contini sa femme et à Sr. Paganelli de se retirer de la ville dans quinze jours, et Mrs les Sindics ont été chargés de le faire exécuter ³.

Finalement, et après avoir probablement erré de ville en ville, Giovanni Piantanida vint se fixer à Bologne où, en 1758, il fut admis à la fameuse *Accademia filarmonica*, à titre de *suonatore di violino* ⁴.

C'est en cette qualité certainement qu'il eut l'honneur de se trouver, le 9 octobre (nouv. st.) 1770, au nombre des examinateurs qui, sur le vu de l'obligatoire *esperimento* présenté par W. A. Mozart, décernèrent à celui-ci le titre d'*Accademico filarmonico*. Au cours de la même séance, Francesco Piantanida, violoncelliste, vraisemblablement fils du violoniste, fut également admis par l'assemblée comme *suonatore* ⁵.

Cette même année, l'historien anglais Charles Burney, passant à Bologne, eut l'occasion d'entendre Giovanni Piantanida qui, déclare-t-il, était premier violon, et il fut émerveillé du jeu de l'artiste pourtant bien âgé déjà :

Il m'a réellement surpris. Ce maestro de plus de soixante ans se fait encore admirer pour son jeu juvénile, par sa belle qualité de son et un goût tout moderne. Bien que la tenue de son archet soit gauche et inhabituelle, il m'a paru posséder le violon plus qu'aucun autre de ceux que j'ai entendus en Italie ⁶.

C'est à Bologne, vers 1782, par conséquent à un âge très avancé, que Giovanni Piantanida mourut, après avoir accompli une carrière dont ses contemporains s'accordent à dire qu'elle avait été fort brillante.

¹ Le comte Semen Kyrillovitch Chérémétief qui fut plus tard ambassadeur de Russie à Londres, était un mélomane passionné.

² *Archive du prince Vorontzof*, I, 383.

³ Contrairement à ce qui se passait dans toutes les villes d'Europe, à cette époque, les autorités genevoises imbues d'un esprit borné et d'un rigorisme bien calviniste, tenaient la musique pour un dangereux élément de dissipation, qu'elles condamnaient sévèrement. Aussi n'est-ce que vers le troisième quart du XVIII^e siècle, que des concerts, d'ailleurs fort rares, purent s'instituer dans la cité de Calvin. Encore leur création fut-elle vue d'un fort mauvais œil par les milieux ecclésiastiques qui ne manquèrent pas une occasion d'en dénoncer le péril !

⁴ Voir, fig. 22, la reproduction de la requête que G. Piantanida adressa, à cette occasion, aux membres de l'*Accademia filarmonica*, requête qui est conservée dans les archives de la vénérable institution. En signe de reconnaissance pour son admission, le violoniste versa la somme de cinq lires bolognaises à la *Cassa del Suffraggio*, institution pieuse fondée dès les premiers temps de l'association, qui faisait célébrer des messes pour le repos de l'âme des académiciens défunts.

⁵ N. MORINI : *Op. cit.*, p. 52.

⁶ *Tagebuch...*, I, 167.

Comme tant de ses confrères de l'archet, il avait aussi fait œuvre de compositeur, et il laissa quelques recueils de *Sonates*¹ qui ne devaient pas présenter un intérêt très marqué, si l'on en croit J. A. Scheibe qui porta sur elles ce jugement peu favorable :

... *Si un Piantanida n'avait pas su faire figurer son nom sur des choses empruntées, qui sait si l'on aurait jamais appris qu'il prétendait être compositeur !*²

* * *

Stefano Ruvinetti, qualifié simplement « musicien », sans que l'on puisse savoir quel était son instrument, fut inscrit, le 9 février 1738, sur la liste des artistes congédiés par Anna Ioannovna³. C'est là l'unique renseignement que l'on possède sur ce personnage auquel aucune autre source ne fait allusion. Toutefois, on peut présumer qu'il séjournait à Saint-Petersbourg depuis 1735 puisque, dans la troupe arrivée à cette date, se trouvaient une cantatrice : Rosina Ruvinetti, et son mari, le décorateur Girolamo Bon, qui reçurent également leur congé en 1738. Stefano Ruvinetti était certainement un proche parent de ce couple, et il semble qu'il l'ait accompagné en Russie.

* * *

Domenico Cricchi, basse bouffe d'origine bolognaise⁴, était connu, en son temps, comme l'un des plus remarquables chanteurs d'*intermezzi*, genre dans lequel il s'était spécialisé et qui lui valut une grande réputation en Italie et en Allemagne.

On découvre son nom, pour la première fois, à Modène en 1727, puis à Bologne et à Venise. En 1734, donc à la veille de son départ pour la Russie, il se produisait à Parme, dans des *intermezzi*, aux côtés de Rosina Ruvinetti⁵, et comme celle-ci fut également engagée à ce moment pour Saint-Petersbourg, on peut supposer que, durant ses pérégrinations à travers la péninsule, Pedrillo avait passé à Parme et avait eu l'occasion de les entendre tous deux.

J. von Stählin déclare que Domenico Cricchi était un excellent chanteur, « meilleur encore comme bouffe dans l'*intermezzo* »⁶.

Nonobstant, c'est surtout dans l'*opera seria*, que Domenico Cricchi se fit applaudir en Russie où il débuta, au mois de janvier 1736, dans *La forza dell'amore e dell'odio*. Il avait alors mille roubles d'appointments, et reçut par la suite mille trois cents roubles⁷.

En février 1737, il reçut son congé et partit alors en compagnie de Giovanni Piantanida, de Costanza Piantanida et de Zanetta Casanova⁸. Mais il dut revenir bientôt car, en 1742, à Moscou, il chanta dans *La clemenza di Tito*. Dès lors, il fut de toutes les grandes créations : *Seleuco* (1744), *Scipione* (1745) et *Mitridate* (1747).

Le 23 mai 1747, il fut congédié définitivement⁹ et se rendit en Allemagne. A Dresde, tout d'abord, où il se remit à l'*intermezzo* en compagnie de Rosina Ruvinetti qui avait quitté la Russie peu avant lui, et de Pedrillo qui avait embrassé sur le tard la profession de chanteur¹⁰. L'année

¹ Voir R. EITNER : *Op. cit.*, VII, 429; ainsi que L. TORCHI : *La musica istrumentale in Italia*; Turin, 1901, pp. 199-200.

² *Der kritische Musicus*; Leipzig, 1745, t. II, p. 638.

³ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 51.

⁴ Le livret de *Seleuco* (Moscou, 1744) dit qu'il était originaire de Bologne. D'autre part, J. von Stählin, *passim*, affirme qu'il avait une voix de ténor.

⁵ P. E. FERRARI : *Spettacoli... in Parma*; Parme, 1884, p. 32.

⁶ *Op. cit.*, II, 85. N. Findeisen qui n'en est pas à une erreur près, l'appelle Crico (*Esquisse d'une histoire...*, II, note 12) et en fait un comédien !

⁷ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

⁸ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 50.

⁹ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66; et *Gazette de Saint-Petersbourg* du 19 mai 1747, annonce.

¹⁰ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 246.

suivante, Domenico Cricchi fut appelé à Potsdam, comme directeur et première basse bouffe de la troupe d'*intermezzo*, que Frédéric II avait désiré de posséder ¹. Parlant de ces spectacles, un contemporain nous fournit d'intéressantes précisions sur les deux artistes dont les noms étaient presque indissolublement liés :

... Les deux seuls acteurs attachés à cette entreprise sont Sr. Domenico Cricchi et la Sra Rosa Ruvinetti-Bon. Tous deux sont des maîtres de leur art, et capables de faire éclater de rire toute l'assistance. Le Sr. Cricchi qui possède une forte voix de basse, est particulièrement doué pour l'opéra-comique ².

Enfin, on découvre, pour la dernière fois, le nom de D. Cricchi en 1758, à Vienne, où ce chanteur, toujours accompagné de son inséparable partenaire, donna une série de représentations d'*intermezzi* qui, à la vérité, n'obtinrent pas un bien grand succès ³.

* * *

Caterina Giorgi, contralto, que J. von Stählin dit tour à tour originaire de Rome et de Bologne, chanta avec son mari, le ténor Filippo Giorgi, à Venise, de 1729 à 1733. Elle fut engagée par Pedrillo en qualité de *seconda donna*, et ses appointements réunis à ceux de son mari s'élevaient, en 1736, à la somme de 1876 roubles ⁴.

Fait singulier, elle incarna le personnage masculin d'Abiazare dans : *La forza dell'amore e dell'odio*, en janvier 1736. Et, bien qu'on ne possède pas la distribution de ces ouvrages, on peut raisonnablement supposer qu'elle prit part aux représentations de *Il finto Nino* (1737) et *Artaserse* (1738).

Les noms de Caterina et Filippo Giorgi ne sont pas mentionnés parmi ceux des artistes qui reçurent leur congé en 1738. Néanmoins, il est certain que le couple dut alors quitter temporairement la Russie puisque, le 8 février (nouv. st.) 1740, il se produisit dans *Demetrio*, de A. Hasse, à Dresde où il demeura une année durant ⁵.

En 1742, tous deux étaient de retour en Russie où ils parurent désormais dans la plupart des spectacles. Le 29 mai 1742, à Moscou, Caterina Giorgi assumait le rôle de Rutenia, personnage principal du prologue : *La Russia afflitta e riconsolata*, ainsi que celui de Tito Vespasiano de *La clemenza di Tito*. En 1744, dans *Seleuco*, elle connut un succès flatteur que la *Gazette de Saint-Petersbourg* ⁶ jugea à propos de souligner, et il en alla de même dans *Mitridate*, en 1747.

Le 19 mai de la même année, la *Gazette de Saint-Petersbourg* annonçait le prochain départ de Filippo Giorgi « avec sa mère, sa femme et ses deux enfants ». Mais, une fois encore, les deux artistes revinrent dans un pays où ils se trouvaient bien, sans nul doute car, en 1750, Caterina assumait le rôle de Minerve, dans *Bellerofonte*, « où elle mérita les plus grands éloges » ⁷.

A peu près à la même époque, soit entre 1750 et 1752, elle parut dans une sérénade : *La corona d'Alessandro Magno* (de F. Araja?) ⁸, et elle chanta enfin la partie principale d'*Eudossa incoronata*, en 1751.

La mort vint surprendre Caterina Giorgi à Saint-Petersbourg, le 5 janvier 1756 ⁹. Cette

¹ L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, p. 123.

² [G. E. LESSING und C. MYLIUS] : *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*; Stuttgart, 1750, p. 136.

³ R. HAAS : *Gluck und Durazzo*; Vienne, 1925, p. 34.

⁴ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

⁵ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 235.

⁶ Numéro du 7 mai.

⁷ *Ibid.*, du 11 décembre 1750.

⁸ V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire alphabétique des pièces représentées et éditées en Russie aux XVII^e et XVIII^e siècles*; Petrograd, 1918, p. 30, d'après le livret de ce spectacle.

⁹ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66.

excellente artiste ne s'était pas bornée à se produire comme exécutante, elle avait, de concert avec son mari, formé « pour la langue et le chant italiens », une jeune cantatrice née à Saint-Pétersbourg, mais d'origine allemande ou plutôt polonaise : Charlotte Chlakovskaya, qui se distingua sur les scènes impériales, à l'époque d'Elisabeth Péetrovna et de Catherine II, et qui fit longtemps partie de la troupe italienne ¹.

* * *

Filippo Giorgi, ténor, mari de la précédente, était originaire de Bologne ou de Rome. Il semble avoir débuté à Naples où il chanta de 1724 à 1727. Il passa ensuite à Rome, puis à Venise où il se trouva, en compagnie de sa femme, jusqu'en 1733, exception faite d'une courte apparition à Turin, en 1732.

J. von Stählin qui signale son arrivée à Saint-Pétersbourg en 1735, déclare qu'il était « un ténor à la voix pure, et excellent acteur dans l'opéra » ². Après avoir pris part à la représentation de *La forza dell'amore e dell'odio* en 1736 et, probablement, à celles de *Il finto Nino* (1737) et de *Artaserse* (1738), Filippo Giorgi dut quitter la Russie car, pendant le carnaval de 1739, il se produisit à Rome. De là, il passa avec sa femme à Dresde où il séjourna une année puis, en 1742, on le retrouve de nouveau en Russie où il parut dans les mêmes ouvrages que sa femme; cela jusqu'en 1747, année au cours de laquelle il partit pour l'étranger. En 1750, revenu pour la troisième fois, il se fit remarquer dans *Bellerofonte*, en 1751 dans *Eudossa incoronata*, entre 1750 et 1752 dans *La corona d'Alessandro Magno*, enfin dans *Alessandro nelle Indie* en 1755.

Sa femme étant venue à mourir au début de l'année précédente, Filippo Giorgi quitta le service et, à cette occasion, il reçut de l'impératrice, un cadeau de sept cents roubles ³.

Mais il est probable que, contrairement à la plupart de ses compatriotes qui, une fois leur contrat expiré, s'empressaient de regagner l'Italie, le célèbre chanteur demeura à Saint-Pétersbourg. Car en 1773, la Maison d'éducation (Enfants trouvés) de Moscou désirant confier ses pupilles à un artiste capable de les bien enseigner, se souvint du talent et des qualités pédagogiques dont il avait témoigné, bien des années auparavant, et l'engagea comme maître de musique vocale et de danse, aux appointements de cinq cents roubles.

Toutefois, Filippo Giorgi qui, pour lors, devait être déjà bien âgé, ne conserva pas longtemps ses nouvelles fonctions. Il mourut en effet, à Moscou, dans la première moitié de l'année 1775 ⁴.

* * *

Caterina Mazany ⁵, surnommée *la Caterla*, était originaire de Prague, au dire de J. von Stählin ⁶, ce qui permet de penser qu'elle était fille ou, du moins, parente de Johann Thaddäus Mazany, *Chorregent* et organiste à Tabor (Bohême), dont G. J. Dlabacz ⁷ relate qu'il forma de nombreux, autant que remarquables chanteurs et instrumentistes.

On ne connaît aucun détail sur son existence avant son arrivée en 1735 à Saint-Pétersbourg où elle fut engagée comme *prima donna*, aux appointements de six cents roubles ⁸, somme assez minime qui montre qu'elle ne jouissait pas encore d'une grande réputation.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 107.

² *Ibid.*, II, 85.

³ *Gazette de Moscou* du 13 août 1756.

⁴ Documents consignés dans le *Journal du Conseil de tutelle de Moscou*, et reproduits par V. V. VSÉVOLDSKY-GUERNGROSS : *Hist. de la culture...*, t. I, p. 258.

⁵ Les historiens russes l'appellent : Mazani, Massani et Mazachi.

⁶ *Op. cit.*, II, 90. Le livret de *L'asilo della Pace*, où elle chanta en 1748, la dit aussi originaire de Prague.

⁷ *Op. cit.*, II, 293.

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 90; et P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

Néanmoins, elle fut, dès ce moment, de la plupart des grands spectacles donnés à la cour durant près de vingt ans : *La forza dell'amore e dell'odio*, *La clemenza di Tito*, *Seleuco*, *Scipione*, *Mitridate*, *L'asilo della Pace*, *Bellerofonte* où elle se fit particulièrement remarquer, et *Eudossa incoronata*. Son apparition, lors de la reprise de *Eudossa* en 1753, suffit à infirmer les dates de 1747 et 1751 données, pour son départ, par N. Findeisen et P. Arapof ¹.

Il est probable qu'elle quitta la Russie peu après cette dernière représentation car, dès lors, son nom ne figure plus dans aucun livret.

* * *

Pietro Morigi, célèbre sopraniste né en Romagne, au début du xviii^e siècle, fut l'élève du fameux Pistocchi. Il chanta à Rome et à Venise, de 1729 à 1732. Lorsqu'il arriva en 1735 à Saint-Pétersbourg, J. von Stählin admira fort sa voix « étonnamment élevée » ². Ses appointements qui atteignaient la somme de mille six cents roubles, attestent éloquemment la qualité particulière qu'on lui reconnaissait ³.

Après avoir paru dans : *La forza dell'amore e dell'odio*, ainsi que dans les spectacles du couronnement de 1742, il dut ne pas tarder à quitter la Russie, car il se produisit en 1750 à Turin, en 1752 à Venise et à Milan puis, de 1765 à 1768 à Londres où, âgé de près de cinquante-cinq ans, il semble avoir terminé sa carrière.

* * *

Pietro Pertici ⁴, basse bouffe puis comédien, se fit connaître tout d'abord à Naples en 1725, puis à Perugia et à Rome où il s'était spécialisé dans l'*intermezzo*. C'est pour ce genre d'ouvrages, qu'il fut appelé en 1735 à Saint-Pétersbourg où il prit bientôt la place de Domenico Cricchi, quand celui-ci partit en 1737 ⁵. Cependant il se produisit aussi dans l'*opera seria*, notamment dans *La forza dell'amore e dell'odio*.

En février 1738, il reçut son congé ⁶. Dès lors, on le retrouve à Venise, Parme et Londres où il se fit apprécier pour « sa voix superbe et l'expression de son jeu » ⁷.

Il est probable qu'une fois l'âge venu, il se vit hors d'état de chanter. Aussi se voua-t-il à la comédie où il eut loisir de faire valoir ses qualités scéniques. C. Goldoni déclare, en effet, qu'il était « assez connu dans le monde pour son habileté dans les rôles bouffes en musique » ⁸. Et Casanova, qui le rencontra en 1760 à Florence, écrit :

... Je vis Pertici avec plaisir ; étant vieux et ne pouvant plus chanter, il jouait la comédie, et en bon acteur, ce qui est rare ⁹.

Pietro Pertici ¹⁰ mourut en 1768 à Florence, ainsi qu'il résulte de la note suivante publiée par la *Gazzetta toscana* du 17 décembre (nouv. st.) de cette année :

¹ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66.

² *Op. cit.*, II, 84.

³ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

⁴ Les sources russes écrivent son nom : Pertici, Perdici et Petrici.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 402.

⁶ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 51.

⁷ E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lexicon*, II, 112.

⁸ *Pasquali*, II, 11.

⁹ *Mémoires* ; Paris, 1927, t. VII, p. 136.

¹⁰ Voir sa biographie dans L. RASI : *Op. cit.*, II, 259.

Après une longue et pénible maladie, le Sr. Pietro Pertici est décédé, ces jours derniers. Il était bien connu pour son habileté dans le genre comique, qui lui avait valu, des Srs. Académiciens « di via del Cocomero », un appointment convenable, comme directeur de leur théâtre ¹.

* * *

Costanza Piantanida, dite *la Posterla*, femme du violoniste du même nom, apparaît pour la première fois dans les annales de la musique, à Naples. Fort jeune encore, semble-t-il, elle chanta dans cette ville, de 1718 à 1721. A cette dernière date, elle s'intitulait : virtuose de S. A. le prince de Darmstadt », ce qui montre qu'entre temps elle avait dû faire un séjour à cette cour ². Après avoir passé par Venise, Parme, puis de nouveau Venise, elle arriva en 1735 à Saint-Petersbourg, en qualité de *prima donna* mais, chose curieuse, en dépit de sa situation dans la troupe, elle ne figure pas, en 1736, dans la distribution de *La forza dell'amore e dell'odio*, où les principaux rôles furent confiés à Caterina Giorgi, à Caterina Mazany et aux castrats. L'année suivante, cependant, c'est elle qui fut appelée par F. Araja à incarner, dans *Il finto Nino*, le personnage principal de Semiramide, rôle dans lequel elle se révéla « aussi excellente chanteuse qu'actrice » ³.

Le 17 février 1737, elle obtint son congé ⁴, et elle partit pour l'étranger, ainsi que nous l'avons vu plus haut. De Hambourg où elle séjourna quelque temps, elle se rendit à Londres où elle avait été engagée par Händel, pour chanter dans la troupe d'opéra que le maître dirigeait. Le *London Daily Post* du 19 avril (nouv. st.) 1739 écrit, en effet :

... Comme nous l'apprenons, la signora *Busterla* (sic), une célèbre chanteuse italienne, est arrivée vendredi dernier, et elle chantera dans les opéras que le Sr. Händel se propose de faire représenter après Pâques ⁵.

Le premier ouvrage dans lequel Costanza Piantanida se produisit, fut probablement : *Jupiter in Argo* qui fut donné par Händel au début du mois de mai. Ainsi que nous l'avons relevé précédemment, *la Posterla* se trouvait opposée, à Londres, à l'Avoglio, dite *la Moscovita*, qui avait séjourné à Saint-Petersbourg en même temps qu'elle, et qui, partie peu auparavant de la capitale russe, chantait en Angleterre dans une compagnie concurrente dirigée par le compositeur G.-B. Pescetti.

Fait singulier : quand Händel se rendit en Irlande en 1741, il emmena avec lui, non pas Costanza Piantanida qui avait été pourtant l'une de ses interprètes à Londres, mais l'Avoglio. D'où l'on peut supposer qu'à ce moment, *la Posterla* avait déjà quitté le Royaume-Uni, et se trouvait sur le continent avec son mari qui, on l'a vu précédemment ⁶, passa, en sa compagnie, par Paris et Genève, avant que de se fixer définitivement à Bologne. Dès ce moment, on ne rencontre plus le nom de la cantatrice dont on ignore le sort ultérieur.

* * *

Rosa Ruvinetti-Bon, femme du décorateur Girolamo Bon, chanteuse bouffe, était originaire de Bologne ⁷. Spécialiste de l'*intermezzo*, elle fut, pour ce genre d'ouvrages, la partenaire

¹ Cité par F. PIOVANO dans : *Rivista musicale italiana*, XIII, 707.

² B. CROCE : *I teatri di Napoli*, première édition; Naples, 1891, pp. 239 et 255.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 91.

⁴ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 50.

⁵ F. CHRYSANDER : *G. F. Händel*, II, 453.

⁶ Voir ci-dessus, pp. 140-141.

⁷ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 85.

presque constante de Domenico Cricchi, en compagnie duquel elle se fit successivement applaudir en Italie, en Russie et en Allemagne. Lorsqu'elle vint à Saint-Pétersbourg, en 1735, J. von Stählin la jugea :

... aussi excellente cantatrice qu'actrice bouffe pour l'intermezzo ¹.

La Ruvinetti-Bon avait alors un gage de neuf cents roubles ². En février 1738, elle fut congédiée avec son mari et son parent Stefano Ruvinetti ³, mais le couple ne dut pas se décider à quitter la Russie ou, du moins, ne fit qu'une courte absence car, le 17 octobre 1740, il se trouvait à Saint-Pétersbourg, pour prêter serment au petit tsar Ioann Antonovitch ⁴.

Les annales russes demeurant muettes sur les spectacles d'*intermezzi* qui furent donnés régulièrement à la cour, à cette époque, nous ignorons ceux de ces ouvrages dans lesquels Rosa Ruvinetti parut, mais il est certain qu'elle en joua bon nombre. En même temps, elle chantait dans l'*opera seria*. C'est ainsi qu'elle figure dans la distribution de *La clemenza di Tito*, *La Russia afflitta e riconsolata*, *Seleuco et Scipione*.

Congédiée définitivement avec son mari, le 17 février 1746 ⁵, elle gagna alors Dresde où, en 1747, elle interpréta plusieurs *intermezzi* dans lesquels ses partenaires étaient Domenico Cricchi et Pietro Mira ⁶, ses ex-collègues à la cour de Russie. Puis, la même année, elle fut appelée comme *prima donna assoluta*, au Théâtre d'*intermezzi* de Frédéric II, à Potsdam, où elle connut un succès incroyable, de nouveau en face de D. Cricchi ⁷.

Entrée peu après dans la petite compagnie d'opéra du prince de Thurn et Taxis, que dirigeait son mari, elle créa à Anvers, en 1752, le premier rôle d'un ouvrage italien de G. Bon pour le livret, et de J.-F. Agricola pour la musique ⁸. Enfin, elle est signalée en 1754-1755, à Francfort, toujours avec la même troupe ⁹, puis en 1758, à Vienne, où les spectacles qu'elle donna avec son habituel partenaire n'eurent qu'un succès mitigé ¹⁰.

K. F. Cramer déclare que « ses talents remarquables dans le comique excitaient l'admiration » ¹¹. Et l'on a lu ci-dessus ¹² l'appréciation élogieuse qu'un contemporain porta sur elle, ainsi que sur son partenaire, à l'époque où tous deux se produisaient à Berlin.

* * *

La troupe de comédie italienne amenée en 1735, par Pedrillo, ne semble pas avoir réuni moins de onze artistes qui, pour la plupart, étaient d'entre les meilleurs de leur époque. C'est dire que les spectacles donnés par cette compagnie pouvaient comporter un nombre important de personnages — tous ceux de la traditionnelle *commedia*, que l'on désignait habituellement par le caractère qu'ils incarnaient — et que ces représentations devaient égaler pour le moins celles auxquelles le public des grandes villes de la péninsule prenait tant de plaisir.

¹ *Op. cit.*, II 85.

² P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

³ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66.

⁶ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 246.

⁷ L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, p. 123.

⁸ F. FABER : *Histoire du Théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours*; Bruxelles-Paris, 1878-1880, t. II, p. 21.

⁹ O. BACHER : *Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert*; Francfort, 1926, pp. 12-13.

¹⁰ R. HAAS : *Op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Magazin der Musik*; Hambourg-Copenhague, 1783-1789, t. II, 334. Il est probable que cette artiste était la mère de la virtuose-compositeur Anna Bon qui fut au service de la République vénitienne, et qui publia plusieurs œuvres instrumentales vers 1756. (Voir R. EITNER : *Op. cit.*, II, 104.)

¹² Page 143.

Une fois encore, s'affirma ici la volonté manifeste d'Anna Ioannovna d'organiser son théâtre sur les bases les plus larges, et de lui donner, dès sa constitution, tout l'éclat qui distinguait celui des plus importantes cours étrangères. Fait d'autant plus digne de remarque, que la souveraine et son entourage, nous l'avons dit, ignoraient à peu près la langue italienne, et devaient se trouver parfois bien embarrassés pour suivre exactement l'action qui se déroulait sous leurs yeux.

L'activité de cette compagnie ne relevant pas directement du sujet traité par nous, on comprendra que nous nous bornions à communiquer ci-dessous quelques brèves notes biographiques sur les artistes réunis à Saint-Pétersbourg, de 1735 à 1738, notes qui présenteront peut-être quelque intérêt pour les historiens du théâtre dramatique italien.

* * *

Carlo-Antonio Bertinazzi, dit Carlin (1710-1783), l'illustre Arlequin qui, dès 1741 et pendant près de quarante ans, fit courir tout Paris au Théâtre italien où son jeu pathétique, ses saillies et la grâce de sa danse ravissaient le public, est-il venu en Russie ?

Si l'on se fiait uniquement aux annales de l'époque et aux pièces d'archives dont aucune ne signale le nom de ce grand artiste, le fait semblerait fort douteux. Cependant, G. Casanova rapporte, dans ses *Mémoires*¹, vraisemblablement d'après des souvenirs de famille, qu'en 1737, toute la troupe de comédie dont faisait partie Zanetta Casanova était de retour en Italie, et que sa mère avait fait le voyage avec Carlin Bertinazzi. Qui plus est, ayant rencontré ce dernier à Paris en 1750, il ajoute :

... il me rappela qu'il m'avait vu, il y a treize ans à Padoue, en revenant de Pétersbourg avec ma mère²,

détail que vient confirmer un renseignement de B. Brunelli³ qui relève la présence à Padoue, en 1737, d'une compagnie de comiques qui avait été en Russie, et dans laquelle se trouvaient Zanetta Casanova, ainsi que Carlino Bertinazzi.

Il semble donc certain que le séjour du fameux Arlequin en Russie a échappé complètement à ses biographes, et qu'Anna Ioannovna eut le privilège de voir jouer devant elle, alors qu'il avait vingt-cinq ans à peine, l'artiste qui allait devenir l'un des comiques italiens les plus considérables de son époque.

La compagnie ayant été amenée en Russie en 1735, c'est — à n'en pas douter — à ce moment que Carlin Bertinazzi arriva à Saint-Pétersbourg, où l'on a vu qu'il demeura quelque douze mois de moins que le gros de la troupe. Le reste de celle-ci, en effet, ne prit congé qu'en 1738.

* * *

Giovanna-Maria Casanova, née Farusso ou Farussi, dite Zanetta, et aussi *la Buranella*⁴, était fille d'un pauvre cordonnier, et naquit à la fin d'août 1708. A l'âge de seize ans, elle fut enlevée par Gaetano-Giuseppe-Giacomo Casanova, acteur du Teatro S. Samuele de Venise, qui l'épousa en février 1724 et dont, en 1725, elle eut un fils, Giacomo, l'aventurier célèbre. Ayant embrassé la carrière de son mari, elle se rendit avec lui à Londres où elle fit ses débuts

¹ Paris, 1927, t. I, p. 57.

² *Ibid.*, t. III, p. 135.

³ *I teatri di Padova*; Padoue, 1921, p. 126.

⁴ Parce qu'elle était née dans la petite île de Burano (lagune vénitienne) d'où était également originaire Baldassare Galuppi surnommé, de ce fait : *il Buranello*.

en 1727-1728, et où naquit son second fils, Francesco, dont certains contemporains attribuent la paternité au prince de Galles, et qui devint un remarquable peintre de batailles. Revenue à Venise à la fin de l'année 1728, Zanetta y mit au monde un troisième fils, Giovanni, qui se fit également connaître comme un peintre de talent.

À la mort de son mari, survenue en décembre 1733, Zanetta entra dans la fameuse troupe de Joseph Imer, avec laquelle elle parut aux arènes de Vérone. C'est dans cette ville, que C. Goldoni écrivit pour elle : *La pupilla*, intermède en deux parties, à trois voix, dans lequel elle joua le rôle principal, aux côtés de Joseph Imer et d'Agnese Amurat. Dans ses *Mémoires*, le célèbre dramaturge déclare que tous trois :

... ne connaissaient pas une note de musique, mais qu'ils avaient du goût, l'oreille juste, l'exécution parfaite, et le public était enchanté ¹.

Au dire de Goldoni, Zanetta était :

... une veuve très jolie et très adroite, qui jouait les jeunes amoureuses dans les comédies ²,

jugement qui confirme les propos de Casanova selon lequel, au moment de son mariage, sa mère était « une beauté parfaite ».

En 1734-1735, Zanetta Casanova faisait partie de la troupe du Teatro Grimani, à Venise. C'est là, très probablement, que Pedrillo la vit et l'engagea pour l'emmener avec lui en Russie, au début de l'été 1735 ³. Chose singulière, son talent et sa grâce n'attirèrent point l'attention de J. von Stählin qui, pourtant, énumère consciencieusement les noms de tous les artistes de la compagnie italienne. Zanetta Casanova recevait un gage de huit cents roubles ⁴.

Le 17 février 1737, devançant d'un an la plupart de ses partenaires, elle reçut, avec une indemnité de voyage, l'autorisation de regagner son pays ⁵ et, au printemps, elle se trouvait déjà à Venise. Cette même année, elle entra dans la compagnie comique formée et dirigée par Andrea Bertoldi, et se rendit avec elle à Dresde où elle joua pendant près de trente ans. Montrant un talent aux manifestations très diverses, elle fit représenter dans cette ville, une farce : *Le contesi di Mestre e Malghera per il trono*, parodie des opéras de P. Metastasio, dont elle avait écrit le texte, et dont la musique était due au compositeur S. Apollini ⁶. En 1750, un amateur de théâtre trace d'elle ce portrait peu flatteur :

... Elle a environ quarante ans. Son corps est épais, grand; son visage paraît vieux, en dépit de l'illusion théâtrale. Elle représenterait une vilaine femme, un vrai démon de femme, plus justement qu'une amoureuse. Cependant, elle joue les rôles de Rosaura. Pour une jeune amoureuse, sa voix est trop rauque ⁷.

Ayant pris sa retraite en 1764, avec une pension de quatre cents thalers, Zanetta Casanova mourut à Dresde, le 29 novembre (nouv. st.) 1776, à l'âge de soixante-huit ans ⁸.

¹ C. GOLDONI : *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*; Paris, 1787, t. I, p. 276.

² *Mémoires...*, I, 276.

³ Selon G. CASANOVA (*Mémoires*; Paris, 1924, t. I, p. 31), Zanetta aurait écrit, durant le carnaval de 1736, qu'elle allait partir pour Saint-Petersbourg. C'est, évidemment, de l'année 1735 qu'il s'agit, fait que confirme C. Goldoni selon lequel l'actrice rompit, au printemps, son contrat avec la troupe Grimani, pour s'engager « au service du roi de Pologne », plus exactement pour gagner la Russie (*Mémoires...* I, 293).

⁴ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁵ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 50.

⁶ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 258.

⁷ [G. E. LESSING und C. MYLIUS] : *Op. cit.*, I, 281.

⁸ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 228 et 374. Sur cette artiste, voir aussi L. RASI : *Op. cit.*, I, 601.

* * *

Antonio Constantini était le fils naturel de Constantino Constantini, dit Gradelin, l'illustre acteur du Théâtre italien de Paris qui, fort âgé, l'avait eu d'une jeune gouvernante ¹. Il amena en Russie sa fille Antonia, dite Tonina, remarquable danseuse qui, au cours de son séjour à Saint-Pétersbourg, devint la seconde femme du chorégraphe Antonio Rinaldi.

Antonio Constantini avait six cents roubles d'appointements ². Le 9 février 1738, il reçut son congé avec la troupe de comédie presque entière ³, et partit alors pour Paris où il alla tenir son emploi habituel au Théâtre italien, débutant, en novembre 1739 :

... avec assez d'applaudissements, dans une pièce italienne intitulée *Les fourberies d'Arlequin*. Il y chanta, dansa, joua des instruments et fit des tours de force ⁴.

T.-S. Gueullette ajoute qu'il fut, tout d'abord, fort goûté à Paris, mais que l'arrivée de Carlo Bertinazzi « éclipa beaucoup son mérite », et qu'il fut congédié en 1742. Antonio Constantini retourna alors en Italie ⁵.

* * *

Francesco Ermano (ou Ermani). Nous avons donné précédemment ⁶ quelques notes biographiques sur cet artiste qui visita la Russie en 1731 déjà, avec la troupe du prince-électeur de Saxe.

* * *

Ieronimo Ferrari, sur la personnalité duquel on ne possède aucun renseignement, avait six cents roubles d'appointements, en 1736 ⁷. Il quitta la Russie en février 1738.

* * *

Antonio-Maria Piva, né à Padoue, mort dans cette ville en 1764, fut engagé en 1735 pour le caractère de Pantalon et aussi, semble-t-il, pour celui de *dottore*, aux appointements de six cents roubles ⁸. Il fut congédié en février 1738, et joua par la suite à Dresde et à Venise ⁹.

* * *

Rosa Pontremoli ¹⁰ dite *Rosetta*, du nom traditionnel de la *serva* dans la comédie italienne, fit tout d'abord partie de la compagnie Imer à Venise. C. Goldoni qui la vit à cette époque l'appréciait fort, car il note qu'elle était : *una brava, eccellente comica*, opinion que confirme J. von

¹ T.-S. GUEULLETTE : *Op. cit.*, p. 48.

² P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

³ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 51.

⁴ T.-S. GUEULLETTE : *Op. cit.*, p. 48.

⁵ Sur cet artiste, voir également L. RASI : *Op. cit.*, I, 725; et FRÈRES PARFAICT : *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, 1756-1767, t. II, pp. 154-156.

⁶ Voir p. 63.

⁷ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 401 et II, 86. Et P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁹ Sur la carrière de cet artiste, voir B. BRUNELLI : *Op. cit.*, *passim*; et L. RASI : *Op. cit.*, II, 299 et ss.

¹⁰ Le rôle des artistes de 1736 l'appelle Mantremoli et Mantrimoli.

Stählin en écrivant d'elle : « Une *serva Rosina* très éveillée ». On sait son aventure amoureuse avec Domenico dall'Oglio et ses suites...¹

Congédiée en février 1738, Rosa Pontremoli ne dut pas quitter la Russie — peut-être était-elle la maîtresse attitrée de D. dall'Oglio, — car elle mourut à Saint-Pétersbourg, le 17 février 1746².

* * *

Elia Portesi n'est mentionné que par P. Arapof³ selon lequel il avait des appointements de 1260 roubles, somme considérable qui dépasse de beaucoup le traitement de tous les autres comédiens. Aussi convient-il ne n'accepter ce renseignement qu'à titre conditionnel. On ignore totalement les fonctions de cet artiste, de même que la date à laquelle il repartit pour l'étranger.

* * *

Bernardo Vulcani, originaire de Padoue, fut engagé en 1735⁴ comme *primo amoroso*, dit J. von Stählin qui, ailleurs, le qualifie de « célèbre Pantalon »⁵. Ses appointements s'élevaient à six cents roubles⁶. Bernardo Vulcani partit en février 1738 et se rendit alors, avec sa femme, à Dresde où, jusqu'en 1752, il joua dans la compagnie dirigée par A. Bertoldi⁷. A cette époque, un témoin traça de lui ce portrait curieux :

... *C'est un homme dans la force de l'âge. Il a bonne mine, est bien planté, de stature moyenne, de visage basané et plein de feu. Il a la meilleure diction. Les yeux, les traits, les mains, les pieds, tout joue en lui...*⁸

Elisabetta Vulcani, dite *Isabella* (probablement du nom du caractère qu'elle jouait alors), femme du précédent, arriva en 1735 à Saint-Pétersbourg où J. von Stählin la trouva : « une fort bonne *prima amorosa* »⁹. Elle avait un gage de trois cents roubles seulement¹⁰, et partit avec son mari, en 1738, pour Dresde où elle fut également engagée dans la troupe du prince-électeur. Le contemporain que nous avons déjà cité, dit qu'elle jouait alors le personnage d'*Eleonora* :

... *Une femme dans son meilleur temps. Elle est petite et maigre, et n'a plus l'air jeune. Cependant, son visage est encore vivant. Son jeu est très bon. Elle plaît à beaucoup de gens, mais pas dans tous les rôles*¹¹.

* * *

¹ Voir ci-dessus, p. 132.

² P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 66. L. RASI : *Op. cit.*, II, 306 relate en détail sa carrière.

³ *Op. cit.*, p. 64.

⁴ N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, note 12, dit inexactement que Vulcani vint en Russie en 1733.

⁵ *Op. cit.*, I, 401 et II, 86.

⁶ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁷ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 228 et 269.

⁸ [G. E. LESSING und C. MYLIUS] : *Op. cit.*, p. 279. Sur cet artiste, voir aussi L. RASI : *Op. cit.*, II, 697.

⁹ *Op. cit.*, II, 86.

¹⁰ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

¹¹ [G. E. LESSING und C. MYLIUS] : *Op. cit.*, p. 281. Sur cette artiste, voir aussi L. RASI : *Op. cit.*, II, 697.

Domenico Zanardi avait un gage de six cent cinquante roubles, en 1736 ¹, et quitta la Russie en 1738. Un historien du Théâtre italien déclare qu'il était : « le meilleur *Brighella* du XVIII^e siècle » ². C'est donc pour ce caractère qu'il dut être engagé à Saint-Pétersbourg.

Zanardi était également écrivain dramatique, car il donna une comédie intitulée : *Arme e bagaglio* ³. Peut-être est-ce celle qui fut jouée à Moscou, le 13 mai (nouv. st.) 1731, par les artistes du prince-électeur de Saxe, sous le titre : *Scaramouche armes et bagages* ⁴.

Artistes de la danse

Bien qu'elle ne groupât que des virtuoses éprouvés, la troupe chorégraphique réunie en 1735 par Pedrillo, aurait été bien incapable de donner, à elle seule, toute l'ampleur et la diversité désirables aux ballets que l'on prit tout aussitôt l'habitude d'intercaler entre les actes des spectacles lyriques organisés sur la scène de la cour. Elle ne comptait, en effet, que six sujets : trois danseurs et trois danseuses, l'un des hommes étant, dans le même temps, chorégraphe. Heureusement, elle trouva, comme on le verra, un renfort appréciable dans les jeunes élèves du Corps des cadets, que le danseur français Jean-Baptiste Landé ⁵ avait été récemment chargé d'enseigner et qui, au nombre d'une centaine, fournirent une importante masse de coryphées et de figurants bien stylés.

Nous donnons ici quelques notes brèves sur les artistes de la danse, qui furent amenés à Saint-Pétersbourg en 1735, par Pedrillo.

* * *

Giuseppe Brunoro, Vénitien, reçut des appointements de neuf cents roubles ⁶. Il ne resta en Russie que jusqu'en février 1738. L'année suivante, sa présence est signalée à Naples.

* * *

Antonia Constantini, « la jolie Tonina », comme écrit J. von Stählin, fille du comédien Antonio Constantini dont nous avons mentionné le nom plus haut ⁷, reçut à son arrivée des appointements de quatre cents roubles ⁸. Elle dut faire, en janvier 1736, ses débuts dans les ballets de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*, où sa présence est signalée par un contemporain

¹ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

² F. BARTOLI : *Notizie istoriche de' comici italiani*; Padoue, 1781.

³ L. RASI : *Op. cit.*, II, 723.

⁴ Voir ci-dessus, p. 77.

⁵ Né en France à une date que l'on ignore, Jean-Baptiste Landé (aussi Landet) avait été maître de ballet du roi de Suède. En 1727, il fit venir à Stockholm une troupe française d'opéra mais, supplanté par l'un de ses collègues, il prit le parti de se rendre en Russie où il fut, en quelque sorte, l'introducteur de la danse classique et où, en 1734, il fut appelé à enseigner son art aux élèves du Corps des cadets. S'étant fait apprécier, il fut engagé au service de la cour, en 1738 et chargé, peu après, sur sa proposition, d'organiser une école de danse, que l'on peut considérer comme l'ancêtre de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg (fondée en 1783). Nommé maître de ballet de la cour impériale, il réussit à se maintenir dans sa charge, malgré la présence du fameux chorégraphe Antonio Rinaldi, et il mourut en 1747. Un document contemporain reproduit par le *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe* (publié par la Société impériale russe d'histoire) lui attribue le titre de : *Saltatoriae artis magister*.

⁶ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁷ Voir p. 150.

⁸ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

anonyme ¹ qui la dit : « maîtresse dans son art ». Le 24 février suivant, elle épousa le chorégraphe Antonio Rinaldi dont la première femme, Giulia, était morte quelques semaines auparavant. Le couple est signalé parmi les artistes congédiés en février 1738 ². Mais F. Araja le ramena à Saint-Pétersbourg en 1742 ³. Pendant plusieurs années, les deux artistes montrèrent une grande activité, Antonio en réglant la chorégraphie d'innombrables ballets et opéras, Antonia en se produisant sur la scène, et en formant une jeune danseuse russe, Axinia, qui ne tarda pas de briller à son tour dans la troupe impériale.

Antonia Constantini-Rinaldi avait des appointements de mille deux cents roubles, ce qui montre combien elle était appréciée ⁴. Elle fut congédiée en 1748, pour raisons de santé, mais elle ne partit, avec son mari, que vers 1759.

* * *

Antonio Rinaldi, chorégraphe célèbre en son temps sous le surnom de *Fusano* (ou *Fossano*), se fit tout d'abord connaître comme danseur. Noverre qui le dit : « le plus agréable et le plus spirituel de tous les danseurs comiques », affirme qu'il « apporta en France la fureur de sauter » ⁵.

Après s'être fait remarquer, en 1733, à Venise, où il régla les ballets de *Ginevra*, de G. Sellitti, puis à Londres où, l'année suivante, il figurait, avec sa première femme, dans la troupe d'opéra dirigée par Porpora, qui concurrençait celle de Händel ⁶, il vint en Russie en 1735, avec sa femme Giulia, et c'est grâce à lui qu'immédiatement le ballet s'implanta sur la scène impériale, apparaissant pour la première fois en janvier 1736, au cours de la représentation de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*.

Giulia Rinaldi étant venue à mourir au lendemain de ce spectacle, l'artiste ne porta pas le deuil bien longtemps puisque, le 24 février déjà, il convolait en secondes noces avec Antonia Constantini, cela dans des circonstances qui font bien paraître la faveur dont il jouissait auprès de l'impératrice. A cette date, le *Journal du fourrier de la chambre* note en effet :

Dans le Palais d'hiver de Sa Majesté Impériale, a eu lieu le mariage du maître de danse de la Compagnie italienne, Fusano. Le repas, les mets et les boissons pour les invités à ce mariage ont été fournis par la cour de Sa Majesté Impériale.

Fusano avait alors des appointements de mille quatre cents roubles, qui témoignent de l'importance que l'on reconnaissait à ses services. Gratifié du titre de « directeur des ballets » ⁷, il composait les ouvrages dits « grotesques », tandis que son collègue français J.-B. Landé avait la charge des pièces « sérieuses » ⁸. En outre, il enseigna la danse à la grande-duchesse Elisabeth Péetrovna, future impératrice ⁹ qui, de l'avis de tous les contemporains, lui faisait le plus grand honneur, car elle dansait avec une grâce incomparable.

¹ Cité par V. SVIÉTOF : *Le ballet de la cour en Russie*, dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1901-1902, suppl. VI, p. 12.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 92, affirme inexactement que Rinaldi et sa femme partirent de Russie, à la mort d'Anna Ioannovna, soit en 1740. Or le couple dansait déjà à l'Académie royale de musique de Paris, en septembre 1739, ainsi que le signale T. de LAJARTE : *Bibliothèque musicale de l'Opéra*; Paris, 1878, t. I, p. 113.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 96.

⁴ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64.

⁵ *Lettres sur la danse*; Lyon, 1760, pp. 91 et 112.

⁶ C. BURNEY : *General History of Music*; Londres, 1789, t. IV, pp. 378-381, qui signale sa présence dans cette troupe, l'appelle : « Mr. Vezean ».

⁷ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 64. *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février 1736.

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 15.

⁹ *Ibid.*, II, 14.

Ayant réglé, en janvier 1737 et 1738, les ballets des opéras : *Il finto Nino* et *Artaserse*, Fusano reçut son congé, ainsi que celui de sa femme, en février 1738, en raison — croit-on — de l'inimitié de Bühren, le favori d'Anna Ioannovna, qui exérait les Italiens et protégeait les artistes allemands ¹. Les deux danseurs se rendirent alors à Paris où, en septembre 1739 et en juillet 1740, ils se produisirent dans des pantomimes, à l'Académie royale de musique ².

En automne 1742, F. Araja qui avait été envoyé en Italie pour y engager une troupe, ramena le couple à Saint-Pétersbourg ³, et Antonio Rinaldi se remit incontinent au travail, composant successivement les ballets insérés dans *Seleuco* (1744), *Scipione* (1745), *Mitridate* (1747), *L'asilo della Pace* (1748), *Bellerofonte* (1750) et *Eudossa incoronata* (1751).

Au dire de J. von Stählin ⁴, Antonio Rinaldi serait parti pour l'Italie, en 1751, avec la mission d'y recruter « un choix des meilleurs danseurs et danseuses pour la scène impériale », et il aurait reparu à Saint-Pétersbourg en 1753, ramenant un ensemble de premiers sujets, ainsi qu'une douzaine de coryphées français et italiens. Il est vraisemblable que l'historiographe commet à tout le moins une erreur de date, car les danseurs dont il énumère les noms figurent, dès 1750, dans les spectacles de la cour.

En 1755, Antonio Rinaldi composa les ballets de l'opéra russe : *Céphale et Procris*, de F. Araja, puis, en 1757, il fit encore ceux de la cantate dramatique : *Urania vaticinante*, du même compositeur.

Sentant alors le poids des années, il demanda son congé définitif qui dut lui être accordé vers 1759, puisque c'est en cette même année, que son successeur, Franz Hilferding, arriva à Saint-Pétersbourg.

* * *

Giulia Rinaldi, première femme du précédent, arriva également en 1735 à Saint-Pétersbourg. Elle y mourut très peu de temps après la première représentation de *La forza dell'amore e dell'odio* (29 janvier 1736), où sa présence est signalée, avec éloge, par un témoin oculaire du spectacle ⁵.

C'est là le seul renseignement que l'on possède sur cette artiste.

* * *

Cosmo Damiano (ou Cosmo Gasparo) Tesi se fit connaître comme chorégraphe à Venise où, de 1727 à 1729, il régla les danses de plusieurs opéras ⁶. Sa femme et lui arrivèrent à Saint-Pétersbourg en 1735, et leurs appointements s'élevaient à la somme globale de mille roubles ⁷. Tous deux repartirent en 1738.

Personnel technique

Les techniciens que Pedrillo engagea pour le service de la cour impériale, et qu'il choisit non moins intelligemment qu'il l'avait fait pour les artistes proprement dits, semblent avoir été au nombre de quatre.

¹ *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1901-1902, suppl. VI, p. 12. Ainsi que nous l'avons signalé, J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 92) prétend inexactement que le couple ne quitta la Russie qu'en 1740.

² T. de LAJARTE : *Op. cit.*, I, 113, qui, dénaturant le nom du danseur, l'appelle : Rinaldi Faussan.

³ A la vérité, un doute subsiste sur le fait du réengagement des deux artistes par Araja. Alors, en effet que, dans un passage de son œuvre (II, 96), J. von Stählin met leur retour sur le compte d'Araja, quelques pages auparavant (II, 14), il déclare que Rinaldi et sa femme revinrent en Russie de leur propre mouvement.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 15-16.

⁵ V. SVIÉTOF : *Le ballet de la cour...*, dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1901-1902, suppl. VI, p. 12.

⁶ T. WIEL : *Op. cit.*, *passim*.

⁷ P. АРАЖОВ : *Op. cit.*, p. 64.

* * *

Girolamo Bon, dit *Momolo*¹, originaire de Venise, mari de la cantatrice Rosa Ruvinetti, paraît avoir été un homme cultivé, aux dons très divers, car il fut acteur, librettiste, directeur de troupe, décorateur de grand talent, et compositeur².

Pedrillo l'engagea en 1735³ comme peintre-décorateur du théâtre de la cour, son aide étant un artiste nommé Antonio Peresinotti⁴. Comme G. Bon ignorait le russe, et que ses fonctions l'obligeaient d'avoir sous ses ordres un certain nombre d'artisans et d'employés avec lesquels il ne pouvait converser directement, il lui fut adjoint un « traducteur », en la personne de Fédor Tcherkassof⁵. Au dire de P. Arapof⁶, il n'aurait figuré que pour cinq cents roubles par an au budget des théâtres. Mais ce chiffre semble bien minime, si l'on songe à l'importance du travail fourni par G. Bon, et à l'admiration que suscitèrent ses décors dont, à chaque fois, les annalistes louent la beauté. On peut donc supposer que P. Arapof a mal lu les documents dont il fait état, ou qu'en dehors de son traitement régulier, Girolamo Bon recevait, ainsi que c'était le cas de F. Araja et des castrats, des gratifications particulières, au lendemain de chacun des spectacles à la réalisation desquels il avait contribué.

En février 1738, l'artiste vénitien fut avisé de son congé, mais il ne semble pas avoir quitté la Russie à ce moment ou, du moins, n'avoir fait qu'un court séjour à l'étranger car, en octobre 1740, il se trouvait à Saint-Pétersbourg, et prêtait serment au petit tsar Ioann Antonovitch⁷.

Durant les onze années qu'il passa au service de la cour impériale, Girolamo Bon brossa les décors de nombreux opéras : *La forza dell'amore e dell'odio*, *Il finto Nino*, *Artaserse*, *La clemenza di Tito*⁸ et *Scipione*, cela sans préjudice d'autres ouvrages peut-être moins importants que les contemporains ont négligé de signaler dans leurs écrits. Il paraît, en outre, avoir formé plusieurs élèves, pendant son séjour en Russie.

Rosa Ruvinetti-Bon ayant reçu son congé définitif en février 1746, il est plus que probable que le décorateur partit avec elle. Il est de fait que tous deux sont signalés, en cette même année, à la cour de Dresde, où Girolamo eut l'occasion de montrer son talent et de vendre des tableaux, cependant que sa femme se produisait dans de petits ouvrages italiens⁹.

Vers 1750, ils furent appelés au théâtre d'*intermezzi* de Frédéric II, à Potsdam¹⁰, où le Vénitien produisit plusieurs ouvrages qui furent fort admirés. Quelque temps plus tard, nous retrouvons notre homme en qualité de « principal » (directeur) de la petite compagnie d'opéra du prince de Thurn et Taxis.

Avec cet ensemble auquel sa femme était attachée, il fit jouer à Anvers, en 1752, pour l'inauguration du nouveau théâtre de cette ville, un opéra : *La citella* [*zitella*] *ingannata*, dont il avait écrit le livret, et dont la musique était due au compositeur J. F. Agricola¹¹. Et vers

¹ Diminutif usité, dans le dialecte vénitien, pour Girolamo.

² Il appartenait à une vieille famille vénitienne dont deux membres furent *procuratori di S. Marco*, en 1570 et 1660 (V. CORONELLI : *Armi o Blasoni dei Patrizij Veneti*; Venise, 1693).

³ U. THIEME und F. BECKER : *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*; Leipzig, 1907 et suivantes, t. I, p. 265, commettent une erreur en affirmant que Bon arriva en Russie en 1731.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 85.

⁵ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*

⁷ V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 62.

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 405, prétend que ce fut là son dernier ouvrage en Russie. Or, le livret de *Scipione*, opéra de F. Araja, représenté en 1745, signale encore G. Bon comme auteur des décors, aux côtés de A. Peresinotti.

⁹ M. FÜRSTENAU : *Op. cit.*, II, 246.

¹⁰ L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, pp. 128 et suivantes.

¹¹ F. FABER : *Op. cit.*, t. II, p. 21. Cet ouvrage, dont l'existence est demeurée ignorée de tous les biographes de G. Bon et de J. F. Agricola, n'est signalé que par F. Faber qui a retrouvé l'unique exemplaire connu de son livret, à la Bibliothèque de l'Université de Gand.

1754, toujours avec la même troupe, il organisa, à Francfort, une série de spectacles lyriques italiens, au cours de laquelle il donna, entre autres, la première représentation de *La serva padrona*, de Pergolesi ¹. Peu après, Girolamo Bon se fixa à Bayreuth où il fut nommé professeur de construction et de perspective à l'Académie des Beaux-Arts ².

En 1766, l'artiste vivait encore car, au dire de R. Eitner, il s'intitulait alors, sur un document que l'historien allemand ne cite pas : « bourgeois de Venise et amateur de musique », qualité qu'il avait prouvée en publiant à Nuremberg, en 1752, une œuvre de sa composition : *Sei facili Sonate di violino con il basso* ³.

Sur l'activité multiforme et les curieuses initiatives de cet homme si richement doué, on consultera : *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VIII 97 et ss.

* * *

Carlo Gibelli, machiniste, arrivé en 1735 avec deux aides, avait des appointements de trois cents cinquante roubles en 1736 et de six cents en 1757 ⁴. P. Arapof prétend qu'il mourut à Saint-Pétersbourg en février 1757, mais cette allégation est démentie par un document publié dans les *Archives des Théâtres impériaux* ⁵, qui montre qu'en 1764, Carlo Gibelli fut chargé de surveiller la construction de la nouvelle salle d'opéra, édiflée dans la capitale. Il avait alors le titre de « maître-machiniste de la Compagnie italienne ».

* * *

Antonio Peresinotti, né en 1708 à Venise ou à Bologne, peintre et décorateur, travailla d'abord sous les ordres de Girolamo Bon dont il avait été l'élève, puis sous ceux de Giuseppe Valeriani. De 1757 à 1760, il est signalé, par les livrets de ces ouvrages, comme seul auteur des décors de la « composition dramatique » : *Il ritiro degli dei*, de ceux des ballets : *L'asile de la vertu* et *Les nouveaux lauriers*, ainsi que de l'opéra : *Siroe*. En 1767, A. Peresinotti fut nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, et il mourut dans cette ville, le 28 octobre 1778 ⁶.

* * *

Bartolommeo (ou Giuseppe, ou encore Giovanni-Battista?) Tarsia, dessinateur, graveur et décorateur, appartenait à une famille originaire de Fiorenzuola d'Arda (Piacenza), qui a produit de nombreux artistes. Une première fois, il fut appelé en Russie, en 1725, sous le règne de Pierre le Grand, puis il regagna sa patrie. En 1735 ⁷, il revint à Saint-Pétersbourg, dans la compagnie que Pedrillo avait été former en Italie. Il fut engagé à l'Académie des sciences pour perfectionner, dans le dessin, les élèves de la classe de gravure ⁸.

¹ O. BACHER : *Op. cit.*, pp. 12-13.

² *Ibid.*

³ R. EITNER : *Op. cit.*, II, 104. Il semble probable, ainsi que nous l'avons dit plus haut, que la musicienne Anna Bon, qui publia deux recueils de pièces instrumentales vers 1756, à Nuremberg également (R. EITNER : *ibid.*), était la fille de Girolamo Bon et, comme elle paraît être née en 1738, il est possible qu'elle soit venue au monde pendant le séjour de ses parents à Saint-Pétersbourg.

⁴ P. ARAPOF : *Op. cit.*, pp. 64-65.

⁵ T. III, p. 139.

⁶ U. THIEME und F. BECKER : *Op. cit.*, XXVI, 402. Ces auteurs commettent une erreur en écrivant que A. Peresinotti arriva en Russie en 1742, avec G. Valeriani. Voir également J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 85, qui signale expressément la venue de l'artiste en 1735, en compagnie de G. Bon.

⁷ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Histoire du théâtre russe*, I, 401.

⁸ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, I, 542.

B. Tarsia est l'auteur du beau frontispice qui orne le volume des *Douze Sonates*, de G. Verocai, publiées à Saint-Pétersbourg en 1738, peut-être aussi de celui qui se trouve en tête des *Douze diverses Symphonies*, de Luigi Madonis, parues la même année, dans la même ville. Dans son compte rendu de la première représentation de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*, J. von Stählin signale B. Tarsia comme décorateur, aux côtés de G. Bon¹. L'artiste mourut à Saint-Pétersbourg, en 1765, à un âge fort avancé.

Une fois installées, les troupes désormais attachées au service d'Anna Ioannovna se mirent en devoir de divertir la cour qui, on l'imagine aisément, se montrait impatiente de voir à l'œuvre les artistes italiens dont la présence devait exciter une curiosité bien compréhensible dans la capitale.

Toutefois, la représentation d'un grand ouvrage lyrique exigeant de longs préparatifs et une laborieuse mise au point technique, puisqu'il ne s'agissait de rien moins que de créer de toutes pièces la décoration et la machinerie nécessaires, la compagnie d'*opera seria* ne se trouva en état de faire ses débuts qu'au commencement de l'année suivante.

En attendant, ce furent les comédiens et les chanteurs d'*intermezzi*, qui furent chargés de donner à la noble assemblée un avant-goût des joies qui lui étaient réservées.

Au dire de J. von Stählin², ces deux troupes jouaient toutes les semaines, en été, dans un théâtre de bois qui avait été édifié dans le jardin du palais et, durant la saison froide, sur une scène que l'on avait aménagée dans une aile du Palais d'hiver.

Le répertoire de ces spectacles ne nous a pas été conservé, mais l'on sait que le poète Vassili Trédiakovsky continua de traduire en russe les pièces représentées, et que, d'autre part, Jakob von Stählin qui était arrivé cette même année à Saint-Pétersbourg, fut chargé d'en donner, deux fois par semaine, des extraits allemands que l'on remettait, à l'entrée du théâtre, aux spectateurs étrangers³.

Selon toute probabilité, les spectacles donnés durant la seconde moitié de l'année 1735 ne durent pas être fort différents de ceux que la cour avait vus pendant les années précédentes : *intermezzi* alternant avec des comédies assez primitives, dont un témoin oculaire déclare que leur succès tenait essentiellement au fait qu'elles se terminaient, le plus souvent, par des bastonnades...⁴

¹ Remarques annexes de la Gazette de Saint-Pétersbourg, 1738, partie 17, p. 177.

² *Op. cit.*, I, 401.

³ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, I, 562.

⁴ C. H. von MANSTEIN : *Op. cit.*, p. 337.

LES DÉBUTS DE L'« OPERA SERIA » EN RUSSIE

(1736-1741)

L'année 1736 marque une date particulièrement mémorable dans l'histoire de la musique en Russie. Car elle vit, tout à la fois, l'instauration définitive d'une scène permanente, établie sur le modèle des plus fameuses de l'étranger, et l'apparition de l'*opera seria* qui, pendant près d'un quart de siècle, allait exercer une manière d'hégémonie sur le théâtre de la cour ¹.

Certes, nous ne possédons que fort peu de documents officiels relatifs à l'organisation et au fonctionnement de l'institution créée par Anna Ioannovna. Du moins, savons-nous, par les relations de plusieurs contemporains que, dès le début, les spectacles lyriques donnés au Palais d'hiver de Saint-Pétersbourg revêtirent un éclat extraordinaire qu'ils devaient à la qualité hors pair des artistes du chant, de la danse et de l'orchestre, autant qu'à la richesse fabuleuse du cadre dans lequel ils se déroulaient. Peut-être des pièces d'archives nous révéleront-elles un jour les sommes que la tsarine consacra à ces divertissements fastueux. Il est certain qu'elles durent être considérables, car on ne recula devant aucune dépense, pour que les représentations auxquelles se pressait la foule des courtisans et des ministres étrangers — longtemps, la ville n'y fut pas admise — fussent dignes en tous points d'une cour souveraine qui entendait égaler pour le moins celles de l'Europe occidentale, par son luxe et sa magnificence.

Mais, si vif qu'ait été visiblement le mouvement de curiosité suscité, de prime abord, par la somptuosité et la perfection matérielle de l'*opera seria*, il n'en reste pas moins que pareil spectacle n'était guère accordé à la mentalité et aux goûts du public russe de cette époque. Demeuré inculte en dépit du vernis d'élégance dont il se paraît, faisant volontiers son ordinaire de réjouissances grossières dont les écrits du temps nous rapportent le peu édifiant souvenir, n'ayant eu jusqu'alors que de très brefs contacts avec l'art européen, ce public fut certainement ébloui un instant par l'événement prodigieux dont il était le témoin, mais il ne fut pas conquis et, passé le premier moment d'émerveillement, il ne prit, ainsi que nous le verrons, qu'un plaisir relatif aux festivités que la tsarine lui offrait périodiquement, lors de tous les grands anniversaires officiels.

¹ Cependant qu'elle prenait possession de la compagnie italienne recrutée par Pedrillo, Anna Ioannovna dut aussi — vraisemblablement sur les instances de son amant Ernst Johann Bühren — se mettre en quête d'une troupe allemande. Car, dans une lettre qu'elle adressa, le 24 décembre (nouv. st.) 1736, au critique Johann Christoph Gottsched, la célèbre actrice allemande Caroline Neuber qui, pour lors, jouait à Strasbourg, écrit qu'elle avait reçu, de la cour impériale, la proposition de se rendre en Russie, avec toute sa compagnie, mais qu'elle hésitait à accepter cette offre, tout d'abord parce que celle-ci ne lui semblait pas assez sûre, puis parce qu'elle n'avait pas les moyens d'entreprendre un voyage si dispendieux (Fr. Joh. von REDEN-ESBЕCK : *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen* ; Leipzig, 1881, p. 200). Ce projet ne se réalisa pas, du moins à cette époque, car ce n'est, comme nous le verrons, qu'en 1740, que la Neuber, à laquelle de nouvelles propositions furent faites, arriva à Saint-Pétersbourg, avec sa troupe.

A peine saurait-on s'en étonner. Malgré le luxe dont il était entouré, malgré ses décors monumentaux et ses surprenants effets de machinerie, malgré le nombre des personnages, des danseurs et des figurants qui s'agitaient sur la scène, l'*opera seria* vivait alors d'une vie toute artificielle. Tirés de la mythologie et de l'histoire ancienne, ses livrets, dans lesquels des dieux et des héros conversaient sur un ton emphatique, et qui reposaient sur des sentiments singulièrement conventionnels, devaient paraître bien mornes à des spectateurs que la rudesse de leurs mœurs portait vers des divertissements infiniment moins relevés, vers ces cortèges grotesques et ces mascarades bruyantes dont l'usage se perpétua longtemps encore dans la capitale, pour ce qu'Anna Ioannovna elle-même s'en montrait fort friande.

A ses débuts, tout au moins, le *dramma per musica* dont Francesco Araja alimenta le répertoire pendant près de vingt ans, ne répondait donc nullement à une aspiration artistique du milieu dans lequel il fut brusquement transplanté, à son arrivée d'Italie. Il ne constituait, ni plus ni moins, qu'un des éléments jugés obligatoires de la vie d'une cour bien ordonnée; et cela pour la simple raison qu'à Vienne, à Berlin, à Dresde, à Paris, l'étiquette le voulait ainsi.

Dès lors, rien de surprenant si, assez longtemps, l'*opera seria* reste en Russie un phénomène isolé, telle une belle fleur exotique, aux couleurs éclatantes, que l'on cultive précautionneusement en serre chaude, et dont les racines sont fragiles, parce qu'elles ne peuvent atteindre le sol sous-jacent. Comme nous le verrons, il ne suscitera aucun fait nouveau, il ne proliférera pas. Du moins finira-t-il, à la longue, et grâce aux prouesses de ses virtuoses, bien plutôt que par sa qualité musicale propre, par habituer les milieux mondains à écouter d'une oreille plus attentive et toujours plus exercée. Il leur fera goûter le *bel canto*, la séduction d'une voix savamment conduite qui met une expression intense dans ses cantilènes et qui, l'instant d'après, dessine les plus étourdissantes vocalises. Il leur fera sentir confusément l'accord intérieur qui doit exister entre la mélodie et le texte poétique...

Et quand, après vingt et un ans de cet apprentissage, le public russe aura la révélation de l'*opera buffa*, de ses livrets vifs et simples qui portent à la scène des faits tirés de la vie quotidienne, et qui traduisent des sentiments tout naturels; quand il entendra la musique alerte, enjouée et tendre de ces ouvrages charmants qui ont noms : *La ritornata di Londra*, *Il mondo della luna*, *Il filosofo di campagna*, *Il conte Caramella*, il réunira, dans une commune admiration, une foule de mélomanes qui, préalablement éduqués par l'*opera seria*, seront à même d'apprécier en connaisseurs les mérites du genre nouveau, et lui feront un succès enthousiaste autant que durable.

* * *

On commettrait une erreur assez grave en assimilant les grands spectacles lyriques organisés en Russie, durant le règne d'Anna Ioannovna, à ceux dont le public occidental avait pris l'habitude, dès le milieu du xvii^e siècle. En effet, loin de constituer un élément de la vie populaire et d'être ouvertes à tous les amateurs capables de payer leur place, ces représentations conservèrent, pendant près de vingt ans, un caractère solennel et tout occasionnel qui les différencie singulièrement de celles qui avaient cours à l'étranger, à la même époque. Elles n'étaient pas seulement réservées aux membres de la famille impériale et à ses intimes, au corps diplomatique et à un petit nombre de hauts personnages qui y étaient conviés nommément, selon les prescriptions d'un protocole rigoureux. Elles se suivaient aussi de façon irrégulière, mais à des dates immuables, de façon à marquer certains anniversaires que l'on avait coutume de célébrer avec une pompe particulière.

C'était le cas, singulièrement, du jour de naissance et de la fête patronymique de la souveraine, qui donnaient lieu à force réjouissances, et qui voyaient affluer au palais une société triée sur le volet.

C'est là ce qui explique l'apparition, à la date fixe du 29 janvier, des trois opéras que Francesco Araja mit à la scène pendant la période qui s'étend de son arrivée en Russie à la dispa-

rition d'Anna Ioannovna. Celle-ci étant née le 28 janvier, l'usage s'était établi, en effet, de reporter au lendemain de ce jour la représentation de gala qu'elle offrait à ses invités.

Par ailleurs, il convient de noter que, du fait même du caractère attribué à ces soirées solennelles, les ouvrages donnés à cette époque n'avaient qu'un nombre infime de représentations, bien que leur réalisation eût entraîné des frais considérables. On se contentait de les reprendre une, deux ou trois fois durant l'année courante, à l'occasion de quelque anniversaire, puis ils étaient écartés presque définitivement, pour faire place à une partition nouvelle dont la carrière était non moins brève. Car ce n'est guère que sur la fin du règne d'Elisabeth Péetrovna, c'est-à-dire après 1750, que l'on vit un opéra se maintenir d'une façon durable au répertoire.

Il n'est que juste d'ajouter, au reste, que la cour d'Anna Ioannovna avait d'autres distractions encore, plus fréquentes et moins fastueuses, auxquelles s'employaient la « Comédie italienne » et la troupe d'*intermezzi*, dont les spectacles sans prétention se succédaient selon le bon plaisir de la souveraine, et paraissent avoir bénéficié d'une faveur toute particulière, jusqu'au moment où, en 1737-1738, l'état de santé de la tsarine s'aggravant, et la situation politique devenant assez incertaine, le premier de ces deux ensembles fut congédié.

Le 29 janvier 1736, date mémorable dans les annales du théâtre russe, *La forza dell'amore e dell'odio*, de Francesco Araja inaugura, sur la scène du Palais d'hiver, à Saint-Pétersbourg, le règne de l'*opera seria* en Russie.

Malgré son importance historique, cet événement a prêté à d'innombrables erreurs commises par des musicologues qui négligèrent de s'appuyer sur des documents d'une suffisante authenticité. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux appellent cet ouvrage : *Abiazare*, du nom d'un de ses personnages principaux, et que certains autres placent la date de sa première représentation en 1735, alors que d'autres encore la fixent à l'année 1737. C'est le cas, particulièrement, de J. von Stählin qui se trouvait pourtant bien placé pour être exactement renseigné, puisqu'il fut le témoin oculaire du fait, et qui, non content de ne pas rapporter le titre original de la partition, indique l'année 1737 pour celle de son apparition¹. Mieux encore, l'historien moderne V. Tchéchikhine ne recule pas d'affirmer que *La forza dell'amore e dell'odio* fut chanté... en russe, et il ajoute gravement que ce fut là « un fait d'une importance capitale pour l'histoire de l'opéra russe »², allégation que M^{me} Rosa Newmarch s'est empressée de reproduire, sans en apercevoir l'in vraisemblance pourtant manifeste³, les artistes qui figurèrent dans la distribution étant tous Italiens (à l'exception près de Caterina Mazany qui était d'origine tchèque, mais qui chantait certainement en italien), et devant forcément ignorer la langue d'un pays dans lequel ils ne se trouvaient, pour la plupart, que depuis quelque six mois...

Contrairement à ce que certains ont avancé, Francesco Araja n'avait pas jugé à propos — ou n'avait pas eu le loisir — de composer une œuvre nouvelle pour ses débuts à la cour impériale. Il s'était contenté de reprendre un ouvrage en trois actes, qu'il avait donné, durant le carnaval de l'année 1734, au Regio Ducal Teatro de Milan, ainsi qu'en témoigne le livret imprimé alors, et dont un exemplaire est conservé dans la riche collection du Liceo musicale de Bologne⁴.

¹ *Op. cit.*, I, 402 et II, 90. Surenchérisant encore, FÉTIS (I, 124) et H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 2), qui adoptent la date de 1737, dénomment cette œuvre : *Abiatate*.

² *Op. cit.*, p. 42.

³ *Op. cit.*, p. 30.

⁴ Ignorant ce fait qui est pourtant signalé dans plusieurs lexiques, V. Vsévolodsky-Guerngross juge que le livret de *La forza dell'amore e dell'odio* fut : « sans aucun doute écrit spécialement pour le théâtre de la cour russe » (*Chrestomathie pour l'histoire du théâtre russe*; Moscou, 1936, p. 47). Et, répétant cette allégation dans son *Cours abrégé de l'histoire du théâtre russe* (Moscou, 1936, p. 35) il croit pouvoir relever une prétendue analogie entre *Abiazare* et *Nirene*, d'une part, *Bühren* et *Anna Ioannovna*, de l'autre, ajoutant que ces derniers « ne purent pas ne pas percevoir ainsi la haine avec laquelle la noblesse considérait la terreur que faisait régner le favori qui, foulant aux pieds des traditions immémoriales, vivait secrètement en concubinage avec la tsarine russe » ! !

Ce petit opuscule ne porte que les initiales du poète : « C. F. P. », que le livret de Saint-Pétersbourg appelle : « le chevalier F. P. »¹, et que l'on peut identifier avec certitude en la personne de l'« abbé F. P. », auteur du texte de la *farsetta in musica* : *Il P. Tifone*, jouée à Florence en 1752, avec une partition de Giacinto Quagliattini².

Une note jointe au livret russe de la représentation de 1736 informait le lecteur que :

... V. Trédiakovsky a traduit les discours d'après la prose française et, dans les airs, il a écrit les vers, mais sans en garder le rythme.

Par quoi il faut évidemment entendre que, comme il l'avait fait pour les intermèdes joués en 1733-1735, le littérateur russe avait préféré de travailler non pas sur le texte italien, mais sur une traduction française, et que, dans les airs versifiés, il ne crut pas devoir s'astreindre à conserver le rythme de l'original italien.

Une besogne identique fut confiée à J. von Stählin qui reçut la mission de rédiger une traduction allemande du poème, et qui donna ici une première preuve de ses capacités dans un domaine où il allait se distinguer pendant bien des années³.

Dès le 2 décembre 1735, un oukase impérial avait été rendu, signifiant que :

... Pour le prochain opéra qui va être représenté à la cour de Sa Majesté, à l'occasion du jour de naissance de Sa Majesté — qui est le 28 janvier 1736 —, Sa Majesté a daigné ordonner d'imprimer, à la typographie de l'Académie des sciences, cinquante livrets du dit opéra en dialecte russe, et autant en dialecte allemand⁴.

Ces livrets constituent d'insignes raretés bibliographiques⁵. Ils ont été donnés en deux éditions distinctes, chacune de cent trois pages petit in-4 : l'une avec textes russe et italien imprimés en regard, l'autre avec textes russe et allemand disposés de façon identique.

La page de titre du livret russe porte le libellé suivant :⁶

*La force | de l'amour et de la haine | Drame en musique | Représenté | Sur le Nouveau
Théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg | par ordre | de Sa Majesté Impériale | Anna |
Autocrate de toutes les Russies | 1736 | Imprimé à Saint-Pétersbourg | près l'Académie
Impériale des Sciences.*

Et la page 7 apporte les précisions suivantes sur les auteurs de l'ouvrage, ainsi que sur les personnes qui assurèrent sa réalisation :

*Le Sieur C. F. P. a composé la poésie; le Sieur Francesco Araja, Napolitain,
Maître de chapelle de Sa Majesté Impériale, la musique. Le Sieur Ieronimo Bon,*

¹ Une brève note publiée par la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février 1736, et relative à la première représentation dans cette ville, signale, en effet, que « la poésie a été composée par le chevalier F. P., à Rome ».

² O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 399.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 402. Par ailleurs, dans une notice autobiographique datée de l'année 1743, dans laquelle il énumère tous ses travaux littéraires, et qui a été publiée dans les *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou* (Moscou, 1866, t. IV, p. 119), J. von Stählin déclare expressément : « J'ai traduit en allemand, pour la cour impériale, des extraits des comédies et intermèdes italiens. J'ai également traduit, partiellement en « style simple », partiellement en vers, tous les opéras italiens qui avaient été donnés précédemment, et je les ai fait imprimer ».

⁴ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 16, p. 69, et n° 26, p. 122.

⁵ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Académie des sciences.

⁶ Voir, fig. 23, la reproduction des pages de titre du livret italien-russe, d'après l'exemplaire appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.

peintre de théâtre de Sa Majesté Impériale, a imaginé les décors. Le Sieur Antonio Rinaldi, Directeur des ballets de Sa Majesté Impériale, a composé les ballets.

Une copie de la partition de Francesco Araja est conservée à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad. Une autre se trouve à la National-Bibliothek de Vienne, où elle est signalée par R. Eitner ¹ comme une sérénade, et avec la date inexacte de 1739.

On se doute aisément des efforts que dut nécessiter la préparation matérielle d'un spectacle de cette importance, dans un pays et sur une scène où tout était à créer, et où le personnel subalterne, recruté sur place parmi des artisans grossiers, n'avait aucune idée des usages en cours dans les théâtres de l'étranger.

Du moins, en ce qui concerne l'orchestre, Francesco Araja avait-il sous la main la plupart des éléments indispensables, et l'on est fondé à supposer que, sur ce point, comme en ce qui avait trait à la réalisation vocale de sa partition, il n'eut qu'à se louer de ses collaborateurs. On sait, en effet, que la cour impériale avait alors à son service un certain nombre d'instrumentistes italiens et allemands d'une qualité exceptionnelle : les violonistes Domenico dall'Oglio, Luigi Madonis, Pietro Mira, Giovanni Piantanida et Giovanni Verocai, les violoncellistes Giuseppe dall'Oglio, Johann Riedel et Gasparo Janeschi, le contrebassiste Eiselt, le hautboïste Döbbert, le bassoniste Friederich, qui n'eussent pas déparé les meilleurs ensembles occidentaux, et qui constituaient une base solide dans la masse orchestrale.

Pour former celle-ci, on avait pris, outre la quarantaine de « musiciens de la chambre » régulièrement attachés au service particulier de la cour, plusieurs « maîtres de chapelle » allemands (vraisemblablement les chefs des musiques militaires), ainsi que les meilleurs hautbois des quatre régiments de la garde impériale ².

De son côté, le groupe des solistes, qui réunissait Filippo Giorgi (Sofite), Caterina Giorgi (Abiazare), Caterina Mazany (Nirena), Pietro Pertici (Barzante), Pietro Morigi (Taxile), et probablement les cantatrices Avoglio et Rosa Ruvineti-Bon dont les noms ne figurent pas dans le livret, mais dont on peut supposer qu'elles incarnèrent les personnages secondaires de Talestri et de Merindo, était pour satisfaire les amateurs les plus difficiles et les plus avertis. Car il s'agissait là d'artistes *di primo cartello*, qui s'étaient fait applaudir, comme nous l'avons vu, sur les plus grandes scènes d'Europe, et dont la réputation était solidement assise.

En ce qui concerne la partie chorale de l'ouvrage, la situation était bien différente, et n'alla certainement pas sans chagriner quelque peu le *maestro* napolitain. Car, si la cour possédait, depuis des temps immémoriaux, un ensemble de chœurs d'église fort exercés, elle ne disposait encore d'aucun choriste pour la musique profane, et cela pour l'excellente raison qu'elle n'avait point eu l'occasion d'en éprouver la nécessité. Force fut donc — si risible que cela pût paraître — de faire exécuter par les solistes eux-mêmes le chœur, d'ailleurs peu développé, qui clôt l'opéra, ainsi qu'on le peut constater en considérant la partition manuscrite conservée à Leningrad, dans laquelle les diverses voix de ce morceau sont attribuées aux principaux protagonistes du drame. Comme on le verra, ce n'est qu'en 1742, lors de la représentation de *La clemenza di Tito*, de Hasse, que l'on s'avisait de faire monter sur la scène les chœurs de la Chapelle impériale, dont les voix magnifiques firent une telle impression sur l'assistance que, dès lors, on y recourut régulièrement pour tous les spectacles lyriques donnés au théâtre du palais.

Afin de donner le plus d'éclat et de variété possible à la représentation du 29 janvier 1736, on imagina d'y remplacer les *intermezzi* qui, traditionnellement, occupaient les entractes

¹ *Op. cit.*, I, 182.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 90. Ayant mal lu ce passage, plusieurs historiens russes, dont V. МИХН-НÉВИЧ et Z. ДОУРОФ (*Esquisse de l'histoire de la musique en Russie*, dans A. von DOMMER : *Manuel pour l'étude de l'histoire de la musique*, trad. russe; Moscou, 1884) ne parlent de rien moins que de quatre musiques militaires qui auraient pris part à la représentation !

des comédies italiennes, par de somptueux ballets qu'Antonio Rinaldi régla, et qui eurent un tel succès, que l'usage s'établit aussitôt d'en insérer de pareils dans tous les opéras joués dès lors devant la cour ¹.

S'il faut en croire la relation détaillée que J. von Stählin donna de la représentation de 1736, la musique de ces hors-d'œuvre chorégraphiques fut écrite par Francesco Araja, et la partie décorative en était confiée à Girolamo Bon, ainsi qu'à Bartolommeo Tarsia ². C'était là une innovation au premier chef, non seulement par le fait qu'on renonçait ainsi à l'habitude des *intermezzi*, mais aussi parce que jamais encore l'on n'avait vu de ballets à la cour de Russie. Aussi, dans sa relation, J. von Stählin juge-t-il nécessaire d'expliquer que, contrairement à l'opéra, le ballet permet de faire apparaître sur la scène :

... des bergers heureux, ainsi que des bergères joyeuses qui, par leurs chants agréables et leurs danses charmantes, expriment le plaisir des réunions amicales ³.

Dans le divertissement chorégraphique qui terminait le premier acte,

... des satyres, des jardiniers et des jardinières dansaient un ravissant ballet.

Le second était « selon la coutume japonaise » (?); et, à la fin du troisième acte,

... plus de cent personnages descendaient des galeries supérieures du magnifique édifice et, accompagnés par le chant des acteurs et la musique de tout l'orchestre, ils dansaient un ballet agréable par lequel se terminait tout l'opéra ⁴.

Bien entendu, la cour ne disposait pas alors d'un pareil effectif chorégraphique. Aussi, à côté des professionnels italiens, qui étaient une dizaine, avait-on fait appel, ainsi qu'on le fit souvent par la suite, aux élèves du Corps des cadets, qui étaient enseignés dans l'art de Terpsichore par Jean-Baptiste Landé. Sous la direction de ce maître habile, les jeunes cadets accomplirent rapidement de tels progrès, qu'on put bientôt les faire monter sur la scène impériale, et qu'au dire de J. von Stählin, l'un d'eux, du nom de Tchoglokof — il devint plus tard chambellan — ne le cédait en rien aux danseurs italiens ⁵. On conçoit qu'avec de telles ressources, Antonio Rinaldi n'ait pas eu de peine à donner toute la mesure de son talent et à émerveiller, par des danses pleines de grâce, ainsi que par des groupes voluptueusement suggestifs, la noble assistance qui se pressait autour de la tsarine, et qui n'avait jamais encore considéré spectacle aussi brillant et si séduisant.

Au reste, la part qui, dans ce dernier, incombait au peintre Girolamo Bon ne fut certes pas négligeable. Car, sans parler des trois ballets qui, sans doute, furent placés dans un cadre somptueux, l'opéra de Francesco Araja comportait un nombre assez considérable de décors que le livret de la représentation de 1734, à Milan, énumère comme suit :

1^{er} acte : Un camp militaire. — Cabinet à l'intérieur du royaume d'Abiazare. — Jardin délicieux avec des jets d'eau variés, grottes, etc.

2^e acte : Grand amphithéâtre enceint de loges. — Cour à l'intérieur d'une forteresse. — Galerie toute ornée de statues représentant les provinces soumises à l'Empire de Sofite.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 11-12.

² Cette relation ne fut publiée que deux ans plus tard, dans les *Remarques annexes de la Gazette de Saint-Petersbourg*, 1738, n^{os} 48-49. Il faut croire que les lecteurs d'alors n'avaient pas les exigences de ceux d'aujourd'hui !

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Op. cit.*, II, 12.

III^e acte : Petit cabinet tout orné. — Enceinte faite à l'usage d'une prison. — Terrasse magnifique dans le royaume de Sofite.

Toutes visions qui durent remplir d'un étonnement et d'une admiration bien compréhensibles des spectateurs qui avaient dû se satisfaire, jusque là, de mises en scène grossières dont le souvenir ne pouvait manquer de faire paraître plus enchanteurs encore les tableaux brossés par Girolamo Bon et ses aides.

Ajoutons que l'organisation générale du spectacle et sa surveillance furent confiées à Giuseppe Avoglio dont les efforts durent être appréciés à leur juste valeur par Anna Ioannovna, puisque, le 6 avril suivant, celle-ci fit remettre au poète-régisseur une gratification de trois cents roubles, en témoignage de sa satisfaction ¹.

On le voit, d'un coup, l'Italie révéla à la Russie l'*opera seria*, le ballet et l'art du décor : circonstance qui explique assez l'empire immédiat exercé sur le public russe par son génie, et la faveur durable dont celui-ci bénéficia, en l'absence de tout rival vraiment capable de lui disputer la palme.

Comme nous l'avons dit, des sommes considérables durent être dépensées pour la réalisation matérielle de la représentation du 29 janvier 1736, du fait que le théâtre de la cour était, jusqu'alors, démuné de tous les éléments nécessaires : machinerie, décors, costumes, accessoires divers. L'unique renseignement qui nous ait été conservé à ce sujet atteste que l'administration impériale fit les choses largement, et qu'elle ne lésina sur rien. Un document d'archive permet, en effet, de constater que les frais inhérents à l'achat à l'étranger des seuls « ornements de clinquant pour les costumes des comédiens », s'élevèrent à la bagatelle de deux mille roubles ², somme qu'il convient de multiplier par dix au moins, pour obtenir son équivalent actuel !

Pareille prodigalité nous semble aujourd'hui d'autant plus extravagante que, selon toute apparence, *La forza dell'amore e dell'odio* ne reparut, par la suite, qu'une seule fois à la scène, le 30 avril 1737, pendant la troisième journée des fêtes anniversaires du couronnement. Signalant ce spectacle, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* note, en effet :

On a représenté, au Théâtre du Palais d'hiver, un remarquable et fastueux opéra intitulé : La forza dell'amore e dell'odio. A la place d'intermèdes, on a donné, entre les actes, de magnifiques ballets ³.

On sera, sans doute, curieux de connaître les réactions du public en face d'un événement si brillant et si bien fait, par sa nouveauté, pour exciter son admiration. Hélas, nous n'avons, sur ce point, que quelques appréciations très sommaires qui se trouvent brièvement consignées dans de rares écrits du temps.

Dès le 2 février, l'officielle *Gazette de Saint-Pétersbourg* enregistre le fait avec une sécheresse toute bureaucratique. Rendant à Francesco Araja, Girolamo Bon et Antonio Rinaldi la part qui revenait à chacun d'eux dans la réalisation du spectacle, elle se borne à constater :

Le 29 janvier, les opéristes (sic) de la cour ont donné, au Palais d'hiver, un opéra riche et extraordinaire appelé : La force de l'amour et de la haine, à la grande satisfaction de Sa Majesté Impériale, et au vif plaisir du public.

¹ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 45.

² *Archives d'Etat*, XIX, 182.

³ *Gazette...*, numéro du 2 mai 1737. Ce renseignement lui ayant échappé, N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 13) affirme que l'on ne possède aucune preuve d'une représentation postérieure à celle du 29 janvier 1736.

Comme nous l'avons relevé, il fallut attendre deux ans, pour trouver, dans les colonnes de l'organe gouvernemental, un compte rendu un peu moins sommaire, qui était dû à la plume de l'infatigable J. von Stählin :

... Les vers de cet opéra ont été écrits à Rome, et la composition musicale ici-même ¹, par le maître de chapelle impérial de Russie, Francesco Araja, originaire de Naples. Parmi les chanteurs et les cantatrices qui incarnaient les personnages de cet opéra, les plus remarquables furent Caterina Giorgi qui représentait la figure d'Abiazare, et son mari Filippo Giorgi qui représentait Sofite; puis le castrat Morigi et Pertici, originaire de Florence, qui assumaient les rôles du prince Taxile et du roi Barzante venu au secours de celui-ci. Mlle Mazany et Cricchi jouèrent très bien.

Dans l'orchestre composé d'Italiens et d'Allemands, et qui comptait plus de trente musiciens, les meilleurs étaient Piantanida, Ludovico Madonis, Giovanni Verocai et Domenico dall'Oglio qui jouent du violon, Giuseppe dall'Oglio qui joue du violoncelle, et Friederich sur le basson.

... En lieu et place d'intermèdes, il y eut, après chaque acte de l'opéra, de magnifiques ballets imaginés par le maître de ballet Antonio Rinaldi, dit Fusano. Ici, la meilleure fut sa première femme, Giulia, puis l'autre, Antonina Constantini, et encore deux virtuoses italiens : Giuseppe Brunoni ² et Tesi.

Pour l'invention des machines et de la décoration théâtrale, on employa, entre autres, deux maîtres italiens, soit Ieronimo Bon et Giovanni Tarsia qui, dans cet opéra, montrèrent bien leur art.

... La cour accueillit cet opéra avec beaucoup d'applaudissements et un plaisir considérable; l'enthousiasme provoqué par ce nouveau spectacle s'exprima par cela, que toutes les loges et le parterre étaient comblés; on dut bisser cent fois et plus, et toujours avec le même succès ³.

Revenant bien des années plus tard — vers 1769 — sur cet événement historique, J. von Stählin ajoute que :

... la musique était très captivante et parfaitement accordée aux passions qui se jouaient dans l'ouvrage ⁴.

Puis, évoquant la vision de la foule énorme qui emplissait le théâtre et qui manifestait son approbation, il affirme que :

... ce spectacle dut être redonné plusieurs fois, causant toujours la même admiration ⁵.

¹ Comme on a pu le voir ci-dessus, J. von Stählin était ici dans l'erreur, puisque la partition de *La forza dell'amore e dell'odio* avait vu le jour plusieurs années auparavant, alors que son auteur résidait encore en Italie. Mais il est probable que, comme le firent bien souvent ses successeurs, Araja s'était bien gardé de révéler la vérité, et qu'il avait laissé croire à son entourage que son œuvre avait été composée spécialement pour la Russie : tromperie innocente qui ne risquait pas d'être dévoilée, à une époque où, au pays des tsars, on ignorait à peu près tout de ce qui se passait dans les théâtres de l'étranger. C'est là ce qui explique que tous les historiens russes — et quelques-uns même de ceux de l'Europe occidentale — parlent de cette partition comme ayant été composée expressément pour la Russie.

² Comme nous l'avons vu, il s'appelait, en réalité : Brunoro.

³ *Remarques annexes de la Gazette de Saint-Petersbourg, 1738, n°s 48-49.*

⁴ *Op. cit.*, II, 90-91.

⁵ Sur ce point, il est fort possible que J. von Stählin ait été abusé par sa mémoire, ce qui serait assez excusable, vu les nombreuses années qui s'étaient écoulées entre la représentation de 1736 et le moment où il rédigea ses *Nouvelles sur la musique en Russie*. Car, ainsi que nous l'avons relevé, les sources exactement contemporaines ne signalent qu'une seule représentation postérieure à celle du 29 janvier 1736.

Peut-être bien, cependant, l'enthousiasme du public fut-il moins vif et moins durable que ne le prétend J. von Stählin dont on peut penser qu'en fonctionnaire empressé à faire valoir le pays qui l'avait si bien accueilli, et en courtisan désireux de flatter l'amour-propre de ses maîtres, il se montra porté à quelque exagération. Car un autre témoin oculaire, C. H. von Manstein qui parle, lui aussi, de l'opéra d'Araja, écrit :

... Il fut très bien accueilli, mais obtint moins de succès que les comédies et les intermèdes italiens ¹.

Révélant qu'il nous faut bien tenir pour conforme à la réalité, puisqu'elle nous est faite par un témoin dont on ne saurait révoquer en doute l'impartialité, et qui n'est point, au reste, pour nous étonner, si l'on songe à la médiocrité intellectuelle d'Anna Ioannovna, et à la prédilection que cette souveraine, tout comme son entourage immédiat, témoignait pour des divertissements d'un goût plus que douteux. Mais, si peu cultivée que fût la tsarine, elle entendait ne pas manquer une occasion d'affirmer l'intérêt qu'elle portait aux choses du théâtre.

De fait, un passage de la correspondance de P. Metastasio nous révèle qu'en 1736, peut-être sur le conseil de son amant ou, plus probablement à l'instigation de F. Araja, Anna Ioannovna avait fait demander au dramaturge italien d'écrire un opéra à l'intention de la scène de Saint-Pétersbourg : requête à laquelle Metastasio ne put satisfaire, absorbé qu'il était alors par d'autres travaux urgents qui lui avaient été commandés par la cour de Vienne ².

Il n'en reste pas moins qu'il faudra bien des années encore, en tout cas plus d'un quart de siècle, pour que les milieux mondains de Saint-Pétersbourg se montrent capables d'apprécier à sa valeur un spectacle présentant une réelle tenue, et soient en état d'en sentir la beauté. Ce ne sera ni le fait de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, ni même, malgré son extraordinaire intelligence, celui de Catherine II qui demeura toujours insensible à la musique, et qui n'était pas éloignée de considérer celle-ci comme le plus ennuyeux et le plus cher de tous les bruits.

Si donc l'*opera seria* va poursuivre sa carrière à la cour, il conservera pendant longtemps son caractère d'apparat, telle une cérémonie obligatoire qu'il est de bon ton d'entourer de tout le faste possible, mais au lendemain de laquelle on se hâte vers des plaisirs moins solennels et plus aimables, mieux accordés, en un mot, à la mentalité de ceux auxquels ils s'adressent.

* * *

Malgré la rareté des grandes représentations d'opéras dans la période qui nous occupe, les artistes italiens ne chômaient pas, tant s'en faut. Car ils étaient appelés à se produire, lors de toutes les fêtes célébrées à la cour. Et Dieu sait si elles étaient nombreuses ! Jour de naissance et de « nom » de l'impératrice, jour de naissance de la tsarevna Elisabeth, anniversaire du couronnement, commémoration d'événements militaires, tout était prétexte à réceptions au Palais d'hiver où, pendant le dîner :

... les virtuoses, castrats et chanteuses placés sur une galerie, divertirent Sa Majesté par leurs concerts et cantates ³.

Le plus souvent, la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, qui relate brièvement ces événements, ajoute que les œuvres exécutées alors avaient été composées « spécialement pour la circonstance »,

¹ *Op. cit.*, p. 337.

² *Opere*; Trieste, 1857, p. 906. Comme on le verra ci-dessous, le livret que F. Araja mit en musique, pour remplacer celui que Metastasio n'avait pu fournir, fut celui de *Semiramide*, qui appartenait également au célèbre dramaturge, et que celui-ci avait écrit quelques années auparavant.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, années 1736-1738, *passim*.

ce qui prouve que Francesco Araja dut écrire, à cette époque, un nombre assez considérable d'ouvrages sur lesquels nous ne possédons pas d'autres renseignements.

Seul, un d'entre eux nous est connu, grâce à son livret, *unicum* que nous avons réussi à découvrir dans le fonds inépuisable de la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.

*La Gara / dell'amore e del zelo / Cantata / a due voci, e choro / per / l'annua solennita / della / Coronatione / faustissima / di / Sua Maesta Imperiale / Anna / Giovannona (sic) / Imperatrice / di tutte le Russie / Li 28. Aprile 1736 / La Musica / del / Sign. Francesco Araja, Napolitano / maestro di capella di S. M. Imperiale.
St. Pietropurgo (sic) / nella Stamperia dell'Academia delle science.*

Tel est le libellé de la page liminaire de ce petit volume rarissime qui nous révèle une œuvre demeurée jusqu'ici ignorée de tous les biographes occidentaux du musicien napolitain.

Selon l'usage du temps, ce livret a eu deux éditions simultanées et distinctes : l'une avec textes italien et russe, l'autre avec textes italien et allemand. Selon toute probabilité, Vassili Trédiakovsky fut l'auteur de la traduction russe, et J. von Stählin, celui de la traduction allemande intitulée : *Wettstreit der Liebe und des Eifers...* ¹

En l'absence de toute indication à ce sujet, nous ignorons à qui appartient la paternité du texte de cette cantate dont les deux interlocuteurs sont : *La Fama* et *La Gloria*.

Pour la partition de Francesco Araja, elle semble bien avoir disparu à tout jamais, comme tant d'autres productions éphémères qui virent le jour en Russie, au XVIII^e siècle ².

Ajoutons enfin, à l'actif de l'année 1736, une représentation que la *Gazette de Saint-Petersbourg* ³ mentionne en ces termes :

... Avant-hier [16 novembre] Sa Majesté Impériale a daigné se rendre au théâtre installé dans l'ancien Palais d'hiver, où les représentations théâtrales et les comédies ont commencé. Cette fois, on a donné un intermezzo italien : Ortolano, qui renferme de très beaux ballets.

Il est vraisemblable qu'il s'agit ici du canevas italien : *L'Ortolano*, en trois actes, qui fut joué sans nom d'auteur à Paris, le 2 novembre (nouv. st.) 1716, et que les Frères Parfaict enregistrèrent sous son titre français : *Le jardinier* ⁴.

* * *

L'année 1737 ne semble pas avoir été très riche en grands événements musicaux. Du moins, les écrits du temps se montrent-ils fort avares de renseignements de cette nature, comme si les esprits étaient ailleurs, et que le sourd malaise causé par les intrigues du tout-puissant Bühren eussent détourné l'attention des annalistes de sujets aussi frivoles. Néanmoins, il paraît

¹ Voir, fig. 24 et 25, la reproduction des pages de titre des livrets italien et allemand.

² Se fiant à une indication de R. Eitner, V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS (*Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 45) affirme que cette partition se trouve à la Bibliothèque de Vienne. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, l'ouvrage de F. Araja, qui figure dans cette collection, n'est autre que son opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*. Par ailleurs, l'historien russe laisse entendre que le compositeur reçut, le 12 février, une gratification de cinq cents roubles pour sa cantate. Il doit y avoir là une confusion, puisque *La gara dell'amore e del zelo* ne fut exécutée que le 28 avril. Le témoignage de satisfaction qui fut accordé au musicien italien se rapporte, très certainement, à l'opéra représenté le mois précédent.

³ Numéro du 18 novembre.

⁴ *Op. cit.*, III, 114-115. T.-S. GUEULLETTE : *Op. cit.*, p. 81, qui dénomme cette pièce : *L'Ortolande*, écrit qu'elle est moderne, et que l'auteur n'en est pas connu.

probable que les concerts des virtuoses italiens continuèrent, comme par le passé, d'animer les réceptions offertes par l'impératrice.

Mais, surtout, l'anniversaire de celle-ci fournit à Francesco Araja l'occasion de montrer son talent et de faire preuve de zèle. Car, le 29 janvier ¹, le maître de chapelle de la cour fit représenter, au Théâtre du Palais d'hiver, une partition qu'il semble bien avoir écrite tout exprès, et pour laquelle, ainsi que nous l'avons dit ², Anna Ioannovna eût souhaité d'obtenir de P. Metastasio un livret entièrement nouveau.

En raison du refus que le célèbre dramaturge se vit obligé d'opposer au désir de la tsarine, force fut bien à F. Araja de se rabattre sur un ouvrage déjà existant, et ce fut le livret de : *Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta, opera seria* en trois actes, du même écrivain ³, qui fut choisi pour être mis en musique et représenté le lendemain du jour de naissance de la souveraine. Au reste, l'action imaginée par Metastasio était alors dans toute sa nouveauté, et le *maestro* napolitain dut en prendre connaissance à l'époque où il se trouvait à Rome, car c'est précisément dans cette ville, en 1729, que cet ouvrage fut donné pour la première fois, au Teatro delle Dame, avec une musique de L. Vinci ⁴.

A Saint-Petersbourg, J. von Stählin se chargea, comme précédemment, de le transposer en allemand mais, cette fois, la rédaction russe fut confiée à Pierre Medvédief, littérateur sur lequel on ne possède aucun renseignement, encore que sa traduction soit notablement supérieure à celles de V. Trédiakovsky, tant pour la légèreté de la prose, que pour la souplesse rythmique des vers ⁵. Publié par la Typographie de l'Académie des sciences, qui en donna deux éditions simultanées : l'une russe-italienne, l'autre italienne-allemande, ce livret fut distribué aux spectateurs du Théâtre du Palais, et mis immédiatement en vente, au prix de quarante kopeks ⁶. (Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences et à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Le livret italien porte le titre suivant :

Il finto Nino ovvero la Semiramida riconosciuta, dramma per musica da rappresentarsi per ordine della Sacra Imperiale Maestà di Anna Giovannona, [sic] Imperatrice di tutte le Russie, nel nuovo Imperiale Teatro di S. Pietroburgo, nell'anno 1737.

Pour la partition d'Araja, qui nous a été conservée en deux copies manuscrites, l'une à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, l'autre à la Bibliothèque de Berlin ⁷, elle accorde, comme tous les ouvrages du compositeur, une place importante à la virtuosité vocale, et fournit constamment à la plupart des chanteurs l'occasion d'enlever des traits d'une audace étourdissante. Par ailleurs, et conformément à l'habitude presque constante des maîtres italiens de l'époque, elle fait appel à un orchestre très réduit qui ne comporte que le quatuor et les hautbois — ceux-ci se contentant de doubler celui-là — parfois les cors de chasse,

¹ J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 91) donne inexactement la date de 1738 pour la première représentation de cet ouvrage, erreur que reproduisent V. STASSOF (*Op. cit.*, p. 35) et H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 515), ce dernier attribuant, de surcroît, le livret de *Semiramide* à l'abbé Silvani. Pour I. NOSSOF (*Op. cit.*, p. 96), il va plus loin encore dans le domaine de la fantaisie en affirmant que l'œuvre d'Araja, qu'il dénomme : *Semiramide e Arsace* (!), fut jouée... le 1^{er} janvier 1757, et en indiquant, pour ses interprètes, les artistes de la troupe d'*opera buffa* de G. B. Locatelli, qui n'arriva qu'à la fin de l'année à Saint-Petersbourg. On peut juger par là du souci d'exactitude dont témoignent les historiens russes du théâtre et de la musique !

² Voir p. 167

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 91.

⁴ A. CAMETTI : *L. Vinci*, dans *Musica d'oggi*, 1924, pp. 298-299.

⁵ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, II, 66. Et V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, pp. 49-50. Par erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 14, prétend que cette traduction fut l'œuvre de Pierre Mikhaïlof.

⁶ *Gazette de Saint-Petersbourg*, annonce du 31 janvier 1737.

⁷ Voir, fig. 26, la reproduction du titre de ce dernier exemplaire. R. EITNER (*Op. cit.*, I, 182) qui signale la présence de cet ouvrage à Berlin, affirme, par erreur, qu'il fut écrit pour Vienne.

exceptionnellement les timbales : tous détails qui montrent que Francesco Araja ne jugeait point à propos d'utiliser entièrement les ressources importantes que lui offrait la présence des nombreux et remarquables instrumentistes attachés à la cour impériale.

Selon l'usage récemment instauré, le musicien reçut, le 16 février, une gratification de cinq cents roubles, qui vint arrondir sensiblement le montant de ses appointements, et lui prouver la satisfaction de la souveraine ¹.

Ainsi qu'il résulte des renseignements fournis par le livret, les décors furent brossés par G. Bon, et les danses réglées par Antonio Rinaldi. D'autre part, l'examen de la partition permet de constater que, comme cela avait été le cas pour *La forza dell'amore e dell'odio*, les chœurs furent chantés par les solistes. Ce sont là les seuls détails que nous possédions sur le spectacle du 29 janvier 1737, si l'on excepte une brève mention de l'infatigable J. von Stählin selon lequel :

Mme Piantanida, nommée la Posterla, aussi excellente comme cantatrice que comme actrice, jouait le rôle principal [Semiramide] ².

L'annaliste allemand ajoute que l'*opera seria* ayant dès lors :

... pris sa place sur le théâtre de la cour, chaque année en hiver, on en joua un nouveau qui fut donné plusieurs fois.

Allégation qui, visiblement, ne correspond pas à la réalité. D'abord parce qu'aucun document contemporain et authentique ne permet de penser que *La Semiramide* ait été jouée plusieurs fois ³. Puis parce que, si une partition nouvelle d'Araja parut en janvier 1738, il est constant cependant que les spectacles lyriques furent interrompus tôt après, et que, cette même année, nombre d'artistes regagnèrent leur patrie, laissant assez appauvrie la compagnie italienne de la cour.

* * *

Le signal de la débandade fut donné, dès le début de l'année 1737, par un premier groupe d'Italiens qui, ayant demandé leur congé, reçurent satisfaction selon un ordre impérial signé le 17 février, et dont la teneur est la suivante :

Sa Majesté Impériale a daigné ordonner de libérer les membres de la Compagnie italienne de la cour : le musicien Giovanni Piantanida et sa femme, les comédiens Domenico Cricchi et la femme Zanetta Casanova, le ricamatore ⁴ Giuseppe Bassarini et l'employé de théâtre Lodovico Pascali, qui demandent à partir pour leur pays, et de leur accorder la permission de s'éloigner librement ; et de leur verser les appointements qui leur reviennent selon leur gage : soit à Giovanni Piantanida et à sa femme, du 1^{er} janvier au 20 février, à Cricchi, à Zanetta Casanova, au ricamatore et à l'employé de théâtre, de décembre 1736 au 1^{er} mars de l'année présente ⁵.

Quelques jours plus tard, une seconde ordonnance impériale vint enjoindre à l'administration de la cour :

¹ *Archives d'Etat*, XIX, 182.

² *Op. cit.*, II, 91.

³ Z. DOUROF : *Op. cit.*, p. 582, et P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 38, surenchérisissent encore en affirmant que *La Semiramide* resta deux ans à la scène, et qu'on la donna une fois par semaine !

⁴ Brodeur.

⁵ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 40, p. 12. Nous rétablissons ici, dans leur teneur exacte, les noms des artistes, qui sont fortement déformés dans le document russe. Relevons, par ailleurs, l'erreur évidente que l'aventurier Casanova commet en affirmant (*Mémoires*; Paris, 1931, t. I, p. 57) que le retour de sa mère était dû au fait que l'impératrice Anna « ne trouvait pas les comédies italiennes assez amusantes ». Nous avons vu, au contraire, que la souveraine les goûtait tout particulièrement, parce qu'elles répondaient, bien mieux que l'*opera seria*, à ses goûts assez peu délicats.

... de verser à ceux de la Compagnie italienne qui sont renvoyés dans leur pays, en Italie, les frais de voyage pour six personnes, soit huit cent cinquante roubles ¹.

Dès ce moment, et jusqu'au départ d'un second groupe d'artistes en février 1738, les frais d'entretien de la troupe italienne s'élevaient, au total, à 20.890 roubles par an ², somme assez considérable pour l'époque, surtout si l'on considère que n'y sont pas compris les gages des musiciens d'orchestre russes et allemands.

Ainsi qu'on a pu le constater, les Italiens dont nous signalons le départ, n'appartenaient pas à la troupe d'opéra. Aussi celle-ci fut-elle en mesure de donner, le 30 avril, pour l'anniversaire du couronnement, une nouvelle représentation de *La forza dell'amore e dell'odio* ³. Après quoi, l'on ne trouve plus, dans les sources contemporaines de l'année 1737, qu'une seule allusion à la compagnie italienne, à la date du 21 juin, jour où la souveraine inaugura en personne le vaisseau *Impératrice Anna*, qui venait d'être terminé, en y offrant un bal et un grand banquet au cours duquel :

... les virtuoses italiens placés entre les tables, chantèrent plusieurs cantates et concerts ⁴.

Avant de subir une éclipse de plusieurs années, et de disparaître provisoirement de la scène sur laquelle il avait été transporté au prix de tant d'efforts et de si lourds sacrifices pécuniaires, l'*opera seria* s'affirma une fois encore, en 1738, avec une œuvre nouvelle qui vint alors clore la série des grands spectacles donnés sous le règne d'Anna Ioannovna.

En effet, le 29 janvier 1738 ⁵, lendemain du jour de naissance de l'impératrice, Francesco Araja fit représenter, au Théâtre du Palais d'hiver, une partition en trois actes : *Artaserse*, qui fut écrite par lui à l'intention de la cour de Russie ⁶ car, pas plus que *La Semiramide*, elle ne figure dans la liste des ouvrages qu'il produisit à l'époque où il se trouvait encore en Italie ⁷.

Fait singulier, J. von Stählin auquel incomba cependant la tâche de traduire le texte de P. Metastasio en allemand, ne fait aucune allusion à cet ouvrage qui est demeuré ignoré de tous les historiens occidentaux, et n'est pas davantage signalé par l'édition russe du *Dictionnaire de musique*, d'Hugo Riemann ⁸. Cette omission semble d'autant plus surprenante que, dès 1757, J. C. Gottsched signala, dans son répertoire dramatique ⁹, l'apparition d'*Artaserse* à Saint-Pétersbourg, et en donna la date exacte.

Une fois encore, le compositeur avait eu recours à un livret tout récent du dramaturge italien. En effet, ce poème fut écrit en 1730 pour le Teatro delle Dame de Rome, où il fut représenté, la même année, avec une musique de L. Vinci ¹⁰.

Selon l'usage désormais établi, le livret d'*Artaserse* fut publié en deux éditions, l'une avec les textes italien et allemand, l'autre en italien et russe, sous le titre :

¹ Archives d'Etat, XIX, 182.

² Archives générales du Ministère de la cour impériale, 36/1629, n° 42.

³ Voir ci-dessus, p. 165.

⁴ Gazette de Saint-Pétersbourg, du 23 juin 1737.

⁵ Faute d'avoir remarqué la brève note que la Gazette de Saint-Pétersbourg du 30 janvier 1738 consacre à cet événement, V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS (*Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, p. 54) donne la date du 30 avril. A un jour près, il s'agit ici de la seconde représentation d'*Artaserse*, qui eut lieu le 29 avril 1738.

⁶ La Gazette de Saint-Pétersbourg du 30 janvier spécifie, en effet, que cet ouvrage fut « composé exprès pour la circonstance ». Elle l'appelle : *Artaxerxès, ou le père récompensé pour la fidélité de son fils*.

⁷ V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 9, attribue cet opéra à Portogallo, et indique la date de 1766 pour celle de l'édition du livret à Saint-Pétersbourg. Or, Portogallo naquit en 1762 !

⁸ Moscou, 1901.

⁹ *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, oder Verzeichniss...*; Leipzig, 1757, p. 311.

¹⁰ A. CAMETTI : *Op. cit.*, pp. 298-299.

L'Artaserse, dramma per musica, da rappresentarsi nel Teatro del Palazzo d'inverno, per ordine della Sacra Imperial Maestà di Anna Giovannona, Imperatrice di tutte le Russie. 1738. St. Pietroburgo.

Renseignements que les pages de titre de l'édition russe complètent en indiquant que le poème était dû à Pietro Metastasio, « poète césaréen », que les ballets furent réglés par Antonio Rinaldi, et les décors bossés par G. Bon, cependant que la traduction russe du livret était l'œuvre de P. Medvédief (exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences).

Pour cet opéra encore, F. Araja reçut de l'impératrice un cadeau de cinq cents roubles.

Aucun détail ne nous est parvenu sur la création d'*Artaserse* dont on ignore même la distribution. Tout au plus savons-nous, par une brève allusion de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ¹, que, lors de la seconde représentation qui eut lieu le 29 avril, lendemain de l'anniversaire du couronnement, de beaux ballets tinrent la place des intermèdes d'autrefois. Aussi peut-on raisonnablement supposer qu'il en était allé de même, lors du spectacle du 29 janvier.

Ajoutons que la partition d'*Artaserse*, qui ne figure dans aucune bibliothèque d'Europe, semble bien être définitivement perdue.

Tôt après la première représentation de l'ouvrage nouveau de F. Araja, la dispersion de la Compagnie italienne se poursuivit, ainsi qu'en témoigne un oukase signé le 9 février 1738, par lequel la tsarine accordait, sur leur demande, leur congé au chanteur Pietro Pertici, au décorateur Girolamo Bon et à sa femme Rosa Ruvineti, au musicien Stefano Ruvineti, au maître de ballet Antonio Rinaldi et à sa jeune femme Antonina, aux danseurs Giuseppe Brunoro et Tesi, ainsi qu'à la presque totalité des membres de la Comédie italienne, soit : Antonio Constantini, Francesco Ermano, Ieronimo Ferrari, Antonio Piva, Rosa Pontremoli, Bernardo Vulcani et sa femme Isabella, et Domenico Zanardi ².

Conformément à l'ordre donné par la souveraine, ces artistes reçurent leurs appointements jusqu'au 1^{er} mars et, quand ils se mirent en route — au nombre de vingt et un, y compris quelques serviteurs et employés subalternes — le Comptoir du sel versa la somme de 3060 roubles pour les frais de leur voyage ³.

En dépit de toutes ces défections, la troupe d'opéra demeurait relativement complète encore, puisqu'elle n'avait perdu, à ce moment, que Costanza Piantanida, Domenico Cricchi, Pietro Pertici et Rosa Ruvineti. Aussi se trouva-t-elle en mesure de donner, le 29 avril 1738, une seconde et dernière représentation d'*Artaserse*, qui mit à peu près le point final à son activité, du vivant d'Anna Ioannovna car, dès lors, on ne relève plus, à son actif, qu'un spectacle de peu d'importance ⁴.

Venue la fin du mois de mai, d'autres Italiens prirent congé, tels le « poète » Giuseppe Avoglio et la cantatrice sa femme, le violoniste Giovanni Verocai et peut-être son rival Luigi Madonis ⁵, quelques autres encore dont les noms ne nous ont pas été conservés, mais dont on sait, par un document officiel, qu'il leur fut également alloué un subside pour leur permettre de regagner l'étranger ⁶.

Du fait de ces désistements et de ceux qui se produisirent bientôt après, les dépenses inhé-

¹ Numéro du 1^{er} mai 1738.

² *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 47, p. 12. Des membres de la Comédie italienne, qui étaient arrivés en 1735, seuls ne figurent pas dans ce document : Zanetta Casanova qui avait pris congé en 1737 déjà, Carlo-Antonio Bertinazzi qui semble avoir quitté la Russie à la même époque, et Elia Portesi dont on ignore le sort ultérieur.

³ *Archives d'Etat*, XIX, 182.

⁴ Le 6 juillet 1739, où une « pastorale » fut jouée au Palais d'hiver (voir ci-dessous).

⁵ Ainsi que nous l'avons signalé dans la biographie de cet artiste, il est probable que celui-ci quitta la Russie à ce moment, puisque son congé lui fut accordé par l'impératrice, avec l'engagement de revenir à brève échéance. De fait, le 17 octobre 1740, jour de la mort d'Anna Ioannovna, il faisait acte de présence à Saint-Pétersbourg.

⁶ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 48. *Archives d'Etat*, XIX, 182.

rentes à l'entretien des troupes italiennes décreurent rapidement. Alors en effet, qu'en 1737, après le départ d'un premier groupe d'artistes, elles s'élevaient encore à 20.890 roubles, elles n'étaient plus que de 8801,50 roubles, pour la période qui s'étend du 1^{er} juin au 31 décembre 1738 ¹. Et nous verrons qu'elles descendirent à 8370 roubles en 1739, pour remonter très légèrement à 8520 roubles en 1740. Preuve manifeste de la rapide désaffection qui, après trois ans de faveur, avait atteint l'opéra italien, grâce à l'influence toujours croissante de Bühren dont toutes les sympathies étaient acquises à l'Allemagne et à sa culture.

Bien qu'il ne pût manquer de se rendre compte de cet état de chose, Jakob von Stählin jugea le moment venu d'attirer l'attention du grand public russe sur l'événement historique qui s'était accompli le 29 janvier 1736 et dont la répétition, les deux années suivantes, avait certainement excité la curiosité de ceux-là même que leur modeste rang social avait tenus à l'écart des spectacles donnés au Palais d'hiver. Aussi, en 1738, publia-t-il, dans les *Remarques annexes de la Gazette de Saint-Petersbourg* ², une copieuse dissertation intitulée : *Description historique de l'action théâtrale qui s'appelle opéra*, où il considère les caractères essentiels du *dramma per musica* et ceux des genres qui en dérivent, avant d'exposer brièvement la règle des trois unités, et de parler du théâtre de marionnettes.

C'est là le premier article qui ait été écrit en Russie sur pareil sujet. Aussi croyons-nous utile, vu son importance historique, d'en reproduire ici la partie qui a trait à l'*opera seria*, à l'*intermezzo* et aux formes dramatiques qui leur sont proches :

L'opéra est un genre d'action théâtrale qui est réalisé par des personnages chantants, et dans lequel l'ouïe est aussi extraordinairement réjouie par l'union constante des voix chantantes et de la musique instrumentale, que les yeux par la vision de machines et de décors ingénieux dont il est presque inutile de parler maintenant. Il diffère des actions théâtrales ordinaires, soit la tragédie et la comédie, non seulement par le nom et le but qui est habituel à ces actions, mais encore par le contenu et la façon dont celui-ci est présenté.

On appelle opéra une action qui s'exerce par le moyen du chant ; la tragédie est un spectacle triste, et la comédie un spectacle gai. Dans cette dernière, apparaissent essentiellement des personnages appartenant à une condition moyenne, voire à la plus basse, et son contenu satirique démontre clairement que ceux qui commettent des actes déraisonnables et de grossières sottises sont punis par la dérision. L'action tragique est entièrement différente. Ses conceptions sont graves, et les caractères de ses principaux personnages ne reposent que sur les grandes passions. Le but moral de toute l'action est de prouver finalement que la luxure et les vices qui ont été condamnés, ont toujours des résultats déplorables, alors que la vertu, après avoir subi l'oppression et des souffrances de toute espèce, est récompensée par la victoire et le bonheur.

L'opéra, lui, est complètement différent de ces deux genres d'actions théâtrales. Il n'admet, sur le théâtre, que des dieux et de vaillants héros. Tout en lui est grand et surprenant. Il ne met en scène que des actions magnifiques et incomparables, des personnages animés de sentiments divins, un monde parfaitement heureux et des temps merveilleux. Pour donner l'idée du premier âge du monde et de l'innocente félicité du genre humain, on fait parfois apparaître des bergers heureux et de joyeuses bergères dont les chants agréables et les danses charmantes évoquent les gaies et amicales réunions de gens vertueux.

Grâce à ses machines ingénieuses, l'opéra nous fait voir, au ciel, la magnificence et la beauté du monde, sur la terre, la vaillance et la force humaines qui se montrent lors de l'assaut des villes, sur la mer déchaînée, la terreur et l'infortune d'êtres imprudents et téméraires, enfin, par la chute de Phaéton, l'écroulement des rêves orgueilleux.

Le discours qui traduit les passions humaines atteint à une entière perfection, par le moyen de la musique qui est en lui. Et le son des instruments qui le suivent éveille, dans le cœur des auditeurs, les mêmes sentiments que ceux-ci perçoivent par la vue.

Il nous faut encore parler, d'un genre particulier de pièces accompagnées de chant, qui sont apparues il y a quelque quarante ans en Italie, sous le nom d'*intermezzo*. Le caractère du véritable opéra avait été jugé exagérément grave par les habitants de ce pays, qui recherchent toujours de nouveaux divertissements. Voilà pourquoi ils imaginèrent un nouveau spectacle qui ne doit rien à l'opéra, et dont l'affabulation particulièrement amusante peut être divisée en deux et trois parties.

¹ *Archives d'Etat*, XIX, 182.

² Partie XVII, pp. 65-69.

Généralement, on ne fait intervenir ici que deux personnages, un *buffo* et une *buffa*, dont les airs et récitatifs traduisent quelque situation plaisante, ce qui donne aux spectateurs, comme aux chanteurs d'opéra, le temps de se reposer du spectacle dramatique. Il n'est pas donné à chacun de réussir dans l'*intermezzo* car, pour représenter ces pièces musicales et gaies, il faut des artistes très particuliers qui s'entendent à accomplir toutes sortes de choses comiques, aussi bien dans la mimique que dans le chant.

Parmi les petites compositions, la Cantate est issue de l'union des récitatifs et des airs, comme, parmi les grandes, le *dramma* avec toutes ses formes diverses.

Quand l'action est confiée à deux personnages seulement, on l'appelle dialogue, c'est-à-dire conversation en musique; lorsqu'elle fait intervenir trois ou quatre artistes, elle prend le nom d'*operetta*, soit petit *dramma* : telles sont les pastorales, églogues et autres représentations pastorales en musique. Mais, quand il s'agit d'une véritable action jouée par plusieurs personnes, on la désigne alors sous le nom de grand drame composé en musique, c'est-à-dire d'action totale, ou opéra.

Encore que, comme on l'a pu constater, elle ne brillât pas par une excessive clarté, et qu'elle s'abstînt aussi bien d'étudier le caractère même de la musique dramatique italienne, que de faire connaître les formes diverses que celle-ci revêtait successivement au cours d'une partition, la dissertation verbeuse de J. von Stählin, qui se ressent forcément du dilettantisme de son auteur, ne put manquer d'intéresser les nombreux lecteurs de la *Gazette de Saint-Petersbourg*, qui ne connaissaient l'*opera seria* et l'*intermezzo* que par ouï-dire, et qui se montraient probablement curieux de détails sur les spectacles somptueux dont le bruit était parvenu jusqu'à eux.

Hélas, tout espoir leur était refusé de goûter, à leur tour, de semblables distractions. Cela non seulement parce que le Théâtre de la cour demeurait rigoureusement fermé à la plupart d'entre eux, mais encore parce que l'art italien perdait chaque jour du terrain dans les sphères officielles, et se trouva bientôt réduit à un rôle fort effacé. Au point que, de 1739 au mois d'avril 1742, le bilan de la troupe italienne se réduit à la représentation d'une *pastorale* anonyme qui fut jouée au Théâtre du Palais d'hiver, le 6 juillet 1739, à l'occasion du mariage de la grande-duchesse Anna Léopoldovna, nièce de l'impératrice ¹, et à quelques concerts dont l'un, du moins, celui du 14 février 1740, mérite une mention particulière, en raison des détails qui nous en ont été conservés.

En effet, relatant assez tardivement les fêtes organisées au Palais, à l'occasion de la conclusion de la paix avec la Turquie, les *Remarques annexes de la Gazette de Saint-Petersbourg* notent, en date du 6 mai, que l'impératrice s'étant rendue dans la galerie où s'étaient réunis les invités :

... son entrée donna le signal d'un grand concert exécuté par tout l'orchestre italien qui, jusqu'à 7 heures, fit alterner les plus agréables cantates italiennes, les sonates et les symphonies. Il se termina par un chœur de toute la musique de la chambre venue se joindre aux autres artistes.

Si ce compte rendu ne nous apporte que des détails assez vagues sur les œuvres qui furent jouées le 14 février, du moins présente-t-il un intérêt particulier pour l'historien parce que, pour la première fois, on y rencontre les termes : « sonates » et « symphonies », qui n'avaient jamais encore figuré dans un document officiel, et qu'il montre que ces formes musicales commençaient d'être connues en Russie ².

Mais, si significatif que soit ce renseignement, il n'en reste pas moins que, durant toute cette période, l'activité de la troupe italienne fut réduite à sa plus simple expression. Aussi bien n'était-ce plus Anna Ioannovna qui régnait réellement, mais Bühren, son amant en titre qui,

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, 6 juillet 1739.

² A titre documentaire, signalons qu'au cours de cette même année 1739, le physicien bâlois Leonhard Euler (1707-1783) qui faisait partie, depuis 1727, de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg, publia, dans cette ville, le premier traité de musique qui ait vu le jour en Russie. Intitulé : *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, cet ouvrage fut édité par la Typographie de l'Académie des sciences, en un magnifique volume in-4.

profitant de l'ascendant qu'il avait su prendre sur la tsarine affaiblie par une maladie à laquelle elle n'allait pas tarder de succomber, se croyait déjà le maître d'un empire pour lequel il ne dissimulait pas son profond mépris ¹, mais auquel il n'entendait pas moins imposer ses goûts et ses préférences. Or, celles-ci — nous l'avons dit — allaient exclusivement à l'Allemagne et à sa culture.

Aussi ne saurait-on s'étonner de constater qu'en dépit du comte de Løwenwolde, mélomane passionné qui, de tout temps, favorisa les musiciens venus de la péninsule, l'art italien cède, pendant toute cette période, le pas à l'art germanique et que, croyant leur temps révolu, les Italiens abandonnent, les uns après les autres, le service de la cour. Les documents officiels font clairement apparaître cette déchéance provisoire, en nous révélant que les gages de la compagnie italienne tout entière n'atteignaient plus que la somme de 8370 roubles en 1739, et de 8520 roubles en 1740 ².

Son effectif ne comprenait plus guère que Caterina et Filippo Giorgi, Caterina Mazany et Pietro Morigi parmi les chanteurs, Domenico et Giuseppe dall'Oglio, Gasparo Janeschi et Pietro Peri d'entre les instrumentistes, les techniciens Carlo Gibelli et Antonio Peresinotti, enfin Francesco Araja dont l'activité, pendant toute cette période, semble avoir été fort peu considérable.

C'est alors que, sur le désir exprimé par la duchesse de Courlande, femme légitime de Bühren ³, qui, d'origine germanique elle aussi, partageait naturellement les goûts de son époux, cela d'autant plus qu'elle ignorait le français et l'italien, il fut décidé de reprendre le projet conçu en 1736 déjà ⁴, et de faire de nouvelles propositions à la fameuse comédienne allemande Caroline Neuber, projet dont ses partisans espéraient bien que sa réalisation porterait un coup fatal et décisif à l'opéra italien ⁵. Précisément, la troupe dramatique dirigée par la Neuber, que l'on s'accordait à considérer comme l'une des meilleures du temps, se trouvait alors à Leipzig, dans une situation financière extrêmement difficile. Aussi, la *Principalin* accepta-t-elle, avec l'empressement que l'on devine, l'offre qui lui fut faite officiellement, au cours de l'été 1739, et qui était appuyée d'un argument singulièrement persuasif : celui de lui verser, à l'avance, la somme de mille thalers, afin de lui permettre de régler ses affaires en Allemagne de couvrir les frais du voyage de la troupe, et de garantir ainsi la première année de gages des artistes ⁶.

Malgré ces perspectives encourageantes, plusieurs membres de la compagnie allemande refusèrent de se rendre en Russie, soit qu'ils eussent redouté les risques et la fatigue d'un si lointain déplacement, soit — et plus vraisemblablement — en raison de la fâcheuse réputation dont jouissait encore, en Occident, un pays que d'aucuns affirmaient plongé dans un état de demi-barbarie. Néanmoins, Caroline Neuber fut en mesure d'amener à Saint-Pétersbourg un ensemble complet qui, ayant quitté Leipzig le 18 mars (nouv. st.) 1740, dut faire diligence puisque, le 30 avril (ancien style) déjà, une « tragédie allemande » fut représentée au Théâtre du Palais d'hiver, à l'occasion des fêtes anniversaires du couronnement. D'autres spectacles suivirent, qui semblent avoir obtenu un succès très vif à la cour, où Bühren faisait la pluie et le beau temps et où, sans doute, quantité de gens cherchaient à se concilier les bonnes grâces du tout-puissant favori, en feignant d'adopter ses goûts.

Pour autant, l'influence allemande trouva un adversaire déterminé en la personne du comte de Løwenwolde que ses fonctions de grand-maréchal de la cour mettait en position de

¹ Il n'avait jamais consenti à apprendre le russe.

² *Archives d'Etat*, XIX, 182. *Etat intérieur de l'Empire russe...* Affaires du trésorier de la chambre, n° 1, p. 29.

³ Celui-ci avait reçu, en 1737, le duché de Courlande, des mains de son impériale maîtresse qui tint à reconnaître ainsi les services diurnes... et nocturnes de son favori.

⁴ Voir ci-dessus, p. 159.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 403.

⁶ F. J. von REDEN-ESBECK : *Op. cit.*, pp. 248-249. Et *Archives d'Etat*, IX, 182.

combattre, sans trop de risques, les vues de Bühren, et qui, au dire de J. von Stählin ¹, s'ingénia à infliger à la Neuber et à ses artistes mille mystérieuses vexations. Peut-être, cependant, les choses auraient-elles fini par tourner à l'avantage de l'art allemand, d'autant plus qu'en octobre 1740, Bühren avait réussi à se faire nommer régent de l'Empire, si de tragiques événements survenant coup sur coup n'avaient brutalement mis fin aux ambitions et à la carrière du favori.

Le 17 octobre 1740, Anna Ioannovna rendait le dernier soupir, ayant désigné pour son successeur son petit-neveu, Ioann Antonovitch qui, pour l'heure, n'avait pas encore un mois ! Le 8 novembre déjà, Bühren était arrêté, à moitié assommé et expédié à la forteresse de Schlußelbourg, puis en exil perpétuel en Sibérie. Et, le même jour, Anna Léopoldovna, nièce de la défunte tsarine et mère du petit Ioann, était proclamée régente.

Comme on l'imagine bien, ces bouleversements s'accompagnèrent de sauvages représailles et de dures disgrâces dont furent victimes tous ceux qui, à un titre quelconque, pouvaient être considérés comme les obligés ou les protégés de l'ex-régent. Tel était le cas de la compagnie de Caroline Neuber qui, du jour au lendemain, se vit privée de l'appui moral dont elle bénéficiait jusqu'alors, et se trouva englobée dans la haine qui poursuivait tous les partisans du duc de Courlande. Le seul moyen qui s'offrait à elle de se soustraire à une situation si périlleuse, était la fuite. Et c'est le parti auquel elle s'arrêta en demandant son congé qui lui fut accordé par un oukase daté du 8 janvier 1741 ². Son séjour à la cour avait duré neuf mois et demi à peine ! Et son départ allait laisser le champ libre à l'opéra italien qui ne devait pas tarder à reconquérir la place dont il avait été injustement dépossédé ³.

Mais, pour l'heure, la troupe italienne était singulièrement appauvrie. Si l'on en croyait la liste des artistes qui furent appelés, le 17 octobre 1740, à prêter serment au petit tsar Ioann Antonovitch, elle ne comptait plus que Francesco Araja, Luigi Madonis — probablement revenu depuis peu de l'étranger —, Antonio Madonis, Domenico et Giuseppe dall'Oglio, Pietro Peri et Girolamo Bon qui, s'il partit vraiment en 1738, semble n'avoir fait qu'une courte absence de Russie, enfin Carlo Gibelli ⁴.

Toutefois, ce document paraît concerner les seuls membres italiens de l'orchestre et de l'administration théâtrale, et il est vraisemblable que les artistes du chant, qui durent se prêter à la même formalité, furent inscrits sur une autre pièce que les archives ne nous ont pas livrée. En effet, Caterina et Filippo Giorgi, Caterina Mazany et Pietro Morigi semblent bien n'avoir pas suivi l'exemple de tant de leurs camarades, et avoir traversé, sans quitter la Russie, la période si mouvementée qui sépare le moment de la mort d'Anna Ioannovna, de l'avènement au trône d'Elisabeth Péetrovna, en novembre 1741. Néanmoins, malgré la présence probable de ces artistes, il ne pouvait être question d'organiser des spectacles lyriques à la mesure de ceux que le Théâtre de la cour avait vus, pendant la période 1736-1738. Et, quoi qu'en prétende J. von Stählin qui, sur ce point encore, semble n'avoir gardé qu'un souvenir un peu confus de la réalité, on doit admettre qu'il ne fut représenté aucun opéra à ce moment, et que la cour se contenta de petits ouvrages qui exigeaient un nombre minime d'exécutants, tels les *intermezzi* et les « pastorales » dont l'historiographe allemand fait également mention ⁵. Peut-être est-ce l'un de ceux-ci auquel se rapportent plusieurs documents administratifs aux termes desquels l'intendance de la cour fournit, en décembre 1740, des couleurs à Girolamo Bon, « pour la préparation d'un

¹ *Op. cit.*, I, 403.

² *Etat intérieur de l'Empire russe*, p. 211.

³ Cependant, le théâtre allemand ne perdit pas tous ses droits car, comme nous le verrons par la suite, une autre entreprise — celle de Johann-Peter Hilferding et de Johann-Christoph Siegmund — se trouvait déjà sur place, à la même époque, peut-être même à la fin de l'année 1740.

⁴ *Ibid.* Affaires du Comptoir de la cour, n° 7, p. 60; n° 23, pp. 47-51 et 250-253; n° 216, p. 60.

⁵ *Op. cit.*, I, 403. A la vérité, V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 8, signale qu'un *opera seria* intitulé : *Arsace*, qu'il attribue à F. Araja, fut joué à Saint-Pétersbourg en 1741. Le fait semble peu probable, tout d'abord parce qu'aucune source contemporaine ne le signale, puis parce qu'à ce moment, le *maestro* napolitain se trouvait en Italie, ainsi que nous le verrons.

opéra russe » auquel travaillait également Carlo Gibelli, et dont les répétitions furent activement poussées, pendant l'été et l'automne de l'année suivante ¹.

S'il s'agit véritablement là d'un opéra *russe*, l'absence de tout renseignement plus précis est doublement à déplorer, car l'on se trouverait, dès lors, en présence d'une partition inconnue qui aurait précédé de quatorze années celle de *Céphale et Procris*, que Francesco Araja fit représenter à Saint-Pétersbourg, le 27 février 1755, et qui est considérée, jusqu'à maintenant, comme le premier en date des opéras écrits sur un texte original russe.

Quoi qu'il en soit de ces suppositions, un fait demeure certain : c'est que la disparition de la troupe allemande, survenant après la dispersion de la compagnie italienne, laissait le Théâtre de la cour fort appauvri ². Aussi, le comte de Lœwenwolde qui, une fois Bühren écarté, n'avait pas tardé de se concilier toutes les grâces de la régente Anna Léopoldovna, s'empressa-t-il d'user de ses pouvoirs presque discrétionnaires pour mettre un terme à pareille situation. D'une part, il fit transmettre des propositions à une troupe de comédie française dirigée par un certain Du Clos, qui se trouvait alors en Allemagne. Et, simultanément, il chargea Francesco Araja de se rendre en Italie pendant un an, afin d'y recruter de nouveaux sujets, chanteurs et instrumentistes, pour la scène impériale ³.

Hélas, les événements dramatiques qui se produisirent tôt après, dans la capitale russe, se chargèrent de déjouer les projets du grand-maréchal. A son tour, le 25 novembre 1741, la régente Anna Léopoldovna fut brutalement déposée, cependant que son fils, le petit tsar Ioann Antonovitch, était écarté du trône au bénéfice de la grande-duchesse Elisabeth Péetrovna qui s'empara du pouvoir, avec l'aide des régiments de la garde et de quelques partisans dévoués. L'une des premières victimes de cette nouvelle révolution ne fut autre que le comte de Lœwenwolde car, peu de jours plus tard, le malheureux, partageant le sort de son ex-ennemi Bühren, se vit envoyé en exil au fond de la Sibérie...

Retenu en Italie par la mission dont il avait été investi, Francesco Araja n'eut connaissance qu'assez tardivement du coup d'Etat qui venait de se produire au Palais d'hiver. Et, comme on le verra, il ne rentra à Saint-Pétersbourg que quelques mois plus tard, au moment où, la vie ayant repris son cours normal, l'*opera seria* se trouva, presque automatiquement, rétabli dans ses droits.

Avant que de retracer les destinées de la musique sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, il convient, nous semble-t-il, de jeter un rapide coup d'œil rétrospectif sur la période que clôt l'avènement de cette souveraine, et de considérer, dans leur ensemble, les progrès qui avaient été réalisés, dans le domaine artistique, durant les dix années qu'Anna Ioannovna passa sur le trône.

Nous avons vu que, presque au lendemain du jour où elle prit le pouvoir, la tsarine manifesta, à l'endroit de la musique et du théâtre, un intérêt dont aucun de ses prédécesseurs n'avait témoigné à ce degré. Elle s'appliqua à réunir, pour le service de sa cour, une troupe formée des meilleurs artistes de son temps et, de la sorte, jeta les fondements de l'institution des Théâtres impériaux qui, pendant près de deux siècles, allait briller d'un éclat incomparable, et contribuer puissamment à l'avancement de l'art en Russie. Il est hors de doute, en effet, que la présence à Saint-Pétersbourg de virtuoses illustres qui révélaient à leurs auditoires les plus pures traditions vocales et instrumentales de l'Italie, dut exercer une influence fort heureuse sur la culture du public de l'époque, et affiner rapidement son goût. De fait, l'on vit bientôt nombre

¹ *Etat intérieur de l'Empire russe...* Affaires du Comptoir et de l'Intendance de la cour, n° 7, p. 608; Affaires du Comptoir de la cour, n° 12, pp. 108-173.

² Il avait également perdu plusieurs de ses meilleurs instrumentistes allemands, notamment le hautboïste Döbbert et le bassoniste Friederich qui avaient obtenu leur congé, le 9 janvier 1741.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 404 et II, 92-93. Comme on le verra, les négociations avec la troupe française se prolongèrent à tel point, que celle-ci n'arriva à Saint-Pétersbourg qu'en 1743.

de grands seigneurs se prendre de passion pour la musique et vouer leurs loisirs à son étude, se mettant probablement à l'école des brillants artistes qu'ils avaient si souvent l'occasion d'applaudir, au cours des spectacles et des concerts donnés au palais.

J. von Stählin qui nous apporte de si précieux renseignements sur toute cette période, déclare que quantité de jeunes gens et de jeunes filles appartenant aux meilleures familles, résolurent alors d'apprendre le chant, le clavecin, ainsi que d'autres instruments, et que plusieurs d'entre ces dilettantes firent de rapides progrès. C'est ainsi que la jeune princesse Cantemir, qui épousa plus tard le prince Dmitri Mikhaïlovitch Golitzyne, et mourut en 1761 à Paris :

*... jouait au clavecin les concertos les plus difficiles, réalisait a prima vista la basse continue, et chantait les airs qu'Araja écrivait pour le castrat Morigi, y mettant non moins d'art et d'expression que celui-ci, et se produisant même en duo avec lui*¹.

Il en allait de même du prince Pierre Repnine qui devint un flûtiste émérite, et des trois frères Troubetzkoy qui formaient un fort agréable trio réunissant le clavecin, le violon et le violoncelle, ainsi que des membres de la famille Stroganof dont la maison, à Moscou, était l'un des principaux centres musicaux de la vieille capitale².

On se doute bien que, si les hauts personnages appartenant aux milieux officiels avaient les moyens de se mettre sous la direction des virtuoses de la cour et, certainement, de payer fort cher leurs leçons, pareille dépense excédait notablement les ressources des particuliers de condition modeste, à l'usage desquels il n'existait encore aucun conservatoire. D'où l'impossibilité, pour l'orchestre impérial, de recruter sur place les « ripiénistes » qualifiés dont il avait besoin pour remplacer ceux qui, arrivés depuis de longues années en Russie, se trouvaient déjà dans un âge fort avancé.

Pareille situation ne manqua pas d'attirer l'attention d'Anna Ioannovna qui compléta fort judicieusement son œuvre, en décidant la création de la première école de musique dont le souvenir nous ait été conservé³. L'oukase relatif à la fondation de cet utile établissement est daté du 10 janvier 1740. Il ordonne au grand-maréchal von Lœwenwolde de placer l'école sous la direction de Johann Hübner, et de verser les sommes nécessaires à l'instruction et à l'habillement des élèves. Dès la fin de la même année, ceux-ci étaient au nombre de douze, pour la plupart fils de musiciens et de serviteurs de la cour. Bien que l'on ne possède pas de renseignements sur le sort ultérieur de l'institution, il est constant que celle-ci s'acquitta de la mission dont elle avait été investie, car plusieurs de ses pupilles entrèrent par la suite dans l'orchestre impérial, et y firent carrière⁴.

Il est à présumer, au reste, que ce dernier ne fut pas seul à bénéficier de l'existence de l'École musicale créée en 1740, et que celle-ci fut bientôt mise à réquisition par les courtisans qui, imitant l'exemple donné par la souveraine, souhaitaient d'avoir leurs orchestres particuliers. Dès le début du règne d'Elisabeth Péetrovna, en effet, ces ensembles ne cessèrent de se multiplier, grâce au nombre toujours croissant des instrumentistes disponibles.

L'on est fondé à voir, là encore, le résultat de l'influence heureuse exercée par Anna Ioannovna sur le développement artistique de son entourage qu'elle fut la première à initier au théâtre et à la musique de l'Occident, lui donnant ainsi une impulsion décisive dont les conséquences ne vont pas tarder de nous apparaître.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 88-89.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 89-90.

³ A la vérité, il existait, depuis le XVII^e siècle, des écoles spéciales destinées à former des chœurs d'église. Mais elles bornaient leur activité à l'enseignement du chant liturgique, écartant totalement l'étude des instruments qui, on le sait, ne sont pas admis dans le service religieux orthodoxe.

⁴ Sur la fondation et le fonctionnement de cette école, voir V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Le théâtre... sous Anna Ioannovna*, pp. 59-61.

TROISIÈME PARTIE

LE RÈGNE D'ÉLISABETH PÉTROVNA
(1741-1761)

LA PERSONNALITÉ DE LA SOUVERAINE SON GOUT POUR LA MUSIQUE

Fille de Pierre le Grand dont elle avait le caractère brusque et impérieux, Elisabeth Péetrovna qui, à l'âge de trente-deux ans, monta inopinément sur le trône de Russie, le 25 novembre 1741, était une femme sensible, frivole et coquette, lascive et avide de jouissances. Bien qu'elle se montrât fort dévote, et qu'elle accomplît rigoureusement ses devoirs religieux, allant même jusqu'à faire souvent retraite en quelque monastère, elle mena une existence fort dissolue dont témoignent les écrits de ses contemporains ¹. C'est ainsi que, dans une dépêche confidentielle qu'il adressa à Frédéric II, un mois après l'avènement de la nouvelle souveraine, Alexandre Mardefeld, ministre de Prusse à Saint-Pétersbourg, trace d'elle ce portrait plaisant :

... La personne de laquelle il est question, réunit en elle une grande beauté, une grâce enchanteresse et des agréments infinis, à beaucoup d'esprit et de dévotion, dont elle pratique les devoirs extérieurs avec une exactitude sans exemple. Mais, formée sous une constellation fatale, je veux dire dans le moment même d'une tendre conjonction entre Mars et Vénus, elle sacrifie tous les jours à diverses reprises sur l'autel de la mère de l'amour, et surpasse de beaucoup, en œuvres pieuses de ce genre, les épouses de l'empereur Claude et de Sigismond. Le premier sacrificateur distingué qu'elle s'associa fut un sujet de Neptune, simple matelot de belle taille. Cette charge éminente demeura récemment vacante pendant deux ans, des prêtres de peu de considération en faisant la fonction alternativement. Enfin un disciple d'Apollon, à voix foudroyante, natif de l'Ukraine, en fut revêtu et lui rendit sa première splendeur... ²

¹ Un résident français à Saint-Pétersbourg, Duclos, mande à son gouvernement qu'Elisabeth n'eut pas moins de huit enfants naturels qu'elle fit endosser à une jeune Italienne, sa suivante.

Voir, fig. 27, le portrait de cette souveraine, œuvre du peintre V. Erichsen, conservé au Grand-Palais de Péterhof, près Saint-Pétersbourg.

² L'homme qui sut, de la sorte, satisfaire les sens d'Elisabeth et fixer son affection, et qui eut l'honneur de partager désormais sa vie, puisque la souveraine ne recula pas de l'épouser secrètement au lendemain même de son couronnement, était Alexis Grigoriévitch Razoumovsky. Simple paysan ukrainien que sa magnifique voix, chaude et puissante, avait fait admettre comme chantre dans la chapelle d'église d'Anna Ioannovna puis, dès 1737, dans celle de la grande-duchesse Elisabeth, il ne tarda pas d'attirer l'attention de cette dernière, autant par son talent, que par ses avantages physiques. Comme on le verra par la suite, il adorait lui aussi la musique à laquelle il ne cessa de s'intéresser, alors même qu'il fut devenu celui que la voix populaire appelait malicieusement « l'empereur nocturne ». Parvenu au faite des grandeurs et des honneurs — il fut comte du Saint-Empire, chevalier de tous les ordres, chambellan et grand-écuyer — il se plaisait, dans son magnifique palais, à redire les mélodies populaires de sa province natale, en s'accompagnant sur la *bandoura* dont il avait appris à se servir au temps de sa jeunesse. A n'en pas douter, il dut encourager le goût que l'impératrice Elisabeth montrait pour la musique et, par là, exercer une influence féconde sur l'avancement de l'art à Saint-Pétersbourg où, on s'en doute, tous les courtisans désireux de gagner les

Assoiffée de distractions et de mondanités, dansant à ravir, adorant la toilette ¹, Elisabeth Péetrovna poussa — dit un de ses biographes — le goût du luxe et la frénésie des plaisirs à un degré invraisemblable ². Durant presque tout son règne, ce ne furent, à côté d'un défilé ininterrompu d'amants, que fêtes fastueuses, réceptions, dîners, bals et spectacles de tout genre, comme si la tsarine, désireuse de s'arracher au souvenir des tragiques événements auxquels elle devait le pouvoir, et soucieuse d'écarter de son esprit la pensée des complots possibles contre sa personne, eût voulu s'étourdir en se jetant à corps perdu dans toutes les joies, dans toutes les voluptés ³.

Elle n'avait, certes, pas reçu une éducation très soignée. Du moins aimait-elle passionnément le théâtre et la musique qui semble avoir charmé ses loisirs forcés alors que, tenue à l'écart par Anna Ioannovna qui la détestait, puis par la régente Anna Léopoldovna qui devinait en elle une rivale dangereuse, elle vivait loin de la cour, tantôt à Saint-Pétersbourg, tantôt aux environs de Moscou, dans le bourg de Préobragenskoïé, où son père s'était créé une résidence. Dans sa jeunesse, elle avait été l'élève du violoniste allemand Schwartz ⁴ qui, sans doute, ne se borna pas à lui montrer son instrument, mais dut aussi cultiver intelligemment ses dispositions musicales, la mettant ainsi à même d'apprécier en connaissance de cause le talent des virtuoses et des chanteurs dont elle s'entoura, dès l'instant qu'elle fut montée sur le trône. Etant encore grande-duchesse, elle possédait son orchestre particulier de huit musiciens que dirigeait un certain Youry Strauss. Et, comme elle raffolait des chansons populaires, elle avait à son service, dès cette époque, deux bandouristes et deux joueurs de *goussli* ⁵ qui, s'accompagnant sur leurs

grâces de ce favori tout-puissant, s'empressèrent à suivre son exemple. Sur les antécédents d'Alexis Razoumovsky et les détails de sa fabuleuse carrière, voir le pittoresque rapport du résident français de La Chétardie, cité par K. Waliszewski : *La dernière des Romanof. Elisabeth Ire, impératrice de Russie*; Paris, 1902, pp. 66 et suivantes. Fig. 28, on trouvera le portrait de ce personnage, d'après celui d'un peintre inconnu, qui figure dans l'ouvrage du grand-duc Nicolas МИХАЙЛОВИЧ : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*; Saint-Pétersbourg, 1905-1909, t. II, 53.

¹ A sa mort, on trouva, dans ses appartements, quinze mille robes de soie et cinq mille paires de souliers !

² Un de ses contemporains, Lopoukhine, s'en indignait fort : « Par le diable — écrit-il — ce sont toujours des danses, des réjouissances et des saouleries » (Cité par N. N. TROUBITZINE : *Sur la poésie populaire dans la société et la littérature*, p. 5). De son côté, le ministre anglais à Saint-Pétersbourg mande à son gouvernement, en date du 5 mars 1755 : « Depuis plusieurs mois, l'impératrice n'a pas trouvé un moment de loisir pour s'occuper d'affaires. » Et, dans une dépêche envoyée quelques jours plus tard, il ajoute : « Depuis mercredi passé, nous n'avons eu pas moins de trois bals masqués et d'un opéra, et il n'y a pas un jour de cette semaine, qui ne soit marqué par un divertissement d'une espèce ou d'une autre » (*La cour de Russie, il y a cent ans*; Berlin, 1858, p. 123).

³ Le même diplomate écrit, en date du 7 juin 1745 : « Elisabeth est en proie à une telle terreur, qu'elle reste rarement plus de deux jours dans le même lieu, et que peu de gens savent où elle dort (*Ibid.*, p. 99).

⁴ Originaire de Saxe, Heinrich Schwartz semble être arrivé en Russie dès avant 1731. A cette date, il figure déjà sur le rôle des instrumentistes attachés à la cour impériale. Tout dévoué à la grande-duchesse son élève, il joua, ainsi que nous l'avons signalé ci-dessus (voir p. 103), un rôle actif et non dépourvu de péril dans la conjuration qui plaça Elisabeth Péetrovna sur le trône. Dans les billets en langage convenu, qui s'échangeaient alors entre la grande-duchesse, le résident français de La Chétardie et le chirurgien Lestocq, Schwartz est appelé : « l'entremetteur » (A. VANDAL : *Louis XV et Elisabeth de Russie*; Paris, 1882, p. 147). Ayant honnêtement refusé la gratification de cinquante mille roubles que la nouvelle impératrice voulait lui accorder pour prix de ses services extra-musicaux, le violoniste fut néanmoins nommé colonel, au lendemain de la journée du 25 novembre 1741. Par la suite, il voyagea — peut-être en mission officielle — et alla jusqu'en Chine. Puis il prit du service au Département de géographie de l'Académie des sciences, et fut tué, en 1756, par une paysanne-serve qui lui appartenait, et qu'il avait voulu violer. (*Le Passé russe*, 1886, t. L, p. 150).

⁵ Appartenant à la famille du luth, la *bandoura* est un instrument particulier à l'Ukraine où, dès la fin du XVI^e siècle, on le trouve entre les mains de simples paysans, mais surtout entre celles de bardes aveugles (appelés, de ce fait : bandouristes) qui allaient de village en village, chantant les vieux poèmes épiques, les « dits » des héros et des saints, ainsi que les naïves mélodies du terroir. La *bandoura* portait généralement douze cordes divisées en deux chœurs, soit six pour la basse, et six pour le soprano.

Les *goussli*, de la famille du psaltérior, étaient très répandues, dès une époque fort reculée, dans toute la Russie où elles ont continué d'être en usage jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Constituées par une table de résonance, de bois et triangulaire, que l'on posait sur les genoux ou sur un meuble, elles étaient montées de vingt-trois à vingt-huit cordes que l'on pinçait. Les *goussli* sont constamment citées dans tous les anciens chants épiques de Russie, où elles sont l'instrument de prédilection des bardes populaires.

instruments rustiques, lui faisaient entendre à toute heure les savoureuses mélodies du folklore russe.

Elisabeth Péetrovna ne montrait pas un moindre intérêt pour la musique religieuse. Aussi, alors qu'elle n'était pas encore impératrice, entretenait-elle déjà un chœur de chantres dont elle contrôlait les progrès, et dont elle s'efforçait d'enrichir constamment le répertoire : Souci qui, en 1735, faillit lui attirer des désagréments car ayant entendu, dans l'église du Palais, un morceau qui lui plut tout spécialement, elle donna mission à Ivan Péetrof, « régent » de son chœur, de se le procurer discrètement. Péetrof s'empressa de déférer à ce désir, mais la chose arriva aux oreilles de l'impératrice Anna Ioannovna qui, fort mécontente de cette tentative indiscreète, fit durement châtier le malheureux ¹.

On le voit, la fille de Pierre le Grand était musicienne dans l'âme, et la musique n'était pas pour elle, comme elle l'avait été pour Anna Ioannovna, un simple objet de luxe nécessaire au faste d'une cour bien ordonnée. On ne s'étonne donc pas de constater que, dès le moment où elle fut en mesure de donner libre cours à ses aspirations et à un goût décidé que son favori partageait si totalement, elle ait voué une attention très particulière à l'état de la chapelle et de la scène impériales qu'elle s'efforça constamment de porter à la plus haute perfection, leur consacrant des sommes considérables pour l'époque, et cherchant à y attirer les premiers artistes de son temps. Comme on le verra, c'est de son règne que date la période du plus vif éclat des théâtres de Russie. Les virtuoses que se disputaient les cours étrangères, les instrumentistes de grande réputation commencèrent à défiler à Saint-Pétersbourg où certains d'entre eux firent de longs séjours, ne regagnant leur patrie qu'après avoir amassé une fortune, et fait une ample moisson de cadeaux magnifiques : fourrures de prix, bijoux splendides, tabatières d'or enrichies de brillants, que la souveraine distribuait libéralement à tous les premiers sujets, au lendemain d'une brillante représentation. Les spectacles se succédaient, entourés d'un luxe inouï du décor et du costume, rehaussés par les évolutions d'une incomparable troupe de ballet, dont les principaux protagonistes étaient enlevés aux plus illustres scènes de l'Italie.

Dans le même temps, l'éclat des offices célébrés dans l'église du Palais, était porté à son comble par la présence d'un chœur d'une qualité véritablement unique, qui faisait l'admiration de tous les étrangers admis à l'entendre, singulièrement des compositeurs italiens qui ne se lassaient pas d'écouter les *concerts* exécutés par quelque quatre-vingts voix d'hommes et d'enfants, choisies parmi les plus pures de l'Ukraine ², et si merveilleusement accordées, si parfaitement assouplies, qu'elles donnaient l'illusion d'un grand orgue infiniment nuancé et capable des gradations les plus étonnantes. A ce point que Baldassare Galuppi qui, pourtant, devait être blasé à ce sujet puisque, avant de se rendre en Russie, il avait été *maestro di cappella* de l'église de Saint-Marc, à Venise, ne fut pas maître de son émotion le jour où, pour la première fois, il eut cette révélation :

Un si magnifico coro mai non ho sentito in Italia !

s'exclama-t-il dans son enthousiasme ³.

Il est naturel qu'un exemple venant de si haut ait fini par inciter le monde officiel et, à sa suite, le public moyen, à s'intéresser aux choses du théâtre et de l'art. De fait, c'est sous le règne d'Elisabeth Péetrovna, que le dilettantisme musical commença de se manifester, gagnant des cercles de plus en plus étendus, et que l'on vit des « cavaliers » et des jeunes filles appartenant aux « premières familles », pousser l'étude de la musique et de l'art scénique, au point de pou-

¹ *Archive russe*, année 1865.

² Depuis longtemps cette province, féconde en voix magnifiques, s'était fait une spécialité de fournir les chantres de la chapelle des tsars, dont beaucoup étaient formés dans une école de grande réputation, fondée dans la ville de Gloukhovo.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 58.

voir se produire honorablement dans des spectacles et des concerts d'amateurs, dont l'auditoire était formé de personnes de qualité. A ce point de vue, l'influence d'Elisabeth Péetrovna, soutenue au reste par celle, non moins décisive, d'Alexis Razoumovsky, s'exerça de la façon la plus heureuse.

Mais il n'est que juste de signaler que, pendant bien des années, elle ne développa ses effets que dans un milieu très restreint. Car longtemps, les théâtres entretenus aux frais de la cour demeurèrent inaccessibles à toute la partie de la population de condition modeste. L'entrée continuait d'en être réservée gratuitement aux familiers de l'impératrice, aux ministres étrangers, aux courtisans, aux fonctionnaires ayant atteint un certain grade, aux officiers supérieurs, en un mot à des privilégiés qui, on s'en doute, se montraient fort peu soucieux de coudoyer, dans les couloirs ou au parterre, des hommes et des femmes du peuple. Le théâtre de cette époque passait donc, par son caractère délibérément aristocratique, fort au-dessus des masses populaires qui, aussi bien, étaient encore trop misérables pour s'en offrir le coûteux plaisir.

D'autant plus s'étonnera-t-on des résistances opiniâtres que la souveraine dut vaincre, tout d'abord, pour réunir régulièrement l'assistance élégante dont elle désirait de s'entourer en pareille circonstance. Était-ce scrupule religieux, indolence naturelle? La faute n'en était-elle pas plutôt à la frivolité du public russe de ce temps, qui trouvait ces divertissements trop sévères, et leur préférait des plaisirs plus bruyants et moins relevés? Toujours est-il que, pendant bien des années, Elisabeth Péetrovna eut le chagrin de constater que ses invités se faisaient tirer l'oreille, et montraient un médiocre empressement à se rendre au Théâtre de la cour. Bien des fois, elle ne cacha pas son dépit en voyant nombre de places demeurer inoccupées. Aussi, pour meubler sa salle, en vint-elle à l'ouvrir à certaines classes de la population qui n'y étaient pas admises jusqu'alors, et à consentir certaines dérogations au protocole rigoureux qui reléguait les femmes d'officiers aux étages supérieurs des loges.

... *Ce jour, durant la comédie* — note gravement le fourrier de la chambre, dans son Journal — *Sa Majesté Impériale ayant daigné remarquer qu'au parterre, aussi bien qu'aux étages, il y avait extrêmement peu de spectateurs, a ordonné très gracieusement ce qui suit : « Pendant les tragédies, comédies et intermèdes, accorder librement l'entrée à l'Opéra aux personnes distinguées des deux sexes, appartenant au commerce, à condition qu'elles ne soient pas habillées d'une façon sordide »*¹.

Remarquant, en une autre occasion, que les « épouses légitimes » des officiers supérieurs de l'Etat-major et de la garde s'abstenaient très fréquemment de se rendre au Théâtre de la cour, parce qu'elles devaient prendre place au plus haut des loges, et se présenter en grande toilette, l'impératrice les autorisa à s'asseoir au parterre :

... *pourvu qu'elles soient en robes de ville, sans mantille ni mouchoir sur la tête, sans capuchon, et dans une toilette convenable*².

Puis, ces concessions n'ayant pas eu tout le résultat désiré, on en vint à des mesures plus énergiques pour convaincre les récalcitrants. Et c'est encore le *Journal du fourrier de la chambre* qui nous renseigne sur les moyens employés à cet effet par la souveraine :

... *Sa Majesté Impériale ayant daigné remarquer, de son propre chef, qu'il n'y avait pas une seule dame d'honneur au parterre, a ordonné d'envoyer demander de Sa part à Mesdames les dames d'honneur si elles n'avaient pas oublié qu'il devait y avoir*

¹ Cité — sans date — par N. V. DRIZEN : *Le CL^e anniversaire des Théâtres impériaux*, dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1904-1905, suppl., p. 10.

² *Ibid.*

*comédie aujourd'hui. Conformément à la Volonté Impériale, il leur a été envoyé à chacune un homme d'écurie à cheval*¹.

Joint à la crainte d'indisposer, à la longue, une souveraine qui n'y allait pas par quatre chemins, quand on lui avait manqué, ces efforts persévérants finirent par réduire victorieusement les résistances qui s'étaient manifestées au début. D'ailleurs, si le *dramma in musica* qui, tout d'abord, occupa presque exclusivement la scène impériale, passait en effet les facultés intellectuelles d'un public relativement peu cultivé, les *intermezzi* italiens dont les représentations allèrent se multipliant, mais surtout l'apparition, en 1757, de l'*opera buffa* joué avec un entrain endiablé par une troupe de premier ordre, eurent le don d'attirer dans les salles une assistance nombreuse autant qu'empressee et fidèle.

Cela d'autant plus que, de particulier qu'il avait été jusqu'alors, le théâtre devint public et — celui du Palais excepté — fut ouvert à quiconque était en mesure de payer sa place². Evolution décisive qui s'accomplit durant les dernières années du règne d'Elisabeth Pétrouva, et dont on devine assez les heureuses conséquences pour le développement des masses populaires, obligées auparavant de se contenter des *balagany* (spectacles de foire) et des lourdes facéties de grossiers amuseurs.

¹ *Ibid.*, p. 10, sans indication de date.

² A la vérité, le premier essai de théâtre public fut tenté bien des années avant, en 1745, époque à laquelle une troupe allemande donna des spectacles dramatiques et lyriques ouverts, moyennant finance, à tous les amateurs. Mais ces représentations qui ne s'adressaient évidemment qu'à la partie allemande de la population, n'exercèrent, par ce fait même, qu'une action fort restreinte, et ne sauraient entrer en ligne de compte ici.

LE SPECTACLE DU COURONNEMENT

de 1742

Comme devait le faire, vingt ans plus tard, Catherine II qui, montée elle aussi sur le trône à la faveur d'un brutal coup d'Etat, avait les mêmes raisons de se hâter, à peine Elisabeth Péetrovna se fut-elle emparée des rênes du gouvernement, qu'elle résolut de se faire couronner dans le plus bref délai possible, afin de déjouer, par cette définitive consécration, tout retour offensif du parti adverse, d'ailleurs décapité de ses chefs et bien incapable de lui tenir tête.

Mais, si pressée qu'elle fût, les préparatifs de cette cérémonie solennelle demandaient du temps. Car il importait à la dignité et à l'amour-propre de la nouvelle tsarine, que le grand événement fût célébré avec un éclat extraordinaire, et s'entourât d'une pompe magnifique, destinée à frapper fortement l'imagination des masses populaires, tout en donnant aux ambassades étrangères une haute idée du luxe et de la splendeur de la cour moscovite.

Les choses se compliquaient du fait que — nous l'avons vu — le maître de chapelle Francesco Araja se trouvait alors en congé dans son pays, et que plusieurs des artistes italiens précédemment au service avaient, eux aussi, regagné leur patrie, au moment où la situation politique en Russie avait commencé de se troubler, et où l'état de santé d'Anna Ioannovna était venu ralentir sensiblement le rythme de la vie mondaine dans la capitale. En cette occurrence, Elisabeth Péetrovna trouva une aide fort opportune en la personne de Jakob von Stählin qui, linguiste distingué, écrivain fécond, musicien cultivé, homme plein de ressources, était mieux à même que quiconque de la tirer d'embarras, et de prendre en main l'organisation des festivités traditionnelles du couronnement ¹.

¹ Né en 1709 ou 1712 à Memmingen (Souabe), Jakob von Stählin, dont le nom est cité si souvent dans le présent ouvrage, fit ses études à Zittau, puis à Leipzig, apprenant les langues, la littérature, la rhétorique, ainsi que l'histoire des beaux-arts, et s'initiant même — science qui lui fut fort utile, lorsqu'il se trouva en Russie — ... à la fabrication des feux d'artifice, que lui enseigna un spécialiste italien, du nom de Montallegro.

Appelé à Saint-Pétersbourg en 1735, en qualité de professeur d'éloquence et de poésie à l'Académie des sciences, il montra bientôt une activité si considérable et si multiforme, qu'il ne tarda pas à gagner la faveur des souveraines russes. Doué d'un remarquable don d'écrivain, poète à ses heures, connaissant à fond, outre sa langue maternelle, le français et l'italien, pratiquant avec goût le dessin et la gravure sur cuivre, ayant fait de fortes études musicales, jouant excellemment de la flûte traversière et du luth, il vit ses nombreux talents appréciés comme ils le méritaient.

Il s'était fait une spécialité des poèmes allégoriques et des devises pour décorations et pour les feux d'artifice dont la cour russe raffolait. Pendant bien des années, il fut chargé de donner la traduction allemande de tous les ouvrages italiens qui étaient représentés sur la scène impériale.

En dehors de ses nombreux travaux essentiellement littéraires et scientifiques qui n'appartiennent pas au cadre de la présente étude, il convient de mentionner tout particulièrement les notices très développées, intitulées : *Zur Geschichte des Theaters in Russland*, *Nachrichten von der Tanzkunst in Russland*, et *Nachrichten von der Musik in Russland*, qu'il publia dans le recueil de documents connu sous le titre : *J. J. Hai gold's Beylagen zum Neueränderten Russland* ; Riga et Leipzig, 1769-1770, deux volumes petit in-8.

Ces travaux qui constituent les premières recherches faites en Russie sur ces sujets, sont d'autant plus

En l'absence de Francesco Araja, il ne pouvait être question de faire écrire un opéra nouveau pour la composition duquel, au reste, le temps eût fait défaut. Force fut donc de se rabattre sur un ouvrage déjà existant et qui n'excédât pas, du point de vue de ses nécessités vocales, les moyens relativement restreints dont la cour disposait à ce moment. Le choix s'arrêta sur *La clemenza di Tito*, trois actes, livret de P. Metastasio, musique d'Adolf Hasse, qui avait été créé à Dresde, le 17 janvier (nouv. st.) 1738 et qui, par la suite, avait reparu fréquemment sur cette scène, ainsi que sur plusieurs théâtres d'Allemagne. On est vraisemblablement en droit de supposer que, grâce à ses relations régulières avec la famille régnante de Saxe, la cour de Russie avait eu vent du succès que cette partition avait connu, lors de son apparition. Et il semble non moins probable que l'influence personnelle de Jakob von Stählin s'était exercée en faveur d'un compositeur dont, fort au courant de toutes les choses du théâtre et de la musique, il ne pouvait ignorer le très grand talent. Par ailleurs, l'action de P. Metastasio avait l'avantage appréciable de permettre des rapprochements flatteurs pour l'amour-propre de la nouvelle souveraine, circonstance qui, certainement, n'alla pas sans peser d'un certain poids dans l'esprit des hauts personnages qui allaient porter la responsabilité suprême des festivités du couronnement de 1742.

D'ailleurs, ceux-ci ne s'en tinrent pas là. Résolus à s'assurer par tous les moyens les bonnes grâces de la tsarine qui ne pouvait manquer d'apprécier à sa juste valeur si délicate attention, et de leur en savoir gré, ils décidèrent que l'ouvrage de A. Hasse serait précédé d'un prologue de circonstance, que Jakob von Stählin fut chargé d'écrire, et accompagné de deux ballets grandioses qui, eux aussi, célébreraient sur le mode dithyrambique la bonté infinie et les vertus incomparables d'Elisabeth Péetrovna, tout en traduisant la joie délirante du peuple revenu à l'âge d'or...

Mais il n'y avait pas un instant à perdre, si l'on voulait que tout fût prêt à temps. La cérémonie du couronnement qui, selon un usage séculaire, devait se dérouler à Moscou, avait été fixée au 25 avril 1742, et il était prévu qu'elle serait suivie d'une longue série de festivités diverses dont le spectacle de gala du 29 mai devait être le moment culminant. Aussi, durant qu'à Saint-Pétersbourg les dîners, les bals et les réceptions se succédaient presque quotidiennement, toujours égayés par « la musique italienne de la chambre, qui jouait et chantait sans arrêt des concerts »¹, les préparatifs allaient-ils grand train dans l'ancienne capitale.

Tout d'abord, Moscou étant alors entièrement dépourvu de théâtre, et aucune salle des palais du Kremlin ne se prêtant à cet usage, il fut nécessaire de se pourvoir d'un « Opéra » dont la construction dut être menée avec une célérité remarquable car, au dire de J. von Stählin², il ne s'agissait de rien moins que d'une salle pouvant contenir cinq mille spectateurs, et munie de toutes les installations techniques et machines indispensables. Si grande fut la hâte avec laquelle les travaux se poursuivirent, que cet édifice, tout entier de bois et élevé au bord de la rivière Yaousa, en face du Palais impérial, fut terminé pour le jour fixé : tour de force d'autant plus digne d'éloge, que l'on ne se contenta pas d'une salle aux murs nus, mais que l'intérieur de ce théâtre fut richement orné « selon le goût le plus moderne »³, et fort commodément aménagé. Par ailleurs, un document de l'époque nous révèle qu'outre la scène et la fosse habituelle de l'orchestre, on y avait réservé, « dans les deux coins du fond, deux estrades pour

précieux pour l'histoire du théâtre, de la danse et de la musique au pays des tsars, que J. von Stählin fut le témoin oculaire de la plupart des faits consignés par lui, et que sa forte culture dramatique et musicale le mettait à même d'apprécier en connaissance de cause le talent des artistes engagés à la cour impériale. C'est là une source inappréciable de renseignements qui, en dépit de quelques erreurs de détail, apporte un témoignage aussi complet que vivant sur la vie artistique en Russie, jusqu'aux alentours de l'année 1768.

Jakob von Stählin qui devint académicien et fut, de 1742 à 1745, l'un des professeurs du futur tsar Pierre III, mourut à Saint-Pétersbourg, le 6 juillet 1785, avec le rang de conseiller d'Etat actuel. Voir, fig. 29, le portrait de cet historien.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 5 janvier 1742 et *passim*.

² *Op. cit.*, II, 94.

³ *Ibid.*

des musiciens »¹, probablement en vue des bals qui allaient être donnés dans cette immense enceinte.

Le 17 février 1742, Jakob von Stählin reçut de l'impératrice l'ordre de se rendre incontinent à Moscou pour collaborer à la réalisation matérielle du spectacle et en régler les détails. Comme on le peut penser, il n'épargna pas sa peine, et la supplique qu'il adressa à la souveraine, en août 1743, nous renseigne très exactement sur la part qu'il prit aux préparatifs. Il écrit en effet :

...J'ai arrangé :

1. *L'opéra Titus pour être employé par l'orchestre.*
2. *Le prologue spécial concernant l'avènement au trône de Votre Majesté, prologue intitulé : La Russie en deuil, puis de nouveau consolée.*
3. *Ayant conçu et dessiné les costumes et les décors, j'ai montré comment les réaliser, me rendant, jusqu'à ce que le travail fût terminé, deux fois par jour auprès des ouvriers pour les surveiller et les presser.*
4. *J'ai passé des nuits entières à corriger les librettos d'opéra imprimés en langues italienne et française.*
5. *J'ai enseigné aux enfants à évoluer sur la scène.*
6. *Pendant les répétitions de l'opéra, et durant que l'on représentait le prologue, j'ai joué moi-même du luth et de la flûte traversière.*
7. *En outre, j'ai non seulement élaboré les plans du principal feu d'artifice tiré à Moscou, ainsi que ceux des diverses illuminations, mais encore, sur l'ordre Impérial, j'ai rédigé ponctuellement un journal pour la cour*².

Si, en dehors de ses attributions normales d'écrivain et de professeur, Jakob von Stählin s'était vu charger de travaux si divers, c'est que le personnel du théâtre de la cour se trouvait, pour lors, fortement réduit. L'absence de F. Araja, le départ — en 1738 — du poète-régisseur Avoglio et du chorégraphe Antonio Rinaldi devaient se faire assez péniblement sentir, et la Russie ne disposait, à ce moment, d'aucun homme possédant un savoir et une autorité comparables à ceux de ces artistes. On en peut voir la preuve dans les renseignements supplémentaires que nous fournit l'*Autobiographie* rédigée, bien des années plus tard, par J. von Stählin, dans laquelle il note ses souvenirs sur la préparation du grand spectacle, et sur ses absorbantes occupations en vue de la construction du nouveau théâtre et de la mise au point de tous les détails de la représentation :

... J'avais — écrit-il — la surveillance de tout l'ensemble musical. Je composai des prologues allégoriques, je dirigeai la mise en scène et la décoration. J'avais la direction de la musique...³

L'un des points qui semble avoir donné le plus de souci à Jakob von Stählin fut la partie chorale de l'ouvrage de Hasse. Comme nous l'avons signalé à propos de la représentation de *La forza dell'amore e dell'odio* de F. Araja, en 1736, la Russie, qui possédait dès longtemps de nombreux chœurs d'église admirablement stylés, n'avait encore aucun chœur de théâtre. Comment se tirer honorablement d'une situation d'autant plus embarrassante, que le compositeur avait précisément fait une place importante à cet élément dans sa partition ? J. von Stählin nous fait connaître, en ces termes, la solution ingénieuse à laquelle on s'arrêta finalement

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 31 mai 1742.

² Cité par P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, I, 542-543.

³ *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1866, vol. IV, p. 123.

pour obvier à ce déficit, et assurer la brillante réussite du spectacle dont il portait la responsabilité artistique :

Lors des premières répétitions de l'opéra, il me sembla excessivement ridicule d'entendre l'empereur Titus exécuter lui-même, avec son confident et les trois autres personnages — car il n'y avait pas d'autres chanteurs — le chœur célébrant sa propre grandeur d'âme. Ayant eu conscience de cette incongruité, l'Impératrice ordonna de placer, dans l'orchestre, les chantres de la chapelle de la cour, et de leur faire exécuter les chœurs de la partition. C'est ce que l'on fit. Les paroles italiennes du texte furent transcrites en lettres russes au-dessous des quatre parties du chœur, et cinquante chantres choisis parmi les meilleurs s'exercèrent ainsi pendant les répétitions.

L'Impératrice daigna assister personnellement à l'une de celles-ci. Elle put se convaincre de la puissance extraordinaire et de l'excellent effet d'un chœur aussi homogène qui, au cours des représentations, provoqua l'admiration des ambassades et des ministres étrangers. Avec raison, ils le déclarèrent incomparable.

Par la suite, on recourut à ces chantres pour tous les opéras dans lesquels interviennent des chœurs, ainsi que pour les concerts de chambre, les jours de grandes fêtes. Et ces chantres assimilèrent si bien les finesses de la musique italienne, qu'aujourd'hui beaucoup d'entre eux ne le cèdent en rien aux chanteurs italiens, pour l'exécution des airs ¹.

En prévision du grand événement qui allait être célébré avec une magnificence jusqu'ici sans exemple, la cour avait quitté Saint-Pétersbourg dès la fin de février, et avait pris sa résidence à Moscou où, pour n'en pas perdre l'habitude, elle continua de se divertir ferme. Bien entendu, la chapelle italienne en avait fait autant, et ne manquait pas de se produire en toute occasion ². Le jour même du couronnement, elle exécuta, pendant le dîner de gala, « une cantate composée tout exprès pour la circonstance » ³, œuvre dont il est aujourd'hui impossible de connaître l'auteur, et qui semble avoir disparu à tout jamais, comme tant d'autres pièces analogues. Peut-être était-elle le fait de Luigi Madonis ou de Domenico dall'Oglio, seuls musiciens alors présents en Russie, qui fussent initiés à la composition, et que des travaux antérieurs, d'un autre genre à la vérité, avaient pu désigner pour chanter la gloire de la nouvelle autocrate.

Puis, la date fixée pour le grand spectacle officiel approchant, l'impératrice tint à s'enquérir personnellement de l'état des travaux accomplis sous la surveillance de J. von Stählin. Et le correspondant moscovite de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, de mander à ce journal :

Le 22 mai, Sa Majesté a assisté à l'une des dernières répétitions dans le bel Opéra récemment construit en deux mois, et Elle a écouté jusqu'à la fin la musique, avec une attention soutenue. Sa Majesté a pris un vif plaisir à regarder les machines qui ont été faites pour orner la salle ⁴.

¹ J. VON STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 59. Nombre d'entre les plus remarquables chanteurs et musiciens russes du XVIII^e siècle sont, en effet, sortis des rangs des chantres d'église, pour faire une brillante carrière sur un plan plus mondain. Tel, Marc Féodorovitch Poltoratzky (1729-1795) qui, vers 1750, fut l'un des meilleurs sujets de la scène impériale et qui, par la suite, fut nommé « régent » de la Chapelle des chantres de la cour. Tel, Gavril Martzinkévitch, surnommé *Gavrilouchka* qui, avant que de faire les délices des dilettantes pétersbourgeois, appartenait au chœur d'église de l'hetman Kyrill Razoumovsky. Tel encore, Maxime Sozontovitch Bérézovsky (1745-1777) qui, après s'être produit avec succès à la cour, devint un excellent compositeur de musique religieuse, ce qui ne l'empêcha pas de connaître une fin misérable. Tel, enfin, Dmitri Stépanovitch Bortniansky (1751-1825) qui, tout en chantant des rôles d'opéras, étudia la composition avec Galuppi, devint directeur de la Chapelle des chantres de la cour et joua, en cette qualité, un rôle considérable. Faits dignes de remarque, tous quatre étaient natifs de l'Ukraine, cette pépinière de belles voix, et tous quatre furent envoyés en Italie pour s'y perfectionner dans le chant ou la composition.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 22 mars, 29 avril 1742, etc.

³ *Ibid.*, 6 mai 1742.

⁴ *Ibid.*, 7 juin 1742.

Sans doute afin de ne pas déflorer la surprise merveilleuse qu'elle réservait à ses invités, et d'exciter encore leur curiosité, Elisabeth Péetrovna avait donné les ordres les plus rigoureux pour qu'aucune personne étrangère ne pût pénétrer dans la salle avant le jour du spectacle, et ne fût même admise à assister à une séance de travail :

... aussi bien à l'Opéra, que dans les appartements des acteurs où ceux-ci répètent..., cela sous peine d'amende ¹.

Une dépêche de Moscou à la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ² nous fait connaître que la dernière répétition générale eut lieu le 27 mai, et annonce que, pour la première représentation du 29, tous les spectateurs viendraient masqués, car il devait y avoir ensuite, à la cour, une mascarade qui durerait la nuit entière.

Enfin arriva le grand jour attendu avec tant d'impatience ³. Et ces détails rapportés par J. von Stählin montrent bien la surexcitation et la fièvre que la perspective de cet événement avait provoquées au sein de la population, ainsi que dans le monde des gens de cour ⁴ :

... Dans cette ville de plus d'un demi-million d'habitants, qui abritait alors la plus haute noblesse de l'empire russe, l'affluence fut telle, pour ce premier opéra, que nombre de spectateurs et de spectatrices, désireux de s'assurer une place, se rendirent au théâtre cinq heures, et même plus, avant le début de la représentation : cela bien que l'opéra dût être donné par trois fois, et que, dans la répartition des billets, on eût pris en considération le rang des invités ⁵, et que l'on eût veillé à en distribuer à ceux qui n'en avaient pas reçu le premier soir. Ce premier opéra connut un succès si unanime à Moscou, que le goût d'une musique aussi parfaite et aussi captivante se répandit, dès lors, parmi toute la noblesse qui se trouvait assemblée là ⁶.

Fait qui mérite d'être relevé car, à une époque où les communications entre Paris et la Russie étaient aussi lentes qu'exceptionnelles, il constitue un véritable record d'information journalistique : dès le mois de juillet, le *Mercure de France* fut en mesure de signaler à ses lecteurs l'événement auquel il consacra cette note qui les renseigne fort exactement sur la signification du spectacle :

¹ N. V. DRIZEN : *Le OLe anniversaire...*, p. 13.

² Numéro du 7 juin 1742.

³ Ainsi que cela est trop souvent le cas, nombre d'historiens russes rapportent avec la plus grande fantaisie la date de cette représentation qu'il eût été pourtant facile de vérifier, puisqu'elle concorde avec les fêtes du couronnement d'Elisabeth Péetrovna. Si l'on ne s'étonne guère de voir V. MORKOF (*Op. cit.*, p. 145) la reporter à l'année 1741, et reproduire la prétendue « affiche » d'une répétition générale qui aurait eu lieu le 9 juillet 1741 — alors, par conséquent, qu'Elisabeth Péetrovna n'avait pas encore accédé au pouvoir ! — on s'explique plus difficilement que, renchérisant encore sur V. Morkof, un écrivain généralement aussi bien renseigné que V. P. Pogogef, ait pu fixer ce spectacle au 29 mai 1741 (*Le centenaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou*, I, 18). Pour V. TCHÉCHIKHINE (*Op. cit.*, p. 61), il donne bien la date de 1742, mais il attribue généreusement la partition de *La clemenza di Tito* à Luigi Madonis qui, ainsi que nous l'allons voir, se contenta d'y insérer quelques morceaux de sa composition. Le seul historien qui, ayant pris la peine de remonter aux sources authentiques, soit en mesure de nous donner la date exacte et complète du 29 mai 1742, est N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 57). Encore, une ligne plus haut, attribue-t-il à dall'Occa la musique du prologue, qui est bel et bien de Domenico dall'Oglio !

⁴ *Op. cit.*, II, 94-95.

⁵ Ceux-ci n'appartenaient pas nécessairement à la noblesse et au personnel des ambassades étrangères accourues à Moscou. A la date du 29 mai, le *Journal du fourrier de la chambre* note, en effet, qu'à la représentation, « assistaient les hauts personnages et nobles, ainsi que les marchands, tous en masques ».

⁶ Quoi qu'en dise J. von Stählin que son zèle emporte sans doute, il paraît bien que cet enthousiasme ne fut pas très durable, puisqu'une fois les fêtes passées et la cour rentrée à Saint-Pétersbourg, Elisabeth Péetrovna eut souvent fort à faire, ainsi que nous l'avons relevé, pour vaincre l'indifférence de certains de ses courtisans qui montraient assez peu d'empressement à se rendre au théâtre impérial.

On mande de Moscow du 11 du mois dernier, que le 9¹, la Czarine assista à la première représentation d'un Opéra Italien, intitulé la Clémence de Titus. Le Sujet du Prologue est la Russie affligée et consolée. L'Auteur y rappelle plusieurs des circonstances qui ont précédé l'avènement de S. M. Cz. au Trône, et de celles qui l'ont suivi ; et la Clémence de la Czarine, comparée à celle de Titus, fait la liaison de ce Prologue avec l'Opéra².

Outre le livret de chacune des quatre pièces qui allaient être jouées, le programme du spectacle, édité sous la surveillance de J. von Stählin, comportait tous les détails habituels sur la distribution et la mise en scène du prologue, de l'opéra et des deux ballets allégoriques. Comme il ne devait pas être distribué seulement aux hauts personnages de la cour, mais encore aux invités appartenant à de nombreuses ambassades étrangères, il avait été nécessaire d'en publier quatre éditions distinctes : russe, italienne, allemande et française. L'édition russe³ — la seule qui nous ait été conservée — porte un titre général dont voici la traduction française :

La clémence de Titus | opéra | avec un prologue | représenté | au jour du très-solennel | couronnement | de Sa Majesté Impériale | Elisabeth Pétrouva | autocrate de toutes les Russies | à Moscou | année 1742.

Imprimé à Moscou, à la Typographie de l'Impériale | Académie des Sciences⁴.

* * *

a) Le prologue : *La Russia afflitta e riconsolata.*

Nous l'avons dit, ce prologue était l'œuvre de J. von Stählin⁵ qui en avait rédigé lui-même les textes italien (original) et allemand, peut-être aussi français. Pour la version russe, elle semble être due au célèbre poète Mikhaïl Lomonossov (1711-1765) car, dans une lettre adressée, le 25 février 1742, à J. von Stählin alors déjà à Moscou, l'académicien Schuhmacher mande à son correspondant :

... après avoir reçu hier les copies françaises, Lomonossov s'est mis de suite au travail. Il ne mettra pas les récitatifs en vers, mais suivra le texte français⁶.

Et, dans une lettre du 15 mars, Schuhmacher ajoute :

... Si Lomonossov est approuvé [par l'Impératrice], cela me fera plaisir car, dans son travail, il n'a ménagé ni son temps, ni sa peine⁷.

Quoique l'ouvrage dont l'académicien parle ici ne soit pas désigné plus clairement, il ne peut s'agir que du prologue de J. von Stählin puisque, comme nous le verrons par la suite, ce fut Ivan Merkourief qui eut mission de traduire en russe le livret de *Titus*.

¹ Soit le 29 mai, selon le calendrier orthodoxe.

² *Mercure de France*, juillet 1742, p. 1626.

³ Exemplaire unique au Musée du livre, à Moscou. Celui qui figurait autrefois au catalogue de la Bibliothèque publique de Leningrad, n'a pu être retrouvé. N'ayant eu entre les mains que cette seule édition, force nous est de donner ici la traduction aussi littérale que possible du texte russe.

⁴ Fig. 30, nous reproduisons la page de titre du livret russe du spectacle de 1742, d'après l'exemplaire unique du Musée du Livre, à Moscou.

⁵ Encore que la paternité littéraire de cet ouvrage soit reconnue expressément par J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, I, 404 et II, 94), V. STASSOV (*Op. cit.*, p. 33) affirme que le librettiste Giuseppe Bonocchi eut une part à sa conception. Or cet écrivain n'arriva en Russie que plusieurs mois après la représentation. Par ailleurs, le même historien prétend que Luigi Madonis fut l'auteur de la musique du prologue.

⁶ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, II, 323.

⁷ *Ibid.*

On s'en doute, l'écrivain s'était ingénié, dans son œuvre ¹, à exalter la gloire d'Elisabeth et à célébrer, en les termes les plus emphatiques, les vertus de la souveraine dont, on le sait assez, la vertu tout court était à tout le moins fort problématique... Et, dans le personnage de Ruthenia, il avait ingénieusement incarné la Russie délirante de joie, à l'annonce de l'avènement d'une princesse grâce à laquelle elle ne pouvait manquer de connaître désormais une félicité parfaite.

On le voit, l'adroit Teuton avait trouvé le moyen de courtiser, tout à la fois, les muses et la puissante autocrate dont il ne pouvait ignorer que, fort sensible aux louanges les plus hyperboliques, elle avait coutume de témoigner avec générosité sa satisfaction à ceux qui savaient chatouiller agréablement sa vanité.

Pour la musique de : *La Russia afflitta e riconsolata*, en dépit des renseignements fantaisistes de divers auteurs qui l'ont octroyée à des compositeurs qui n'y eurent aucune part ², on ne saurait douter qu'elle ait été l'œuvre de Domenico dall'Oglio, puisque J. von Stählin, mieux placé que quiconque pour en être informé, l'affirme par deux fois ³.

... *En l'absence du maître de chapelle Araja — écrit-il notamment — l'adroit Domenico dall'Oglio mit en musique mon prologue, la Russia afflitta e riconsolata, cela avec un si vif sentiment des passions, qu'au cours de la représentation, principalement pendant l'aria de Ruthenia : Ah ! miei figli, accompagné par le luth sonore du secrétaire Spitz ⁴ et par une douce flûte traversière, la tendre Impératrice elle-même fut incapable de retenir ses larmes.*

La première page du livret russe de cet ouvrage porte le texte suivant, et donne les précisions que voici sur la distribution, ainsi que sur le caractère général de l'action :

LA RUSSIE EN DEUIL, PUIS CONSOLÉE, *prologue à l'opéra intitulé : LA CLÉMENCE DE TITUS.*

Personnages du prologue :

Ruthenia : Mme Giorgi.

Astrée : Mme Rosa Ruvinetti-Bon.

Deux petits garçons fils de Ruthenia.

Personnages muets qui dansent le ballet, *soit :*

Cinq qualités ou vertus essentielles de Sa Majesté Impériale :

La Justice.

La Vaillance.

L'Humanité.

La Magnanimité.

La Bonté.

Cinq qualités essentielles des fidèles sujets :

L'Amour.

La Fidélité.

¹ On en trouvera un aperçu dans l'étude de V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Cours abrégé de l'histoire du théâtre russe*, pp. 35-36.

² Ils en accordent la paternité tantôt à F. Araja, tantôt à L. Madonis. Ainsi C. SCHMIDL : *Dizionario...*, I, 64, qui, non content de donner la date du 1^{er} septembre 1745, et de parler d'Araja, ajoute que cet ouvrage fut composé... « pour le mariage du prince impérial, plus tard Paul III » (! ? !). Pour N. Findeisen, il dépasse tous ses confrères en articulant successivement les noms de Madonis, de dall'Occa et enfin du véritable auteur (*Esquisse d'une histoire...*, II, *passim*).

³ *Op. cit.*, I, 404 et II, 93-94.

⁴ Sur ce dilettante qui, par la suite, fit œuvre de compositeur, voir tome II.

La Sincérité.
L'Espérance.
La Joie.

Personnages qui chantent le chœur :

Peuples des quatre parties du monde, soit :

Européens.
Asiates.
Africains.
Américains.

Au cours des recherches que nous avons entreprises, à plusieurs reprises, dans les diverses collections publiques de l'U. R. S. S., nous n'avons pas réussi à retrouver la moindre trace de l'œuvre de D. dall'Oglio. Or, peu avant le début de la guerre, notre excellent confrère Alexis Vassiliévitch Finaguine a eu la chance de découvrir, à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, une partition manuscrite de l'opéra de A. Hasse¹, précédée d'un prologue assez important et anonyme qui semble bien devoir être celui du violoniste-compositeur italien. Malheureusement, l'interruption des communications avec l'U. R. S. S. nous a empêché de pousser plus avant les vérifications nécessaires. Mais si notre supposition s'avérait exacte, la mise au jour de ce document présenterait un intérêt tout particulier car, appartenant à une période fort peu connue de l'histoire du théâtre musical en Russie, il nous renseignerait utilement sur le style et le caractère des œuvres de circonstance jouées alors à la cour, et dont, jusqu'aujourd'hui, on sait très peu de chose.

Lors de la représentation de 1742, le prologue de J. von Stählin et de D. dall'Oglio fut immédiatement suivi d'un grand ballet allégorique : *La joie des nations, lors de l'apparition d'Astrée à l'horizon russe, et le retour de l'âge d'or*², dont le scénario appartient au chorégraphe Landé³ qui avait alors la charge de maître de ballet⁴. Comme il se doit, il célébrait complaisamment les mérites de la nouvelle souveraine qui y paraissait sous les traits d'Astrée, et dont les danseuses incarnaient :

*... les sept vertus Impériales : l'Équité, la Vaillance, l'Humanité, la Magnanimité, la Bonté, l'Amour et la Constance*⁵.

De son côté, le corps de ballet figurait les peuples des quatre parties du monde. Il était constitué par douze artistes appartenant à l'école spéciale fondée en 1738 par Landé, qui avaient été amenés à Moscou, avec leur maître⁶.

Domenico dall'Oglio est-il aussi l'auteur de la musique de ce ballet ? Plusieurs historiens l'affirment sans, à la vérité, apporter de document authentique à l'appui de leurs dires. Aussi bien, la chose semble-t-elle assez vraisemblable, puisque cet ouvrage formait la conclusion naturelle du prologue et, mettant en scène la plupart des personnages de celui-ci, traitait un sujet presque identique. En tout cas, J. von Stählin qui aurait pu nous renseigner en parfaite connaissance de cause, demeure muet sur ce point. Dès lors, le manuscrit de : *La joie des nations*

¹ L'auteur moderne du *Catalogue* (manuscrit) de cette bibliothèque a attribué, tout gratuitement, cette partition à Francesco Araja qui, nous le savons, n'en donna jamais de ce titre.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 14.

³ *Ibid.*

⁴ Plusieurs historiens affirment que le scénario de cet ouvrage était dû à Antonio Rinaldi, et que celui-ci y dansa, après l'avoir réglé. Or, de l'aveu même de Stählin, Rinaldi avait quitté la Russie en 1738 et n'y revint que dans l'automne de 1742.

⁵ Cité, sans indication de source, par V. SVIÉTLLOF : *Le ballet de la cour...*, p. 15.

⁶ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 58.

ne se trouvant dans aucune bibliothèque et devant, par conséquent, être considéré comme définitivement perdu, on en est réduit à des conjectures, quant à son attribution possible ¹.

* * *

b) *La clemenza di Tito*

De par son sujet et le caractère de son personnage principal, *La clemenza di Tito* offrait l'occasion d'allusions si commodes et si flatteuses pour l'amour-propre de la nouvelle souveraine, que l'on ne s'étonne guère du choix qui en fut fait pour embellir les fêtes du couronnement. Aussi bien, les contemporains, et plus particulièrement les auteurs du programme distribué aux invités, ne perdirent-ils pas si bonne occasion de témoigner de leurs sentiments féaux et s'empressèrent-ils de relever à l'envi les traits qui, communs selon eux à la tsarine et au magnanime empereur romain, faisaient de celle-là le parangon de toutes les vertus terrestres.

Le livret de P. Metastasio fut, lui aussi, publié en quatre langues, la translation allemande — et peut-être la française — étant le fait de J. von Stählin dont on sait que c'était là une des attributions officielles, et Ivan Merkourief, traducteur près l'Académie des sciences, ayant été chargé de donner la version russe dont il s'acquitta en travaillant directement sur l'original italien ².

L'édition russe du programme nous fournit les précisions suivantes sur la distribution et la réalisation scénique de l'œuvre d'Adolf Hasse ³ :

| | |
|--|---------------------------------|
| <i>Tito Vespasiano, empereur romain</i> | <i>Mme Giorgi</i> |
| <i>Vitellia, fille de l'empereur Vitellius</i> | <i>Mme Rosina ⁴</i> |
| <i>Servilia, sœur de Sesto, amante d'Annio</i> | <i>Mme Madonis</i> |
| <i>Sesto, ami de Tito, amant de Vitellia</i> | <i>Le Sr Morigi</i> |
| <i>Annio, ami de Sesto, amant de Servilia</i> | <i>Le Sr Giorgi</i> |
| <i>Publio, préfet du prétoire</i> | <i>Mme Caterla ⁵</i> |

La musique a été composée par les Srs Madonis et Domenico dall'Oglio et, dans quelques airs, elle a été absolument conservée de la composition du Sr Hasse.

Le Sr Ieronimo Bon a fait les décors et les ornements.

Le Sr Landé, maître de ballet, a imaginé les ballets.

Comme on a pu le constater, ce document nous révèle que l'opéra de Adolf Hasse dut subir des modifications assez importantes, puisqu'il n'est question que de « quelques airs » appartenant

¹ Il se pourrait aussi que ce ballet fût l'œuvre de Luigi Madonis dont nous verrons qu'il prit une part active à l'exécution de *La clemenza di Tito*, en écrivant plusieurs airs qui furent insérés dans cette partition.

² P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, I, 556 et II, 324. Relevons ici l'erreur commise par B. P. JÜRGENSON (*Esquisse d'une histoire de l'édition musicale*; Moscou, 1928, p. 34) selon lequel la musique de *La clemenza di Tito* « prologue (*sic*) pour le couronnement d'Elisabeth Péetrovna », aurait été éditée en 1742. Il est constant que seul le livret de cet ouvrage fut publié en Russie.

³ D'après V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS (*Répertoire alphabétique...*, p. 36) qui semble avoir eu l'original entre les mains. Toutefois, la distribution qu'il donne ne correspond pas entièrement à la liste des chanteurs énumérés par J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 94). Celui-ci qui, malheureusement, n'indique pas les rôles attribués aux artistes, mentionne, parmi les exécutants, le chanteur Domenico Cricchi. Par contre, il ne signale pas le nom de M^{me} Madonis. Il semble qu'au cours des représentations successives, il y ait eu plusieurs distributions différant en quelques détails.

⁴ Rosa Ruvineti-Bon.

⁵ Caterina Mazany, detta la Caterla.

au maître allemand, les autres étant de la main des deux musiciens italiens qui se trouvaient alors au service de la cour impériale. Il est probable que les morceaux que ceux-ci écrivirent à cette occasion vinrent prendre la place de pièces figurant dans l'œuvre originale. Malheureusement, la partition manuscrite dont nous venons de signaler l'existence à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques, ne permet pas de faire la part de chacun des compositeurs, car elle ne porte aucune indication de noms. Seule une confrontation — aujourd'hui impossible — du texte authentique d'Adolf Hasse et du texte conservé à Leningrad, pourrait permettre d'établir l'importance des adjonctions qui furent apportées, par Domenico dall'Oglio et Luigi Madonis, à l'œuvre du maître allemand.

On conçoit que, chanté par des artistes *di primo cartello*, dont la plupart avaient figuré avec succès sur les plus célèbres théâtres d'Italie, et par une masse chorale merveilleusement exercée, mis en scène avec un luxe prodigieux ¹, exécuté par un orchestre ² qui groupait des instrumentistes d'une qualité extraordinaire, l'opéra d'Adolf Hasse et de ses collaborateurs d'occasion ait dû faire, sur le public admis à assister à un événement si brillant, une impression profonde dont on retrouve l'écho dans une lettre écrite, au lendemain du spectacle, par l'un des membres de la délégation petite-russienne conviée aux fêtes du couronnement. Ce témoin enthousiaste fait part, en ces termes naïfs, de l'admiration dans laquelle l'avaient plongé la vue et l'ouïe de tant de merveilles :

Pour faire apparaître les sentiments miséricordieux de Sa Majesté, on représenta l'histoire de Titus, empereur romain, et de la conjuration fomentée contre lui, par Sesto et Lentulus, à l'instigation de Vitellia, fille de Vitellus qui avait été tué. Et cet empereur leur pardonna à tous. Ce spectacle était agrémenté de décorations qui représentaient des forêts, des places publiques, des nuages, etc., et il était embelli par un chant étonnant, ainsi que par des danses extraordinaires ³.

Un second ballet allégorique : *La pomme d'or au banquet des dieux, et le jugement de Paris* ⁴, non moins brillant, non moins amphigourique que le premier, vint mettre le point final au spectacle du 29 mai 1742. Son scénario dû à J.-B. Landé ⁵, constituait une nouvelle et pompeuse idéalisation d'Elisabeth Pétrouva qui y était représentée sous les traits de l'une des trois Grâces, les deux autres figurant Catherine I^{re} (femme de Pierre le Grand) et Anna Ioannovna ⁶. Comme *La joie des nations...*, cet ouvrage fut dansé par les élèves de l'école de Landé.

Une fois de plus, l'on en est réduit à des suppositions, quant au nom du compositeur qui dut être Domenico dall'Oglio ou Luigi Madonis. Et une fois encore, il s'agit là d'une partition irrémédiablement perdue.

* * *

Ainsi que J. von Stählin nous l'a montré, ce spectacle grandiose, dont la durée devait excéder notablement celle des habituelles soirées théâtrales, fut donné par trois fois, pendant les fêtes du couronnement, toujours devant une assistance considérable qui, probablement, ne ménageait pas aux chanteurs et aux danseurs les bruyants témoignages de son admiration.

¹ A eux seuls, les décors et les costumes coûtèrent, paraît-il, plus de cinq mille roubles, somme considérable pour l'époque.

² Le nom de son chef n'est pas connu. Peut-être était-ce un des frères Hübner, ou Luigi Madonis.

³ Cité par A. VASSILTCHIKOF : *Op. cit.*, I, 43. De son côté, le *Journal du fourrier de la chambre* (29 mai 1742) fait connaître qu'« une description spéciale de cet opéra a été imprimée ». Nous n'avons pu découvrir cette relation qui a peut-être paru dans l'ouvrage intitulé : *Description circonstanciée du Très-Saint Couronnement de Sa Majesté Impériale Elisabeth Pétrouva, 1742*, publication que nous n'avons pas réussi à consulter.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 14.

⁵ *Ibid.*

⁶ V. SVIÉTLFOL : *Le ballet de la cour...*, p. 16, qui ne cite pas sa source.

Puis, lorsque Elisabeth Péetrovna fut rentrée avec sa suite à Saint-Pétersbourg, au début de janvier 1743, il fut donné encore, à plusieurs reprises, sur le nouveau Théâtre de la cour ¹, retrouvant — on le peut supposer — un non moindre succès. Il faut croire, au reste, que toutes ces représentations n'avaient point épuisé l'ardeur du public puisque, le 21 décembre 1746, le même ouvrage reparut sur la scène impériale, à l'occasion du jour de naissance de la tsarine ².

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 96.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 23 décembre 1746.

LE RETOUR DE FRANCESCO ARAJA

Nous l'avons vu, c'est en Italie où il se trouvait en congé et où, sur l'ordre du grand-maréchal von Lœwenwolde, il recherchait des artistes destinés à compléter la troupe du Théâtre de la cour, que Francesco Araja reçut la nouvelle des bouleversements politiques survenus en Russie, au lendemain de la mort d'Anna Ioannovna. Ayant reçu confirmation de la mission dont il avait été chargé, bien qu'entre temps le grand-maréchal eût été, à son tour, dépossédé de ses fonctions et exilé, le compositeur hâta ses préparatifs, afin de regagner le plus tôt possible la capitale où l'avènement d'Elisabeth Pétrovna devait lui sembler de bon augure, tout à la fois pour ses intérêts propres et pour les destinées futures de l'opéra italien. Car, ayant vécu durant cinq ans à la cour, et en connaissant vraisemblablement tous les détours, il ne pouvait ignorer le penchant décidé que la jeune souveraine éprouvait pour la musique.

Aussi se mit-il en route dès qu'il eut réuni le personnel dont le recrutement lui incombait, et arriva-t-il à Saint-Pétersbourg pendant l'automne de 1742, amenant avec lui un petit groupe d'artistes remarquables dont le talent n'allait pas tarder de jeter un lustre nouveau sur la scène impériale¹. C'étaient le chanteur Lorenzo Saletti, les violonistes Giuseppe Passerini, Tito Porta et Angelo Vaccari (aussi Paccari), le hautboïste Stazzi, le librettiste Giuseppe Bonecchi, le chorégraphe Antonio Rinaldi et sa seconde femme Antonia Constantini², enfin le décorateur Giuseppe Valeriani.

* * *

NOTES BIOGRAPHIQUES

Lorenzo Saletti, originaire de Castiglione Fiorentino, l'un des meilleurs sopranistes de son époque, chanta successivement à Venise, à Rome et à la cour d'Espagne où il fut appelé par l'illustre Farinelli. Lorsqu'il se produisit à Saint-Pétersbourg, dès son arrivée en automne 1742, il fut vivement admiré par J. von Stählin qui écrit à son sujet :

¹ Au dire de J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 93), il lui avait été enjoint, en effet, de ne reculer devant aucune dépense pour engager les meilleurs artistes à l'intention de l'Opéra et de la musique de la chambre. L'historien ajoute qu'Araja aurait tenté alors, mais en vain, d'attirer en Russie la fameuse cantatrice Giovanna Astrua que le roi de Sardaigne n'aurait pas consenti à libérer de ses engagements envers lui.

² On se souvient que Rinaldi et sa femme avaient fait un premier séjour en Russie, de 1735 à 1738. Et, comme nous l'avons signalé, il n'est pas absolument certain que leur retour à Saint-Pétersbourg soit dû à l'initiative d'Araja. Peut-être bien ces deux artistes revinrent-ils de leur propre mouvement.

... *Un nouveau chanteur plus fort que tous ceux qui avaient été ici; il chantait d'une délicieuse voix de soprano, pleine et claire* ¹.

Saletti fut de toutes les grandes représentations données à la cour : *Seleuco, Scipione, Mitridate, L'asilo della Pace, Bellerofonte, Eudossa incoronata et Alessandro nelle Indie*, où Francesco Araja qui paraît l'avoir tenu en particulière estime, lui réserva toujours les premiers rôles. En 1757, la *Liste des appointements des artistes attachés à la Compagnie italienne* lui attribue un gage annuel de trois mille cinq cents roubles, somme considérable pour l'époque, et qui dépassait de quinze cents roubles le taux des appointements du maître de chapelle Araja ².

C'est aux alentours de cette année, que Lorenzo Saletti regagna l'Italie ³. A son départ, il reçut de l'impératrice Elisabeth une tabatière en or et mille ducats, puis cinq cents ducats du grand-veneur Kirill Razoumovsky, frère de l'amant de la souveraine ⁴.

Le célèbre chanteur se retira à Florence où il mourut d'une attaque d'apoplexie, à l'âge de cinquante-cinq ans ⁵.

* * *

Giuseppe Passerini ⁶, remarquable violoniste originaire de Bologne, qui vint en Russie en 1742, obtint un gage de cinq cents roubles ⁷. Peut-être bien fut-il l'un des premiers — sinon le premier — à organiser, dans la période 1748-1750, des concerts périodiques à Saint-Pétersbourg ⁸.

Le 30 janvier 1750, Giuseppe Passerini reçut son congé et, selon l'usage, il annonça dans les journaux son prochain départ ⁹.

En quittant la Russie, il se rendit à Londres où, en 1752, il se produisit sur le violon, la viole d'amour et la *viola angelica* ¹⁰. De là, il gagna Dublin où il donna des concerts avec sa femme, et où il dirigea le *Messie* de Händel et le *Stabat mater* de Pergolesi ¹¹. Définitivement fixé en Irlande, il y vivait encore en 1771 car, à cette époque, il fut le premier maître du célèbre chanteur anglais Michel Kelly qui cite son nom dans ses mémoires ¹².

Giuseppe Passerini avait épousé — probablement à Saint-Pétersbourg, puisque la famille de sa femme habitait cette ville — la cantatrice Christine Rothstein (ou Rothenstein) qui dut appartenir quelque temps à la scène impériale sur laquelle elle chanta, en 1747, le rôle de Bérénice, dans *Mitridate* et, en 1748, celui de Marte dans *L'asilo della Pace* ¹³.

¹ *Op. cit.*, II, 95.

² Publié dans : *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 104, fait erreur en écrivant que Lorenzo Saletti quitta la Russie en 1755, puisque cet artiste figure encore dans le rôle de 1757.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. PAGLICCI-BROZZI : *Op. cit.*, p. 34. Voir, fig. 31, le portrait-charge de cet artiste, œuvre du caricaturiste Pier Leone Ghezzi, que nous reproduisons d'après la *Rivista musicale italiana*, année 1911, fasc. I, p. 28, et dont nous n'avons pas réussi à établir la provenance.

⁶ Les sources russes orthographient son nom avec la plus grande fantaisie, successivement : Passerini, Passarini, Basserini et Bassarini.

⁷ P. АРАПОВ : *Op. cit.*, p. 64.

⁸ Un avis publié, en juillet 1750, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* signale, en effet, que des séances de musique seront données « dans la maison où avaient lieu auparavant les concerts de Basserini ». Or cette maison est précisément celle qui est désignée, dans une annonce parue dès le 7 octobre 1748, comme devant abriter, tous les mercredis soirs, « des concerts à la manière italienne, anglaise et hollandaise ». Ces indications semblent démontrer que, dès 1748, le violoniste italien prit l'initiative d'organiser, dans la capitale, des concerts publics réguliers. A la vérité, on ne possède aucun autre détail sur son entreprise.

⁹ P. АРАПОВ : *Op. cit.*, p. 66; et *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février. Ainsi qu'il résulte de l'annonce parue dans ce périodique, Passerini habitait alors chez son beau-père Rothstein.

¹⁰ C. F. POHL : *Mozart und Haydn in London*; Vienne, 1867, t. II, pp. 370 et 374. Il s'agit très probablement ici de l'instrument peu répandu que Léopold Mozart dénomme *englische Violetten*.

¹¹ *Sammelbände der I. M. G.*, XIV, 55.

¹² *Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*; Londres, 1826, t. I, p. 3.

¹³ Livrets de ces spectacles, dans lesquels le nom de la cantatrice est orthographié : Rothenstein.

Christine Passerini accompagna son mari en Angleterre, ainsi qu'en Irlande, s'y produisant à ses côtés. A Londres, elle chanta à l'Opéra, pendant la saison 1753-1754. Et elle semble avoir pris part à une exécution du *Messie* sous la direction de Händel, car son nom est inscrit sur l'une des parties vocales de cet ouvrage, que le compositeur légua au Findlings Hospital de Londres ¹. Le sort ultérieur de ces deux artistes nous est inconnu.

* * *

Tito Porta ² entra au service impérial en 1743, en qualité de violoniste, pour jouer dans l'orchestre de la compagnie italienne, avec des appointements qui s'élevaient à la somme de cinq cents roubles en 1757 ³. Mais, dès le 7 janvier 1762, treize jours après l'avènement de l'empereur Pierre III, son gage fut porté à mille roubles ⁴. D'où l'on peut conclure que cet artiste bénéficiait de la faveur toute spéciale du nouveau souverain, et qu'il faisait probablement partie du petit groupe d'instrumentistes dont ce prince, passionnément épris de musique, aimait de s'entourer, alors qu'il n'était que grand-duc.

En 1783, le traitement de Tito Porta fut élevé à mille deux cents roubles. Mais, le 19 décembre de la même année, le violoniste italien fut mis à la retraite, sur l'ordre de Catherine II, recevant une pension de six cents roubles, en raison des quarante années qu'il avait passées au service de la cour ⁵.

Peu après, Tito Porta présenta au Comité des spectacles une supplique dans laquelle il rappelait que, non content d'avoir servi si longtemps, « sans aucune défaillance », il avait encore :

... enseigné un chanteur, deux cantatrices, six violonistes destinés à l'orchestre — dont l'un est le chef d'orchestre Khandochkine ⁶ —, ainsi que plusieurs autres musiciens : travail pour lequel il n'a reçu aucune rétribution. Or il a, dans sa famille, cinq filles, et il doit une somme de 1500 roubles ⁷. Actuellement il se propose de regagner son pays natal. Mais, n'ayant pas les moyens de s'acquitter de ce qu'il doit, il prie le Comité de faire montre de magnanimité envers lui, en raison de l'enseignement qu'il a donné à trois élèves, et de demander à Sa Majesté Impériale de régler sa dette ⁸.

Mais, bien que le Comité des spectacles eût reconnu que l'artiste italien n'avait pas été dédommagé pour le travail supplémentaire qu'il avait fourni, cette requête fut rejetée, le 9 février 1784 ⁹.

¹ *Peters-Jahrbuch*, II, 14.

² Les sources russes de l'époque l'appellent, tour à tour : Porta, Porto, parfois aussi simplement : Tito.

³ *Archives des Théâtres impériaux*, III, 122. Et *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53.

⁴ *Archives des Théâtres impériaux*, III, 122.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux*, III, 122.

⁶ Ivan Khandochkine, dont il est question ici, fut le premier en date des grands violonistes russes, ce qui permet de tenir son maître Porta pour un artiste et un pédagogue d'un réel mérite. Né vers 1740, mort en 1804, fils d'un pauvre tailleur, serf d'un riche seigneur, Khandochkine fut engagé tout d'abord dans l'orchestre de Lev Alexandrovitch Narychkine qui lui donna l'occasion de se perfectionner. Puis il entra au service impérial en qualité de premier violon et de second chef d'orchestre. Jouant avec une égale virtuosité du violon, de la guitare et de la balalaïka, il se produisait constamment à Saint-Petersbourg où il jouissait d'une réputation considérable. Khandochkine a laissé un grand nombre de compositions pour violon (notamment des *Sonates* pour violon seul), dont plusieurs ont été publiées à la fin du XVIII^e siècle, et qui sont les premières de ce genre, écrites par un auteur russe.

⁷ Il faut croire que la situation de Tito Porta était bien cruelle puisque, le 27 mai 1783, un spectacle de comédie française fut organisé à son bénéfice, soirée à laquelle le célèbre virtuose Lolli tint à participer, pour apporter son aide à un collègue dans la détresse (annonce de la *Gazette de Saint-Petersbourg*, en date du 19 mai).

⁸ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 166-167.

⁹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 166.

En manière de compensation, il lui fut octroyé, le 4 juin 1785, la somme correspondant à ses frais de voyage ¹, ce qui démontre que le vieux musicien eut loisir d'aller terminer ses jours dans sa patrie où il vivait encore en 1787, puisque à cette date, sa pension continuait de lui être servie ².

Peut-être Tito Porta dont, on l'a vu, l'activité pédagogique fut importante, et qui eut le mérite de former un élève particulièrement brillant, fut-il le père du violoniste Giovanni Porto qui fit partie du premier orchestre de la cour, dès l'année 1781 ³.

* * *

Le violoniste Angelo Vaccari (ou Paccari ⁴) fut admis au service en 1742, comme musicien de la chambre, aux appointements annuels de six cents roubles, somme qu'il recevait encore en 1762 ⁵. Le 7 janvier de cette dernière année, le tsar Pierre III ordonna de :

... ne plus l'employer, vu son âge avancé et, en raison de ses longs services, lui accorder... une pension de 400 roubles par an, jusqu'à sa mort, à condition qu'il reste en Russie ⁶.

Toutefois, en 1767, le taux de cette pension fut ramené à deux cents roubles, sur la proposition du directeur des spectacles qui fit remarquer alors que, depuis de longues années, l'artiste ne fournissait plus aucun travail, pour raison d'âge et de maladie ⁷.

* * *

Le hautboïste Stazzi (aussi Staggi) qui entra au service en 1742, lors de son arrivée en Russie, après avoir été attaché, de 1737 à 1740, à la cour de Wurtemberg, était originaire de Florence, et se révéla comme un exécutant de grande classe, dont J. von Stählin fait l'éloge en ces termes ⁸ :

... On l'admirait sans fin, autant à cause de la sonorité délicieuse et presque parlante de son hautbois, que pour la virtuosité étonnante avec laquelle il jouait ses intéressants et difficiles concertos.

En 1757, Stazzi avait des appointements annuels de mille roubles ⁹, somme considérable qui atteste la considération dont il jouissait à Saint-Pétersbourg, et le prix que l'on attachait à sa présence dans l'orchestre. C'est probablement vers cette époque, qu'il fut le héros d'une plaisante mésaventure que J. von Stählin rapporte de la façon suivante ¹⁰ :

... S'étant imaginé que tout ce que faisait un Italien devait plaire au public, il conçut un jour l'idée de se produire, pendant un concert de la cour, dans un concerto pour la flûte traversière. Tout le monde était curieux d'écouter un flûtiste italien.

¹ *Archives Th. Imp.*, I, 27.

² *Ibid.*, II, 346.

³ *Ibid.*, II, 377.

⁴ Les *Archives des Théâtres impériaux* le désignent tour à tour sous ces deux noms.

⁵ *Ibid.*, II, 96 et III, 120.

⁶ *Ibid.*, II, 62.

⁷ *Ibid.*, II, 96.

⁸ *Op. cit.*, II, 96-97.

⁹ *Lectures de la Société d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53.

¹⁰ *Op. cit.*, II, 97-98.

Mais, dès les premiers passages en solo, qu'il joua avec une sonorité faible dans le grave et criarde dans l'aigu, avec un timbre dénué de charme, attaquant lourdement les notes rapides qui exigent un double coup de langue martelé, en outre avec des trilles gauches et rauques, se montrant de la sorte incapable de comprendre et d'exprimer le caractère particulier de la flûte allemande, les auditeurs se détournèrent, hochèrent la tête et, passant de l'étonnement à l'hilarité, lui firent clairement comprendre que leurs oreilles étaient habituées, depuis longtemps déjà, à une tout autre sonorité de la flûte traversière, et qu'il était préférable pour lui de s'en tenir désormais au hautbois.

Ce fut la première fois, et aussi la dernière, où Stazzi se fit entendre en Russie sur la flûte « welsche ». Et comme, par la suite, il eut l'occasion d'écouter le prince Reprine ¹, ainsi qu'un autre amateur, qui jouaient de la flûte allemande avec une sonorité bien différente et de manière tout à fait autre, il eut conscience de son erreur, et ne voulut plus même se souvenir de cet essai malheureux.

Au cours de l'automne 1759, Stazzi quitta la Russie, en même temps que Francesco Araja ². Il se rendit tout d'abord en Allemagne où il ne fut que médiocrement apprécié, puis en Hollande et en France, pour rentrer enfin dans sa ville natale où il termina ses jours vers 1770 ³.

* * *

Giuseppe Bonocchi « compositeur d'opéras et de vers » ⁴ près la compagnie italienne, était originaire de Florence, ainsi que nous l'apprend le livret de son *dramma per musica* intitulé : *Seleuco*. Si l'on en croit un poème satirique de l'écrivain Giuseppe Cerretesi, il était fils d'un misérable peintre de meubles, et fut envoyé, par un protecteur, à Pise, pour y étudier la jurisprudence ⁵. Mais il ne tarda pas à négliger les Pandectes, pour se consacrer à la poésie. Si bien qu'en 1742, il fut engagé à Saint-Pétersbourg, aux appointements de six cents roubles, qu'il conserva pendant les dix années qu'il passa au service de la cour impériale ⁶. Durant cette période il fut le pourvoyeur attitré de Francesco Araja auquel il donna les livrets de *Seleuco* (1744),

¹ Page 178, nous avons signalé, d'après le témoignage de J. von Stählin, le talent remarquable de ce dilettante qui était un flûtiste distingué.

² Au dire de J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 106), on aurait engagé à sa place : « deux habiles clarinettistes, Langhammer et Compagnon ». Si le fait se vérifiait, il présenterait un particulier intérêt pour l'histoire de la clarinette et de sa propagation à travers l'Europe, en montrant que cet instrument qui avait fait, fort peu d'années auparavant, son apparition à Paris, dans l'orchestre de La Pouplinière et à l'Opéra, n'avait pas tardé d'être introduit également en Russie.

Malheureusement, les renseignements de Stählin semblent fort sujets à caution. Car, d'une part, les *Archives des Théâtres impériaux*, qui citent à plusieurs reprises le nom de Langhammer, attribuent toujours à celui-ci la qualité de hautboïste. Et, de l'autre, elles ne signalent aucun clarinettiste nommé Compagnon. A moins qu'il ne s'agisse d'un Karl Compagnon qui, en 1799, fut nommé « inspecteur », et congédié à la fin de la même année (*Ibid.*, III, 7). S'agit-il là de l'artiste désigné par Stählin et qui, sur la fin de sa vie, se serait encore trouvé à Saint-Pétersbourg ? Il est impossible de le savoir. Du moins ajouterons-nous qu'en dépit de minutieuses vérifications, nous n'avons pu relever la présence de clarinettistes en Russie avant l'année 1764, date à laquelle T. Ladunke (un Allemand, visiblement) fit son entrée dans le « second orchestre » de la cour (*Ibid.*, III, 113). Un autre clarinettiste nommé Schiller fut engagé en 1776 (*Ibid.*, III, 132). Puis, dès 1780, l'on vit successivement paraître un assez grand nombre d'artistes spécialistes, parmi lesquels le plus célèbre fut certainement Joseph Beer qui fut au service impérial, de 1783 à 1791.

L'examen des partitions dramatiques écrites à Saint-Pétersbourg durant la seconde moitié du XVIII^e siècle permettrait probablement de préciser avec exactitude le moment où la clarinette fut employée, pour la première fois, dans l'orchestre de la cour. En tout cas, elle figure déjà dans la seconde version de *L'Olimpiade*, de T. Traetta, qui fut représentée à Saint-Pétersbourg, en 1769.

³ G. SCHILLING : *Encyclopädie...*, VI, 472.

⁴ *Archives Th. Imp.*, II, 34.

⁵ Cité par E. Viviani della ROBBIA : *Bernardo Tanucci ed il suo più importante Carteggio*; Florence, 1942, pp. 242-243.

⁶ *Archives Th. Imp.*, II, 38 et III, 65.

Scipione (1745), *Mitridate* (1747), *L'asilo della Pace* (1748), *Bellerofonte* (1750), *Eudossa incoronata* (1751), et peut-être celui de *La corona d' Alessandro Magno* (entre 1750 et 1752) ¹.

Puis, le 10 septembre 1752, Giuseppe Bonecchi présenta au Comptoir de la cour une supplique dans laquelle il exposait qu'en raison de la mort de plusieurs membres de sa famille et des difficultés financières qui en étaient résultées pour lui, sa présence à Florence était devenue indispensable, et qu'au reste, « l'Empereur ² lui avait accordé la présidence de l'un des tribunaux de cette ville ». En conséquence, il demandait que, comme le roi de Pologne l'avait fait autrefois pour Pallavicini ³, on lui permit de continuer son service, avec faculté pour lui de résider à l'étranger. Et le poète terminait en rappelant son indigence et sa misérable situation ⁴.

Cet appel à la générosité de la souveraine ne resta pas longtemps sans réponse car, le 19 septembre déjà, Elisabeth Péetrovna ordonna d'accorder à Giuseppe Bonecchi le congé qu'il sollicitait, et de lui verser un subside pour lui permettre de retourner dans son pays. Par ailleurs, il était enjoint au poète :

... d'écrire et d'envoyer, chaque année au Comptoir de la cour de Sa Majesté, pour les jours de grande solennité, deux nouvelles œuvres dramatiques de sa composition : la première pour le jour anniversaire du couronnement de S. M. I., soit le 25 avril ; l'autre pour le jour de fête patronymique de S. M. I., soit le 5 septembre. Ces œuvres devront être envoyées en temps voulu, pour chaque solennité, par l'intermédiaire du ministre russe près la cour impériale de Vienne ; en conséquence, verser chaque année au dit Bonecchi 200 roubles à prélever sur les recettes du sel, et conclure un contrat avec lui ⁵.

Ce contrat fut signé deux jours plus tard ⁶, après que le librettiste eut pris la précaution d'accréditer officiellement le négociant vénitien Giovanni Bernardi, qui était fixé à Saint-Pétersbourg, pour toucher régulièrement la pension à laquelle il avait droit désormais ⁷. Alors, ayant réglé ses affaires à son entière satisfaction et annoncé, selon l'usage, son prochain départ dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ⁸, Giuseppe Bonecchi quitta la Russie pour n'y plus revenir.

Hélas, la cour de Russie n'allait pas tarder d'apprendre à ses dépens, que, de même que les traités internationaux les plus solennellement conclus et les plus dûment paraphés, les contrats de théâtre peuvent, à l'occasion, n'être que des « chiffons de papier », pour employer le mot d'un impudent diplomate allemand du xx^e siècle. Car, ainsi que devaient le faire, par la suite, plusieurs de ses compatriotes qui ne se soucièrent pas outre mesure de remplir leurs engagements et qui, bien au contraire, s'efforcèrent de les éluder par les moyens les moins élégants, Giuseppe Bonecchi jugea superflu de tenir ses promesses. Aussi bien, peut-on se demander si, alors qu'il déclarait vouloir se fixer à Florence, il ne songeait pas plutôt à trouver une situation avantageuse dans un pays étranger. Car, dans une lettre datée déjà du 10 juin (nouv. st.) 1753, Pietro Metas-

¹ Il n'est pas absolument certain que la musique de ce dernier ouvrage appartienne à F. Araja. Notons ici que N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 144, attribue arbitrairement à G. Bonecchi le livret de *La Russia afflitta e riconsolata* (1742) qui, nous l'avons vu, fut écrit par J. von Stählin, ainsi que celui de l'imromptu français : *L'union de l'amour et du mariage* (1745), dont l'auteur est resté inconnu.

² Franz I^{er} (1708-1765), empereur d'Allemagne, mari de l'impératrice Marie-Thérèse, qui, lors du traité de Vienne de 1737, était devenu le souverain de la Toscane.

³ Stefano Benedetto Pallavicini qui avait été le poète-librettiste attitré de la cour de Dresde.

⁴ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 31-32.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux* où sont reproduites, t. II, pp. 33 et suivantes, toutes les pièces concernant la requête de Bonecchi, son départ, le contrat conclu avec lui, et la correspondance échangée pour obtenir qu'il voulût bien remplir ses engagements.

⁶ *Ibid.*, II, 36-37.

⁷ *Ibid.*, II, 35. Peut-être faut-il identifier ce Bernardi au joaillier du même nom qui, au dire de G. Casanova, épousa par la suite la danseuse italienne Fusi, ce qui lui valut de perdre la faveur de Catherine II.

⁸ N^o du 6 octobre 1752.

tasio fait allusion à une démarche qu'il avait accomplie à Lisbonne, en faveur précisément de Bonecchi, ajoutant :

... *Si ma lettre a produit de l'effet, vous devez le savoir, et non pas moi* ¹.

De fait, comme nous le verrons, notre homme ne tarda pas de se transporter dans la capitale portugaise où l'appelait un fort profitable engagement qui, joint à la pension dont il bénéficiait de la part de la cour de Russie, devait permettre à l'adroit personnage de vivre sans trop de soucis.

Mais, provisoirement, il fut quelque temps à Florence, occupé probablement à vaquer à ses affaires particulières puisque, le 7 juin 1753, le Comité des spectacles de Saint-Pétersbourg devait constater, à son vif regret, qu'il n'avait encore reçu aucun des ouvrages que Bonecchi s'était engagé à livrer. Aussi fut-il enjoint à Bernardi de rappeler le négligent librettiste à l'accomplissement de ses obligations, et de l'avertir que si, à l'avenir, il ne s'en acquittait pas régulièrement, sa pension serait supprimée ². Il est probable que cette menace produisit l'effet qu'on en attendait, car un document non daté, mais qui appartient au mois d'avril 1754 ³ nous apprend que Bonecchi avait fait parvenir récemment un livret d'opéra au ministre de Russie à Vienne, et que cet ouvrage se trouvait déjà entre les mains du traducteur.

De quel opéra s'agit-il ? On ne saurait le dire, car il n'est pas désigné et, par ailleurs, on ne connaît pas de grande partition dramatique écrite par Araja, à cette époque. Ce qui est certain, par contre, c'est qu'en dépit des démarches pressantes et réitérées dont il fut l'objet de la part du Comptoir de la cour russe ⁴, Bonecchi garda dès lors le silence, et ne donna plus signe de vie à ses correspondants de Saint-Pétersbourg. Aussi bien, avait-il émigré entre temps à Lisbonne, car c'est dans cette ville qu'il écrivit, au cours de l'année 1755, la *licenza* de plusieurs opéras représentés sur la scène de l'« Opera do Tejo » ⁵. Selon une information publiée par la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ⁶, il avait réussi à se faire nommer « directeur de l'Opéra italien », mais il semble bien plutôt n'y avoir rempli que les fonctions de librettiste, car les livrets conservés à Washington lui donnent le titre de *poeta di Sua Maestà Fedelissima* ⁷.

Au reste, le terrible tremblement de terre du 1^{er} novembre (nouv. st.) 1755, qui ruina la capitale portugaise et y fit plus de trente mille victimes, mit bientôt un terme au séjour de Bonecchi à Lisbonne. L'« Opera do Tejo », qui avait été inauguré huit mois auparavant, ayant été anéanti, et toute vie artistique étant interrompue, l'écrivain italien reprit le chemin de sa patrie, car une lettre de P. Metastasio, datée du 2 novembre (nouv. st.) 1757 et adressée à Florence, nous révèle qu'à cette époque Bonecchi se trouvait de nouveau dans sa ville natale ⁸.

Ce peu reluisant personnage termina probablement ses jours à Naples où, de 1768 à 1795, il résida en qualité de « consul impérial et agent de Toscane ». Et il faut croire que, malgré son grand âge, il avait conservé la fâcheuse mentalité dont il avait donné la preuve dans ses rapports avec la cour russe. Car le comte Joseph Gorani qui le vit alors, trace de lui ce portrait qui n'a rien de flatteur ⁹ :

¹ P. METASTASIO : *Opere*, p. 965. Voir également, *ibid.*, p. 966, une lettre datée du 2 juillet (nouv. st.) 1753, dans laquelle le célèbre dramaturge mande à son correspondant que l'empereur d'Autriche ne saurait intervenir en sa faveur, sans avoir l'air de « favoriser la désertion d'un serviteur de la Russie ». Dans la même lettre, Metastasio laisse entendre, en termes voilés, qu'il juge assez inélégante l'attitude de Bonecchi à l'égard de la souveraine russe dont il avait reçu tant de preuves de bienveillance.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 43 et 47.

³ *Ibid.*, I, 133 et II, 49.

⁴ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 50.

⁵ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 61 et 296.

⁶ N° du 2 janvier 1756.

⁷ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 61 et 296.

⁸ *Opere*, p. 987.

⁹ *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux Etats de l'Italie*; Paris, 1793, t. I, pp. 314-316.

... *Un autre atome diplomatique, d'où il sort continuellement des exhalaisons méphitiques, au moral comme au physique, c'est le signor Bonecchi, consul impérial et agent de Toscane. Très-petit, très-vieux, excessivement laid, parlant toujours, espionnant sans cesse..., toujours à l'affût des nouvelles, on le voit l'œil fixe, le cou tendu et l'oreille découverte pour ne rien perdre de ce qu'il peut voir, entendre et rapporter.*

... *Bonecchi possède l'art de s'introduire dans les meilleures maisons, afin d'être de tous les dîners, de toutes les fêtes... Attentif à saisir le biais du caractère des personnes qui le reçoivent, il sait gagner leur confiance en flattant les uns par des éloges, alimentant la curiosité des autres par des récits mensongers, et en se prévalant de leurs défauts pour les mieux subjuguier... Si l'on se propose de vivre tranquillement à Naples, il faut éviter l'approche de cet être méprisable. Heureux celui qui en est ignoré; car quiconque en est connu, doit s'attendre aux traits de la calomnie et à ceux plus aigus encore de la médisance... Il cite, il nomme effrontément, et rejette sur autrui la honte dont il est couvert.*

Pour en finir avec ce personnage peu sympathique, constatons que la Library of Congress de Washington, si riche en ouvrages dramatiques du XVIII^e siècle, ne possède que le livret de *Bellerofonte*, et que la plupart des autres pièces écrites par Bonecchi en Russie — elles sont conservées dans les collections publiques de l'U. R. S. S. — sont demeurées inconnues des historiens occidentaux.

* * *

Giuseppe Valeriani, décorateur qui vint en Russie en même temps que les artistes précédents, était originaire de Rome où il naquit en 1708 et où il avait été l'un des maîtres de Piranesi¹. Il fut nommé « ingénieur théâtral, peintre de S. M. I. et professeur de perspective à l'Académie des sciences »². Ses appointements annuels, au Théâtre de la cour, s'élevaient à la somme de deux mille cinq cents roubles, en 1757³.

Le nombre des ouvrages pour lesquels il brossa des décors est extrêmement considérable. Encore qu'on ne les connaisse certainement pas tous, il est constant que ce fut le cas de : *Seleuco* (1744), *Scipione* (1745, en collaboration avec G. Bon), *Mitridate* (1747), *Bellerofonte* (1750), *Eudossa incoronata* (1751), *Céphale et Procris* et *Amor prigioniero* (1755), *Alessandro nelle Indie* (1755 et 1759), *Les nouveaux lauriers* (1759) et *Siroe* (1760).

J. von Stählin qui fait de lui un grand éloge, écrit que :

... *ses tableaux de théâtre, ou décors de scène, avaient le don d'émerveiller les spectateurs; ils étaient appréciés par tous les connaisseurs, à l'égal de ceux de Bibiena*⁴.

En février 1750, Elisabeth Péetrovna enjoignit à Giuseppe Valeriani de tracer les plans d'un nouveau théâtre destiné à remplacer la vieille salle de bois qui avait été détruite par un incendie, le 6 décembre précédent. Ce théâtre devait originellement s'élever non loin de la Fontanka, « entre le palais Anitchkof et le jardin appelé le Labyrinthe ». Mais, peu après, l'impératrice se ravissant, désigna un autre emplacement, voisin du Tsaritzyne Loug (plus tard Champ-de-Mars), et ordonna que la construction fût achevée en deux mois, soit pour le 25 avril, anniversaire de son couronnement ! Malgré la hâte que l'on apporta à l'entreprise pour laquelle on mobilisa tous les ouvriers et spécialistes de Saint-Pétersbourg et de Moscou, les travaux ne purent naturellement pas être achevés à la date fixée, et ce n'est que le 28 novembre, que le théâtre fut inauguré par une représentation de *Bellerofonte*⁵.

¹ Livret d'*Amor prigioniero*; et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 96.

² Livret d'*Eudossa incoronata*.

³ P. ARAPOF : *Op. cit.*, p. 62.

⁴ *Op. cit.*, II, 96.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux, passim.* — N. V. DRIZEN : *Le CL^e anniversaire...*, pp. 11 et suivantes.

Giuseppe Valeriani mourut à Saint-Pétersbourg, le 18 avril 1762 et, peu après sa disparition, sa veuve reçut de l'impératrice un subside de mille roubles ¹.

Ce grand artiste laissait une collection considérable de dessins et de projets de décors qu'il avait brossés pour les théâtres de la cour de Russie, et qui sont conservés aujourd'hui dans les musées soviétiques.

Dans le présent ouvrage, nous reproduisons ² deux de ces maquettes dont la conception grandiose, le beau style et les proportions harmonieuses témoignent du talent de ce maître dont l'art ne contribua pas médiocrement à la splendeur des représentations données sur les scènes impériales.

¹ *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe.* — J. von STÄBLIN. *Op. cit.*, II, 96. — *Recueil de la Société impériale russe d'histoire*, VII, 116. — Sur les travaux divers de G. Valeriani en dehors du théâtre, voir L. RÉAU : *L'art russe...*, *passim*.

² Fig. 32 et 33. Il s'agit de deux aquarelles qui se trouvent au Musée de l'Ermitage, et dont l'une était vraisemblablement destinée à un ouvrage lyrique, alors que l'autre figure une décoration pour un ballet.

LE THÉÂTRE ET LA MUSIQUE JUSQU'AU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

Dès le début du règne d'Elisabeth Péetrovna, le théâtre et la musique prirent, dans la vie quotidienne de la cour, une importance qu'ils n'avaient point eue jusque là. Car, décidée à ne se refuser aucun plaisir et à varier sans cesse ses divertissements, la tsarine jugea nécessaire de compléter immédiatement le personnel de sa scène, en procédant à l'engagement de plusieurs ensembles dont la présence à Saint-Pétersbourg allait lui permettre d'organiser des spectacles de caractère de plus en plus divers. De fait, au cours des dix premières années qu'elle passa sur le trône, elle eut presque constamment à son service : une compagnie d'opéra italien, dont les sujets appartenaient, dans le même temps, à la « musique vocale et instrumentale de la chambre », un orchestre nombreux dont tous les premiers pupitres étaient occupés par des virtuoses d'une haute qualité, une troupe chorégraphique, une troupe allemande et une troupe française de comédie et de tragédie.

Dès 1742, la compagnie italienne qui cultivait simultanément l'*opera seria* et l'*intermezzo*, et dont les membres principaux étaient fixés en Russie depuis plusieurs années, comprenait : les cantatrices Caterina Giorgi (jusqu'en 1756), Rosa Ruvinetti-Bon (jusqu'en 1746), et Caterina Mazany (jusqu'à vers 1753), ainsi que les chanteurs : Domenico Cricchi (jusqu'en 1747), Filippo Giorgi (jusqu'en 1756) et Lorenzo Saletti (jusqu'en 1756 ou 1757). En outre, quelques artistes locaux, probablement formés au contact des Italiens, et dont il a été question précédemment, se produisaient avec ceux-ci, soit dans l'opéra, soit au concert. C'étaient Nathalie Madonis (vers 1742, jusqu'à une époque indéterminée)¹, Christine Passerini-Rothstein (vers 1747-1750) et le ténor Marc Féodorovitch Poltoratzky (dès 1748 environ). Troupe, on le voit, suffisamment nombreuse pour jouer, dans d'excellentes conditions, l'*opera seria* qui, à cette époque, comprenait rarement plus de cinq ou six personnages.

L'orchestre de la cour qui, lui aussi, comptait bon nombre de musiciens engagés au temps d'Anna Ioannovna, avait reçu un renfort important en accueillant dans son sein les artistes amenés, en 1742, par F. Araja. Peut-être était-il dirigé par ce dernier, mais un doute subsiste sur ce point, les documents contemporains ne mentionnant jamais le nom du chef qui conduisait les exécutions, et se bornant à citer ceux de quelques instrumentistes qui avaient pris part à un concert ou à une représentation. Autant qu'on en peut juger aujourd'hui, il groupait une soixantaine d'instrumentistes dont les meilleurs étaient tous étrangers. Pour la période qui nous occupe présentement, on y relève entre autres la présence des violonistes Luigi et Antonio Madonis, Domenico dall'Oglio, Pietro Peri, G. Passerini, Tito Porta, et J. Wilde; des violon-

¹ Elle mourut probablement en 1755.

cellistes Gasparo Janeschi et Giuseppe dall'Oglio; de l'excellent flûtiste Brabe ¹, du hautboïste Stazzi, du bassoniste Friederich et du corniste Kittel ², qui étaient entourés de « ripiéristes » allemands et russes.

Bien qu'elle disposât d'un nombre restreint d'exécutants, la « musique de la chambre », qui avait la charge des concerts donnés pendant les dîners et les réceptions officielles, ne devait pas atteindre à une moindre qualité, car la plupart des virtuoses du grand orchestre en faisaient obligatoirement partie. Une note insérée dans le *Journal du fourrier de la chambre* ³ nous fait connaître qu'en 1748, elle réunissait quarante-cinq instrumentistes, savoir : vingt « musiciens » ⁴, trois trompettes, cinq cors, quatre timbaliers et treize « élèves », dont les appointements annuels s'élevaient, au total, à 9136 roubles. En outre, elle comptait trois bandouristes inscrits pour une somme globale de 340 roubles; enfin deux luthistes : le célèbre Timoféi Biélogradsky ⁵ et Ivan Stépanovitch ⁶, dont chacun était payé 500 roubles. Soit une dépense totale de 10.476 roubles par an pour ce seul ensemble.

Pour le corps de ballet de la cour, il vécut essentiellement, durant plusieurs années, sur les apports qu'il recevait de l'école de danse dirigée par J.-B. Landé dont les disciples étaient encadrés par leur maître d'abord, puis par Antonio Rinaldi et sa femme Antonina. Cette dernière contribua, d'autre part, à la formation de plusieurs élèves de l'école qui, par la suite, devinrent de très brillants sujets. Ce fut le cas, notamment, de la jeune danseuse que l'on connaît sous son seul prénom d'Axinia, et qui se distingua longtemps sur la scène impériale. Rappelons que les ouvrages chorégraphiques donnés à cette époque étaient réglés par J.-B. Landé pour les ballets « sérieux », et par Antonio Rinaldi, pour les ballets de caractère « grotesque ».

Quelque temps avant l'avènement d'Elisabeth Péetrovna, et à peu près à la même époque que la troupe de Caroline Neuber, car elle se produisait déjà à la fin de l'année 1740, une nouvelle compagnie allemande avait fait son apparition dans la capitale russe où elle jouait sous le titre de : « Russisch-Kayserl. Majestät allergnädigst privilegierten Comcedianten » ⁷. Elle avait été formée par le comédien Johann-Peter Hilferding ⁸ qui était jusqu'alors « Principal » du théâtre

¹ Arrivé en Russie vers 1745, Brabe y demeura jusqu'en janvier 1762, époque où il fut congédié, sur l'ordre de Pierre III. J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 98) se montre fort élogieux à son égard, déclarant qu'il jouait de manière remarquable et avec une grande musicalité, « tout ce que l'on entend jouer à Paris par Blavet, et à Berlin par Quantz ».

² Josef Kittel, né en Bohême, avait étudié à Vienne. Il vint en Russie vers 1735, après avoir appartenu quelque temps à la chapelle de Dresde.

³ *Journal...*, année 1748.

⁴ Probablement les instruments à cordes et les bois.

⁵ Originaire de la Petite-Russie, Timoféi Biélogradsky joua tout d'abord de la *bandoura*. Ayant été amené à Dresde en 1733, par le comte de Keyserling, ministre de Russie en Saxe, il y devint l'élève du célèbre luthiste Sylvius Weiss. En 1739, il fut engagé par Anna Ioannovna, et resta au service jusqu'en 1767, se produisant constamment à la cour où il jouissait de la faveur particulière des souveraines. Telle était la considération que lui avaient valu ses longs et brillants états de service, qu'en 1767, lorsqu'il prit sa retraite, Catherine II décida de lui continuer ses appointements jusqu'à sa mort, lui octroyant en outre une pension de mille roubles, une somme annuelle de cinq cents roubles pour le chauffage de sa maison, et l'usage d'une voiture de la cour (*Archives des Théâtres impériaux*, II, 93).

J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 91-92) déclare que Biélogradsky jouait les *solis* les plus difficiles tout à fait dans le style de son maître Weiss, et qu'il chantait très musicalement, d'une fort agréable voix de « sopralto ». R. EITNER (*Op. cit.*, I, 420 et VII, 352) l'appelle successivement : Bellagradzki et Pelegrazki, et lui consacre deux articles différents.

⁶ Ivan Stépanovitch fut probablement l'élève de Sylvius Weiss, car le *Journal du fourrier de la chambre* (année 1748) signale qu'il était revenu de Saxe en 1746, et qu'il entra au service de la cour, le 1^{er} octobre de la même année.

⁷ H. A. O. REICHARD : *Gothaischer Theaterkalender*, 1791, pp. 63 et suivantes, qui reproduit l'annonce d'un spectacle donné par elle en 1740.

Il est probable que l'arrivée de cette compagnie en Russie fut le résultat des négociations engagées pendant la régence d'Anna Léopoldovna qui, nous le savons, était une princesse allemande.

⁸ Frère aîné du danseur et chorégraphe Franz-Anton-Christoph Hilferding, dont nous rencontrerons bientôt le nom, Johann-Peter Hilferding était fils d'un Italien qui s'appelait, en réalité, de Bisognosi et qui, fixé à Vienne, s'y était fait apprécier sur les petites scènes populaires. Montrant d'extraordinaires disposi-

de Königsberg et qui, en vue de ce déplacement lointain, avait pris comme associé un autre artiste, nommé Johann-Christoph Siegmund ¹, auquel fut dévolu le titre de « directeur de la Comédie allemande » ².

Bien que l'on ait fort peu de renseignements sur l'activité et la composition de cet ensemble, du moins sait-on qu'il comptait dans son sein la femme de Siegmund, puis un comédien du nom de Scolari, attaché dès 1737 au théâtre de Königsberg et qui excellait dans le caractère d'Arlequin, enfin la célèbre cantatrice Anna-Christine Ohl ³, une des meilleures actrices de son temps, et les deux filles de cette dernière.

La présence d'Anna-Christine Ohl dans la compagnie allemande de Saint-Pétersbourg permet de supposer qu'en dehors du répertoire dramatique et comique de l'époque, cet ensemble représentait aussi des ouvrages chantés, peut-être de petits opéras qui, nécessairement, devaient être donnés dans des conditions scéniques assez peu brillantes. Par ailleurs, il est vraisemblable que Johann-Peter Hilferding et Joh.-Chr. Siegmund offraient aussi à leur public des *Burlesken*, petites pièces gaies et souvent assez grossières, qui étaient fort à la mode en ce temps et qui, à l'image de la *commedia dell'arte*, comportaient un canevas sur lequel les acteurs brodaient selon l'inspiration du moment ⁴.

Il semble qu'Elisabeth Péetrovna ait bientôt jugé à propos de supprimer, en tout ou partie, les crédits alloués pour l'entretien de la troupe allemande car, dès 1745, celle-ci se trouvait dans une situation fort critique, et dut se mettre en quête de nouveaux moyens d'existence qu'elle

tions pour le comique, Johann-Peter Hilferding ne tarda pas à trouver des engagements en Allemagne, puis il prit, en 1736, la direction du théâtre de Königsberg. Il avait reçu, de Frédéric le Grand, un privilège pour plusieurs villes allemandes, ainsi que le titre de « comédien de la cour », à condition de ne jamais quitter la Prusse. Mais, ayant eu de fréquents conflits avec la police, à cause des pièces licencieuses qu'il faisait jouer, il prit le parti de se rendre en Russie, tout en conservant ses fonctions à Königsberg.

Comme on le verra, son entreprise de Saint-Pétersbourg, pour laquelle il s'était associé à J. Chr. Siegmund, lui causa de graves soucis. A la mort de son associé (survenue en 1747 ou au début de 1748), Johann-Peter Hilferding eut en main la direction de la troupe, mais l'apparition de l'*opera buffa*, en 1757, rendit sa situation plus difficile encore. En 1761, il prit un nouvel associé en la personne de l'un de ses pensionnaires nommé J. Fr. Neuhoff qui, dès l'année suivante, trouva moyen d'obtenir de la souveraine un privilège particulier et qui, de ce fait, semble avoir cavalièrement dépossédé le malheureux de ses droits. Réduit à la misère, Johann-Peter Hilferding mourut en 1769, à Saint-Pétersbourg.

¹ Né à Königsberg en 1705, Johann-Christoph Siegmund eut une existence assez mouvementée. A l'âge de dix ans, il fut entraîné loin de ses parents par les matelots d'un navire russe sur lequel il s'était aventuré pour satisfaire sa curiosité. Il arriva ainsi à Saint-Pétersbourg où il eut la fortune d'attirer l'attention d'une grande-duchesse qui lui accorda sa protection et le fit instruire. En 1727, Siegmund retourna en Allemagne et se voua au théâtre, appartenant successivement à plusieurs troupes, et trouvant enfin un asile dans celle de Königsberg, auprès de Johann-Peter Hilferding qui le choisit comme associé, lorsqu'il conduisit sa compagnie dans la capitale russe. Homme cultivé, littérateur qui, paraît-il, n'était pas dénué de talent, — il donna et fit jouer une traduction de *Tartuffe* —, Siegmund qui était devenu directeur de la Comédie allemande de Saint-Pétersbourg, et qui avait obtenu un privilège pour organiser des spectacles dans plusieurs villes des provinces baltiques, mourut dans la capitale russe en 1747, ou au début de 1748.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg*, année 1746, annonces, *passim*.

³ Après avoir fait une brillante carrière sur nombre de scènes allemandes et, en dernier lieu, à Berlin où ses avantages physiques et sa vie dissolue lui valurent d'être appelée, par un auteur, « la jolie et galante Ohlin », Anna-Christine Ohl devint, à Königsberg, l'une des pensionnaires de Johann-Peter Hilferding qui l'amena à Saint-Pétersbourg. Mais elle ne demeura pas longtemps en Russie. Car, devant probablement la proche déconfiture de l'entreprise, elle repartit en 1746, entraînant à sa suite plusieurs autres artistes. Elle revint alors à Königsberg où elle réussit à s'emparer du privilège dont jouissait son directeur d'autrefois, et où elle prit le titre de *Principalin* de la troupe. Après de pénibles avatars, cette artiste de grand mérite mourut dans la misère, à Königsberg, en 1751.

⁴ Alors qu'elle se trouvait encore à Königsberg, la troupe de J.-P. Hilferding avait donné, en effet, plusieurs pièces de ce genre, dont certaines empruntées au répertoire italien (Voir E. ROSEN : *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*; Reval, 1910, pp. 77 et suivantes).

Dans son *Gothaischer Theaterkalender*, année 1791, pp. 63 et suivantes, H. A. O. Reichard reproduit l'annonce d'un spectacle dramatique : *Das unter der Tyranney Tarquini Superbi seufzende Rom*, donné par la compagnie de J.-P. Hilferding et J.-Chr. Siegmund, à Saint-Pétersbourg, en 1740. Les acteurs y sont encore désignés non par leurs noms de famille, mais par le « caractère » qu'ils assumaient habituellement : Arlequin, Dottore, Pantalon et Leander, ce dernier jouant le rôle de la suivante de Lucrèce !

crut trouver en inaugurant des spectacles ouverts à quiconque payait sa place ¹ : innovation au premier chef et qui, de ce fait, mérite d'être consignée dans les annales théâtrales russes, mais qui, pour autant, ne semble pas avoir donné les résultats qu'en escomptaient ses promoteurs ². En 1746, en effet, les affaires devinrent si mauvaises, que plusieurs artistes, dont la cantatrice Anna-Christine Ohl, quittèrent la Russie ³.

Au reste, la médiocre faveur dont l'art allemand jouissait alors à Saint-Pétersbourg et principalement à la cour, n'est pas pour surprendre, quand on se rappelle l'aversion non dissimulée qu'Elisabeth Péetrovna témoigna, sa vie durant, à l'égard de l'Allemagne, se souvenant probablement des avanies cruelles que lui avait infligées Bühren, le favori d'Anna Ioannovna, dont on sait qu'il était allemand de cœur et d'esprit.

Tout au contraire, la souveraine méritait pleinement le titre d'« amie enthousiaste de la France », que lui a décerné un historien moderne ⁴. Elevée par une gouvernante française, M^{me} Latour, qui exerça sur elle une influence profonde, et dont elle apprit à parler la langue avec une étonnante aisance, n'ayant peut-être pas oublié, au surplus, qu'au temps de son adolescence, il avait été question de lui faire épouser un prince de la maison de France ⁵, enfin ayant trouvé, dans des moments tragiques, un appui aussi dévoué que chevaleresque en deux Français : le marquis de La Chétardie, ministre de France à Saint-Pétersbourg, et le chirurgien Lestocq, qui s'employèrent activement à lui faire gravir les marches du trône, il n'est pas extraordinaire qu'Elisabeth Péetrovna ait cédé à une inclination qui se manifesta avec évidence, dès qu'elle se fut emparée du pouvoir.

Aussi dut-elle ressentir une particulière satisfaction en voyant débarquer, en 1743, une troupe française dans la capitale. Pour autant, il convient de noter que l'initiative première de cette affaire ne lui appartenait pas. Nous l'avons signalé ⁶ : à la fin de l'année 1740, au moment où le brutal exil de Bühren lui rendit pour un temps le champ libre, deux des premiers actes du grand-maréchal von Løwenwolde avaient été de dépêcher Araja en Italie, avec mission de ramener en Russie quelques artistes de choix, et de faire ouvrir des négociations avec une troupe de comédiens français, qui se trouvait pour lors au service du landgraf de Hesse-Cassel, et était dirigée par un certain Du Clos. Engagés par l'entremise du maître de ballet J.-B. Landé, les pourparlers durèrent si longtemps que, le jour où ils furent terminés, le coup d'Etat du 25 novembre 1741, avait mis fin à la régence d'Anna Léopoldovna et, dans le même temps, à la toute-puissance du comte de Løwenwolde qui, partageant le sort de son ennemi Bühren, avait, lui aussi, été envoyé en exil, au fond de la Sibérie ⁷.

Mais la prochaine venue de cette troupe ouvrait devant elle des perspectives si conformes à ses goûts et à ses aspirations que, loin de faire obstacle à une entreprise pourtant conçue par l'un de ses ennemis, Elisabeth Péetrovna s'en réjouit fort et la favorisa de tout son pouvoir.

Quand elle arriva dans la capitale russe ⁸, la compagnie française était placée sous la

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, années 1745-1746, *passim*. La troupe allemande joua alors dans un petit théâtre de bois, qui avait été construit en 1745, à son intention, dans la rue Morskaya.

² Cette initiative trouva, dès 1748, un imitateur en la personne du violoniste Passerini qui s'avisait d'organiser des concerts payants, les premiers que vit la capitale russe.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 29 avril, 2 et 16 mai 1746, annonces. Sur les avatars de cette troupe et de ses membres, voir H. GÜTTLER : *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*; Königsberg, 1925, pp. 100 et suivantes. — M. RUDOLPH : *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*; Riga, 1890, *passim*. — *Gazette de Saint-Pétersbourg*, année 1745 et suivantes.

⁴ A. VANDAL : *Op. cit.*

⁵ Son père, Pierre le Grand, avait un temps jeté son dévolu sur Louis XV, mais le cardinal Dubois s'était mis en travers de ce projet.

⁶ Page 177.

⁷ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 404.

⁸ I. NOSSOF : *Op. cit.*, p. 66, dont les informations sont trop souvent de haute fantaisie mais qui, dans le cas particulier, pourrait bien avoir raison, donne la date du 5 avril 1742 pour celle de l'entrée en fonctions de Sérigny, en qualité de « directeur du Théâtre français de la cour ».

direction de l'acteur de Sérigny ¹. Et le livret d'un spectacle de gala donné en 1745 nous permet de savoir qu'elle réunissait les acteurs suivants : MM. de Sérigny aîné et cadet, de Rosimond, de Chateaufort, Hébert, M. et M^{me} Préfleury, M. et M^{me} Duchaumont, M^{mes} Drouin et Lebrun ².

Au dire de J. von Stählin ³, la compagnie de Sérigny recevait un appointement global de 25.000 roubles par an, ce qui — on en conviendra — était une fort belle somme, d'autant plus que cet ensemble était assuré d'un théâtre, de l'éclairage, de la musique et des décors, seuls les costumes et les accessoires étant à sa charge. Elle jouait chaque semaine avec un grand succès, faisant alterner la tragédie et la comédie.

* * *

La rapide revue que nous venons de passer des éléments artistiques dont la cour de Russie disposait au début du nouveau règne, permet de concevoir la diversité des réjouissances organisées au Palais, pour le plaisir de la souveraine et de ses courtisans. Mais il ne fait pas de doute que c'est à l'opéra italien et à la comédie française qu'allaient les préférences d'Elisabeth Péetrovna qui, en particulier, mettait à dure épreuve le talent et les forces des virtuoses de la péninsule, dont elle s'était assuré les services. La lecture du *Journal du fourrier de la chambre*, de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et des mémoires laissés par les témoins oculaires, montre, en effet, que chanteurs et instrumentistes ne chômaient pas, et qu'ils étaient appelés à se produire presque quotidiennement. Car ils n'avaient pas seulement à paraître dans les spectacles et les concerts qui se succédaient sans trêve. Le devoir leur incombait encore d'agrémenter de musique toutes les festivités : dîners de gala, *Kurtage*, bals, mascarades, solennités officielles. Véritable orgie de musique dont on avait si bien pris l'habitude, qu'on en vint à lui faire accompagner jusqu'aux parties de pharaon, de berline et d'homme que la souveraine se plaisait à jouer avec ses intimes, et pendant lesquelles elle perdait souvent des sommes fabuleuses.

Pour ce qui est plus particulièrement des spectacles de gala, ils comportaient, en règle générale, un *opera seria* et une comédie ou une tragédie française, puis un ballet dont les scènes successives s'intercalaient entre les ouvrages principaux, en manière d'entractes.

On le voit, il se faisait à la cour d'Elisabeth Péetrovna, une consommation de musique véritablement prodigieuse. Et l'on comprend dès lors que ce contact permanent ait fini par susciter, dans le cœur de quantité de grands personnages de l'époque, des aspirations artistiques qui ne tardèrent pas de se manifester de façon tangible par l'apparition, dans les demeures seigneuriales, d'orchestres particuliers dont les premiers pupitres étaient presque immuablement réservés à des artistes italiens et allemands, ainsi que par l'étude, de plus en plus répandue, de la musique qui compta bientôt nombre d'amateurs d'un réel talent.

D'autant plus vivement regrette-t-on de ne posséder que des données très vagues sur le répertoire qui était alors en usage, aussi bien à la cour que dans le monde des dilettantes. Certes, les contemporains nous ont conservé le titre de la plupart des ouvrages dramatiques : *opere serie* et *intermezzi*, qui furent représentés à cette époque sur la scène impériale. Mais ils ignorent résolument les pièces vocales et instrumentales qui formaient le menu des innombrables concerts donnés par la « musique de chambre ». Aussi en est-on réduit, sur ce point, à des suppositions.

¹ Les sources russes l'appellent tour à tour : de Sérigny, de Servigny et Sévigny.

² Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et à celle de l'Académie des sciences. N'ayant eu entre les mains que le livret russe de ce spectacle, nous ne pouvons garantir l'exactitude des noms des acteurs, qui sont consignés en caractères russes et ont, par conséquent, dû subir quelques déformations. Selon P. de CORVIN : *Le théâtre en Russie*; Paris, 1889, p. 81, la troupe française comptait encore dans ses rangs les acteurs Belmont, Belloy et Raucourt, ce dernier père de la grande tragédienne.

³ *Op. cit.*, I, 406. L'historiographe ajoute : « Les comédiens paraissaient toujours dans de beaux costumes, avec des galons d'argent et d'or véritable. En outre, ils recevaient fréquemment des cadeaux des plus grands personnages de la cour, qui leur donnaient de fort bons habits, à peine portés. »

Car, s'il paraît vraisemblable qu'à raison de ses attributions officielles, Francesco Araja ait été l'habituel fournisseur des ouvrages de circonstance destinés aux castrats et aux autres chanteurs; si l'on peut penser que Domenico dall'Oglio, Luigi Madonis, Stazzi et peut-être quelques-uns de leurs collègues d'orchestre écrivirent occasionnellement des concertos et des suites dont ils étaient probablement les interprètes, rien ne subsiste de toute cette littérature qui, n'ayant jamais été publiée, a entièrement disparu, ne nous laissant qu'un bien faible espoir de la voir surgir, quelque jour, du fond d'une bibliothèque encore inexplorée.

Pour autant, il est certain qu'à côté de ces œuvres secondaires, nées en pays russe, le répertoire de la « musique de chambre » — qui devait être assez vaste, puisqu'il y fallait puiser presque chaque jour — comportait de nombreuses compositions des auteurs les plus justement célèbres d'Italie et d'Allemagne, de ceux dont les noms étaient connus de l'Europe entière, et que leur réputation désignait tout naturellement à l'attention du maître de chapelle d'Elisabeth Pétrouvna. Fait singulier : aucun annaliste russe, nul parmi les hommes de conditions très diverses dont les mémoires ou le journal nous sont parvenus, n'a jugé pareil détail digne d'être relaté, alors que les écrits du temps font de fréquentes allusions aux chanteurs et virtuoses dont on devine que les extraordinaires performances vocales ou violonistiques préoccupaient seules la foule des auditeurs.

C'est donc là tout un côté — et non pas le moins intéressant — de la vie musicale au début du règne d'Elisabeth Pétrouvna, qui nous échappe, et que nous sommes réduits à reconstituer, peut-être non sans quelque arbitraire, d'après les données que nous fournissent les annales des cours étrangères. Encore l'isolement dans lequel vivait alors la Russie, isolement qui tenait tout à la fois aux rigueurs d'un climat extrêmement pénible et à la lenteur de communications souvent fort précaires, fait-il supposer que les œuvres des musiciens étrangers mettaient souvent bien longtemps à arriver jusqu'à Saint-Pétersbourg où le commerce de la musique ne commença d'exister que vers 1760. Aussi faut-il penser que le maître de chapelle de la cour éprouvait souvent de sérieuses difficultés pour se procurer les œuvres qui lui faisaient besoin.

Il ne semble même pas, au reste, s'être avisé des possibilités que lui pouvaient offrir, à ce point de vue, les agents diplomatiques russes qui eussent été en mesure de lui fournir, dans un délai relativement court, toutes les nouveautés musicales publiées dans les pays auprès desquels ils étaient accrédités. Alors, en effet, que, dans les dépêches échangées entre le Collège des affaires étrangères et ses représentants en Italie, en Autriche, en Allemagne et en France, on découvre parfois l'indication de démarches faites auprès d'artistes que la cour désirait d'engager, ou auprès de hauts personnages au service desquels ces artistes se trouvaient, on ne relève, dans cette correspondance, aucune allusion à des achats de musique. Il semble donc bien que la chapelle italienne de la cour en était réduite à ses propres moyens pour acquérir les ouvrages destinés à enrichir son répertoire, et que ceux-ci n'étaient portés à la connaissance du public russe, qu'avec un retard assez considérable pour placer les dilettantes pétersbourgeois dans un état de sensible infériorité, comparativement à ceux de l'étranger.

* * *

Serait-ce qu'après l'effort considérable qu'elle avait fourni pendant toute l'année du couronnement, la chapelle italienne d'Elisabeth Pétrouvna eût besoin d'un peu de repos, ou que, saturée de festivités et de plaisirs, la cour en ressentît quelque lassitude? Toujours est-il qu'en 1743, la vie musicale et théâtrale de Saint-Pétersbourg marqua un sensible ralentissement. Comme nous l'avons dit, la souveraine et sa suite réintégrèrent la capitale dans le courant de l'hiver encore, et purent assister à quelques représentations de *La clemenza di Tito* et de *La Russia afflitta e riconsolata* dont le succès avait été si vif à Moscou. Puis, venue la belle saison, ce fut l'habituel exode vers la résidence d'été de Péterhof où, les installations nécessaires pour

jouer l'opéra faisant défaut, la noble assemblée dut se contenter de séances de musique et de spectacles d'*intermezzi* dont le détail ne nous est pas parvenu ¹.

Dès lors, il faut attendre l'année suivante pour rencontrer un événement capable de retenir quelques instants notre attention. Car si quelques historiens russes, abusés par une allégation dont ils n'ont pas pris la peine de vérifier l'authenticité, se sont aventurés à donner le 18 décembre 1743 pour la date de la première représentation d'un nouvel opéra de F. Araja, intitulé : *Alessandro nelle Indie*, cette affirmation qui ne repose sur aucune source digne de foi, ne saurait être retenue. Il y a toute apparence, en effet, que l'ouvrage cité ici ne vit le jour que douze ans plus tard, dans la seconde moitié du règne d'Elisabeth Pétrovna. Aussi est-ce à cette période que nous renvoyons les détails le concernant ².

Nonobstant, Francesco Araja qui attendait sans doute avec impatience l'occasion de faire ses preuves devant la nouvelle souveraine, n'avait point posé la plume car, le 26 avril 1744, à Moscou où la cour s'était à nouveau transportée pour plusieurs mois, il fit représenter une partition dramatique : *Seleuco*, sur laquelle, par bonne fortune, les contemporains nous ont livré des renseignements fort circonstanciés.

Selon la tradition, ce spectacle fut empreint d'une grande solennité, et prit une ampleur inaccoutumée car, si l'on en croit l'auteur anonyme du *Dictionnaire dramatique* ³, il devait marquer non seulement le deuxième anniversaire du couronnement d'Elisabeth, mais encore l'heureuse conclusion de la paix avec la Suède, qui avait été signée, le 19 août 1743, par la souveraine.

Seleuco, opera seria en trois actes, était de la composition de Giuseppe Bononcini pour les vers qui, au dire du rédacteur de l'officieuse *Gazette de Saint-Petersbourg* ⁴ parurent « très réussis ». Ainsi qu'il le fit constamment pendant son séjour en Russie, le librettiste qui, du fait de sa lointaine résidence nordique, se savait à l'abri de toute réclamation de la part des auteurs qu'il pillait effrontément et qui, de surcroît, ne courait certes pas le risque de voir ses plagiat dénoncés par une presse autant dire inexistante, avait emprunté l'essentiel de son action au livret écrit en collaboration par Apostolo Zeno et Pietro Pariati, livret qui avait été mis en musique par Giovanni Zuccari et joué à Venise en 1725 ⁵. Comme d'habitude, le livret de Bononcini fut pourvu d'une traduction russe qui était de la main d'Adam Olsoufieff ⁶, et d'une version française dont l'auteur est demeuré inconnu. Et il fut publié dans les trois langues, à Saint-Petersbourg, en 1744 ⁷.

Pour la partition de Francesco Araja, il en subsiste une seule copie manuscrite, déposée à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, et elle n'a, bien entendu, jamais été publiée ⁸.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 96-97. ² Voir ci-dessous, pp. 261-262.

³ *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*; Moscou, 1787. Ce petit volume qui est devenu d'une rareté insigne, apporte une foule de renseignements de la plus grande importance sur le mouvement musical et dramatique en Russie au XVIII^e siècle. C'est une des sources les plus précieuses pour l'histoire de la scène russe de cette époque.

⁴ N^o du 7 mai 1744.

⁵ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 983. Dans son étude : *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zurich, 1912, p. 138, M. Fehr qui n'a pas eu connaissance des documents établissant, sans nul doute possible, la paternité de G. Bononcini, attribue à Zeno et à Pariati le livret mis en musique par F. Araja en 1744.

⁶ *Dictionnaire des écrivains profanes*; Moscou, 1845, t. II, p. 106. Inexactement, V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 35, prétend que la traduction russe fut l'œuvre du grand dramaturge A. P. Soumarokof.

⁷ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad.

⁸ Contrairement à ce qu'affirme témérairement V. V. BESSEL qui, dans son étude : *Matériaux pour l'histoire de l'édition musicale en Russie* (reproduite par N. FINDEISEN : *V. V. Bessel*; Saint-Petersbourg, 1909), déclare que les partitions de *La clemenza di Tito*, de *Seleuco* et de *Semiramide riconosciuta* (V. Manfredini, 1760) furent publiées en leur temps. Il n'est peut-être pas inutile de préciser que le premier ouvrage lyrique qui ait eu les honneurs de l'édition en Russie, fut un petit opéra-comique de Johann KERZELLI : *Le devin du village*, paru à Moscou, en 1778.

A en juger par l'intervalle prolongé qui sépara la « seconde répétition générale » (13 avril) de la dernière qui eut lieu le 24, et à laquelle l'impératrice daigna assister ¹, on devine que le nouvel ouvrage d'Araja exigea une minutieuse mise au point, rendue probablement plus laborieuse encore par l'obligation où se trouvèrent le metteur en scène et le chorégraphe de recourir, comme d'habitude, aux services de nombreux figurants et danseurs non professionnels. Puis, le 26 avril 1744, lendemain du jour anniversaire du couronnement, ce fut enfin le spectacle officiel dont le livret imprimé nous révèle la distribution :

Seleuco : Filippo Giorgi
 Artenice : Rosa Ruvinetti-Bon
 Ismene : Caterina Mazany
 Vologeso : Caterina Giorgi
 Demetrio : Lorenzo Saletti
 Ircano : Domenico Cricchi ².

Ce ne sont pas là, au reste, les seuls renseignements que nous possédions sur la soirée du 26 avril. Car la *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui, jusqu'alors, n'avait point pour habitude de se montrer très prodigue de commentaires sur des festivités de ce genre, publia, dès le 7 mai, un copieux compte rendu de *Seleuco*, dans lequel son correspondant moscovite relatait avec force détails les particularités de l'exécution, ne se contentant plus de nommer brièvement les artistes qui y avaient pris part, mais se risquant — ce qui était une véritable innovation — à des appréciations personnelles, d'ailleurs résolument élogieuses. En raison de l'importance qu'il présente à ce point de vue, nous avons jugé à propos de reproduire intégralement ce premier essai de critique musicale ³ :

Le 26 avril, lendemain de l'anniversaire du couronnement, Sa Majesté a daigné assister, avec Son Altesse Impériale le Grand-duc, les Grandes-duchesses d'Anhalt et toute la cour, en présence de deux mille personnes masquées, à la représentation d'un grand opéra appelé Seleuco. Le sujet de cet opéra, qui a été imprimé en russe, en français et en italien, est tiré de l'histoire de Syrie. Dans la figure du roi de Syrie, Seleuco, il incarne les malheurs résultant de l'incapacité, ainsi que l'habituel châtiment final de l'injustice et de l'orgueilleux entêtement. Dans la personne du roi des Parthes, Vologeso, et du prince-héritier de Syrie, Demetrio, l'action décrit les consolations de l'esprit dans le cas contraire, et la récompense qui s'ensuit, l'heureux résultat de la justice, de la bonté, de la constance et du courage. A la fin de l'opéra, les derniers morceaux de musique chantent les louanges de Sa Majesté l'Impératrice, et célèbrent ses qualités.

Les vers écrits par le Sr. Dr Bonecchi, poète italien de la cour, qui habite ici, sont très réussis. La composition du maître de chapelle Araja est aussi digne de tous les éloges. Le jeu des meilleurs acteurs, spécialement du Sr. Giorgi et de sa femme, du Sr. Saletti et de Mme Rosa Ruvinetti-Bon, était fort remarquable et naturel. Dans l'orchestre, la musique était très belle et, grâce aux Srs. Madonis, dall'Oglio et Stazzi, elle causait de l'étonnement (sic).

La décoration du théâtre, les perspectives et les machines dues au Sr. Valeriani, architecte théâtral et peintre, étaient superbes. Quant aux ballets, ils étaient dansés aussi

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, numéros des 30 avril et 3 mai.

² Les noms de ces chanteurs apportent, à eux seuls, un démenti catégorique à M^{me} R. NEWMARCH (*Op. cit.*, p. 30) selon laquelle *Seleuco* aurait été joué en russe !

³ On s'en souvient, il n'avait paru jusqu'ici, dans la presse russe, qu'un seul compte rendu de spectacle, celui-ci concernant la représentation du premier opéra d'Araja, en 1736, et publié deux ans après le spectacle ! Cette fois, le chroniqueur de la *Gazette* montra plus d'empressement puisque, le spectacle ayant eu lieu le 26, il date de Moscou, 30 avril, son « papier » qui parut dans les colonnes du journal officiel, le 7 mai déjà. C'était un record dans l'information !

habilement que gaiement par le Sr. Fusano et sa femme, ainsi que par dix danseurs et danseuses, pour la plupart d'origine russe. Les costumes des six principaux acteurs et des quatre-vingts autres protagonistes étaient entièrement neufs, riches et très remarquables.

A la fin de l'opéra, Sa Majesté a daigné montrer sa satisfaction en applaudissant, exemple qui a été aussitôt suivi par tout le public. Les Srs. ministres étrangers ont assuré qu'ils n'avaient, nulle part encore, vu un opéra aussi parfait et aussi remarquable, surtout en ce qui concerne la décoration du théâtre, les perspectives et les machines ¹.

En homme avisé qui ne devait pas ignorer les avantages de la flatterie, surtout lorsque celle-ci s'adressait à une tête couronnée, Giuseppe Bonecchi avait, on le voit, imaginé de terminer son livret par une manière de dithyrambe dont l'effet était certain. Au dire de V. Vsévolodsky-Guerngross ², ce morceau s'accompagnait d'une grandiose apothéose consistant en l'apparition d'un décor qui figurait le temple de la Gloire, dans lequel était installé, « à la place d'honneur », le portrait de l'héroïne du jour, entouré des dieux et des déesses de l'Olympe, cependant que, sur la scène, le chœur entonnait la traditionnelle prière pour la prolongation des jours de l'auguste souveraine : tableau ingénieux dont on comprend qu'Elisabeth Péetrovna s'en soit montrée très satisfaite, et qu'il ait déchaîné l'enthousiasme facile d'un auditoire empressé à témoigner bruyamment de ses sentiments féaux...

Si vive fut l'impression laissée par le spectacle du 26 avril que, deux jours plus tard, le grand-duc d'Anhalt qui séjournait alors à la cour, tint à se rendre à l'Opéra « pour y considérer la peinture perspective, les machines et leur action » ³, et que, le 17 juillet suivant, lorsqu'il fallut célébrer solennellement la signature définitive de la paix avec la Suède, *Seleuco* fut rejoué à Moscou, en présence de l'impératrice et de toute la cour qui, après un bal et un souper, gagnèrent le théâtre où elles demeurèrent jusqu'à quatre heures du matin ⁴. Peut-être même l'ouvrage de Bonecchi et d'Araja fut-il donné une troisième fois durant la même année, alors que la cour était rentrée à Saint-Pétersbourg. Car, à la date du 19 octobre, le fourrier de la chambre, qui malheureusement omet de nous fournir de plus amples détails, note qu'il y eut, ce soir-là, « musique italienne à l'Opéra », par quoi il faut évidemment entendre un spectacle lyrique, les concerts ayant toujours lieu au Palais ⁵.

* * *

Dès lors — et jusqu'à la fin du mois d'août 1745 — la compagnie française de Sérigny fut presque seule à pourvoir aux distractions de la souveraine et de ses familiers ⁶, car la musique italienne n'est représentée, pendant toute cette période, que par un *intermezzo* dont le titre n'est pas connu, et qui fut joué au Théâtre du palais, le 28 novembre 1744 ⁷.

Pour autant, les pensionnaires de la cour ne demeuraient pas inactifs, car un grand événement se préparait, qui allait entraîner une série de festivités importantes auxquelles ils devaient obligatoirement apporter leur coopération.

Arrivée le 9 février 1744 à Moscou où elle avait été mandée secrètement, avec sa mère, par Elisabeth Péetrovna qui avait formé le projet de lui faire épouser le grand-duc héritier Pierre

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 7 mai 1744.

² *Histoire du théâtre russe*, I, 407-408.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 10 mai 1744.

⁴ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

⁵ Comme on le verra, *Seleuco* fut remis à la scène deux ans plus tard, les 9 janvier et 27 avril 1746, ce qui témoigne de la faveur persistante et du succès extraordinaire de cet ouvrage.

⁶ Le *Journal du fourrier de la chambre*, qui enregistre consciencieusement tous les divertissements organisés au Palais, ne mentionne, pour cette période, aucun spectacle allemand, ce qui permet de penser que la troupe de Siegmund n'était plus attachée, pour lors, au service impérial.

⁷ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

Féodorovitch, la petite princesse Sophie-Augusta-Frederica d'Anhalt-Zerbst — Fiegchen, comme l'appelaient familièrement ses parents — avait été fiancée solennellement à ce prince, le 29 juin, après avoir abjuré la religion luthérienne et reçu, en souvenir de la mère de l'impératrice régnante, le prénom de Catherine sous lequel elle devait, quelques années plus tard, entrer dans l'histoire. Le mariage fut célébré le 21 août 1745, à Saint-Pétersbourg, et Elisabeth Péetrovna, qui désirait que l'écho en fût perçu jusqu'au delà des frontières de son empire, ne recula devant aucune dépense pour entourer cet événement de toute la pompe possible. A ce point que « les ambassadeurs des puissances étrangères qui connaissaient parfaitement la situation lamentable des finances publiques, se demandaient avec stupeur où l'on avait pu puiser les sommes immenses qu'on dépensa en achat de meubles, carrosses, chevaux, vaisselle, pierres précieuses ; au payement d'une armée d'ouvriers, de musiciens et de comédiens ; en organisation de bals, spectacles, banquets, mascarades, feux d'artifice, etc. »¹.

La longue série des festivités fut ouverte, peut-être le jour même des noces, par une soirée française de gala, donnée par la compagnie de Sérigny qui joua, tout d'abord, *La princesse d'Elide* :

... comédie héroïque et d'amour, en cinq actes, de Molière, dont la moitié est en vers, et l'autre écrite de la façon ordinaire, et qui sera représentée comme elle l'est à Paris, sans intermède.

Le programme du spectacle² comportait ensuite : *Zénéide*, comédie en un acte et en vers, de Cahusac, qui « a divertie récemment toute la cour française »³, un ballet nouveau, enfin une pièce de circonstance : *L'union de l'Amour et du Mariage*, « impromptu composé et joué par les comédiens français de Sa Majesté Impériale »⁴.

Mais le moment culminant de ces réjouissances fut certainement l'apparition d'un nouvel opéra de Francesco Araja : *Scipione*, qui affronta les feux de la rampe, le 24 ou le 25 août 1745, sur la scène du Théâtre de la cour.

Scipion, opéra en trois actes, composé par ordre de Sa Majesté Impériale Elisabeth Péetrovna, Impératrice de toutes les Russies, etc., etc., et représenté à Saint-Pétersbourg, dans le nouveau Théâtre de la cour, à l'occasion des noces de Leurs Altesses Impériales Pierre Feodorowitz et Catherine Alexiewna, Grand Duc et Grande Duchesse de toutes les Russies, etc., etc.

La poésie est composée par le Docteur Joseph Bonechi, Florentin, poète de Sa Majesté Impériale, et la musique par M. Francesco Araja, Napolitain.

*Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie Impériale des Sciences. Août 1745*⁵.

Tel est le titre du livret français, avec texte russe en regard, qui fut distribué à une partie de l'assistance, le soir du spectacle⁶.

¹ N. BRIAN-CHANINOV : *Catherine II* ; Paris, 1932, p. 40.

² Publié la même année à Saint-Pétersbourg, en français et en russe. Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et à celle de l'Académie des sciences.

³ Cette pièce avait été représentée, pour la première fois, à Paris, en 1743.

⁴ Ainsi que nous l'avons dit, V. Stassof : *Op. cit.*, p. 36, attribue inexactement cet ouvrage à G. Bonechi et au compositeur G. Sarti qui n'avait alors que seize ans !

⁵ Le livret russe indique la date du 25, alors que le *Journal du fourrier de la chambre* qui, au reste, ne cite pas le titre de l'ouvrage, donne celle du 24. Signalons, d'autre part, deux divertissantes erreurs commises par H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 511) qui déclare que *Scipione* fut représenté en 1739, et que la musique en était due à Araja et à... Giuseppe Sarti. Or, comme nous venons de le relever, ce dernier était né en 1729 !!!

⁶ Exemplaire à la Bibliothèque nationale de Paris. Le livret italien, aussi avec texte russe en regard, fut publié, à la même date, par l'Académie des sciences (exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Académie des sciences).

Comme on le voit, et contrairement aux dires de V. Stassof¹ et de V. Vsévolodsky-Guerngross² qui en attribuent la paternité à P. Metastasio, le texte poétique de *Scipione* était de la plume de Giuseppe Bononcini qui, selon son habitude, ne manqua pas de profiter de l'occasion pour faire sa cour à la souveraine en terminant son ouvrage par un hommage dédié à celle-ci. Ce livret annonce, en effet, qu'« à la fin de l'opéra, on chantera un hymne à la magnanimité de Sa Majesté Impériale ».

En outre, la partition de Francesco Araja³ comportait un ballet : *Cupidon et Psyché*, dont l'action, empruntée à l'*Adone* de Giambattista Marini et réglée par Antonio Rinaldi, vint égayer les entractes du spectacle, grâce au talent du chorégraphe et des danseuses russes Agrafénia et Axinia qui furent fort applaudies, et reçurent de beaux cadeaux des mains d'Elisabeth Péetrovna⁴. Pour les décors, ils étaient partie de Girolamo Bon, partie de Giuseppe Valeriani, et la description qu'en fait un contemporain⁵ montre qu'ils avaient fort grand air.

Les rôles étaient distribués de la façon suivante :

Scipione : Filippo Giorgi
 Elvira : Rosa Ruvinetti-Bon
 Siface : Caterina Mazany
 Fulvio : Domenico Cricchi⁶.

Autant qu'on en peut juger d'un passage assez imprécis du livre de J. von Stählin⁷, Francesco Araja n'aurait pas borné à la partition de *Scipione*, sa participation aux fêtes nuptiales de 1745. Il aurait écrit encore,

... comme musique pour le dîner, un drame spécial dans lequel il recourut aux chœurs de la chapelle impériale qui, installés sur le chœur de la grande salle, produisirent une impression extraordinaire.

Si l'historien n'a pas été trahi par sa mémoire, comme cela lui arrive parfois, et s'il ne fait pas allusion ici à *Scipione*, il s'agirait d'une œuvre supplémentaire, d'une cantate dramatique semblable à celles que le compositeur italien donna en plusieurs circonstances analogues, et sur laquelle tout autre détail fait défaut. Nous avons vu, en effet, que l'usage s'était établi, depuis bien des années, de faire entendre, au cours des banquets officiels, la compagnie italienne qui exécutait alors des « concerts vocaux et instrumentaux composés pour la circonstance ». Par la suite, on en vint à de véritables petites représentations dramatiques avec décors, costumes et ballets, qui se déroulaient, dans la salle du repas, sous les yeux des convives occupés à festoyer et dont, de ce fait, l'attention ne devait pas être très soutenue. Ainsi que nous aurons l'occasion de le relever, Francesco Araja écrivit plusieurs partitions de ce genre, durant la dernière partie de son séjour à Saint-Pétersbourg. Il se peut donc que l'œuvre jouée en 1745 soit du même ordre. En raison des quelques renseignements que J. von Stählin nous fournit, cette supposition ne semblera pas entièrement dénuée de vraisemblance.

Pour ce qui est de *Scipione*, il y a lieu de croire qu'il n'eut pas immédiatement l'honneur d'une seconde représentation car, pour toute la seconde partie de l'année 1745, le *Journal du fourrier de la chambre* ne signale que quelques spectacles d'*intermezzi*, sur lesquels il ne nous livre

¹ *Op. cit.*, p. 37.

² *Répertoire alphabétique...*, p. 60.

³ Copie manuscrite à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad.

⁴ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Histoire du théâtre russe*, I, 415-416.

⁵ Cité par O. TCHAYANOVA : *Le théâtre de Maddox à Moscou*; Moscou, 1927, pp. 187-188.

⁶ Livret de ce spectacle.

⁷ *Op. cit.*, II, 99.

aucune précision ¹. Ce n'est qu'en septembre 1746, que cet ouvrage revit la scène, pour disparaître ensuite de façon définitive ².

L'année 1746 fut essentiellement celle de la compagnie française qui, partageant son temps entre la comédie et la tragédie, ne se vit pas attribuer moins de vingt spectacles, contre un à la comédie russe, un à l'*intermezzo*, et quatre à l'opéra italien ³.

L'*intermezzo* qui fut joué à la cour, le 9 février 1746, n'est désigné, par le fourrier de la chambre, que sous un titre russe dont l'équivalent français est : *Le fils ivrogne*. N'en ayant trouvé la mention dans aucune chronique des théâtres d'Italie, et pas davantage dans la *Drammaturgia* de L. Allacci, nous n'avons pu ni l'identifier, ni en découvrir l'auteur ⁴.

Par contre, les grandes partitions dramatiques qui tinrent l'affiche en 1746 nous sont d'autant mieux connues, qu'elles avaient, sans exception, été applaudies précédemment. Ce furent : *Seleuco* donné le 9 janvier, pour la « fête de l'ordre prussien de l'Aigle noir », puis le surlendemain de l'anniversaire du couronnement, soit le 27 avril ; *Scipione*, le 8 septembre, trois jours après la fête patronymique de la tsarine ; enfin *La clemenza di Tito* qui reparut le 21 décembre 1746, trois jours après l'anniversaire de l'impératrice, et dont l'exécution se prolongea de six heures du soir à passé minuit car, écrit la *Gazette de Saint-Petersbourg* ⁵ :

... pendant l'opéra, Sa Majesté daigna faire son repas du soir dans sa loge, pendant que leurs Altesses Impériales soupaient, avec les ministres étrangers, dans la seconde loge de Sa Majesté.

Entre temps, la cantatrice Rosa Ruvinetti-Bon avait reçu son congé au mois de février, et avait quitté la Russie pour se rendre à Berlin avec son mari, le décorateur Girolamo Bon. Comme elle avait été au nombre des interprètes de *La clemenza di Tito* et de *Scipione*, lors de la création de ces ouvrages en 1742 et 1745, il fallut nécessairement introduire des modifications dans la distribution. Mais nous ignorons le nom de l'artiste à laquelle ses rôles furent confiés pour la circonstance. Quant à Girolamo Bon dont le départ était une perte sensible pour la scène impériale, il fut remplacé par Giuseppe Valeriani qui avait été son collaborateur, durant les années précédentes, et entre les mains duquel se trouva, dès lors, toute la partie décorative des spectacles.

Si, on l'a vu, l'année 1746 n'apporta au public de la capitale aucun ouvrage inconnu, et fut celle des reprises, il n'en alla pas de même en 1747, où Francesco Araja donna un nouvel opéra en trois actes : *Mitridate*, qui fut représenté le 26 avril, lendemain de l'anniversaire du couronnement ⁶.

¹ Les 18 septembre, 10 et 28 octobre 1745.

² Le tableau que nous traçons ici du mouvement musical en Russie ne serait pas complet, si nous ne signalions l'apparition dès cette époque, et de plus en plus fréquente, de virtuoses étrangers qui venaient se produire à Saint-Petersbourg, à leurs risques. Le premier en date semble avoir été le harpiste Johann-Christoph Hochbrucker, peut-être l'inventeur de la harpe perfectionnée dont parle J. G. WALTHER (*Musicalisches Lexicon*, p. 316), en tout cas membre de la nombreuse famille des artistes bavares de ce nom, qui, le 1^{er} novembre 1745, « offre ses services à tous ceux qui désireraient entendre sa musique, ou étudier son instrument » (*Gazette de Saint-Petersbourg*, annonce). Dès l'année suivante, ce fut au tour du « bassiste Fischer qui chantera des concerts avec musique » (*Ibid.*) et qui, pour la première fois, annonce un concert avec entrée payante. Dès lors, mais surtout à partir de la seconde moitié du règne d'Elisabeth Péetrovna, l'on vit accourir, dans la capitale russe, tout ce que la musique occidentale comptait alors de virtuoses en renom, et les concerts se multiplièrent. Nous les signalerons, à titre indicatif, au cours de cet ouvrage.

³ *Journal du fourrier de la chambre, 1746, passim.*

⁴ A. Hasse a écrit un *intermezzo* intitulé : *Il bevitore*. Mais celui-ci ayant probablement été créé à Dresde en 1747 seulement, il ne semble pas qu'il puisse être question ici de cet ouvrage.

⁵ N° du 23 décembre 1746.

⁶ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 28 avril. Le livret du spectacle donne la date du 25 mais, comme il fut imprimé un certain temps avant la représentation, on peut tenir pour exacte l'indication du journal officiel.

Dans la préface qu'il a insérée en tête de son livret — celui-ci est visiblement tiré de la tragédie du même nom, de Racine — Giuseppe Bonecchi indique, dans les termes suivants, les modifications qu'il a jugé à propos d'apporter à la pièce originale, pour mieux l'adapter au théâtre lyrique :

Les Noms de Monime et d'Arbate ont été changés en ceux de Rosmiri et d'Hidaspe, afin d'être mis plus aisément en musique.

Le Rôle d'Arcas n'étant nullement intéressant a été tout à fait supprimé.

Les cinq actes de la tragédie ont été réduits à trois dans l'Opéra.

A l'égard du spectacle, j'en ai introduit autant que j'ai pu. Les deux frères se battent sur la scène. On voit l'arrivée de Mithridate par mer. Et tout ce qu'Arbate rapporte dans le beau récit du cinquième Acte de la tragédie se représente au troisième Acte de l'Opéra, à la mort de Mithridate près : Car quant à cette dernière pour donner une fin moins funeste à ma pièce, je suppose qu'après que les Parthes et les Romains ont été défaits et mis en fuite par Xiphares, le Roy apaise sa colère et en considération du service important que ce second fils vient de lui rendre, il accorde le pardon à Pharnace, qui épouse Bérénice et la main de Monime est la récompense, que la Valeur et la Fidélité de Xiphares obtiennent de Mithridate.

La scène est à Nimphée Port de mer sur le Bosphore Cimmerien, dans la Taurique Chersonese aujourd'hui nommée Petite Tartarie ¹.

Le livret de *Mitridate* fut imprimé à Saint-Petersbourg (1747) en italien, français et russe (cette dernière traduction par A. Olsoufief) ².

J. von Stählin ayant omis de citer cet ouvrage dans la liste des opéras composés par F. Araja durant son séjour en Russie, l'existence de *Mitridate* est demeurée inconnue jusqu'ici de tous les musicographes occidentaux qui en pourront consulter la partition conservée, en copie manuscrite de l'époque, à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad.

La distribution était la suivante :

| | |
|-------------|---------------------------------|
| Mitridate : | Filippo Giorgi |
| Rosmiri : | Caterina Mazany |
| Berenice : | Christine Rothstein-Passerini |
| Farnace : | Caterina Giorgi |
| Xifares : | Lorenzo Saletti |
| Hydaspe : | Domenico Cricchi ³ . |

Les décors étaient de Giuseppe Valeriani.

Malheureusement, aucun détail ne nous est parvenu sur la représentation de cet ouvrage, la *Gazette de Saint-Petersbourg* se contentant, en effet, de signaler que :

... pendant l'opéra, les ministres étrangers et les personnes des deux premiers rangs ont soupé à la table de Leurs Altesses Impériales, dans la loge Impériale du centre ⁴.

¹ Cité d'après l'édition française du livret.

² Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Académie des sciences.

³ Indications du livret imprimé. Pour autant, M^{me} R. NEWMARCH (*Op. cit.*, p. 30) affirme que *Mitridate* fut chanté en russe !

⁴ N^o du 28 avril 1747.

Fort peu de temps après la représentation de *Mitridate*, la compagnie italienne de la cour éprouva une perte sensible, en raison du départ de trois de ses plus remarquables chanteurs. Domenico Cricchi fut, en effet, congédié le 23 mai ¹, et se rendit à Berlin où il entra aussitôt dans la troupe d'*intermezzi* créée sur l'ordre de Frédéric II. De leur côté, Caterina et Filippo Giorgi regagnèrent l'Italie ² où ce dernier chanta à Venise, dès le mois de février suivant. Mais, comme nous le verrons, tous deux ne tardèrent pas à rentrer en Russie où, en 1750, ils reprirent leur place dans la troupe de la cour.

Est-ce à ces défections que la compagnie italienne dut de manifester une si mince activité pendant les années 1748 et 1749? On est tenté de le croire. Car, en 1748, alors que la Comédie française était constamment sur la brèche, les Italiens se bornèrent à donner par deux fois — le 26 avril ³ et le 7 septembre, soit le lendemain de l'anniversaire du couronnement, puis au moment de la fête patronymique de la tsarine — une petite pièce de circonstance sur laquelle les écrits de l'époque ne nous livrent que des renseignements fort imprécis ⁴. De ce fait, elle a passé presque complètement inaperçue des historiens russes, aucun de ceux-ci n'en ayant découvert les auteurs, et quelques-uns seulement d'entre eux en connaissant le titre russe. Nonobstant, il s'agit, une fois encore, d'une œuvre originale de Giuseppe Bonecchi et de Francesco Araya, ainsi que permet de l'établir le livret de cet ouvrage qui vient, un peu bien tardivement, s'inscrire au catalogue de l'œuvre dramatique du compositeur napolitain.

L'Asilo della Pace / Festa-teatrale / da rappresentarsi in musica / all'Imperial Corte di Russia / Il di XXV. aprile MDCCXLVIII / per festeggiare l'annua solennità / dell'Incoronazione / di Sua Maestà Imperiale / Elisabetta / Petrowna / Imperadrice (sic) / di tutte le Russie / etc., etc., etc.

La Poesia / È del Signor Dottore Giuseppe Bonechi Fiorentino Poeta / di Sua Maestà Imperiale, etc.

La Musica / È del Signor Francesco Araya Napolitano Maestro di Cappella / di Sua Maestà Imperiale, etc.

In St. Peterburgo / Nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze.

Ainsi est libellée la page de titre du livret italien de cet ouvrage qui ne figure dans aucune bibliothèque russe, et dont nous avons eu la bonne fortune de rencontrer l'unique exemplaire connu, à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen ⁵.

Une fois encore, le librettiste trouve moyen ici de chanter en termes ampoulés le los de la tsarine qu'il appelle tour à tour : *donna immortale* et *l'eccelsa Elisa*, associant sa gloire à celle de Pierre le Grand, et célébrant au passage la fondation de Saint-Pétersbourg par l'illustre monarque. S'inspirant de deux passages des œuvres d'Horace que G. Bonecchi cite en tête de

¹ P. АРАФОВ : *Op. cit.*, pp. 64 et 66. Son prochain départ est annoncé dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 mai 1747.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg*, *ibid.*

³ Pour la première représentation, le livret donne la date du 25 avril qui, en fait, est celle de l'anniversaire du couronnement. Mais le *Journal du fourrier de la chambre* qui, rigoureusement, noté, au jour le jour, tous les événements survenus à la cour, indique la date du 26. Il convient donc de tenir celle-ci pour authentique.

⁴ Le *Journal du fourrier de la chambre* signale, en bref : « une action italienne appelée Pastorale, qui porte le titre d'*Asile de la Paix* ». Pour la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, elle qualifie l'ouvrage : « opérette italienne » (numéro du 29 avril), puis, à propos de la deuxième représentation, elle parle d'« un acte italien appelé Pastorale » (numéro du 6 septembre de la même année).

⁵ Ce livret dont aucun historien ne fait mention ne figure même pas dans le *Répertoire alphabétique...* dressé par V. Vsévolodsky-Guerngross. Fig. 34, on trouvera la reproduction de la page de titre de cet ouvrage.

son poème ¹, l'action ² se déroule « dans une campagne de la Russie », et met en scène les personnages suivants :

Giove : Lorenzo Saletti
 La Pace : Caterina Mazany
 Marte : Christine Rothstein-Passerini

auxquels se joint un chœur formé de Divinités et de Génies accompagnant Jupiter, de Vertus accompagnant la Paix, de suivants de Mars, enfin de nymphes et de bergers. Tous protagonistes auxquels devaient se mêler des danseurs, puisque le livret indique que les ballets furent imaginés et réglés par Antonio Rinaldi.

La partition de Francesco Araja dont, jusqu'ici, nul historien n'avait soupçonné l'existence, semble avoir malheureusement partagé le sort de tant d'autres œuvres du compositeur italien, que nul ne songea à conserver pour la postérité, et qui sont définitivement perdues. Du moins, l'examen du livret de *L'asilo della Pace* permet-il de penser qu'il faisait au chœur une place plus importante que ce n'était généralement le cas car, indépendamment d'un petit ensemble inséré au cours de la première partie, la masse chorale avait la charge d'ouvrir et de clore le spectacle par deux morceaux amplement développés. Par ailleurs, on a loisir de constater que l'ouvrage comportait, au total, sept airs : trois pour Lorenzo Saletti, deux pour la Mazany, et deux également pour Christine Passerini.

Ainsi que le montrent le *Journal du fourrier de la chambre* et la *Gazette de Saint-Petersbourg*, *L'asilo della Pace* reparut, une seconde et dernière fois sur le Théâtre impérial, le 7 septembre 1748 ³.

Si, comme on l'a vu, la chronique théâtrale de cette période ne révèle aucun fait très considérable, du moins l'année 1748 fut-elle marquée par un événement musical d'importance : la constitution de la première entreprise de concerts réguliers, que la capitale ait vu naître, et dont l'initiative semble appartenir — nous l'avons relevé — au violoniste Giuseppe Passerini. Cette innovation qui, par la suite, devait trouver de si nombreux imitateurs, fut annoncée au public pétersbourgeois par le pittoresque avis que voici :

A la demande de quelques amateurs de musique de la ville, on jouera, les mercredis à 7 heures du soir, des concerts à la manière italienne, anglaise et hollandaise, dans la maison du prince Gagarine, quartier de l'Amirauté, Grande Morskaya, en face de la Comédie allemande. Chaque auditeur payera un rouble, et personne ne pourra entrer sans billet. On chantera en italien, russe, anglais et allemand. Les hauts personnages, marchands et bourgeois sont priés de venir écouter; les ivrognes, laquais et femmes désœuvrées ne seront pas admis ⁴.

¹ *Non furor... aut vis eximet otium;
 non ira, quae proculdit enses,
 et miseris inimicat Urbes.*

(Lib. IV, Od. 15.)

*Jam Fides, et Pax, et Honor, Pudorque
 priscus, et neglecta redire Virtus
 audet, etc.*

(*Carmen saec.* Pars III.)

² Elle comporte deux parties, et non un acte unique, ainsi que l'affirme la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 6 septembre 1748.

³ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date. Et *Gazette* du 6 septembre.

⁴ *Gazette de Saint-Petersbourg*, annonce, du 7 octobre 1748. Ainsi qu'il appert d'une autre annonce publiée dans le même journal, en juillet 1750, Saint-Petersbourg vit se créer, à ce moment, une seconde entreprise du même genre, dont on ignore également les circonstances et l'activité.

Pour que l'auteur de cette annonce se risquât à pareille entreprise, il fallait qu'il eût l'espoir d'une recette suffisante et que, partant, le goût de la musique eût gagné des milieux assez étendus, au sein de la population, et en dehors du petit cercle des gens de cour. Malheureusement, aucun autre détail ne nous est parvenu sur ces séances dont nous ne connaissons ni les programmes qu'elles présentèrent au public pétersbourgeois, ni les artistes qui s'y firent entendre, et dont nous ignorons même si elles réussirent à doubler le cap du premier soir. Du moins, le fait est-il symptomatique en soi, et méritait-il d'être relevé ici, car il tend à témoigner que l'effort déployé depuis quelque douze ans par les artistes italiens de la cour n'avait pas été vain, et que, par delà les murs du Palais d'hiver, il avait gagné à la cause de la musique un certain nombre de néophytes assez convaincus et enthousiastes pour désirer de bénéficier, à leur tour, des plaisirs qui avaient été, jusqu'alors, le monopole exclusif des grands personnages formant le cercle intime de la tsarine.

Si elle n'apporte aucun fait notable à l'actif de la compagnie italienne ¹, l'année 1749 est du moins marquée par deux événements qui intéressent l'histoire du théâtre en Russie, et dont l'un présente, à ce point de vue, une importance si exceptionnelle, qu'il mérite d'être signalé ici, en raison des conséquences qu'il eut par la suite.

Depuis un certain temps déjà, les élèves du Corps des cadets, que nous avons vu participer, comme danseurs et figurants, à plusieurs grands spectacles lyriques et chorégraphiques, avaient formé entre eux un groupe d'« amateurs des belles-lettres », dans les réunions duquel ils lisaient leurs productions littéraires à leurs camarades assemblés. L'âme — et peut-être bien le promoteur — de ce petit cénacle n'était autre que le grand écrivain Alexandre Soumarokof (1718-1777) qui avait précisément fait ses premières études au Corps des cadets et qui, promu officier en 1740, avait été appelé à y professer la littérature. En 1747, Soumarokof avait publié sa première tragédie : *Khoref*, que le public russe lut avec avidité, et que ses élèves lui firent un jour la surprise de jouer, en entier, dans une des salles de l'école. Cette représentation qui eut lieu à la fin de l'année 1749 ², eut un tel retentissement dans la capitale, que le bruit en parvint aux oreilles d'Elisabeth Péetrovna qui, sur-le-champ, exprima le désir qu'elle fût redonnée au Palais, en sa présence.

Le succès de cette seconde soirée (8 février 1750) tint du triomphe : auteur et tragédiens improvisés furent longuement acclamés et admis — honneur sans précédent — à baiser la main de la souveraine. Encouragés par cette réussite inespérée, les jeunes cadets décidèrent de ne pas s'en tenir là et, dès lors, ils organisèrent, plusieurs fois l'an, des représentations dans lesquelles ils jouèrent des œuvres de Trédiakovsky, de Lomonossof et de Soumarokof, attirant un public si nombreux et si empressé, rencontrant une approbation si unanime, qu'en 1756, l'impératrice jugea le moment venu de doter enfin la Russie d'un théâtre national dont le spectacle de 1749 doit être considéré comme le véritable point de départ.

S'il n'entraîna pas des conséquences aussi considérables et aussi mémorables, le second événement qui marqua l'année 1749 n'en doit pas moins trouver une place dans la chronique artistique de l'époque, puisqu'il valut à la capitale de posséder enfin les salles de spectacles vastes et confortables qui lui faisaient défaut jusqu'alors. En effet, la « Petite maison d'Opéra » dont la cour faisait usage, ayant été incendiée au mois d'octobre 1749, Elisabeth Péetrovna, qui se voyait ainsi privée de l'un de ses divertissements favoris et qui n'entendait pas s'en passer longtemps, ordonna d'en construire immédiatement deux nouvelles : l'une, de bois, à l'angle de la Néva et du Canal d'été, sur l'emplacement dénommé alors : *Tsaritzyn Loug* (plus tard

¹ A peine, en effet, peut-on signaler le concert de « musique italienne instrumentale et vocale », qui fut donné, avec le concours de la chapelle des chantres d'église, à Moscou, le 25 avril, au cours du dîner organisé pour le double anniversaire du couronnement d'Elisabeth et du jour de naissance de la grande-duchesse Catherine, née le 21 avril 1729 (*Gazette de Saint-Pétersbourg* du 9 mai 1749).

² Nombre d'historiens russes affirment inexactement que ce spectacle eut lieu en 1750.

Champ-de-Mars); l'autre, de pierre, près du Palais d'été, à l'endroit appelé : *Iolovaya Rochtcha* (le bosquet de sapins).

En ce qui concerne ce dernier édifice dont les plans avaient été tracés par Bartolomeo-Francesco, comte de Rastrelli, architecte en chef de la cour¹, les travaux furent confiés à Giuseppe Valeriani et à Antonio Peresinotti auxquels on enjoignit de les mener avec la plus grande diligence, afin que le nouveau théâtre fût prêt pour le prochain anniversaire du couronnement, soit le 25 avril². Malgré le désir dont ils devaient être animés de mériter l'approbation de la souveraine, Valeriani et Peresinotti furent, bien entendu, hors d'état de réaliser pareil tour de force. Et l'inauguration du « Théâtre près la Iolovaya Rochtcha » — ainsi que l'appellent les documents officiels du temps, — ne put avoir lieu que le 28 novembre 1750, ce qui, on en conviendra, n'était pas mal, s'agissant d'un bâtiment fort spacieux et aménagé avec un grand luxe³. N'importe, la capitale avait enfin un théâtre digne d'elle et de ses troupes de comédie française, d'opéra italien et d'*intermezzo*, qui s'y transportèrent aussitôt, jouant tout d'abord pour les seules gens de cour puis, quelques années plus tard, pour le grand public de la ville, devant lequel les portes du temple finirent par s'ouvrir⁴. Cela jusqu'au jour où, à son tour, cet édifice fut détruit par un incendie, en 1762.

¹ Le comte Bartolomeo-Francesco de Rastrelli, architecte, naquit à Paris, vers 1700. Il était fils de Bartolomeo-Carlo de Rastrelli, architecte et statuaire, qui fut appelé à Saint-Pétersbourg en 1716, par Pierre le Grand. Ayant commencé ses études auprès de son père, Bartolomeo-Francesco alla les terminer à l'étranger, puis il rentra en Russie à la fin de 1730, et commença aussitôt de travailler activement pour la tsarine Anna Ioannovna qui, en 1736, lui conféra le titre d'architecte en chef de la cour. Durant le règne de cette souveraine et celui de l'impératrice Elisabeth, il construisit une foule d'édifices officiels et religieux dans les deux capitales, ainsi qu'en province, où il fit triompher le style rococo.

Peu apprécié par Catherine II, il quitta la Russie en 1764, mais il y revint en 1771, et mourut peu après, à Saint-Pétersbourg.

² Telle était la hâte d'Elisabeth de jouir de nouveau de son plaisir favori, qu'enjoignant à G. Valeriani d'entamer sans délai les travaux, elle lui donna l'ordre d'engager :

... des peintres autant qu'il y en a dans les bâtiments de l'Etat et dans les maisons particulières : à l'Artillerie, aux chantiers navals privés, au régiment Préobragensky, au Comptoir de la cour, à l'Académie des sciences, à la Manufacture de tapisserie de la cour, au Sénat dirigeant, au Corps des cadets, au Comptoir des écuries, au Corps de ville principal; puis dans les demeures du prince Alexandre Troubetzkoy, du comte Pierre Borissovitch Chérémétief, de Yagouginisky, du commandant en chef prince Méchtchersky.

Bien mieux, un artisan « libre » ayant tenté de se soustraire à l'obligation de travailler pour le théâtre de la cour, l'impératrice ordonna de « l'arrêter immédiatement et, sans entrer en discussion, de l'envoyer à Valeriani ».

Grâce à ces mesures énergiques, ce dernier disposa immédiatement d'une véritable armée d'ouvriers, soit quarante peintres en bâtiment, et trois cent cinquante-trois charpentiers et autres gens de métier (cité par V. V. KALLACH et N. A. EFROS : *Op. cit.*, I, 105).

³ Fig. 35, nous reproduisons une vue extérieure de ce théâtre, d'après celle qui figure dans l'ouvrage de ROUBANE et BOGDANOF : *Description historique, géographique et topographique de Saint-Pétersbourg* [jusqu'en 1751]; Saint-Pétersbourg, 1779.

⁴ C'est peu après le milieu du siècle, en effet, que le public n'appartenant pas au cercle des gens de cour, commença d'être admis dans les théâtres — à l'exclusion, bien entendu, de celui du Palais, qui demeura toujours réservé à l'usage exclusif de la souveraine et de ses invités. Mais il s'en faut que n'importe qui pût profiter de cette gracieuse autorisation. Car, en admettant la ville à participer à des divertissements jusqu'alors strictement fermés, Elisabeth Péetrovna prit soin de spécifier que cette faveur concernait les seules personnes « de qualité faisant partie du négoce russe et étranger ». Ces favorisés pouvaient être admis à « l'étage supérieur et au parterre, pour autant qu'il y aurait de la place... à condition de se présenter dans un costume convenable, en *Schlafröck* sans mantille, ni mouchoir sur la tête, ni capuchon... » (Cité par V. VSÉVOLDSY-GUERNGROSS : *Cours abrégé...*, p. 51). Comme on le voit, le populaire était encore rigoureusement tenu à l'écart !

LES TROUPES DE LA COUR VERS 1750

En Russie, le milieu du XVIII^e siècle correspond très exactement à un étonnant renouveau de la musique italienne. Manifestant une vitalité de plus en plus grande, et accaparant peu à peu tous les esprits, celle-ci ne tardera pas à devenir l'objet d'un engouement général, cela aussi bien au sein de la haute société, que dans la partie du public qui avait été, jusqu'alors, privée de tout contact avec le théâtre et la musique.

Confié aux plus illustres compositeurs de la péninsule, dont les partitions susciteront un enthousiasme indescriptible et auront tôt fait d'être dans toutes les bouches, servi par d'admirables chanteurs qui accourront toujours plus nombreux à Saint-Pétersbourg où ils seront accueillis avec transport, l'opéra italien va tenir le haut du pavé pendant quinze ans, et telle sera l'emprise qu'il exercera sur les foules, que l'apparition successive du théâtre dramatique russe, de l'opéra-comique français et de l'opéra-comique russe ne parviendra pas à lui ravir la faveur des foules. C'est le début d'une crise d'italianomanie qui se prolongera un demi-siècle durant, et qui donnera lieu parfois à des manifestations dont l'exubérance frisera le ridicule.

A dire vrai, le mérite de cette victoire ne reviendra pas à l'*opera seria* qui, continuant d'être cultivé sur la seule scène de la cour, ne pénétrera guère les masses et, partant, ne saurait prétendre à exercer une influence sur l'esprit de celles-ci. Le véritable promoteur de cette conquête presque instantanée sera, nous le verrons, l'*opera buffa* dont Saint-Pétersbourg aura la révélation au début de l'année 1758 et qui, d'emblée, emportera les suffrages de la haute société, aussi bien que ceux de la petite bourgeoisie. Importées par un diligent impresario italien qui tentera la première expérience durable d'un théâtre public et permanent, les partitions de Fischietti, de Scolari, de Ciampi, de Cocchi, mais surtout celles de Baldassare Galuppi, le maître incontesté du genre, connaîtront un succès unanime, grâce au caractère familier et plaisant de leur action, à la vivacité et à l'enjouement de leur musique aimable et directe, non moins qu'au brio et à la verve étourdissante des artistes qui en seront les interprètes.

Au reste, durant la seconde moitié du règne d'Elisabeth Péetrovna, l'état du personnel attaché à la scène de la cour subit d'assez profondes modifications, en raison de la disparition d'un certain nombre d'artistes dont le contrat était venu à expiration. Au cours des années précédentes, la troupe italienne avait perdu, ainsi que nous l'avons vu, les chanteurs Pietro Morigi (1742) et Domenico Cricchi (1747), les cantatrices Rosa Ruvinetti-Bon (1746) et Christine Passerini-Rothstein (1750), les violonistes Antonio Madonis (mort en 1746) et Giuseppe Passerini (1750), ainsi que le décorateur Girolamo Bon (1746). Pour parer à ces défections, il fut procédé à de nouveaux engagements qui permirent de compléter et de rajeunir successivement l'effectif de la musique et du Théâtre de la cour.

Pour la période qui va nous occuper, et compte tenu des seuls éléments principaux, la composition des divers ensembles attachés au service impérial peut être reconstituée approximativement de la façon suivante ¹ :

Orchestre

| | |
|---|--------------|
| Francesco Araja, maître de chapelle (jusqu'en 1759) | 2000 roubles |
| Johann-Jakob Færster, claveciniste (...-1762) | ? |
| Luigi Madonis, violoniste (1733-1767) | 1550 » |
| Domenico dall'Oglio, violoniste (1735-1764) | 1100 » |
| Angelo Vaccari, violoniste (1742-1762) | 600 » |
| J.-B. Wilde, violoniste (1741-1767) | 600 » |
| Tito Porta, violoniste (1743-1783) | 500 » |
| Schnurfeld, violoniste (?) | 500 » |
| Giuseppe dall'Oglio, violoncelliste (1735-1764) | 1100 » |
| Gasparo Janeschi, violoncelliste (1731-1758) | 900 » |
| Ivan Khorgevsky, violoncelliste (1741-1784) | ? |
| Brabe, flûtiste (ca. 1745-1762) | ? |
| Stazzi, hautboïste (1742-1759) | 1000 » |
| Friederich, bassoniste (1731-1757) | 600 » |
| Ferdinand Kölbel, corniste (1756-1769) | 500 » |
| L. Schmiedl (ou Smiedel), corniste (1756-?) | 500 » |
| J. Maresch, corniste et violoncelliste (1752-1792) | 400 » |
| Hermann-Friedrich Raupach, claveciniste (1755-1762) | 400 » |
| Joh.-Bapt. Gumpenhuber, pantaléoniste (1755?-1756) | ? |
| Joh.-Andr. Kirchhoff, harpiste (1755?-1756) | ? |

Compagnie italienne

| | |
|---|-------------|
| Giuseppe Bonecchi, librettiste (jusqu'en 1752) | 600 roubles |
| Antonio Denzi, librettiste (1755-ca. 1760) | 500 » |
| Caterina Giorgi, contralto (1735-1756) | 937,50 » |
| Filippo Giorgi, ténor (1735-1756) | 937,50 » |
| Caterina Mazany, soprano (jusque vers 1753) | 600 » |
| Lorenzo Saletti, sopraniste (1742-1757...) | 3500 » |
| Nunziata Garani, chanteuse bouffe (1750-1762) | 1500 » |
| Costantino Compassi, ténor bouffe (1750-1762) | 1500 » |
| Giovanni Carestini, sopraniste (ca. 1754-1756) | ? |
| Annunziata Manzi (ca. 1752-1756...) | ? |
| Bartolommeo Puttini, sopraniste (ca. 1757-1767) | ? |

La troupe italienne de cette période comprenait, en outre, quelques jeunes artistes d'origine russe, dont les uns avaient été faire leurs études en Italie, pendant que les autres avaient reçu les conseils des chanteurs italiens de la cour, aux côtés desquels ils se produisaient régulièrement, sur la scène impériale. C'étaient :

¹ Cmf. : *Archives des Théâtres impériaux, passim*. — P. ARAPOF : *Op. cit.*, pp. 62-66. — N. FINDEISEN *Esquisse d'une histoire...*, II, 44-45. — *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53.

Voir, ci-après, quelques notes biographiques sur ceux de ces artistes dont nous n'avons pas encore rencontré les noms.

| | |
|--|------------------------|
| Elisabeth Biélogradskaya, soprano (1755-1764...) | 600 roubles |
| Charlotte Chlakovskaya, soprano (1756-1777) | 600, puis 1000 roubles |
| Marc Poltoratzky (ca. 1748-1753...) | ? |
| Gavril Martzinkévitch, ténor (ca. 1755-?) | ? |

Ballet

| | |
|---|--------------|
| Antonio Rinaldi, chorégraphe (1742-1759) | 1400 roubles |
| Antonia Constantini-Rinaldi (1742-1751) | 1200 » |
| Colomba Marconi, première danseuse (1750-1761?) | 1350 » |
| Giuseppe Fabiani (1750-1764?) | 1000 » |
| Maura Fabiani (1750-1764?) | 1000 » |
| Gaetano Andreozzi (1750-1768?) | 1350 » |

Ces premiers sujets, tous Italiens comme on le voit, étaient encadrés sur la scène par onze danseurs et danseuses russes auxquels il était versé un appointement global de 2450 roubles. En outre, la troupe comptait un certain nombre d'artistes secondaires qui, comme les précédents, avaient été formés à l'école de danse que Landé avait dirigée jusqu'à sa mort survenue en 1747.

Personnel technique

Carlo Gibelli, machiniste (1735-1764...).

Antonio Peresinotti, peintre-décorateur (1735-1778).

Giuseppe Valeriani, décorateur (1742-1762).

Pietro Gradizzi, décorateur (1753?-1762).

Troupe française

Les *Archives des théâtres impériaux* et les mémoires contemporains ne donnant aucun détail sur l'état de la Compagnie française pendant la seconde moitié du règne d'Elisabeth Péetrovna, force nous est de la reconstituer, de façon approximative, en utilisant pour ce faire les annonces que les artistes publiaient dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, au moment où ils s'apprétaient à quitter la Russie.

Grâce à ces notices, nous apprenons que la troupe avait perdu en 1747, le comédien Hébert et, en 1748, Rosimond et sa femme, ainsi que le comédien Comte (ou La Conde), défections auxquelles il fut certainement remédié par l'engagement d'artistes nouveaux.

Dans la période 1750-1762, la troupe française compta simultanément ou successivement, dans ses rangs, les comédiens et comédiennes dont les noms suivent ¹ :

Deron et femme (partis en 1751).

Antoine Renaud (id. en 1752).

d'Hauteville (id. en 1756).

Préfleury et femme (id. en 1758).

M^{me} Missoli (id. en 1758).

¹ Ces noms ayant été relevés par nous dans des textes russes, il est fort possible que certains d'entre eux aient subi de sensibles déformations, ainsi que cela est le cas de tous les mots et noms étrangers que l'on rencontre dans les colonnes de la *Gazette*.

Dumont (id. en 1758).
 Dupuis (id. en 1758).
 Cochois (mort à Saint-Pétersbourg en 1758).
 M^{me} Duchesne (partie en 1759).
 Châteauneuf et femme (id. en 1759).
 Duchaufmont et femme (id. en 1760).
 Honoré de Noul (id. en 1761).
 Raucourt (id. en 1762).

Troupe allemande

Son associé J.-Chr. Siegmund étant venu à mourir à la fin de l'année 1747 ou au début de 1748 ¹, Johann-Peter Hilferding avait pris la direction de la troupe allemande dans laquelle plusieurs artistes nouveaux vinrent, en 1747, occuper la place de ceux qui étaient partis un an auparavant. C'est ainsi que la Comédie allemande compta, pour un temps, les comédiens Hans-Konrad-Dietrich Eckhoff ², Konrad-Ernst Ackermann ³, et Sophie Schröder ⁴ qui, tous, devaient acquérir, par la suite, une grande renommée en Allemagne, et y prendre une place en vue sur les scènes les plus célèbres.

En dépit de ce précieux renfort, la situation de la Comédie allemande demeurait extrêmement précaire. Ce que voyant, les trois artistes nouvellement venus décidèrent bientôt de regagner l'étranger. Aussi J.-P. Hilferding se trouva-t-il dans l'obligation de reconstituer sa compagnie dans laquelle entrèrent successivement, de 1751 à 1755, Johann-Friedrich Neuhoff ⁵, Johanna-Eleonore Elensohn ⁶, Carl Richter et sa femme, Friedrich Harbrecht et sa femme,

¹ Une annonce parue dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 18 octobre 1748 fait connaître la mise en vente de la maison « ayant appartenu à feu le comédien Siegmund ».

² Né à Hambourg en 1720, mort à Gotha en 1778, H.-K.-D. Eckhoff jouait à Dantzig, quand J.-P. Hilferding le fit venir à Saint-Pétersbourg, en 1747. Il n'y resta pas longtemps car, en 1750 déjà, il se produisait en Allemagne. Après avoir passé dans plusieurs troupes et avoir acquis un grand renom, il fut nommé, en 1775, directeur du Théâtre de la cour, à Gotha.

³ Né à Schwerin en 1712, K.-E. Ackermann fit, dès 1740, partie de la fameuse troupe Schönemann. Arrivé en Russie en 1747, il épousa, deux ans plus tard, à Moscou, Sophie Schröder, remarquable actrice de la troupe Hilferding. Tous deux partirent en 1751 et se rendirent à Königsberg où ils prirent la direction du théâtre. Puis, connaissant un succès toujours grandissant, ils passèrent dans plusieurs troupes, pour arriver enfin à Hambourg où K.-E. Ackermann mourut en 1771.

⁴ Sophie-Charlotte Biereichel, née en 1714 à Berlin, morte à Hambourg en 1792, épousa en premières noces l'organiste Joh.-Dietrich Schröder, de Schwerin. Celui-ci étant mort, elle se maria à Moscou, en 1749, avec son camarade K.-E. Ackermann qu'elle suivit peu après à l'étranger où elle connut un légitime succès. Elle était, à la fois, excellente poétesse, actrice et professeur de déclamation. De son premier mariage, elle avait eu un fils : L.-Fr. Schröder (1744-1816) qui fit une magnifique carrière sur les scènes dramatiques allemandes. De sa seconde union, elle eut deux enfants qui, eux aussi, suivirent les traces de leurs parents, et acquirent une grande célébrité : 1^o K.-D. Ackermann qui, vingt ans plus tard, fut l'un des plus brillants pensionnaires de la troupe Knipper à Saint-Pétersbourg ; 2^o Charlotte-Sophie Ackermann (1757-1775) qui devint une remarquable cantatrice.

⁵ Le comédien J.-Fr. Neuhoff avait fait partie de la troupe d'Hilferding, à Riga, avant que d'arriver en Russie où, en 1755, il épousa sa camarade J.-E. Elensohn. En 1762, le couple reçut, de l'empereur Pierre III, un privilège pour l'exploitation du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, succédant ainsi à J.-P. Hilferding. Mais Neuhoff mourut déjà en 1764.

⁶ Fille d'un acteur allemand, formée pour le théâtre par Breiting qui, en 1750, la fit entrer, âgée de quinze ans à peine, dans sa troupe de Dantzig, Johanna-Eleonora Elensohn se trouvait dans la compagnie d'Hilferding, à Saint-Pétersbourg, lorsqu'elle eut la chance d'être remarquée par P. I. Melissino (plus tard directeur des Théâtres impériaux) qui la fit travailler et réussit à faire d'elle une actrice remarquable. (Elle avait, paraît-il, étudié avec Melissino le rôle de Phèdre dans lequel elle se montrait incomparable.) En 1755, elle devint la femme de son camarade J.-F. Neuhoff. A la mort de son mari, l'Elensohn partit pour l'Allemagne où elle fit une brillante carrière, puis elle revint, en 1770, dans la capitale russe où elle reçut un nouveau privilège.

Friedrich Mende et Josef Scolari qui avait été l'un des premiers pensionnaires d'Hilferding à Saint-Pétersbourg, quelque dix ans auparavant ¹.

Au dire de J. von Stählin ², cette troupe était — mis à part ses premiers sujets — de qualité assez médiocre, et ses spectacles n'étaient guère fréquentés que par des Allemands de basse condition, qui ne fournissaient pas des recettes suffisantes pour assurer la marche de l'exploitation. De sorte que, devant une situation aussi misérable, bon nombre d'artistes levèrent le siège en 1755, ainsi qu'en témoignent les annonces rituelles publiées par la feuille officielle ³.

Pour autant, J.-P. Hilferding ne se tint pas encore pour battu et, en 1757, voulant courageusement faire face à l'adversité, il compléta à nouveau sa compagnie, y appelant les comédiens Karl-Ludwig Korn, Joh.-Fried. Ingling et Maria Obingering qui jouèrent désormais aux côtés du couple Neuhoff.

Mais, pas plus que les précédents, cet ensemble ne réussit à vaincre l'indifférence de la population et, en 1758, éclipsé par l'*opera buffa* qui, d'un coup, avait accaparé l'attention générale des amateurs de théâtre, il quitta la capitale pour aller se produire à Reval ⁴.

On ne devait revoir J.-P. Hilferding à Saint-Pétersbourg qu'en 1761, année où, sans se laisser abattre, il tenta, une fois de plus, de reconstituer sa compagnie pour laquelle il s'associa avec son ex-pensionnaire J.-Fr. Neuhoff. Mais, dès l'année suivante, celui-ci écarta définitivement l'impresario malchanceux, en obtenant du gouvernement un privilège en son nom propre.

On s'en doute, l'entretien du nombreux personnel théâtral, musical et technique qui était attaché au service impérial, devait entraîner des dépenses considérables que venaient encore accroître les frais inhérents à la réalisation matérielle de spectacles extrêmement fréquents : décors, machines, costumes, accessoires divers, éclairage, copie de musique, figuration, etc. Si l'on ignore le montant total du budget du Théâtre de la cour, du moins connaît-on exactement celui de la compagnie italienne, vocable sous lequel l'administration réunissait : le maître de chapelle, le décorateur principal, les instrumentistes de l'orchestre, les chanteurs et les artistes chorégraphiques (y compris les danseurs et danseuses russes). Un document officiel qui appartient à l'année 1757 ⁵ établit qu'à ce moment les gages de ce seul ensemble s'élevaient à la somme de 31.409 roubles 99 ½ kopeks. Si l'on considère que les artistes bénéficiaient encore d'un logement gratuit dont l'importance était proportionnée à leur rang dans la troupe ⁶, et qu'on leur fournissait également le bois dont ils avaient besoin pour leur chauffage et leur cuisine, on se rendra compte de la charge que l'entretien de toutes les troupes devait constituer pour le budget impérial.

Par ailleurs, certaines gracieusetés de la souveraine, qui ne laissaient pas d'ajouter au confort des artistes fixés dans la capitale, entraînaient, elles aussi, des dépenses assez considérables. C'est ainsi que, le 5 mai 1758, l'oukase suivant fut promulgué, qui montre bien la sollicitude dont étaient entourés les musiciens attachés au service impérial :

Su Majesté Impériale, informée que les musiciens de la cour, lorsqu'ils doivent jouer au concert ou aux représentations d'opéra, s'y rendent à pied, portant eux-mêmes leurs

¹ N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 113, commet une plaisante erreur en confondant cet artiste allemand avec le compositeur italien Giuseppe Scolari (1720-1770) dont, à la vérité, plusieurs ouvrages lyriques furent représentés à Saint-Pétersbourg, dès 1758, mais qui ne vint jamais en Russie.

² *Op. cit.*, I, 413.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 7 mars 1755.

⁴ *Ibid.*, année 1758, *passim*. Et E. ROSEN : *Op. cit.*, p. 74.

⁵ *Liste des gages des employés de la Compagnie italienne*, reproduite dans : *Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou*, 1860, n° 3, pp. 52-53.

⁶ Ceux des artistes qui n'étaient pas logés par la Couronne, recevaient annuellement une somme correspondant à la valeur du logement auquel ils avaient droit.

instruments petits et grands, a daigné trouver cela tout à fait inadmissible. Surtout quand, à la fin des concerts et des représentations, les musiciens doivent regagner leur logis, à une heure tardive, avec leurs instruments, ce qui est d'autant plus pénible pour eux, que ces instruments sont plus grands.

En conséquence, Sa Majesté Impériale a daigné ordonner à la grande écurie de fournir des chevaux avec des équipages pour tous les musiciens de la cour, afin de les amener avec leurs instruments pour les spectacles, et les ramener ensuite chez eux. Cela de même au cas où il y aurait des spectacles à Ekaterinhof ou dans d'autres lieux éloignés, où la présence des dits musiciens est indispensable ¹.

Encore qu'il ne soit fait mention ici que des seuls instrumentistes, il n'est pas douteux que cette mesure ait été bientôt étendue à tous les artistes du chant et de la danse. Témoin la liste détaillée que le *Journal du fourrier de la chambre* nous donne, des chevaux et des voitures réquisitionnés pour conduire à Péterhof les membres de la compagnie italienne, appelés à se produire aux *Kurtage*, durant le mois d'août 1756 :

*Le castrat Carestini et le violon Madonius, dans une demi-berline à 5 chevaux.
Le maître de chapelle Araja et le castrat Saletti, dans une berline à 6 chevaux.
Douze personnes dans une ligne ² à 12 chevaux.
Chlakovskaya, Giorgi et dall'Oglio, dans une berline à 6 chevaux.
Le garçon d'orchestre et le sergent dans une calèche à 3 chevaux.
Instruments : deux voitures à 3 chevaux ³.*

NOTES BIOGRAPHIQUES

J.-Jakob Fœrster, d'origine allemande, naquit au début du XVIII^e siècle, à Saint-Pétersbourg où son père, Johann-Christian, était carillonneur de l'église des Saints-Pierre-et-Paul, et avait fondé l'un des plus anciens commerces d'instruments de la capitale. Entré dans l'orchestre de la cour à une date que nous ignorons, Jakob Fœrster jouait indifféremment du violon et du clavecin ⁴.

Il dut cependant se vouer plus particulièrement à ce dernier, puisqu'en 1762, au moment où Pierre III le congédia pour le remplacer par Niederstedt, il avait le titre de second claveciniste ⁵. A la mort de son père, l'artiste lui avait succédé comme carillonneur, et avait hérité de son négoce qu'il développa. La date de sa mort est inconnue. Pourtant, l'on sait qu'en 1784 encore, il se rendit à Vienne où il publia quelques œuvres pour le clavecin ⁶.

* * *

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 55-56.

² La « ligne » était un véhicule léger et étroit, autrefois employé en Russie pour le transport d'un grand nombre de personnes. Elle était essentiellement formée de deux banquettes extraordinairement longues, disposées dans le sens de la marche, et sur lesquelles les voyageurs s'installaient dos à dos.

³ *Journal du fourrier de la chambre*, août 1756. Détail intéressant, cet usage fort apprécié de ceux qui en étaient les bénéficiaires, se perpétua plus d'un siècle et demi durant, dans les Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou. A la veille encore de la révolution soviétique, chaque soir, une ou deux heures avant le spectacle, de longues théories de profondes et bruyantes berlines traînées par deux chevaux, amenaient au théâtre tous les artistes prenant part à la représentation, du chef d'orchestre et du régisseur-général, jusqu'au dernier des choristes et des coryphées. Par un singulier retour du sort, seuls les instrumentistes de l'orchestre ne participaient pas à ces transports. Et, une fois la soirée terminée, c'était la rentrée au logis, dans les mêmes véhicules qui, s'arrêtant le long des rues, déposaient chacun devant chez soi...

⁴ E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lexikon*, I, 423.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61.

⁶ G. SCHILLING : *Op. cit.*, III, 15.

Schnurfeld était, évidemment, originaire d'Allemagne. Cet artiste dont le prénom est inconnu, n'est cité que par la *Liste des gages... de la Compagnie italienne pour 1757* qui permet d'établir sa présence, à ce moment, dans l'orchestre de la cour. On ignore l'époque à laquelle Schnurfeld entra au service, et la date de sa retraite.

* * *

Ivan Khorgevsky, violoncelliste, fut élève de l'École de musique fondée par Anna Ioannovna, en 1740 et, dès ce moment, il fut inscrit au rôle de l'orchestre de la cour ¹. Lorsque Giuseppe dall'Oglio quitta la Russie en 1764, il fut appelé, conjointement avec l'Italien Ciccio Poliari, à succéder au célèbre violoncelliste. Mais J. von Stählin qui nous livre ce renseignement, écrit, en un autre passage de son ouvrage, que dall'Oglio « fut remplacé misérablement par un jeune Russe que Pierre III [alors grand-duc héritier] avait envoyé pendant quelques années à Naples pour y étudier, et que l'on avait fait revenir trop tôt » ². Si c'est bien de Khorgevsky qu'il s'agit ici, on voit que celui-ci n'était pas un artiste très remarquable. En février 1784, Khorgevsky, qui avait alors un traitement de cinq cents roubles, demanda d'être mis à la retraite, en raison de son âge avancé et en considération de ses quarante-quatre années consécutives de service. Il reçut son congé le 5 janvier 1787, avec une pension annuelle de cinq cents roubles, qui lui était encore servie en 1791 ³.

* * *

Léopold Smiedel (ou Schmiedl), corniste, fut engagé à Vienne, le 1^{er} juin 1756, par l'entremise du baron Sievers, ministre de Russie dans cette ville ⁴. En 1757, Smiedel avait un gage de cinq cents roubles. On ignore jusqu'à quelle époque cet artiste demeura au service impérial.

* * *

Johann Anton Maresch, corniste et violoncelliste qui occupe une place en vue dans l'histoire de la musique en Russie, comme créateur et directeur des fameux orchestres de « cors russes », naquit en 1719, à Chotieborz (Bohême), où son père était surveillant des voies fluviales. Il commença ses études au couvent de sa ville natale où il apprit le chant et où, montrant de précoces dispositions musicales, il se passionna pour le cor. Puis son père le fit voyager. Le jeune homme se rendit, tout d'abord, à Dresde, afin de s'y perfectionner auprès du fameux corniste A. J. Hampel, qui était attaché à l'orchestre de la cour, et il travailla aussi le violoncelle avec son compatriote Joseph Zicha ⁵, ce qui lui permit, par la suite, de se consacrer à ce dernier instrument, et de former des élèves jouant à la fois du cor et du violoncelle.

A Berlin où il alla ensuite, Johann Anton Maresch se livra à l'enseignement. De la sorte, il eut l'occasion de donner des leçons au jeune comte Bestougef, et celui-ci, ayant été chargé

¹ *Archives générales du Ministère de la cour impériale*, 36/1629, n° 53. Et *Archives des Théâtres impériaux*, II, 167.

² *Op. cit.*, I, 420 et II, 166.

³ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 167, 337-338 et 397.

⁴ Un contrat signé le même jour, par le baron Sievers, assura à la cour de Russie le retour d'un autre corniste d'une haute qualité, Ferdinand Kölbel qui, nous l'avons dit, avait été au service russe dès 1730 environ, et qui avait quitté la Russie au début du règne d'Elisabeth Péetrovna, pour aller voyager à l'étranger (*Liste des gages... de la Compagnie italienne*).

⁵ Par erreur, J. C. HINRICHS : *Entstehung... der russischen Jagdmusik*; Saint-Petersbourg, 1796, p. VIII, prétend que c'est à Berlin, que Maresch fut l'élève de Zicha. Or, celui-ci appartient, dès 1746, à l'orchestre de Dresde, et il resta dans cette ville jusqu'en 1764, date à laquelle Maresch se trouvait en Russie depuis seize ans déjà.

par son père, le grand-chancelier A. P. Bestougef-Rioumine, d'engager un bon corniste, jugea ne pouvoir mieux faire que de recommander son maître. C'est ainsi que J. A. Maresch se rendit, en 1748, à Saint-Pétersbourg où son talent allait lui permettre de se créer bientôt une situation enviable. De fait, tout en se produisant dans la maison du grand-chancelier où il faisait l'admiration de tous les auditeurs, pour sa virtuosité et la noblesse du son qu'il tirait de son instrument, l'artiste tchèque qui était également chargé d'enseigner les jeunes musiciens de son protecteur, fit, en peu de temps, accomplir à ceux-ci des progrès si surprenants, qu'en 1751, le grand-veneur de la cour, prince Sémen Kyrillovitch Narychkine, l'engagea à son tour, pour réorganiser sa « musique de chasse », alors fort médiocre : circonstance qui permit à J. A. Maresch de montrer ses capacités car, très rapidement, il transforma entièrement cet ensemble dont il amena les membres à un haut point de perfection, faisant de lui un véritable orchestre pour lequel il imagina des instruments dont chacun ne produisait qu'une seule note. C'est ainsi que prit naissance la fameuse « musique de cors russes », qui allait aussitôt connaître une vogue incroyable dans toute la Russie, au point que, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, et le premier quart du XIX^e, quantité de grands seigneurs tinrent à posséder un orchestre de ce genre ¹.

Tout en poursuivant l'œuvre à laquelle il s'était voué, J. A. Maresch, dont le talent avait été remarqué par l'impératrice Elisabeth Pétrovna, entra, le 12 avril 1752, dans l'orchestre de la cour, comme corniste, et il y reçut des appointements annuels de quatre cents roubles ². Puis, en 1757, il fut en outre nommé chef de la musique de chasse impériale, et chargé de former, pour la cour, un ensemble de cors semblable à celui de S. K. Narychkine.

Toutefois, il continua à jouer dans l'orchestre mais, en 1774, ayant perdu une dent de devant, il se vit contraint de renoncer au cor, et passa alors comme second violoncelle, fonctions qu'il remplit jusqu'en 1789. Frappé, à ce moment, d'une attaque de paralysie, il prit sa retraite, et reçut une pension de sept cents roubles, en raison de ses longs services, outre celle de cinq cents roubles, qui lui était versée par la musique de cors impériale ³. Il mourut à Saint-Pétersbourg, le 30 mai 1794.

Le portrait de J. A. Maresch a été exécuté à Saint-Pétersbourg, vers 1796, par le graveur J. C. Nabholz, et il est devenu extrêmement rare (exemplaire en notre possession) ⁴. D'autre part, on trouvera d'amples détails sur la carrière et l'œuvre de ce remarquable artiste, dans l'ouvrage que J. C. Hinrichs a publié dans la même ville, en 1796, sous le titre : *Entstehung, Fortgang und ietziqe Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*.

* * *

Hermann-Friedrich Raupach, claveciniste, compositeur et maître de chapelle, naquit en 1728 à Stralsund où son père était organiste et où J. Mattheson, qui le vit en 1740, âgé de douze ans, jugea qu'il montrait déjà de remarquables dispositions pour la musique ⁵. On ignore la date exacte de son apparition en Russie, mais il est vraisemblable qu'elle précéda de peu sa nomination — intervenue le 13 février 1755 — aux fonctions de claveciniste de l'orchestre de la cour, aux appointements annuels de quatre cents roubles ⁶.

Ayant fait représenter, en 1758, un opéra russe : *Alceste*, livret de Soumarokof, qui connut un succès aussi éclatant que durable, H.-F. Raupach semble avoir succédé temporairement à Francesco Araja, lorsque celui-ci rentra en Italie, en 1759. En effet, il donna, cette même année,

¹ Voir t. II, appendice IV, la monographie que nous consacrons aux travaux de J. A. Maresch, à l'histoire de la musique de cors russes, et aux nombreux ensembles de ce genre, qui existèrent durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, et le début du XIX^e.

² *Archives Th. Imp.*, III, 115.

³ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, p. XIII.

⁴ Fig. 36, voir la reproduction de ce portrait.

⁵ *Ehrenpforte*, p. 286.

⁶ *Liste des gages... de la Compagnie italienne*, 1757.

au Théâtre de la cour, un « prologue » russe : *Les nouveaux lauriers* ¹, et un opéra-ballet en cinq actes : *L'asile de la vertu* (tous deux de Soumarokof) écrits en collaboration avec le compositeur Josef Starzer; puis, en 1760, un opéra italien : *Siroe*, livret de P. Metastasio.

Le 7 janvier 1762, peu après l'avènement de Pierre III, l'artiste allemand, qui avait pour lors le titre de maître de chapelle, fut congédié et remplacé par Vincenzo Manfredini ². Il partit quelques mois plus tard pour l'étranger ³, et se rendit à Paris où il séjourna durant plusieurs années, se livrant surtout, semble-t-il, à la composition, car il publia, à ce moment, un certain nombre d'œuvres instrumentales, notamment : *VI Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon*, dédiées au prince de Golitzyne, et quatre *Sonates* semblables, op. 2, dédiées au comte Razoumovsky ⁴. Au cours de ce séjour, Raupach entra en relations avec Léopold Mozart et son fils qui, rentrant de Londres, passèrent dans la capitale française, les mois de mai et de juin 1766. Et il eut tôt fait de remarquer les étonnantes dispositions du petit prodige ainsi qu'en témoigne Grimm qui, parlant de Wolfgang, écrit, à la date du 15 juillet (nouv. st.) :

A Londres, Bach le prenait entre ses genoux, et ils jouaient ainsi de tête alternativement, sur le même clavecin, deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Il a subi la même épreuve avec M. Raupach, habile musicien, qui a été longtemps à Pétersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité ⁵.

En 1768, lors de l'arrivée de Tomaso Traetta à Saint-Pétersbourg, Hermann-Friedrich Raupach fut réengagé pour tenir le second clavecin dans l'orchestre de la cour ⁶ et, en 1770, il était réintégré dans ses anciennes fonctions, car le livret d'*Antigono*, opéra de T. Traetta, représenté à cette époque, constate que :

La musique des ballets est de M. Frédérique Raubach (sic), second maître de chapelle au service de Sa Majesté Impériale.

Dès ce moment, le compositeur allemand montra une activité considérable. Succédant dans ces fonctions à Josef Starzer qui avait quitté le service impérial en 1768, il eut la tâche de fournir toute la musique de danse dont il se faisait une consommation considérable sur la scène de la cour, cela aussi bien dans les ouvrages chorégraphiques proprement dits, que dans les opéras. C'est ainsi qu'il donna successivement les grands divertissements dansés qui furent intercalés dans *Antigono*, *Amore e Psiche* et *Lucio Vero* de T. Traetta, puis près de vingt-cinq ballets dont les manuscrits furent achetés, après sa mort, par l'Académie des beaux-arts ⁷ qui, en 1777, l'avait appelé à diriger sa « classe musicale » où il devait enseigner la composition, ainsi que la musique vocale et instrumentale.

Après avoir écrit un opéra russe encore : *Les bons soldats*, trois actes, livret de Khéraskof, qui se maintint longtemps au répertoire, mais qu'il ne semble pas avoir eu le temps de voir à la scène, Hermann-Friedrich Raupach mourut à Saint-Pétersbourg, au mois de décembre 1778, à l'âge de cinquante ans ⁸.

Signalons, en terminant, que toutes les biographies publiées jusqu'ici sur cet artiste, aussi bien celles du XVIII^e siècle, que celles données par Fétis, R. Eitner et même N. Findeisen,

¹ Comme on le verra par la suite, peut-être bien cet ouvrage ne fut-il représenté qu'en 1764.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 avril 1762, annonce.

⁴ Ce dernier recueil a été publié en 1767 (J. A. HILLER : *Wöchentliche Nachrichten...*, janvier 1768, n° 29.)

⁵ GRIMM et DIDEROT : *Correspondance littéraire*, édit. Tournoux ; Paris, 1877-1882, t. VII, pp. 81-83.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 180.

⁷ *Archives de l'Académie impériale des beaux-arts*, 1779, p. 29.

⁸ *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe.*

accumulent de grossières erreurs et de comiques contradictions. Jugeant superflu de relever celles-ci et celles-là, nous nous sommes borné à les rectifier au cours de la notice qu'on vient de lire.

* * *

Johann-Baptista Gumpenhuber, pantaloniste, né en Saxe, étudia à Vienne auprès d'un des disciples du célèbre Pantaléon Hebenstreit, peut-être même y fut-il l'élève direct de ce musicien. S'étant fait connaître comme un virtuose accompli, il fut engagé, vers 1755, à la cour de Russie où il demeura jusqu'au début de l'année 1756.

J. von Stählin, qui en profite pour donner de nombreux détails historiques et techniques sur le pantalon, déclare que J.-B. Gumpenhuber s'était rendu à Saint-Petersbourg, à l'instigation du comte Bestougef, ministre de Russie à Vienne, et qu'il entra au service impérial, recevant un gage élevé dont on ignore le montant :

... Il jouait à la cour, lors des réceptions, dans les concerts habituels, et dans l'orchestre, à l'opéra. A chaque fois, il se faisait admirer pour la force musicale de ses propres concertos, et pour son étonnante précision dans l'exécution de cadences, caprices et trilles tout à fait extraordinaires ¹.

L'historiographe ajoute que J.-B. Gumpenhuber partit au début de l'année 1757 ², et qu'il se rendit alors en Angleterre. Le sort ultérieur de cet artiste est demeuré inconnu.

* * *

Johann Andreas Kirchoff, remarquable harpiste né en Saxe, en 1722, semble avoir débuté comme musicien de la chambre à Weimar, en 1747 ³. Arrivé en Russie, probablement dans le courant de l'année 1755, il n'y fit qu'un court séjour, car il repartit déjà au milieu de l'année suivante ⁴. J. von Stählin, qui parle de lui très élogieusement, rapporte que :

... dans quelques maisons seigneuriales et à la cour, il exécutait des concertos que l'on n'a guère la possibilité d'entendre d'autres harpistes, et que l'on croyait auparavant à peine jouables sur cet instrument. Aussi était-il fort admiré, aussi bien par les virtuoses italiens, que dans les autres sociétés où il se produisait, à cause de la force particulière et de l'expression de son jeu. A la cour, où il exécuta plusieurs fois des concertos entiers et des soli, avec l'accompagnement d'un violoncelle, il reçut un beau cadeau et, quelques mois plus tard, il repartit pour l'Allemagne ⁵.

¹ *Op. cit.*, II, 140-141. Dans l'ouvrage qu'il a consacré à la « musique de cors » imaginée par J. Maresch, J. C. Hinrichs relate que plusieurs œuvres de Gumpenhuber furent arrangées, vers 1757, à l'intention de cet ensemble. Ajoutons que, contrairement à une affirmation de N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 45), il semble certain que Gumpenhuber ne fut jamais au service du prince S. K. Narychkine, propriétaire de cet orchestre, et qu'il n'eut aucune part à l'arrangement de ses œuvres.

² Il est vraisemblable que Gumpenhuber quitta la Russie plus tôt que ne l'écrit J. von Stählin. Car, le 15 décembre 1755, il fit paraître, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, l'avis obligatoire dans lequel, s'intitulant pour lors : « ancien musicien de la chambre de Sa Majesté Impériale », il annonçait son prochain départ pour Vienne.

³ *Die Musik*; Berlin, août 1928, p. 816.

⁴ E. L. Gerber, suivi par tous les lexicographes, prétend que J. A. Kirchoff séjourna en Russie en 1758, date qu'infirmes l'avis publié par l'artiste, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 24 mai 1756, pour annoncer son prochain départ pour l'étranger.

⁵ *Op. cit.*, II, 149-150.

Dans la suite, la présence de cet artiste est signalée à Copenhague en 1771 et 1774¹, à Stockholm en 1780², à Londres en 1785³ puis, de nouveau, à Copenhague où il fut engagé comme musicien de la chambre et où il mourut en 1799⁴.

* * *

Antonio Denzi (dénommé aussi : Denzio), chanteur, compositeur, librettiste et directeur de théâtre, était originaire de Venise où il se produisit sur diverses scènes, dès 1715 et jusqu'à 1721. Trois ans plus tard, on le trouve à Prague, obtenant de grands succès, à la fois comme chanteur, comme poète et comme compositeur. Puis il devint l'intendant du théâtre du comte Sporck, qu'il dirigea jusqu'en 1734, et où il montra une activité considérable, car il y fit représenter plus de cinquante-sept opéras d'Albinoni, Bioni, Vivaldi et autres maîtres italiens de l'époque⁵. Cela tout en se livrant à la composition car, en 1733, il fit jouer, à Ratisbonne, un opéra : *Filindo*, dont il avait écrit la musique⁶.

Ensuite, sa présence est signalée, en 1747-1748, à Munich où il fit représenter un opéra : *Barsina*, puis, en 1754, à Lubeck où une troupe dirigée par lui donna des spectacles de pantomime et de ballet, qui aboutirent à un fiasco financier.

En 1755, Antonio Denzi fut engagé à Saint-Pétersbourg, aux appointements annuels de cinq cents roubles⁷. Avec le titre de « poète de la cour », il succédait à Giuseppe Bonecchi qui avait quitté la Russie trois ans auparavant. Lorsqu'il entra au service impérial, et bien qu'il fût déjà dans un âge avancé, Antonio Denzi se faisait encore entendre à la scène, car J. von Stählin⁸ note que « le vieux poète de la cour » se produisait alors dans les spectacles d'*intermezzi* donnés sur le petit théâtre du grand-duc Pierre Féodorovitch, à Oranienbaum, où il avait comme partenaires les cantatrices Caterina Brignonzi et Eleonora Brihan.

En tant que dramaturge, Antonio Denzi n'a livré que fort peu d'ouvrages aux théâtres russes. A moins — ce qui est fort possible — que telles de ses œuvres aient disparu sans laisser de traces, sa production se réduit à deux cantates : *Urania vaticinante* et *Junon secourable*, toutes deux mises en musique par Francesco Araja et jouées en 1757, puis au texte d'une fête en plein air organisée par la future Catherine II, au mois de juillet 1758, enfin au livret d'un *opera buffa* : *Il marito geloso*, dont le compositeur est inconnu, et qui fut représenté à Saint-Pétersbourg, à la même époque.

Vers 1758 ou, au plus tard, au cours de 1759, un nouveau librettiste : Lodovico Lazzaroni, vint remplacer Antonio Denzi qui dut alors quitter le service impérial, et semble s'être fixé quelque temps à Moscou, ainsi que le montre une annonce publiée par lui, en 1763, dans le journal officiel de cette ville⁹. Nous ignorons le sort ultérieur du poète-compositeur et la date de sa mort.

* * *

¹ V. C. RAVN et A. HAMMERICH : *Festskrift i anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*; Copenhague, 1886, pp. 66 et 73.

² O. MORALES et N. NORLIND : *Kungl. Musikaliska Akademien 1771-1921*; Stockholm, 1921, p. 24.

³ C. F. POHL : *Op. cit.*, II, 369.

⁴ E. L. GERBER : *Neues... Lexikon*, III, 50.

⁵ Sur l'activité de cet artiste à Prague et ses déboires financiers dans cette ville, voir O. TEUBER : *Op. cit.*, *passim*.

⁶ Exemplaire du livret à la Bibliothèque nationale de Paris.

⁷ N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 144, qui ne cite pas sa source.

⁸ *Op. cit.*, II, 110.

⁹ *Gazette de Moscou*, du 4 mars.

Nunziata Garani ¹, cantatrice bouffe, était originaire de Venise ² où elle se produisait en 1747-1749. En mai ou juin 1750 — et non pas en 1749, comme l'affirme J. von Stählin — elle arriva à Saint-Pétersbourg, plus particulièrement engagée pour les *intermezzi*. Mais, dit l'historiographe germano-russe, « elle pouvait très bien aussi être employée dans l'*opera seria* » ³. En compagnie de Costantino Compassi avec lequel elle venait de chanter cet ouvrage à Venise, elle débuta, le 1^{er} juillet 1750, dans : *La preziosa ridicola*. La même année, elle chanta dans : *Livietta e Tracollo*, de Pergolesi, et *Bellerofonte* de F. Araja. Dès lors, elle prend une place en vue dans les spectacles de la cour. Son nom se rencontre, en effet, dans la distribution d'*Eudossa incoronata* (1751 et 1753), de *La corona d' Alessandro Magno* (entre 1750 et 1752), et d'*Alessandro nelle Indie* (1755) ⁴. En 1757, ses appointements s'élevaient à la somme de mille cinq cents roubles ⁵.

C'est à ce moment, que Nunziata Garani semble avoir passé au service particulier du grand-duc Pierre Féodorovitch, sur le théâtre duquel elle chanta dans *Bellerofonte* (1757), *Urania vaticinante* (1757), *Alessandro nelle Indie* (1759) et *Semiramide riconosciuta* (1760) ⁶. Puis, le 7 janvier 1762, quelques jours après son avènement au trône, Pierre III, qui semble avoir particulièrement apprécié son talent, réintégra l'artiste dans la compagnie italienne, en lui restituant ses précédents appointements ⁷. La Garani se produisit alors dans *La pace degli eroi* (1762). Toutefois, elle ne bénéficia pas longtemps de sa nouvelle situation car, lors de la tragique déposition de l'infortuné souverain, Catherine II s'empressa de signifier leur congé à tous ceux qui avaient été des familiers de son époux. Il faut penser que Nunziata Garani fut du nombre, puisqu'un document conservé aux Archives de l'Empire nous la montre sollicitant un secours, vraisemblablement pour pouvoir quitter la Russie et rentrer dans son pays. En marge de cette supplique, l'impératrice inscrivit cette note autographe :

100 ducats payés. Pour le reste, charger A. V. Olsoufieff d'examiner ⁸.

Nous n'avons, dès lors, découvert aucune trace de cette artiste, pas plus en Russie qu'à l'étranger.

* * *

Costantino Compassi, ténor bouffe, originaire de la Toscane, se produisit à Venise dès l'année 1747, jusqu'à l'époque de son départ pour la Russie où il dut arriver en mai ou juin 1750. J. von Stählin, qui déclare que son intonation n'était pas toujours très pure, mais qu'il avait une voix charmante et une très agréable façon de chanter, constate qu'il avait été engagé spécialement pour les spectacles d'*intermezzi*, où sa partenaire allait être Nunziata Garani, et que, comme celle-ci, il n'en était pas moins capable de se produire dans l'*opera seria* :

... car le compositeur, en écrivant ses airs, avait soin de les conformer à la légèreté de leurs voix, de même qu'il savait faire valoir la puissance de l'organe des deux castrats ⁹.

¹ Plusieurs sources russes l'appellent : Garatria.

² Livret d'*Alessandro nelle Indie*, 1755. Pourtant, J. von Stählin déclare qu'elle était originaire de Bologne.

³ *Op. cit.*, I, 407 et II, 105.

⁴ Livrets de ces ouvrages.

⁵ *Liste des gages... de la Compagnie italienne*.

⁶ Livrets de ces ouvrages.

⁷ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 62.

⁸ *Recueil de la Société russe d'histoire*, VII, 137. Adam Vassiliévitch Olsoufieff, par la suite président du Comité de direction des spectacles et de la musique, était alors directeur de la Chancellerie particulière de Catherine II.

⁹ *Op. cit.*, II, 105.

La Garani et Costantino Compassi se firent entendre, tout d'abord, au concert, le 24 juin 1750, à Péterhof. Puis ils parurent successivement dans deux *intermezzi* : *La preziosa ridicola* (1^{er} juillet) et *Livietta e Tracollo* (22 juillet). Mais Costantino Compassi prend bientôt part à toutes les grandes représentations lyriques. On voit son nom figurer dans la distribution de *Bellerofonte* (1750), *Eudossa incoronata* (1751 et 1753), *La corona d'Alessandro Magno* (1750-1752), *Alessandro nelle Indie* (1755) et *Siroe* (1760). En outre, l'artiste était un des solistes attitrés des concerts donnés à la cour. C'est sans doute à cette circonstance qu'il dut d'entrer très avant dans les bonnes grâces de l'impératrice Elisabeth, alors que celle-ci, vieillie, malade, vivait retirée au Palais, entourée de quelques intimes. Ayant ses entrées auprès de la souveraine, Costantino Compassi était chargé de la distraire, et admis à sa table : faveur qui le faisait rechercher de tous les ministres étrangers désireux de conserver un contact avec l'autocrate dont les appartements leur étaient inexorablement fermés ¹.

Comme quantité d'amis personnels et de serviteurs d'Elisabeth Péetrovna, Costantino Compassi fut remercié par Pierre III, dès son avènement au trône ², et il ne tarda pas à regagner l'Italie pour y jouir en paix de la fortune qu'il avait acquise, autant par son talent de chanteur, que par son adresse à servir les intérêts de ceux qui recouraient à lui pour obtenir une faveur de l'impératrice.

En 1757, ses appointements atteignaient la somme de mille cinq cents roubles ³, à quoi venaient, bien entendu, s'ajouter les nombreux et précieux cadeaux de ses obligés...

* * *

Giovanni Carestini, l'un des plus remarquables castrats de son époque, d'abord soprano, puis contralto, naquit vers 1700 et chanta dès 1724 à Venise. J. J. Quantz, qui eut l'occasion de l'admirer en 1726, à Parme, donna par la suite cette appréciation sur son talent :

... Il avait alors un soprano fort et plein qui se transforma en l'un des contraltos les plus beaux, les plus puissants et les plus graves... Il avait une extraordinaire virtuosité dans les traits brillants qu'il chantait de la poitrine, comme Farinelli, selon la bonne école de Bernacchi. Il faisait beaucoup de fioritures, le plus souvent avec grand succès, mais parfois jusqu'à l'extravagance. Son jeu était ardent, comme son chant. Avec le temps, il se montra excellent dans l'adagio ⁴.

Après s'être produit avec un succès persistant à Naples, Londres, Munich, Turin, Milan ⁵ et Dresde, puis à Berlin où il ne retrouva pas la même faveur, Giovanni Carestini fut engagé à Saint-Pétersbourg, vers 1754. Bien qu'il fût déjà assez âgé, J. von Stählin écrit que :

... grâce aux beaux restes de sa voix claire et à son excellente façon de vocaliser, il était encore agréable à entendre. Il parut dans plusieurs opéras, et prouva qu'il avait été l'un des plus remarquables chanteurs ⁶.

¹ F.-H. LAFERMIÈRE : *Souvenirs*, dans la revue : *Le passé russe*, 1878, fasc. X. Le comte Esterhazy, ministre d'Autriche en Russie, raconte, dans ses *Mémoires*, qu'il invita Compassi à dîner chez lui, que celui-ci « n'était pas bête », et qu'il lui fut assez utile.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61.

³ *Liste des gages... de la Compagnie italienne*, 1757.

⁴ *Lebenslauf*, dans F. W. MARBURG : *Hist.-krit. Beyträge*, I, 234-235.

⁵ Dans cette ville, Carestini créa, en 1742 et 1744, *Demofoonte* et *Sofonisba* de Gluck.

⁶ *Op. cit.*, II, 104-105. Toutefois, l'historien commet une erreur en affirmant que Carestini succéda à Saletti. Ce dernier, en effet, ne quitta pas la Russie avant 1757, et s'y trouvait encore, lorsque Carestini partit en 1756.

En 1755, Carestini prit part à la représentation d'*Alessandro nelle Indie* puis, au cours de l'année suivante, il se retira définitivement, ainsi que le signale une dépêche de Saint-Pétersbourg à la *Gazette de Moscou* ¹, qui ajoute :

Son art est tellement connu de tous les amateurs de musique, que l'on n'a pas besoin de le rappeler. Sa Majesté a daigné lui donner mille deux cents roubles ².

* * *

Annunziata Manzi, cantatrice originaire de Rome, fut à Naples et à Venise, puis au théâtre d'*intermezzi* de Berlin, avant que de paraître à Saint-Pétersbourg où elle semble s'être rendue vers 1754. Après avoir chanté en 1755, dans *Alessandro nelle Indie*, elle dut quitter le service impérial car, en 1757, son nom ne figure plus dans le rôle des artistes de la compagnie italienne.

* * *

Bartolommeo Puttini, fameux castrat né vers 1730, se produisit à Venise, de 1749 à 1751, puis à la cour de Schaumburg-Lippe, enfin à Dresde, de 1752 à 1756. Malgré sa grande réputation, il faut croire que son genre ne plaisait pas à tous les dilettantes, car le satirique G. W. Rabener qui l'entendit dans cette dernière ville en 1753, porte sur lui ce jugement sévère :

... Ce chanteur guindé dont on ne ferait pas, à Rome, un veilleur de nuit, est enrôlé, malheur qui ne trouble que lui et sa mère ³.

Au début de la Guerre de Sept Ans, Puttini qui avait dû abandonner sa situation dans la capitale saxonne, réussit à se faire engager à Saint-Pétersbourg où il arriva vers 1757, et où J. von Stählin jugea qu'

il savait mieux la musique et l'art de chanter, qu'il n'avait de voix ⁴.

Le nom de Bartolommeo Puttini se rencontre successivement dans la distribution de *La pace degli eroi* et *L'Olimpiade* (1762), *Carlo Magno* (1763), *Le rivali* et *La virtù liberata* (1765), *Didone abbandonata*, *Il re pastore* et *La pace fra la Virtù e la Bellezza* (1766).

En janvier ou février 1765, l'aventurier Casanova qui rencontra Puttini à Saint-Pétersbourg, écrivit qu'il était « entièrement dans les bonnes grâces » de M^{lle} Elisabeth Sievers, fille d'un des favoris de l'impératrice, et qu'

il le méritait autant par son talent, que par son esprit et les charmes de sa personne ⁵.

Son contrat révolu, le chanteur quitta la Russie en janvier 1767 ⁶.

* * *

¹ Numéro du 13 août 1756.

² Fig. 37, nous reproduisons les traits de cet illustre chanteur, d'après le portrait qu'en a donné A. FEDI, dans son *Parnaso*.

³ *Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller*; Carlsruhe, 1777, XV^e partie, p. 167.

⁴ *Op. cit.*, II, 106.

⁵ *Mémoires*; Paris, 1931, t. X, p. 95.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, du 30 janvier 1767.

Elisabeth Biélogradskaya ¹, soprano qui vit le jour en 1739, fut l'une des premières artistes lyriques nées et formées en Russie. Elle avait au reste de qui tenir, étant fille d'Ossip Biélogradsky qui fut, par la suite, régent du chœur d'église de Pierre III, et nièce du célèbre luthiste Timoféi Biélogradsky.

Ayant débuté fort jeune sur la scène, elle se fit aussi connaître comme une excellente claveciniste ². En 1755, à l'âge de seize ans, elle chanta le principal rôle féminin, lors de la création de l'opéra russe : *Céphale et Procris*, de F. Araja, et elle continua de se produire, plus spécialement dans les ouvrages russes — mais parfois aussi dans les opéras italiens — jusqu'en 1764, date à laquelle on rencontre pour la dernière fois une mention de son nom. La Staats-Bibliothek de Berlin possède une copie manuscrite d'une œuvre écrite par cette artiste : un *Menuet* avec variations, pour clavecin ³.

* * *

Charlotte Chlakovskaya, « charmante cantatrice allemande de Saint-Pétersbourg » ⁴, fut l'élève de Filippo Giorgi et de sa femme, pour la langue et le chant italiens ⁵. Elle avait donc été à bonne école, et ce fait explique que cette artiste ait été en état de briller sur la scène impériale, aux côtés des plus réputés virtuoses de la péninsule. Charlotte Chlakovskaya entra au service le 7 avril 1756, et montra aussitôt une très grande activité, aussi bien au sein de la compagnie italienne, que dans la musique de la chambre à laquelle elle fut également attachée. Possédant une fort belle voix de soprano, elle se produisit avec succès dans la plupart des opéras représentés durant les vingt années qu'elle passa au théâtre. Ses appointements s'élevaient à la somme de six cents roubles en 1757, et à mille roubles en 1776. Elle prit sa retraite en 1777, avec une pension de six cents roubles, qui lui était encore versée en 1791 ⁶.

* * *

Marc Féodorovitch Poltoratzky, né en 1729, mort en 1795, était fils d'un pauvre paysan de l'Ukraine. Comme nombre de jeunes gens originaires de cette province, il fut admis de bonne heure dans le chœur des chantres de la cour et, sa belle voix l'ayant fait remarquer, il prit part aux représentations d'opéra italien. Puis on l'envoya en Italie, pour s'y perfectionner dans l'art vocal.

A son retour à Saint-Pétersbourg, Poltoratzky reprit sa place au premier rang des chantres de la chapelle impériale, ainsi qu'au sein de la compagnie italienne avec laquelle il se produisit dans la plupart des ouvrages représentés à cette époque, notamment dans *Bellerofonte* où il fit à la scène des débuts fort remarquables, *Eudossa incoronata* et *La corona d'Alessandro Magno*.

Ses contemporains qui le tenaient pour le premier chanteur russe de son temps, affirment qu'il ne le cédait en rien aux virtuoses italiens sous le rapport de la virtuosité et de l'expression.

Par la suite, Marc Poltoratzky fut nommé « régent » de la Chapelle des chantres de la cour dont, en 1783, il était directeur, avec le titre de conseiller d'Etat actuel ⁷.

¹ Les sources russes orthographient son nom avec la plus grande fantaisie : Biélogradskaya, Bélogratz-kaya, Belgratzkaya, etc.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 103, qui la donne par erreur pour la fille de Timoféi.

³ R. EITNER : *Op. cit.*, I, 421.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 107. Un autre historien, Koni, déclare qu'elle était d'origine polonaise, affirmation que le nom de cette artiste rend assez plausible. Elle était fille de Bartolomé Chlakovsky, musicien de la cour, mis à la retraite en 1741.

⁵ J. von STÄHLIN : *ibid.*

⁶ *Liste des gages... de la Compagnie italienne, 1757*. Et *Archives des Théâtres impériaux*, II, 396 et III, 72.

⁷ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 140-141. Voir, fig. 38, le portrait de Marc Poltoratzky, peint par D. G. Lévitzy, et reproduit d'après grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Op. cit.*, IV, 20.

* * *

Gavril Martzinkévitch, surnommé familièrement *Gavrilouchka*, ténor originaire lui aussi de cette pépinière de belles voix qu'était l'Ukraine, commença sa carrière à Gloukhovo, dans la chapelle particulière du comte Kyrill Razoumovsky qui l'envoya se perfectionner en Italie. Ce seigneur ayant amené son chœur et ses artistes à Moscou, en 1753, et les ayant fait entendre devant une assemblée de hauts personnages, le talent extraordinaire de Martzinkévitch attira immédiatement l'attention de l'auditoire. Au dire de J. von Stählin :

... il chantait les airs d'opéra italien les plus difficiles, avec les traits les plus brillants et les ornements les mieux choisis ¹.

Bientôt admis dans la Chapelle des chantres de la cour, le jeune artiste s'y fit fort apprécier. C'est lui qui, en 1755, eut l'honneur de créer le principal rôle masculin de *Céphale et Procris* dont on affirme que l'idée première lui appartient, et qu'il en suggéra la composition à Francesco Araja.

Gavril Martzinkévitch chantait encore en 1764. Passé cette date, on ignore son sort.

* * *

Evstafiéi Grigoriévitch Sietchkaref, remarquable chanteur russe, semble avoir commencé sa carrière au sein de la Chapelle impériale des chantres puis, en 1752, il fut envoyé au Corps des cadets, « pour y étudier les sciences », c'est-à-dire pour s'instruire dans l'art dramatique qui était fort en honneur dans cette institution. Dès l'année suivante, il y prit part à des spectacles, et il montra un talent si décidé qu'en 1756, il fut admis dans la troupe du Théâtre russe de la cour, lors de la fondation de celui-ci ².

Possédant une fort belle voix, il ne tarda pas à se distinguer dans les premiers opéras russes qui furent joués sur cette scène, et il acquit ainsi la particulière faveur de l'impératrice Elisabeth qui, un jour, trouva l'occasion de la lui témoigner de façon assez curieuse, lors d'une représentation de *Céphale et Procris*, à laquelle l'artiste arriva avec un retard considérable, provoquant ainsi le vif mécontentement de la souveraine. Toutefois, dès qu'il fut entré en scène, Sietchkaref ravit Elisabeth, par son jeu et son chant. Aussi, celle-ci déclara-t-elle à son entourage que « son talent surpassait du double sa faute » et, ayant accordé son pardon au chanteur, elle lui fit cadeau d'une montre en argent, « afin d'éviter qu'il s'attardât à l'avenir » ³.

En 1767-1770, Evstafiéi Sietchkaref qui, alors, n'appartenait plus à la troupe du Théâtre russe, enseignait le chant à l'Académie des Beaux-Arts ⁴.

* * *

Colomba Marconi, de Bologne, première danseuse fort appréciée, que les contemporains appellent simplement : Colomba, dut arriver à Saint-Pétersbourg vers 1750, puisqu'en cette année, elle figurait déjà en tête de la troupe chorégraphique, dans la représentation de *Belle-*

¹ *Op. cit.*, II, 101-102.

² V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 228, 234 et 239.

³ V. MORKOF : *Op. cit.*, p. 5.

⁴ *Les vieilles années*; Saint-Pétersbourg, 1907, p. 396.

*rofonte*¹. Elle se trouvait encore au service en 1761, et avait alors un gage de 1350 roubles, ce qui montre qu'elle jouissait d'une certaine réputation.

* * *

Giuseppe Fabiani et sa femme Maura, danseurs, parurent dès 1750 sur la scène impériale. Chacun d'eux recevait mille roubles. En 1765, on les retrouve à Venise où ils s'intitulaient : *primo ballerino e prima ballerina di S. M. l'Imperatrice di tutte le Russie*.

* * *

Gaetano Andreozzi, surnommé *Tordo et Tordino*, originaire de Florence, premier danseur, semble avoir débuté à Saint-Pétersbourg en 1750, dans *Bellerofonte*. Il avait des appointements de 1350 roubles et, en 1768, il ne figurait plus dans le rôle de la troupe chorégraphique.

* * *

Pietro Gradizzi, originaire de Vérone, décorateur, fut appelé en 1753 à Saint-Pétersbourg, pour y travailler dans les palais impériaux. Il est l'auteur des décors d'*Alceste* (1758), *Les nouveaux lauriers* (1759) et *Semiramide* (1760). Au début de l'année 1762, trois mois à peine après l'avènement du tsar Pierre III, il quitta définitivement la Russie. J. von Stählin écrit qu'à ce moment, il était très âgé, et qu'il « laissait à la cour de nombreux témoignages de son art »².

A son retour en Italie, Pietro Gradizzi se fixa à Venise où il mourut en 1770, ayant été nommé, quelques années auparavant, membre de l'Académie de cette ville³. Il était le père de Francesco Gradizzi qui, arrivé en Russie en même temps que lui, a fourni d'innombrables et beaux décors aux scènes impériales.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 16, commet donc une erreur en affirmant que la Colomba, de même que G. Andreozzi et le couple Fabiani, furent amenés à Saint-Pétersbourg par Rinaldi, en 1753.

² *Op. cit.*, II, 159. Toutefois, l'historien commet une erreur en affirmant que P. Gradizzi partit en même temps que Fr. Araja que le tsar Pierre III avait rappelé en Russie, dès son avènement. En effet, et ainsi qu'il appert d'une annonce publiée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 mars 1762, P. Gradizzi quitta Saint-Pétersbourg plusieurs mois avant le *maestro* italien qui ne s'éloigna qu'après la mort de Pierre III, survenue le 7 juillet de la même année.

³ Sur cet artiste, voir U. THIEME und F. BECKER : *Op. cit.*, XIV, 472.

LES ANNÉES 1750 A 1757

Comme si elle eût eu regret de la pause prolongée qu'elle avait marquée durant les deux années précédentes, la compagnie italienne témoigna, en 1750, une activité subitement accrue qui se traduisit essentiellement par l'apparition, au répertoire, de trois ouvrages nouveaux : deux *intermezzi* et un *opera seria*, celui-ci de la composition de Francesco Araja.

Dès le printemps, elle avait reçu un renfort appréciable en les personnes de Nunziata Garani et de Costantino Compassi, couple de chanteurs bouffes spécialisés dans l'*intermezzo*, mais qui ne semblaient point déplacés dans des œuvres de plus haute tenue.

Les deux artistes donnèrent à la cour un premier aperçu de leurs talents, le 24 juin à Péterhof, pendant un *Kurtag* où, de concert avec d'autres membres de la troupe, ils chantèrent « divers airs »¹. Et le 1^{er} juillet, toujours dans la résidence d'été, ils parurent à la scène de la « maison de comédie » où, en présence de la souveraine et des siens, ils représentèrent l'*intermède* : *La preziosa ridicola* que suivit un ballet².

Bien que le fourrier de la chambre ait négligé de consigner le titre original de l'ouvrage joué à cette occasion, et qu'il se soit borné à en consigner la traduction russe, il est certain qu'il s'agit bien de *La preziosa ridicola*, d'abord parce qu'en dépit de sa liberté, le titre russe présente une certaine identité de sens avec l'italien, puis parce que, peu de mois auparavant, Nunziata Garani et Costantino Compassi qui, depuis plusieurs années, se produisaient côte à côte, avaient précisément joué cette petite pièce comique à Venise, circonstance qui nous vaut d'en connaître la distribution, le rôle de Madama Giandina étant assumé par la Garani, et celui de Cuoco par Compassi³.

On se souvient qu'un *intermezzo* portant un titre semblable avait été représenté à Moscou, le 13 mai (nouv. st.) 1731, par les comédiens de l'électeur de Saxe⁴. Si celui qui vient s'inscrire au répertoire de 1750 appartient au même librettiste — ce qui est fort probable, mais non point certain, puisque le texte ne nous en est pas parvenu — il est vraisemblable, par contre, que la partition dont il s'accompagnait en cette seconde apparition, était de date plus récente et due à un autre musicien, l'usage des compositeurs de ce temps étant, on le sait, de reprendre inlassablement les scénarios accueillis avec faveur par le public, et de les parer de mélodies nouvelles, se prémunissant de la sorte contre les aléas d'un canevas non encore suffisamment éprouvé.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

² *Ibid.*

³ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 179. Cet ouvrage dut être représenté à Berlin, à peu près à la même époque, car son livret, publié en italien et en allemand, sous le titre : *Die lächerliche Prächtige*, fut imprimé dans cette ville, en 1751 (voir A. GÖHLER : *Op. cit.*, III, n° 582).

⁴ Voir ci-dessus, p. 77.

Il faut supposer que ce plaisant spectacle remporta un succès décidé, car trois semaines ne s'étaient pas encore écoulées, qu'un autre *intermezzo* affronta les feux de la rampe du théâtre de Péterhof, révélant aux mélomanes russes le nom d'un musicien de génie dont les œuvres, parties de Naples pour la plupart, étaient pour lors en train de faire le tour de l'Europe.

Livietta e Tracollo, de Giovanni-Battista Pergolesi, dont Nunziata Garani et Costantino Compassi furent les protagonistes, le 22 juillet 1750 ¹, avait été créé seize ans auparavant, au Teatro S. Bartolomeo de Naples. On conviendra qu'en l'occurrence, et malgré son isolement, la scène italienne de la cour impériale ne se classait pas en trop mauvais rang, puisque *Livietta e Tracollo* n'avait été représenté à Venise qu'en 1744, et que ce petit ouvrage dut attendre jusqu'en 1753, pour triompher à Paris ².

Sans préjudice de deux autres soirées qui eurent lieu le 31 août et le 14 décembre, et qui permirent aux invités de la tsarine d'applaudir une fois encore les *intermezzi* joués quelques mois auparavant ³, la compagnie italienne défraya, en 1750, plusieurs réceptions officielles, notamment celle qui fut donnée par Elisabeth Péetrovna, à l'occasion du mariage du comte G. I. Golovkine. Ce soir-là, écrit un contemporain :

... après le souper, quand commença le bal, les Italiens placés sur des estrades firent de la musique, et un castrat se produisit. En outre, un bouffon italien chanta diverses chansons divertissantes et convenables, comme les bouffons en font entendre par plaisanterie... ⁴

Toutefois, le spectacle qui constitua le clou de la saison fut assurément la première représentation de *Bellerofonte*, de F. Araja, qui fut donnée le 28 novembre 1750, à Saint-Pétersbourg, pour les fêtes anniversaires de l'avènement au trône ⁵, en même temps que pour l'inauguration du « Théâtre près la Iolovaya Rochtcha », que G. Valeriani et A. Peresinotti avaient édifié à la hâte, afin de remplacer la « Petite maison d'opéra » incendiée en octobre 1749.

Bellérophon | opéra | représenté pour la première fois | à Saint-Petersbourg | sur le nouveau theatre de la cour | à l'occasion | de la fête | de l'avènement au thrône | de Sa Majesté Imperiale | Elisabeth | Petrowna | impératrice | de toutes les Russies etc. etc. etc. | le XXV. Novembre MDCCL.

La Poesie est de Mr. le Docteur J. Bonechj Florentin | Poëte de S. M. I. etc.
La Musique est de Mr. Fr. Araya Napolitain Maître de Chappelle | de S. M. I., etc.
Saint-Pétersbourg | dans l'Imprimerie de l'Academie Imperiale des Sciences | le 25 Novembre 1750.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

² On le verra, *La serva padrona* mit infiniment plus de temps pour conquérir sa place au répertoire des scènes russes. La première représentation n'en fut donnée à Saint-Pétersbourg qu'au cours de l'année 1773.

³ *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

⁴ V. NACHTCHOKINE : *Journal* ; Saint-Pétersbourg, 1842, p. 103.

⁵ L'affiche de ce spectacle, dont un exemplaire unique est conservé au Musée des Théâtres académiques de Leningrad, ainsi que le livret imprimé indiquent la date du 25 novembre, qui est exactement celle de l'avènement d'Elisabeth Péetrovna. Mais, ainsi que le démontrent une note de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et le compte rendu rédigé par le fourrier de la chambre, on ne saurait douter que, pour des raisons inconnues de nous, la représentation ait été renvoyée au 28.

Au reste, il convient de relever que, comme pour tant d'autres ouvrages de F. Araja, la date de la création de *Bellerofonte* est rapportée de façon fort fantaisiste par nombre d'historiens. Ainsi V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 9, qui indique le 26 novembre 1743 ; H. RIEMANN : *Opern-Handbuch*, p. 44, qui se contente de dire « vers 1743 » ; C. DASSORI : *Opere e operisti*, p. 34, qui énonce 1742, et parle de Moscou ; enfin O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 212, qui avance la représentation au 10/21 avril 1741, c'est-à-dire à une époque où Elisabeth Péetrovna n'avait pas encore accédé au trône !

Ainsi est libellé le titre du livret français du spectacle donné le 28 novembre 1750¹. Encore une fois, il s'agit, on l'a vu, d'un texte original — en deux parties — de Giuseppe Bonecchi qui a fait précéder son ouvrage d'une longue introduction au cours de laquelle, ayant exposé les événements qui précèdent l'action de l'opéra, il résume celle-ci, indiquant que l'argument en est emprunté au sixième chant de l'*Iliade*, au premier livre des *Histoires* d'Hérodote, ainsi qu'aux œuvres d'Hygin, d'Hésiode, d'Apollodore, de Plutarque et de Strabon.

Cependant — ajoute-t-il — ces Auteurs ne se trouvant pas d'accord, sur plusieurs circonstances je me suis cru en droit sans en suivre aucun à la lettre de prendre dans ces sources ce qui m'a paru convenir le plus à l'objet que je me suis proposé, de tracer en Bellérophon une Image de Sa Majesté Impériale, qui surmontant glorieusement en ce même jour tous les obstacles que l'Injustice et l'Envie lui opposoient parvint au Trône Paternel, dont Elle fait toujours la Gloire, et au quel Elle donne par ses Vertus plus d'éclat qu'elle n'en reçoit.

Trois ans plus tard, alors qu'il était de retour en Italie, et probablement dans le dessein de donner à son correspondant les preuves matérielles de son savoir-faire, Giuseppe Bonecchi fit tenir le livret de *Bellerofonte* à Pietro Metastasio avec lequel il avait noué des relations depuis quelque temps, et auquel il avait demandé — nous l'avons dit — d'appuyer sa candidature auprès de la cour de Lisbonne. Ce qui nous vaut de connaître le jugement du grand dramaturge qui, dans sa réponse du 10 juin (nouv. st.) 1753, mêle adroitement le blâme à la louange, et glisse, au milieu des fleurs, des considérations où s'affirme l'écrivain riche d'autant d'expérience que de sens critique :

En résumé, je dirai qu'il s'agit d'une grande chose, que le spectacle est magnifique, que les airs sont tous harmonieux et bien venus, que l'expression est noble, claire, sonnante bien, poétique et exempte de tout défaut, et cela même si vos examinateurs subtils vous condamnent pour avoir trop ostensiblement marqué en elle que vous me vouliez du bien.

Mais je ne suis pas pareillement satisfait des caractères de vos personnages. Ariobate est un scélérat qui manque à ses devoirs les plus sacrés en faveur d'un avantage aussi lointain qu'éventuel; il s'ensuit qu'il ne paraît pas naturel. Argene est une princesse vraiment trop encline à changer de mari : c'est autant de sympathie qu'elle n'éveille pas chez le spectateur. Bellerofonte ne dit pas, ni n'agit de manière à se faire aimer et estimer du peuple, à telle enseigne que celui-ci se désintéresse des dangers qu'il court. Archemoro pêche par une fougue vraiment trop inconsidérée. Briseide fait état d'un héroïsme sans exemple, sacrifiant l'amour non pas à sa propre patrie, mais à celui d'une terre où elle vit en esclavage.

Cette incertitude dans les caractères, jointe à l'absence de situations forçant l'attention du public, risquent de rendre le drame moins intéressant qu'il ne conviendrait. Acceptez ma sincérité, mais ne vous démontez pas. Je suis sans doute un peu trop scrupuleux, comme je le suis d'ailleurs avec moi-même, et jusqu'au vice. Avec d'autres, je me serais tu, mais vous m'avez laissé une impression si heureuse de votre jugement et de votre talent, que je ne risque pas de vous offenser en vous traitant comme s'il s'agissait de moi-même².

L'un des épisodes les plus saisissants de la *fiesta teatrale* de Giuseppe Bonecchi était, paraît-il, le combat du héros contre la Chimère soutenue par les Euménides que les Génies venaient

¹ Fig. 39, nous reproduisons les pages de titres — imprimées en regard — des livrets français et russe, d'après l'exemplaire — unique? — de l'Université de Göttingen.

² *Opere*, p. 965. Original en italien.

mettre en fuite ¹. Par ailleurs, l'action comportait, à la fin de chaque partie, des divertissements chorégraphiques composés et réglés par Antonio Rinaldi, et dans lesquels paraissaient le célèbre chorégraphe en personne, Colomba Marconi, Maura Fabiani et son mari Giuseppe, Gaetano Andreozzi, ainsi que les autres danseurs de la troupe impériale ².

Comme d'habitude, le livret de *Bellerofonte* fut publié à Saint-Pétersbourg, simultanément en trois éditions au moins : italienne ³, française ⁴ et russe ⁵, cette dernière version étant le fait d'Ivan Gorlitzky, traducteur officiel de l'Académie, auquel ce travail fut confié, parce que Vassili Trédiakovsky, qui était ordinairement chargé de ce soin, se trouvait pour lors fort occupé à la composition d'une tragédie que l'impératrice lui avait commandée ⁶. Peut-être, dès cette époque, y eut-il également un livret allemand, mais nous n'en avons découvert aucun exemplaire. Celui que possède la *Library of Congress* de Washington ⁷ concerne, en effet, une représentation de beaucoup postérieure qui fut donnée, en 1757, à la cour du tsarévitch Pierre Féodorovitch, à Oranienbaum.

Pour la partition de Francesco Araja ⁸, l'unique copie qui en subsiste semble être celle qui se trouve à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad. Elle comporte au total dix-sept morceaux pour les solistes, et deux chœurs seulement.

Le spectacle du 28 novembre 1750 fut-il jugé digne d'être entouré d'une particulière solennité, en raison des deux événements importants — fêtes anniversaires de l'avènement au trône et inauguration du nouveau théâtre — qu'il était destiné à marquer? On incline à le penser. Car il paraît avoir été le premier qui, en Russie, ait été porté à la connaissance publique par voie d'affiches. A la vérité, affiches dont les dimensions étaient bien loin d'atteindre celles dont nous avons l'habitude aujourd'hui, et qui se présentaient sous la forme d'une longue et étroite bande de papier indiquant le titre de la pièce, la distribution des rôles, les noms des auteurs du livret, de la musique et des décors; tous détails auxquels était jointe une brève analyse de l'action dramatique et des ballets.

Le Musée des Théâtres académiques de Leningrad conserve précieusement le seul exemplaire qui subsiste de ce curieux document ⁹.

Ainsi que le livret français nous le fait connaître, la distribution du spectacle de 1750 était la suivante :

| | |
|---|---------------------|
| Ariobate, roi de Lycie | Filippo Giorgi |
| Argene, sa fille | Caterina Mazany |
| Bellerofonte, prince de Corinthe | Lorenzo Saletti |
| Diomede, grand du Royaume de Lycie et ci-devant général de l'armée d'Ariobate en Crète | Costantino Compassi |
| Briseis, captive d'Ariobate | Nunziata Garani |

¹ B. CROCE : *I teatri di Napoli*, première édition, p. 511, qui signale la représentation de *Bellerofonte* à Naples, en 1767, avec une musique nouvelle de J. Mysliweczek. A ce propos, B. Croce reproduit quelques passages d'une lettre de Bonecchi, datée du 8 janvier 1767, dans laquelle le librettiste affirme que son ouvrage connut « la plus grande faveur à la cour de Russie », et ajoute, un peu bien impudemment, qu'il « fut fort approuvé par Metastasio », ce qui ne laisse pas de paraître assez audacieux, quand on sait le jugement porté sur ce livret par l'illustre écrivain. A noter que F. FLORIMO : *La scuola musicale di Napoli*; Naples, 1880-1881, t. IV, p. 238, et O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 211-212, ignorent le nom du librettiste de la partition de Mysliweczek.

² Détails fournis par le livret.

³ Exemplaires au Musée du livre de Moscou, et à la Biblioteca nazionale V.-E., à Rome.

⁴ Exemplaire unique — croyons-nous — à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.

⁵ Exemplaires à la Bibliothèque publique et à celle de l'Académie des sciences de Leningrad.

⁶ P. PÉKARSKY : *Op. cit.*, II, 157.

⁷ O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 212.

⁸ V. TCHÉCHIKHINE : *Op. cit.*, p. 78, déclare ignorer le nom du compositeur de *Bellerofonte* !

⁹ Voir, fig. 41 à 43, la reproduction d'une partie de cette affiche dont la photographie nous a été aimablement communiquée par la direction du Musée des Théâtres académiques.

Atamante, grand du Royaume de Lycie et général
 Archemoro }
 Minerva }

Marc Poltoratzky
 Caterina Giorgi

Remplissant son devoir d'informateur officiel de la ville, le rédacteur de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui, quelques jours auparavant, avait signalé en bref le spectacle, jugea que celui-ci méritait un compte rendu plus circonstancié qu'il publia dans le journal du 11 décembre 1750 :

Voici encore quelques détails sur la solennité qui a eu lieu à la cour, à l'occasion de l'avènement de Sa Majesté Impériale. Le nouvel opéra appelé : Bellérophon est dû au poète de la cour, le Docteur Bonecchi, et l'auteur s'est proposé d'incarner, dans le personnage de ce héros, les mémorables qualités de notre Souveraine, ce qu'il a fait pour le grand plaisir de chacun. La musique a été composée par le maître de chapelle de la cour, le Sieur Araja. En un mot, le poème, la musique, les ballets, les décorations, les machines et les costumes étaient, chacun dans son genre, d'une perfection achevée.

Les actrices Giorgi, Mazany et Garani, ainsi que les acteurs Saletti, Giorgi, Compassi et Marco Porturatzky (sic) ont mérité les plus grands éloges. Parmi eux, on considèrait avec étonnement Porturatzky, originaire de la Petite-Russie, qui paraissait pour la première fois sur la scène. On peut dire, en toute vérité, qu'il ne le cédait en rien aux meilleurs acteurs italiens.

Le Sr. Valeriani a construit les machines et les décorations pour le plus grand étonnement des spectateurs. Le Sr. Fossani [Fusano, Rinaldi] avait composé les ballets.

De son côté, le fourrier de la chambre, plus loquace qu'à son ordinaire, nous fait assister à l'arrivée des invités et à leur répartition dans la salle :

Les personnes les plus considérables et les étrangers des deux sexes avaient été admis à voir l'opéra, et prirent place, selon leur classe, au parterre. Les particuliers de tous rangs furent installés au premier et au second étages, contre présentation d'un billet muni du sceau du Comptoir de la cour.

Cet opéra a commencé au moment de l'arrivée de Sa Majesté Impériale, à 9 heures, et s'est terminé à une heure après minuit ¹.

Ajoutons que *Bellerofonte*, plus favorisé que les autres ouvrages de Francesco Araja, reparut à plusieurs reprises : le 21 décembre de la même année, pour l'anniversaire de naissance d'Elisabeth Péetrovna, et le 16 février 1751, les deux fois à Saint-Pétersbourg ²; puis, le 29 avril 1753 à Moscou, pendant les fêtes commémoratives du couronnement ³. Enfin, ainsi que nous le verrons, en 1757 à Oranienbaum, sur le théâtre et par la troupe particulière du tsarévitch Pierre Féodorovitch ⁴.

A côté des grandes partitions dramatiques de l'importance de celle que nous venons de signaler, Francesco Araja avait, on le sait, la charge de fournir de musique toutes les festivités qui se succédaient presque quotidiennement à la cour. De là, les cantates, les « concerts » vocaux, les pièces de circonstance, de caractère très divers, qu'il donna pendant son séjour en Russie et qui, ayant souvent disparu sans retour, ne nous sont guère connus que par les allusions imprécises qu'y font les contemporains.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, 28 novembre 1750.

² *Ibid.*, à ces dates.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 mai 1753.

⁴ Voir ci-dessous, pp. 344-345.

D'entre les ouvrages qui, de la sorte, virent le jour à cette époque, il en est un sur lequel, exceptionnellement, nous possédons des renseignements assez complets sans, pour autant, être en mesure d'en attribuer avec une absolue certitude la paternité au maître de chapelle d'Elisabeth Pétrovna, car le livret de cette petite pièce, dont l'exemplaire unique se trouve aux Archives d'Etat de Russie ¹, n'indique pas le nom du compositeur.

Il s'agit d'une sérénade intitulée : *La corona d'Alessandro Magno*, dont le texte est de la main de Giuseppe Bonecchi, et dont les personnages furent distribués de la façon suivante :

| | |
|------------------------|---------------------|
| Alexandre de Macédoine | Caterina Giorgi |
| Ephestnon, général | Filippo Giorgi |
| Clitus, général | Marc Poltoratzky |
| Eumène | Lorenzo Saletti |
| Otnasar, prisonnier | Costantino Compassi |
| Zémire, sa fille | Nunziata Garani |

Le livret de *La corona d'Alessandro Magno* ne portant pas de date, on ne saurait indiquer le moment exact où cet ouvrage fut représenté. Du moins peut-on avec certitude le placer entre 1750 et 1752, puisque la Garani et Compassi n'arrivèrent à Saint-Pétersbourg qu'au printemps 1750, et que le librettiste Bonecchi quitta la Russie en automne 1752.

Pour ce qui est de la musique, il semble bien que l'on soit fondé à l'attribuer à F. Araja ; cela non seulement en raison des fonctions particulières du maître, mais encore parce qu'à ce moment, il ne se trouvait à la cour aucun autre compositeur italien capable de fournir une partition vocale de ce genre. Bien entendu, la musique de *La corona d'Alessandro Magno* a disparu.

* * *

L'esquisse que nous avons tracée de la vie artistique à Saint-Pétersbourg en 1750 ne serait pas complète, si nous ne mentionnions en bref — car il s'agit là d'un fait qui n'appartient pas directement au cadre du présent ouvrage — le subit développement du théâtre dramatique russe dont nous avons signalé l'éclosion, durant l'année précédente, sur la scène improvisée du Corps des cadets. Sous peine de perdre de vue l'ensemble de l'effort culturel dont la capitale fut le foyer dès cet instant, et de n'en pas saisir toute l'importance, on ne saurait, en effet, dissocier les destinées de l'opéra italien de celles du théâtre national.

Comme on le verra, elles ne tarderont pas à se rejoindre de plus en plus fréquemment et de plus en plus intimement, jusqu'au jour où, grâce à cette sorte d'interpénétration, grâce aussi à l'esprit d'initiative et au talent de certains artistes du cru, on assistera à la naissance d'un théâtre musical autochtone, dont l'apparition aura été préparée de longue date, aussi bien par les compositeurs et les chanteurs venus d'Italie, que par les dramaturges et les acteurs groupés autour de la scène du Corps des cadets.

Encouragés par l'appui intelligent que leur apporta la souveraine, et par l'intérêt qu'elle leur avait témoigné en les appelant à se produire, le 8 février 1750, au Théâtre du palais, les jeunes cadets redoublèrent tout aussitôt d'efforts, et montrèrent une activité dont on se fera une idée en apprenant qu'au cours de la même année, ils ne jouèrent pas, devant l'impératrice, moins de six pièces originales nouvelles, dont trois comédies de Soumarokof : *Trissotin*, *Les monstres* et *La querelle futile*, deux tragédies du même : *Sinav et Trouvor* et *Artistona*, enfin une tragédie de Lomonossov : *Tamira et Sélim*. Ainsi furent jetées, par des dilettantes enthousiastes,

¹ V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire alphabétique...*, p. 30.

les fondations du théâtre dramatique russe qu'un heureux concours de circonstances allait mettre bientôt en mesure de s'organiser sur des bases plus solides et qui, dès l'instant où, en 1756, son existence fut consacrée par un statut légal, contribua activement à l'enrichissement de la littérature nationale et à la formation du goût public ¹.

Sans préjudice des nombreux divertissements de moindre importance qui, selon l'usage, durent relever l'éclat des réceptions données au palais, mais sur lesquelles les contemporains ont négligé de nous laisser la moindre information, l'année 1751 vit au moins trois grands spectacles lyriques, soit une reprise — signalée plus haut — de *Bellerofonte*, le 16 février, puis deux représentations d'un nouvel opéra de Francesco Araja, dont la première vint commémorer, le 28 avril, l'anniversaire du couronnement ².

La page de titre du livret italien de cet ouvrage apporte les précisions suivantes :

Eudossa incoronata o sia Teodosio II. Dramma per musica da rappresentarsi all'Imperial Corte di Russia il Di XXV Aprile MDCCLI per festeggiare l'annua solennità dell'Incoronazione di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Prima, Imperadrice (sic) di tutte le Russie, etc., etc., etc.

La poesia e del Signor Dottor G. Bonechj Fiorentino, Poeta di Sua Maestà Imperiale, etc.

La musica e del Signor Francesco Araya Napolitano, Maestro di Cappella di Sua Maestà Imperiale, etc.

In St. Pietroburgo, nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze, il Di 25 Aprile 1751.

Comme l'on pouvait s'y attendre, l'astucieux librettiste ne négligea pas cette nouvelle occasion de balancer agréablement l'encensoir sous le nez de la vaniteuse autocrate et, pour ce faire, il inséra, à la page ultime de son livret, la *Licenza* ³ que voici, dont on appréciera le ton flagorneur et les allusions d'une flatterie un peu bien massive :

*Un vel di cui si cuopre il mio rispetto
E' (celar nol saprei) d'Eudossa il Nome :
Anno più degno Oggetto
AUGUSTA, i Versi miei :
E allor, che i Pregi a celebrar m'accingo
D'una Donna Immortal, che in seno accoglie
Ogn' Eroica Virtù, che al Trono rende
Di quella, che ne ottien Luce maggiore
Dice Eudossa la lingua, ELISA il Core.*

¹ Il convient, au reste, de constater que les élèves du Corps des cadets ne se spécialisaient pas exclusivement dans l'art dramatique, et que leur éducation musicale n'était pas négligée. Témoin cette annonce que la *Gazette de Saint-Pétersbourg* publiait, le 4 septembre 1750 : « On fait savoir que si des personnes connaissant parfaitement l'art musical, désirent se faire engager au Corps des cadets comme chef d'orchestre et comme musiciens, elles peuvent se présenter à la chancellerie du Corps. »

² Une fois encore, le livret et la partition indiquent la date du 25, qui est exactement celle du couronnement. Mais la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et le *Journal du fourrier de la chambre* attestent irréfutablement que le spectacle eut lieu trois jours plus tard.

³ Aux xvii^e et xviii^e siècles, on appelait ainsi un hommage en vers — parfois aussi en musique — qui s'adressait à la haute personnalité dont le spectacle célébrait la naissance ou quelque anniversaire. Cette pièce était habituellement préparée, au cours de l'action dramatique, par des allusions... à ce point que, parfois, l'ouvrage entier n'était, en quelque sorte, qu'une longue *licenza*. Le plus souvent, cependant, celle-ci intervenait à la fin de la représentation, après un rapide changement de décor, qui permettait d'en faire apparaître les acteurs.

Il est probable que, comme l'habitude s'en était établie, le livret — trois actes — de la représentation de 1751 fut publié en quatre langues. Mais il n'en subsiste que l'édition italienne ¹ et l'édition russe ², cette dernière étant l'œuvre d'Adam Olsoufieff ³.

Pour ce spectacle comme pour les suivants, les rôles étaient dévolus aux meilleurs artistes de la troupe impériale :

| | |
|---|---------------------|
| Teodosio II, empereur d'Orient | Caterina Giorgi |
| Atenaide, connue sous le nom d'Eudossa, fiancée de Teodosio | Caterina Mazany |
| Cambise, amant d'Atenaide | Lorenzo Saletti |
| Leone, père d'Atenaide | Filippo Giorgi |
| Pulcheria, sœur de Teodosio | Nunziata Garani |
| Attico, amant de Pulcheria | Costantino Compassi |
| Marziano, amant de Pulcheria | Marc Poltoratzky |

Le livret russe nous apporte encore les précisions suivantes sur la mise en scène de l'ouvrage :

L'action se passe à Constantinople, dans le palais impérial et aux environs de celui-ci. Bien que, dans les opéras italiens, les ballets n'aient, en général, aucun rapport avec le sujet représenté, ils lui sont parfaitement convenables dans cet opéra. Le premier d'entre eux figure la fête au cours de laquelle les marins témoignent leur joie de l'arrivée de Cambise dans le port de Constantinople, en représentant la fable de Galatée, de Polyphème et d'Acis, telle qu'elle est exposée par Ovide. Le second ballet, évoquant la conquête de la Toison d'or, représente la fête donnée au peuple à l'occasion du mariage de l'empereur. Et le troisième figure la joie causée par ce mariage à toute la cour de Théodose... Les décorations théâtrales et les autres machines sont de l'invention du Sr Giuseppe Valeriani, Romain, peintre de Sa Majesté Impériale et professeur de perspective à l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg.

Enfin le livret ajoute que les danses furent composées et réglées par Antonio Rinaldi.

Pour ce qui est de la partition de Francesco Araja, elle subsiste, à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, en une copie unique dont le titre est libellé de façon assez singulière : *Eudossa incoronata Teodoro II°* ! Comme la plupart des autres ouvrages dramatiques du *maestro* italien, elle comporte un orchestre réduit à sa plus simple expression, puisqu'il ne groupe que le quatuor, deux cors et les timbales.

Renouvelant le geste que nous lui avons vu accomplir une fois déjà en 1742, lorsqu'elle voulut se rendre compte personnellement de l'état des préparatifs du spectacle du couronnement, la tsarine qui désormais manifestera toujours plus fréquemment pareille curiosité, tint à assister à la répétition générale d'*Eudossa incoronata*, qui eut lieu le 27 avril, dans la « maison d'opéra près le Jardin d'été » ⁴. Ce qui, comme bien l'on pense, ne l'empêcha pas, le lendemain, de se rendre avec toute sa cour à la « première » sur laquelle nous ne possédons malheureusement aucun détail, le fourrier de la chambre s'étant contenté d'enregistrer le fait sans autre, et la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ⁵ se bornant à informer ses lecteurs que :

... l'opéra nouvellement composé a été représenté au grand étonnement et avec les grands éloges de tout le public.

¹ Exemplaires au Musée du livre à Moscou, et à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.

² Exemplaires à la Bibliothèque publique, à celle de l'Académie des sciences et à celle des Théâtres académiques de Leningrad.

³ Indication du livret russe.

⁴ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

⁵ Numéro du 30 avril 1751.

Pour en terminer avec la partition d'*Eudossa incoronata*, disons qu'elle reparut à la scène le 24 mai de la même année, puis le 26 avril et le 7 septembre 1752 (ces trois fois à Saint-Pétersbourg), enfin le 24 octobre 1753, à Moscou ¹, avec une distribution identique aux précédentes, spectacle ultime pour lequel il fut tiré une nouvelle édition du livret ².

* * *

Après tant de saisons durant lesquelles nous venons de voir l'*opera seria* tenir le haut du pavé et monopoliser en quelque sorte l'attention de la cour, une nouvelle période de faveur s'ouvre, avec l'année 1752, pour l'*intermezzo* qui va concurrencer de plus en plus fréquemment les ouvrages majestueux et compassés de Francesco Araja. Certes, ceux-ci continueront de triompher aux jours de solennités, lorsqu'il s'agira de commémorer pompeusement les grands anniversaires officiels du régime. Mais il est significatif de constater qu'à côté de ces partitions imposantes et copieuses, les courtes pièces, vives et gaies, auxquelles excellaient la Garani et Costantino Compassi, occuperont désormais des soirées de plus en plus nombreuses, préparant l'apparition soudaine de l'*opera buffa* qui, en 1758, s'installera victorieusement à Saint-Pétersbourg, et rejettera au second plan toute autre forme d'art lyrique.

A part deux nouvelles représentations d'*Eudossa incoronata* (26 avril et 7 septembre), le *Journal du fourrier de la chambre* enregistre, en 1752, quatre spectacles consacrés à des *intermezzi*, l'un de ceux-ci ayant eu même l'honneur d'être donné par deux fois en un jour, le 7 février, le matin à la « maison d'opéra », le soir au petit théâtre du Palais. Par malheur, l'honnête fonctionnaire qui tenait si consciencieusement le registre des divertissements de la cour, se borne presque toujours, quand il s'agit d'un *intermezzo*, à consigner le fait, sans prendre la peine de conserver le titre de la pièce. De sorte que la majeure partie de ce répertoire nous demeure inconnu.

Cette même année, qui vit Giuseppe Bononcini abandonner le service de la cour et gagner l'étranger, après avoir fait à la direction des spectacles de belles promesses dont le peu scrupuleux Italien se considéra comme délié, dès l'instant qu'il eut passé les frontières de l'Empire, cette année 1752 apporte aux annales du théâtre dramatique russe un événement d'importance et riche des plus heureuses conséquences.

Comme nous l'avons vu, les spectacles de tragédie et de comédie donnés, dès l'année 1749, par les élèves du Corps des cadets, avaient eu un retentissement considérable, tant à la cour qu'à la ville, et n'avaient pas tardé de défrayer toutes les conversations dans les milieux qui se piquaient alors d'art et de littérature, cela non seulement dans la capitale, mais jusqu'en province où cette initiative trouva, tout aussitôt, de zélés imitateurs. C'est ainsi qu'à Jaroslavl ³, un très jeune homme du nom de Fédor Volkof, fils d'un riche marchand de cuirs, s'avisa un jour de marcher sur les traces des cadets pétersbourgeois, et d'instituer une scène régulière dans la petite ville où il était fixé.

Né à Kostroma en 1729, Fédor Volkof avait montré, très jeune encore, le goût décidé des choses du théâtre, pour ce qu'il avait eu l'occasion de voir quelques représentations sacrées données par les élèves de l'Académie slavo-latino-grecque de Moscou, où il avait fait ses études. Et, à son tour, il s'était essayé, avec quelques amis, à monter parfois sur des tréteaux improvisés. Venu à Saint-Pétersbourg en 1746, il fréquenta assidûment la comédie allemande et le Théâtre français qui, à cette époque, étaient seuls ouverts au public ordinaire, et il s'empressa de s'enquérir de tout ce qui pouvait lui être utile, se mêlant au monde des comédiens, les questionnant, s'initiant au travail des répétitions, prenant des croquis des décors, des machines et des

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

² Exemplaires à la Bibliothèque publique et à celle de l'Académie des sciences de Leningrad.

³ Trois cents kilomètres, au nord-est de Moscou.

costumes : bref cherchant, par tous les moyens, à pénétrer l'art dont il était passionné. Il eut, de la sorte, l'occasion d'assister, au théâtre des cadets, à une répétition de *Sinav et Trouvor* dont il garda une impression inoubliable et qui, de son propre aveu, décida irrévocablement de son avenir. Aussi, dès qu'il se fixa à Jaroslavl, Volkof se voua-t-il, avec un enthousiasme indomptable, à la réalisation du grand projet qu'il avait formé. Ayant choisi les mieux doués de ses amis, il leur distribua des rôles, les fit travailler, leur apprit l'*a b c* du métier, et les entraîna si bien par son exemple que, jugeant enfin sa petite troupe en état de se présenter honorablement devant le public, il put donner, en 1750 et 1751, une série de soirées dramatiques dans un hangar au fond duquel il avait aménagé, avec des moyens de fortune, une scène rudimentaire.

Le succès vint, immédiat et si éclatant que, sur la proposition du jeune artiste, les notables de Jaroslavl décidèrent, d'un commun accord, de faire construire à leurs frais une salle de théâtre dans laquelle mille personnes purent trouver place. Bien entendu, Fédor Volkof était l'âme et la cheville ouvrière de l'entreprise au sein de laquelle il cumulait les fonctions de directeur, de régisseur, de décorateur, de machiniste, faisant même œuvre d'auteur en arrangeant, à l'usage de ses camarades, des pièces empruntées au répertoire européen.

L'événement fit grand bruit, et l'écho ne tarda pas à en parvenir aux oreilles d'Elisabeth Pétrovna que cette nouvelle combla de joie.

Par une heureuse coïncidence, la promotion des cadets qui s'étaient distingués sur les planches, durant les années 1749-1751, venait de quitter l'école et, affectés à des régiments dont certains tenaient garnison assez loin de la capitale, plusieurs des jeunes officiers se trouvaient indisponibles. Aussi, désireuse de conserver un divertissement auquel elle avait pris le plus vif plaisir, la tsarine ordonna-t-elle, le 3 janvier 1752, de mander immédiatement toute la troupe de Fédor Volkof à Saint-Pétersbourg. Un mois plus tard, celle-ci faisait son entrée dans la capitale, au nombre de treize artistes qui furent hébergés aux frais de la souveraine et qui, le 18 mars, eurent l'honneur de jouer devant elle une comédie intitulée : *La pénitence du pécheur*, œuvre du métropolitain de Rostof.

Tout imparfait qu'il dut être, ce spectacle ravit si fort Elisabeth Pétrovna, qu'elle résolut sur-le-champ de donner aux acteurs de Jaroslavl la possibilité de se perfectionner dans leur art, et d'acquérir l'instruction qui leur manquait. Sur son ordre, les meilleurs d'entre eux, ainsi que plusieurs chantres de la Chapelle impériale et cinq jeunes filles de modeste condition, qui montraient également des dispositions pour le théâtre, furent admis au Corps des cadets, « pour y apprendre le français, l'allemand, la danse et le dessin, selon le goût de chacun, mais sans être astreints aux exercices militaires ». Parmi eux se trouvaient Fédor Volkof ¹ et son concitoyen Ivan Dmitrevsky ² qui, tous deux, n'allaient pas tarder de devenir les plus illustres acteurs russes de leur époque et qui, avec leurs camarades, constituèrent la première troupe dramatique dont

¹ Lorsque Elisabeth institua, en 1756, le Théâtre russe qu'elle plaça sous la direction du dramaturge Soumarokof, Fédor Volkof en devint le premier acteur, et contribua, par son talent, à son développement et à ses progrès. Ayant été mêlé de près à la conjuration qui, en 1762, entraîna la déposition de Pierre III et la prise du pouvoir par Catherine II, il reçut un titre de noblesse, en récompense de son dévouement, et c'est lui qui fut chargé d'organiser les festivités du couronnement de la nouvelle souveraine, à Moscou. Mais, pendant une brillante mascarade qu'il conduisait à travers les rues de l'ancienne capitale, il prit froid, et mourut au cours de l'année 1763.

² Ivan Dmitrevsky, né en 1733 à Jaroslavl, fit ses études au séminaire de cette ville. Après avoir complété son instruction au Corps des cadets où il reçut les conseils de Soumarokof, il entra, dès sa fondation en 1756, dans la troupe du Théâtre russe dont il devint le premier acteur, à la mort de Volkof, exerçant dans le même temps les fonctions de régisseur, de traducteur et d'auteur dramatique. En 1765, Catherine II l'envoya faire un voyage d'études à l'étranger, pour lui permettre de s'initier à l'organisation et au fonctionnement des grandes scènes occidentales. A Paris où il séjourna huit mois, Dmitrevsky se lia intimement avec Lekain qui, reconnaissant en lui un artiste de haute valeur, lui témoigna un vif intérêt. A Londres où il se rendit ensuite, il fit la connaissance de Garrick dont les conseils ne lui furent pas moins utiles. Aussi, dès son retour à Saint-Pétersbourg, son talent s'affirma-t-il avec un éclat nouveau, et lui valut-il une faveur toujours croissante. Lors de la fondation de l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, en 1783, sa grande réputation le désigna d'emblée pour prendre la direction de cette institution à la tête de laquelle il demeura jusqu'à sa mort survenue en 1821.

la présence permit enfin à Elisabeth Pétróvna de doter son pays du Théâtre national dont l'existence fut officiellement consacrée par l'oukase historique du 30 août 1756 ¹.

Au reste, le petit ensemble de Jaroslavl n'attendit pas aussi longtemps pour reprendre le cours de ses spectacles, car il fut admis à accompagner la cour, lorsque celle-ci se rendit à Moscou, à la fin de décembre 1752, et il donna, dans cette ville, plusieurs représentations qui ne connurent pas un moindre succès que celles de Saint-Pétersbourg.

Ayant l'intention de faire un séjour fort prolongé dans l'antique capitale ², Elisabeth Pétróvna ne s'était pas contentée, en effet, d'y traîner à sa suite les principales administrations de l'Empire : le Saint-Synode, le Sénat, le Collège étranger et celui de la guerre, le Comptoir de l'Etat, ceux de la cour, du palais, de la monnaie et des écuries. Elle s'était encore fait suivre de ses troupes de théâtre au grand complet, avec chœurs, orchestres d'opéra et de danse, décors et costumes. Car on n'imagine pas qu'elle eût consenti à se passer, durant dix-sept mois, des réjouissances et des fêtes dont elle avait l'habitude d'occuper tous les jours de son existence. Et l'on se représente sans peine les frais fabuleux que devaient entraîner le déplacement d'une telle masse d'artistes, ainsi que le transport d'un pareil matériel technique, à une époque où ce transfert durait une semaine au moins, et ne pouvait s'opérer qu'en traîneaux et en chariots.

De ce fait, la compagnie italienne put donner à Moscou un certain nombre de représentations, au cours de l'année 1753. Ce furent, tout d'abord, des *intermezzi*, notamment celui de *La preziosa ridicola* qui, on s'en souvient, avait été joué déjà à Saint-Pétersbourg, trois ans auparavant ³. Puis des reprises de *Bellerofonte* (29 avril) et d'*Eudossa incoronata* (24 octobre). Ajoutons que c'est à cette époque environ qu'Antonio Rinaldi, de retour de son voyage en Italie, reprit sa place à la tête de la troupe chorégraphique, et que le nom de la cantatrice Caterina Mazany disparut des programmes des spectacles, sans que l'on puisse savoir si cette artiste continua d'habiter la Russie, ou si elle regagna Prague, sa ville natale.

Après avoir donné trois spectacles d'*intermezzi* au début de l'année 1754 ⁴, la plupart des instrumentistes de l'orchestre — et probablement tous les chanteurs — furent réexpédiés dans la capitale, dès la fin de l'hiver. Seuls quelques solistes tinrent compagnie à la cour jusqu'au 19 mai ⁵, date à laquelle celle-ci quitta enfin Moscou, pour rentrer à Saint-Pétersbourg où, par trois fois encore ⁶, elle se divertit en écoutant les petits ouvrages pour lesquels elle montrait une si visible prédilection.

Mais si, durant quelque temps encore, et jusqu'à l'apparition décisive de l'*opera buffa* en 1758, l'*intermezzo* continua de connaître une non moindre faveur ⁷, un événement dont les conséquences allaient être considérables, et auquel on est fondé d'attribuer une importance historique, vint bientôt lui disputer l'attention de la souveraine et du monde des courtisans.

En effet, le 27 février 1755, *Céphale et Procris*, premier en date des opéras écrits en Russie sur un texte russe, fut représenté au Théâtre de la cour. Il s'agit là de rien de moins que de la naissance de l'opéra national, naissance rendue possible par la présence de jeunes chanteurs russes qui s'étaient formés au contact et avec les conseils des virtuoses italiens, et qui, en peu d'années, avaient accompli de tels progrès, qu'ils se trouvèrent en mesure de se présenter honorablement en public.

¹ Voir ci-après, pp. 262-263.

² Elle y demeura jusqu'au 19 mai 1754.

³ Ce dernier ouvrage fut repris à Moscou, le 18 février. Quant aux autres *intermezzi* donnés les 21 et 31 janvier, ainsi que le 12 février, le fourrier de la chambre n'en indique pas les titres.

⁴ *Journal du fourrier de la chambre*, à la date des 14 et 21 janvier, et 4 février 1754.

⁵ A la date du 25 avril, le fourrier de la chambre note que, ce jour, « pendant le dîner de gala, un concert fut donné par les seuls premiers musiciens retenus à Moscou, savoir : Madonis, dall'Oglio, Hübner et Wilde, auxquels furent adjoints des violons pris dans les régiments de la garde... ».

⁶ Le fourrier de la chambre enregistre trois nouvelles représentations d'*intermezzi*, les 10 août, 28 octobre et 21 décembre, sans fournir aucune autre précision.

⁷ Pour la seule année 1755, le fourrier de la chambre ne signale pas moins de neuf spectacles qui lui sont consacrés : les 7 et 12 janvier, 1^{er} février, 12 et 17 mai, 9 et 16 août, 4 et 18 octobre.

Telle fut la curiosité qui, tout aussitôt, s'attacha à ce spectacle nouveau, tel son retentissement, que la *Gazette de Saint-Petersbourg*, pourtant peu prodigue de détails sur des faits de ce genre, jugea indispensable de consacrer à celui-ci un article circonstancié, montrant par là que son rédacteur en avait sur-le-champ saisi la signification. Dans son numéro du 3 mars 1755, la feuille officielle écrivait :

Les distractions d'hiver organisées à la cour de Sa Majesté approchent de leur terme ¹, et suscitent toujours plus d'étonnement par leur splendeur. De même que, grâce à la protection que notre souveraine leur a accordée dès son avènement au trône, les sciences et les arts se sont perfectionnés d'heure en heure, de même la musique et l'art théâtral en sont arrivés à un point de perfection tel qu'hier ², on a pu en juger, au Théâtre de la cour, par le fait suivant :

Six jeunes gens, de nationalité russe, dont le plus âgé a à peine quatorze ans ³, et qui n'ont jamais été à l'étranger, ont représenté, en présence de Sa Majesté, de Son Altesse Impériale et de toute la cour, un opéra écrit en russe par le colonel Alexandre Pétrovitch Soumarokof, et mis en musique par le maître de chapelle de la cour, le Sieur Araja. Dans cet opéra qui est intitulé : Céphale et Procris, tel est l'art de la musique et des « manières » italiennes, si agréables est l'action, que tous les connaisseurs se sont accordés à déclarer que cette représentation était remarquable à tous les points de vue, et sur le modèle des meilleurs opéras d'Europe.

Un chœur remarquable de cinquante chantres choisis parmi les meilleurs de la cour, les décors du théâtre et les ballets intercalés entre les actes de l'opéra ont causé une grande surprise aux spectateurs. A la fin de cette soirée mémorable, Sa Majesté a daigné exprimer publiquement la satisfaction qu'elle en avait ressentie. Les spectateurs des loges et du parterre ont également prouvé leur approbation par de fréquents applaudissements ⁴.

On incline à le penser : si Soumarokof s'avisait un beau jour d'écrire un opéra pour le confier à des chanteurs russes, c'est peut-être bien que les qualités dont les jeunes acteurs du Corps des cadets et de la troupe Volkof avaient fait montre, dans l'interprétation de ses tragédies et de ses comédies, l'avaient convaincu des progrès réalisés par les artistes du cru, et des possibilités que, de la sorte, ils offraient désormais aux auteurs nationaux. Par ailleurs, le succès retentissant que Marc Poltoratzky avait remporté, en 1750, dans le rôle d'Atamante, de *Bellerofonte*, n'était pas moins encourageant. Enfin — et ce fut, paraît-il, l'un des arguments qu'avancèrent les partisans de l'entreprise — la langue russe ne présentait-elle pas des affinités singulières avec l'italien, du fait de sa douceur et de ses accents toniques très marqués ? Dès lors, s'il est exact que, comme l'affirme J. von Stählin ⁵, l'idée première d'un opéra russe ait été émise par le jeune chanteur Gavril Martzinkévitch dont nous avons dit les débuts sensationnels au concert, on peut raisonnablement admettre que Soumarokof s'y rallia sans grande difficulté ⁶.

¹ Les représentations et les divertissements mondains s'interrompaient dès le début du Grand-Carême, pour reprendre sitôt celui-ci terminé, soit sept semaines plus tard.

² Cet article a paru dans le numéro du 3 mars, mais il est daté de : Saint-Petersbourg, 28 février, ce qui confirme la date du 27 pour la première représentation, date attestée également par le *Journal du fourrier de la chambre*.

³ Ce détail n'est pas tout à fait exact, car Elisabeth Biélogradskaïa qui jouait le rôle de Procris, avait alors seize ans, étant née — comme nous l'avons vu — en 1739. J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 103, commet la même erreur.

⁴ Il est assez curieux de constater qu'un quart de siècle après la première représentation de *Céphale et Procris*, cet événement était déjà relevé, à l'autre bout de l'Europe, par un historien français, J.-B. de LA BORDE qui, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris, 1780, t. I, p. 391), attira l'attention de ses lecteurs sur la singularité de ce « premier opéra en langue russe », ajoutant que : « les acteurs et les musiciens étaient tous de la nation ».

⁵ *Op. cit.*, II, 102.

⁶ Fig. 40, nous publions le portrait d'Alexandre Pétrovitch Soumarokof, œuvre du peintre A. P. Lossenko, dont l'original est conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad.

Empruntant son sujet à la poétique légende rapportée par Ovide, le dramaturge le traita, en trois actes, à la manière des livrets mythologiques de Quinault, le farcissant de tous les effets de théâtre dont le public du temps se montrait friand, y introduisant des vols, des enlèvements de personnages qui disparaissaient dans des nuages, ainsi que les rapides et nombreux changements de décors qui avaient le don de porter à son comble le plaisir des spectateurs.

Comme bien l'on pense, ceux-ci ne manifestèrent pas moins de satisfaction de se trouver en face d'un texte dont ils étaient en mesure de saisir les moindres détails ¹, et dont ils pouvaient suivre aisément l'action, tout en se laissant bercer par la musique dont Francesco Araja l'avait revêtu. Mais, on l'imagine bien, ce qui était pour eux un attrait de plus, constituait un obstacle supplémentaire pour le compositeur qui dut faire appel à toute sa perspicacité et à tout son talent pour traduire un poème dont le sens lui échappait complètement. De fait, J. von Stählin rapporte qu'il fallut expliquer le poème mot par mot à Francesco Araja et que, malgré cette circonstance défavorable, le *maestro* accomplit le tour de force :

... de le mettre très heureusement en musique, en observant les sentiments et les délicates inflexions du livret, bien qu'il ignorât complètement le russe ².

Le livret de Soumarokof fut publié à Saint-Petersbourg, au moment de la première représentation ³, et il en parut simultanément une traduction française, œuvre de Henninger, dont un exemplaire, peut-être unique, subsiste à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen ⁴. Par ailleurs, de nombreuses éditions du livret original furent données au cours des années suivantes et jusqu'en 1787, attestant éloquemment la popularité persistante dont jouit l'ouvrage de Soumarokof et Araja, qui fut constamment repris et qui, peut-être, s'inscrivit même au répertoire du Théâtre dramatique russe, lorsque celui-ci commença d'exister, en 1756 ⁵.

La pièce est divisée en trois actes dont les deux premiers sont suivis d'un divertissement chorégraphique, et elle se termine par un grand ballet : *Les bacchantes*, dont le livret français nous révèle l'argument :

Orphée, réduit au désespoir par la perte de sa chère Eurydice, adoucit son chagrin par son chant et les accents de sa Lyre. Les bêtes sauvages, les oiseaux, les autres créatures, et les arbres même, s'approchent pour l'écouter. Les Bacchantes, devenues furieuses par son mépris pour elles, se jettent sur lui pendant la célébration de la fête de Bacchus, et le tuent. Bacchus, ensuite paroît lui-même pour honorer la fête, et célébrer la victoire des Bacchantes; et la Fête s'achève en sa présence.

Comme d'ordinaire, les décors représentant « une Plaine au fond de laquelle on voit le temple de Minerve », avaient été imaginés par Giuseppe Valeriani, et brossés par son aide,

¹ Lors de la deuxième représentation qui eut lieu le 2 mai, le fourrier de la chambre, qui n'avait point pour habitude d'entrer dans de si minces détails, prit soin de noter que l'opéra était écrit « en dialecte russe », fait qui montre bien l'importance que l'on avait, tout aussitôt, accordée à pareille innovation.

² *Op. cit.*, II, 103.

³ Dans son numéro du 3 mars 1755, la *Gazette de Saint-Petersbourg* publie l'annonce suivante : « Au magasin de livres de l'Académie, on a mis en vente l'opéra nouvellement écrit en russe et imprimé dans le format in-8 : *Céphale et Procris*, relié en papier doré à 16 kopeks, en papier turc à 14 kop., en cuir à 12 kop. et sans reliure à 10 kop., l'exemplaire. En vente, aux mêmes prix, la traduction française de cet opéra. »

⁴ Fig. 44, on trouvera une reproduction de la page de titre et de la page 3 (distribution) du livret français de 1755.

⁵ Une pièce curieuse qui date de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et qui fait partie des collections du Musée de l'Ermitage, à Leningrad, nous apporte une preuve de la faveur dont l'opéra d'Araja jouissait à cette époque dans le monde des mélomanes... et des priseurs de tabac. Il s'agit d'une assez grande tabatière de porcelaine, sur le couvercle et les côtés de laquelle un dilettante, probablement, avait fait inscrire un certain nombre de thèmes de la partition, arrangés pour violon seul.

Fig. 45, nous publions la reproduction, fortement agrandie, de l'un de ces plaisants documents. Il concerne l'*Andante moderato* qui figure au centre de l'ouverture.

Antonio Peresinotti. Cependant qu'Antonio Rinaldi avait composé et réglé toute la partie chorégraphique du spectacle ¹.

Pour les représentations données en 1755, et pour plusieurs de celles qui suivirent, la distribution était la suivante ² :

| | |
|--|-------------------------------|
| Aurore | Stépan Evstafief ³ |
| Erictée, roi d'Athènes | Stépan Rogevsky ⁴ |
| Procris, fille d'Erictée | Elisabeth Biélogradskaya |
| Céphale, prince de Phocide | Gavril Martzinkévitch |
| Minos, roi de Crète | Nicolas Ktitaref ⁴ |
| Testor, un des grands de la cour de Minos, et magicien | Ivan Tatichef ⁵ |

Par ailleurs, le remarquable chanteur Evstafiéi Grigoriévitch Sietchkaref incarna dans la suite, avec un très grand succès, l'un des personnages de l'action ⁶.

A l'exception d'Elisabeth Biélogradskaya qui, nous l'avons vu, faisait partie de la Compagnie italienne dans laquelle elle avait débuté, peu d'années auparavant, comme enfant prodige, et qui avait alors seize ans, tous les acteurs de *Céphale et Procris* étaient de très jeunes chantres appartenant à la chapelle d'église du Palais impérial, et aucun d'eux n'avait eu encore l'occasion de monter sur les planches. Nonobstant, telle était déjà leur virtuosité vocale, qu'ils s'acquittèrent de leurs rôles avec une aisance qui ne laissa pas de faire une profonde sensation au sein de la noble assistance réunie au Théâtre de la cour : surprise dont J. von Stählin se fait l'écho et qu'il décrit dans les termes que voici :

... Les auditeurs et les connaisseurs admirèrent particulièrement la précision avec laquelle ces opéristes, aussi jeunes que nouveaux venus dans la carrière, dirent leurs récitatifs, leur exécution remarquable d'airs difficiles et longs, leurs cadences brillantes, leur maintien plein de naturel, qui n'avait rien de forcé, ni de rigide ⁷.

Il paraîtrait, au reste, que ce ne fut pas là, pour les spectateurs, le seul intérêt de la représentation. En effet, si l'on en croit une dépêche adressée, le 24 mars 1755, par l'envoyé diplomatique de la cour de Saxe au cabinet de Dresde, la noble assistance imagina bientôt de saisir, dans le sujet de l'opéra, des allusions aux intrigues qui se jouaient alors dans les appartements du palais, et elle se transmettait, dans le tuyau de l'oreille, la « clé » des personnages groupés sur la scène, découvrant la grande-duchesse Catherine sous les traits d'Aurore, le sénateur Pierre Chouvalof sous ceux d'Erictée, « la plus haute personne » en celle de Procris, le chambellan Ivan Chouvalof — le dernier amant de la souveraine — dans la figure de Céphale, le grand-veneur Razoumovsky (époux morganatique d'Elisabeth Péetrovna) dans celle de Minos, enfin le grand-chancelier en celle de Testor ⁸.

¹ D'après le livret français.

² *Ibid.*

³ Stépan Evstafief chanta encore, en 1758 et 1762, le rôle d'Admète, dans *Alceste*, opéra russe de Fr. Raupach. Puis, en 1759 et 1764, il incarna le personnage du Génie de l'Asie, dans *L'asile de la vertu*, de Raupach et Starzer. Il ne semble pas avoir poursuivi sa carrière au théâtre, car nous n'avons pas, par la suite, retrouvé son nom dans les programmes de spectacles.

⁴ Stépan Rogevsky et Nicolas Ktitaref semblent avoir également bientôt abandonné la scène, après s'être produits, jusqu'en 1762, dans *Céphale et Procris* et *Alceste*.

⁵ Ivan Tatichef reparut, en 1759 et 1762, dans *L'asile de la vertu*. Dès lors, son nom ne se rencontre plus dans les documents de l'époque.

⁶ V. MORKOF : *Op. cit.*, p. 5.

⁷ *Op. cit.*, II, 103.

⁸ E. HERRMANN : *Der russische Hof unter der Kaiserin Elisabeth*, dans : *Historisches Taschenbuch*, Leipzig, 1882, VI. Folge, pp. 310-311.

Bien éloignée, sans doute, de deviner les comparaisons malignes auxquelles s'amusait son entourage, l'impératrice goûta fort le divertissement qui lui était offert. Ainsi que le note le fidèle historiographe, elle daigna applaudir, geste que la cour et tous les spectateurs massés dans le parterre s'empressèrent d'imiter. Au surplus, la souveraine ne donna pas ce seul témoignage de sa satisfaction au compositeur et à ses jeunes interprètes. Quelques jours plus tard, elle fit remettre à Francesco Araja une somme de cinq cents roubles, à titre de gratification, ainsi qu'une précieuse pelisse de zibeline, tandis que chacun des chanteurs reçut une pièce de drap pour se faire un vêtement ¹.

Tel fut, au reste, l'intérêt qui s'attacha immédiatement à cette partition, qu'au cours de la même année, *Céphale et Procris* reparut par deux fois encore (le 2 mai et le 8 septembre) ², sur la scène impériale, où il fut donné également le 24 février 1756, sans préjudice de nombreuses représentations ultérieures qui se renouvelèrent jusque vers 1790.

Si les historiens s'accordent à tenir *Céphale et Procris* pour le premier en date des opéras russes, et si nous-même l'avons désigné comme une manière de point de départ de l'opéra national, il n'en reste pas moins que cet ouvrage ne présente aucun caractère spécifiquement russe, et que l'on chercherait en vain, dans sa musique, un trait apparentant celle-ci — voire très approximativement — au génie particulier du pays où elle vit le jour. Certes, il s'agit d'un livret original écrit dans une langue qui n'avait point eu encore l'honneur de paraître sur la scène du théâtre lyrique. Certes, les interprètes en étaient tous des artistes du cru, nés et formés dans l'empire des tsars et qui, pour leurs débuts, firent preuve des plus incontestables qualités. Mais c'est à cela que se borne l'appartenance de *Céphale et Procris* à la Russie.

Ainsi qu'on le peut aisément constater en prenant connaissance de la partition de Francesco Araja, qui est conservée à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad ³, il s'agit ici d'une œuvre conçue exactement à l'image de l'*opera seria* propre à la première moitié du XVIII^e siècle, et qui, tant par son aspect formel et les procédés auxquels elle fait appel, que par la nature de son inspiration mélodique, ne diffère pas sensiblement des opéras que le maître de chapelle impérial produisit si diligemment, pendant tout son séjour en Russie.

Comme toujours, le récitatif occupe une place importante dans la partition de *Céphale et Procris*. Son allure souvent bien raide, son impersonnalité et sa presque constante banalité laissent paraître, avec évidence, l'obstacle que l'ignorance de la langue russe et de sa déclamation particulière opposaient à l'imagination et à la sensibilité du musicien. Pour les airs qui comptent au nombre des meilleures pages, et qui n'affectent généralement pas des proportions aussi considérables que d'ordinaire, ils sacrifient avec complaisance à la virtuosité, offrant aux chanteurs l'occasion de démontrer surabondamment la dextérité et la sûreté de leur gosier. Du moins — et ce fait mérite d'être relevé — témoignent-ils qu'en dépit d'un poème dont il se trouvait hors d'état de pénétrer entièrement le sens, ainsi que les nuances affectives, le compositeur s'efforça de serrer son texte du plus près possible, et qu'il réussit souvent à accorder l'expression de sa musique à celle des situations imaginées par le dramaturge.

Si elle est bien italienne par son esprit, par sa langue et par ses tours où l'on ne perçoit pas un instant l'influence de la chanson populaire russe, ni celle des mélismes et des rythmes qui

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 104.

² *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

³ Contrairement à ce qu'ont avancé certains auteurs, il semble bien que la partition de F. Araja n'a point été éditée au XVIII^e siècle. Tout au plus, l'ouverture en fut-elle publiée à Saint-Petersbourg, bien des années plus tard, dans un arrangement en quatuor, que l'éditeur Clostermann annonçait, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 20 août 1787, au prix de quatre-vingts kopeks. Preuve qu'à cette époque, l'œuvre du compositeur italien n'était pas encore oubliée. En 1862, V. Morkof donna ce même morceau (dans un arrangement pour piano à deux mains) comme annexe à son *Précis historique de l'opéra russe*. De son côté, N. Findeisen a reproduit cette ouverture, ainsi qu'un air du premier acte, dans son *Esquisse d'une histoire...*, t. II, pp. CLIII et suivantes.

sont particuliers à celle-ci, la partition de *Céphale et Procris* ne l'est pas moins, de par la pauvreté et l'insignifiance de son orchestre. Encore qu'il disposât d'un ensemble instrumental complet et d'une rare perfection, Francesco Araja n'a pas, en effet, jugé à propos de donner une couleur personnelle à son orchestration qui ne tente jamais de s'évader des procédés stéréotypés dont usaient et abusaient les compositeurs de la péninsule. Il ne fait appel qu'au quatuor, à deux cors et aux timbales, négligeant, de propos délibéré, les timbres si expressifs que lui pouvaient apporter les flûtes, les hautbois et les bassons présents dans l'orchestre de la cour. Encore sa masse instrumentale se borne-t-elle, le plus souvent, à soutenir le chant, sans esquisser un contrepoint, sans montrer la moindre indépendance, s'effaçant volontairement et perpétuellement derrière les voix, obéissant — en un mot — à la tradition italienne la plus authentique, qui faisait d'elle une manière de pauvre honteux.

Pour autant, et malgré tous ses déficits, l'on est fondé d'affirmer que la partition de *Céphale et Procris* ouvre une ère nouvelle dans l'histoire de l'opéra en Russie. Car elle eut le mérite de révéler ce dont nul ne s'était encore avisé : à savoir qu'il était possible de traiter musicalement un texte dramatique russe, et de transplanter sur le sol national une forme d'art que l'on jugeait jusqu'alors presque exclusivement réservée à l'Italie, en utilisant, pour ce faire, les artistes du pays. Nous le verrons, la semence jetée en terre par Francesco Araja et Alexandre Soumarokof, ne tardera pas à germer, et l'initiative prise par les deux auteurs de *Céphale et Procris* trouvera bientôt des imitateurs de plus en plus nombreux. Des étrangers premièrement qui, tel Hermann-Friedrich Raupach dès 1758, s'évertueront à leur tour sur des livrets russes sans, au reste, songer le moins du monde à en adapter le commentaire musical au génie de la race. Puis des compositeurs spécifiquement russes qui s'essaieront, bien timidement tout d'abord, à marcher sur les traces de leurs devanciers, et qui, prenant leurs modèles tout à la fois dans l'*opera buffa* italien et dans l'opéra-comique français, s'aviseront un jour de la saveur que l'emploi de la chanson populaire pourra communiquer à leurs œuvres. Ce jour-là, l'opéra véritablement national, russe de nom et de fait, deviendra une réalité.

* * *

Pour considérable et flatteur qu'eût été le succès de *Céphale et Procris*, l'infatigable travailleur qu'était Francesco Araja n'en profita point, cependant, pour s'endormir sur ses lauriers. Car, dans les mois qui suivirent l'apparition de son opéra russe, il donna deux œuvres nouvelles, toutes deux d'importance, bien que de dimensions dissemblables.

Jugeant probablement qu'il était de son intérêt de se concilier les bonnes grâces du grand-duc héritier dont on prévoyait déjà qu'il ne tarderait plus longtemps à monter sur le trône, le maître de chapelle de la cour impériale avait accepté la commande que lui avait faite Pierre Féodorovitch, d'une partition dramatique destinée au théâtre particulier de ce prince. Amateur passionné de musique à laquelle il consacrait le plus clair de son temps, lui-même violoniste enragé, Pierre Féodorovitch avait tenu, en effet, à aménager un petit théâtre dans sa résidence d'Oranienbaum, où il entretenait toute une troupe d'instrumentistes et de chanteurs attachés à son service particulier.

C'est sur cette scène que Francesco Araja fit représenter, le 16 juin 1755, un petit ouvrage en un acte et deux parties : *Amor prigioniero*, pour lequel il utilisa un livret que P. Metastasio avait écrit en 1740, à l'intention de la cour de Vienne ¹.

Puis c'est au Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg qu'il donna sa troisième partition de l'an 1755.

¹ Pour les détails sur cet ouvrage, voir le chapitre consacré à l'activité de la troupe d'Oranienbaum, pp. 343-344.

En dépit des affirmations de plusieurs historiens dont, au reste, les renseignements ne sont point concordants, nous pensons, en effet, que c'est à cette année qu'appartient la partition d'*Alessandro nelle Indie*, opéra en trois actes, sur un livret de P. Metastasio, pour la première représentation duquel des dates très diverses ont été énoncées, qui ne s'échelonnent pas sur moins de dix-neuf années, soit de 1740¹ à 1759². D'entre les livrets, dont il a paru au moins trois éditions successives, le plus ancien remonte à 1755, ainsi que l'attestent les indications consignées dans la page de titre de cet ouvrage, indications que nous reproduisons ci-dessous, d'après l'exemplaire appartenant au Musée du livre de Moscou :

*Alessandro nelle Indie. Drama per musica da representarsi all'Imperial corte di Russia, il Di XVIII Dicembre MDCCCLV, per festeggiare l'annua solennità della nascita³ di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Petrovna, Imperatrice di tutte le Russie...
In St. Pietroburgo, nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze, il di 18 dicembre 1755.*

Jusqu'à preuve du contraire, nous tiendrons donc la date indiquée par ce document pour authentique, encore que le *Journal du fourrier de la chambre* ne signale pas de représentation avant le 18 février 1756, omission que pourrait expliquer la disparition assez fréquente de certains feuillets du manuscrit original.

Pour le spectacle du 18 décembre 1755, comme pour ceux qui furent donnés en 1756, au Théâtre de la cour⁴, les rôles étaient distribués ainsi qu'il suit :

| | |
|------------|---------------------|
| Alessandro | Filippo Giorgi |
| Poro | Giovanni Carestini |
| Cleofide | Annunziata Manzi |
| Erissena | Nunziata Garani |
| Gandarte | Lorenzo Saletti |
| Timagene | Costantino Compassi |

Le livret ajoute que l'orchestre était formé « des virtuoses de la chambre actuellement au service de Sa Majesté Impériale », et que les élèves du Corps des cadets figuraient les comparses : gardes grecs et indiens. Enfin les décors étaient de Giuseppe Valeriani, et avaient été réalisés par Antonio Peresinotti.

Comme on le voit, la compagnie italienne s'était accrue de deux artistes de valeur : Annunziata Manzi et Giovanni Carestini, arrivés probablement en 1752 et 1754.

Malgré d'actives recherches dans les bibliothèques russes et étrangères, il ne nous a pas été possible de découvrir la partition d'*Alessandro nelle Indie* que l'on doit, sans doute, considérer comme perdue. Le fait est d'autant plus regrettable, que c'est là la dernière grande œuvre

¹ H. RIEMANN : *Opern-Handbuch*, p. 11.

² *Dictionnaire dramatique*, p. 17. Plusieurs auteurs, dont V. Stassof, N. Findeisen et O. Sonneck tiennent pour la date du 18 décembre 1743, vraisemblablement parce qu'elle est consignée dans une affiche datant prétendument de cette année, qui est reproduite par V. Morkof, dans son *Précis historique*... Mais ce document mentionnant des chanteurs italiens dont les uns sont arrivés à Saint-Pétersbourg en 1750 seulement, et les autres plus tardivement encore, il est constant qu'il s'agit là d'une erreur de l'historien russe, coutumier du fait, et que cette affiche ne saurait prétendre à la moindre authenticité. Il faut relever, au reste, qu'il n'existe aucun livret portant la date de 1743, et qu'aucune source contemporaine et authentique ne signale une représentation d'*Alessandro nelle Indie* à cette date.

³ Le jour de naissance de l'impératrice était le 18 décembre. Mais, ainsi qu'on l'a pu constater précédemment, le spectacle donné à cette occasion ne coïncidait pas toujours exactement avec cette date, tour à tour la précédant ou la suivant de quelques jours.

⁴ Les 18 et 21 février, 28 avril et 2 juillet (*Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates). Comme on le verra, cet ouvrage, qui semble avoir obtenu un succès tout particulier, fut repris en 1759, à Oranienbaum où il fut joué, cette fois-ci, par la troupe du grand-duc héritier.

dramatique écrite, à Saint-Pétersbourg, par le musicien italien qui, dès lors, ne donna plus que quelques petites pièces de circonstance.

* * *

Comparé à celui de 1755, le bilan musical de l'année 1756 s'avère assez peu considérable, car il semble n'avoir comporté aucun grand ouvrage nouveau. En dehors d'un *intermezzo* qu'elle présenta le 18 août, la compagnie italienne se contenta, en effet, de faire réentendre *Alessandro nelle Indie* qu'elle joua au Théâtre de la cour, le 18 février et le 21 du même mois — cette fois « pour la noblesse et les marchands », puis le 28 avril et le 2 juillet ¹. D'autre part, au cours de cette année, elle perdit quatre de ses membres : Caterina et Filippo Giorgi, Giovanni Carestini et Annunziata Manzi, qui regagnèrent leur patrie, une fois leurs contrats venus à échéance ².

De leur côté, les jeunes chantres dont, quelques mois auparavant, les débuts sur la scène impériale avaient été si fort remarqués, reprirent *Céphale et Procris*, le 24 février. Peut-être même, encouragés par le succès unanime qui avait marqué leur première tentative, se hasardèrent-ils à renouveler celle-ci. Car, au dire de certains historiens, un nouvel opéra russe : *Tanioucha, ou l'heureuse rencontre*, paroles d'Ivan Dmitrevsky, musique de F. Volkof, aurait été créé par eux, au Théâtre du palais, le 27 novembre 1756. Si le fait était exact, il s'agirait donc du second en date des opéras écrits sur un texte russe, et l'événement présenterait, on le conçoit, une particulière importance historique. Toutefois, il convient de relever qu'aucun document d'une indiscutable authenticité n'a pu, jusqu'ici, être apporté à l'appui de cette allégation qu'il faut donc n'accepter provisoirement que sous bénéfice d'inventaire. Au surplus, et à admettre même que cet ouvrage ait réellement vu le jour, il paraît infiniment probable qu'il présentait une valeur musicale fort mince et que, pour écrire sa « partition », F. Volkof, qui n'était rien moins que clerc en ce domaine, s'était contenté d'adapter approximativement certaines chansons populaires ou quelques airs connus au texte de son collaborateur.

Si, pour ce qui concerne la musique, les annales de l'année 1756 n'offrent pas une bien grande importance, du moins enregistrent-elles un événement historique considérable qui témoigne éloquemment de l'intérêt éclairé qu'Elisabeth Péetrovna portait aux lettres et aux arts dont elle s'efforça toujours de hâter les progrès.

C'est, en effet, le 30 août 1756, que la souveraine signa le célèbre oukase qui, consacrant les efforts des acteurs-amateurs que nous avons vus précédemment à l'œuvre, vint instituer un théâtre dramatique national dont l'existence fut dès lors reconnue officiellement, et assurée par l'Etat. Ce document qui est, en quelque sorte, la charte du Théâtre russe, eut des conséquences si décisives, et exerça tout soudain une influence si féconde sur les destinées de l'art dramatique, qu'il convient, nous semble-t-il, de le reproduire ici :

Nous, par la grâce de Dieu, Elisabeth 1^{re}, Impératrice et Autocrate de toutes les Russies, etc., etc., etc.

Avons décidé de fonder un théâtre russe pour y faire représenter des tragédies, ainsi que des comédies, et ordonnons de lui affecter la maison Golovine, qui se trouve au Vassili-Ostrof³, près du Corps des cadets.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

² Dans son numéro du 13 août, la *Gazette de Moscou* annonce en ces termes le départ de ces deux artistes : « Les chanteurs Carestini et Giorgi qui étaient engagés à la cour de Sa Majesté ont quitté le service. L'art du premier est si connu de tous les amateurs de musique, que l'on n'a pas besoin de le rappeler. Sa Majesté a daigné donner 1200 roubles à Carestini, et 700 à Giorgi. »

³ Important quartier élevé sur une île, sur la rive droite de la Néva, face au Palais d'hiver. L'édifice dont il est question ici fut construit, dans les premières années du XVIII^e siècle, par le feld-maréchal A. D. Menchikof (1672-1729). A la mort de ce prince, il devint la propriété de la famille Golovine, d'où le nom sous lequel il est désigné. Fig. 47, nous reproduisons une vue contemporaine de ce palais qui, ayant été affecté, par la suite, au Corps des cadets, fut le berceau du Théâtre russe et vit, plus tard, défiler, sur sa scène, des entreprises particulières d'opéra italien, dont il sera fait mention au tome II du présent ouvrage.

Pour le constituer, Nous enjoignons de réunir un certain nombre d'acteurs et d'actrices, en choisissant les acteurs nécessaires pour cela parmi les chantres et les jeunes gens de Jaroslavl, qui étudient au Corps des cadets, et de compléter cet effectif en prenant des personnes qui ne sont pas au service, ainsi que des actrices en nombre convenable.

Pour l'entretien de ce théâtre, allouons, aux termes de Notre Oukase, une somme annuelle de 5000 roubles, que le Comptoir d'Etat aura à verser tous les ans et toujours d'avance, à partir de la publication du présent Oukase. Est nommé surveillant de l'édifice, Alexis Diakonof, un des copistes de notre Compagnie des Gardes du corps, auquel Nous avons conféré le grade de sous-lieutenant de l'Armée, avec un traitement annuel de 250 roubles, à prélever sur la somme allouée au dit théâtre. Dans la maison où se trouvera le théâtre, il sera placé une garde convenable.

La direction du Théâtre est confiée par Nous au brigadier ¹ Alexandre Soumarokof qui, en plus de sa solde de brigadier, de la ration de son grade et de l'entretien de son ordonnance, recevra un traitement annuel de 1000 roubles, qui lui sera payé à dater du jour de sa promotion au grade de brigadier. Il lui sera réglé la différence avec ce qu'il touchait comme colonel. Le brigadier Soumarokof ne sera pas rayé des contrôles de l'Armée.

Un registre indiquant les gages à verser aux acteurs et actrices, ainsi qu'aux autres employés du théâtre, a été remis par la Cour au dit brigadier Soumarokof.

Le Sénat aura à prendre les dispositions conformes à Notre présent Oukase ².

Que l'initiative de cette décision heureuse ait appartenu en propre à Elisabeth Pétrovna, ou que celle-ci n'ait fait, en l'occurrence, que suivre le conseil du comte Ivan Chouvalof, son dernier amant qui, appréciant à leur juste valeur les choses de l'esprit, contribua dans une large mesure au développement de la culture intellectuelle en Russie ³, la chose a une importance relative. Ce qui est certain, par contre, c'est qu'il faut voir, dans l'acte historique du 30 août 1756, la conséquence manifeste des efforts qui, depuis bien des années, étaient déployés pour doter le pays d'institutions théâtrales régulièrement organisées, et qu'à ce point de vue, l'on ne saurait, sans commettre une véritable injustice, sous-estimer l'œuvre accomplie par les artistes italiens qui, dès 1731, avaient apporté à la Russie la révélation du théâtre occidental.

Comme on le verra, le Théâtre russe créé par Elisabeth Pétrovna devait connaître bientôt de glorieuses destinées, et faciliter l'établissement définitif de l'opéra national auquel il montra la voie, le fournissant souvent d'acteurs, et l'accueillant provisoirement sur sa propre scène, jusqu'au moment où celui-ci fut en état de voler de ses propres ailes, et de s'installer à son compte, pour concurrencer l'opéra italien et l'opéra-comique français dans la faveur du public.

Comme tel, le théâtre dramatique russe nous apparaît une manière d'intermédiaire entre ceux-ci et celui-là. Et c'est à ce titre que, dans le présent ouvrage plus particulièrement consacré à l'histoire de la musique au pays des tsars, nous croyons devoir ne pas séparer son évolution ultérieure de celle des autres institutions artistiques, à laquelle elle fut si intimement liée.

Au reste, la vie théâtrale prit, à cette époque, une extension subite qui n'est pas due seulement à l'activité déployée par les comédiens russes, et au fait que, dès ce moment, le public payant commença d'être admis régulièrement à tous les spectacles — hormis ceux qui étaient donnés sur la scène du Palais —; mais encore, et surtout, à l'arrivée dans la capitale d'une troupe d'*opera buffa* qui, sous la direction de l'impresario Giovanni-Battista Locatelli, devait rallier sur l'instant les suffrages unanimes de la cour et de la ville.

¹ Grade intermédiaire entre le colonel et le général.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 54. Voir, fig. 46, la reproduction du manuscrit original de cet oukase, avec la signature autographe de la tsarine Elisabeth Pétrovna.

³ Il fut le fondateur, à Moscou, de la première Université russe.

* * *

Nous réservant d'examiner, dans les chapitres suivants, les destinées singulièrement mouvementées de cette nouvelle compagnie, passons rapidement la revue des autres faits marquants de l'année 1757.

Cependant que le Théâtre russe s'organisait simultanément à Saint-Pétersbourg et à Moscou, multipliant ses appels pour recruter les acteurs et actrices dont il avait besoin ¹, et conviant par la voie de la presse le public à ses spectacles ², la compagnie italienne de la cour, continuant de délaisser l'*opera seria* au profit d'un genre plus aimable, joua, le 10 octobre, au Théâtre de la cour, l'*intermezzo* : *Il giocatore*, sur lequel le *Journal du fourrier* ne donne aucun renseignement ³. Encore que les documents contemporains ne signalent aucune autre apparition des Italiens, il est certain que ceux-ci ne s'en tinrent pas à cette unique soirée et que, comme devant, ils contribuèrent à distraire régulièrement la cour, lors de toutes les fêtes et réceptions données par la souveraine.

Notons encore, pour ce qui a trait au personnel musical de la cour, que c'est à peu près à ce moment, que le castrat Lorenzo Saletti, en Russie depuis 1742, prit congé pour retourner dans son pays natal ⁴, et que mourut, à Saint-Pétersbourg, le basson Friederich qui avait appartenu à l'orchestre impérial pendant vingt-six ans.

Cet aperçu du mouvement artistique de l'époque ne serait pas complet, si nous ne signalions, au moins en bref, l'activité assez considérable montrée par le centre musical et théâtral que constituait la cour du grand-duc héritier, à Oranienbaum où la saison 1757 fut marquée par quelques faits non dénués d'importance. Ce fut, tout d'abord, sur le théâtre de cette résidence, une reprise de *Bellerofonte* dont les protagonistes n'étaient point les chanteurs de la cour impériale, mais les membres de la troupe particulière de Pierre Féodorovitch. Par ailleurs, Francesco Araja qui, décidément, jugeait le moment venu de s'assurer la bienveillance du futur souverain, et montrait, à l'endroit de celui-ci, un empressement significatif, mit au jour deux œuvres de circonstance destinées au service de ce prince. Ce sont deux cantates : *Urania vaticinante*, qui fut exécutée dans les jardins du palais d'Oranienbaum, le 6 ou le 7 juillet 1757, à l'occasion de la fête patronymique de Pierre Féodorovitch, puis *Junon secourable*, écrite pour la naissance d'Anna Pétrovna, fille du grand-duc (9 décembre) ⁵.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg et Gazette de Moscou*, année 1756-1757, *passim*. C'est ainsi qu'à la date du 14 mars 1757, la première publie cette annonce significative : « On a besoin, au Théâtre russe, d'une « Madame » [en français dans le texte]. S'il se trouve une personne désireuse de remplir cet emploi, on l'invite à s'adresser au brigadier, Sieur Soumarokof... »

² Le 16 septembre 1757, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* publiait l'annonce suivante : « Tous les jeudis, au grand théâtre qui est près du Palais d'été, on représentera des tragédies et des comédies russes. On commencera à 6 heures, et les prix seront les mêmes qu'auparavant. La livrée ne sera pas admise. »

Il semble que le Théâtre russe ait inauguré ses spectacles ouverts, le 5 mai de la même année. A cette date, le fourrier de la chambre note, en effet : « Première représentation de la tragédie russe libre, pour le public et pour de l'argent. »

³ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date. Celui-ci n'indiquant pas le nom de l'auteur de cet ouvrage, on incline à penser qu'il s'agit, en l'occurrence, du *pasticcio* de ce nom, musique de Pergolesi, Auletta, Orlandini et Buini, qui avait été joué à Paris, en 1752, par les Bouffons italiens.

⁴ Il figure encore dans la *Liste des gages... de la Compagnie italienne pour 1757*, et son nom disparaît, dès lors, des programmes de spectacles.

⁵ Nous renvoyons les détails concernant ces œuvres, ainsi que la représentation de *Bellerofonte*, à un chapitre ultérieur où l'on trouvera (pp. 331-348) une vue d'ensemble sur l'activité musicale de Pierre Féodorovitch, sur celle de la troupe d'Oranienbaum et sur les artistes qui la constituaient.

APPARITION DE L'«OPERA BUFFA» EN RUSSIE

§ 1. La vie aventureuse de Giovanni-Battista Locatelli

Préparée de longue date par l'apparition, en 1731, de l'*intermezzo* qui, nous l'avons vu, s'établit immédiatement de façon presque permanente à Saint-Pétersbourg, puis, dès 1736, par l'instauration de l'*opera seria* auquel il fut réservé de mettre définitivement la cour impériale en contact avec le théâtre lyrique italien, l'installation de l'*opera buffa* en Russie constitue l'événement musical le plus marquant des dernières années du règne d'Elisabeth Péetrovna. Cette révélation qui, d'emblée, connut un succès prodigieux tant au palais qu'à la ville, au point de rejeter temporairement au second plan les institutions artistiques qui, jusqu'alors, avaient accaparé l'attention de la souveraine, de ses intimes et du public moyen, fut le fait de Giovanni-Battista Locatelli. A la fois impresario, dramaturge, poète et brasseur d'affaires, ce singulier personnage avait, auparavant, déployé une très grande activité dans diverses villes étrangères où il mena une existence agitée et errante, connaissant tour à tour une enviable prospérité et les plus cruels retours de fortune.

Né à Milan le 7 janvier (nouv. st.) 1713 ¹, Giovanni-Battista Locatelli apparaît tout d'abord, comme auteur dramatique, avec un *intermezzo* intitulé : *Il matrimonio sconcertato, dalla forza di Bacco*, dont il avait écrit le livret, et qui fut joué à Prague, en 1744, avec une musique de F. Finazzi, par la troupe de l'impresario P. Mingotti ². C'est encore comme écrivain que nous le retrouvons à Bonn en 1745, date à laquelle fut représenté, à la cour de l'archevêque-électeur de Cologne, qui avait sa résidence temporaire dans cette ville, un *componimento drammatico* : *Diana nelle selve*, dont le texte littéraire lui appartient également ³. On peut supposer

¹ Au dire des éditeurs des *Mémoires* de G. Casanova (Paris, 1926, t. III, p. 337). Toutefois, comme Locatelli semble être décédé vers 1790, et que Casanova (*Ibid.*, t. III, 193) affirme qu'il avait alors quarante-vingt-dix ans, la date de sa naissance demeure incertaine. Par ailleurs, on peut douter que Locatelli ait été originaire de Milan, car une annonce publiée par lui dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 janvier 1790, le dit Vénitien. Ajoutons que, comme nous l'avons dit, plusieurs historiens russes confondent ce personnage avec un aventurier du même nom, mais prénommé Francesco, qui séjourna de 1733 à 1734 en Russie où il fut le héros d'incidents assez désagréables dont il a laissé le récit dans ses *Lettres moscovites* parues sous le couvert de l'anonymat, à Paris, en 1736. L'auteur de cette narration n'a de commun que le nom avec l'impresario dont nous relatons ici l'activité.

² E. H. MÜLLER : *Die mingottischen Opernunternehmungen 1732-1756*; Dresde, 1915, p. CXX. Le livret de ce petit ouvrage est conservé à la Stadtbibliothek de Hambourg.

³ Livret imprimé à Bonn, en 1745. Exemplaires à la Bibliothèque nationale de Paris, et à Mannheim (F. WALTER : *Op. cit.*, II, 198).

que c'est en cette circonstance, qu'il fit la connaissance de la cantatrice *Giovanna detta la Stella*, qui avait été engagée cette même année à Bonn, et qu'il épousa par la suite, après l'avoir fait entrer dans sa troupe ambulante dont cette remarquable artiste fut longtemps le premier sujet.

Locatelli semble avoir débuté dans la carrière d'impresario à Prague où, en 1748, il conclut, avec la municipalité, un contrat qui fut renouvelé en 1750, puis en 1753, chaque fois pour trois ans ¹. Il avait amené avec lui, dans cette ville, *Giovanna della Stella* et une autre cantatrice, *Rosa Costa*, qu'il conduisit également à Saint-Pétersbourg, quand il vint s'y installer, à la fin de 1757. *Giacomo Casanova*, qui le rencontra à Prague, nous a laissé de lui cet amusant portrait :

... C'était un caractère original et qui valait la peine d'être connu. Il mangeait tous les jours à une table de trente couverts, et ses convives étaient ses acteurs, actrices, danseurs et danseuses. Il présidait noblement à la bonne chère qu'il faisait faire; car sa passion était de bien manger ².

Mais, pour mener ainsi la vie à grandes guides, l'actif impresario ne perdait pas de vues ses intérêts financiers. Aussi, utilisant l'excellente troupe d'*opera buffa* qu'il avait réunie, entreprit-il des tournées qui le menèrent successivement, et à plusieurs reprises, à Leipzig, à Dresde et jusqu'à Hambourg où ses spectacles obtinrent un très grand succès ³, en raison de la nouveauté des ouvrages qui étaient représentés. Il semble toutefois que le désordre de son existence n'alla pas sans exercer, à la longue, une fâcheuse influence sur l'état de ses affaires car, en 1755, nous voyons G.-B. Locatelli en difficultés avec la municipalité de Prague, auprès de laquelle il avait contracté des dettes qu'il ne parvenait pas à payer ⁴. Sur ces entrefaites, l'explosion de la Guerre de Sept Ans, en 1756, et le siège prolongé que Prague subit au début de l'année suivante achevèrent de jeter le trouble dans les affaires du prodigue Italien qui se résolut alors à abandonner la partie, et à aller chercher fortune sous des cieux plus cléments.

Laissant derrière lui de nombreuses dettes dont il ne paraît pas s'être beaucoup soucié ⁵, *Giovanni-Battista Locatelli* quitta donc subrepticement la capitale de la Bohême et, ayant probablement entendu parler de la Russie comme de l'Eldorado des artistes, c'est vers ce pays qu'il tourna les yeux, avec l'espoir que l'*opera buffa*, dans lequel il s'était spécialisé, y serait non moins apprécié que dans les villes où il l'avait promené jusqu'alors.

Appuyant sa proposition d'une lettre de recommandation que lui avait remise le comte *Heinrich-Christian de Keyserling*, ministre de Russie auprès des cours de Pologne et d'Autriche, l'avisé impresario fit, à Saint-Pétersbourg, des offres de service qui durent paraître suffisamment intéressantes pour qu'un contrat fût conclu avec lui, à Vienne, en mai 1757, par les soins d'*Ivan Chokourof*, « courrier du Collège des Affaires étrangères », que l'administration impériale avait chargé de négocier cette affaire ⁶.

Ce contrat qui faisait passer G.-B. Locatelli au service de la cour, dès le 13 septembre 1757, et qui avait une durée d'un an, fut renouvelé pour trois ans, le 24 août 1758, en vertu d'un oukase impérial puis, d'ordre de la souveraine, il fut prolongé pour cinq nouvelles années,

¹ Sur son activité dans cette ville, voir O. TEUBER : *Op. cit.*, I, pp. 196 et suivantes.

² *Mémoires*; Paris, 1926, t. III, p. 193. Comme on le verra, ces dispositions gastronomiques ne furent pas sans utilité pour Locatelli au moment où, ruiné par ses entreprises théâtrales, il fut obligé de s'installer comme restaurateur, dans un petit établissement situé aux portes de Saint-Pétersbourg, et qui fut bientôt fort achalandé.

³ *Sammelbände der I. M. G.*, IX, 252.

⁴ O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 225.

⁵ En 1759, il fit connaître, de Saint-Pétersbourg où il s'était rendu entre temps, qu'il refusait de payer quoi que ce soit. Aussi la municipalité de Prague décida-t-elle de faire vendre aux enchères tout le matériel de son théâtre : décors et « habits comiques délaissés par le Sieur Locatelli, en fuite » (O. TEUBER : *Op. cit.*, I, 231 et 233).

⁶ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 14. La date de ce contrat prouve que Locatelli ne pouvait se trouver en Russie en 1756 déjà, comme l'affirment J. von Stählin et, à sa suite, Fétis, R. Eitner et N. Findeisen.

le 13 septembre 1761¹. On s'en convaincra, il plaçait l'entreprise Locatelli dans une situation fort différente de celles dont avaient bénéficié jusqu'alors les troupes engagées à Saint-Pétersbourg, puisque celles-ci étaient dans l'entière dépendance de l'administration russe et, de ce fait, ne couraient aucun risque, le Comptoir impérial subvenant à toutes leurs dépenses et les défrayant entièrement. En effet, la couronne se contentait d'assurer à l'impresario la libre disposition d'un théâtre, ainsi qu'une subvention annuelle de sept mille roubles et, pour le surplus, laissait au directeur italien le soin de rechercher des recettes supplémentaires en organisant des représentations payantes, ouvertes au public de la ville. En contrepartie de la somme qui lui était allouée, Locatelli se trouvait dans l'obligation de fournir chaque semaine un spectacle réservé gratuitement au monde de la cour, mais il avait le droit d'en donner hebdomadairement deux autres à son entier bénéfice².

Quand on saura que la troupe dirigée par G.-B. Locatelli était fort nombreuse, et qu'elle groupait une pléiade des meilleurs artistes italiens du chant et de la danse, ainsi qu'un personnel technique complet, on se rendra aisément compte que ces conditions n'avaient rien de particulièrement somptueux, et que l'entreprise n'eût pu se soutenir, si l'extraordinaire affluence du public payant de la cour et de la ville ne lui avait permis de réaliser, du moins pendant les deux premières années, des recettes fort réjouissantes.

Pour présenter congruement les ouvrages qu'il avait promené si longtemps de ville en ville, tant en Bohême qu'en Allemagne, Locatelli avait, en effet, formé une troupe de premier ordre, à la tête de laquelle brillait sa femme, Giovanna *detta la Stella* qui, cela se conçoit, était tout acquise aux intérêts de son mari et directeur.

Aux côtés de cette étoile de grande réputation, il avait appelé des cantatrices et des chanteurs judicieusement choisis parmi les meilleurs qui se distinguaient alors sur les grandes scènes européennes, et dont le talent très souple lui permit, à côté de l'*opera buffa*, d'aborder parfois aussi le domaine de l'*opera seria*.

C'étaient Maria Camati *detta la Farinella*, qui s'était produite dans tous les théâtres d'Italie; Rosa Costa qui, l'année précédente, appartenait à l'Opéra de Vienne; Giovanna Vigna à laquelle le public napolitain venait de témoigner une faveur bruyante; et Caterina Brignonzi; puis Ignazio Dol dont le passage au S. Salvatore de Venise, durant le carnaval de 1757, avait été marqué de retentissants applaudissements; et Gasparo Barozzi qui, dans la même ville, tenait avec talent les seconds rôles comiques.

Au reste, voyant dès le premier jour la fortune lui sourire de façon inespérée, l'habile impresario s'empessa de compléter progressivement son personnel lyrique en engageant, au cours de l'année 1758, plusieurs artistes de grande valeur : le soprano Violante Massi, le castrat (ou ténor?) Antonio Massi qui avait, autrefois déjà, fait partie de sa troupe, lors d'une tournée à Hambourg; le ténor Matteo Buini et sa femme Francesca, « tous deux aussi bons dans le chant que dans l'action »³; enfin Gabriele Messieri qui apparut vers 1760.

D'autre part, afin de varier les plaisirs qu'il se proposait d'offrir au public de la capitale, autant que pour rehausser encore l'éclat de ses spectacles, G.-B. Locatelli prit l'initiative de faire venir à Saint-Pétersbourg, au début de 1758, une troupe chorégraphique⁴ brillante et nombreuse dont le maître de ballet Antonio Sacco réglait les évolutions. Cet ensemble qui, tout aussitôt, déclencha un enthousiasme incroyable parmi les amateurs, et contribua à les attirer en foule au théâtre, comprenait notamment : Anna Conti de Sales, femme du maître de ballet,

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 59.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 415-416. Dès 1760, l'entreprise marchant assez mal, Locatelli fut autorisé à faire jouer ses artistes trois fois par semaine, à son compte.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 415 et II, 112, où l'on trouvera des détails circonstanciés sur cette troupe, ainsi que sur son activité à Saint-Pétersbourg.

⁴ Plusieurs des artistes qui en faisaient partie s'étant encore produits à Venise, pendant le carnaval de 1758, il est impossible que cette compagnie soit arrivée tout entière à Saint-Pétersbourg, en 1757, comme le prétend J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 16).

et les deux sœurs de celui-ci : Adriana et Libera, cette dernière tour à tour ballerine et cantatrice ; le danseur chorégraphe Carlo Belluzzi et sa femme Anna, *detta la Bastoncina*, qui disputait à Libera Sacco les faveurs du public ; Maria Burgioni, *detta la Mantovanina* ; puis deux danseurs de demi-caractère : Francesco Calzevaro et Alvise Tolato. Tous artistes qui faisaient jusqu'alors les beaux jours des meilleurs théâtres de Venise, et jouissaient d'une réputation méritée.

Par ailleurs, la troupe avait à son service particulier un bon décorateur : Angiolo Carboni, et un machiniste : Giuseppe Brigonzi, auquel son habileté valut, par la suite, d'être attaché aux Théâtres impériaux, pendant de longues années ¹.

Pour l'orchestre, il groupait un certain nombre de violonistes que Locatelli avait fait venir d'Allemagne et d'Italie, ainsi qu'une vingtaine d'instrumentistes empruntés à la chapelle de la cour ². La direction en était confiée à Francesco Zoppis qui, probablement, avait été déjà au service de son compatriote, lorsque celui-ci avait la conduite du théâtre de Prague. Ce compositeur dont J. von Stählin déclare qu'il excellait « aussi bien dans l'*opera seria* que dans l'*opera buffa* » ³ n'allait pas tarder, on le verra, à donner de multiples preuves de son talent dans ce domaine, en écrivant plusieurs ouvrages à l'intention de la troupe qu'il conduisait. Il est fort possible, au reste, que Francesco Zoppis n'ait pas été le seul fournisseur attitré de l'entreprise, car la venue de la compagnie d'*opera buffa* coïncide, presque exactement, avec l'apparition, à Saint-Pétersbourg, d'un artiste encore, dont il est assez difficile d'expliquer autrement la présence inattendue dans un pays qui n'offrait alors que des possibilités presque nulles à un compositeur privé d'attaches avec la cour impériale.

Giovanni Marco Placido Rutini venait tout justement de Prague où, durant plusieurs années, il avait donné à la troupe de G.-B. Locatelli un certain nombre de partitions qui avaient été représentées avec un succès flatteur. Cela étant, et comme il est avéré que Rutini poursuivit, à Saint-Pétersbourg, son activité créatrice au bénéfice de la compagnie d'*opera buffa*, il semble bien que, s'il se rendit en Russie, ce fut à l'instigation de l'impresario, peut-être pour remplir les fonctions de second maître de chapelle, à tout le moins pour fournir à l'entreprise quelques ouvrages nouveaux dont elle pouvait avoir besoin.

Ajoutons enfin que, conformément aux stipulations de son contrat avec l'administration impériale, Locatelli avait reçu de celle-ci la jouissance exclusive du « Théâtre près le Palais d'été » qui, bien que de bois, était assez confortable pour permettre à la bonne société d'y passer agréablement la soirée.

Le 3 décembre 1757, G.-B. Locatelli inaugura sa carrière dans la capitale en faisant jouer, devant la cour, une œuvre de son cru : *Il ritiro degli dei*, dans laquelle figuraient tous ses meilleurs chanteurs. Et, cinq jours plus tard, il ouvrit la série de ses spectacles payants avec la même pièce qui semble avoir été fort bien reçue, car elle fut reprise plusieurs fois, jusqu'à la fin de l'année.

Ce fut le début d'une période florissante qui se prolongea durant près de deux années et qui, au moins les premiers mois, dut certainement dépasser toutes les prévisions de l'Italien, lui faisant oublier ses infortunes d'autrefois.

Car, immédiatement conquise par la folle gaieté et la légèreté des petits ouvrages qui lui apportaient une si aimable diversion aux longs et pompeux opéras de Francesco Araja, l'impératrice se prit d'une véritable passion pour le nouveau divertissement qui lui était offert. A ce point que, dès le mois de janvier, ne se contentant plus de l'unique soirée hebdomadaire réservée à la cour, elle prit l'habitude de se rendre, plusieurs fois la semaine, au « Théâtre près

¹ Voir au paragraphe suivant, pp. 276-294, quelques notes biographiques sur les artistes de la troupe de Locatelli.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 112. Peut-être l'un de ces artistes italiens était-il le violoniste Giuseppe Caselli, dont le nom apparaît précisément à cette époque, et qui, nous le verrons, ne tarda pas à entrer au service particulier du grand-duc Pierre Féodorovitch.

³ *Ibid.*

le Palais d'été »¹, emmenant avec elle, tantôt le jeune couple grand-ducal, tantôt quelques personnes de sa suite dont, on le pense bien, les commentateurs enthousiastes ne manquèrent pas de trouver un écho en ville, et constituèrent la meilleure des publicités pour l'entreprise nouvelle.

Lorsque le spectacle était public, Elisabeth Péetrovna aimait d'y assister *incognito*, installée au fond d'une des trois loges réservées à la cour. Et tel fut le plaisir qu'elle prit à ces soirées que, la première année, elle fit à Locatelli cadeau d'une somme de cinq mille roubles, qui vint profitablement s'ajouter à la subvention impériale et aux recettes encaissées pour la location des places². Comme on le pense bien, l'entourage de la souveraine suivit avec empressement l'exemple qui lui venait de si haut et, parmi les gens huppés et titrés, la mode fut, tout aussitôt, d'avoir une loge à l'année, chez Locatelli.

La noblesse — écrit J. von Stählin — prit des loges à trois cents roubles par an, et chaque abonné décorait la sienne selon son goût, en y disposant des tapis et des glaces. Au parterre, on payait un rouble par personne, et l'on pouvait y aller et venir, avec ou sans fourrures³.

... Dès les premiers jours, l'opéra buffa rallia les suffrages unanimes du public, non seulement à cause de sa musique plaisante, mais encore pour ses scènes spirituelles et ses beaux ballets, au point qu'habituellement, le parterre débordait de spectateurs⁴.

Chaque soir, en effet, le programme comportait un opéra et un ou deux ouvrages dansés que J. von Stählin déclare avoir été « de l'invention la plus neuve et du goût le plus délicat ». Et l'annaliste, qui donne de nombreux détails sur ces représentations qu'il semble avoir fort goûtées, d'ajouter :

... Les ministres étrangers, ainsi que les connaisseurs de la ville, disaient de ces ballets qu'en Europe, l'on n'en eût trouvé nulle part de meilleurs, et qu'ils soutenaient la comparaison avec les plus parfaits d'Italie et de Paris.

Au parterre, du reste, il n'en allait pas autrement qu'à Paris. Presque égales par les qualités de force, de grâce et de finesse qu'elles montraient, la Sacco et la Belluzzi avaient eu vite fait de partager les spectateurs en deux clans adverses. Les admirateurs de ces danseuses s'étaient fait confectionner des claquettes auxquelles était fixé un ruban portant le nom de l'artiste élue, et dont on se servait pour applaudir, afin de ne pas se fatiguer les mains⁵.

Tel était l'enthousiasme que ces jeunes nymphes suscitaient chaque soir, dans la salle, que le partisan de l'une d'elles s'avisa, en 1759, de publier une pièce de vers en l'honneur de sa favorite. Cet hommage dont on trouvera le texte dans la note biographique consacrée à la jolie Libera Sacco⁶, et qui était le premier de son espèce qui eût paru en Russie, contribua, sans nul doute, au succès et à la renommée de la charmante ballerine qui en était l'objet. Mais, comme on le verra, il n'alla pas sans exciter l'ire de l'impératrice qui crut y trouver une intention offensante pour sa beauté, et qui, ne se contentant pas de faire supprimer l'œuvre

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, années 1758 et suivantes, *passim*. Ainsi qu'on le peut constater en dépouillant le registre du fourrier, la cour ne se rendit pas moins de quarante-cinq fois au théâtre de Locatelli, pendant la seule année 1758 ! De son côté, le duc Karl de Courlande, qui fit un séjour à Saint-Pétersbourg en 1759, assista à douze spectacles, pendant le mois de mai. C'est assez dire la sensation causée par la troupe de l'impresario italien.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 415-416.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, II, 113.

⁵ *Ibid.*, II, 17.

⁶ Page 291.

litigieuse dans tous les exemplaires encore en vente, ordonna d'infliger un blâme à l'éditeur responsable...

Toutefois, on imagine aisément que Locatelli ne songea point à se plaindre d'un incident qui, par le bruit qu'il fit en ville, dut avoir pour résultat immédiat d'entretenir la curiosité de la foule autour de son théâtre et, par là, de servir heureusement ses intérêts matériels. Aussi, l'année 1759 commença-t-elle, pour lui, sous les plus favorables auspices. Il faut dire, au reste, que l'intelligent impresario s'ingéniait à satisfaire l'amateur cultivé, aussi bien que le spectateur moyen, et qu'il faisait montre, à ce point de vue, d'une ingéniosité peu ordinaire. C'est ainsi qu'il imagina bientôt de corser encore ses programmes en y insérant des pantomimes et en tirant, en guise de finale, de « magnifiques feux d'artifice, avec soleils, fontaines lumineuses et cascades », qui laissaient le public tout pantois ¹. Et, désireux d'atteindre les milieux modestes pour lesquels le tarif habituel était trop élevé, il prit, en septembre 1759, l'initiative d'annoncer qu'à l'avenir, le prix des places au parterre serait abaissé d'un rouble à cinquante kopeks seulement, dès la troisième représentation d'un ouvrage.

Hélas, au théâtre comme à Rome, la Roche Tarpéienne est près du Capitole, et Locatelli ne tarda pas d'en faire l'amère constatation. Car, enivré par le succès étourdissant dont bénéficiait son entreprise de Saint-Pétersbourg, il se persuada que la ville de Moscou, plus peuplée encore que la capitale, et presque entièrement dépourvue de divertissements réguliers, ne pouvait manquer d'accueillir avec non moins d'empressement un spectacle si agréable. Aussi, à peine était-il installé depuis quelques mois sur les bords de la Néva, qu'il conçut le projet fâcheux d'étendre ses affaires, et de créer un établissement similaire dans l'antique cité où il ne doutait pas un instant de voir, une fois encore, la fortune lui sourire.

Profitant de la faveur marquée que lui témoignait Elisabeth Péetrovna dont la présence constante à ses spectacles était un précieux gage de succès, il demanda donc les autorisations nécessaires qui lui furent aussitôt accordées sans difficulté. Dès le 27 avril 1758, le Comptoir de la cour informa le feld-maréchal, prince N. Y. Troubetzkoy, gouverneur de Moscou, que, par un oukase récemment promulgué, Sa Majesté :

... a daigné autoriser le tenancier de l'Opéra-comique italien Locatelli, qui est attaché à la cour, à entretenir à Moscou, à ses frais, un théâtre d'opéra, pour y représenter des opéras-comiques de sa composition ² devant le public; et Sa Majesté a ordonné qu'on lui assigne un emplacement convenable pour la construction de ce théâtre d'opéra, et qu'on lui accorde un privilège pour entretenir cette institution, ainsi que pour donner les représentations des dits opéras ³.

Peu après, un autre oukase enjoignait au Comptoir de banque de la noblesse de verser à Locatelli, toujours dans le même but, la somme de sept mille roubles, cependant que la Banque de la noblesse de Moscou était invitée à lui consentir une avance de dix mille roubles ⁴. Une fois en possession de ces pièces qui attestaient officiellement ses droits, et de la subvention qui lui était ainsi accordée, l'Italien se mit immédiatement en quête pour s'assurer à l'avance les recettes nécessaires à l'exploitation régulière de son nouveau théâtre. Et, le 8 mai 1758, il publia l'annonce suivante dans la *Gazette de Moscou* :

Le Sieur Locatelli, directeur de l'Opéra-comique, au service de Sa Majesté, ayant reçu un privilège pour représenter ici des opéras, est arrivé en personne dans cette ville, afin de faire certaines propositions à la noblesse et à tout le public, dans le but de réunir les fonds

¹ J. STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 417.

² *Sic !*

³ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 54-55.

⁴ *Ibid.*, II, 59.

nécessaires à la construction d'un théâtre : Toute famille désirant s'assurer d'une loge est invitée à s'inscrire à l'adresse où les autres souscriront. On paiera annuellement 300 roubles pour six personnes. Cet engagement portera ses effets dès la représentation du premier opéra ; on versera alors la moitié de la somme sus-indiquée, et il y aura régulièrement trois représentations par semaine.

Le susdit Sieur Locatelli ne passera ici que cinq ou six jours. Aussi, au cas où quelqu'un désirerait de s'inscrire d'une autre manière, il est prié de venir visiter le Sieur Locatelli, au Faubourg allemand, chez le négociant Berlier où il a pris ses quartiers.

Il faut croire que l'écho des succès remportés par l'*opera buffa* à Saint-Pétersbourg était parvenu jusqu'aux oreilles des Moscovites, et avait éveillé bien vivement leur curiosité, car Locatelli se trouva bientôt en mesure d'entamer la construction de son théâtre, sur le terrain qui, d'ordre de la souveraine, lui avait été concédé à l'endroit dénommé *Krasny Proud* (l'étang rouge), non loin des dépôts de l'artillerie. Les travaux furent menés si activement, que l'édifice fut terminé à la fin de l'année déjà, et peut-être inauguré dans les derniers jours de janvier 1759¹.

Tout en dirigeant de loin ces opérations préliminaires, le directeur de l'Opéra-comique italien se mit en quête d'une seconde troupe. C'est ainsi qu'il semble avoir appelé à Moscou le jeune compositeur Vincenzo Manfredini, en qualité de chef d'orchestre, puis un certain nombre d'autres artistes dont les noms ne sont pas tous connus, mais parmi lesquels on sait que figuraient trois chanteurs de grande réputation : Leonilda Burgioni, *detta la Mantovanina*², la basse allemande A. E. Erhardt, et surtout le castrat Giuseppe Manfredini dont J. von Stählin déclare qu'il était « l'un des meilleurs sopranistes de son temps »³. Ainsi qu'on le peut juger par les distributions rapportées dans les livrets des opéras qui furent représentés à Moscou, cette seconde compagnie comprenait encore les chanteurs Antonio Amati, Clementi, Angiolo Ferazzi et sa femme Antonia de Gennaro, Finetti, Giacomo Fiorini et Spalanzi. D'autre part, les divertissements chorégraphiques étaient réglés par le maître de ballet Gasparo Santini.

Au reste, afin de renouveler l'intérêt de ses soirées et d'allécher le public par l'appât de noms célèbres à la cour, Locatelli prit bientôt l'habitude de faire paraître à Moscou certains de ses pensionnaires de la capitale. C'est ainsi que l'on voit Rosa Costa figurer dans la distribution du *Conte Caramella*, de Galuppi, qui fut représenté à Moscou, au cours de l'été 1759, soit deux mois avant la première de cet ouvrage à Saint-Pétersbourg.

Quand son théâtre fut prêt, et qu'approcha le moment d'inaugurer la saison, Locatelli avisa le public du fait, par cette annonce publiée dans la *Gazette de Moscou* du 19 janvier 1759⁴ :

Par la présente, on fait savoir que le Sieur Locatelli, de l'Opéra, commencera ses spectacles la semaine prochaine, au jour qui sera annoncé par des affiches spéciales.

¹ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 14.

² Comme sa sœur Maria qui figurait, depuis 1758, dans la troupe chorégraphique de Locatelli, à Saint-Pétersbourg.

³ *Op. cit.*, I, 416.

⁴ La date de cette annonce suffit à prouver l'inanité des renseignements de I. Nossor (*Op. cit.*, p. 138) qui, non content d'affirmer que les spectacles de Locatelli débutèrent le 1^{er} janvier, déclare qu'ils furent inaugurés par une représentation d'*Alessandro nelle Indie (opera seria !)*, d'Araja, et ajoute le comble à l'in vraisemblance en faisant danser les ballets par les chanteuses de la troupe. Pour la même raison, il convient de considérer comme pure fantaisie les allégations de l'auteur du *Répertoire des ballets représentés sur les Théâtres impériaux de Moscou* (paru dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1900-1901, deuxième suppl., pp. 68-69). Selon ce singulier historien, Locatelli aurait fait jouer, le 4 janvier et le 4 février 1759, deux ballets : *Amour et Psyché*, scénario de Gardel, musique de Monsigny (!), et *Apollon et Daphné*, musique également de Monsigny. Dans le premier de ces ouvrages, le rôle principal aurait été dansé par... la cantatrice Rosa Costa !

Le 29 janvier, *La calamita de' cuori*, qui constituait une nouveauté absolue pour le public russe, puisque cet ouvrage n'avait point encore paru à Saint-Pétersbourg, ouvrit la série des représentations de Moscou¹. Selon J. von Stählin, la chance sembla tout d'abord sourire à Locatelli. Pendant les premiers mois, et jusque durant l'hiver 1759-1760, les spectateurs accoururent en foule au théâtre, permettant à celui-ci de réaliser de fort belles recettes qui, à la vérité, semblent n'avoir point suffi pour couvrir les frais d'exploitation car, en février 1759 déjà, l'impresario affolé manda à Saint-Pétersbourg qu'il était menacé de faire faillite, en raison des dépenses considérables qu'il avait dû engager pour la création de son entreprise.

Afin de lui permettre de rétablir ses affaires, l'administration impériale l'autorisa d'organiser à Moscou des mascarades et, comme le billet d'entrée était fixé à trois roubles par personne, cet expédient parut améliorer quelque temps la situation financière. Dans le même moment, et d'ordre de l'impératrice qui, visiblement, tenait à soutenir son protégé, le Comptoir de la cour versa une certaine somme dans la caisse de Locatelli². Mais les choses continuèrent d'empirer, si bien qu'en février 1761, l'impresario, mis en faillite, dut abandonner la partie³.

Comme cela était à prévoir, les pensionnaires de Locatelli ne mirent pas longtemps à s'apercevoir de la situation précaire de leur patron, et à prendre les mesures que leur dictait le souci de leurs intérêts. Dès le mois de septembre 1760, le chanteur Giacomo Fiorini donna le signal de la débandade en annonçant son prochain départ, dans la *Gazette de Moscou*⁴ et, quelques mois plus tard, son exemple fut suivi par un groupe nombreux qui comprenait entre autres Angiolo Ferazzi et sa femme, Spalanzi, Clementi, Finetti, et le couple de danseurs Priori⁵.

L'insuccès de l'entreprise tenait à plusieurs causes dont l'une des moindres ne fut pas, sans doute, le fait que le public moscovite, sensiblement moins cultivé que celui de Saint-Pétersbourg, se trouvait hors d'état d'entendre la langue dans laquelle était chanté l'*opera buffa*. Il avait aussi sa raison dans les habitudes de la noblesse qui quittait généralement Moscou dès le début du printemps pour gagner ses propriétés rurales, et ne rentrait en ville qu'à la fin de l'automne, privant ainsi l'impresario de la partie la plus importante et la plus fortunée de sa clientèle. Sans compter qu'au gros de l'hiver, le théâtre mal chauffé, et probablement construit de façon défectueuse, était glacial et si inconfortable, que l'« on n'y pouvait tenir »⁶.

Au reste, Locatelli ne fut pas sans avoir à se plaindre du public moscovite qui montrait des mœurs grossières, et témoignait d'une sauvagerie dont les rapports de police de l'époque apportent la preuve concluante. Ces documents officiels constatent, en effet, que les spectateurs — et non pas seulement ceux qui appartenaient aux classes modestes — prenaient plaisir à lancer des immondices contre les fenêtres du théâtre, et que « des seigneurs s'amusaient à briser les vitres à coup de pierres, se dissimulant, pour ce faire, derrière leurs carrosses ». Le scandale et les déprédations prirent assez vite une telle ampleur, que l'administration de la ville se vit obligée de dépêcher un piquet de cent quatre-vingts hommes pour faire régner l'ordre dans la salle, ainsi qu'aux alentours, ce qui, au reste, n'empêcha pas certains spectateurs mal embouchés de troubler les artistes par leurs clameurs, leurs bruyantes conversations et leur maintien tumultueux⁷. Atmosphère, on le voit, qui n'était guère propice à la musique, mais dont on doit bien dire qu'elle était assez générale, à cette époque, dans les lieux de spectacles russes, exception faite, naturellement, de ceux que fréquentait la cour.

¹ I. ZABIÉLINE : *Extraits de la chronique de la vie publique au XVIII^e siècle*, publié dans : *Recueil de la Société des amateurs de belles-lettres*, 1891, p. 576.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 416-417 et II, 113.

³ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 59-60. — J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 417. Toutefois, Stählin se trompe en écrivant que cet événement se produisit en 1762.

⁴ Numéro du 8 septembre.

⁵ *Ibid.*, 13 mars 1761.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 113-114.

⁷ *Recueil de la Société des amateurs de belles-lettres russes*, année 1891, pp. 566 et suivantes.

Quoi qu'il en ait été, l'entreprise malheureuse de Locatelli n'alla pas sans avantages certains car, ayant révélé au public moscovite les chefs-d'œuvre des maîtres de l'*opera buffa*, ainsi que les livrets si divertissants de Carlo Goldoni, elle prépara ainsi la voie aux troupes qui, en 1774, puis en 1782-1783, vinrent jouer, dans l'antique capitale, les meilleurs ouvrages du théâtre lyrique italien. Par ailleurs, elle aida indirectement bon nombre de personnes distinguées à prendre le goût de la musique. Car, lorsque Locatelli fit faillite et dut interrompre ses représentations, certains de ses pensionnaires, réduits subitement au chômage, s'ingénierent à trouver une situation stable dans la ville où ils venaient de se faire applaudir. Ils s'y installèrent comme professeurs de chant et de musique, donnant des leçons dans les meilleures familles de Moscou, et contribuèrent de la sorte à former le goût d'une partie de la population qui, jusqu'alors, avait dû se contenter de pédagogues assez médiocres. Ce fut le cas, notamment, du castrat Giuseppe Manfredini qui demeura sur place jusqu'en 1766, et s'y fit une situation si brillante, qu'il déclarait s'être trouvé plus heureux sans opéra, pendant ces cinq années, qu'il ne l'avait été, alors qu'il chantait sur la scène¹.

Pour Giovanni-Battista Locatelli, dont le théâtre passa alors dans les mains de l'Etat et fut affecté à une troupe russe que l'acteur F. Volkof fut chargé d'organiser, et dont le directeur fut nommé en la personne de l'écrivain M. Khéraskof, il n'eut d'autre ressource que de regagner Saint-Pétersbourg.

Hélas, la situation de son entreprise n'y était plus aussi florissante qu'au début, et ne laissa pas de lui occasionner de graves soucis, encore qu'il se fût évertué à renouveler l'intérêt de ses spectacles, en faisant entrer dans sa troupe quelques-uns des artistes qu'il avait ramenés de Moscou, notamment l'excellente cantatrice Leonilda Burgioni et le castrat Gabriele Messieri, dont l'apparition ne pouvait manquer d'exciter la curiosité du public.

En dépit de l'affirmation de J. von Stählin² selon laquelle l'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg fit de bonnes affaires durant les années 1760 et 1761, il est constant que, dès ce moment, la situation financière de l'impresario était fort compromise, et que tout faisait prévoir déjà la catastrophe qui, peu de temps plus tard, vint réduire à néant les espoirs du malheureux, et le plonger une fois de plus dans la misère. Car les dettes que Locatelli avait dû contracter pour la construction et l'exploitation de son théâtre de Moscou, pesaient de plus en plus lourdement sur lui. En 1760, il devait déjà 13.500 roubles au Comptoir impérial et, bien que, comme nous l'avons vu, une somme de dix mille roubles³ lui eût été remise, pour lui permettre de se rétablir et de faire venir les artistes qui lui étaient nécessaires, il se trouvait en proie aux plus pressants besoins d'argent.

Dès le 5 juin 1761, une annonce publiée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* révèle la gravité de la situation :

Les personnes qui se sont entendues avec le Sieur Locatelli, directeur de l'Opéra-comique italien, pour des places au parterre et dans des loges, et qui ne les lui ont pas encore payées, doivent, dans le délai d'une semaine, en avertir par écrit le colonel Rambourg⁴, en faisant connaître le prix convenu, et en indiquant combien ils doivent encore au dit Sieur Locatelli.

On invite également les personnes qui sont attachées au théâtre de Locatelli, et auxquelles celui-ci doit encore de l'argent, en vertu des contrats passés, à fournir au colonel

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 114.

² *Ibid.*, I, 417.

³ En manière de contrepartie, et afin d'éteindre progressivement sa dette, il fut décidé de ramener à cinq mille roubles la subvention annuelle qui lui était consentie, le surplus demeurant dans les caisses du Comptoir (*Archives des Théâtres impériaux*, II, 59-60).

⁴ Le colonel Stépan Rambourg, fonctionnaire de l'administration du Comptoir de la cour, avait été chargé officiellement de régler avec Locatelli la situation financière de celui-ci (*Archives des Théâtres impériaux*, II, 60).

Rambourg, dans le délai d'une semaine, une explication écrite, en déclarant exactement combien il leur est dû.

On l'imagine bien, pareille aventure n'allait pas sans inquiéter fort les pensionnaires de Locatelli, qui, n'ayant probablement pas été payés depuis plusieurs mois, ne témoignaient pas d'un zèle excessif dans l'accomplissement de leurs obligations. Deux lettres que le comte Michel Vorontzof adressa à sa fille, à cette époque, sont fort significatives à cet égard. Le 13 mai 1761, le célèbre homme d'Etat écrivait :

... Notre opéra est en une triste situation. Les danseuses sont fâchées et ne veulent plus danser. Seule, la Mantovanina ¹ danse des soli... Je crois que l'entreprise finira par s'effondrer ².

Puis, le 8 juin suivant, constatant que les choses continuent d'empirer et que la *Mantovanina* consent encore à danser seule, il ajoute qu'elle « fait passer sur les défauts du spectacle, et que Cesare ³, ayant fait la paix avec Locatelli, va recommencer à sauter » ⁴.

Aussi, sentant venir la malemparée, plusieurs membres de la troupe prirent-ils, sans plus tarder, leurs dispositions pour rentrer dans leur patrie. Le 16 octobre 1761, la ballerine Anna Conti de Sales donna le signal de la dispersion, en faisant connaître son intention de quitter prochainement le pays et, le 21 décembre, le chorégraphe Antonio Sacco en fit autant, emmenant avec lui ses deux sœurs Libera et Adriana ⁵. Fort probablement, c'est aussi à cette époque, que partit le couple de chanteurs Matteo et Francesca Buini, dont on ne trouve plus aucune mention, dès le milieu de l'année.

De leur côté, Carlo Belluzzi ainsi que sa femme, ayant à peu près abandonné Locatelli, dansaient assidûment sur la scène que le grand-duc Pierre Féodorovitch entretenait dans son palais d'Oranienbaum, et ils y avaient été rejoints par Francesco Calzevaro qui, ayant pris congé de son ancien patron, était devenu le maître de ballet attitré de l'héritier. Enfin, Alvisé Tolato avait réussi à se faire engager dans la troupe impériale.

On s'en doute, toutes ces défections n'allèrent pas sans aggraver encore la situation de Locatelli auquel la mort d'Elisabeth Pétrouva (25 décembre 1761) et le deuil d'un an que prit la cour, portèrent le coup de grâce. Bien que son contrat avec l'administration impériale eût été renouvelé en septembre 1761, pour une durée de cinq ans ⁶, le malheureux se vit obligé d'abandonner définitivement une affaire dont il n'était plus en mesure d'assumer les risques. Et il semble que, dès le début de l'année 1762, probablement pour compenser la dette qu'il avait contractée, son entreprise ait passé aux mains du Comptoir de la cour, qui admit ce théâtre au nombre des scènes officielles et défrayées par la couronne.

Peut-être est-ce à la suite de cette opération, et pour reconnaître les bons services rendus durant quatre ans par l'Italien, que, peu après s'être emparée du pouvoir, l'impératrice Catherine II accorda à notre homme une gratification de trois mille roubles ⁷, faible compensation pour l'écrasement de tant d'espoirs et la ruine de si persévérants efforts.

Désormais libre de son temps, l'Italien se reprit tout aussitôt d'un beau zèle pour la littérature et, en 1763, comme il l'avait fait, lors de son arrivée à Saint-Pétersbourg, en l'hon-

¹ Maria Burgioni.

² *Archive du prince Vorontzof*; Moscou, 1875-1887, t. IV, p. 468. Un comte Vorontzof reçut plus tard le titre princier.

³ Un des danseurs de la troupe.

⁴ *Archive du prince Vorontzof*, IV, 468.

⁵ Annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, à ces dates. J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 18) prétend inexactement que Sacco partit en 1759.

⁶ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 60.

⁷ *Recueil de la Société impériale russe d'histoire*, VII, 118.

neur d'Elisabeth Pétrouva, il écrivit, à la gloire de la nouvelle souveraine, le livret d'une cantate : *Il consiglio delle muse*¹, qui fut exécutée sur la fin des festivités organisées à Moscou, à l'occasion du couronnement.

Est-ce à cette circonstance qu'il dut de se concilier les bonnes grâces de Catherine II, ou celle-ci voulut-elle ainsi s'acquitter envers le directeur de théâtre, dont elle avait si fort goûté les spectacles, alors qu'elle n'était que grande-duchesse? Toujours est-il que la tsarine lui accorda, pour le reste de sa vie, la jouissance d'un établissement appartenant à la couronne, le *Krasny Kabak* (cabaret rouge), qui était situé à Ekaterinhof, aux portes de Saint-Pétersbourg, et dont l'industriel personnage fit rapidement l'un des lieux de plaisir les plus courus de la capitale. C'est là que Casanova le retrouva en 1765.

... Il était devenu traiteur — écrit le fameux aventurier. Pour un rouble, non compris le vin, il donnait supérieurement à dîner, à quiconque voulait².

Condition, en vérité, trop paisible et trop terne pour suffire au besoin d'activité dont était dévoré l'ancien directeur de l'*opera buffa* qui, ayant vécu si longtemps de la vie brillante et agitée des gens de théâtre, devait trouver bien morne l'existence de cuisinier, à laquelle il était condamné. Aussi, ayant pu éprouver en maintes occasions la passion des Pétersbourgeois pour la danse et les divertissements bruyants, Locatelli résolut-il d'exploiter ce travers. Fort de la faveur que lui témoignait l'impératrice, il manœuvra si bien qu'il obtint de l'autorité la permission d'organiser des mascarades publiques, et qu'il réussit à se faire concéder, dans ce but, la libre disposition de l'ancien Palais d'hiver où, une fois par semaine, ses clients purent, tout à loisir, se trémousser, boire et engager des aventures galantes, sous le couvert d'un déguisement³. Initiative qui, sans doute, fut couronnée de succès car, au début de l'hiver de 1767, l'industriel homme d'affaires annonça, dans les journaux, qu'il se préparait à donner au moins vingt soirées de ce genre, cette fois-ci dans la maison du comte Yagouinsky, le prix d'entrée étant fixé à un rouble⁴.

A ces occupations bien frivoles, Locatelli ne perdait pourtant point le goût des choses de l'esprit, et continuait de s'intéresser à la littérature et au théâtre qui, avec l'art gastronomique, semblent avoir été les passions dominantes de sa vie. Car, dans les derniers jours de l'année 1777, on le voit reprendre la plume pour écrire une sérénade mythologique : *La sorpresa delli dei*, qui fut mise en musique par Paisiello⁵, et qui était destinée à fêter la venue au monde du grand-duc Alexandre Pavlovitch (plus tard Alexandre I^{er}). Puis, en 1783, il donna un nouvel et dernier ouvrage, une cantate intitulée : *Iahvé*⁶, dont on ignore quel en fut le compositeur, et à quelle occasion elle parut. Enfin, le 3 janvier de la même année, une représentation fut organisée à son bénéfice, au « Théâtre libre Knipper », ainsi qu'il appert d'une annonce publiée dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*⁷.

Dès lors, Giovanni-Battista Locatelli disparaît de la vie publique. Probablement contraint par son grand âge, il remit le *Krasny Kabak* qui lui avait permis de subsister, et vécut ses der-

¹ Voir tome II, chapitre II.

² *Mémoires*, 1931, t. X, p. 96. Coïncidence curieuse, cet établissement fut, bien des années plus tard, une source de revenus pour un comédien allemand, Josef-Anton Christ, engagé en 1783 au Théâtre de la cour et qui, ayant été congédié peu après, s'improvisa restaurateur au *Krasny Kabak* où, en peu de mois, il fit une petite fortune, en servant des crêpes de sa façon à toute la noblesse qui se donnait rendez-vous dans sa maison (*Annuaire des Théâtres impériaux*, 1914, premier fasc., p. 28, d'après les *Mémoires* de cet artiste).

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 septembre 1764, annonce.

⁴ *Ibid.*, 6 novembre 1767 : « Pour diminuer le prix des mascarades qui seront au nombre de vingt et plus, et qui se poursuivront jusqu'au grand carême, on peut payer en une fois la somme de quinze roubles, recevant alors une carte avec laquelle on aura le droit d'amener chaque fois une dame. »

⁵ Voir tome II du présent ouvrage, à cette date.

⁶ *Idem.*

⁷ Numéro du 30 décembre 1782.

niers jours dans la retraite. Une fois encore, en janvier 1790, son nom se rencontre dans la feuille officielle où il annonçait son prochain départ pour l'étranger¹. Eut-il le temps de quitter la Russie, ou la vie l'abandonna-t-elle avant qu'il eût pu réaliser son projet? On ne le sait, Casanova qui signale son décès, se contentant de dire que le pauvre homme mourut en 1790².

§ 2. Les troupes d'„opera buffa“ de Saint-Pétersbourg et de Moscou

Notes biographiques

Musiciens

Francesco Zoppis, dont la vie et la production étaient demeurées presque inconnues jusqu'ici, est l'un de ces artistes italiens sur lesquels l'étude attentive des sources russes permet d'apporter de nombreux renseignements inédits, révélant du même coup une activité créatrice qui, bien qu'assez considérable, avait passé à peu près inaperçue des historiens.

Originaire de Venise où, aujourd'hui encore, de nombreuses familles portent son nom, Francesco Zoppis apparaît, tout d'abord, comme co-auteur d'un opéra : *Lucio Papirio dittatore*, qui fut représenté à Gratz, en 1739, par l'impresario Pietro Mingotti³. Quelques années plus tard, on retrouve cet artiste à Bonn, où il fut engagé, le 21 novembre (nouv. st.) 1745, comme vice-maître de chapelle de la cour de Clemens-August, archevêque de Cologne, aux appointements annuels de cinq cents thalers. Coïncidence qui mérite d'être relevée, il avait alors sous ses ordres les cantatrices *Giovanna detta la Stella* et *Rosa Costa* qui, quelques années après, devaient chanter de nouveau sous sa direction, à Saint-Pétersbourg. Congédié le 3 avril (nouv. st.) 1752⁴, Francesco Zoppis se rendit alors à Prague où il écrivit un opéra : *Il Vologeso*⁵, et où il entra au service de Giovanni-Battista Locatelli qui n'allait pas tarder de l'entraîner à sa suite en Russie.

Dès décembre 1757, en effet, Zoppis était fixé sur les bords de la Néva, en qualité de compositeur et chef d'orchestre de la compagnie lyrique dirigée par l'impresario italien, et J. von Stählin qui signale son arrivée, déclare qu'il excellait « aussi bien dans l'*opera seria* que dans l'*opera buffa* »⁶.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 15 janvier. Cette annonce infirme le renseignement donné par le *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*, selon lequel G.-B. Locatelli serait mort à Saint-Pétersbourg, le 25 avril 1785. Les auteurs de cet ouvrage ont confondu l'ancien directeur de l'*opera buffa* avec un homonyme prénommé Giovanni (peut-être fils ou frère de Giovanni-Battista), qui était professeur d'italien et de français à l'Ecole théâtrale (Voir : *Archives des Théâtres impériaux*, III, 147).

² *Mémoires*; Paris, 1926, t. III, p. 193.

³ E. H. MÜLLER : *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*; Dresde, 1917, Anhang, p. CXVII.

⁴ A. THAYER : *L. van Beethovens Leben*, 2. Aufl.; Berlin, 1901, t. I, pp. 29-30.

⁵ Le livret de cet opéra, publié à Leipzig dès 1753 (O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 1147), ainsi que la partition manuscrite qui est conservée à la Bibliothèque de Dresde et qui est datée de « Prague 1753 », infirment indubitablement les dires de tous les historiens selon lesquels Zoppis aurait écrit cette œuvre en Russie.

Une semblable affirmation a été apportée à l'endroit de l'oratorio : *Il sacrificio d'Abramo*, du même compositeur. Or, il appert d'une indication de J. SITTARD (*Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*; Leipzig, 1890, p. 80) que cet ouvrage fut déjà joué à Hambourg par la troupe de G.-B. Locatelli, durant la saison 1754-1755, donc plus de deux ans avant le départ de Zoppis pour la Russie. A noter que J. Sittard appelle ici l'auteur : Zappi.

⁶ *Op. cit.*, II, 112. En dépit de l'affirmation de J. von Stählin et de N. Findeisen, il est impossible que Locatelli et sa troupe aient pu se trouver à Saint-Pétersbourg en 1756 déjà, puisque, comme nous l'avons vu, le contrat conclu avec l'impresario ne fut signé, à Vienne, qu'au mois de mai 1757.

Ce musicien est-il l'auteur de la partition de : *Il ritiro degli dei*, que Locatelli fit jouer, le 3 décembre 1757, pour l'inauguration de ses spectacles? Bien que le livret ne fournisse aucun renseignement à cet égard, la chose est assez vraisemblable, ce genre de travail rentrant naturellement dans les attributions régulières de Zoppis ¹. La même incertitude plane sur la paternité d'un *intermezzo* : *Il marito geloso*, livret d'Antonio Denzi, qui fut représenté au théâtre de Locatelli durant l'été de 1758 et qui, lui aussi, peut être attribué tant à Zoppis qu'à Rutini.

Quelques mois plus tard, Francesco Zoppis donna une preuve de ses capacités dans le genre sérieux, avec un *dramma per musica* : *Didone abbandonata*, trois actes, livret de P. Metastasio, qui affronta les feux de la rampe le 25 ou le 26 novembre 1758 — peut-être aussi fut-ce seulement le 11 décembre suivant — et qui n'est cité par aucun de ses biographes. Il en est de même de sa pastorale héroïque : *La Galatea*, en deux parties, également de P. Metastasio, qui fut jouée à Saint-Pétersbourg, au cours de l'année 1760, et dont le titre n'avait encore été mentionné par personne ².

Au moment où la situation chancelante de Locatelli obligea celui-ci à se retirer, et où son théâtre passa dans la dépendance du Comptoir de la cour, il est certain que Francesco Zoppis suivit le reste de la troupe d'*opera buffa*, et qu'une fois admis au service impérial, il conserva ses fonctions de chef d'orchestre qu'il dut exercer en second, aux côtés de H. Fr. Raupach qui avait alors la direction principale des spectacles italiens. Bien que les *Archives des Théâtres impériaux* demeurent muettes à cet égard, le fait semble prouvé par l'annonce que le musicien publia dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, lors de son départ en 1781 ³, annonce qui lui donne, en effet, le titre de chef d'orchestre, et qui nous révèle qu'il habitait pour lors la rue Petite Millionnaya, dans une maison expressément réservée aux artistes engagés par la Couronne ⁴.

Au dire de N. Findeisen ⁵, qui n'indique pas sa source, Francesco Zoppis fut également attaché à la Chapelle des chantres de la cour, où il succéda peut-être à Baldassare Galuppi, quand celui-ci quitta la Russie en 1768. Et il passe pour avoir été le maître de Maxime Bérézovsky (1745-1777), l'un des meilleurs compositeurs de musique religieuse de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui travailla avec lui, avant que d'être envoyé en Italie, en 1765, pour y terminer ses études auprès du père J. B. Martini ⁶.

Aucun détail ne nous est parvenu sur la seconde partie du séjour de Francesco Zoppis à Saint-Pétersbourg, dont les contemporains ont négligé de nous informer. Tout au plus sait-on que le musicien italien demeura dans la capitale jusqu'en 1781, date à laquelle il prit congé ⁷, probablement pour retourner dans sa ville natale où l'on peut présumer qu'il termina ses jours.

¹ Il est possible cependant que la musique de cette petite pièce appartienne à G. P. Rutini qui, lui aussi, semble avoir été attaché, dès cette époque, à l'entreprise de Locatelli.

Sur cet ouvrage, comme sur tous ceux dont il est fait mention dans le chapitre consacré à l'*opera buffa* de Locatelli, voir ci-après, paragraphe 3.

² Encore que certains historiens, tels H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 600) et V. STASSOF (*Op. cit.*, p. 11) signalent une représentation de *Il Vologeso* à Saint-Pétersbourg, vers 1756, il semble bien que cet ouvrage n'ait jamais été joué en Russie. Du moins, les sources russes de l'époque n'y font-elles aucune allusion. Et nul livret imprimé ne vient autoriser cette allégation.

³ Numéro du 21 mai.

⁴ Relevons ici une singulière confusion commise par N. Findeisen qui commence par déclarer que Zoppis remplit, de 1756 à 1765, les fonctions de chef d'orchestre du Théâtre russe (*Esquisse d'une histoire...*, II, 49), pour affirmer, quelques pages plus loin (*Ibid.*, p. 125), que celui-ci fut attaché, en la même qualité à l'Opéra italien. Ne connaissant vraisemblablement pas un traître mot de russe, comme cela était le cas de la plupart de ses compatriotes qui ne se donnaient pas la peine d'étudier la langue du pays, Zoppis eût été, sans doute, bien embarrassé de s'entendre avec des chanteurs dont la plupart ignoraient non moins totalement l'italien.

⁵ *Esquisse d'une histoire...*, II, 125.

⁶ *L'ami de la civilisation*; Moscou, 1805, juin, p. 224.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 mai, annonce.

* * *

Giovanni Marco Placido Rutini¹ fut-il amené en Russie par G.-B. Locatelli, et fit-il réellement partie de la troupe de celui-ci, à laquelle il fournit au moins un important ouvrage dramatique? Ou sa présence à Saint-Pétersbourg, au moment même où y arriva la compagnie d'*opera buffa*, est-elle le fait du hasard? Il est bien difficile, sinon impossible, d'éclaircir ce point aujourd'hui.

Né à Florence² en 1730, G. M. P. Rutini fit ses études à Naples, puis il débuta à Prague, en 1748 déjà, comme *maestro al cembalo*. Après avoir séjourné quelque temps en Allemagne, il revint, vers 1756, dans la capitale de la Bohême où il ne put manquer de faire la connaissance de G.-B. Locatelli qui y dirigeait alors le théâtre, et qui n'allait pas tarder de se rendre en Russie, dès l'explosion de la Guerre de Sept Ans. Peut-être la situation troublée engagea-t-elle le jeune musicien à imiter l'exemple de son compatriote. Peut-être aussi celui-ci sut-il lui faire entrevoir un avenir heureux dans l'empire lointain. Toujours est-il qu'au milieu de l'année 1758 — et vraisemblablement un peu auparavant déjà — Rutini se trouvait à Saint-Pétersbourg où il déploya tout aussitôt une grande activité créatrice.

Comme nous l'avons dit, il est fort possible qu'il ait eu part à certaines pièces anonymes qui furent jouées par la troupe de Locatelli, durant les premiers mois qui suivirent son installation dans la capitale russe³. De même, il n'est pas exclu que tels des opéras qui furent représentés entre 1758 et 1760, et dont les documents contemporains ne signalent pas les titres, soient de sa composition.

Du moins — et encore que l'existence de cet ouvrage ait échappé à tous les biographes de Rutini⁴ — la propriété lui appartient-elle indubitablement du *dramma giocoso* en trois actes : *Il negligente*, livret de Carlo Goldoni, qui fut mis à la scène par G.-B. Locatelli, au cours de l'été 1758, et qui tint l'affiche à plusieurs reprises⁵.

Mais Giovanni Placido Rutini ne semble point avoir été homme à se contenter de cette viande creuse que sont les applaudissements d'une foule anonyme. Visiblement, il tenait pour infiniment plus profitable la faveur des grands de ce monde qui, on le sait, ont l'habitude de se montrer généreux envers l'artiste soucieux de leur donner les marques de sa déférence et de son empressement. Aussi, dès le premier moment de son installation à Saint-Pétersbourg, le voit-on rechercher assidûment la protection de certains hauts personnages qui pouvaient lui être utiles de quelque façon, soit en le rémunérant pour la dédicace de ses œuvres, soit en l'introduisant dans la bonne société de la capitale.

Si le petit ouvrage qu'il a intitulé : *Ritrattamento della Canzone* « *Grazie a gl'inganni tuoi* ». *Cantata II-a a Soprano solo con Violini, Viola e Basso*, et dont il adressa l'hommage

¹ Sous le nom de Rutini, certains lexicographes signalent deux compositeurs, tous deux originaires de Florence et exactement contemporains, dont l'un se serait appelé Giovanni Placido, et l'autre Giovanni Marco. Dans son ouvrage : *Le origini italiane del romanticismo musicale* (Turin, 1930, pp. 461 et suivantes), M. Fausto Torrefranca, qui appuie sa thèse de preuves fort convaincantes, estime qu'il s'agit, en l'occurrence, d'un seul et même artiste qui aurait employé tour à tour ses divers prénoms, pour signer ses œuvres. Thèse que vient confirmer l'existence, à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad, de la partition manuscrite d'une *Pastorale*, œuvre de Rutini (voir ci-dessous, p. 280) sur le titre de laquelle le musicien est indiqué sous les prénoms de Giovanni Marco Placido. Ce qui met ce point définitivement au clair.

² Cependant, le livret imprimé de son opéra : *Il negligente*, imprimé à Saint-Pétersbourg en 1758 spécifie que Rutini était originaire de Bologne.

³ *Il ritiro degli dei* et *Il marito geloso*.

⁴ En particulier, M. F. TORREFRANCA qui, dans son ouvrage (*Op. cit.*, p. 462, annexe) a dressé la chronologie de toutes les œuvres de Rutini, ne signale pas cet *opera buffa*.

⁵ Sur cet ouvrage et les détails de sa représentation, voir ci-dessous, p. 297.

à la comtesse Antonia de Wratislaw, est daté de Saint-Pétersbourg, 22 août 1758, il n'en doit pas moins appartenir — quant à ce qui est de la date de sa composition — à l'époque où Rutini séjournait encore à Prague. Tout d'abord, parce que sa destinataire habitait cette ville; puis parce que, dès 1757, il figurait dans le catalogue du libraire Gross, à la foire de Leipzig ¹.

Par contre, c'est bien à Saint-Pétersbourg, que Rutini conçut les deux recueils de *Sonates* pour clavecin qui, dans le catalogue de ses compositions, sont désignés sous les numéros d'œuvres 5 et 6. Le premier de ces recueils porte le titre suivant :

VI Sonate per il cembalo *dedicate a Sua Eccellenza il Signor Conte Nicolo Esterhazy de Galantha...*, *ambasciadore straordinario e plenipotenziario alla Corte di Sua Maestà l'Imperatrice di tutte le Russie... Op. V* ².

Dans la dédicace de son ouvrage, qui est daté de Saint-Pétersbourg, août 1758, le musicien assure ce grand personnage qu'il « sera plus heureux encore, si ces *Sonates* peuvent mériter la haute protection » de leur destinataire. Et, pressé d'en faire connaître l'existence au public de la capitale, il annonça leur apparition par cet avis inséré dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ³ :

Chez le maître de chapelle Rutini, maison du comte Chérémétief, rue Millionnaya, on vend les Sonates de clavecin, composées par lui, à 4 roubles l'exemplaire.

Puis, sans perdre de temps, le musicien se mit en devoir de conquérir la faveur du grand-duc Pierre Féodorovitch dont il ne pouvait ignorer les dispositions particulièrement bienveillantes à l'égard de tous les artistes italiens. Et, presque aussitôt ⁴, il mit au jour un autre recueil de *Sonates* dont il fit hommage à ce prince, et qui fut publié à Nuremberg, sous le titre que voici :

Sei Sonate per cimballo *dedicate a Sua Altezza Imperiale Pietro Federowiz, Granduca di tutte le Russie, duca-regnante di Sleswic-Holstein, etc., da Giovanni Rutini, Fiorentino. Opera sesta.*

Alle spese di Giovanni Ulrico Haffner, Sonatore di Liuto in Norimberga ⁵.

Selon l'usage traditionnel, ces *Sonates* sont précédées d'une dédicace emphatique dont le ton obséquieux est bien révélateur de la mentalité du compositeur italien, ainsi que de son vif désir de s'insinuer dans les bonnes grâces de l'héritier :

¹ A. GÖHLER : *Op. cit.*, III. Th., p. 20. Le fait que cette œuvre fut mise en vente en 1757 déjà, et que certains exemplaires comportent une dédicace datée de 1758, pourrait faire croire à l'existence de deux tirages successifs.

² Exemplaire au Liceo musicale de Bologne. Sur le caractère de ces *Sonates* et leur nouveauté, voir F. TORREFRANCA : *Op. cit.*, pp. 170 et suivantes, et 598 et suivantes.

³ Numéro du 14 septembre 1759. Quelques mois auparavant, Rutini avait fait paraître, dans le même journal (numéro du 12 février) un avis par lequel il informait le public que l'on vendait chez lui « de la musique nouvelle ». C'est là la première annonce qui ait paru dans un périodique russe, concernant le commerce de la musique. Auparavant, il n'avait paru, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, que des annonces relatives à la vente d'instruments.

⁴ Rectifiant, dans la *Rivista musicale italiana* (année 1936, p. 244), les erreurs qu'il avait commises précédemment à l'endroit de ce recueil, M. F. Torrefranca juge que Rutini ne dédia son œuvre à l'héritier que vers 1761. Cependant, il est certain que ce volume dut être publié deux ans plus tôt, presque de suite après le recueil dédié à Esterhazy. Car les planches de ce dernier portent, chez l'éditeur, le numéro d'ordre 104, et celles de l'œuvre dédiée à Pierre Féodorovitch le numéro 108, ce qui démontre qu'elles se suivirent presque immédiatement.

⁵ Exemplaire à la Stadtbibliothek de Hambourg. Un volume in-folio oblong, orné d'un beau frontispice dessiné et gravé par J. Karell.

Altezza Imperiale,

La permissione di mettere in fronte a queste mie Sonate di Cimbalo, il Sublime Nome di Vostra Altezza Imperiale, è si gloriosa per me, che con ragione ne son superbo, non potendone sperare che una felicissima riuscita, quando le medesime son protette da un così Gran Principe, che accoppoa ad uno de' più Illustri Sanguis dell' Europa le Virtù le più Eminentis. Faccia il Cielo, che questo mio atto d'ossequiosissimo rispetto, verso l'Altezza Vostra Imperiale, venga riguardato, sal Suo Nobilissimo Cuore, come un Segno dell'ammirazione, che o delle Sue rare Qualità, che Le rendano degnissimo del Rango che tiene : E non dubito punto, che un giorno gl' Istorici avranno di che illustrare i loro Volumi, dell' Eroiche Azzione di Vostra Altezza Imperiale : Come la bell' Arte della Musica avrà sempre di che infinitamente gloriarsi, d'avere un così Gran Protettore, nella Persona dell' Altezza Vostra Imperiale, sino a non sdegnare di trattar sovente con tanta Sua Gloria ingenuosamente il Violino. Faccia la Gran Bontà, con cui degna onorarne di Sua Protezione i Professori di tall' Arte.

Essendo appunto questo il motivo, che m'à reso ardito, di consagrarle queste mie deboli fatiche. Degni dunque Vostra Altezza Imperiale d'acceptarle benignamente, e di permettere all' Autore, di dirsi con il più profondo rispetto

Dell' Altezza Vostra Imperiale

Umiliss^o : divotiss^o : e ossequiosiss^o : Servo

Giovanni Rutini.

Peut-être bien cet acte de déférence envers le grand-duc eut-il, pour le musicien, une conséquence plus importante que l'octroi du cadeau d'usage en pareil cas. Car un historien italien contemporain assure que G. M. P. Rutini « eut l'honneur d'être le maître de clavecin de la grande-duchesse, devenue plus tard impératrice »¹. Encore qu'aucun autre biographe ne fasse mention de ce détail, celui-ci semble fort plausible, l'écrivain qui le rapporte ayant vécu à la même époque que le compositeur, et ayant, par conséquent, été en mesure de se renseigner à bonne source.

Pour compléter le bilan de l'activité de Rutini, durant son séjour à Saint-Pétersbourg, il convient de signaler encore un ouvrage écrit par lui et sur lequel plane un mystère que nous n'avons pas réussi à éclaircir, bien que la partition manuscrite du maître italien soit conservée à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad. Cette partition porte le titre :

Pastorale. Damma per musica. Del Sig. Gio. Marco Placido Rutini.

N'ayant pu obtenir communication de cette pièce, nous sommes hors d'état de fournir quelque renseignement que ce soit à son endroit. Tout au plus, jugeons-nous qu'elle doit être assez brève, puisqu'elle ne comporte pas de division en actes ou en scènes.

Peut-être s'agit-il — mais c'est là pure supposition de notre part — de la *composizione drammatica* intitulée : *Il ritiro degli dei*², dont G.-B. Locatelli écrivit le livret, et qu'il fit représenter à Saint-Pétersbourg, le 3 décembre 1757, pour l'inauguration de ses spectacles dans la capitale. La chose n'est pas impossible, puisque — nous l'avons dit — Rutini entretint des rapports suivis avec l'impresario italien, dès son arrivée en Russie, et que, d'autre part, J. von Stählin qualifie précisément l'ouvrage de Locatelli de « pastorale sérieuse »³. En tout cas, qu'il s'agisse ici de la pièce de Locatelli ou de quelque autre, il est certain que nous avons affaire, en l'occurrence, à une composition de Rutini, dont l'existence a échappé à l'attention de tous ses biographes.

¹ C. GERVASONI : *Nuova teoria di musica*; Milan, 1812, p. 257. La grande-duchesse dont il est question est évidemment la femme du grand-duc Pierre Féodorovitch, qui ne devait pas tarder à régner sous le nom de Catherine II, et dont on ignorait, jusqu'ici, qu'elle eut fait quelque étude de musique.

² Voir ci-dessous, pp. 294-295.

³ *Op. cit.*, I, 415.

On ignore la date exacte à laquelle Rutini quitta la Russie. Mais il semble certain qu'il regagna l'Italie à la mort de l'impératrice Elisabeth Péetrovna (25 décembre 1761), ou fort peu de temps après car, le 21 avril (nouv. st.) 1762 déjà, il se trouvait à Bologne où il présenta à l'Accademia filarmonica un *Antifona*¹ de sa composition pour obtenir le titre d'*Accademico filarmonico*, qui lui fut accordé le même jour². Et, après avoir fait représenter plusieurs nouveaux ouvrages sur les scènes italiennes, il mourut en 1797, à Florence³.

* * *

Vincenzo Manfredini qui semble avoir été appelé en Russie par G.-B. Locatelli, comme chef d'orchestre de la troupe d'*opera buffa* de Moscou, devrait normalement prendre place ici. Toutefois, en raison de la brièveté de ses rapports avec l'impresario italien, et du rôle qu'il fut appelé à jouer par la suite, sur des scènes infiniment plus importantes, nous lui avons consacré une notice particulière que l'on trouvera au chapitre suivant.

* * *

Antonio Amati, successivement chanteur (ténor), *maestro al cembalo* et professeur de chant, se produisit déjà en 1750 à Venise. Il semble avoir été engagé par Locatelli en 1759, pour le théâtre d'*opera buffa* de Moscou où, au cours de la même année, il parut dans *Il conte Caramella* et dans *Il mondo alla roversa* de B. Galuppi⁴. Le 7 octobre 1763, peu après l'effondrement des entreprises de Locatelli, il fut admis au service impérial, sans contrat, aux appointements annuels de mille roubles⁵. De 1769 à 1780, son nom figure dans la distribution de la plupart des opéras italiens représentés à la cour, durant cette période. Puis, en 1784, Antonio Amati est signalé comme second *maestro al cembalo*, dans l'orchestre de la compagnie italienne⁶, fonctions qu'il occupait encore en 1791, avec les mêmes appointements. Le 14 mars de cette année, une pension lui fut octroyée « pendant la fermeture de l'Opéra italien »⁷ et, le 29 novembre suivant, on lui restitua son ancien traitement, en le chargeant d'« enseigner le chant aux actrices russes »⁸. Enfin, le 30 septembre 1792, le vieil artiste fut mis à la retraite, et on lui accorda une pension de cinq cents roubles, en considération de ses longs services⁹.

Le 17 septembre 1800, Antonio Amati, qui devait alors être bien âgé, reçut l'autorisation de partir pour l'étranger, avec l'assurance que sa pension lui serait régulièrement servie¹⁰.

* * *

¹ Fig. 48 et 49, nous reproduisons le manuscrit autographe de cette pièce qui se trouve dans les Archives de l'Accademia filarmonica.

² N. MORINI : *Op. cit.*, p. 96, qui le prénomme Giovanni Maria. Peut-être est-ce à cette époque que Rutini ébaucha la traduction du traité de F. W. Marburg : *Abhandlung von der Fuge...*, traduction dont il a laissé inachevé le manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne (*Catalogo*, I, 300).

³ Voir, fig. 50, la reproduction du portrait de G. M. P. Rutini, d'après celui qui figure dans l'exemplaire des *Sei Sonate*, op. 7, appartenant au British Museum.

⁴ Livrets de ces ouvrages.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 376.

⁶ *Russische Theatralien*; Saint-Petersbourg, 1784-1785, fasc. d'octobre 1784.

⁷ *Archives des Théâtres impériaux*, I, 77.

⁸ *Ibid.*, I, 82. Il s'agit probablement des jeunes actrices qui étaient formées à l'École théâtrale de Saint-Petersbourg.

⁹ *Ibid.*, II, 413.

¹⁰ *Ibid.*, II, 634.

Gasparo Barozzi, « *sopralto* », jouait les seconds rôles bouffes à Venise en 1753 et 1754, puis on le trouve en 1755 à Dresde, dans la troupe de Locatelli qui l'amena, deux ans plus tard, à Saint-Pétersbourg où J. von Stählin le jugea « excellent chanteur et acteur »¹. Il parut dans la plupart des ouvrages représentés sur le théâtre d'*opera buffa*, pendant les années 1758 et 1759. Mais il semble avoir quitté la Russie dès la déconfiture de son directeur car, en 1763 déjà, il se trouvait de retour à Venise.

* * *

Caterina Brigonzi, originaire de Venise, au dire de E. L. Gerber qui ajoute qu'elle était une cantatrice célèbre², se produisait dans cette ville en 1741 déjà, et s'intitulait alors : « Virtuose de la chambre de S. A. S. Eleonora di Guastalla, veuve, de Parme ». Appartenant, dès la fin de 1757, au théâtre d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, elle y chanta les premiers rôles dans de nombreux ouvrages, puis elle passa au service particulier du grand-duc héritier Pierre Féodorovitch, et c'est en cette qualité qu'elle parut sur le théâtre de ce prince, à Oranienbaum, en 1759, dans *Alessandro nelle Indie*, puis dans *La Semiramide riconosciuta*, en 1760³.

Il est probable que, comme la plupart des artistes qui avaient vécu dans l'entourage de Pierre III, elle jugea prudent de s'éclipser, au moment où ce souverain fut détrôné, puis assassiné en 1762. En 1771, G. Casanova la rencontra à Rome⁴.

Caterina Brigonzi était probablement proche parente de Giuseppe Brigonzi que Locatelli avait amené à Saint-Pétersbourg, à la même époque, comme machiniste de son théâtre, et qui fit, par la suite, une longue carrière au service impérial.

* * *

Francesca Buini, soprano, femme du ténor Matteo Buini, chanta en 1753 à Milan, puis à Padoue en 1755, avant que d'être engagée avec son mari à Saint-Pétersbourg où tous deux vinrent, en 1758, compléter la troupe de Locatelli. J. von Stählin, qui signale leur arrivée à ce moment, les apprécie en ces termes :

*Signor Buini, un excellent ténor, et sa femme, la meilleure actrice..., tous deux aussi bons dans le chant que dans l'action*⁵.

Après avoir paru dans nombre d'ouvrages représentés par la compagnie d'*opera buffa*, Francesca Buini dut quitter la Russie, lors des événements de 1762 car, l'année suivante déjà, elle se trouvait à Vienne, d'où elle regagna Venise.

* * *

Matteo Buini, ténor et compositeur, mari de la précédente, fut à Modène en 1748, puis à Padoue en 1755-1756. Arrivé à Saint-Pétersbourg en 1758, il joua tout aussitôt un rôle en vue dans les spectacles de Locatelli mais, dès le début de 1759, son nom disparaît des livrets, de sorte que l'on ignore la durée de son séjour en Russie. En tout cas, il ne chantait pas avec sa femme à Vienne et à Venise.

¹ *Op. cit.*, II, 112.

² *Hist.-biogr. Lex.*, I, 205.

³ Livrets de ces spectacles.

⁴ *Mémoires*, XII, 102.

⁵ *Op. cit.*, I, 414-415 et II, 112.

Peut-être bien est-ce le même artiste que l'on retrouvera, de 1774 à 1780 à Saint-Pétersbourg, comme professeur de clavecin et de composition à l'Académie des Beaux-Arts et à l'Institut de Smolna ¹.

En effet, le chanteur Matteo Buini n'était pas qu'artiste de la scène, il s'affirma aussi compositeur en donnant deux opéras : *La virtuosa corteggiata da tre cicisbei ridicoli* (Bologne, 1749) et *Lo scolaro alla moda* (Parme, 1749) ².

* * *

Leonilda Burgioni, *detta la Mantovanina*, parce qu'elle était originaire de Mantoue, soprano, était à Venise en 1748, puis elle fit partie, en 1750, de la troupe de Locatelli, à Prague où elle chanta le rôle d'Onoria, lors de la création d'*Ezio*, de Gluck ³. En 1759, elle fut engagée pour l'*opera buffa* de Moscou, et y parut à plusieurs reprises, avant que d'être appelée par Locatelli à Saint-Pétersbourg où elle se produisit notamment en 1760, dans *La Galatea* de Fr. Zoppis, puis en 1761, dans *Le Cinesi* de Gluck (rôle de Lisinga) ⁴.

Leonilda Burgioni, que J. von Stählin qualifie d'« excellente chanteuse » ⁵, était la sœur de Maria Burgioni, danseuse, également surnommée : *la Mantovanina*, qui fit partie, dès 1758, de la troupe chorégraphique de Locatelli, à Saint-Pétersbourg, puis qui figura sur le théâtre de Pierre Féodorovitch, à Oranienbaum. Elles appartenaient à une famille qui a compté de nombreux artistes de la scène.

Toutes deux semblent avoir quitté la Russie à la fin de l'année 1761, ou dans le courant de 1762.

* * *

Maria Camati ⁶, *detta la Farinella*, était originaire de Venise, et fit une brillante carrière sur les plus grands théâtres d'Italie. Son nom apparaît, pour la première fois, à Trévise en 1729, puis elle passa par Venise et Naples où elle fut engagée à plusieurs reprises. En 1741, Hasse l'appela à l'Opéra de Berlin, mais elle ne plut pas au roi qui ordonna de la congédier ⁷ et, en 1754, elle faisait partie de la troupe de l'impresario P. Mingotti, à Gratz.

Arrivée à Saint-Pétersbourg en 1757, elle fut d'abord l'un des principaux sujets de la compagnie de G.-B. Locatelli qui lui confia nombre de rôles importants. Mais, en 1759, elle dut abandonner ce théâtre pour passer au service exclusif du grand-duc Pierre Féodorovitch, car elle devint alors l'une des solistes attitrées des concerts que ce prince organisait hebdomadairement dans sa résidence d'Oranienbaum. C'est aussi en cette qualité, qu'elle se produisit au théâtre d'Oranienbaum dans *Alessandro nelle Indie*, en 1759, puis dans *La Semiramide riconosciuta*, en 1760 ⁸.

Quelques historiens affirment que Maria Camati mourut à Saint-Pétersbourg ⁹, mais aucune source authentique ne vient confirmer cette allégation. Bien au contraire, il semble qu'étant demeurée en Russie jusqu'à la mort de Pierre III, en 1762, *la Farinella* partit à ce moment pour

¹ Voir t. II.

² *Sammelbände der I. M. G.*, IX, 254.

³ A. WOTQUENNE : *Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck*; Leipzig, 1904, p. 194. Elle chantait parfois des parties d'alto.

⁴ Livrets de ces ouvrages.

⁵ *Op. cit.*, I, 416.

⁶ Certains auteurs l'appellent : Camal.

⁷ L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, p. 65.

⁸ J. VON STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 109 et suivantes. Le livret d'*Alessandro nelle Indie* spécifie, en effet, qu'elle était alors « au service particulier du grand-duc ».

⁹ L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, p. 65; et C. LEDEBUR : *Tonkünstler-Lexikon Berlin's*; Berlin, 1861, p. 84, qui invoquent, tous deux, le témoignage de E. L. Gerber. Or ce dernier est muet sur ce point !

l'étranger, ainsi que la plupart des artistes qui avaient été attachés au service de l'infortuné souverain. Et nous avons toutes raisons de croire que c'est à elle que se rapporte le plaisant récit fait par J. F. Reichardt, d'un concert donné à Königsberg par une cantatrice italienne, de retour de Russie, qui se fit entendre dans cette ville, en compagnie de Francesco Araja ¹. Si ce qu'en dit Reichardt correspond à la vérité, sa voix était alors exécration, et l'on ne saurait s'en étonner, si l'on songe qu'elle chantait depuis trente-trois ans au moins.

La Farinella semble s'être fixée, quelque temps, dans l'Allemagne du Nord, après son apparition à Königsberg car, sous le nom de « Madame Farinelli », elle annonçait, en 1765, à Dantzig, l'organisation d'un concert hebdomadaire dans lequel elle se proposait de se produire et de faire entendre sa fille qui chantait aussi et qui jouait du clavecin ².

Dès lors, on ne rencontre plus aucune mention de son nom.

* * *

Rosa Costa, soprano, née à Naples, l'une des plus remarquables chanteuses bouffes du XVIII^e siècle, fit une longue et brillante carrière, connaissant pendant quelque trente ans un succès persistant sur les premières scènes du continent. Elle semble avoir débuté en 1736 à Gratz, puis elle fut à Naples, Pistoie, Venise, Linz, Dresde, Leipzig et Hambourg. En 1745, elle fut engagée à Bonn, par l'archevêque-électeur de Cologne qui aimait à s'entourer de jeunes et jolies femmes, et qui lui conféra le titre de « cantatrice de la musique de la cour et du cabinet », aux appointements de mille deux cents guldens ³. Dans ces fonctions, elle eut comme partenaire Giovanna detta la Stella avec laquelle elle devait chanter plus tard, pendant bien des années, à Prague, puis à Saint-Pétersbourg. De fait, quand Rosa Costa fut congédiée, en 1749, par l'archevêque-électeur qui l'autorisa alors à prendre le titre de « virtuose de la chambre de l'Electeur de Cologne », elle se joignit tout d'abord à la troupe de l'impresario P. Mingotti, qui jouait alors à Hambourg et à Copenhague, puis elle fut engagée dans la capitale de la Bohême, par G.-B. Locatelli. Quelque temps plus tard, en 1755, on la retrouve à Vienne où P. Metastasio l'entendit et porta sur elle ce jugement flatteur :

... *soprana d'una maturità superiore ad ogni pericolo* ⁴.

Cette remarquable artiste arriva à Saint-Pétersbourg en 1757, et chanta les premiers rôles de son emploi, durant toute la saison 1758. L'année suivante, Locatelli l'expédia à Moscou pour quelques-uns des spectacles du théâtre qu'il venait de fonder dans cette ville.

Et, quand la situation financière de l'impresario devint désespérée, Rosa Costa regagna l'étranger, se dirigeant, tout d'abord, vers Dantzig et Hambourg où elle donna plusieurs concerts ⁵.

* * *

Ignazio Dol, basse bouffe, chantait à Venise, pendant le carnaval de 1757, lorsqu'il fut engagé par Locatelli qui en fit un des premiers sujets de sa troupe de Saint-Pétersbourg. Il

¹ Voir ci-dessus, p. 126. Déformant visiblement le surnom de l'artiste italienne, Reichardt l'appelle : *Gasinella*.

² H. RAUSCHNING : *Musikgeschichte Danzigs*. Kapitel IV, p. 54 : *Die Anfänge des öffentlichen Konzertes* (Thèse), où l'on trouvera la curieuse annonce publiée par l'artiste. Il est probable que c'est la fille de Maria Camati, dont il est question ici, qui chanta avec un grand succès, en 1770, à Berlin, sous le même surnom que sa mère (L. SCHNEIDER : *Op. cit.*, 161).

³ L. SCHIEDERMAIR : *Der junge Beethoven*; Leipzig, 1925, p. 42.

⁴ Lettre au prince Trivulzi, citée par R. HAAS : *Op. cit.*, p. 26.

⁵ Voir la biographie de cette artiste dans L. RASI : *Op. cit.*, I, 708.

demeura dans cette ville jusqu'en 1762, et partit alors pour l'étranger ¹. Par la suite, on le trouve à Bamberg, puis dans la chapelle de la cour de Würzbourg. C'est dans cette dernière ville, qu'il mourut en 1788 ².

* * *

Andreas Elias Erhardt, basse, seul artiste allemand de la troupe de Locatelli, naquit à Erfurt en 1704. Alors qu'il étudiait à l'Université de Iéna, il eut l'occasion de se faire entendre, comme chanteur, à la cour de Weissenfels, et il plut tellement qu'il se vit engagé sur-le-champ. Après s'être produit à la cour de Weimar et à l'Opéra de Hambourg, il fut « Cantor » de la cathédrale de Riga, puis entra dans la chapelle ducale de Braunschweig.

Il vint, en 1759, à Moscou où sa présence n'est signalée que par J. von Stählin ³. Aucune autre source contemporaine ne faisant mention de cet artiste, on ignore et son activité et la durée de son séjour en Russie ⁴. Tout au plus peut-on supposer qu'étant déjà d'un certain âge, Erhardt n'avait plus beaucoup de voix, lorsqu'il fut engagé par Locatelli, et que cel ui-ci ne lui confia guère que des rôles secondaires.

* * *

Angiolo Ferazzi et sa femme Antonia Ferazzi de Gennaro, firent partie, comme chanteurs, de la troupe d'*opera buffa* de Moscou, au sein de laquelle ils parurent à plusieurs reprises sur la scène, au cours de l'année 1759. Tous deux quittèrent la ville en mai 1761 ⁵, lors de la débâcle de Locatelli. Nous n'avons pas réussi à découvrir quelques renseignements sur la carrière de ces artistes, hors de Russie.

* * *

Giacomo Fiorini, chanteur bouffe, appartint également, en 1759, à l'entreprise moscovite de Locatelli mais, devançant ses collègues, il prit congé en septembre 1760 déjà ⁶ et, dès l'année suivante, il poursuivit sa carrière à l'étranger, à Venise tout d'abord, puis à Parme, Madrid, Modène et Munich.

* * *

Giovanna Locatelli, *detta la Stella*, contralto, femme de Giovanni-Battista Locatelli qu'elle épousa peu après 1750, dut sans doute son surnom, tant à sa beauté qu'à son remarquable talent, et fut, pendant de longues années, l'étoile des compagnies lyriques auxquelles elle appartint successivement. On rencontre son nom pour la première fois, en 1738, à Gratz où, vraisemblablement très jeune et non mariée encore, elle faisait partie de la troupe de Pietro Mingotti ⁷. Les années suivantes, elle accompagna cet impresario à Presbourg, Linz, Leipzig et Hambourg. Puis le 3 avril (nouv. st.) 1745, l'archevêque-électeur de Cologne l'engagea, en même temps que Rosa Costa, pour sa chapelle de Bonn où elle se produisit jusqu'en 1749, avec le titre de « cantatrice de la cour et du cabinet » ⁸. Congédiée, comme Rosa Costa, le 15 juillet (nouv. st.)

¹ Annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 septembre 1762.

² *Musikalische Realzeitung*; Spire, année 1788, p. 7.

³ *Op. cit.*, I, 414 et II, 113.

⁴ Il semble que c'est lui qui se fit entendre dans le *Requiem* chanté, à Saint-Pétersbourg, dans l'église des Pères franciscains, en 1762 (voir ci-dessous, pp. 351-352). Il dut donc rester quelque temps en Russie, après la ruine de l'entreprise moscovite de Locatelli.

⁵ *Gazette de Moscou*, 13 mars 1761, annonce.

⁶ *Ibid.*, 8 septembre 1760, annonce.

⁷ E. H. MÜLLER : *A. und P. Mingotti...*, pp. 13 et suivantes.

⁸ L. SCHIEDERMAIR : *Op. cit.*, p. 42.

1749, elle rejoignit aussitôt P. Mingotti à Copenhague où elle avait fait déjà une courte apparition, deux ans auparavant. Et, dès la fin de la même année, elle se rendit à Prague où elle entra dans la compagnie de G.-B. Locatelli, dont elle fit partie pendant sept années consécutives¹, y chantant les premiers rôles², et suivant l'impresario, devenu son mari, dans toutes ses tournées, notamment à Hambourg, à Leipzig et à Dresde où elle se produisit dans la plupart des ouvrages bouffes qu'elle n'allait pas tarder de jouer en Russie.

En 1757, quand la situation financière de son mari devint intenable, et que celui-ci se vit obligé de quitter précipitamment la capitale de la Bohême, elle l'accompagna à Saint-Pétersbourg et, tout naturellement, elle occupa une place de premier plan dans la troupe d'*opera buffa*, encore qu'à cette époque, elle ne fut plus bien jeune. Son nom figure, en effet, dans la distribution de tous les ouvrages représentés à Saint-Pétersbourg en 1757 et 1758, puis il disparaît brusquement et pour toujours.

L'artiste vint-elle alors à mourir, ou suivit-elle les fortunes diverses de son mari, lorsque celui-ci s'établit comme restaurateur, puis entrepreneur de mascarades? On ne peut le savoir. Mais il est probable que, comme Giovanni-Battista Locatelli, c'est à Saint-Pétersbourg que, par la suite, elle finit ses jours.

* * *

Giuseppe Manfredini, castrat, était fils de Francesco Manfredini, maître de chapelle de Bologne, et frère du compositeur Vincenzo Manfredini³. Sa présence est signalée à Modène en 1749, et à Venise en 1758, année à la fin de laquelle il se rendit, avec son frère, en Russie où G.-B. Locatelli l'appela pour prendre place au sein de sa troupe de Moscou.

A n'en pas douter, il s'agit là d'un artiste d'une qualité exceptionnelle, car J. von Stählin le considérait comme « l'un des meilleurs castrats de son époque »⁴. De son côté, G. B. Mancini écrit à son sujet :

*Je ne sais plus s'il était soprano, ou s'il chantait aussi le contralto. Ce qui est certain, c'est qu'il était doté d'une fermeté de caractère peu ordinaire. A preuve la soudaine résolution qu'il prit de quitter Bologne, seul avec son frère Vincenzo, pour se rendre à Moscou*⁵.

Une fois installé dans la vieille capitale russe, Giuseppe Manfredini qui, pour lors, n'avait sur la place aucun rival capable de lui disputer les faveurs du public, se produisit sur le théâtre de Locatelli, avec le succès que l'on peut supposer. Puis, survenue la déconfiture de l'entreprise, il se garda d'imiter l'exemple de tant de ses collègues qui s'empressèrent de lever le siège et de regagner l'Italie. Faisant bonne figure à mauvaise fortune et, donnant une fois de plus les preuves d'un caractère solidement trempé, il s'ingénia à trouver les moyens de gagner honorablement sa vie, et y réussit sans trop de difficultés. En effet, il avait eu la précaution, avant de quitter son pays natal, de se munir de nombreuses lettres de recommandation qui lui ouvrirent rapidement les portes des meilleures maisons de Moscou. Et, ayant pu apprécier ses mérites, ainsi que son

¹ O. TEUBER : *Op. cit.*, I, *passim*.

² Lors de la création d'*Issipile*, de Gluck, en 1752, elle incarna le personnage de Rodope (A. WORMQUENNE : *Them. Verz... Gluck*, p. 196).

³ Omission curieuse : dans le tableau généalogique qu'il a dressé de la famille d'artistes à laquelle il appartient, M. Luigi Manfredini, ingénieur à Milan, ne cite pas Giuseppe Manfredini. Nonobstant, il ne saurait y avoir de doute à l'endroit de celui-ci car, dans sa *Lettera di... diretta al Illustr. Sign. Conte N. N.* (Vienne, 1796), l'écrivain didactique G. B. Mancini dit expressément qu'il était frère de Vincenzo. De même, Léopold Mozart dans sa lettre du 4 août 1770 (*Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie* (Munich et Leipzig, 1914, t. III, p. 62).

⁴ *Op. cit.*, I, 416.

⁵ *Op. cit.*, p. 13.

art, tous les amateurs de chant de la ville — « cavaliers et dames » — vinrent lui demander des leçons. Dans le même temps, il eut l'idée d'organiser des « redoutes à l'Italienne » dans le théâtre provisoirement inoccupé et, de la sorte, il gagna beaucoup d'argent en peu de temps. A ce point, qu'il déclarait « s'être trouvé plus heureux sans opéra, pendant cinq années, qu'il ne l'avait été alors qu'il chantait sur la scène » ¹.

En 1766 ², Giuseppe Manfredini jugea que la fortune qu'il avait ainsi amassée suffisait pour assurer ses vieux jours. Laissant son frère à Saint-Pétersbourg, il quitta donc la Russie pour retourner en Italie. Au cours de ce voyage, il passa par Salzbourg où il alla visiter la famille Mozart, ainsi que l'atteste un passage d'une lettre de Léopold Mozart ³, puis il alla se fixer à Pistoie d'où il avait coutume de se rendre fréquemment à Bologne, et c'est dans cette dernière ville, que Léopold et Wolfgang Mozart le rencontrèrent en 1770 ⁴.

Nous ignorons la date de la mort de cet artiste. Du moins, pensons-nous qu'à l'occasion il fit œuvre de compositeur car, sous son nom, le British Museum possède un recueil intitulé : *Sei arie con istromenti*, qui fut gravé à Londres, en 1752.

* * *

Antonio Massi, sopraniste (?) ⁵, faisait partie, en 1754, de la troupe de Locatelli, alors que celle-ci jouait à Hambourg. Quatre ans plus tard, l'impresario l'attira en Russie, pour compléter le personnel de sa compagnie de Saint-Pétersbourg. Lors de la déconfiture du théâtre d'*opera buffa*, Antonio Massi fut au nombre des artistes qui trouvèrent un refuge sur la scène de la cour car, le 7 janvier 1762, quelques jours après son avènement, Pierre III ordonna de l'engager dans la troupe impériale, aux appointements annuels de mille roubles ⁶. Plus heureux que tant d'autres artistes qui avaient su gagner les faveurs du jeune empereur, Antonio Massi réussit à conserver son emploi sous le règne de Catherine II. En effet, il chanta à Moscou, en 1762, pendant les fêtes du couronnement, puis il se produisit au théâtre impérial jusqu'au moment où il quitta la Russie, soit en 1772 ⁷. L'année suivante, il se trouvait à Venise.

Peut-être était-il le frère ou le mari de la cantatrice Violante Massi.

* * *

Violante Massi, soprano, probablement proche parente du précédent, fut dès 1747, à Venise, Prague, Munich, Copenhague et Naples, avant que d'arriver, vers 1759 à Saint-Pétersbourg où elle ne dut pas s'attarder bien longtemps car, en 1763 déjà, on la retrouve à Stuttgart où elle chantait sous la direction de Jommelli.

* * *

Gabriele Messieri, basse bouffe de grand talent, se fit connaître à Munich, Venise, Dresde, Hambourg, Parme et Modène. Engagé vers 1759 par Locatelli qui désirait compléter sa troupe

¹ G. B. MANCINI : *Op. cit.*, p. 14. Et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 114.

² *Gazette de Moscou* du 25 juillet, annonce.

³ Lettre du 27 mars 1770 (*Op. cit.*, III, 29).

⁴ *Ibid.*

⁵ Du moins, J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, I, 415) le donne-t-il comme tel. Cependant, comme Antonio Massi chanta, en 1761, dans *Le Cinesi* de Gluck, le rôle de Silango qui est écrit pour ténor, un doute subsiste sur la nature de sa voix.

⁶ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 avril, annonce.

de Saint-Pétersbourg, il dut être remarqué tout particulièrement par le grand-duc Pierre Féodorovitch, car l'un des premiers actes de ce prince, au moment de son avènement au trône, fut de signer un oukase qui appelait l'artiste à succéder à Costantino Compassi, sur la scène de la cour, aux appointements annuels de mille cinq cents roubles ¹, distinction qui permet de supposer que Gabriele Messieri était entré, dès auparavant, dans les bonnes grâces de l'héritier, peut-être en chantant dans ses concerts particuliers.

Toutefois, Messieri ne bénéficia pas longtemps de la faveur qui lui était ainsi accordée. Il se produisit, le 3 juin suivant dans *La pace degli eroi*, de V. Manfredini, puis, Pierre III ayant été presque aussitôt brutalement déposé, il partagea probablement le sort de tous les Italiens qui avaient approché le malheureux époux de Catherine II. Dès ce moment, en effet, son nom disparaît des annales théâtrales de la Russie.

Après avoir chanté en 1764 à Venise puis, dès 1766, à Stuttgart où il passa plusieurs années, enfin à Munich, Gabriele Messieri s'installa, comme professeur de langues, à Vienne où il mourut à la fin du XVIII^e siècle. En 1767, il avait épousé la danseuse Louise Toscani qui fut, à Paris, l'élève de Vestris et qui, engagée à Stuttgart en 1757, était devenue l'une des favorites du duc. Lorsque cette artiste quitta la scène wurtembergeoise en 1766, elle reçut de son haut protecteur, la somme de vingt mille florins !²

* * *

Giovanna Vigna fut à Naples en 1754, avant que d'être appelée, en 1757, par Locatelli, pour son théâtre de Saint-Pétersbourg ³ sur lequel elle chanta pendant tout le cours de l'année 1758, disparaissant ensuite, sans laisser de traces.

b) Artistes de la danse

Anna Belluzzi, *detta la Bastoncina*, femme du danseur et chorégraphe Carlo Belluzzi, se trouvait avec son mari à Copenhague, en 1755. Quelques années plus tard, le couple fut engagé par Locatelli qui le fit venir à Saint-Pétersbourg en 1758 ⁴. Dès son apparition dans la capitale, *la Bastoncina* fit fureur à l'égal de Libera Sacco, l'autre étoile de la troupe. Enthousiasmé par la grâce et la virtuosité des deux ballerines qui étaient aussi jolies l'une que l'autre, le public se partagea tout aussitôt en deux clans dont chacun tenait pour l'une des artistes, et nous avons dit plus haut ⁵ les manifestations bruyantes qui les accueillait à leur entrée en scène, ainsi que le plaisant moyen que les balletomanes de l'époque avaient imaginé pour applaudir leur favorite, sans se trop fatiguer.

Après avoir dansé quantité d'ouvrages chez Locatelli, Anna Belluzzi passa, vers 1760, au service du grand-duc héritier, et c'est à Oranienbaum, sur le théâtre particulier de ce prince, qu'elle fit désormais valoir son talent ⁶ : circonstance qui, sans doute, la contraignit à quitter précipitamment la Russie, lorsque Catherine II s'empara du pouvoir en 1762. En tout cas, elle se produisait de nouveau à Venise, en 1764.

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61, oukase du 7 janvier 1762.

² Note des éditeurs des *Mémoires* de G. Casanova; Paris, 1927, t. VI, p. 298.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 414.

⁴ J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 16) affirme que la troupe chorégraphique de Locatelli arriva à Saint-Pétersbourg, en 1757 déjà, ce qui semble manifestement impossible puisque, comme nous l'avons dit précédemment, plusieurs de ses membres — tel Antonio Sacco — dansaient encore à Venise, pendant le carnaval de 1758. Il est vraisemblable que cette troupe arriva en deux échelons successifs, sans qu'on puisse savoir exactement auquel d'entre eux appartinrent tels des artistes.

⁵ Voir p. 269.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 16-21.

* * *

Carlo Belluzzi, danseur et chorégraphe, mari de la précédente, se produisit à Reggio, Venise et Copenhague, puis il fut engagé par Locatelli qui le fit venir avec sa femme, à Saint-Pétersbourg, en 1758. Tout en faisant des entrechats sur la scène de son impresario, il régla les danses et écrivit la musique de plusieurs ballets, notamment ceux qui furent introduits dans *Lo speziale* de Fischiotti, et dans *Il negligente* de G.-P. Rutini ¹.

Lorsque l'étoile de Locatelli commença de pâlir, Carlo Belluzzi réussit à se faire engager, avec sa femme, par le grand-duc Pierre Féodorovitch et dès lors, il dansa fréquemment à Oranienbaum, sur le théâtre de ce prince ². Comme tant d'autres artistes, il dut quitter la Russie, lors du coup d'Etat de 1762.

* * *

Maria Burgioni surnommée, comme sa sœur : *la Mantovanina*, dansa à Venise, avant que d'être appelée à Saint-Pétersbourg par Locatelli, en 1758. Comme on la retrouve à Venise, en 1763 déjà, il est certain qu'elle fut au nombre des artistes qui abandonnèrent la Russie, au lendemain de la déconfiture de l'impresario italien. Elle alla ensuite à Naples, à Vérone et à Berlin.

* * *

Francesco Calzevaro ³, danseur et chorégraphe, se trouvait à Vienne en 1756, et passa, un an plus tard, dans la compagnie de G.-B. Locatelli, en qualité de danseur de demi-caractère. Vers 1759, il fut engagé par le grand-duc Pierre Féodorovitch, comme maître de ballet du théâtre d'Oranienbaum ⁴, toutefois sans rompre complètement ses relations avec Locatelli auquel il donna, en 1761, un ballet de sa composition, intitulé : *Le jugement de Paris*. Mais c'est surtout à la scène grand-ducale qu'il se consacra, y faisant représenter nombre d'ouvrages de son invention : *Le sacrifice d'Iphigénie*, *Le rameau d'or*, *Les noces impériales chinoises*, *Réjouissances populaires à Saint-Pétersbourg pour le carnaval*, etc., qui, au dire de J. von Stählin, eurent le plus grand succès ⁵.

Devançant ses collègues, Calzevaro n'attendit pas, pour se retirer, les tragiques événements de 1762. En 1761 déjà, il demanda son congé, « en raison d'une phtisie toujours plus grave », et il rentra dans son pays ⁶.

* * *

Anna Conti de Sales, femme du chorégraphe Antonio Sacco, se fit connaître à Venise, de 1746 à 1758. C'est alors qu'elle fut engagée par Locatelli, à Saint-Pétersbourg où elle se rendit avec son mari et les deux sœurs de celui-ci. Une année après, elle passa au service particulier du grand-duc Pierre Féodorovitch, et dansa dès lors au théâtre d'Oranienbaum ⁷. Anna Conti quitta la Russie en 1761 ⁸, et poursuivit sa carrière à Venise ⁹, puis à Prague, et de nouveau à Venise où elle se produisit pendant de longues années encore.

¹ Livrets de ces ouvrages.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 16-21.

³ A plusieurs reprises, son nom est orthographié : Calzavara.

⁴ Le livret de l'opéra : *Alessandro nelle Indie*, représenté à Oranienbaum, en 1759, lui donne, en effet, le titre de : « maître de ballet de S. A. I. Mgr. le grand-duc... ».

⁵ *Op. cit.*, II, 16-21.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 21. Et *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 octobre 1761, annonce.

⁷ Livret du ballet : *Le jugement de Paris*, 1761.

⁸ Annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 octobre, qui infirme le renseignement de J. von Stählin selon lequel l'artiste serait partie en 1759 déjà.

⁹ Elle portait alors le surnom de *la Russienne*, visiblement en raison du séjour qu'elle venait de faire dans l'empire des tsars.

* * *

Antonio Sacco — aussi Sacchi — artiste de la danse et maître de ballet, mari d'Anna Conti de Sales, se produisait encore à Venise en 1758, et ne put donc se trouver en Russie en 1757 déjà, comme l'affirme J. von Stählin. Lorsque Locatelli l'engagea pour son entreprise de Saint-Pétersbourg, il amena avec lui sa femme et ses deux sœurs : Libera et Adriana ¹. Dès son arrivée dans la capitale, Antonio Sacco produisit de nombreux ballets « de l'invention la plus neuve, et exécutés avec un goût très sûr » ². C'est ainsi qu'il donna successivement : *L'enlèvement de Proserpine*, *Amour et Psyché*, *Les fêtes de Cléopâtre*, *Les dames du sérail*, *Didon et Enée*, *Apollon et Daphné*, *Le retour des matelots*, *Les Pandours* et *La foire de Londres, ou le Waxhall* ³. Dans le même temps, Antonio Sacco composa la plupart des divertissements chorégraphiques que Locatelli insérait dans les ouvrages représentés sur son théâtre : *Didone abbandonata* de Fr. Zoppis, *Il mondo della luna* et *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, *Lo speciale* de Fischietti, et *Il ritiro degli dei* ⁴.

En 1761 ⁵, au moment où la situation de son directeur devint critique, le chorégraphe italien repartit, avec les siens, pour Venise où il travailla jusqu'en 1772, pour passer ensuite au service de la cour palatine de Hesse-Cassel. Enfin, on le retrouve, dès 1775, à Varsovie où, pendant bien des années, il fut maître de ballet du roi de Pologne ⁶. Entre temps, il s'était remarié et avait épousé — probablement pendant son séjour à Cassel — une actrice allemande qui l'accompagna dans la capitale polonaise où elle fit partie de la troupe allemande, sous le nom de Johanna Sacco ⁷.

* * *

Libera Sacco, sœur du chorégraphe du même nom, l'une des étoiles du corps de ballet de G.-B. Locatelli, fut engagée par celui-ci pour son théâtre de Saint-Pétersbourg, et arriva dans cette ville en 1758, en compagnie de son frère, de sa sœur Adriana et de sa belle-sœur :

... la friponne Libera et la séduisante Andreana,

écrit J. von Stählin ⁸. Extrêmement jolie et, sans doute, de vertu peu farouche, comme l'étaient la plupart des ballerines d'alors, Libera eut vite fait de trouver d'innombrables adorateurs qui se plaisaient à l'opposer à sa rivale, Anna Belluzzi, et dont l'enthousiasme ne connut bientôt plus de bornes. Chacune de ses apparitions sur la scène excitait de véritables transports au sein du public qui ne se lassait pas de l'applaudir et qui, selon l'usage du temps, lui manifestait sa satisfaction en jetant, à ses pieds, des bourses bien garnies.

Telle était l'effervescence des esprits, qu'emporté par son ardeur, un des admirateurs passionnés de la belle jeune fille, le sous-officier de la garde A. A. Rjevsky, s'avisait un jour de dédier à son idole une pièce de vers intitulée : *Sonnet ou madrigal à Libera Sacco, actrice du Théâtre libre italien*, qu'il publia, en février 1759, dans un petit recueil littéraire : *Compositions et traductions pour l'instruction et le divertissement des fonctionnaires*, qui, pour lors, paraissait chaque mois à Saint-Pétersbourg.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 16.

² *Ibid.*, II, 17.

³ *Ibid.*, II, 17-18.

⁴ Livrets de ces ouvrages, et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, pp. 17-18.

⁵ Et non en 1759, comme le prétend J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 18). Voir, à ce sujet, l'annonce de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, en date du 21 décembre 1761.

⁶ L. BERNACKI : *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*; Lwow, 1925, t. I, *passim*.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Op. cit.*, II, 16.

L'amoureux « poulet » du sous-officier Rjevsky était conçu en ces termes enflammés :

*Quand, Libera, tu t'incarnes dans un drame,
Les applaudissements des spectateurs qui, dans ces heures,
Parviennent à tes oreilles, sont pour toi le signe
Que tu as éveillé la beauté dans leur cœur et leur esprit.
Quand tu es venue au monde, la nature
S'est dépensée pour toi, te prodiguant une quantité de talents.*

*Elle t'a, ô Sacco, comblée,
Afin que tu plaises à tous les yeux.
Tes yeux brillent d'une flamme céleste,
Les traits de ton visage se présentent à nous, telle une ombre délicate.
Admirable est ton regard, incomparable ton port !
Bien que la langue de certaines dames te calomnie,
Leur envie ne sert qu'à rehausser ta gloire :
Tu es née pour conquérir les cœurs.*

C'était là un fait sans précédent, autant dans les annales de la littérature, que dans celles du théâtre. Aussi imagine-t-on la sensation que cet écrit délirant produisit au sein du public pétersbourgeois, et la joie qu'en ressentirent, non seulement les fervents de la délicieuse Libera, mais aussi, et plus encore peut-être, l'artiste elle-même dont l'amour-propre dut être fort agréablement chatouillé par un hommage si flatteur.

Hélas, un coup de tonnerre inattendu vint troubler cette idylle, et jeter l'effroi au cœur de tous ceux qui, en quelque manière, s'y trouvaient mêlés. Car, en dépit de ses cinquante ans, et encore qu'une obésité prononcée fût venue empâter précocement ses traits et alourdir son corps, l'impératrice Elisabeth avait encore, paraît-il, des prétentions à la beauté. Habituee, depuis plus de trente ans, à être tenue pour l'une des plus jolies femmes — ou la plus jolie — de Saint-Pétersbourg, la souveraine ressentit un secret dépit de se voir ainsi éclipsée par une petite actrice vers laquelle se tournaient tous les regards qu'elle accaparait autrefois.

Par ailleurs, la légende veut qu'elle ait deviné une allusion personnelle et blessante pour son amour-propre dans les deux vers :

*Bien que la langue de certaines dames te calomnie,
Leur envie ne sert qu'à rehausser ta gloire.*

Aussi la censure reçut-elle l'ordre d'intervenir avec vigueur dans cette affaire intolérable. Le secrétaire Taubert, qui était chargé de surveiller le contenu des *Compositions et traductions...*, reçut un blâme sévère pour avoir laissé passer le madrigal jugé irrévérencieux et, s'emparant prestement de tous les exemplaires du journal qu'elle put encore trouver à la rédaction, l'administration impériale y supprima radicalement la pièce de vers dont l'impératrice avait pris ombrage ¹.

On l'imagine bien, ce nouvel incident qui, hors du palais, ne manqua pas de défrayer toutes les conversations, dut valoir à la jolie ballerine un regain de popularité et de succès. Aussi bien, Libera Sacco ne se contentait-elle pas de danser de manière à conquérir tous les cœurs, elle se produisait, parfois aussi, comme cantatrice, montrant des talents variés que

¹ A. N. NIÉOUSTROIEF : *Recherches historiques sur les publications périodiques russes*, p. 59. Voir aussi l'article intitulé : *Un rédacteur, des collaborateurs et la censure dans un journal de 1755 à 1764*, dans : *Mémoires de l'Académie des sciences*; Saint-Pétersbourg, 1867, t. XII, suppl., p. 49.

Locatelli appréciait certainement à leur juste valeur. C'est ainsi qu'en 1758, elle chanta le rôle de Lena, dans : *Il filosofo di campagna* de B. Galuppi, et celui de la Cecca, dans *La cascina* de G. Scolari.

Puis en 1761, quand son frère Antonio regagna l'Italie, Libera Sacco partit avec lui, laissant sans doute ses adorateurs dans un noir désespoir, mais emportant, non moins sûrement, les preuves sonnantes et fort agréables de leur affection...

Ajoutons que, durant son séjour dans la capitale, la jolie ballerine eut l'honneur de poser devant un artiste français qui fut au service impérial de 1759 à 1762, et qui fixa ses traits pour la postérité. Louis-Jean-François Lagrenée, dit Lagrenée l'aîné (1724-1805), avait été appelé en Russie par l'impératrice Elisabeth Pétrovna, pour professer à l'Académie des Beaux-Arts, et pour exécuter de nombreux portraits de la souveraine et de son entourage. Or, Lagrenée a laissé en manuscrit un *Etat des tableaux* exécutés par lui en Russie, état dans lequel, à côté des portraits du comte et de la comtesse Chouvalof, ainsi que de la comtesse Chérémétief, il signale celui d'une « Madame Sacco » qui ne peut être que la fameuse danseuse du théâtre de Locatelli¹.

Cette toile qu'il serait intéressant de retrouver, parce qu'elle permettrait de juger des avantages physiques de Libera Sacco, existe-t-elle encore? Nous l'ignorons. En tout cas, nous n'avons réussi à la découvrir ni à l'Ermitage, ni dans la réserve de ce musée dont on sait la prodigieuse richesse, et pas davantage au Musée théâtral de Leningrad.

* * *

Gasparo Santini était le chorégraphe attitré de la troupe de Locatelli à Moscou, ainsi que l'attestent les livrets de quelques spectacles donnés sur cette scène, en 1759. Nous ne possédons aucun autre renseignement sur cet artiste, et nous ignorons l'époque à laquelle il quitta la Russie.

* * *

Alvise Tolato, aussi Taolato, parut à Venise, puis à Vienne, et arriva à Saint-Pétersbourg en 1758, comme danseur de demi-caractère. En 1760, il passa au service impérial, et dut se faire remarquer avantageusement par la souveraine car, en vertu d'un oukase signé par celle-ci, sa femme, d'origine russe, fut engagée en même temps que lui, « afin qu'il ne quittât jamais la Russie »².

Tolato se révéla également comme chorégraphe en donnant plusieurs ballets de sa composition. En 1776, il avait des appointements de 1050 roubles. L'année suivante, il fut mis à la retraite, mais il lui fut accordé une pension de sept cents roubles, « en raison de sa grande famille et de l'accident qu'il a subi à un pied, ainsi que pour lui permettre d'élever ses nombreux enfants »³.

c) *Personnel technique et divers*

Giuseppe Brigonzi, machiniste, dut arriver à Saint-Pétersbourg en 1757, avec le gros de la compagnie de Locatelli et, dès ce moment, il s'occupa de la partie technique des spectacles de l'*opera buffa*. Vers 1760, il fut engagé au service impérial, et il remplit pendant de longues années,

¹ E. et J. de GONCOURT : *Op. cit.*, p. 335. Lagrenée précise que cette toile lui fut payée 750 livres. Bien qu'il appelle son modèle « Madame », et que la jolie Libera ne fût pas mariée, l'identification de ce portrait ne saurait faire de doute, car la véritable Madame Sacco, femme du chorégraphe, dansait et était toujours désignée sous le nom d'Anna Conti, qui était son nom de jeune fille.

² *Archives des Théâtres impériaux*, III, 92.

³ *Ibid.*

à l'entière satisfaction de ses chefs et du public, des fonctions rendues fort complexes par les exigences de théâtres qui réalisaient toujours des prodiges de mise en scène, et s'efforçaient de placer les ouvrages qu'ils représentaient, dans un cadre perpétuellement renouvelé et très impressionnant.

En 1763, Giuseppe Brigonzi reçut mission de préparer toutes les machines et les chars nécessaires à la grande mascarade : *Minerve triomphante*, qui se déroula dans les rues de Moscou, en janvier et février, durant les fêtes du couronnement de Catherine II ¹. Puis, l'année suivante, il fut chargé de surveiller l'aménagement des décors, des coulisses et de la machinerie de la salle d'opéra, qui venait d'être construite dans le Nouveau Palais d'hiver ². Par la suite, il accomplit un travail identique dans le théâtre du palais de Tsarskoïé-Sélo. Ses appointements s'élevaient à la somme de mille roubles ³.

Sur ses vieux jours, l'Italien qui, probablement, n'avait plus la force d'exercer son métier, semble avoir été chargé de besognes moins éprouvantes. En effet, les *Archives des Théâtres impériaux* signalent, en 1783, la présence, dans l'administration, d'un employé de ce nom, qui avait mission de « raccourcir et d'adapter les scènes » des opéras italiens ⁴. Bien que le prénom de ce personnage ne soit pas indiqué, nous inclinons à penser qu'il s'agit, ici aussi, de Giuseppe Brigonzi, nous fondant sur le fait que, par trois fois, au cours des années antérieures, il avait eu déjà l'occasion de faire œuvre dramatique et littéraire.

Tout d'abord, en écrivant le scénario d'une pantomime en trois actes : *Le père rival de son fils, ou la tabatière ensorcelée*, qui fut représentée à Saint-Pétersbourg, sur le théâtre de G.-B. Locatelli, en 1758 ⁵. Puis en dédiant à Catherine II un petit poème intitulé :

*Alla Sacra Imperial Maestà di Catarina Seconda, vincitrice e pacificatrice.
Sonetto per Giuseppe Brigonzi.*

qui parut probablement à Saint-Pétersbourg, et sans date ⁶. Enfin, en donnant le livret d'un « spectacle théâtral » : *Le temple de l'allégresse universelle*, traduction russe de Z. Kryjanovsky, musique de Federico Torelli, Vassili Pachkévitich et autres, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg, le 24 novembre 1780, pour le jour de fête onomastique de la souveraine ⁷.

Giuseppe Brigonzi se noya dans la Néva, le 10 mai 1789 ⁸. Il était certainement proche parent — frère? — de la cantatrice Caterina Brigonzi dont nous avons fait mention plus haut, et qui vint en Russie en même temps que lui.

* * *

Angiolo Carboni, de Bologne, mais originaire de Brescia, peintre-décorateur, appartenait à une famille qui a donné de nombreux artistes de tout genre : dessinateurs, architectes, décorateurs et sculpteurs.

Après avoir travaillé à Prague pour G.-B. Locatelli, il fut amené par celui-ci à Saint-Pétersbourg, en 1757, et il brossa la plupart des décors nécessaires aux ouvrages représentés

¹ *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1899-1900, p. 16.

² V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Les édifices théâtraux à Saint-Pétersbourg au XVIII^e siècle*, dans la revue : *Les vieilles années*; Saint-Pétersbourg, mars 1910, pp. 22-23.

³ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 361.

⁴ *Archives des Théâtres impériaux*, III, 65. Les auteurs de cette publication tiennent — par erreur, pensons-nous — les deux personnages pour distincts.

⁵ *Dictionnaire dramatique*, p. 104.

⁶ B. von BILBASSOF : *Katarina II im Urteile der Weltliteratur*; Berlin, 1897, t. I, p. 266. Bien qu'il ne soit pas daté, ce petit ouvrage dut paraître au cours de l'année 1775, car il célèbre la paix de Koutchouk-Kainardji, que la Russie conclut, à ce moment, avec la Turquie.

⁷ V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Répertoire alphabétique...*, pp. 66-67.

⁸ A. KHRAPOVITZKY : *Journal*; Moscou, 1862, p. 190.

sur la scène du « Théâtre près le Palais d'été » : *Il negligente*, *Lo speziale*, *La ritornata di Londra*, *Didone abbandonata*, *La Galatea*, *Le Cinesi*, etc. ¹. Comme son nom disparaît dès la fin de l'année 1761, il est probable qu'il quitta alors la Russie pour regagner l'étranger.

* * *

La troupe moscovite de G.-B. Locatelli comprenait encore quelques Italiens que nous ne connaissons que grâce à l'annonce qu'ils firent paraître dans la *Gazette de Moscou*, pour annoncer leur prochain départ, au début de l'année 1761 ². Ce sont les nommés : Clementi, Finetti, Mora et Spalanzi, dont nous ignorons les attributions — certainement secondaires — au sein de la compagnie d'*opera buffa*.

§ 3. Les spectacles de G.-B. Locatelli à Saint-Pétersbourg

Giovanni-Battista Locatelli et ses pensionnaires ayant établi leurs quartiers à Saint-Pétersbourg, dans le courant de l'automne 1757, et ayant tout aussitôt pris possession du théâtre qui leur avait été concédé, l'impératrice Elisabeth Pétrivna jugea que les traditionnelles solennités anniversaires de son avènement — dont le moment approchait — allaient lui offrir une excellente occasion de présenter officiellement la nouvelle compagnie lyrique à son entourage, et de faire briller devant celui-ci les artistes de grande réputation, dont l'impresario italien avait su s'assurer le concours.

Toutefois, encore que le livret du spectacle donné dans cette circonstance indique la date du 25 novembre qui, on le sait, fut celle de l'événement historique, la représentation n'eut lieu que quelques jours plus tard, exactement le 3 décembre 1757 ³. Elle avait été précédée, la veille, d'une répétition générale que le fourrier de la chambre, dérogeant à ses habitudes, et révélant ainsi la curiosité qui s'attachait aux imminents débuts de l'*Opera buffa*, crut devoir consigner en ces termes, dans ses tablettes :

Mardi soir, dans la maison d'opéra, les comédiens italiens, camarades de Locatelli, qui sont arrivés récemment, ont répété l'opéra qu'ils doivent représenter pour le jour très solennel de l'avènement de Sa Majesté Impériale au trône de toutes les Russies ⁴.

Renseignement auquel, dès le lendemain soir, le ponctuel fonctionnaire ajouta celui-ci :

A l'Opéra près l'ancien Palais d'été, un opéra italien, Il retiro degli dei, a été joué en présence de Sa Majesté Impériale, de Leurs Altesses Impériales et des hauts personnages.

Empressé à témoigner de son zèle, peut-être aussi désireux de montrer ses capacités littéraires, l'impresario avait jugé ne pouvoir mieux faire qu'en offrant à la noble assemblée un spectacle composé tout exprès pour l'occasion, et dont il tint à écrire lui-même le livret :

Il retiro degli dei. Composizione drammatica che introduce un ballo di Deita' maritime, da rappresentarsi sul Teatro di corte il di XXV novembre per festeggiare il glorioso

¹ Livrets de ces ouvrages.

² Numéro du 13 mars.

³ Bien que la date de cette première représentation ne puisse faire de doute, puisqu'elle est attestée tout à la fois par le fourrier de la chambre et par J. von Stählin, N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 114) la reporte au 8 décembre 1759 !

⁴ *Journal du fourrier de la chambre*, 2 décembre 1757.

giorno dell'avvenimento al trono di Sua Maestà Imperiale Elisabetta I, Imperatrice de tutte le Russie.

La poesia è del Signor Giovanni Battista Locatelli, direttore dell'Opera buffa, al servizio di Sua Maestà Imperiale, e dal sudetto fù posta in scena.

Ainsi est libellée la page de titre du livret italien ¹ qui fut publié en 1757, à Saint-Pétersbourg, et dont il fut donné, selon l'usage, des traductions française, allemande et russe. L'action de ce petit ouvrage en deux parties, que J. von Stählin qualifie de « pastorale sérieuse », se déroulait dans les environs de la capitale, et les rôles en étaient distribués ainsi qu'il suit :

| | |
|-----------------|-----------------------|
| Astrea : | Maria Camati |
| Minerva : | Rosa Costa |
| Apollo : | Giovanna Locatelli |
| Erilde : | Giovanna Vigna |
| Il fiume Neva : | Andreas Elias Erhardt |

Les ballets avaient été imaginés et réglés par Antonio Sacco ; quant aux décors, ils n'étaient point dus à Angiolo Carboni qui allait être le décorateur attitré du théâtre de Locatelli, mais à Antonio Peresinotti qui, nous l'avons signalé en son temps, se trouvait depuis bien des années au service de la cour impériale. On en peut conclure qu'Angiolo Carboni était arrivé en Russie trop tard pour avoir chance de terminer ce travail à la date voulue.

La pièce de Locatelli fait alterner le parlé et le chanté. Mais le livret ne mentionnant que le nom du poète, on en est réduit aux conjectures, quant à celui du compositeur. Celui-ci fut-il Francesco Zoppis qui était régulièrement attaché à l'entreprise de Locatelli, en qualité de maître de chapelle ? Cela paraît vraisemblable. Mais, comme nous l'avons dit précédemment, il se peut aussi que l'impresario se soit adressé, pour la circonstance, à Giovanni Marco Placido Rutini dont il avait eu déjà l'occasion d'apprécier le talent et qui, au reste, lui donna bientôt un autre ouvrage.

A moins, ce qui est fort peu probable, que l'on réussisse quelque jour à mettre la main sur la partition de *Il ritiro degli dei*, dont nous n'avons pu découvrir la moindre trace, ce problème risque bien de n'être jamais élucidé ².

Le 8 décembre 1757, et pour la première fois, la ville fut enfin admise à contempler la nouvelle merveille, ainsi que le constate le fourrier de la chambre qui spécifie que : « la représentation fut donnée pour le public, avec entrée payante » ³. Bien entendu, l'impresario qui tenait, comme l'on pense, à assurer sa recette en excitant la curiosité des amateurs, s'était empressé de porter le fait à la connaissance de ceux-ci, en publiant l'annonce suivante dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* ⁴ :

Le 8 décembre, au Grand Théâtre près le Palais d'été, le Sieur Locatelli, directeur de l'opéra-comique récemment arrivé ici, fera représenter pour le public une pièce dramatique écrite en italien et intitulée : Il ritiro degli dei, dont la traduction russe est en vente au dépôt de livres de l'Académie des sciences, non reliée, à 12 kopeks l'exemplaire. Le Sieur Locatelli fera savoir, par une feuille imprimée spécialement, de quelle manière les spectateurs seront admis.

¹ Exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad. Un exemplaire du livret russe-français, qui figurait dans le Catalogue Soleinne, sous le numéro 406, porte le titre : *La retraite des dieux, poésie dramatique pour servir d'introduction à un ballet.*

² Peut-être s'agit-il, en l'occurrence, de la *Pastorale* dont la partition, qui ne porte que ce titre et le nom de G. M. P. Rutini, est conservée, comme nous l'avons dit, à la Bibliothèque musicale centrale des Théâtres académiques de Leningrad. Il ne nous a pas été possible de nous assurer du fait.

³ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date.

⁴ Numéro du 5 décembre 1757.

De par sa nouveauté, autant que par la rareté des spectacles publics dans la capitale, l'ouvrage dut certainement exercer un vif attrait sur la foule, et avoir plusieurs représentations de suite car, le 19 décembre, Locatelli annonçait, toujours dans la Gazette, que son opéra serait représenté le 23, pour la dernière fois, ajoutant :

On pourra voir, sur les affiches qui seront placées ce jour, le prix des différentes places, qui sera le même que lors des récentes représentations de cet ouvrage.

* * *

Dès le début de l'année 1758, G.-B. Locatelli se mit en devoir d'exploiter le mieux possible le retentissement que son premier spectacle avait eu, tant à la cour qu'à la ville. En homme qui connaissait son métier, et qui savait comment il convenait d'entretenir la curiosité du public, il n'eut garde de laisser celle-ci se relâcher. Aussi, durant toute l'année, fit-il se succéder à un rythme rapide les « premières » qui eurent le don d'attirer, à chaque fois, les foules dans son théâtre. On jugera de l'activité qu'il déploya de la sorte, ainsi que de l'effort soutenu par sa troupe, en constatant qu'en douze mois, ses chanteurs n'interprétèrent pas moins de huit opéras dont aucun n'avait encore été entendu en Russie ¹, cependant que sa compagnie chorégraphique se produisit dans de nombreux ballets qui lui valurent un succès unanime et toujours grandissant.

On le remarquera par ailleurs — et le fait révèle, en Locatelli, un impresario singulièrement avisé qui comprenait la nécessité de se tenir constamment au courant de la production musicale contemporaine — les ouvrages représentés au Théâtre près le Palais d'été constituaient, sans exception, des nouveautés qui avaient paru tout récemment sur les grandes scènes de la péninsule. A ce point, que tels d'entre eux furent joués en Russie, au lendemain presque de leur création à Venise, souvent même avant que de pénétrer en Allemagne, en France et en Angleterre. La chose vaut d'être relevée, s'agissant d'un pays qui, dans tant d'autres domaines, retardait d'un siècle sur le reste de l'Europe, et dont la majeure partie de la population était plongée encore dans un état de demi-sauvagerie.

Pour autant qu'on le peut reconstituer aujourd'hui, car il arrive fréquemment que la date des premières représentations soit omise par le livret, ou indiquée de façon imprécise, le répertoire chronologique des opéras joués à Saint-Pétersbourg, pendant l'année 1758, s'établit de la façon suivante :

1. *La ritornata di Londra*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Domenico Fischietti², représenté le 14 février 1758. Décors de A. Carboni, et machines de G. Brigonzi. Distribution :

| | |
|----------------------------|---------------------------------|
| La contessa : | Maria Camati |
| Il conte Ridolfino : | Giovanna Locatelli ³ |
| Il marchese del Toppo : | Ignazio Dol |
| Madame Petronilla : | Rosa Costa |
| Carpofero : | Gasparo Barozzi |
| Il barone di Montefresco : | Caterina Brigonzi |
| Giacinta : | Giovanna Vigna |

¹ En raison des moyens publicitaires, fort rudimentaires, dont l'impresario dut se contenter, il est fort possible que certains spectacles donnés au Théâtre près le Palais d'été, nous aient échappé et que, dès lors, le nombre des ouvrages représentés ait été plus considérable encore. Du moins, mentionnons-nous ici tous ceux dont nous avons eu connaissance, soit par les annonces de la *Gazette de Saint-Pétersbourg*, soit par les livrets que nous avons réussi à découvrir dans les bibliothèques russes et étrangères.

² L'ouvrage de D. Fischietti fut créé à Venise, en 1756.

³ On remarquera qu'en raison de la pénurie de voix masculines, qui se faisait sentir à ce moment dans sa troupe, Locatelli confia à deux chanteuses les rôles du Conte Ridolfino et du Barone di Montefresco. Peu après, l'arrivée de Matteo Buini et de Gabriele Messieri vint rendre la situation plus normale.

Livrets italien et français (textes en regard) publiés à Saint-Pétersbourg, en 1758 ¹.

2. *Lo speziale*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Vincenzo Pallavicini et Domenico Fischietti ², représenté pendant le carnaval de 1758. Décors de A. Carboni. Ballets de A. Sacco pour les danses, et de C. Belluzzi pour la musique. Distribution :

| | |
|---------------------------|--------------------|
| Albina : | Maria Camati |
| Lucindo : | Giovanna Locatelli |
| Volpino : | Caterina Brigonzi |
| Sempronio (lo Speziale) : | Ignazio Dol |
| Grisetta : | Rosa Costa |
| Cecchina : | Giovanna Vigna |
| Mengone : | Gasparo Barozzi |

A la fin du premier acte, ballet : *L'enlèvement de Proserpine*, par Carlo Belluzzi. A la fin du deuxième : *Balet à l'Angloise*, par Antonio Sacco.

Livrets italien et français (textes en regard) publiés à Saint-Pétersbourg, en 1758 ³.

3. *Il marito geloso, intermezzo per musica a tre voci*, livret d'Antonio Denzi ⁴, représenté en été 1758.

Livrets italien et français (textes en regard), imprimés à Saint-Pétersbourg, en 1758 ⁵.

Ce livret n'indique ni les noms des acteurs, ni celui du compositeur qui dut être Francesco Zoppis ou G. M. P. Rutini. A n'en pas douter, il s'agit là d'une partition originale et écrite en Russie, qui n'est mentionnée par aucun lexicographe, et qui est perdue, fort probablement.

4. *Il negligente, dramma giocoso*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de G. M. P. Rutini, représenté pendant l'été 1758. Décors de A. Carboni. Musique des ballets par C. Belluzzi. Acteurs : Maria Camati, Giovanna Locatelli, Ignazio Dol, Rosa Costa, Caterina Brigonzi, Giovanna Vigna et Gasparo Barozzi.

Livrets italien-russe et italien-français (textes en regard) publiés à Saint-Pétersbourg, en 1758 ⁶.

Cet ouvrage qui a certainement été écrit à Saint-Pétersbourg, pour le théâtre de Locatelli, est demeuré inconnu de tous les biographes de G. M. P. Rutini, et nous n'avons pas réussi à en découvrir la partition.

5. *Il mondo della luna*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ⁷, représenté en été 1758. Ballets de A. Sacco, musique des ballets par C. Belluzzi. Distribution :

| | |
|-------------|--------------------|
| Flaminia : | Maria Camati |
| Ernesto : | Giovanna Locatelli |
| Lisetta : | Rosa Costa |
| Ecclitico : | Ignazio Dol |
| Cecco : | Caterina Brigonzi |
| Buonafede : | Gasparo Barozzi |
| Clarice : | Giovanna Vigna |

Livrets italien et français (textes en regard), publiés à Saint-Pétersbourg, en 1758 ⁸.

¹ Exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

² Représenté pour la première fois à Venise, en 1755.

³ Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad, et à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.

⁴ Comme nous l'avons dit, A. Denzi se trouvait alors à Saint-Pétersbourg, en qualité de « poète de la cour ».

⁵ Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad.

⁶ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad.

⁷ Représenté pour la première fois à Venise, en 1750.

⁸ Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

6. *Il filosofo di campagna*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi¹ représenté le 5 septembre 1758. Ballets de A. Sacco. Distribution :

| | |
|----------------|--------------------|
| Eugenia : | Giovanna Locatelli |
| Rinaldo : | Antonio Massi |
| Nardo : | Matteo Buini |
| Lesbina : | Francesca Buini |
| Don Tritenio : | Ignazio Dol |
| Capocchio : | Gasparo Barozzi |
| Lena, nipote : | Libera Sacco |

Livrets italien-français (textes en regard) imprimés à Saint-Pétersbourg, en 1758².

7. *La cascina*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Giuseppe Scolari³, représenté en automne 1758, ballets de A. Sacco. Distribution :

| | |
|-------------------|-----------------|
| Lavinia : | Maria Camati |
| Costanzo : | Antonio Massi |
| Il conte Ripoli : | Matteo Buini |
| La Lena : | Francesca Buini |
| Pippo : | Ignazio Dol |
| La Cecca : | Libera Sacco |
| Berto : | Gasparo Barozzi |

Livrets italien-français imprimés à Saint-Pétersbourg, sans date⁴.

8. *Didone abbandonata*, *dramma per musica*, trois actes, livret de P. Metastasio, musique de Francesco Zoppis, représenté pour la première fois le 25 ou le 26 novembre, ou — plus exactement peut-être — le 11 décembre 1758, à l'occasion des fêtes anniversaires de l'avènement au trône⁵. Décors de A. Carboni; ballets de A. Sacco. Distribution :

| | |
|----------|-----------------|
| Selene : | Maria Camati |
| Enea : | Antonio Massi |
| Osmida : | Matteo Buini |
| Didone : | Francesca Buini |
| Jarba : | Ignazio Dol |
| Araspe : | Gasparo Barozzi |

Livrets italien-français publiés à Saint-Pétersbourg, en 1758⁶.

Il s'agit là, une fois encore, d'une partition originale écrite tout exprès pour le théâtre de Locatelli, et dont l'existence était demeurée inconnue jusqu'à ce jour. L'œuvre de Francesco

¹ Représenté pour la première fois à Venise, en 1754.

² Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

³ Première représentation à Venise, en 1756.

⁴ Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

⁵ Comme on le sait, la date exacte de l'avènement était le 25 novembre, et le spectacle traditionnel avait généralement lieu ce jour-là ou le suivant. Toutefois, il arrivait qu'il fût quelque peu retardé, pour des causes que nous ignorons. Il semble que cela ait été le cas de l'ouvrage de Zoppis, car le *Journal du fourrier de la chambre* ne mentionne aucun spectacle les 25 et 26 novembre 1758. Par contre, il signale, le 11 décembre, une représentation d'un « opéra tragique italien » qui pourrait bien être celui de Zoppis.

⁶ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad. Reprenant à son compte les erreurs commises par I. NOSSOF (*Op. cit.*, p. 127), V. STASSOF (*Op. cit.*, p. 14) attribue cet ouvrage à Francesco Araja et donne, pour sa représentation, la date, également inexacte, du 10 juin 1758. Par ailleurs, il affirme que le livret de Metastasio fut traduit, à cette occasion, par un certain Yankovitch, que V. ТЩЕШНИКОВ (*Op. cit.*, p. 43) dénomme inexactement Yankovsky. Nous n'avons pas réussi à établir si ce livret russe a réellement été édité.

Zoppis est très probablement perdue. Du moins, un fragment nous en a-t-il été conservé; en l'espèce, l'air d'Enée : *Vivi, superbo, e regna* (acte III, scène 2), dont une copie manuscrite se trouve à la Bibliothèque d'Etat de Dresde.

D'autre part, il convient de signaler que la Bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin¹ possède la copie manuscrite d'un air de Domenico dall'Oglio, qui pourrait bien avoir été écrit à cette époque, pour être inséré dans la partition de Francesco Zoppis. A la vérité, l'air lui-même : *Combattuto da più venti*, ne figure pas dans le livret de Metastasio. Mais il est précédé du récitatif : *E soffriro, che sia si barbare mercede*, qui est précisément tiré de *Didone abbandonata* (rôle d'Enea, acte I, scène 18). Et comme aucun autre ouvrage portant ce titre ne fut joué à Saint-Pétersbourg, à l'époque où Domenico dall'Oglio séjournait en Russie², l'hypothèse n'a rien d'in vraisemblable.

9. *Il giudizio d'Aminta*, « dramma per musica », livret de Lodovico Lazzaroni, musique de Ferdinand Zellbell, représenté pour la première fois, le 17 décembre 1758, pour l'anniversaire de naissance de l'impératrice Elisabeth³.

Cet ouvrage qui est resté complètement ignoré de tous les historiens russes, et auquel aucune source russe ne fait la moindre allusion, est le premier livret que L. Lazzaroni, qui venait certainement d'arriver à Saint-Pétersbourg, ait donné dans cette ville où il allait, peu après, succéder à Antonio Denzi, comme poète de la cour.

Pour l'auteur de la musique, Ferdinand Zellbell, dit « le fils »⁴ (1719-1780), c'était un musicien suédois qui, depuis 1750, occupait les fonctions de maître de chapelle de la cour de Suède, mais, ayant éprouvé des déceptions, il voulut aller tenter sa chance à l'étranger, et dirigea ses pas vers la Russie où, selon ses propres déclarations :

... la musique était très honorée, et se trouvait dans une situation florissante, par le fait qu'il y avait là-bas des musiciens fort habiles⁵.

Etant arrivé à Saint-Pétersbourg, il ne dut pas tarder d'entrer en relations avec G.-B. Locatelli, puisque celui-ci lui demanda une partition pour le spectacle qui, selon l'habitude, devait marquer l'anniversaire de naissance de la souveraine. On en conviendra, il est assez surprenant que l'impresario italien se soit adressé à cet artiste suédois, ignoré du public de la capitale, et qui n'avait jamais encore donné d'ouvrage dramatique, alors qu'il avait auprès de lui ses musiciens attitrés : Francesco Zoppis et G. M. P. Rutini.

Toutefois, on ne saurait conserver le moindre doute sur la réalité de cette collaboration occasionnelle dont la preuve nous est fournie, tout à la fois, par le livret de ce spectacle, et par la partition même du musicien suédois, sur la page de titre de laquelle figure l'indication suivante :

Il Giudizio d'Aminta. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro Imperiale del Giardino di Corte⁶, il di 28 Dicembre⁷ 1758, Il Gloriosissimo Giorno Natalizio Di Sua Maestà Imperiale Elisabetta Ima, Imperatrice di tutte le Russie, etc., etc.

¹ O. KADE : *Op. cit.*, II, 101. Air pour soprano solo, avec accompagnement d'orchestre. Copie en la possession de l'auteur du présent ouvrage.

² L'œuvre que B. Galuppi fit représenter sous ce titre, à Saint-Pétersbourg, ne vit les feux de la rampe qu'en 1766, soit deux ans après la mort de D. dall'Oglio.

³ Indications inscrites sur la page de titre de la partition manuscrite, conservée à la Bibliothèque de l'Académie royale de musique de Stockholm.

⁴ Son père portait le même prénom.

⁵ Cité par E. SUNDSTRÖM : *Ferdinand Zellbell d. y. och hans Opera Il giudizio d'Aminta*, publié dans : *Svensk Tidskrift för Musikforskning*; Stockholm, 1919, pp. 59-60.

⁶ C'était le Théâtre près le Jardin d'été, qui avait été concédé, par la cour, à l'entreprise Locatelli. L'intitulé italien de ce livret a induit en erreur les historiens suédois qui ont cru qu'il s'agissait du Théâtre de la cour, et en ont déduit que l'ouvrage en question avait été écrit d'ordre de la souveraine.

⁷ Cette date est indiquée ici, selon le calendrier grégorien. La représentation eut donc lieu le 17 décembre, selon le calendrier orthodoxe.

La Poesia e del Dottor Lodovico Lazzaroni, Veneziano.

*La Musica e di Ferdinando Zellbell, Maestro della Musica di Corte di Sua Maestà
Il Rè di Svezia*¹.

Qualifié de *festa teatrale* en deux actes, le livret de : *Il giudizio d'Aminta* fut publié en italien à Saint-Pétersbourg, l'année même de la représentation. A notre connaissance, il ne se trouve dans aucune bibliothèque de l'U. R. S. S., mais il en subsiste au moins un exemplaire — probablement rapporté en Suède par le compositeur — qui est conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm².

Innovation assez plaisante, Lodovico Lazzaroni a transplanté son héros en Russie, et le fait errer dans les bois voisins de Saint-Pétersbourg où il rencontre Junon, Diane, Mercure et le Temps, trouvaille inattendue qui permet à l'astucieux écrivain de faire, dans son œuvre, de flatteuses allusions à la personne et aux vertus de l'impératrice Elisabeth.

Si toutes les sources documentaires russes demeurent muettes à l'égard de : *Il giudizio d'Aminta*, du moins un journal suédois nous apprend-il que cet ouvrage fut donné une seconde fois, le 25 avril de l'année suivante, à l'occasion de l'anniversaire du couronnement. En effet, le *Stockholms Post-Tidningar* du 31 mai (nouv. st.) 1759, publia cette dépêche que son correspondant pétersbourgeois lui avait adressée, en date du 15 :

*Le 6 de ce mois*³, on a célébré la fête du couronnement de Sa Majesté Impériale. Le soir, Sa Majesté et Leurs Altesses Impériales se rendirent à l'Opéra près du Jardin impérial, où l'entrée était librement accordée à chacun, et l'opéra *Il giudizio d'Aminta* fut représenté. Sa Majesté Impériale témoigna son gracieux plaisir de la musique qui avait été composée par le maître de chapelle de la cour de Suède, Ferdinand Zellbell.

D'autre part, on sait qu'une fois rentré dans sa patrie, F. Zellbell y fit entendre sa partition dans un concert qu'il organisa, le 9 décembre (nouv. st.) de la même année⁴.

Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons été à même de réunir sur l'activité de Ferdinand Zellbell, durant son séjour à Saint-Pétersbourg où l'artiste suédois ne trouva probablement pas les satisfactions qu'il espérait car, au début de l'été 1759 déjà, il repartit⁵, sans laisser d'autres traces de son passage.

* * *

Peut-être parce qu'il se voyait dans la nécessité de ménager ses finances durement éprouvées par la fondation de son entreprise de Moscou, peut-être aussi parce que le répertoire constitué l'an d'avant lui permettait, à lui seul, de tenir l'affiche avec des spectacles assez variés, Locatelli ne proposa au public pétersbourgeois que quatre ouvrages nouveaux, au cours de la saison 1759. Malheureusement, la disparition totale des livrets — à admettre que ceux-ci aient été publiés — nous prive des renseignements que nous aurions pu y glaner sur ces représentations dont nous ne sommes informés que par les annonces très succinctes, publiées dans la *Gazette*

¹ Cité par S. WALIN : *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik*; Stockholm, 1941, p. 270, d'après la partition manuscrite conservée à la Bibliothèque de l'Académie royale de musique, à Stockholm. Fig. 51 et 52, nous reproduisons la page de titre et la première page de l'ouverture de ce manuscrit.

² Fig. 53 et 54, nous reproduisons les deux pages de titre de ce livret. La date du 18 décembre qui y est indiquée est celle du jour de naissance de l'impératrice. Comme nous l'avons vu, le spectacle eut lieu la veille.

³ Le correspondant rapporte cette date selon le calendrier grégorien; elle équivaut au 25 avril du calendrier orthodoxe.

⁴ P. VRETBLAD : *Konsertlivet i Stockholm*; Stockholm, 1941, p. 158.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 8 juin 1759, annonce de son prochain départ.

de Saint-Pétersbourg. Du moins est-il loisible, grâce à ce journal, de reconstituer approximativement l'activité de la compagnie d'*opera buffa* dont le *cartellone* de 1759 comprend les ouvrages nouveaux que voici :

1. *L'Arcadia in Brenta*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ¹, représenté le 29 janvier 1759, « avec deux ballets dont l'un évoque : *L'amour de l'ennemi*, et l'autre, une *Mascarade*. Si on désire avoir la musique de cet opéra et de ces ballets, on peut l'acheter aux prix d'aparavant » ².

2. *Le tre gobbi* [*La favola dei tre gobbi*], *intermezzo*, livret de C. Goldoni, musique de Vincenzo Legrenzio Ciampi ³, représenté le 5 juillet 1759.

3. *Il conte Caramella*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ⁴, représenté le 10 septembre 1759, « opéra dans lequel une nouvelle cantatrice et un nouveau chanteur se feront entendre » ⁵.

4. *La maestra*, trois actes, livret de A. Palomba, musique de Gioachino Cocchi ⁶, représenté le 25 octobre 1759, « avec un nouveau ballet : *Les vertus de la reine des fleurs* » ⁷.

* * *

Conséquence, sans doute, de la situation précaire dans laquelle se trouvait alors son entreprise, Locatelli semble n'avoir offert, en 1760, qu'un seul ouvrage nouveau au public pétersbourgeois. Du moins, cette partition constituait-elle une primeur, au sens le plus complet du terme, puisqu'elle fut écrite tout exprès pour le théâtre d'*opera buffa* :

La Galatea, pastorale eroica in musica, en deux parties, livret de P. Metastasio, « musique nouvelle de Francesco Zoppis », fut représentée le 5 septembre 1760, pour le jour de fête onomastique de l'impératrice Elisabeth ⁸. Décors de A. Carboni. Distribution :

| | |
|------------|-------------------|
| Galatea : | Leonilda Burgioni |
| Acide : | Antonio Massi |
| Polifemo : | Gabriele Messieri |
| Glauce : | Violante Massi |

¹ Livrets italien-français publiés à Saint-Pétersbourg, en 1760 ⁹.

Inconnue jusqu'ici de tous les biographes, cette œuvre semble avoir disparu, à l'exception d'un fragment unique dont les parties d'orchestre sont conservées à la Stadtbibliothek de Lubeck. Il s'agit de l'air de Polifemo : *Dalla spelonca uscite*, pour voix de basse, qui appartient au premier acte de l'ouvrage ¹⁰.

¹ Représenté pour la première fois à Venise, en 1749.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 26 janvier 1759, annonce.

³ Représenté pour la première fois à Venise, en 1749.

⁴ Représenté pour la première fois à Venise, en 1751.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 7 septembre 1759, annonce. Les deux artistes dont il est question ici sont certainement Violante Massi et Gabriele Messieri qui, précisément, arrivèrent à Saint-Pétersbourg à cette époque. Le public moscovite avait eu la primeur de cet ouvrage, dès le 16 juillet précédent, et le livret de Goldoni, traduit en russe par A. Karine, avait été publié à cette occasion, à Moscou.

⁶ Représenté pour la première fois à Bologne, en 1747.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 octobre 1759, annonce.

⁸ Indications du livret.

⁹ Exemplaires à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

¹⁰ Reconstitution de la partition en notre possession.

* * *

Malgré les graves soucis qui l'accablaient, l'impresario voulut-il défier le sort en faisant bonne figure à mauvais jeu? Ou espérait-il encore rétablir ses finances en usant de tous les moyens pour attirer le public dans son théâtre? On ne le peut savoir, mais il est significatif que, durant la saison suivante — 1761 — la dernière qu'il dirigea avant l'effondrement définitif de son entreprise et l'accaparement de celle-ci par les théâtres de la cour, il ne donna pas moins de quatre ouvrages entièrement nouveaux :

1. *Le Cinesi*, « *componimento drammatico* », un acte, livret de P. Metastasio, musique de Gluck ¹, représenté le 7 ou le 8 février 1761 ². Décors de A. Carboni. Distribution :

| | |
|-----------|-------------------|
| Lisinga : | Leonilda Burgioni |
| Silango : | Antonio Massi |
| Tangia : | Francesca Buini |
| Sivene : | Violante Massi |

Livrets italien-français publié à Saint-Pétersbourg, sans date ³, avec le titre que voici :

Le Cinesi, componimento drammatico che introduce ad un ballo, che si doveva rappresentare nel Teatro del Giardino della Corte Imperiale, per celebrare il glorioso giorno dell'avvenimento al trono di Sua Maestà Imperiale Elisabetta I, Imperatrice di tutte le Russie, etc., etc., etc.

Ainsi que le note A. Wotquenne ⁴, la pièce de Metastasio étant trop courte pour occuper toute une soirée, fut suivie, à Schlosshof, en 1754, d'un *Ballet chinois* que Gluck fut également chargé d'écrire. Il en alla de même à Saint-Pétersbourg, avec cette différence toutefois, que la représentation fut complétée par un « ballet héroïque » : *Le jugement de Paris*, réglé par Francesco Calzevaro ⁵, et dont il est probable que la musique appartenait à Josef Starzer qui a précisément, au catalogue de ses œuvres, un ouvrage chorégraphique de ce titre ⁶.

Notons, en terminant, que c'est certainement la première fois qu'un ouvrage de Gluck fut représenté en Russie, et que le nom de ce maître fut prononcé dans ce pays.

¹ Cet ouvrage fut représenté pour la première fois, le 25 septembre (nouv. st.) 1754, à Schlosshof (Autriche), résidence du prince de Saxe-Hildburghausen, pendant les fêtes organisées par ce prince en l'honneur de l'impératrice Marie-Thérèse.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février, annonce. Ainsi qu'il appert d'une indication du livret, ce spectacle devait être donné originellement pour l'anniversaire de l'avènement au trône, soit aux environs du 25 novembre 1760. Les documents contemporains ne font pas connaître la raison pour laquelle il fut alors contremandé, mais il est vraisemblable que ce fut par suite de l'état de santé de l'impératrice Elisabeth qui, pendant toute la dernière année de son règne, fut presque constamment malade, et ne sortit guère de ses appartements.

³ Exemplaire — unique, croyons-nous — dans les Archives de l'Accademia filarmonica de Bologne. Ce livret n'indique pas le nom du musicien, mais les noms des personnages prouvent indiscutablement qu'il s'agit de la partition de Gluck, que le compositeur Josef Starzer et le chorégraphe Franz Hilferding, récemment arrivés de Vienne à Saint-Pétersbourg, firent peut-être connaître à Locatelli.

Voir, fig. 55, la reproduction de la page de titre de ce livret.

⁴ *Them. Verz. ... Gluck*, p. 196.

⁵ Livret du spectacle de Saint Pétersbourg.

⁶ E. L. GERBER : *Neues Lexikon*, IV, 252. J. Starzer se trouvait à Saint-Pétersbourg depuis 1759, en qualité de « compositeur pour la musique des ballets ». Et, comme il semble vraisemblable que c'est à lui que Locatelli dut de connaître l'ouvrage de Gluck, on peut supposer qu'il profita de l'occasion pour faire jouer son ballet en la circonstance.

2. *La conversazione*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Giuseppe Scolari ¹, représenté le 23 février 1761 ².

3. *Bertoldo alla corte*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de V. L. Ciampi ³, représenté le 23 avril 1761 ⁴. Un avis inséré dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 10 avril, fait connaître que cet ouvrage fut accompagné, à l'affiche, de « deux ballets dont l'un, nouveau, intitulé : *Le naufrage d'un navire sur les côtes de la Barbarie* ».

4. *I bagni d'Abano*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi et Giuseppe Bertoni ⁵, représenté le 8 octobre 1761 ⁶. Une annonce parue dans la feuille officielle ajoute :

Le premier ballet est intitulé : Le vainqueur couronné par la Victoire. L'autre est un nouveau ballet comique, dans lequel un danseur arrivé récemment d'Italie montrera son art, pour la première fois.

D'autre part, et indépendamment des ouvrages chorégraphiques que nous avons cités déjà, Locatelli fit représenter, à Saint-Petersbourg, de très nombreux ballets. Voici ceux dont nous avons pu relever les titres, sans avoir réussi à identifier l'auteur de leur musique ⁷ :

L'enlèvement des Sabines (avec la Belluzzi), *Amour et Psyché* (avec Libera Sacco), *Les fêtes de Cléopâtre* (avec la Belluzzi), *Les dames du sérail*, *Didon et Enée*, *Apollon et Daphné*, *Le retour des matelots*, *Les Pandours*, *La foire de Londres ou le Wauxhall*, *Le père rival de son fils ou la tabatière ensorcelée*, *Ballet turc*, *Le déserteur heureux*, *La foire villageoise*, *La conscription*, *Ariane abandonnée par Thésée et séduite par Bacchus* ⁸.

§ 4. Le répertoire de l'„opera buffa“ de Moscou

Dans la courte période pendant laquelle il exploita sa seconde et malheureuse entreprise, G.-B. Locatelli s'attacha avec ardeur à gagner les suffrages du public, en renouvelant fréquemment ses spectacles et en expédiant, sur les bords de la Moskva, tels d'entre ses chanteurs pétersbourgeois dont la réputation et le talent lui semblaient capables d'exercer une attraction particulière sur les amateurs moscovites.

Malheureusement, il est fort malaisé aujourd'hui de reconstituer exactement le répertoire de la compagnie d'*opera buffa* de Moscou, car nul contemporain n'a jugé utile de noter les faits et gestes de la troupe et, de son côté, la *Gazette de Moscou* ne nous fournit, à l'endroit de celle-ci, que de maigres et bien rares renseignements ⁹.

¹ Représenté pour la première fois à Venise, en 1758.

² Lettre du comte Vorontzof à sa fille, dans : *Archive du prince Vorontzof*, IV, 462. V. TCHÉCHIKHINE (*Op. cit.*, p. 79) dit par erreur que cet ouvrage fut représenté à Moscou.

³ Représenté pour la première fois à Piacenza, en 1747.

⁴ *Archive du prince Vorontzof*, IV, 465.

⁵ Représenté pour la première fois à Venise, en 1753.

⁶ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 octobre 1761, annonce.

⁷ Bien entendu, celle-ci est perdue.

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 17-18. Et *Gazette de Saint-Petersbourg*, années 1759-1761, *passim*.

⁹ Comme toujours, il est impossible d'accorder la moindre créance aux *Annales* de I. Nossof qui accumule, comme à plaisir, les erreurs les plus divertissantes. C'est ainsi que, signalant, à la date du 6 janvier 1759 (!), une prétendue représentation de *Il mondo alla roversa* (p. 139), il attribue la musique de cet ouvrage à... Angiolo Carboni qui, nous le savons, était le décorateur de Locatelli, à Saint-Petersbourg. Cependant qu'il donne, comme compositeur de la pastorale : *Il ritiro degli dei* ... Monsigny qui, cette même année, débutait à Paris. Tout le reste est à l'avenant !

Sans aller contre la vraisemblance, on peut toutefois supposer que, pour utiliser les décors et les costumes dont il disposait déjà, l'impresario transporta à Moscou certains ouvrages qu'il avait fait jouer précédemment dans la capitale. Mais il est constant qu'il ne s'en tint pas là, et qu'il offrit aussi à ses habitués quelques partitions qui n'avaient jamais encore affronté les feux de la rampe en Russie, et dont l'apparition ne pouvait manquer, dès lors, d'éveiller la curiosité générale.

C'est ainsi que le public moscovite eut, en 1759, la primeur des quatre opéras bouffes suivants :

1. *La calamita de' cuori*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ¹, représenté à la fin du mois de janvier 1759, pour l'inauguration du théâtre d'*opera buffa*, ainsi qu'en témoigne le livret publié la même année, à Moscou, dans une traduction russe « en vers blancs », œuvre de Yégor Boulatnitzky, étudiant de l'Université ². Cet ouvrage ne semble pas avoir été représenté à Saint-Pétersbourg.

2. *Il mondo alla roversa*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ³, représenté probablement au printemps 1759. Décors de A. Carboni, ballets de Gasparo Santini. Distribution :

| | |
|--------------|----------------------------|
| Tullia : | Leonilda Burgioni |
| Rinaldo : | Giuseppe Manfredini |
| Cintia : | Rosa Costa |
| Giacinto : | Antonio Amati |
| Aurora : | Antonia Ferazzi de Gennaro |
| Graziosino : | Angiolo Ferazzi |
| Ferramonte : | Giacomo Fiorini |

Livrets italien-russe (traduction d'un auteur inconnu) publiés à Moscou, sans date ⁴. Il ne semble pas que cet opéra ait été donné à Saint-Pétersbourg.

3. *Il conte Caramella*, trois actes, livret de C. Goldoni, musique de Baldassare Galuppi ⁵, représenté à Moscou le 16 juillet 1759 ⁶, soit deux mois avant l'apparition de cet ouvrage à Saint-Pétersbourg où il ne fut donné, comme nous l'avons vu, que le 10 septembre de la même année. Distribution :

| | |
|-----------------------|---------------------|
| La contessa Olimpia : | Leonilda Burgioni |
| Il marchese Ripoli : | Giuseppe Manfredini |
| Dorina : | Antonia Ferazzi |
| Il conte Caramella : | Antonio Amati |
| Ghitta, serva : | Rosa Costa |
| Cecco : | Angiolo Ferazzi |
| Brunoro : | Giacomo Fiorini |

Livrets italien-russe publiés à l'Université de Moscou, sans date ⁷. Le titre russe de ce livret signale que celui-ci fut traduit par Alexandre Karine, « étudiant à l'Université impériale de Moscou, quartier-maître de la garde à cheval ».

¹ Représenté pour la première fois à Venise, en 1752.

² *Dictionnaire dramatique*, p. 125; et I. ZABIÉLINE : *Op. cit.*, p. 576. Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et au Musée historique de Moscou.

³ Représenté pour la première fois à Venise, en 1750.

⁴ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad. Edition signalée par le *Dictionnaire dramatique*, p. 98.

⁵ Représenté pour la première fois à Vérone, en 1749.

⁶ Annonce de la *Gazette de Moscou* du 13 juillet 1759.

⁷ Exemplaire en notre possession. Voir, fig. 56, la reproduction de la page de titre de ce livret.

4. *Il pazzo glorioso*, trois actes, livret d'Antonio Villano (?), musique de Gioachino Cocchi ¹, représenté le 3 décembre 1759 ². Peut-être cet ouvrage fut-il également joué à Saint-Pétersbourg, mais nous n'avons pas trouvé la preuve de ce spectacle.

D'autre part, et malgré l'absence de toute preuve positive, il est possible que Locatelli ait monté, en 1759, sur son théâtre de Moscou, l'opéra : *Didone abbandonata*, de Francesco Zoppis, qui avait vu le jour, le 11 décembre de l'année précédente, à Saint-Pétersbourg. Quelques auteurs ³ signalent, en effet, malheureusement sans révéler l'origine de leurs renseignements, qu'un opéra portant ce titre fut joué à Moscou, le 1^{er} février 1759, et ils en attribuent tout gratuitement la musique à Francesco Araja qui, très certainement, n'a rien à voir en cette affaire. Si ce spectacle eut réellement lieu, il ne peut s'agir que de la partition de Francesco Zoppis, que l'impresario avait d'autant plus de raisons de transporter à Moscou, qu'il disposait de tout le matériel scénique confectionné, peu auparavant, pour la représentation de Saint-Pétersbourg.

Dès le milieu du mois de décembre 1759, et jusqu'au moment — d'ailleurs assez proche — où son entreprise fut déclarée en faillite, Locatelli ne publia plus d'annonces dans la *Gazette de Moscou*, sans doute afin d'éviter toute dépense qui n'était pas strictement indispensable. Et, comme nous n'avons pas réussi à découvrir de livrets postérieurs à l'année 1759, nous ignorons quel put être, alors, le répertoire de l'*opera buffa* de Moscou.

Tout au plus, la feuille officielle nous révèle-t-elle ⁴ que, le 26 avril 1760, un intermède italien fut représenté à l'Opéra. Toutefois, comme la plupart des artistes de la troupe ne quittèrent la vieille capitale qu'en mars 1761, on est en droit de présumer que les spectacles se poursuivirent jusqu'à ce moment, tout au moins de façon intermittente.

* * *

Ainsi s'achève assez tristement, en dépit de débuts fort brillants, la première campagne de l'*opera buffa* en Russie. Désormais celui-ci trouvera, aux côtés, de l'*opera seria*, un asile sur les scènes de la cour qui, nous l'avons dit, accueillirent bon nombre de ses chanteurs, au lendemain de la débâcle financière de Locatelli. Pendant bien des années, les deux genres poursuivront fraternellement leur carrière au Théâtre impérial où, en 1764, l'opéra-comique français leur viendra disputer les faveurs du public.

Puis, en 1778, nous assisterons à un retour offensif — et décisif, cette fois-ci — de l'*opera buffa*, grâce à deux impresarios, Mariano Mattei et dame Angiola Orecia, qui réussiront à faire vivre leur entreprise pendant plus de quatre années, et acclimateront si bien le genre dans la capitale, qu'il ne la quittera plus de longtemps.

Il n'en reste pas moins que, dans ce domaine, la primauté appartient à Giovanni-Battista Locatelli qui eut le mérite de révéler à la Russie les partitions des maîtres de l'*opera buffa*, enrichissant ainsi le bagage artistique du public, et ouvrant à celui-ci des horizons nouveaux dont les musiciens du cru ne furent pas sans tirer profit. A ce titre, l'actif et malchanceux impresario italien a donc droit à une place d'honneur dans les annales de l'art musical et théâtral en Russie.

¹ Représenté pour la première fois à Venise, en 1753.

² *Gazette de Moscou* du 30 novembre, annonce.

³ V. STASSOF : *Op. cit.*, p. 14.

⁴ Numéro du 28 avril 1760.

ANNÉES ULTIMES D'ÉLISABETH PÉTROVNA

(1758-1761)

§ 1. Les artistes nouvellement arrivés

Il est significatif de constater que l'apparition victorieuse de l'*opera buffa* en Russie eut, pour conséquence immédiate, de rejeter dans l'ombre l'*opera seria* qui, depuis tantôt vingt-deux ans, faisait les délices de la cour, et dont on est fondé à dire que, pendant toute cette période, il avait constitué le centre presque unique de la vie musicale du pays. Car, dès le moment où la compagnie de G.-B. Locatelli s'installa à Saint-Pétersbourg, la troupe italienne régulièrement attachée au service impérial semble avoir été réduite à un chômage presque constant, cela jusqu'à l'époque du couronnement de Catherine II, en septembre 1762. Toutefois, il convient de relever que l'emprise exercée par le genre nouveau qui venait d'être révélé au public russe, ne fut pas seule à déterminer ce brusque revirement auquel contribua sans doute le succès éclatant qui, en 1755, avait marqué le premier essai d'opéra national tenté par les jeunes chantres de la cour, avec l'appui d'Alexandre Soumarokof.

De fait, la réussite inespérée de *Céphale et Procris*, qui attira l'attention des milieux officiels sur des possibilités auxquelles ceux-ci n'avaient point encore songé, ne tarda pas, comme nous le verrons, à avoir des lendemains, grâce à l'esprit d'initiative de certains artistes qui, apercevant là un domaine tout neuf, s'employèrent aussitôt à le mettre en valeur. D'où, en 1758 et 1759, l'apparition successive de plusieurs ouvrages composés, eux aussi, sur des textes russes, qui, dans le même temps qu'ils entretenaient la curiosité du public pour une forme d'art autochtone, eurent vite fait, conjointement avec l'*opera buffa*, d'ébranler la situation privilégiée dont l'*opera seria* italien avait bénéficié jusqu'alors, et de réduire celui-ci à la portion congrue.

C'est, en effet, entre les spectacles de la troupe de Locatelli et les représentations russes, que la cour partagea son temps, pendant les quatre ultimes années du règne d'Elisabeth Péetrovna. Et cette dernière prêcha d'exemple en excluant systématiquement, du programme de ses festivités, les œuvres sévères et solennelles de Francesco Araja, auxquelles elle s'était complu autrefois.

Mais, si mince qu'ait été son activité, au cours de cette période d'éclipse, la troupe italienne de la cour n'en subsistait pas moins. Certes, la mort lui enleva, en 1758, le vieux Gasparo Janeschi qui, vingt-sept ans durant, avait occupé avec distinction l'un des premiers pupitres de violoncelle dans l'orchestre. Certes, elle perdit successivement Francesco Araja, le chorégraphe A. Kinalui et le nautooïste Stazzi qui repartirent pour l'Italie en 1759, la cantatrice Eleonore

Brihan et le librettiste Antonio Denzi qui prirent congé vers 1759, puis la ballerine Colomba Marconi et le danseur Gaetano Andreozzi, dit *Tordo*, qui partirent un peu plus tard, à une date que nous n'avons pu établir de façon précise. Toutefois, ces défections furent peu à peu compensées par l'arrivée de nouveaux artistes dont l'engagement à Saint-Pétersbourg montre que la souveraine entendait ne point laisser déchoir le magnifique ensemble qu'elle s'était plu à constituer, et qu'elle voulait, bien plutôt, transmettre en parfait état à son successeur, encore qu'elle-même n'en usât plus que fort rarement.

C'est ainsi que l'année 1758 marqua l'apparition des chanteurs Domenico Luini, Giuseppe Millico et Compini, ainsi que celle de la remarquable danseuse Mercuri-Prati, qui tous devaient briller sur la scène impériale bien longtemps encore après la mort de la tsarine Elisabeth. L'année suivante, ce fut au tour du couple Bartolomeo et Giovanna Priori d'entrer dans l'ensemble chorégraphique de la cour, auquel il resta attaché jusqu'en 1768 au moins. Puis, vers 1760, la cantatrice Ippolita Duranti, le violoniste Luigi Schiatti et le flûtiste français Nicolas Le Clerc vinrent prendre rang dans la troupe ¹ où les rejoignirent bientôt ceux des chanteurs d'*opera buffa* demeurés en Russie après la déconfiture de G.-B. Locatelli, ainsi que le librettiste Lodovico Lazzaroni dont l'engagement au service impérial date probablement de l'année 1760, époque à laquelle son prédécesseur Antonio Denzi fut mis à la retraite.

De son côté, Hermann-Friedrich Raupach qui, depuis 1755, était claveciniste de l'orchestre, fut vraisemblablement désigné pour succéder à Francesco Araja, comme maître de chapelle de la cour, lorsque celui-ci résigna ses fonctions en 1759.

Enfin la compagnie chorégraphique qui, en 1758, avait accueilli la danseuse Giovanna Mercuri-Prati, reçut, l'année suivante, une impulsion nouvelle, de par la nomination, en qualité de maître de ballet, de l'illustre chorégraphe viennois Franz Hilferding qui ne se contenta pas de lui appliquer les principes originaux auxquels il devait sa réputation, mais qui le régénéra aussi en y faisant entrer nombre d'artistes d'un rare mérite : la Santina Aubri, la Giovanna Mécour, le danseur Paradis et autres, qu'il amena de Vienne ². Au reste, ce rajeunissement ne parut pas encore suffisant à l'administration impériale qui, à la même époque, s'assura les services du compositeur Josef Starzer dont F. Hilferding avait fait son collaborateur de prédilection à l'étranger, et qui fut chargé d'écrire la musique des nombreux ballets imaginés et réglés par le chorégraphe, pendant son séjour à Saint-Pétersbourg.

On le voit, la pause relative que la vie théâtrale et musicale marqua pendant les dernières années du règne d'Elisabeth Péetrovna, fut loin d'entraîner une diminution des effectifs artistiques réunis dans le pays, et leur valut, tout au contraire, un accroissement et un enrichissement très sensibles.

C'est, d'ailleurs, au même moment à peu près, que débarquèrent en Russie trois compositeurs et maîtres de chapelle dont deux au moins semblent s'y être rendus de leur propre mouvement, et sans avoir eu la précaution de s'y assurer, au préalable, d'une position stable.

D'entre ces musiciens, Vincenzo Manfredini, frère du castrat du même nom, qui paraît avoir été appelé par G. B. Locatelli, fut le seul qui réussit à se faire une situation enviable, en obtenant un engagement à la cour du grand-duc héritier tout d'abord, puis sur la scène impériale à laquelle il demeura attaché jusqu'en 1769.

Moins heureux, Antonio Duni ³ qui, à la fin de 1757, vint se fixer à Moscou où il passa quelque sept ans, semble n'avoir point vu se réaliser les espoirs qu'il avait probablement formés,

¹ C'est à cette époque, en effet, que l'orchestre de la cour reçut un renfort appréciable en la personne du flûtiste français Nicolas Le Clerc qui fut amené à Saint-Pétersbourg, par le marquis de l'Hospital, ministre de France, et qui ne tarda pas à entrer au service impérial où son talent fut fort apprécié (J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 106).

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 19, range par erreur, dans l'ensemble d'artistes amenés à Saint-Pétersbourg par Franz Hilferding, le couple Priori qui, dès 1759, se trouvait au service de Locatelli, à Moscou.

³ Il était frère d'Egidio Romualdo Duni dont les opéras-comiques français eurent une si grande vogue à Paris, dès 1755.

lorsqu'il dirigea ses pas vers l'empire des tsars. Car il dut se résigner au rôle obscur de maître de musique à l'Université de Moscou.

Pour Antonio Mazzoni, enfin, son passage en Russie demeure enveloppé de mystère, et l'on ignore non seulement ce qu'il y fit, mais encore le moment exact où il s'y trouva. C'est donc à titre purement indicatif, que son nom est mentionné ici ¹.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Domenico Luini, *detto Bonetto*, sopraniste distingué, était originaire de Brescia. On le trouve à Turin, Venise, Naples, à la cour du markgraf de Bayreuth, enfin à Berlin. Autant qu'on en peut juger — car l'on ne possède aucun renseignement précis sur ce point — c'est lui qui fut engagé vers 1758, par Giuseppe dall'Oglio, lorsque celui-ci, se rendant à l'étranger, fut chargé par le Comité des Théâtres de :

... chercher un castrat et une cantatrice d'entre les meilleurs, pour le service de la cour, et de les envoyer immédiatement à Saint-Pétersbourg ².

Au dire de J. von Stählin, c'était, en effet, « un des premiers et des meilleurs chanteurs d'Italie » ³, et il semble avoir connu une grande faveur en Russie où il parut dans *Siroe* (1760), *L'Olimpiade* (de Manfredini, 1762), *Carlo Magno* (1763 et 1764), les cantates : *Le rivali* et *La virtù liberata* (1765), *Didone abbandonata*, *Il re pastore* et *La Pace fra la Virtù e la Bellezza* (1766), *Ifigenia in Tauride* (1768), *L'Olimpiade* (de Traetta) et *L'isola disabitata* (1769).

G. Casanova qui le vit à Saint-Pétersbourg en 1765, raconte que c'était :

... un homme aimable qui faisait excellente chère. Il était l'amant de la Colonna, première chanteuse d'un beau mérite ⁴; *mais ils semblaient ne vivre ensemble que pour se tourmenter, car je ne les ai jamais vus d'accord un seul jour* ⁵.

En juillet 1770, Domenico Luini était déjà de retour dans sa ville natale où l'historien C. Burney le trouva, en compagnie de plusieurs autres artistes revenus également de Russie ⁶. Il était fort riche, au point de pouvoir perdre, en un soir, d'énormes sommes au jeu.

Le célèbre castrat se produisit encore à Turin en 1773, puis il alla, semble-t-il, se fixer à Venise. Dès lors, on perd sa trace.

* * *

Giuseppe Millico, castrat soprano et compositeur, surnommé : *Il Moscovito* ⁷, était né près de Naples, en 1730 ou 1739. Lorsqu'il arriva à Saint-Pétersbourg, vers 1758, J. von Stählin, qui l'estimait « excellent musicien », trouva qu'il « chantait à bouche presque fermée, et que

¹ Sur tous les artistes dont les noms viennent d'être signalés — à l'exception de H. Fr. Raupach dont il a été fait mention précédemment — voir ci-dessous : *Notes biographiques*.

² Voir ci-dessus, p. 137. Et *Archives des Théâtres impériaux*, II, 56.

³ *Op. cit.*, II, 105.

⁴ Voir t. II du présent ouvrage.

⁵ *Mémoires*; Paris, 1931, t. X, p. 96.

⁶ *Tagebuch einer musikalischen Reise*. I 82.

⁷ Parce qu'il avait résidé plusieurs années en Russie ou, comme on disait alors, en Moscovie.

c'était un chanteur hurlant plutôt que chantant »¹, appréciation sévère qui, on le verra, était loin de concorder avec l'opinion d'un connaisseur tel que Gluck².

Les livrets des spectacles de la cour relèvent la présence de cet artiste dans les opéras : *Siroe* et *La Semiramide riconosciuta* (1760), *La pace degli eroi* et *L'Olimpiade* (1762), enfin *Carlo Magno* (1763).

Lors de son passage à Saint-Pétersbourg en 1765, G. Casanova rencontra Giuseppe Millico, et nota que ce « castrat habile et aimable » était un ami intime du grand-veneur Semen Kyrillovitch Narychkine³. Dans les derniers temps de son séjour à la cour, le célèbre chanteur italien avait été appelé à enseigner le clavecin au tsarévitch Paul Pétrovitch, alors âgé d'une dizaine d'années⁴.

Il quitta la Russie à la fin de 1765, et repartit pour l'Italie où il fut choisi pour tenir deux rôles dans *Le feste d' Apollo*, de Gluck, représenté à Parme, en 1769, à l'occasion du mariage de l'infant Don Ferdinand et de l'archiduchesse Maria-Amalia. Admis dès lors dans le cercle des intimes de Gluck, Millico suivit à Vienne le maître qui le produisit dans plusieurs de ses partitions, et qui le chargea d'enseigner le chant à sa nièce Marianne.

Après avoir brillé sur nombre de scènes de l'étranger et de l'Italie, Giuseppe Millico se retira à Naples où il mourut, à un âge très avancé, en 1802.

Musicien très cultivé, il s'était exercé avec succès à la composition, et il laissa plusieurs ouvrages : sonatines, airs, opéras, disséminés dans les grandes bibliothèques européennes.

Fait curieux, le séjour que cet artiste fit en Russie n'est signalé par aucun de ses biographes⁵.

* * *

Compini, ténor. Nous ignorons tout de la carrière de cet artiste dont le nom n'est mentionné que par N. Findeisen⁶ qui ne donne pas ses sources, et se borne à indiquer que ce chanteur appartenait à la troupe italienne, dès 1758.

* * *

Ippolita Duranti, cantatrice originaire de Rome, chantait à Naples vers 1750, et se trouva, dès 1760, à Saint-Pétersbourg où elle parut dans *Siroe* de H. Fr. Raupach, et dans *L'Olimpiade* de V. Manfredini. Vers 1764, elle repartit pour l'Italie, et fut alors remplacée, au Théâtre de la cour, par Teresa Colonna⁷. En 1776, elle était à Cesena où elle s'intitulait : « Virtuose de la chambre de Sa Majesté Impériale des Russies » (*sic*)⁸.

* * *

Nicolas Le Clerc, flûtiste français dont le prénom, jusqu'ici inconnu, nous est révélé par l'annonce que cet artiste publia, au moment où il quitta la Russie⁹, était — si l'on en croit Fétis — fils d'un facteur de clavecins de Paris et entra, en 1739, à l'Académie royale de musique.

¹ *Op. cit.*, II, 105.

² Ce ne fut pas non plus l'impression qu'il produisit sur M^{lle} de Lespinasse qui, l'ayant entendu à Paris, écrit à l'un de ses correspondants, en date du 29 août (nouv. st.) 1774 : « Jamais, non jamais, on n'a réuni la perfection du chant avec tant de sensibilité et d'expression. Quelles larmes il fait verser ! Quel trouble il porte dans l'âme ! j'étais bouleversée : jamais rien ne m'a laissé une impression plus profonde, plus sensible, plus déchirante même ; mais j'aurais voulu l'entendre jusqu'à en mourir. Oh, que cette mort eût été préférable à la vie ! » (*Lettres* ; Paris, 1876, t. I, p. 123).

³ *Mémoires* ; Paris, 1931, t. X, p. 96.

⁴ S. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 376.

⁵ Voir, fig. 57, le portrait de cet artiste — ressemblance peut-être approximative — d'après celui qui figure dans le *Parnaso* de A. Fedi.

⁶ *Esquisse d'une histoire...*, II, 145.

⁷ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 166.

⁸ *Indice de' spettacoli*, Milan, 1776.

⁹ *Gazette de St-Pétersbourg* du 29 janvier 1768, annonce.

Par la suite, il voyagea, se rendant successivement à Londres où il eut un vif succès, puis à Vienne où il se produisit vers 1753 ¹. Entre temps, il avait publié plusieurs œuvres pour son instrument, dont la première parut à Paris, en 1745 ².

Comme J. von Stählin déclare que Nicolas Le Clerc fut amené à Saint-Pétersbourg par le marquis de L'Hospital, ambassadeur de France, et que celui-ci prit possession de son poste en 1757, il est certain que c'est à cette date que le virtuose apparut dans la capitale où il dut se faire fort apprécier, car l'historiographe germano-russe porte sur lui ce jugement flatteur :

... La haute valeur de son jeu tenait non seulement à l'exécution précise des passages de concertos les plus difficiles, mais encore, et surtout, à la pureté du son que rendait sa flûte qui, dans le grave, évoquait l'idée du basson, tandis que, dans l'aigu, elle semblait un flageolet ³ [sic].

Lorsque son protecteur quitta la Russie, vers 1760, Nicolas Le Clerc dut se chercher une autre situation, et J. von Stählin rapporte qu'il entra alors au service impérial. Toutefois, les documents officiels ne signalent pas son nom parmi ceux des membres de l'orchestre de la cour. Du moins sait-on qu'en 1760, l'artiste français se produisit, en compagnie du compositeur Joseph Starzer, au palais de Tsarskoïé-Sélo ⁴. Dès lors, on n'a plus aucun renseignement sur lui, jusqu'au moment où, au début de l'année 1768, il publia, dans la feuille officielle, un avis pour annoncer qu'il se préparait à quitter le territoire russe ⁵, probablement dans l'intention de regagner sa patrie.

Notons, en terminant, que la date de son séjour en Russie — dont on n'avait pas connaissance jusqu'ici — infirme la supposition émise par G. Cucuel ⁶ qui croit reconnaître en lui un musicien de ce nom qui, en 1762, faisait partie de l'orchestre du fameux fermier-général La Pouplinière, à Paris.

* * *

Luigi Schiatti ⁷, violoniste, fut tout d'abord attaché à la chapelle de Wurtemberg, puis engagé en 1760 dans l'orchestre de la cour de Russie, où il recevait un gage annuel de sept cents roubles, ainsi qu'un logement et le bois de chauffage qui lui était nécessaire ⁸. En 1766, il lui fut attribué, aux termes du nouveau budget des théâtres, une allocation supplémentaire de deux cents roubles, cela jusqu'à l'expiration de son contrat qui devait venir à échéance le 1^{er} avril 1769 ⁹. Au cours de la représentation de *Il re pastore*, de B. Galuppi (septembre 1766), il eut l'occasion de faire valoir son talent en se produisant, aux côtés de la cantatrice Teresa Colonna, dans un air avec violon-solo obligé, ce qui permit à J. von Stählin de porter sur lui cette appréciation flatteuse :

... Il y montra sa virtuosité et des agréments particuliers, attirant sur lui l'attention de la plupart des spectateurs, et recueillant des applaudissements unanimes ¹⁰.

¹ R. Haas : *Op. cit.*, p. 28.

² Voir R. EITNER : *Op. cit.*, VI, 102.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 106.

⁴ S. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 610.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 29 janvier 1768, annonce.

⁶ *La Pouplinière et la musique de chambre en France*; Paris, 1913, p. 352.

⁷ Reproduisant l'erreur commise par E. L. GERBER : *Hist.-Biogr. Lex.*, II, 426, la plupart des lexicographes confondent cet artiste avec un autre violoniste : *Giacinto Schiatti* qui, attaché tout d'abord à la chapelle de Wurtemberg, passa en 1754 dans celle de Carlsruhe, et mourut dans cette ville, en 1766 (*Sammelbände der I. M. G.*, XIV, pp. 443 et 511), sans être jamais venu en Russie. Au surplus, E. L. Gerber donne inexactement la date de 1747 comme celle de l'arrivée d'un Schiatti à Saint-Pétersbourg.

⁸ *Archives Th. Imp.*, III, 125. Ce document infirme, on le voit, l'allégation de J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 166, selon laquelle Luigi Schiatti ne serait arrivé à Saint-Pétersbourg qu'en 1764, au moment du départ de Domenico dall'Oglio auquel il aurait succédé.

⁹ *Archives Th. Imp.*, II 97.

¹⁰ *Op. cit.*, I, 428 et II, 175.

En 1778, l'*Indice de' spettacoli* de Milan mentionne Luigi Schiatti comme « premier violon pour l'Opéra italien ». Il semble que, peu après, le virtuose italien ait reçu son congé mais que, pour autant, il n'ait pas quitté la Russie, car un document d'archives signale, à la date du 23 août 1783, que Paisiello qui, pour lors, occupait les fonctions de maître de chapelle de la cour impériale :

... ayant constaté qu'il n'y avait pas assez de bons violons, le Comité des spectacles décide de réengager Schiatti qui avait été renvoyé par une précédente direction ¹.

La destinée ultérieure de cet artiste est inconnue. Du moins savons-nous qu'il ne se contenta pas de jouer dans l'orchestre de la cour, mais qu'il fit aussi œuvre de pédagogue en formant notamment un amateur, fils du mélomane Grégoire Tiéploff, dont les progrès furent assez rapides pour permettre à ce jeune homme de se produire avantageusement, en 1768, dans les concerts publics organisés par Vincenzo Manfredini ². Luigi Schiatti était probablement le père de la claveciniste Caterina Maier-Schiatti qui se fit connaître à Saint-Pétersbourg, à la fois comme exécutante et comme compositeur, durant les dernières années du XVIII^e siècle ³.

* * *

Lodovico Lazzaroni, librettiste, originaire de Venise ⁴, apparaît pour la première fois, dans la chronique théâtrale, à Stuttgart où, de 1752 à 1755, il remplit les fonctions de poète de la cour du duc Karl-Eugen de Wurtemberg, aux appointements annuels de cinq cents florins ⁵. Il dut se rendre en Russie vers 1758, peut-être à l'instigation de G.-B. Locatelli car, au mois de décembre de cette année, l'impresario italien fit jouer, à Saint-Pétersbourg, un *dramma per musica* intitulé : *Il giudizio d' Aminta*, dont le livret était l'œuvre de Lazzaroni.

Probablement à la fin de 1760, l'écrivain vénitien succéda, comme poète de la cour, à Antonio Denzi qui venait de prendre sa retraite. Et, l'année suivante, Pierre III le chargea de fournir le texte d'une pièce de circonstance : *La pace degli eroi*, destinée à célébrer la conclusion de la paix avec le roi de Prusse, et dont V. Manfredini composa la musique.

En 1763, Lodovico Lazzaroni donna, à Manfredini encore, le livret d'un opéra en trois actes : *Carlo Magno*, dont J. von Stählin ⁶ déclare que « la poésie en était très remarquable ». Cependant, ayant envoyé son ouvrage à Metastasio, Lazzaroni reçut de celui-ci une longue lettre dans laquelle l'illustre dramaturge lui faisait grief d'avoir employé des expressions trop violentes qui, de prime abord, ne pouvaient manquer d'indisposer le public ⁷.

En 1765, le poète mit au jour une cantate : *Le rivali*, qui fut représentée au camp de Krasnoïé-Sélo, avec une musique de V. Manfredini; puis une autre cantate : *La virtù liberata*, dont la partition fut écrite par Baldassare Galuppi, et qui fut chantée au palais de Saint-Pétersbourg, le jour de la fête patronymique de Catherine II.

Bien qu'il eût trouvé enfin une situation honorable à la cour de Russie, Lodovico Lazzaroni ne sut pas s'y maintenir, et semble avoir bientôt quitté le pays car, en 1772, son successeur fut nommé en la personne du fameux librettiste Marco Coltellini.

Dès lors, son sort est inconnu.

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 125.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 184.

³ Elle publia notamment trois *Sonates pour le clavecin ou le pianoforte*, qui parurent à Saint-Pétersbourg, en 1795.

⁴ Indication du livret de son opéra : *Il giudizio d' Aminta*.

⁵ J. SITARD : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe*; Stuttgart, 1890-1891, t. II, p. 46. Cet historien l'appelle Ludovicus Lazarino.

⁶ *Op. cit.*, I, 419.

⁷ *Opere*, p. 999. Voir l'essentiel de cette lettre au t. II du présent ouvrage : représentation de *Carlo Magno*, en 1763.

* * *

Franz Anton Christoph Hilferding, célèbre chorégraphe, né à Vienne en 1710, dans une famille qui donna de nombreux artistes à la scène, était le frère cadet du comédien Johann Peter Hilferding dont nous avons rencontré précédemment le nom, comme directeur du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, en 1746. Attaché de bonne heure à la scène viennoise, il en devint le maître de ballet, et lui donna une foule d'ouvrages d'un esprit tout nouveau, qui eurent vite fait de révéler son talent, et d'attirer l'attention sur lui.

Ayant reçu une offre de la cour de Saint-Pétersbourg qui désirait réorganiser sa troupe de ballet selon les principes dont il s'était fait le propagateur, F. Hilferding demanda un congé qui lui fut accordé le 3 novembre (nouv. st.) 1758 ¹, et il dut arriver sur les bords de la Néva, à la fin de la même année, ou au début de l'année suivante, amenant avec lui plusieurs danseurs et danseuses qu'il avait formés selon ses idées, et qui furent engagés en même temps que lui. Il s'était fait accompagner aussi de son compositeur attitré, Josef Starzer, qui entra également au service de la tsarine.

Pendant les six années qu'il passa dans la capitale russe, Franz Hilferding produisit une quantité de ballets qui obtinrent un succès considérable, notamment : *Le combat de l'amour et de la raison* (1763), *La victoire de Flore sur Borée* (1760), *Le retour de la déesse du Printemps en Arcadie* (1763), *Amour et Psyché* (1762), *Apollon et Daphné* (1763), *Pygmalion ou la statue animée* (1763), *Les amours d'Acis et de Galatée* (1764), ainsi que les divertissements chorégraphiques intercalés dans *L'Olimpiade* (1762) et *Carlo Magno* (1763), de V. Manfredini. Enfin, il imagina le scénario d'un spectacle à la fois dramatique, lyrique et chorégraphique : *L'asile de la vertu* (1759), dont il régla les danses, cependant que A. Soumarokof en versifia le texte, et que H. Fr. Raupach, ainsi que J. Starzer en composèrent la musique.

Au cours de l'été 1764, Franz Hilferding demanda un congé de quelques mois pour se rendre en Autriche, mais il fit bientôt connaître qu'il ne reviendrait pas à Saint-Pétersbourg, et il mourut à Vienne en 1768, à l'âge de 58 ans ².

* * *

Santina Aubri, née Zanuzzi, originaire de Padoue, dansa dès 1756 à Vienne d'où elle fut expulsée en mai 1759, en raison de sa mauvaise conduite ³. Elle partit alors pour Saint-Pétersbourg, en compagnie de Franz Hilferding et, dans cette ville, elle épousa le danseur Aubri qui avait été autrefois figurant à l'Opéra de Paris et qui, par la suite, se produisit à Venise où, au dire de cette méchante langue de G. Casanova, il se rendit « illustre pour être devenu à la fois l'amant d'une des premières dames de Venise, et le mignon de son mari » ⁴.

Le couple quitta la Russie en 1764, et se rendit à Paris d'où la danseuse manda à Saint-Pétersbourg qu'elle consentait à revenir, si on lui accordait un gage de cinq mille roubles ⁵. De fait, Gasparo Angiolini la ramena dans la capitale russe en 1766, et elle obtint alors l'augmentation de traitement qu'elle désirait ⁶.

Après avoir dansé pendant bien des années sur la scène impériale, Santina Aubri fut congédiée en octobre 1783 et, d'ordre de l'impératrice Catherine II, elle reçut une pension de mille roubles, en considération de ses longs services ⁷.

¹ R. HAAS : *Op. cit.*, p. 22.

² Sur ce remarquable artiste et son œuvre, voir R. HAAS : *Op. cit.*, *passim*; et J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, *passim*.

³ G. CASANOVA : *Mémoires*; Paris, 1931, t. X, p. 313.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ S. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 287.

⁶ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 92. Comme première danseuse, elle avait alors des appointements de 3050 roubles. auxouels venait s'ajouter une allocation particulière de 1050 roubles.

⁷ *Ibid.*, III, 89-90.

* * *

Giovanna Mécour, née Campi, femme du danseur du même nom, était originaire de Ferrare, et se trouvait à Vienne depuis quelques années, quand Franz Hilferding l'engagea, en 1759, pour la cour de Russie. Elle se rendit alors à Saint-Pétersbourg, avec son mari ¹, ce qui ne l'empêcha pas d'y prendre un amant. En effet, G. Casanova ayant été lui faire visite en 1765, constatata qu'elle était alors la maîtresse d'Ivan Perfiliévitch Yélaguine, « troisième secrétaire du cabinet impérial ², qui fut l'entremetteur des amours secrètes de Catherine II et de Ponia-towski, et qui, pour cela, fut banni par Elisabeth » ³.

En 1769, Giovanna Mécour se produisit comme cantatrice dans un opéra de T. Traetta : *L'isola disabitata*, et J. von Stählin affirme qu'elle s'y montra :

... une cantatrice italienne que l'on peut écouter, et une excellente actrice que l'on a plaisir à regarder ⁴.

Six ans plus tard, cette artiste se trouvait encore à Saint-Pétersbourg ⁵. C'est là le dernier renseignement que l'on possède sur elle.

* * *

Giovanna Mercuri-Prati, femme du chanteur Antonio Prati, première danseuse, fut engagée à Saint-Pétersbourg, en 1758, aux appointements annuels de deux mille roubles, avec logement gratuit et bois de chauffage. Après s'être produite en chef dans la plupart des ouvrages joués à cette époque, elle fut congédiée le 1^{er} juillet 1777, avec une pension de deux cent cinquante roubles ⁶, qui lui était encore servie à l'étranger, en 1785 ⁷.

* * *

Josef Starzer, né en 1726, peut-être d'origine tchèque, fut premier violon et « compositeur des airs pour les ballets » ⁸, dans la chapelle impériale d'Autriche, et devint bientôt le collaborateur régulier de Franz Hilferding qui était également attaché aux Théâtres de la cour de Vienne. Lorsque celui-ci se rendit en Russie, en 1759, Josef Starzer le suivit et fut engagé à Saint-Pétersbourg, comme *Concertmeister* de l'orchestre, très probablement avec la charge d'écrire la musique des ouvrages chorégraphiques imaginés par Hilferding ⁹.

Tout aussitôt, il prit une part considérable à la vie musicale de la cour, manifestant des activités multiples qui durent l'aider à se faire rapidement une situation en vue. C'est ainsi que, tout en produisant continuellement de nouveaux ballets, il se fit entendre, en 1760, au palais de Tsarskoié-Sélo, dans un concert où son partenaire était le flûtiste français Le Clerc ¹⁰. En

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 19.

² Ce grand personnage devint, par la suite, directeur des Théâtres impériaux.

³ *Mémoires*, t. X, p. 96.

⁴ *Op. cit.*, II, 183.

⁵ *Indice de spettacoli*.

⁶ *Archives des Théâtres impériaux*, III, 85.

⁷ *Ibid.*, I, 30.

⁸ R. HAAS : *Op. cit.*, p. 22.

⁹ *Les Archives des Théâtres impériaux* ne font aucune allusion à lui. Mais, comme la musique de la presque totalité des ouvrages chorégraphiques représentés alors lui appartient, on en conclut que ce travail rentrait dans ses attributions régulières.

¹⁰ S. POROCHINE : *Op. cit.*, p. 610.

1762, Josef Starzer fut temporairement remercié et reçut, à cette occasion, une allocation de mille roubles, qui lui fut allouée par Catherine II ¹. Mais il rentra peu après au service impérial, et fut nommé second maître de chapelle et compositeur de la musique de ballet, aux appointements annuels de mille roubles ². En outre, il avait la direction des concerts donnés à la cour ³.

En cette qualité, il ne conduisait pas seulement les spectacles d'opéra, ainsi que le signale J. von Stählin ⁴, il avait aussi la haute main sur les concerts organisés au palais où, au témoignage du même historien, il fut le premier à faire connaître « les symphonies et les concertos » de Gluck, Graun, Holzbauer, Wagenseil, Benda et autres maîtres allemands de l'époque ⁵.

Cet artiste doit avoir quitté la Russie en 1768. En tout cas, il se trouvait, en 1770, à Vienne où Franz Hilferding l'avait précédé cinq ans plus tôt, et où il mourut en 1787.

Pendant son séjour à Saint-Pétersbourg, Josef Starzer a produit de très nombreuses œuvres dont la plupart sont demeurées inconnues de ses biographes, et dont nous donnons ci-dessous la liste aussi complète qu'il nous a été possible de l'établir ⁶ :

- La victoire de Flore sur Borée* ⁷, scénario d'Hilferding, 1760.
- Prométhée et Pandore*, scénario de Calzevaro, 1761.
- Le pauvre Iourka*, scénario de Cesare, 1762.
- La vengeance du dieu de l'amour*, scénario d'Hilferding, 1762.
- Le seigneur de village moqué*, scénario d'Hilferding, 1762.
- Le retour de la déesse du Printemps*, scénario d'Hilferding, 1763.
- Apollon et Daphné*, scénario de Granger, 1763.
- Pygmalion ou la statue animée*, scénario d'Hilferding, 1763.
- Les amours d'Acis et de Galatée*, scénario d'Hilferding, 1764.
- Le chevalier boiteux*, scénario d'Hilferding, 1766.

Peut-être fut-ce pendant son séjour en Russie, qu'il écrivit un autre ballet : *L'amor medico* ⁸. En outre, il composa des divertissements chorégraphiques qui furent insérés dans les ouvrages suivants : *L'Asile de la vertu*, opéra-ballet russe (1759); *Les nouveaux lauriers*, prologue russe (1759 ou 1764?); et *Siroe*, opéra italien (1760), tous trois de H. Fr. Raupach.

Enfin, il faut inscrire à l'actif de son séjour en Russie, une œuvre dont la copie manuscrite se trouve dans l'archive musicale du couvent des bénédictins de Göttweig (Basse-Autriche), et qui porte ce titre : *Musica da Cammera moltò particolare fatta e presentata alla Regina di Moscovia* ⁹. Ecrite pour voix, deux chalumeaux ou flûtes traversières, cinq clarini et timbales, cette partition, dont on ne peut juger si elle fut dédiée à l'impératrice Elisabeth ou à Catherine II, a été découverte tout récemment ¹⁰.

¹ *Recueil de la Société impériale russe d'histoire*, VII, 116.

² *Archives des Théâtres impériaux*, II, 87 : Rôle de 1766, qui ne le nomme pas, mais qui fait connaître les appointements affectés à son poste.

³ En 1763, le livret de l'opéra *Carlo Magno* dont il avait écrit les ballets, fait suivre son nom de l'indication : « maître de chapelle et directeur des concerts ».

⁴ *Op. cit.*, I, 419.

⁵ *Ibid.*, II, 162.

⁶ Dans la notice biographique qu'il a consacrée à Josef Starzer (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XV, 2, p. XXIII), Guido Adler prétend que celui-ci aurait écrit, en collaboration avec H. Fr. Raupach : « le prologue *Les nouveaux lauriers*, pour l'opéra *Alceste* ». Or, ce sont là deux œuvres entièrement distinctes. *Alceste*, musique de H. Fr. Raupach, fut représenté à Saint-Pétersbourg, en 1758, donc un an avant l'arrivée de J. Starzer qui, manifestement, n'y put prendre aucune part. Toutefois, il est exact que la musique du ballet final et du dernier chœur des *Nouveaux lauriers*, appartient à notre homme. Par ailleurs, G. Adler ignore la plupart des autres ouvrages écrits par J. Starzer à Saint-Pétersbourg.

⁷ Signalant cet ouvrage, J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 20) déclare que Starzer « en avait composé la musique comme il en avait l'habitude, c'est-à-dire touchante et pleine d'accent ».

⁸ Cela semble résulter d'une indication de R. EITNER : *Op. cit.*, IX, 257.

⁹ *Sic !*

¹⁰ E. F. SCHMID : *Gluck-Starzer-Mozart*, dans : *Zeitschrift für Musik*, 1937, pp. 1200 et suivantes.

* * *

Antonio Duni, compositeur, né au début du XVIII^e siècle à Matera (Basilicate) où son père remplissait les fonctions de maître de chapelle, était le frère aîné d'Egidio Romualdo Duni qui fit une brillante carrière en France, comme auteur d'opéras-comiques. Il séjourna à la cour de Trèves, puis à Madrid où, grâce à l'appui du célèbre chanteur Farinelli, il fut nommé directeur de la chapelle royale et maître de musique d'un prince de la famille régnante. Mais, homme d'un caractère instable, qui ne put jamais se maintenir longtemps en place, il quitta l'Espagne et gagna l'Allemagne où, en 1755, il était chef d'orchestre d'une compagnie ambulante d'opéra dont il se sépara déjà l'année suivante, après s'être disputé avec son directeur auquel il intenta un procès qu'il perdit ¹.

Il contracta alors un engagement de peu de durée à la cour de Schwerin ² puis, pensant probablement trouver en Russie la situation de ses rêves, il se rendit à Moscou où ses espérances ne se réalisèrent pas. Il fut réduit, en effet, à donner des leçons particulières, et à accepter une place de professeur de chant à l'Université ³ dont il s'intitule le maître de chapelle, dans une annonce qu'il publia en 1757 :

Le Sieur Duni, maître de chapelle de l'Université de Moscou, annonce à toutes les personnes nobles : Ceux qui désirent étudier la musique auprès de lui, dans sa maison, trois fois la semaine, soit le mercredi, le vendredi et le samedi à midi, pour chanter et jouer du clavicorde, peuvent se présenter à son domicile, maison du comte Yagouinsky, à la Znamenka. Les prix seront très modérés.

En outre, il fait connaître qu'après avoir pris contact avec les personnes qui désirent étudier avec lui, il est à même d'offrir d'autres engagements qui ne causeront presque aucuns frais à ceux qui seront ses élèves ⁴.

Après être demeuré à Moscou pendant quelque huit années, Antonio Duni quitta la Russie et vint se fixer à Riga, comme professeur de chant, de clavecin et de composition ⁵. Mais il était dit que le pauvre homme n'arriverait jamais à se créer une existence assurée car, le 5 juillet (nouv. st.) 1766, il se trouvait déjà à Schwerin, ainsi que le montre une lettre qu'il adressa alors à la duchesse Luise-Frederik de Mecklembourg-Schwerin, lettre dans laquelle, rappelant le temps où, quelque dix ans auparavant, il écrivait de nombreuses compositions qui plaisaient à la famille princière, il implorait l'octroi d'une place dans la chapelle de la cour, pour le reste de sa vie, en raison de son grand âge et de la nécessité dans laquelle il était de pourvoir aux besoins de sa femme et de ses quatre enfants ⁶. On ignore si cette requête fut agréée car, dès lors, on ne possède plus aucun renseignement sur cet artiste malchanceux.

¹ H. W. BÄRENSFRUNG : *Materialen zu einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*, dans : *Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte*; Schwerin, 1836, t. I, p. 112.

² En 1756, il y fit représenter un *intermezzo* : *L'amor mascherato*, dont plusieurs airs sont de sa composition, et dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (*Catalogue*, I, 461).

³ CHÉVYREF : *Histoire de l'Université impériale de Moscou*; Moscou, 1855, t. I, p. 39. Selon R. EITNER (*Op. cit.*, III, 273-274), Antonio Duni serait devenu chef d'orchestre de la chapelle impériale de Russie. Nous n'avons découvert aucune preuve de cette allégation. Il en est de même de l'affirmation de Fétis (III, 79), suivant lequel Duni aurait écrit, en Russie, plusieurs œuvres de musique religieuse pour le service de Catherine II. Autant que nous avons pu l'établir, cet artiste n'occupa aucune fonction à la cour, et ne fut probablement jamais à Saint-Petersbourg.

⁴ *Gazette de Moscou* du 23 septembre 1757, annonce.

⁵ M. RUDOLF : *Op. cit.*, p. 49.

⁶ O. KADE : *Op. cit.*, II, 370-371.

* * *

Antonio Mazzoni, compositeur et maître de chapelle, né à Bologne en 1718, mort dans cette ville en 1785, est signalé par la plupart des dictionnaires comme ayant passé en Russie où il aurait écrit des opéras et des cantates pour la cour ¹. Toutefois, les lexicographes ne s'accordent pas sur l'époque de son séjour dans le pays des tsars, que les uns fixent avant 1750, et les autres vers 1757-1758.

Nous n'avons pas réussi à découvrir la moindre allusion à cet artiste, dans toutes les sources russes que nous avons dépouillées. Mais, comme il est constant aujourd'hui qu'Antonio Mazzoni fut, de 1751 à 1769, maître de chapelle de l'église *dei R. R. Canonici di S. Giovanni in Monte*, à Bologne, et que, de 1769 à sa mort, il occupa les mêmes fonctions au Dôme ², il semble que la date de son séjour en Russie doive être reportée avant l'année 1751, à moins que l'artiste n'ait pris un congé pour se rendre à Saint-Pétersbourg.

Selon toute vraisemblance, Antonio Mazzoni fut du nombre des musiciens qui allèrent en Russie de leur propre mouvement, sans réussir à s'y faire engager, et qui repartirent bientôt, après avoir constaté l'inutilité de leurs efforts. Et, jusqu'à preuve du contraire, nous tenons pour dénuée de fondement l'allégation selon laquelle il aurait travaillé pour les théâtres impériaux, car nous n'avons retrouvé aucune trace de l'existence des ouvrages qu'on lui attribue. Toutefois, la bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad possède une copie de *l'opera buffa : I viaggiatori ridicoli*, qu'il donna à Parme, en 1756.

Dès 1743, Antonio Mazzoni avait été élu *Accademico filarmonico* de la fameuse institution de Bologne, et c'est en cette qualité, qu'il fut du nombre des examinateurs de Mozart et du jeune compositeur russe Maxime Bérézovsky, quand ceux-ci présentèrent leur candidature à ce titre, en 1770 et 1771.

§ 2. Vincenzo Manfredini (1737-1799)

Vincenzo Manfredini, compositeur et maître de chapelle, fils de Francesco Maria Manfredini ³, et frère du castrat Giuseppe Manfredini, naquit à Pistoie, le 22 octobre (nouv. st.) 1737. Ayant commencé ses études musicales au sein de sa famille, il alla, à l'âge de quatorze ans, les poursuivre à Bologne, auprès de Giacomo Antonio Perti qui, déjà, avait été le maître de son père ⁴, pour les achever à Milan, avec Giovanni Andrea Fioroni.

A peine eut-il acquis la connaissance de son art, qu'à la fin de l'année 1758, il se rendit en Russie avec son frère Giuseppe qui avait été engagé par G.-B. Locatelli, comme chanteur pour son théâtre de Moscou ⁵. Ainsi que l'affirme son fils ⁶, Vincenzo Manfredini avait-il, lui aussi, été

¹ C. BURNEY (*Tagebuch...*, I, 169-170) qui le vit en 1770, à Bologne, dit aussi que Mazzoni avait été en Russie, plusieurs années auparavant.

² Note de F. PIOVANO, dans R. EITNER : *Quellen-Lex.*, X, 429.

³ Né en 1688 à Pistoie, mort dans cette ville en 1748, compositeur et maître de chapelle.

⁴ Plusieurs des renseignements que nous reproduisons ici sont extraits de : *Alcune notizie biografiche di Vincenzo Manfredini*, rédigées par Giovanni Manfredini, fils de Vincenzo, et dont le manuscrit se trouve dans les Archives de l'Accademia filarmonica de Bologne, où cet écrit nous a été aimablement communiqué par M. G. Winternitz, ex-archiviste de cette institution.

⁵ Au dire de tous les historiens et de Giovanni Manfredini lui-même, Vincenzo Manfredini serait arrivé en Russie en 1755 déjà, dans une troupe de chanteurs et de danseurs « qui allaient y chercher fortune ». Or, le jeune musicien n'avait alors que dix-huit ans, ce qui suffit à démontrer l'in vraisemblance de cette allégation. Par ailleurs, il est constant qu'aucune compagnie italienne n'apparut à cette date à Saint-Pétersbourg, et encore moins à Moscou. Nous référant à l'indication formelle de G. B. MANCINI (*Op. cit.*, p. 13), selon lequel V. Manfredini fit le voyage avec son frère, nous croyons donc pouvoir fixer avec certitude son arrivée en Russie, à la fin de l'année 1758, puisque c'est à ce moment, que le castrat dut se rendre à Moscou, pour y chanter sur le théâtre de Locatelli dont — nous l'avons dit précédemment — les spectacles s'ouvrirent dans les derniers jours de janvier 1759.

⁶ *Op. cit.* Toutefois, celui-ci écrit inexactement que le jeune compositeur aurait été engagé pour Saint-Pétersbourg.

appelé par l'impresario, et appartient-il vraiment à l'entreprise, peut-être en qualité de chef d'orchestre? La chose est possible, et même vraisemblable, mais non point certaine, car nul document contemporain ne vient confirmer ce renseignement, et les livrets publiés par Locatelli, tant à Saint-Pétersbourg qu'à Moscou, ne font aucune mention de son nom.

Du moins, si le jeune musicien trouva ainsi une situation aux côtés de son frère, ce ne fut que pour fort peu de temps, car il ne tarda pas de se transporter dans la nouvelle capitale qui lui offrait un champ d'activité bien autrement vaste, et où il pouvait espérer de trouver une place mieux en rapport avec ses capacités ¹.

De fait, il entra bientôt au service particulier du grand-duc héritier Pierre Féodorovitch, en qualité de maître de chapelle de ce prince ² pour lequel il écrivit plusieurs opéras dont un seul nous est connu : *La Semiramide riconosciuta*, livret de P. Metastasio, qui fut représenté sur le théâtre du palais d'Oranienbaum, au cours de l'année 1760 ³.

Se trouvant, de la sorte, en contact permanent avec l'héritier qui, pendant les répétitions et les spectacles, se plaisait à tenir une partie de violon dans l'orchestre ⁴, Vincenzo Manfredini entra si bien dans les bonnes grâces de Pierre Féodorovitch que, le 7 janvier 1762, quelques jours à peine après son avènement au trône, le nouveau tsar le nomma maître de chapelle de la troupe italienne de la cour impériale, en remplacement de H. Fr. Raupach qui reçut alors son congé ⁵. Dans le même temps, un traitement de huit cents roubles lui fut alloué, qui semble bien dérisoire en comparaison de celui dont Francesco Araja bénéficiait autrefois pour le même emploi ⁶. Aussi doit-on supposer que Manfredini ne devait occuper ce poste qu'en second, aux côtés de F. Araja que Pierre III s'empressa — nous l'avons dit — de rappeler à Saint-Pétersbourg.

Aussitôt entré dans ses nouvelles fonctions, le jeune compositeur montra une très grande activité, et produisit sans relâche. Ce fut, tout d'abord, un *Requiem* pour le repos de l'âme de l'impératrice Elisabeth, qu'il écrivit à la demande des Pères franciscains, et qui fut exécuté à Saint-Pétersbourg, dans l'église de ces religieux, au mois de février 1762. Puis, sur l'ordre de Pierre III, qui venait de conclure la paix avec le roi de Prusse Frédéric II, et qui désirait conférer une solennité toute particulière à la célébration de cet événement, il composa un ouvrage dramatique de circonstance : *La pace degli eroi*, livret de L. Lazzaroni, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg, le 3 juin de la même année.

Survenue la brutale déposition du jeune souverain qui fut écarté du pouvoir le 22 juin, et assassiné quelques jours plus tard, Vincenzo Manfredini dut se demander avec une inquiétude bien compréhensible s'il n'allait pas partager le sort de tous les familiers du tsar défunt, que Catherine II s'empressa de congédier et de renvoyer dans leur patrie, aussitôt qu'elle se fut emparée du trône.

¹ Contrairement à ce qu'écrit son fils, Vincenzo Manfredini n'attendit pas le départ de son frère pour quitter Moscou, puisque celui-ci demeura dans cette ville jusqu'en 1766, et que Vincenzo se trouvait régulièrement en fonctions à Saint-Pétersbourg, dès 1760.

² J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 110), qui a été suivi sur ce point par la plupart des historiens, laisse entendre que V. Manfredini fut au service du grand-duc dès 1758, ce qui est manifestement impossible. Son engagement dut intervenir au plus tôt dans les derniers mois de l'année 1759, ou au début de 1760.

³ Sur cet ouvrage, comme sur tous ceux que V. Manfredini écrivit par la suite, jusqu'à l'avènement de Catherine II, voir le chapitre suivant. Notons, à ce propos, qu'autant que nous avons pu l'établir, le compositeur n'avait donné aucune œuvre de théâtre antérieurement à son arrivée en Russie, et que c'est très certainement dans ce pays qu'il fit ses débuts en ce genre.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 110.

⁵ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61 : Oukase impérial. FÉTIS (*Op. cit.*, I, 385) assure que la place fut offerte, tout d'abord, à Salvatore Bertini qui la refusa par scrupule religieux, « pour ne pas porter atteinte à son salut en allant en pays hérétique » ; et il ajoute que ces fonctions furent alors dévolues à V. Manfredini. En tout cas, si la cour russe fit réellement une offre à Bertini, ce dut être au moment où F. Araja partit en 1759, mais alors ce fut H. Fr. Raupach qui obtint la place.

⁶ Araja avait un traitement annuel de deux mille roubles, non compris de nombreuses gratifications.

Heureusement, ces craintes ne se réalisèrent pas, et Giovanni Manfredini ¹ qui, sur ce point, reçut probablement les souvenirs de son père, affirme que celui-ci, échappant à l'infortune qui frappa tant d'autres artistes italiens, se vit confirmer dans ses fonctions par la nouvelle impératrice. Bien mieux, Francesco Araja, qui venait de débarquer dans la capitale où Pierre III l'avait mandé d'urgence, jugea prudent de quitter les lieux au plus vite, laissant désormais seul maître de la situation, son jeune compatriote qui, par la force des choses, se trouva promu au premier rang.

Comme s'il eût senti la nécessité de justifier la grâce dont il avait été l'objet, Vincenzo Manfredini se mit aussitôt au travail pour fournir un ouvrage de grandes dimensions, un *opera seria* en trois actes : *L'Olimpiade*, livret de P. Metastasio, qui fut créé à Moscou, pendant les fêtes du couronnement, le 24 novembre 1762, jour de la fête patronymique de la nouvelle souveraine ².

Entre temps, le compositeur avait convolé en justes noces avec une jeune cantatrice, sa compatriote, Maria Monari ³ qui, après s'être produite dans plusieurs villes d'Italie, dut arriver à Saint-Pétersbourg vers 1760, car c'est en cette année qu'elle chanta pour la première fois, encore sous son nom de jeune fille, alors qu'en 1762 déjà, elle figure, dans les livrets, sous celui de son mari.

Puis, la cour étant rentrée dans la capitale, Vincenzo Manfredini se remit incontinent au travail. Il donna, en 1763, deux *intermezzi* : *La pupilla*, sur un texte de C. Goldoni, et *La finta ammalata*, puis un *opera seria* en trois actes : *Carlo Magno*, livret original de L. Lazzaroni, qui n'obtint qu'un succès modéré, et qu'il fit représenter, l'année suivante, dans une nouvelle version. Puis, en 1765, montrant une fécondité incroyable, il mit successivement au jour : un opéra russe sur lequel nous n'avons aucun renseignement ⁴; une cantate dramatique : *Le rivali*, sur un livret de L. Lazzaroni; une *Cantate pour l'inauguration du bâtiment de l'Académie des sciences*; et un recueil de *VI Sonate da Clavicembalo*, qu'il dédia à Catherine II.

Au cours de la même année, il fit exécuter un *Requiem* pour l'empereur d'Autriche Franz I^{er} (peut-être identique à celui qu'il écrivit en 1762, à la mémoire de l'impératrice Elisabeth), et il semble que c'est encore à cette période qu'appartient le *Concert choisie (sic)* pour clavecin, qu'il dédia à Elisabeth de Tiéplof, et qu'il publia à La Haye ⁵.

Hélas, tous ces efforts ne préservèrent pas le jeune compositeur d'une disgrâce qui dut lui sembler bien amère. Car, goûtant médiocrement le talent de son maître de chapelle, et constatant que ses ouvrages avaient généralement peu de succès, Catherine II qui se montrait plus désireuse encore que la tsarine Elisabeth, d'attirer auprès d'elle les artistes les plus illustres de son temps, et de les faire contribuer à l'éclat de son règne, imagina d'engager Baldassare Galuppi dont la réputation était alors européenne, et dont les *opere buffe* avaient connu une faveur incroyable, lors de leur apparition sur la scène de Locatelli, à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Dès l'arrivée en Russie de l'auteur du *Conte Caramella* et de *Il mondo alla roversa*, en automne 1765, Vincenzo Manfredini eut la douleur de se voir relégué au second plan, et occupé à des besognes obscures dont son amour-propre de compositeur ne pouvait se satisfaire. Car on ne lui demanda plus désormais que d'écrire la musique de quelques divertissements chorégraphiques qui — suprême cruauté — étaient destinés à figurer dans les ouvrages de son heureux

¹ *Op. cit.*

² Sur toutes les œuvres que V. Manfredini écrivit dès l'avènement de Catherine II, voir le t. II du présent ouvrage.

³ Voir ci-après; pp. 339-340.

⁴ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 169, se contente de signaler la représentation, sans donner aucun détail à ce sujet.

⁵ Peut-être cette jeune fille, qui était une excellente exécutante et qui se produisit dans les concerts publics organisés, en 1769, par V. Manfredini, fut-elle son élève. La dédicace de cette œuvre semblerait le prouver.

rival ¹. Du moins, la souveraine lui accorda-t-elle, au même moment, une fiche de consolation, en le désignant personnellement comme professeur de clavecin du grand-duc héritier Paul Pétrovitch (plus tard Paul I^{er}), fonctions dans lesquelles le compositeur italien succéda au chanteur Giuseppe Millico qui était reparti pour son pays natal, quelques mois auparavant ².

En 1766, notre musicien écrivit deux ballets: *Les amants réchappés du naufrage* et *Le sculpteur de Carthage* ³, pour l'opéra: *Didone abbandonata* de B. Galuppi; et, à l'occasion de la mort du dauphin de France, il dirigea un *Requiem*, dont on ignore s'il constitue une œuvre nouvelle, ou s'il s'agit de celui qui avait été entendu précédemment. Puis, en 1767, il composa un ballet: *La constance récompensée*, qui fut inséré, à Moscou, dans *La cameriera astuta* de B. Galuppi. Ce fut là, semble-t-il, le dernier ouvrage qu'il produisit en Russie.

Au cours de l'hiver 1768-1769, Vincenzo Manfredini demanda son congé mais, comme il désirait attendre la belle saison pour partir, il s'avisait d'utiliser ses loisirs forcés en organisant des concerts réguliers qu'il donna, plusieurs dimanches, au printemps, avec le concours d'artistes de la cour et de dilettantes appartenant à la meilleure société de la ville ⁴.

Puis, assuré d'une petite pension que lui avait accordée son ancien élève, Paul Pétrovitch ⁵, il quitta Saint-Petersbourg, sur la fin du printemps, en annonçant préalablement son départ imminent par l'avis traditionnel:

Manfredini, maître de chapelle, part avec sa femme, son fils en bas âge et sa servante...⁶

Avant que d'accompagner Vincenzo Manfredini dans son pays natal, signalons que, selon toute probabilité, il composa encore, pour le service de la cour, nombre d'autres œuvres vocales et instrumentales dont on est réduit à supputer l'existence, car il n'en est resté de traces ni dans les bibliothèques, ni dans les annales de l'époque ⁷.

Arrivé en Italie, le musicien se fixa à Bologne où il passa de nombreuses années, et où il eut plusieurs enfants ⁸, dont une fille: Antonia-Elisabetta, née en 1780 ⁹, qui devint une cantatrice de talent, et à laquelle Rossini confia les premiers rôles de plusieurs de ses ouvrages dramatiques, entre 1812 et 1817 ¹⁰.

Au mois de mai 1770, il fit représenter dans cette ville un opéra: *Armida*, sur le livret duquel il s'intitulait: *maestro di cappella della Corte di Moscovia* ¹¹. Et c'est à cette époque que, par deux fois, il reçut la visite de Mozart et de son père, ce dernier ayant pris soin de relater le fait dans sa correspondance, ainsi que dans son carnet de voyage ¹². Puis, ayant donné une dernière partition dramatique: *Artaserse*, qui vit la scène en 1772, à Venise ¹³, Vincenzo Manfredini,

¹ C'est ainsi que la cantate qui fut exécutée au palais, le 24 novembre de la même année, pour la fête onomastique de Catherine II, fut déjà composée par B. Galuppi.

² S. POROCHINE: *Op. cit.*, p. 376.

³ Voir N. V. DRIZEN: *Matériaux pour l'histoire du théâtre russe* (Moscou, 1905, p. 50) et J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 172) qui déclare que ces ballets furent « mis en musique par Manfredini, avec beaucoup de talent ».

⁴ Sur cette entreprise qui, chronologiquement, fut la seconde de son espèce, à Saint-Petersbourg, voir le t. II du présent ouvrage, à l'année 1769.

⁵ Giovanni MANFREDINI: *Alcune notizie...*, qui se trompe en affirmant que son père partit en 1768.

⁶ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 juin 1769, annonce. Relevons à ce propos que, selon l'arbre généalogique de la famille, dressé par M. Luigi Manfredini, à Milan, le compositeur aurait eu à Saint-Petersbourg, en 1769, donc l'année même de son départ, non pas un fils, mais une fille appelée Rosa. Il semble donc que l'avis publié par la feuille officielle soit inexact. Par ailleurs, il convient de signaler une erreur commise par N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 122) selon lequel B. Galuppi serait parti en même temps que Vincenzo Manfredini. Or, il est constant que Galuppi quitta la Russie un an avant son compatriote.

⁷ Dans son *Hist.-biogr. Lex.*, I, 854, E. L. Gerber signale, en effet, que Manfredini composa, pour l'église de Russie, des motets sur lesquels on ne possède aucun autre renseignement.

⁸ Il semble s'être remarié entre temps.

⁹ Arbre généalogique établi par M. Luigi Manfredini.

¹⁰ G. RADICIOTTI: *G. Rossini. Vita documentata...*; Tivoli, 1927-1929, t. I, *passim*.

¹¹ Par erreur, C. RICCI (*Op. cit.*, p. 489) attribue cette partition à Francesco Manfredini. Voir à ce sujet O. SONNECK: *Op. cit.*, I, 147) qui établit indubitablement l'appartenance de cet ouvrage à Vincenzo.

¹² *Die Briefe W. A. Mozarts...*, III, 62. Et *Reise-Aufzeichnungen*, 1763-1771; Dresde, 1920, p. 52.

¹³ T. WIEL: *Op. cit.*, p. 289.

dont la petite fortune était suffisante pour ses besoins personnels et ceux de sa famille ¹, résolut de se consacrer désormais à des travaux didactiques et théoriques ².

S'étant transporté à Venise, il y publia, en 1775, un traité intitulé :

Regole armoniche, o sieno precetti ragionati per apprendere i principj della Musica, il portamento della Mano, e l'accompagnamento del Basso sopra gli Strumenti da tasto, come l'Organo, il Cimbalo, etc. ³

qu'il dédia à son ex-élève, le grand-duc Paul Pétrovitch de Russie.

A son apparition, ce livre dont on a relevé récemment l'intérêt ⁴, valut à son auteur les véhémentes critiques de l'écrivain didactique G. B. Mancini que V. Manfredini avait pris à partie, et qui se vengea en l'attaquant vigoureusement dans la seconde édition de son traité : *Riflessioni pratiche sul Canto Figurato* ⁵.

Puis, vers 1784, le compositeur auquel son ouvrage avait fait quelque réputation en Italie, fut invité, par la rédaction du *Giornale enciclopedico* de Bologne, à rendre compte, dans ce périodique, de la dissertation que Stefano Arteaga avait fait paraître, un an auparavant, sous le titre : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Ayant sans doute pris goût à la polémique, V. Manfredini s'acquitta de sa mission de telle manière, que S. Arteaga, se jugeant injustement censuré, lui répondit, de la même encre, dans le troisième volume de sa seconde édition ⁶. Aussi, tenant évidemment à avoir le dernier mot, Manfredini mit-il le point final au débat en faisant paraître, à Bologne, en 1788, un écrit ultime : *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, dans lequel il tint à exposer les raisons de son attitude, et son opinion sur les questions qui avaient fait l'objet du litige.

Durant les années qui suivirent, Vincenzo Manfredini qui, au reste, commençait à prendre de l'âge, semble être demeuré dans l'inaction, se contentant peut-être de préparer la réédition de son traité théorique, qu'il publia en 1797, à Venise.

Mais son ancien élève, le grand-duc Paul Pétrovitch, étant venu à monter sur le trône, le 6 novembre 1796, il reçut, peu de temps plus tard, un appel du nouveau souverain. Fort honoré d'une telle marque d'estime, espérant aussi se trouver en état d'améliorer la situation financière de sa famille, le vieux musicien se décida à sortir de sa retraite, et il dut arriver à Saint-Pétersbourg au mois de septembre 1798. On ignore les fonctions qui lui étaient destinées. Du moins sait-on, par le témoignage de son fils, qu'il fut reçu de la manière la plus flatteuse par Paul I^{er} qui ne se contenta pas de lui faire cadeau d'une précieuse tabatière d'or, enrichie

¹ Giovanni MANFREDINI : *Op. cit.*

² Toutefois, il est une œuvre encore de V. Manfredini, qui semble dater de cette époque : les six *Quattri a 2 violoni, viola e violoncello*, qui furent gravés à Florence, et qui sont signalés, à la date de 1781, dans le *Supplemento XIV dei Catalogi delle Sinfonie, Partite... che si trovano in manoscritto nella officine musica di Breitkopf in Lipsia*, où l'on trouvera leurs incipit.

³ Un volume in-4, orné d'un portrait gravé du grand-duc Paul Pétrovitch, et accompagné de nombreuses planches d'exemples hors texte. Une seconde édition, de format in-8, parut dans la même ville, en 1797. Cette dernière a été traduite en russe, par le compositeur Stépane Dékhtiaïev, et cette traduction fut publiée à Saint-Pétersbourg, en 1805, sous le titre : *Règles harmoniques et mélodiques pour apprendre toute la musique, publiées par le Sieur Vincenzo Manfredini, en italien, dans une seconde édition augmentée, à Venise en 1797*. (Exemplaire de cette traduction à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève.)

Voir, fig. 59 et 60, la reproduction des titres de l'édition italienne de 1775 et de la traduction russe.

⁴ *Rivista musicale italiana*, année XXIII, pp. 453 et suivantes, article de A. MONICI : *Di un nuovo metodo per apprendere l'accompagnamento del basso secondo un vecchio autore*.

⁵ Milan, 1777. Cette édition indiquée comme étant la troisième, n'est en réalité que la seconde. Ce ne fut, au reste, pas la seule réaction de G. B. Mancini dont la rancune semble avoir été fort tenace, car il revint à la charge, dix-neuf ans plus tard, lorsqu'il publia, à Vienne, en 1796, sa *Lettera diretta... all. Illustr. Conte N. N.*, violente diatribe dirigée contre Vincenzo Manfredini auquel il reproche de critiquer injustement tous les artistes, morts et vivants.

⁶ Venise, 1785. Notons, à ce propos, que la collaboration de Manfredini au *Giornale enciclopedico* fut tout occasionnelle, quoi qu'en dise Fétis, car nous n'avons découvert, dans cet ouvrage, aucun autre article signé de son nom.

de brillants et du portrait impérial, ainsi que d'une somme de mille roubles, mais qui lui remboursa encore ses frais de voyage, et porta sa pension à trois mille roubles ¹.

Toutefois, l'artiste ne jouit pas longtemps de la faveur qui lui était si gracieusement octroyée. Très éprouvé par un trajet pénible, affaibli par une affection du pyllore, il rendit le dernier soupir à Saint-Pétersbourg, le 5 août 1799, onze mois après avoir reparu dans la capitale. Il était alors âgé de soixante et un ans ².

Après sa mort, son fils Giovanni se rendit en Russie pour prier l'empereur Alexandre I^{er} qui, entre temps, avait accédé au trône, de secourir la veuve du musicien ³ : démarche qui fut couronnée de succès, puisque le monarque décida, tout aussitôt, de reverser sur la tête de M^{me} Manfredini, la pension que Paul I^{er} avait accordée à son ancien professeur de clavecin ⁴.

§ 3. Chronique de la vie théâtrale et musicale. 1758-1761

Tandis que la compagnie de G.-B. Locatelli opérait en un clin d'œil la conquête du monde officiel et non officiel de Saint-Pétersbourg, et réussissait à concentrer sur elle l'attention générale, les autres troupes de la capitale — celles qui étaient au service de la cour, comme celles qui travaillaient à leur compte particulier — ressentaient assez durement les effets de la concurrence qui leur était faite par la nouvelle venue.

Le Théâtre allemand de la Grande-Morskaya, dont la situation avait toujours été fort précaire, car il ne semble pas avoir reçu de subsides importants de l'administration impériale, et ne pouvait guère compter que sur les minces recettes dues à une clientèle de condition modeste, fut le premier — nous l'avons signalé — à comprendre que le moment était venu de passer la main. Aussi, dès le printemps de l'année 1758 ⁵, Johann Peter Hilferding emmena-t-il tous ses pensionnaires à Reval où le Landtag venait de se réunir, et où sa troupe n'eut pas de peine à gagner la faveur de la petite noblesse de l'endroit, qui n'avait pas souvent pareille occasion de se divertir ⁶.

Il ne tarda pas à en aller de même de la compagnie française dirigée par le Sieur de Sérigny, qui était pourtant plus favorisée car, à côté du produit de ses spectacles publics, elle bénéficiait, nous le savons, d'une subvention impériale dont on peut juger qu'elle était malheureusement insuffisante pour assurer une exploitation satisfaisante de l'entreprise.

En effet, quelques mois après les artistes allemands, ce fut au tour des Français de commencer à se disperser. Le Sieur de Sérigny avait donné le signal de la prochaine débandade, en annonçant la vente de tous les costumes lui appartenant ⁷ et, dès la belle saison venue, la plupart de ses pensionnaires s'égaillèrent les uns après les autres : les comédiens Dormont, Denis, Préfleury, Dumont, Dupuis, Cochois ⁸, les comédiennes Préfleury et Missoli, en 1758 déjà; J.-P. Châteauneuf et sa femme, ainsi que M^{me} Duchesne en 1759; Duchaufort en 1760 ⁹.

¹ Renseignements extraits des *Notizie biografiche...*, de Giovanni Manfredini.

² *Ibid.* — ³ *Ibid.*

⁴ Fig. 58, nous reproduisons les traits de Vincenzo Manfredini, d'après l'effigie qui figure dans le *Paradiso* de L. Scotti. Bien que, sur ce portrait, le dessinateur n'ait pas indiqué de prénom, il semble certain qu'il s'agit ici, non pas de Francesco Manfredini qui était à peu près oublié, à l'époque où cette eau-forte parut, et qui n'avait joué, de son vivant, qu'un rôle assez effacé dans le mouvement musical italien, mais de son fils Vincenzo que la notoriété dont il jouissait alors devait désigner tout naturellement pour avoir sa place dans cette galerie de compositeurs et de théoriciens célèbres.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 avril 1758, annonces.

⁶ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, I, 413.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 mars 1758, annonce. Sérigny devait, au reste, mourir à Saint-Pétersbourg, en 1761.

⁸ Cet artiste mourut peu de temps plus tard, à un âge peu avancé, avant d'avoir pu quitter la Russie.

⁹ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, année 1758-1760, annonces, *passim*. Le comédien Pierre Renaud préféra de demeurer à Saint-Pétersbourg où il s'installa comme professeur de français, de danse et de chant (*Ibid.*, 7 août 1758).

En un mot, ce fut la disparition progressive de la compagnie française qui, sans interruption, avait tenu la scène depuis 1742 ou 1743. Encore qu'à cette époque, précisément, l'impératrice Elisabeth eût songé un instant à faire venir en Russie Lekain et la Clairon, s'adressant dans ce but à Louis XV auquel elle fit demander de vouloir bien lui confier, pendant quelque temps, ces deux illustres sujets de la Comédie-Française. L'affaire, toutefois, ne put se réaliser, le roi de France ayant craint, paraît-il, d'indisposer le public en le privant de ses deux artistes préférés ¹.

Pour la troupe italienne de la cour, dont la situation financière était bien différente, puisque garantie par un engagement régulier et un crédit considérable, elle ne fut pas sans éprouver, elle aussi, les conséquences de l'engouement général pour l'*opera buffa*. Car, de 1758 jusqu'au couronnement de Catherine II, c'est-à-dire jusqu'à l'automne 1762, elle vécut souvent dans l'inaction, n'étant appelée que fort rarement à se produire sur la scène.

C'est ainsi que, pour toute l'année 1758, le fourrier de la chambre qui, par ailleurs, relève les innombrables visites de la souveraine et de son entourage au théâtre de Locatelli, ne note que trois spectacles — ceux des 26 et 29 avril, et celui du 4 mai ² — qui furent peut-être le fait des chanteurs italiens officiellement au service ³. Encore l'imprécision du renseignement donné par le fonctionnaire laisse-t-elle planer un doute sur la nature des représentations qui eurent lieu à ces dates.

Pour autant, l'impératrice Elisabeth, si accaparée qu'elle fût par les soirées divertissantes que lui offrait Locatelli, n'en considérait pas moins avec un intérêt évident, l'effort qu'accomplissaient, dans son palais même, de jeunes artistes qui, marchant sur les traces de leurs illustres modèles étrangers, visaient à doter leur pays d'un théâtre national. Ainsi qu'elle l'avait fait, trois ans auparavant, lorsque les jeunes chantres de sa chapelle d'église s'avisèrent de monter sur la scène pour y jouer *Céphale et Procris*, le premier opéra écrit sur un texte russe original, qui était l'œuvre de A. Soumarokof et de Francesco Araja, l'impératrice accorda la plus encourageante attention à la nouvelle manifestation de cette petite troupe qui, le 28 juin 1758 ⁴, donna, au palais de Péterhof, un second opéra russe : *Alceste*, trois actes, livret de A. Soumarokof, dont la musique était, cette fois, de H. Fr. Raupach ⁵.

Comme il se doit, ce spectacle avait été précédé de plusieurs répétitions que le fourrier de la chambre tint à consigner dans son registre en notant, le 2 juin :

A la cour, dans la chambre où se trouve le portrait de Sa Majesté Impériale, a eu lieu la répétition de l'opéra russe joué par les jeunes chantres.

Puis, le 25 :

Sa Majesté s'est rendue à l'Opéra où a été jouée (sic), par les petits chantres, la répétition de l'opéra russe.

¹ A. VANDAL : *Op. cit.*, pp. 332-333. A Saint-Petersbourg, les spectacles français durent se poursuivre, bien qu'avec une troupe fort réduite, au moins jusqu'au début de 1761 puisque, le 6 février de cette année, le comte Vorontzof y fait allusion dans une lettre qu'il adressa à sa fille (*Archive du prince Vorontzof*, IV, 459).

² *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

³ Du moins, si le service du théâtre leur laissait alors des loisirs, les chanteurs de la troupe italienne officielle étaient-ils fréquemment appelés, ainsi que nous le signalerons tout à l'heure, à animer de leurs productions les réceptions et les dîners donnés au Palais impérial.

⁴ *Journal du fourrier de la chambre*, à cette date qui infirme celle de 1759, indiquée par V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 6.

⁵ Ainsi que nous venons de le dire, on est fondé à considérer *Alceste* comme le second en date des opéras écrits sur un texte russe. Nous avons signalé en effet (p. 262) que l'existence de *Tanioucha*, prétendument représenté en 1756, n'est rien moins que démontrée, et qu'au cas même où ce petit ouvrage eût réellement vu le jour, il ne devait offrir qu'une valeur musicale tout à fait négligeable.

Et enfin, le 27 :

A l'Opéra de Péterhof, répétition générale de l'opéra russe Admète et Alceste, sans Sa Majesté ¹.

A quoi, le lendemain, succéda le spectacle officiel que le digne fonctionnaire rapporte en ces termes, avec une concision tout administrative :

A l'Opéra, représentation, par les jeunes chantres, de l'opéra russe Admète et Alceste, en présence de Sa Majesté Impériale, de Leurs Altesses Impériales et de la cour. Commencement à onze heures du soir. Fin à trois heures du matin ².

Le livret d'*Alceste* qui, contrairement à l'usage observé à la cour, n'eut pas l'honneur d'une traduction en langue étrangère, fut publié à Saint-Pétersbourg, au début de l'année suivante, et aussitôt mis en vente ³. (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de l'Université de Göttingen). Par ailleurs, il en fut donné une seconde édition en 1764, et il fut reproduit, par la suite, dans le t. XVIII de la grande publication intitulée : *Le Théâtre russe, ou Collection complète de toutes les compositions théâtrales russes*.

Pour la partition de H. Fr. Raupach, dont aucun exemplaire ne semble avoir été conservé ⁴, J. von Stählin en fit plus tard cet éloge :

... Il [Raupach] avait donné une preuve convaincante de son art et de son savoir, en ce qui concerne la composition dans le nouveau goût italien, en écrivant un opéra russe qui fut représenté avec un grand succès, au palais de Péterhof... ⁵

Soit qu'il le dû à sa valeur propre, soit qu'il en fût redevable à la faveur marquée que lui témoigna la souveraine, le nouvel ouvrage de H. Fr. Raupach connut, en effet, un succès prodigieux dont on peut voir la preuve dans le fait que, durant la seule année 1759, il reparut trois fois au moins sur la scène de la cour, toujours en présence de l'impératrice ⁶. Au reste, il conserva longtemps son attrait puisqu'il fut joué encore à quatre reprises en 1764 ⁷, sur la scène de la cour, et qu'à cette occasion, on jugea nécessaire de publier une seconde édition de son livret (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et en notre possession) ⁸ : réimpression qui nous vaut de connaître les noms des chanteurs qui interprétaient alors la partition du musicien allemand. C'étaient : Dmitri Bortniansky (*Admète*), Siméon Sokolovsky (*Alceste*), Ivan Sitchevsky (*Hercule*), André Troubchevsky (*Ménis*), Vlas Troyanof (*Kédarque*), Ivan Orobevsky (*Sinore*), Théodore Ladunke (*Pluton*), et Daniil Nossatchenko (*Proserpine*), tous jeunes membres de la Chapelle impériale des chantres.

Enfin *Alceste*, qui eut décidément la vie longue, fut représenté — pour la dernière fois, semble-t-il — au cours d'un grandiose spectacle organisé le 8 décembre 1774, dans le palais du prince S. K. Narychkine, et dont on trouvera la description par la suite ⁹.

Nous contentant de signaler en bref la fête organisée, le 17 juillet, par la grande-duchesse Catherine, en l'honneur de son époux et avec le concours de Francesco Araja ¹⁰, nous en aurons fini avec l'année 1758 qui, on le voit, n'ajouta rien, ou presque, à l'actif de la compagnie italienne de la cour.

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates.

² *Ibid.*, à cette date.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 février 1759, annonce.

⁴ Contrairement aux affirmations téméraires de plusieurs musicographes russes qui ont fait une confusion avec le livret de cet ouvrage, la partition d'*Alceste* ne fut jamais publiée.

⁵ *Op. cit.*, II, 106-107.

⁶ *Journal du fourrier de la chambre*, en date des 19 février, 5 et 6 mai 1759.

⁷ *Ibid.*, en date des 17 et 21 février, 23 avril et 2 mai 1764.

⁸ Fig. 61, nous reproduisons le frontispice de cette édition.

⁹ Voir t. II à cette date.

¹⁰ Voir ci-après le chapitre consacré à Pierre III et à son théâtre d'Oranienbaum.

* * *

Quoique l'heure approchât, où la maladie devait la contraindre de garder la chambre, l'impératrice Elisabeth, s'efforçant de dissimuler de son mieux l'aggravation constante de son état de santé, continua, en 1759, de courir assidûment les spectacles. Et, durant cette année, le fourrier de la chambre ne note pas moins de trente-trois soirées où la cour se rendit au théâtre, pour y écouter tour à tour des *opere buffe*, des opéras italiens « tragiques », des *intermezzi* et des représentations russes ¹. Les ouvrages « tragiques » dont il est fait mention ici, furent-ils joués par la compagnie de Locatelli qui, on l'a vu, s'attaquait occasionnellement à des partitions de ce genre, ou par la troupe d'*opera seria*, dont Francesco Araja tenait encore les destinées entre ses mains? En l'absence de tout renseignement précis, on ne saurait le dire.

Du moins, les Italiens de la cour furent-ils, à cette époque, mis fréquemment à réquisition pour des concerts donnés au palais car, dans ses *Mémoires* restés inédits, le chevalier d'Eon, qui séjourna à Saint-Pétersbourg en 1759, constate que l'on faisait, à ce moment, une consommation de musique réellement abusive :

... Les réceptions se passent à entendre de fort bonnes musiques, où des artistes connus à Paris, les Carestini, les Saletti, les Compassi, font apprécier leurs talents; mais la récidive fréquente et toujours uniforme de plaisir devient aisément fastidieuse ².

Au cours de cette année 1759, Alexandre Soumarokof et H. Fr. Raupach enrichirent le répertoire russe de deux nouveaux ouvrages : un opéra-ballet en cinq actes : *L'asile de la vertu*, qui fut probablement donné le 5 septembre, puis un prologue en un acte : *Les nouveaux lauriers*, écrit pour célébrer la victoire remportée par les troupes russes sur celles du roi de Prusse, à Kunesdorf (près de Francfort-sur-l'Oder), le 1^{er} août précédent ³.

C'est à ce moment, tandis que la scène grand-ducale d'Oranienbaum donnait spectacles sur spectacles, notamment une très belle reprise de *Alessandro nelle Indie*, et qu'à Moscou, le théâtre de G. B. Locatelli inaugurait une saison bientôt interrompue, que quelques modifications assez importantes se produisirent au sein de la troupe de la cour, en raison, tout d'abord, de la disparition d'Antonio Rinaldi, et de l'arrivée de son remplaçant, Franz Hilferding, ainsi que de Josef Starzer; puis, de par le départ de Francesco Araja qui, au début de l'automne, prit sa retraite — en même temps que le hautboïste Stazzi — pour être remplacé, pendant deux ans environ, par H. Fr. Raupach ⁴.

Et c'est aussi cette année qui vit paraître, à Saint-Pétersbourg, le premier recueil de pièces vocales écrites sur des textes russes, par un compositeur du cru. Portant un titre assez singulier que l'on peut approximativement traduire par : *Bagatelle au milieu des affaires, ou collection de diverses chansons avec les notes mises à trois parties*, ce petit volume qui constitue une des plus

¹ *Journal du fourrier de la chambre*, année 1759, *passim*.

² *Mémoires* conservés aux Archives du Ministère français des Affaires étrangères. Cité par K. WALISZEWSKI : *La dernière des Romanof*, p. 53.

³ Selon certains historiens, ce dernier ouvrage aurait été joué le 5 ou le 6 septembre, à l'occasion de la fête onomastique de l'impératrice. Cependant, J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, I, 417) affirme que la souveraine se contenta d'assister à la répétition générale, et qu'il n'y eut pas de véritable spectacle. Comme le seul livret que l'on connaisse porte la date de 1764, il est possible que l'ouvrage en question n'ait été représenté qu'à cette date, déjà sous le règne de Catherine II, au cours des fêtes organisées, à cette époque, pour marquer le souvenir des victoires russes et la conclusion de l'alliance avec la France.

⁴ Selon E. KNESCHKE : *Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig* (Leipzig, 1864, p. 188), la place de maître de chapelle de la cour aurait été offerte, à ce moment, à Johann Adam Hiller qui l'aurait refusée. Mais cette allégation est visiblement inexacte car, dans son autobiographie (*J. A. Hillers Lebenslauf*; rééd. Leipzig, 1915), celui-ci se contente de dire que J. C. Gottsched lui propose, en 1753, de se rendre en Russie, comme professeur, et qu'il n'accepta pas cette invite.

insignes raretés de la bibliophilie russe ¹, groupe seize brèves pièces à deux voix et à une voix, toutes avec accompagnement, et il ne porte, comme nom d'auteur, que l'indication : *Musique de G. T.* Sous ces initiales se dissimulait modestement un grand seigneur : Grégor Nicolaiévitch Tiéplof ², qui fut un des meilleurs dilettantes de son époque. Encore qu'elles soient bien anodines, et qu'elles ne présentent aucun caractère spécifiquement national, ces mélodies naïves qui adoptent résolument les rythmes les plus traditionnels de la musique occidentale, n'en sont pas moins le plus ancien exemple de romances qui aient vu le jour en Russie. Et c'est à ce point de vue qu'elles intéressent l'histoire de la musique de ce pays.

* * *

Signe symptomatique du ralentissement progressif que la santé de la souveraine imposait nécessairement à la vie mondaine de la capitale, le fourrier de la chambre ne note plus, en 1760, que vingt et un spectacles qui eurent l'honneur de recevoir la visite de la cour. Comme toujours, la majeure partie d'entre eux fut attribuée à l'*opera buffa* de Locatelli, qui continuait de détenir la faveur du public, et deux seulement sont consacrés à des *intermezzi* — dont on ignore les titres — qui furent donnés, sur la petite scène du palais, probablement par les artistes de la troupe italienne impériale ³.

Sortant de sa léthargie, la compagnie italienne de la cour fit connaître, à Saint-Pétersbourg, le 13 décembre 1760, un nouvel opéra italien : *Siroe*, en trois actes, que H. Fr. Raupach avait écrit sur le livret de P. Metastasio ⁴, et qui eut au moins cinq représentations ⁵. Les ballets en furent imaginés par F. Hilferding, sur une musique de J. Starzer, et les décors en avaient été brossés par G. Valeriani et A. Peresinotti ⁶. La distribution était la suivante :

| | |
|-----------|------------------------|
| Cosroe : | Costantino Compassi |
| Siroe : | Domenico Luini |
| Medarse : | Nunziata Garani |
| Emira : | Ippolita Duranti |
| Laodice : | Charlotte Chlakovskaya |
| Arasse : | Giuseppe Millico |

¹ On n'en connaît que deux exemplaires, à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, et à la Bibliothèque publique de Leningrad.

² Grégor Nicolaiévitch Tiéplof, né à Saint-Pétersbourg en 1711, mort dans cette ville en 1779, ne fut pas seulement un des hauts personnages de la cour, sous les règnes d'Elisabeth Péetrovna et de Catherine II. Il se fit connaître aussi comme un homme de valeur, doué d'une culture étendue, auquel ses talents variés valurent de siéger au sein de l'Académie des sciences et de celle des Beaux-Arts. Tout en se livrant à ses occupations officielles (il fut, entre autres, directeur de la Fabrique impériale de porcelaine), il montra un goût décidé pour la musique que lui-même et ses enfants cultivèrent avec passion.

Mécène fort éclairé, il fit de sa maison de Saint-Pétersbourg, un centre d'art très actif, ne se contentant pas d'y accueillir généreusement les virtuoses, mais se produisant, à la fois comme chanteur et comme violoniste, aux côtés de ses fils et de ses filles dont les dispositions musicales n'étaient pas moins remarquables. Telles étaient ses connaissances dans ce domaine, qu'en 1768 il dirigea l'orchestre dans plusieurs spectacles donnés par des chanteurs-amateurs et des artistes appartenant aux théâtres de la cour. Au reste, il possédait son théâtre particulier, ainsi qu'un chœur de chantres d'église, qui jouissait d'une juste renommée dans toute la Russie. Il est, croyons-nous, le premier dilettante russe qui se soit essayé à la composition; le premier, à coup sûr, dont l'œuvre ait été publiée.

³ *Journal du fourrier de la chambre*, année 1760, *passim*.

⁴ Livret imprimé en italien et en russe, à Saint-Pétersbourg, en 1760; exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences de Leningrad.

⁵ Les 13, 20 et 29 décembre 1760, 2 janvier et 29 avril 1761 (*Journal du fourrier de la chambre*, à ces dates).

⁶ La partition de cet ouvrage se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (*Catalogue*, I, 445).

Ce fut là, semble-t-il, la seule manifestation importante de la compagnie italienne de la cour qui, par ailleurs, perdit, au cours de la même année, la cantatrice Eleonora Brihan, partie pour l'Italie, et le librettiste Antonio Denzi : défections qui, au reste, ne durent pas se révéler de manière très visible, puisque, son état de santé s'étant subitement aggravé à la fin de 1760, l'impératrice Elisabeth renonça presque totalement, dès lors, à sortir de ses appartements, et que, pendant tout l'hiver, elle ne se montra qu'une seule fois en public. Gardant la chambre et n'admettant auprès d'elle que de rares intimes, elle se faisait alors distraire par les chants et les bouffonneries de Costantino Compassi auquel elle témoignait une telle faveur, que celui-ci se vit, sur l'instant, l'objet des prévenances de tous les ministres étrangers et de quantité de grands personnages, tous désireux de s'assurer son entremise pour présenter leurs requêtes à l'invisible souveraine... ¹

Contraste singulièrement révélateur de la mentalité du grand-duc héritier Pierre Féodorovitch : tandis que la mort rôdait ainsi autour du palais de Saint-Pétersbourg où la vie s'affaiblissait chaque jour, et où la vieille impératrice sentait sa fin approcher rapidement, les divertissements se succédaient sans arrêt au théâtre d'Oranienbaum, où les ballets réglés par F. Calzavaro alternaient avec les spectacles lyriques donnés par la troupe particulière du prince. C'est ainsi que celle-ci représenta, au cours de l'été 1760, une partition nouvelle : *La Semiramide riconosciuta*, que Vincenzo Manfredini, de plus en plus empressé auprès de Pierre Féodorovitch, avait écrite, à l'intention de cette scène, sur le livret bien connu de P. Metastasio ².

* * *

Cependant, le rythme de la vie mondaine allait toujours se ralentissant à Saint-Pétersbourg. Si bien qu'au cours de l'année 1761 qui allait voir se clore un règne aussi long que brillant, et qui assista à la débâcle de l'entreprise de G. B. Locatelli, le fourrier de la chambre n'enregistra plus que onze apparitions de la cour à des spectacles divers, certainement sans que l'impératrice se fût senti la force d'y paraître.

Siroe fut donné deux fois encore ; il y eut — au palais même — un *intermezzo* et, à huit reprises, le ponctuel fonctionnaire fait mention de « l'opéra comique italien » qui, le 22 octobre, eut, une fois ultime, l'honneur d'une visite de la cour.

Dès lors, c'est l'arrêt définitif des distractions, si modestes et si intimes soient-elles. Dans l'attente de la décision inéluctable dont l'instant approche et qui, pour nombre de favoris et de courtisans de l'impératrice, risque d'avoir les conséquences les plus redoutables, l'entourage d'Elisabeth mène une existence anxieuse. Il ne songe plus à se divertir. Aussi, quelques artistes, tels Francesco Calzavaro, Antonio Sacco, sa femme et ses deux sœurs quittent-ils précipitamment un pays où de graves événements se préparent peut-être, et où l'horizon politique semble bien menaçant...

Le 22 décembre 1761 au soir, Elisabeth eut une violente hémorragie. Le lendemain, elle exprima le désir de se confesser et de communier. Le 24, après qu'elle eut reçu l'extrême-onction, on récita à son chevet les prières des mourants, qu'elle eut encore la force de répéter, d'une voix ferme, après les prêtres. Le soir même, l'agonie commença, qui se prolongea jusqu'à la fin du jour suivant.

Et, le 25 décembre, dans la nuit, la souveraine rendit le dernier soupir.

Elle avait cinquante-deux ans.

¹ K. WALISZEWSKI : *La fille de Pierre (l'impératrice Elisabeth)*, 1741-1762 ; Moscou, 1912, pp. 682-683. Au témoignage de F.-H. Laferrière, lecteur et secrétaire du grand-duc Paul Pétrévitch, le bouffon italien avait, à toute heure du jour, ses entrées au palais, et était admis à la table de la souveraine, pendant les soupers intimes. On s'explique, dès lors, la considération singulière dont il jouissait, tant à la cour qu'à la ville (F.-H. LAFERRIÈRE : *Op. cit.*).

² Voir, au chapitre suivant, les détails de ce spectacle.

QUATRIÈME PARTIE

UN TSAR MÉLOMANE : PIERRE III

LA TROUPE GRAND-DUCALE

Petit-fils de Pierre I^{er}, par sa mère, la tsarevna Anna Pétrouvna, qui avait épousé le duc Karl-Friedrich de Holstein-Gottorp, le grand-duc Pierre Féodorovitch qui, sous le nom de Pierre III, devait occuper le trône de Russie pendant six mois seulement, et en être dépossédé tragiquement par son épouse, avait été désigné par l'impératrice Elisabeth Pétrouvna, pour lui succéder.

Né le 21 février (nouv. st.) 1728 à Kiel où il fut élevé jusqu'à l'âge de près de quatorze ans, le jeune garçon fut appelé à Saint-Pétersbourg, en 1742, par sa tante qui désirait le préparer aux hautes fonctions dont il allait être revêtu. Mais, bien qu'on eût pris soin de l'entourer de bons maîtres chargés de faire son éducation et de développer en lui le sentiment de sa nouvelle nationalité, Pierre Féodorovitch demeura, toute sa vie, un être assez borné, de mœurs grossières, et il resta foncièrement allemand, ne se gênant pas pour manifester en toutes occasions, et ouvertement, le mépris en lequel il tenait le pays des tsars et le peuple sur lequel il devait régner. Fêru des choses militaires, l'une de ses occupations favorites fut toujours de faire manœuvrer les soldats holsteinois dont il avait composé sa garde particulière, et au milieu desquels il se plaisait à passer une bonne partie de son temps, se livrant avec eux à d'interminables beuveries. Au point que la future Catherine II pouvait noter, en 1753, dans ses *Mémoires*, que le grand-duc était « quasi-journellement ivre »¹.

Comme tel, ce prince n'eût point mérité d'occuper une place dans les annales artistiques de la Russie si, dans le même temps, il n'avait montré pour la musique un amour passionné dont témoignent tous ses contemporains, sans exception, amour qui — on le pourra constater par la suite — formait le plus étrange contraste avec l'insensibilité presque totale qui, dans ce domaine, était le fait de Catherine II.

Le violon était l'instrument d'élection du futur tsar qui, formé par de bons virtuoses italiens², et ayant passé de longues heures à manier l'archet, avait réussi à acquérir une technique assez solide pour lui permettre de tenir sa partie dans son orchestre propre, et même de se produire parfois en soliste. Sur la qualité de son exécution, les jugements diffèrent. Cependant que Catherine II, dont l'animosité à l'égard de Pierre Féodorovitch rend le témoignage quelque peu suspect, écrit, dans ses *Mémoires*, qu'il « s'escrimait sur le violon, en s'efforçant de jouer le plus fort possible », André Bolotof³ note, dans les siens, que le grand-duc « jouait assez bien

¹ Voir, fig. 62, le portrait de ce prince.

² Le jeune grand-duc étudia, notamment, avec le violoniste Pietro Peri (voir ci-dessus, p. 139).

³ Né en 1738, mort en 1816, André Timoféievitch Bolotof servit dans l'armée jusqu'en 1762 et vécut, dès lors, dans la retraite. Il a laissé de fort intéressants *Mémoires* qui apportent une foule de détails curieux sur la vie privée et publique en Russie, ainsi que sur les événements politiques de l'époque. Ces *Mémoires* ont été publiés, pour la première fois, comme supplément de la revue : *Le passé russe*, durant les années 1870-1873.

et avec vélocité». Plus capable de juger en connaissance de cause, J. von Stählin rapporte en ces termes les performances musicales de l'impérial dilettante :

... Ce seigneur avait si bien consacré ses loisirs à étudier le violon avec quelques Italiens, qu'il était en état d'exécuter avec eux une ouverture et les ritournelles des airs italiens. Mais ses partenaires ayant l'habitude de s'exclamer : Bravo, Altezza, bravo ! même s'il lui arrivait de jouer faux ou de faire un impair dans un passage difficile, il en était venu à se persuader qu'il montrait autant de justesse et de perfection, que s'il eût eu du goût en musique. C'est pour cela qu'il s'était pris d'une telle passion pour cet art, et pour le violon en particulier. Dès qu'il entendait parler d'un violon excellent, il lui fallait se le procurer, si cher fût-il. Ainsi il réussit peu à peu à réunir un véritable trésor de vieux et précieux instruments de Crémone, des Amati, des Stainer et d'autres célèbres maîtres-luthiers, qu'il paya souvent 400 et 500 roubles, parfois même davantage ¹.

Peu après son mariage, le jeune couple grand-ducal, désirant demeurer à l'écart des intrigues politiques qui se tramaient à la cour de Saint-Pétersbourg, prit l'habitude de passer une bonne partie de l'année au palais d'Oranienbaum dont l'impératrice avait fait cadeau à son neveu. Dès son installation dans sa nouvelle résidence, Pierre Féodorovitch, qui avait emmené avec lui ses familiers, le personnel de sa cour particulière, ainsi que sa fidèle garde holsteinoise, s'empessa de donner libre cours à ses goûts musicaux. A l'exemple de son auguste tante, mais évidemment avec des moyens financiers moins considérables, il ne tarda pas à s'entourer d'instrumentistes et de chanteurs et, en hiver, il se plut à organiser, une fois par semaine, des concerts où il devait se faire une extraordinaire consommation de musique puisque, commençant habituellement à quatre heures de l'après-midi, ces séances ne se terminaient guère avant neuf heures du soir.

Selon sa coutume, J. von Stählin nous donne d'intéressants et copieux détails sur ces réunions auxquelles il dut certainement assister parfois, durant les dernières années du règne d'Elisabeth Péetrovna ² :

... On n'y entendait pas seulement les artistes officiellement attachés à la cour du grand-duc et rétribués par lui : les chanteuses Farinella ³ et Monari, les cantatrices allemandes Eleonora ⁴ et Ytterstedt, le très bon violoniste Caselli, de Bologne, et un jeune violoniste de Saint-Pétersbourg : Ohnesorg, qui ne lui était nullement inférieur, l'excellent flûtiste Coster, puis le violoncelliste Ueberscheer qui accompagnait très bien, ainsi que bon nombre d'Italiens, de Russes et d'Allemands qui venaient compléter les parties. Mais encore, et de façon régulière, les castrats et tous les instrumentistes italiens appartenant à la chapelle impériale de la chambre.

Du commencement à la fin du concert, le grand-duc prenait place parmi les premiers violons et, pour plaire à Son Altesse Impériale, plusieurs chevaliers de sa cour, des offi-

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 107-108. Une preuve encore de l'amour que Pierre Féodorovitch portait à son instrument favori, nous est fournie par une lettre de l'impératrice Catherine II, dans laquelle la souveraine raconte que, lors de la brutale déposition de son époux, le 28 juin 1762, celui-ci implora la permission d'emmener avec lui, dans sa retraite forcée, « sa maîtresse, son chien, son nègre et son violon ». Et Catherine d'ajouter : « Crainte du scandale et d'augmenter la fermentation des esprits, je ne lui ai envoyé que les trois dernières choses... ».

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 109-110.

³ J. von Stählin écrit, par erreur, que la Farinella et la Monari étaient des danseuses. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut (p. 126) la Farinella était le surnom de la cantatrice Maria Camati qui fut attachée au théâtre de Locatelli, à Saint-Pétersbourg, et qui, lorsque l'entreprise croula, passa au service du grand-duc. Pour les autres virtuoses nommés par Stählin, voir pp. 337-341, les *Notices biographiques* consacrées aux artistes de la troupe particulière de Pierre Féodorovitch.

⁴ Eleonora Brihan, ou Brian.

ciers et d'autres dilettantes de haut rang jouaient des instruments qui leur étaient familiers, de telle sorte que l'ensemble groupait rarement moins de 40 ou 50 exécutants.

Mais, bientôt, Pierre Féodorovitch ne se contenta plus de ces séances de musique pure. Il voulut avoir son théâtre à lui et, en 1750, il fit installer, dans une des salles du palais d'Oranienbaum, une petite scène spécialement aménagée pour les *intermezzi* italiens que vinrent représenter, à son intention, le librettiste Antonio Denzi, à la fois poète et chanteur, ainsi que les cantatrices Caterina Brigonzi et la jeune Eleonora Brihan ¹. Puis, visant à des spectacles plus somptueux et plus amples, il chargea, en 1756, l'architecte Antonio Rinaldi ² de lui construire une véritable salle de théâtre dont l'ouverture se fit l'année suivante avec, semble-t-il, une représentation de *Bellerofonte* ³, de Francesco Araja, qui, on s'en souvient, avait eu déjà l'honneur d'inaugurer, en 1750, la « maison d'opéra », édiflée à Saint-Pétersbourg, sur l'ordre de l'impératrice, pour remplacer celle qui avait brûlé, quelques mois auparavant.

Dès lors, les spectacles se succédèrent à un rythme assez rapide sur la scène d'Oranienbaum et, connaissant l'intérêt que le grand-duc portait à la musique, ainsi qu'au théâtre, on peut juger qu'ils ne laissaient pas d'être fort brillants. Car Pierre Féodorovitch ne cessait d'accroître l'effectif de sa troupe, si bien qu'il finit par disposer d'un nombreux personnel vocal, instrumental et chorégraphique qu'il complétait, à l'occasion, en faisant appel à quelques-uns d'entre les plus remarquables virtuoses attachés régulièrement à la cour impériale.

Bien éloigné, au reste, de partager les préventions des personnes de son rang et des hauts personnages de son époque, qui applaudissaient volontiers chanteurs et danseuses, mais ne consentaient que bien rarement à frayer avec eux, il aimait de se trouver en leur compagnie et de vivre, avec ses « pensionnaires », sur un pied de familiarité dont tels de ses contemporains ne manquaient pas de lui faire grief. C'est ainsi que, dans son journal, A. Bolotof lui reproche de passer des jours entiers en débauche, au milieu de gens qui n'étaient point de sa condition, d'inviter chez lui des cantatrices et des danseuses italiennes avec lesquelles il se plaisait à banqueter, et de leur faire des cadeaux somptueux que celles-ci emportaient, quand elles quittaient la Russie ⁴.

Jusqu'ici, aucun document officiel n'est venu nous renseigner exactement sur la constitution de la troupe d'Oranienbaum, dont nous ne connaissons que les principaux sujets, grâce aux livrets publiés à l'occasion des représentations grand-ducales, et aux allusions, souvent bien imprécises, de quelques contemporains. Du moins savons-nous, de façon certaine, que Pierre Féodorovitch s'assura les services de Vincenzo Manfredini, lorsque celui-ci arriva à Saint-Pétersbourg, en 1759 ou au début de 1760 ⁵, et que le musicien qui assumait alors les fonc-

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 110. Ainsi que nous l'avons signalé plus haut, A. Denzi faisait partie de la troupe de la cour impériale, comme librettiste, et C. Brigonzi appartenait à la compagnie d'*opera buffa* de Locatelli. Pour E. Brihan, voir ci-après, p. 339.

² L'architecte Antonio Rinaldi, qu'il ne faut pas confondre avec le chorégraphe du même prénom et du même nom, naquit en Italie vers 1709, et mourut à Rome, en 1794. En 1752, il fut appelé en Russie par le comte K. Razoumovsky pour lequel il édifia un palais en Ukraine, et qui l'amena ensuite à Saint-Pétersbourg où l'artiste italien ne tarda pas d'être nommé architecte de la cour impériale. Durant son séjour dans l'empire des tsars, Rinaldi construisit de nombreux édifices, notamment le Palais de marbre de Saint-Pétersbourg et le château de Gatchina. Dès 1758, il fut le principal ordonnateur des fêtes données, à Oranienbaum, par la future Catherine II et, à l'occasion, il fit œuvre de décorateur de théâtre, notamment lors de la fête organisée à Smolna, près de Saint-Pétersbourg, au cours de l'année 1770, en l'honneur du prince Henri de Prusse.

³ A la vérité, J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 110) qui nous donne ces détails, affirme que le théâtre du palais d'Oranienbaum fut inauguré avec *Alessandro nelle Indie*, de F. Araja. Mais, comme il nous a été impossible de découvrir la moindre preuve de cette allégation, et qu'au contraire, il existe un livret de *Bellerofonte* portant la date de 1757, et spécifiant que cet ouvrage fut joué sur le « nouveau théâtre » grand-ducal, nous tenons, jusqu'à plus ample informé, cet opéra pour celui qui fut représenté en la circonstance.

⁴ *Mémoires*, t. II, p. 170. Dans ses *Mémoires* (p. 280), Catherine II lui reproche les mêmes faiblesses.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 110.

tions de maître de chapelle et de compositeur de la cour du grand-duc, écrivit plusieurs opéras pour le théâtre particulier d'Oranienbaum.

Dans l'orchestre, comme dans la compagnie lyrique, les Italiens étaient en nombre. Mais on y comptait aussi bien des artistes d'origine allemande, ce qui n'a rien de surprenant, quand on se rappelle les attaches étroites que l'héritier du trône russe avait conservées avec sa patrie première, et sa germanophilie décidée. De fait, il est certains d'entre ces musiciens qui semblent avoir appartenu à des familles allemandes fixées à Saint-Pétersbourg, tandis que d'autres — telle la cantatrice Sophie Niederstedt, dont un livret d'opéra nous révèle qu'elle était holsteinoise — pourraient bien être nés de pères, soldats ou sous-officiers dans la garde du grand-duc. Enfin l'élément national auquel Pierre Féodorovitch ne dédaigna pas de faire une place dans sa troupe, y avait quelques représentants venus, les uns de la région toute proche, les autres du fond de la province ¹.

A l'exemple de son auguste tante, Pierre Féodorovitch entretenait également une compagnie chorégraphique aussi brillante par la quantité que par la qualité. Cela surtout dans la période qui précéda immédiatement son avènement au trône. A ce moment, en effet, quantité des meilleurs danseurs et danseuses qui formaient le corps de ballet de G.-B. Locatelli, et que celui-ci avait fait venir peu auparavant à Saint-Pétersbourg, désertèrent, les uns après les autres, l'entreprise de l'impresario italien, dès qu'elle commença de périlcliter, et firent agréer leurs services par le grand-duc dont on sait qu'il goûta fort leur compagnie, celle des ballerines, singulièrement.

Bien entendu, la plupart des premiers sujets de la danse, au théâtre d'Oranienbaum, étaient des Italiens. Mais ils étaient encadrés par une vingtaine d'artistes russes, hommes et femmes, qui ne se montraient guère inférieurs à leurs camarades étrangers ².

L'ensemble qui se trouvait réuni sur la scène de Pierre Féodorovitch et qui, pour la réalisation visuelle de ses spectacles, fit souvent appel aux décorateurs et machinistes de l'impératrice, devait être assez nombreux, puisqu'en maintes occasions, il lui arriva de reprendre les grands *opere serie* précédemment joués au Théâtre du palais de Saint-Pétersbourg, et qui exigeaient, nous l'avons vu, un considérable déploiement de forces artistiques. D'autant plus regrette-t-on de ne posséder, à son endroit, que des données fragmentaires, et de ne pouvoir le reconstituer dans son entier.

A tout le moins, il semble certain que les personnages dont les noms suivent, en firent officiellement partie, pendant quelque temps, sinon durant toute la période d'Oranienbaum ³ :

Orchestre

Vincenzo Manfredini, maître de chapelle.

Niederstedt, claveciniste.

Pietro Peri, violoniste.

Giuseppe Caselli, violoniste.

Anton Ohnesorge, violoniste.

Ueberscheer, violoncelliste.

Coster, flûtiste.

Zahn, bassoniste.

¹ Il semble que, pour recruter plus aisément le personnel artistique dont il avait besoin, Pierre Féodorovitch ait même fondé une école musicale à Oranienbaum, ce qui expliquerait la présence, dans sa troupe, de plusieurs jeunes chanteuses originaires de cette localité. Dans ses *Mémoires* (Saint-Pétersbourg, 1880, p. 5) l'acteur P. A. Karatyguine raconte, en effet, que ses deux oncles qui devinrent de bons musiciens furent formés dans cette institution.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 20-21.

³ Voir ci-dessous, pp. 337-341, quelques renseignements biographiques sur ceux de ces instrumentistes et chanteurs dont il n'a pas été question précédemment.

Opéra :

Eleonora Brihan.
Caterina Brigonzi.
Maria Camati.
Nunziata Garani.
Maria Monari.
Elisabetta Zampa.
Sophie Niederstedt.
Févronia Afanassiéva.
Maxime Bérézovsky.
Pierre Siméonovitch.

Ballet ¹

Francesco Calzevaro, maître de ballet.
Anna Belluzzi, première danseuse.
Carlo Belluzzi, premier danseur.
Cesare, danseur.
La Comté, danseur.
Naudin, danseur.
Olivier, danseur.

plus une vingtaine d'artistes russes de la danse.

¹ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 20-21.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Orchestre

Niederstedt, claveciniste, dut, très probablement, faire partie de l'ensemble d'Oranienbaum car, à son avènement, Pierre III ordonna, le 7 janvier 1762, de le faire passer, avec plusieurs autres instrumentistes de sa chapelle particulière, dans l'orchestre de la cour, en qualité de second claveciniste. Niederstedt auquel il fut alors alloué un gage annuel de cinq cents roubles, remplaça, dans ces fonctions, Jakob Foerster congédié à la même date ¹.

C'est là tout ce que nous avons pu découvrir sur l'existence de ce musicien qui était certainement parent (père ou frère?) de la cantatrice Sophie Niederstedt, elle aussi membre de la troupe d'Oranienbaum.

* * *

Giuseppe Caselli, violoniste né à Bologne en 1727, vint en Russie vers 1758, et semble être entré bientôt au service du grand-duc Pierre Féodorovitch, dans les concerts hebdomadaires duquel il se produisait régulièrement, et où il révéla de très belles qualités d'exécutant ². On ne sait rien de plus sur l'activité que déploya en Russie cet artiste dont le nom disparaît dès la déposition du tsar Pierre III, en 1762. Peut-être quitta-t-il alors la Russie, comme tant de ses compatriotes.

Giuseppe Caselli fit aussi œuvre de compositeur car, précisément en 1762, l'officine musicale de Breitkopf, à Leipzig, offrait en vente *VI Sonate a Violino Solo con Basso*, en manuscrit, dont il était l'auteur ³.

* * *

Anton Ohnesorge, violoniste, était originaire de Saint-Pétersbourg et appartenait probablement à une famille allemande fixée dans la capitale. Au dire de J. von Stählin ⁴, il se faisait entendre dans les concerts organisés par le grand-duc, et se montrait excellent dans les *solî*.

¹ *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 109. — E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lexicon*, I, 256.

³ *Catalogo delle Sinfonie... che se trovaro...* : Parte II, f. 6

⁴ *Op. cit.*, II, 109.

Immédiatement après son avènement, Pierre III ordonna, le 7 janvier 1762, de le faire entrer dans l'orchestre de la Compagnie italienne, aux appointements annuels de trois cents roubles ¹, d'où l'on peut conclure que le souverain faisait quelque cas de son talent. Son sort ultérieur est inconnu.

* * *

Ueberscheer, violoncelliste, était peut-être fils du corniste du même nom, qui faisait partie de l'orchestre de la cour, en 1731. Il ne nous est connu que par une citation de J. von Stählin ² selon lequel cet artiste qui excellait dans l'accompagnement, était un des protagonistes habituels des séances d'Oranienbaum.

* * *

Coster ³, qui était probablement d'origine néerlandaise, est cité par J. von Stählin ⁴ comme un flûtiste d'une grande virtuosité qui, lui aussi, se faisait entendre dans la chapelle particulière de Pierre Féodorovitch. Celui-ci devait le tenir en une certaine estime puisque, le 7 janvier 1762, il donna l'ordre de l'admettre dans l'orchestre de l'Opéra italien impérial, pour succéder à Brabé auquel son congé fut signifié à la même date ⁵, mais il ne semble pas être demeuré longtemps au service de la cour, car son nom ne figure plus sur les rôles postérieurs.

* * *

Georg Philipp Zahn, remarquable bassoniste allemand, originaire de Rothenburg (Franconie), se trouvait à Riga, en 1761, quand il reçut, du grand-duc, une proposition d'engagement à laquelle il se rendit immédiatement ⁶. J. von Stählin, qui professe pour lui une grande admiration, écrit à son sujet :

... Il joue de son instrument, ordinairement rude et désagréable, avec un charme particulier. Dans les mouvements lents, il a un son chantant de contralto et, dans les allegros, il use du double coup de langue, comme la plus délicieuse flûte traversière ⁷.

Chose curieuse, aucun document officiel ne mentionne la présence de G. F. Zahn dans l'orchestre de la cour, auquel il demeura pourtant attaché durant vingt années, et où, vraisemblablement, il eut souvent l'occasion de témoigner de son extraordinaire talent.

Pendant le carême de 1769, l'artiste allemand prit part à l'un des concerts spirituels organisés par Vincenzo Manfredini, et il s'y fit applaudir par tout l'auditoire ⁸. Mais il connut certainement son plus beau triomphe le jour où, en avril 1769, *L'Olimpiade* de Tomaso Traetta fut représentée pour la première fois, au Théâtre impérial, en présence de Catherine II

¹ Archives des Théâtres impériaux, II, 61.

² *Op. cit.*, II, 109.

³ R. EITNER (*Op. cit.*, III, 79-80) signale deux musiciens néerlandais du XVIII^e siècle, dont le nom est orthographié de cette manière.

⁴ *Op. cit.*, II, 109.

⁵ Archives des Théâtres impériaux, II, 61.

⁶ E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, II, 838. Peut-être bien Zahn ne fit-il pas effectivement partie de la chapelle d'Oranienbaum, et arriva-t-il tout juste pour entrer dans l'orchestre de la cour, au moment de l'avènement de Pierre III. J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 158-159) affirme, en effet, que ce fut le premier artiste que le nouveau tsar fit entrer dans cet orchestre, avec un très beau gage.

⁷ *Ibid.*

⁸ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 184.

et de toute sa cour. Appréciant à leur juste valeur les mérites du virtuose, le compositeur lui avait réservé, dans sa partition, un rôle d'une particulière importance, dans lequel Zahn put briller tout à son aise, ainsi que nous l'apprend le consciencieux Stählin :

... *La plupart des chanteurs furent applaudis à nombre de reprises... De même en alla-t-il du basson Zahn lorsque, dans un solo accompagnant un air du ténor Prati, il exécuta de longs traits, ainsi qu'une cadence développée en duo avec le chanteur, puis un fort beau solo, comme ritournelle de l'air. Il y fit valoir le timbre le plus agréable, tout à fait semblable à celui de la flûte traversière...*¹

En 1780, G. F. Zahn quitta la Russie² et, ayant regagné sa ville natale, il y vécut paisiblement de la fortune de dix mille florins que lui avait valu son talent. Il y mourut en 1790³.

Opéra

Eleonora Brihan (ou Brian)⁴, sur laquelle on possède fort peu de renseignements, appartenait vraisemblablement à une famille allemande fixée en Russie, car le livret de *Bellerofonte* (1757) la dit « originaire de Saint-Pétersbourg ». Il est certain qu'elle fut au service particulier du grand-duc, car son nom ne figure pas dans les documents officiels de la cour impériale, alors qu'elle se faisait entendre régulièrement dans les concerts de Pierre Féodorovitch, ainsi que sur le théâtre d'Oranienbaum⁵, où elle chanta dans plusieurs *intermezzi*, puis dans *Bellerofonte* (1757) et *Alessandro nelle Indie* (1759).

Elle quitta déjà la Russie en 1760⁶, et se rendit alors à Venise où on la retrouve, dès l'année suivante, sur la scène du Teatro S. Salvatore. A ce moment, elle s'intitulait : « Virtuose de S. A. R. le grand-duc de toutes les Russies » et, ayant italianisé son nom, elle se faisait appeler Eleonora Briani⁷. Dès lors, on perd sa trace.

* * *

Maria Monari appartenait, très vraisemblablement, à la nombreuse famille de musiciens bolognais de ce nom⁸, car elle débuta précisément à Bologne en 1755, avant que de se faire entendre à Turin, Venise et Parme.

Puis elle vint en Russie où elle entra au service du grand-duc Pierre Féodorovitch devant lequel elle incarna, en 1760, l'un des rôles principaux de *La Semiramide riconosciuta*. C'est peu après, semble-t-il, qu'elle épousa le compositeur Vincenzo Manfredini sous le nom duquel les livrets la désignent dès lors. En 1762, au moment de l'avènement de Pierre III, elle dut être admise dans la troupe des Théâtres impériaux, car c'est en cette qualité qu'elle figure, la même année, dans la distribution de : *La pace degli eroi*, de son mari.

¹ *Op. cit.*, II, 185-186.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 juillet, annonce.

³ E. L. GERBER : *Hist.-biogr. Lex.*, II, 838. Et A. CHORON et F. FAYOLLE : *Dictionnaire historique des musiciens*; Paris, 1810, t. II, p. 443.

⁴ Les sources russes accueillent successivement ces deux orthographes, cependant que J. von Stählin la désigne sous son seul prénom.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 109-110.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 mai, annonce.

⁷ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 231.

⁸ Voir R. EITNER : *Op. cit.*, VII, 26-27.

Plus privilégiée que tant d'artistes italiens qui avaient vécu dans l'entourage du tsar défunt, elle eut, lors des événements tragiques qui donnèrent le pouvoir à Catherine II, la fortune de conserver sa situation sur la scène impériale où elle se produisit encore pendant sept ans, dans *Carlo Magno* (1763 et 1764), ainsi que dans les cantates : *Le rivali* (1765) et *La Pace fra la Virtù e la Bellezza* (1766) ¹. Cependant, les *Archives des Théâtres impériaux* ne mentionnent pas son nom.

En 1769, Maria Manfredini-Monari quitta la Russie, avec son fils nouveau-né, accompagnant son mari qui regagnait l'Italie ².

* * *

Elisabetta Zampa ³ ne nous est connue que par le livret de la représentation d'*Alessandro nelle Indie* au théâtre d'Oranienbaum (1759), où elle chanta la partie du personnage principal. Ni avant, ni après, nous n'avons trouvé, en Italie, pas plus qu'en Russie, la moindre mention de son nom.

* * *

Sophie Niederstedt ⁴ était originaire du Holstein ⁵, ce qui permet de penser qu'elle appartenait à une des familles allemandes vivant à Oranienbaum, dans la faveur du grand-duc. Nous ne savons rien d'elle, en dehors de sa participation à la représentation de *Bellerofonte*, en 1757. Visiblement, elle était parente du claveciniste du même nom, que Pierre III fit entrer, en 1762, dans l'orchestre de la cour impériale.

* * *

Sophie Afanassiéva ⁶. Il s'agit évidemment d'une jeune serve qui, selon l'usage du temps, n'est désignée que par son prénom et celui de son père, de sorte que son nom de famille est demeuré inconnu.

Elle était née à Oranienbaum, probablement fille d'un simple paysan appartenant au grand-duc. La seule chose que nous sachions d'elle est sa participation à la représentation de *Bellerofonte*, en 1757, où elle chanta le rôle secondaire d'Atamante, en sa qualité de membre de la compagnie lyrique du théâtre d'Oranienbaum ⁷.

* * *

Maxime Sozontovitch Bérézovsky, né en 1745, se fit connaître, tout à la fois, comme un chanteur et un compositeur de grand talent. Ainsi que tant de jeunes gens venus de la petite ville de Gloukhovo (gouvernement de Tchernigof) dont il était originaire et qui, traditionnellement, fournissait à la Chapelle des chantres de la cour le principal de son effectif, il possédait une voix magnifique. De fait, il entra de bonne heure dans cette célèbre institution, et il s'y fit si bien remarquer, qu'en 1759 déjà, il se trouvait au service du grand-duc Pierre Féodorovitch, sur le théâtre duquel il tint l'un des premiers rôles dans l'opéra : *Alessandro nelle Indie* ⁸.

¹ Livrets de ces ouvrages.

² *Gazette de Saint-Petersbourg* du 2 juin, annonce.

³ Un livret l'appelle aussi : Zambra.

⁴ Déformant visiblement son nom, le livret de *Bellerofonte* l'appelle : Ytterstedt.

⁵ Livret de *Bellerofonte*.

⁶ Afanassiéva = fille d'Athanase.

⁷ Livret de cet ouvrage.

⁸ *Idem*.

Ses exceptionnelles dispositions musicales lui valurent d'être envoyé, à l'âge de vingt ans, en Italie où il poursuivit ses études auprès du Père Martini et où, en 1771, l'Accademia filarmonica de Bologne le reçut au nombre de ses associés, au titre de compositeur.

Ayant fait représenter à Livourne, en 1773, un opéra italien : *Demofonte*, Bérézovsky rentra par la suite dans sa patrie où il espérait trouver une situation en rapport avec sa valeur. Mais toutes les places convenables étant occupées, la plupart par des artistes étrangers, il se laissa aller au désespoir, et mit fin à ses jours en 1777. Il laissait de nombreuses et remarquables compositions religieuses pour cœur *a cappella*, dont plusieurs appartiennent, aujourd'hui encore, au répertoire de l'église orthodoxe, et n'ont été publiées qu'au cours du XIX^e siècle. L'une d'elles, un : *Notre Père*, a été éditée, avec un texte allemand, par la maison Breitkopf und Härtel à Leipzig, en 1813. Par ailleurs, le British Museum possède la copie manuscrite, en partition, du *Psaume 71* à quatre voix, de cet auteur ¹.

* * *

Pierre Siméonovitch, sur lequel on ne possède presque aucun renseignement certain, dut naître dans une famille de serfs, puisque le seul document authentique qui fasse mention de lui, se borne à le citer sous son prénom et sous celui de son père, sans indiquer de nom de famille ². Comme le livret de la représentation de *Bellerofonte* de Francesco Araja, en 1757, affirme qu'il était originaire de l'Ukraine, on doit supposer qu'il était venu, lui aussi, de cette province à Saint-Pétersbourg, pour y entrer dans la Chapelle des chantres de la cour, d'où il passa probablement au service régulier du grand-duc Pierre Féodorovitch, à Oranienbaum. Par la suite, Pierre Siméonovitch semble être rentré dans l'ombre. Du moins, aucune source ne fait plus mention de lui.

¹ Sur Maxime Bérézovsky et les œuvres qu'il donna, durant le règne de Catherine II, voir le t. II du présent ouvrage.

² Le plus généralement, les serfs étaient désignés sous leur prénom et celui de leur père, à l'exclusion d'un nom de famille.

LES SPECTACLES D'ORANIENBAUM

En l'absence de tout renseignement précis sur les concerts organisés à Oranienbaum, dont aucun programme ne nous a été conservé, il est impossible de fixer la date à laquelle ces séances commencèrent, ainsi que la nature des ouvrages qui y étaient exécutés. Car le fourrier de la chambre qui, dans son *Journal*, consigne religieusement les moindres événements officiels et mondains survenus à la cour impériale, demeure muet à l'endroit des festivités dont le palais grand-ducal était le théâtre. Cependant que J. von Stählin, notre seul informateur en la matière, se borne à noter des détails d'ordre général, et à enregistrer les noms des principaux artistes appelés à se produire au cours de ces concerts dont on est réduit à supposer qu'ils durent être inaugurés peu après l'installation de Pierre Féodorovitch et de sa jeune femme dans leur nouvelle résidence, soit aux environs de l'année 1746 ¹.

Par bonheur, il en va autrement des représentations théâtrales sur lesquelles l'historien-académicien nous fournit des données plus circonstanciées et plus précises. Grâce à lui, nous savons qu'elles débutèrent en 1750 et que, tout d'abord, elles furent exclusivement consacrées aux *intermezzi* italiens, les dimensions et l'aménagement, probablement fort primitif, de la salle de spectacles d'Oranienbaum empêchant la troupe grand-ducale de s'attacher à des ouvrages plus importants qui eussent nécessité une mise en scène et une machinerie trop compliquées. J. von Stählin ajoute que ces petites pièces étaient généralement interprétées par le poète-chanteur Antonio Denzi, Caterina Brigonzi et Eleonora Brihan, ces deux dernières régulièrement engagées, nous le savons, au service de l'héritier ². Mais, comme il néglige de relever le titre des *intermezzi* joués alors devant Pierre Féodorovitch et ses invités, nous ignorons quels furent ces ouvrages, et quels en étaient les auteurs.

Nous sommes mieux renseignés, par contre, en ce qui concerne une petite partition qui fut représentée à Oranienbaum, le 16 juin 1755 ³, et qui, due à la plume de Francesco Araja, fut vraisemblablement écrite à la requête du grand-duc.

Amor prigioniero / Dialogo per musica / da rappresentarsi nel Tèatro / d'Oranienbaum / per comando / di Sua Altezza Impériale / Il Gran Duca / di tutte le Russie / etc., etc., etc.

La poésia / È del Signore Abate Metastasio Romano Poëta Cesareo.

¹ Sur ces concerts, voir ci-dessus, pp. 332-333.

² *Op. cit.*, II, 110.

³ V. VSEVOLODSKY-GUERNICROSS : *Répertoire alphabétique.*., p. 7, qui indique la date exacte de ce spectacle, affirme qu'il eut lieu à Saint-Pétersbourg, allégation que dément le livret imprimé.

La Musica / È del Signore Francesco Araya Napolitano Maestro di Capella / di Sua Maestà Imperiale di tutte le Russie.

In St. Pietroburgo / Nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze. L'Anno 1755.

Ainsi est rédigée la page de titre du livret publié à l'occasion de ce spectacle, dont il existe un exemplaire au Musée du livre, à Moscou, et un autre à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad ¹.

Le texte de ce petit ouvrage mythologique en un acte et deux scènes, dont le caractère contrastait, de façon marquée, avec celui des *intermezzi* habituellement joués, à cette époque, sur le théâtre d'Oranienbaum, avait été écrit, en 1740, par P. Metastasio. Agrémenté d'une musique de Georg Reutter, compositeur et maître de chapelle de la cour de Vienne, il avait vu le feu de la rampe, dans cette ville, en 1741 ². Il comporte deux personnages : Diane et l'Amour, qu'entourent les nymphes de la déesse.

Pour le spectacle de 1755, les décors avaient été créés par Giuseppe Valeriani et brossés par Antonio Peresinotti, dont nous savons qu'ils faisaient partie du personnel attaché à la cour impériale. Ces décors représentaient : « une montagne délicieuse, avec des cascades, des collines et des montagnes » ; puis pour la seconde scène : « un paysage délicieux avec des grottes, des fontaines, des statues et des vases au milieu desquels se trouvent des plantes et des fleurs dont une partie se transforment magiquement en personnages » ³.

Comme cela est le cas de tant d'autres œuvres conçues par Francesco Araya, pendant son séjour en Russie, la partition de : *Amor prigioniero* a disparu, si bien que son titre même n'est signalé par aucun lexicographe occidental, et est demeuré ignoré de tous les historiens russes, à l'exception du seul V. Vsévolodsky-Guerngross qui, au reste, n'indique ni le nom du librettiste, ni celui du compositeur.

* * *

Deux ans après l'apparition de ce petit ouvrage, l'édification d'une nouvelle salle de spectacles, dont les plans furent tracés par l'architecte Antonio Rinaldi, mit enfin la troupe d'Oranienbaum en possession d'un théâtre spacieux et doté d'une scène perfectionnée, qui lui permit d'aborder un répertoire à la fois plus vaste et plus brillant que celui auquel elle s'était consacrée pendant longtemps.

De fait, c'est l'*opera seria*, avec sa nombreuse figuration, sa riche mise en scène et ses extraordinaires artifices techniques, qui s'installe dès lors dans le palais grand-ducal où il semble, aussitôt, connaître la faveur dont il bénéficiait autrefois à la cour impériale.

Tout d'abord, et en attendant d'avoir son compositeur propre, Pierre Féodorovitch se contenta de faire reprendre, par ses virtuoses particuliers, les ouvrages de Francesco Araya qui avaient été applaudis, les années précédentes, dans la capitale, cela peut-être afin d'éviter les dépenses inhérentes à la confection des décors et des costumes qu'il lui était loisible de se procurer, sans bourse délier, en puisant dans le magasin de la scène impériale.

C'est ainsi qu'en 1757, probablement pour l'inauguration de sa nouvelle salle, la troupe d'Oranienbaum monta, à une date qu'il est impossible de fixer plus précisément, *Bellerofonte* qui, on le sait, avait été créé au Théâtre de la cour, en 1750 ⁴.

¹ Voir, fig. 63 et 64, la reproduction des deux pages liminaires de ce livret.

² O. SONNECK : *Op. cit.*, I, 92.

³ Livret de ce spectacle.

⁴ Voir pp. 246-249. J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 110) écrit inexactement que l'ouvrage représenté à Oranienbaum, en 1757, était *Alessandro nelle Indie*, qui n'y fut joué que deux ans plus tard.

Ainsi que le signale le livret de cette reprise, qui fut publié la même année, à Saint-Pétersbourg, en italien, en russe et en allemand ¹, les principaux rôles étaient distribués comme suit :

| | |
|------------------------|----------------------|
| Ariobate : | Pierre Siméonovitch |
| Argene : | Eleonora Brihan |
| Bellerofonte : | Nunziata Garani |
| Archemoro et Minerva : | Sophie Niederstedt |
| Atamante : | Févronia Afanassiéva |

Pour les ballets, ils furent réglés par Antonio Rinaldi, chorégraphe de la cour impériale, et les décors étaient ceux de G. Valeriani.

La même année, le public réuni à Oranienbaum eut la primeur d'une œuvre nouvelle dont la grande-duchesse Catherine avait commandé le texte à Antonio Denzi, et la musique à F. Araja. Il s'agit d'une cantate dramatique avec chœurs, destinée à célébrer la fête patronymique de Pierre Féodorovitch, et qui fut représentée le 7 juillet 1757 ², dans les jardins du palais, avec des décors de l'architecte Antonio Rinaldi, et des ballets composés par le chorégraphe, son homonyme.

Le livret de ce spectacle fut publié à l'Académie des sciences, en 1757, avec textes italien et russe en regard ³. Il porte le titre suivant :

Urania vaticinante. Cantata con cori ad introduzione d'un ballo di popoli esulanti per il giorno del nome che porta Sua Altezza Imperiale Il Gran Duca di tutte le Russie, etc., etc., etc.

Festa da celebrarsi fra l'ottava di SS. Pietro e Paolo apostoli, nel giardino d'Oranienbaum, per comando di S. A. I. la Gran Duchessa consorti, nell'anno 1757.

Le personnage d'Urania était incarné par la cantatrice Nunziata Garani.

Une fois encore, nous avons affaire ici à une partition de Francesco Araja, qui a totalement disparu, et qui n'a été connue d'aucun des biographes du maître ⁴.

Quelques mois plus tard, vers le milieu de décembre, Pierre Féodorovitch rendit la politesse à son épouse en faisant exécuter un second ouvrage du même genre, dont il avait également demandé le livret à Antonio Denzi et la musique à F. Araja :

Junon secourable Lucine au très désiré accouchement de S. A. I. madame la grande-duchesse de toutes les Russies, etc., accouchée heureusement le soir du IX décembre 1757 d'une princesse impériale baptisée sous le nom d'Anna Petrowna ⁵.

Tel est le titre de ce petit ouvrage de circonstance, dont nous n'avons pas réussi à découvrir le livret imprimé que nous citons d'après P. Pékarsky ⁶. Il fut édité, paraît-il, à la typographie de l'Académie des sciences, sur le désir de Pierre Féodorovitch qui ordonna d'en tirer soixante exemplaires en italien et en français, avec une traduction russe de M. Lomonossov. Comme il

¹ Exemplaire du livret italien à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad; id. allemand à la Library of Congress, de Washington.

² La fête patronymique du grand-duc tombait exactement le 29 juin, jour des Saints Pierre et Paul, mais le livret du spectacle indique que celui-ci eut lieu à l'« octave » de cette fête.

³ Exemplaire à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.

⁴ Seul, N. FINDEISEN : *Esquisse d'une histoire...*, II, 20, signale cette œuvre, mais avec une date inexacte.

⁵ En dépit de ce geste galant, le grand-duc ne semble pas s'être réjoui outre mesure d'un événement qui fit naître, dans son esprit, des soupçons assez peu flatteurs — et peut-être fondés — sur la vertu de sa femme. Dans ses *Mémoires*, Catherine II écrit en effet : « Il prit de l'humeur contre ma grossesse et s'avisait de dire un jour dans sa chambre, en présence de Léon Narichkine et de plusieurs autres : Dieu sait où ma femme prend ses grossesses, je ne sais pas trop si cet enfant est à moi, et s'il faut que je le prenne sur mon compte. »

La petite princesse Anna Pétrovna ne vécut pas longtemps, et mourut déjà le 8 mars 1759.

⁶ *Op. cit.*, II, 621.

était l'œuvre d'Antonio Denzi, il est vraisemblable qu'il fut chanté en italien, et que le titre reproduit par nous est celui de l'édition française. De même, il n'est pas certain que l'exécution ait eu lieu à Oranienbaum, car c'est au Palais d'hiver, de Saint-Pétersbourg, que la grande-duchesse fit ses couches.

Ajoutons qu'il s'agit encore d'une partition de F. Araja, qui est perdue, et dont les lexico-graphes ne font pas mention.

* * *

Connaissant l'intérêt passionné que Pierre Féodorovitch portait à tout ce qui touchait aux choses de la musique, et les possibilités que lui offrait désormais la possession d'une troupe excellente, on est fondé à penser que, comme les précédentes, l'année 1758 continua d'apporter des divertissements nombreux et variés à la cour d'Oranienbaum. Malheureusement, les chroniques contemporaines ne nous ont conservé le souvenir d'aucune des représentations qui furent données, à ce moment, sur la scène du palais.

Du moins, devons-nous à la future Catherine II, d'avoir quelques détails sur la fête théâtrale, musicale et chorégraphique qu'elle organisa, le 17 juillet 1758, « pour diminuer — écrit-elle — l'humeur du grand-duc », fête qui semble avoir été le pendant de celle du 7 juillet 1757, et qui, comme celle-ci, eut pour cadre le parc d'Oranienbaum :

Je fis construire, dans un lieu écarté du bois, par l'architecte italien que j'avais alors, Antonio Rinaldi, un grand char sur lequel on pouvait placer un orchestre de 60 personnes, musiciens et chanteurs. Je fis composer des vers par le poète italien de la cour ¹, et la musique par le maître de chapelle Araya... Le 17 juillet, au déclin du jour... on se mit à table et, après le premier service, on leva le rideau qui cachait la grande allée, et l'on vit arriver de loin l'orchestre ambulante traîné par une vingtaine de bœufs ornés de guirlandes, et entouré de tout ce que j'avais pu trouver de danseurs et de danseuses... Tout le monde sauta de table pour jouir de plus près de la beauté de la symphonie et du spectacle ².

C'est là tout ce que nous savons de la fête du 17 juillet 1758, qui n'est relevée par aucun historien russe, et qui ajoute au catalogue bibliographique de Francesco Araja, une œuvre entièrement inconnue qui — il est à peine besoin de le dire — a disparu sans laisser d'autres traces.

* * *

L'année 1759 fut marquée, à Oranienbaum, par la reprise d'un second *opera seria* de F. Araja : *Alessandro nelle Indie*, qui avait été créé quatre ans auparavant, sur la scène impériale ³. Comme d'usage, les interprètes appartenaient tous à la troupe du grand-duc. C'étaient :

| | |
|--------------|--------------------------------|
| Alessandro : | Elisabetta Zampa |
| Porro : | Maxime Bérézovsky |
| Cleofide : | Maria Camati |
| Erissena : | Eleonora Brihan |
| Gandarte : | Nunziata Garani |
| Timagene : | Caterina Brizonzi ⁴ |

¹ Antonio Denzi qui avait déjà écrit le livret de la fête précédente.

² *Mémoires*, pp. 292-293.

³ Voir pp. 261-262.

⁴ J. von STÄHLIN (*Op. cit.*, II, 110-111) qui nous confie d'intéressants détails sur les représentations d'Oranienbaum, raconte que, ces soirs-là — et ce dut être le cas lors de celle d'*Alessandro nelle Indie* — le grand-duc tenait à l'honneur de prendre une part active à l'exécution : « Assis dans l'orchestre, à côté du

A cette occasion, l'imprimerie de l'Académie des sciences donna une nouvelle édition du livret, en italien et en français — probablement aussi en allemand et en russe — qui n'indique pas l'année de la représentation, et ne nous fait pas connaître la date exacte à laquelle elle eut lieu ¹.

Cette fois, les ballets avaient été imaginés par Francesco Calzavaro qui, se préparant à abandonner définitivement l'*opera buffa* de G.-B. Locatelli, prit, à cette époque, du service auprès du grand-duc. Pour les onze décors qui portaient les noms de G. Valeriani et de A. Pèresinotti, ils avaient, très probablement, été empruntés à la scène de la cour impériale. Il semble qu'il en ait été de même en ce qui concerne les costumes. Car un compte conservé aux Archives d'Etat montre que, pendant l'année 1759 précisément, il en fut confectionné, dans les ateliers impériaux, toute une série destinée à *Alessandro nelle Indie* qui, à ce moment, n'était plus joué au Théâtre de la cour.

Grâce à ce document qui apporte d'intéressantes précisions sur la réalisation matérielle d'une représentation semi-officielle, dans la Russie du milieu du XVIII^e siècle, nous apprenons que, pour les costumes des chanteurs, danseurs et choristes-figurants ², il fut dépensé les sommes suivantes :

| | | |
|--|---------|---------|
| <i>Clinquant et oripeaux tirés du cabinet de S. M.</i> | Roubles | 577,58 |
| <i>Id. achetés chez des marchands</i> | » | 1071,05 |
| <i>Id. appartenant à l'Etat</i> | » | 592,11 |
| <i>Salaires des artisans pour le travail</i> | » | 388,30 |

soit une somme totale de R. 2.629,04 ³, qui était considérable pour ce temps, et qui laisse deviner le soin que l'administration impériale apportait déjà à la partie visuelle des spectacles.

* * *

C'est à cette époque, mais à une date qu'il est impossible de déterminer exactement, en raison de l'absence de toute pièce officielle, que Vincenzo Manfredini dut entrer au service de Pierre Féodorovitch. J. von Stählin qui signale le fait, déclare que, dès lors, le jeune *maestro* composa, chaque année, un opéra pour la scène d'Oranienbaum ⁴.

Par malheur, l'historiographe — pas plus que les autres sources dont nous disposons — ne cite le titre de ces partitions, de sorte que nous avons connaissance d'une seule d'entre elles, et ce, grâce au livret qui en a été conservé. En voici le libellé :

*La | Semiramide riconosciuta | Dramma per Musica | da rappresentarsi | in
Oranienbaum | per comando | di | Sua Altezza Imperiale | Monseigneur | Il Gran Duca |
Di tutte le Russie | etc., etc., etc. | nel suo novissimo Teatro.*

Concertmeister et près du premier violon, il jouait tout l'opéra avec les autres instrumentistes. Il lui arrivait aussi, quand il se présentait un air accompagné d'un seul violon (*Violino solo accompagnante*), de se faire entendre en soliste et, à la fin de l'air, de se lancer dans une cadence brillante qui, chaque fois, était ponctuée par les applaudissements des loges et du parterre. »

¹ Exemplaire français à la Bibliothèque publique de Leningrad; id. allemand à la Library of Congress de Washington.

² A cette époque, l'usage s'était maintenu de recourir, pour cet emploi, aux élèves du Corps des cadets.

³ N. V. DRIZEN : *Matériaux...*, p. 32.

⁴ *Op. cit.*, II, 110. Nous l'avons montré, l'historien commet, à ce propos, deux erreurs en donnant l'année 1757 pour celle de la représentation d'*Alessandro nelle Indie*, et pour celle de l'engagement de V. Manfredini qui ne put se trouver à Oranienbaum avant la fin de 1759 ou le début de 1760.

La poesia è del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio Poeta di / Sua Maesta Cesaréa.

La musica è del Signor Vincenzo (sic) Manfredini Maestro di Cappella di / Sua Altezza Imperiale.

*In St. Pietroburgo / Nella Stamperia del nobil Corpo dei Cadetti.
1760 ¹.*

La distribution de *La Semiramide riconosciuta* était la suivante :

| | |
|--------------|-------------------------------|
| Semiramide : | Maria Camati |
| Mirteo : | Giuseppe Millico ² |
| Ircano : | Maxime Bérézovsky |
| Scitalce : | Nunziata Garani |
| Tamiri : | Maria Monari |
| Sibari : | Caterina Brizonzi |

Les décors avaient été brossés par Pietro Gradizzi, et les ballets réglés par Francesco Calzevaro.

Dans ce cas encore, il s'agit d'un ouvrage qui a passé inaperçu de la plupart des musicologues, tant russes qu'occidentaux ³, fait qu'expliquent, dans une certaine mesure, et le silence gardé à son endroit par les contemporains, et la disparition de la partition de Vincenzo Manfredini.

En 1761, le jeune compositeur donna-t-il encore quelque œuvre dramatique à la scène dont il faisait partie? On l'ignore.

Ce que l'on sait, par contre, c'est que l'arrivée de Francesco Calzevaro dans la troupe grand-ducale avait imprimé une vigoureuse impulsion à l'activité de la compagnie chorégraphique qui représenta, dès 1760, de nombreux ballets dus à son nouvel animateur. Ce furent, notamment : *Le sacrifice d'Iphigénie*, *Le rameau d'or* (peut-être sur une partition de J. Starzer), *Prométhée et Pandore* (musique de J. Starzer) et *Les noces impériales chinoises*; puis, en 1761 : *Réjouissances populaires à Saint-Petersbourg, pour le carnaval*.

Sur ces entrefaites, Francesco Calzevaro quitta la Russie pour rentrer dans son pays, et la troupe d'Oranienbaum resta sans chorégraphe.

Pas pour longtemps, au reste puisque, comme nous l'allons voir, elle fut, dès l'avènement du nouveau souverain, versée presque entière dans celle de la cour impériale.

¹ Exemple italien à la Bibliothèque publique de Leningrad (voir fig. 65, la reproduction du titre de ce livret). Selon l'usage, il dut être imprimé également des exemplaires en russe et en allemand, mais nous n'avons pas réussi à en rencontrer. Relevons, à ce propos, l'erreur commise par V. V. BESSEL (*Op. cit.*, p. 148) qui affirme que la musique de *La Semiramide* fut publiée à Saint-Petersbourg, en 1760. De toute évidence, il s'agit du seul livret de cet opéra.

² Comme le décorateur Pietro Gradizzi (voir t. II du présent ouvrage), qui collabora également à ce spectacle, G. Millico appartenait à la troupe de la cour impériale qui, on le voit, prêtait occasionnellement certains de ses pensionnaires à celle d'Oranienbaum.

³ Il n'est mentionné que par V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS (*Répertoire alphabétique...*, p. 54) et par H. RIEMANN (*Opern-Handbuch*, p. 516). Encore ce dernier prétend-il que *La Semiramide* fut représentée à Moscou.

UN RÈGNE DE SIX MOIS

Monté sur le trône le jour même de la mort de l'impératrice Elisabeth Péetrovna (25 décembre 1761), le tsar Pierre III ne se contenta pas d'imprimer tout aussitôt un cours nouveau à la politique étrangère de la Russie, en donnant l'ordre de suspendre immédiatement les hostilités contre la Prusse, et en esquissant un rapprochement avec le pays dont il était demeuré l'admirateur obstiné. Il tint encore à montrer — et sans plus tarder — combien lui était à cœur tout ce qui touchait à la musique et au théâtre.

Car, le 7 janvier 1762, treize jours seulement après son avènement, il trouva déjà le temps de signer un oukase destiné à apporter des modifications considérables au sein du personnel de la scène impériale.

Pressé de réagir vigoureusement contre la francophilie qui avait été l'une des traditions du règne précédent, et qu'il supportait impatiemment ¹, le jeune souverain voulut que l'un de ses premiers actes fût de licencier abruptement la Compagnie française qui se trouvait en Russie depuis l'année 1743, et dont tous les membres reçurent aussitôt leur congé, avec l'indemnité de voyage prévue à leur contrat ².

Pour les autres troupes, elles virent leur effectif sensiblement rénové, tout d'abord de par le renvoi de quelques-uns de leurs membres, mais plus encore par l'admission en bloc de tout le groupe d'artistes qui faisaient partie du théâtre grand-ducal, à Oranienbaum, et que le tsar, témoignant ainsi l'attachement qu'il leur portait et l'estime en laquelle il les tenait, s'empressa de faire inscrire sur le rôle des scènes impériales.

C'est ainsi qu'en ce qui concerne la Compagnie italienne, Vincenzo Manfredini fut promu, avec un gage bien modeste de huit cents roubles, à la charge de maître de chapelle et de compositeur de la cour, où il vint remplacer H. Fr. Raupach qui, en 1759, avait succédé dans ces fonctions à Francesco Araja.

De son côté, le chanteur bouffe Costantino Compassi qui, pendant onze ans, avait connu une faveur toujours grandissante au palais où il était devenu l'un des familiers de la tsarine défunte, paya de sa place ces relations désormais jugées compromettantes, et se vit substituer — avec les mêmes appointements de mille cinq cents roubles — Gabriele Messieri, jusqu'alors attaché à l'*opera buffa* de G. B. Locatelli. C'est encore au sein de cette dernière troupe, que fut choisi le sopraniste Antonio Massi auquel Pierre III alloua un traitement annuel de mille roubles, et qui, pendant dix ans, allait faire une brillante carrière sur la scène du palais. Enfin, Nunziata

¹ En date du 12 janvier 1762, le résident britannique à Saint-Pétersbourg mandait à son gouvernement que, dès le jour de son avènement, Pierre III manifesta « en tout son aversion pour la France » (*La Russie d'il y a cent ans*, p. 180).

² *Ibid.* Et *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61-62.

Garani, l'étoile du théâtre d'Oranienbaum, fut engagée, avec les mêmes appointements qu'elle avait précédemment, soit mille cinq cents roubles ¹.

Dans l'orchestre, l'oukase de Pierre III n'apporta pas des perturbations moins considérables et, là aussi, nombreux furent les artistes qui furent permutés d'Oranienbaum.

Tout d'abord, Niederstedt qui, probablement, avait fait partie de la troupe grand-ducale, succéda à Jakob Foerster, comme second claveciniste, et reçut un gage annuel de cinq cents roubles. Le violoniste Josef Ritt fut renvoyé, avec la somme qui lui était due pour le retour dans son pays. Il en alla de même du flûtiste Brabé qui se trouvait depuis longtemps en fonctions et qui, lui, ne bénéficia pas de la même indemnité, pour la raison qu'il conserva son emploi au Corps des cadets. A la place de Brabé, ce fut Coster, jusqu'alors au service de Pierre Féodorovitch, qui fut nommé, aux gages de cinq cents roubles.

Par ailleurs, le tsar ordonna de réengager le violoniste Pietro Peri qui, lui aussi, était auparavant à Oranienbaum, et il spécifia que Peri serait désormais *Concertmeister* « au même titre que Domenico dall'Oglio avec lequel il alternerait, ainsi que cela avait été le cas de Madonis ». Mais, étrange différence, Pietro Peri qui pourtant avait été l'un des maîtres du grand-duc, reçut un gage de deux cents roubles seulement, alors qu'un autre violoniste, Anton Ohnesorge, son collègue à Oranienbaum, obtenait trois cents roubles, et que Tito Porta voyait ses appointements portés à mille roubles.

Enfin, l'oukase impérial disposait que le vieux violoniste Angelo Vaccari, qui se trouvait à Saint-Pétersbourg depuis 1742, ne serait « plus employé, vu son âge, mais qu'eu égard à ses nombreuses années de service, il lui serait alloué une pension de quatre cents roubles jusqu'à sa mort, ou aussi longtemps qu'il resterait en Russie » ².

De son côté, le corps de ballet de la cour, où se trouvaient déjà de très nombreux sujets d'élite, reçut un appréciable renfort, car il admit, d'un coup, douze jeunes danseurs et danseuses russes qui avaient été formés sur la scène d'Oranienbaum ³.

Enfin, comme si, une fois congédiée la Compagnie française, il eût voulu souligner plus éloquemment encore les dispositions bienveillantes dont il était animé à l'égard de tout ce qui tenait au génie du grand Etat dont il était originaire, le nouveau souverain accorda, le 22 mars, au « comédien libre » Johann Neuhoff ⁴ et à sa femme Johanna-Eleonor, un privilège pour la création et l'entretien d'un Théâtre allemand à Saint-Pétersbourg, Moscou, Riga et Reval, avec l'autorisation de faire venir de l'étranger les artistes nécessaires à cet effet. Toutefois, il s'agissait là d'une entreprise particulière qui, semble-t-il, devait se subvenir à elle-même, sans recevoir de subside de la cour impériale ⁵.

On le voit, l'une des premières pensées de Pierre III, dès le lendemain du jour où il prit possession du pouvoir, fut pour les grandes institutions artistiques dont il venait d'hériter

¹ Elle ne conserva pas longtemps son traitement car, dès le mois d'août de la même année, Catherine II, qui se souvenait de l'intimité dans laquelle son défunt mari avait vécu avec la cantatrice, s'empressa de la congédier.

² Pour tous les détails relevés ci-dessus, voir : *Archives des Théâtres impériaux*, II, 61-62.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 21-22.

⁴ Comme nous l'avons dit plus haut (p. 230), Johann Neuhoff faisait partie de l'entreprise théâtrale dirigée à Riga, par les comédiens allemands Johann-Peter Hilferding et Scolari. En 1761, il en devint l'un des entrepreneurs, et c'est en cette qualité qu'il demanda à Pierre III un privilège pour plusieurs villes russes. Il mourut en 1764.

⁵ Pour l'instant, on ignore si cette entreprise vint à chef, et si Neuhoff put tirer avantage du privilège qui lui avait été conféré. Tandis, en effet, que N. FINDEISEN (*Esquisse d'une histoire...*, II, 113) tient pour certaine l'activité de la troupe allemande à Saint-Pétersbourg, et que I. Nossouf — dont on a mille bonnes raisons de suspecter les informations — signale, dès 1763, ses spectacles dans la capitale, V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS (*Les entreprises théâtrales étrangères de l'époque de Catherine*; s. l. n. d., p. 2) croit que la compagnie de Neuhoff ne joua jamais à Saint-Pétersbourg, ni à Moscou, et qu'elle se borna à exploiter les provinces allemandes de la Baltique. Notons, toutefois, qu'en 1765, Neuhoff étant venu à mourir l'année précédente, un oukase de Catherine II transmit son privilège au comédien Scolari : fait qui semble corroborer l'affirmation de N. Findeisen et de I. Nossouf.

et dont, mélomane passionné et convaincu, il était, mieux que les souveraines défuntes, capable d'apprécier la valeur, bien que sa culture générale fût restée très sommaire.

Deux preuves supplémentaires de l'intérêt extrême qu'il leur témoigna immédiatement nous sont fournies par l'empressement qu'il mit à mander Francesco Araja auprès de lui ¹, ainsi que par l'intention qu'il ne tarda pas à manifester d'enrichir encore les troupes de la cour, en engageant, dans le plus bref délai, tous les virtuoses et compositeurs les plus illustres de l'Europe, notamment Giuseppe Tartini et Baldassare Galuppi ² dont il sentait tout l'éclat que leur présence n'eût pas manqué d'apporter à sa chapelle ³.

Hélas, l'odieux assassinat dont Pierre III fut victime, le 7 juillet déjà, ne lui laissa pas le temps de réaliser les beaux projets qu'il caressait et qui, sans nul doute, eussent fait de la scène de Saint-Pétersbourg la première du monde.

Par une véritable dérision du destin, ce fut à Catherine II, qui avouait volontiers ne rien comprendre à la musique et y être absolument insensible, qu'il allait être réservé d'accomplir, en partie, le vœu de l'infortuné souverain dont on est fondé à écrire que, dans ce domaine tout au moins, il était infiniment supérieur à son ambitieuse épouse.

* * *

Comme il se devait en pareille circonstance, la mort d'Elisabeth Péetrovna avait interrompu toutes les réjouissances, à la cour aussi bien qu'à la ville, les théâtres avaient clos leurs portes, et un deuil officiel d'un an ayant été ordonné selon l'usage, la vie artistique fut entièrement suspendue, pendant un temps, dans les deux capitales.

Les obsèques de la souveraine défunte furent célébrées dans le délai prévu par le cérémonial de la cour, c'est-à-dire quelques semaines après le décès. Puis, le huitième jour qui suivit l'ensevelissement — en février, mais à une date que nous n'avons pu déterminer exactement — les religieux franciscains fixés à Saint-Pétersbourg, firent chanter, dans leur église, un *Requiem* solennel dont ils avaient commandé la musique à Vincenzo Manfredini, et sur lequel J. von Stählin rapporte les détails suivants ⁴ :

Grâce aux libéralités des plus considérables de leurs paroissiens, les religieux avaient fait aménager, dans l'édifice, une décoration funèbre. Gradizzi le jeune, peintre de décors de la cour, et le machiniste des théâtres Brignonzi avaient été chargés de ce soin, et avaient tendu l'église de voiles de deuil.

De son côté, le maître de chapelle Manfredini avait composé la musique qui fut exécutée par les castrats, les autres chanteurs italiens, une basse allemande ⁵ et toute la chapelle de la chambre impériale. Cette musique dura bien deux heures. On la trouva si

¹ Nous l'avons vu, le vieux *maestro* ne tarda pas de reparaitre à Saint-Pétersbourg, mais la mort tragique et inattendue de Pierre III le détermina à regagner, peu après, sa patrie.

² J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 158.

³ Notons encore qu'un mois — exactement — avant sa mort, Pierre III ordonna d'engager le jeune décorateur Francesco Gradizzi qui avait été l'aide de son père Pietro sur la scène d'Oranienbaum et qui, recueillant ainsi la succession de celui-ci et celle de Giuseppe Valeriani mort peu auparavant, allait donner, pendant plus de trente ans, les preuves de son talent en livrant d'innombrables décors aux Théâtres impériaux. L'entrée de Francesco Gradizzi au service est du 6 juin 1762 (*Arch. Th. Imp.* III, 137).

Il semble que ce fut là l'ultime décision du tsar relative aux troupes de la cour. Au tome II du présent ouvrage, on trouvera un aperçu de l'activité déployée par cet artiste durant tout le règne de l'impératrice Catherine II.

⁴ *Op. cit.*, II, 156-157.

⁵ C'était, semble-t-il, la basse Andreas Elias Erhardt qui, nous l'avons vu, avait été appelé en 1759, par Locatelli, pour son théâtre de Moscou et qui, probablement, était resté quelque temps en Russie, lors de la ruine de l'entreprise.

parfaitement conforme au style sacré et si émouvante, qu'elle eût pu, tout aussi bien, durer quatre heures, sans paraître trop longue à l'auditoire.

Du commencement à la fin, l'empereur lui-même l'écouta avec attention, au milieu d'une assistance qui emplissait tout l'édifice. Après le service, les Pères lui offrirent un déjeuner dans leur réfectoire.

Comme on le verra par la suite, le public de Saint-Pétersbourg eut, par deux fois encore, en 1765 et en 1766 ¹, l'occasion d'entendre un *Requiem* de Vincenzo Manfredini. En l'occurrence, s'agissait-il de nouveaux ouvrages ou, plus simplement, d'auditions successives de celui qui fut chanté en 1762? On ne peut le savoir, pas plus qu'on ne saurait dire si la *Messa funebre concertata a 4 voci e strumenti*, dont la partition non datée est conservée aujourd'hui à Pistoie ², s'identifie à eux ou à l'un d'eux.

Cependant, en dépit du deuil national dont il ne semble pas s'être affecté outre mesure, Pierre III, ne pouvant décidément se priver longtemps de sa distraction favorite, jugea bientôt qu'il lui était loisible de reprendre ses chères habitudes. Par son ordre, la musique reparut au cours des dîners et des assemblées du palais, cela quelques semaines à peine après les funérailles d'Elisabeth Péetrovna. Et, dans l'orchestre où il recommença de tenir consciencieusement sa partie près du *Concertmeister*, on revit l'auguste virtuose au milieu des artistes professionnels et d'un certain nombre de dilettantes exercés qui avaient autrefois participé aux séances d'Oranienbaum et qui, désireux de se faire bien voir de leur nouveau souverain, s'empressaient, maintenant encore, de se joindre à lui pour renforcer l'ensemble ³.

Le grand banquet de quatre cents couverts ⁴, qui fut servi au palais, le 3 juin 1762, pour célébrer la ratification du traité de paix signé, le 24 avril, entre la Russie et la Prusse, fut l'occasion toute trouvée d'une manifestation bien autrement importante. Car la brillante société conviée par Pierre III, assista, pendant le repas, à l'exécution d'une pièce de circonstance : *La pace degli eroi, dramma per musica* en un acte, dont l'empereur avait commandé le livret au poète de la cour Lodovico Lazzaroni qui venait d'entrer au service, et dont ce fut là l'ouvrage de début, cependant que la musique en avait été demandée à Vincenzo Manfredini ⁵. D'ordre du souverain, le livret de *La pace degli eroi* fut imprimé à Saint-Pétersbourg, en italien et en allemand, pour être distribué aux convives, et il y en eut également une édition russe, rédigée par Ivan Barkof ⁶.

Quant aux interprètes, c'étaient : Maria Manfredini-Monari (la Paix), Nunziata Garani (la Vertu), Bartolomeo Puttini (le Mérite), Giuseppe Millico (le Courage), Gabriele Messieri (Jupiter) et Ignazio Dol (Mercure) ⁷.

Cet ouvrage dont aucun biographe du compositeur n'a eu connaissance, et dont la partition est certainement perdue, fut-il mis à la scène, comme sembleraient l'indiquer les mots : *dramma per musica*, ou seulement chanté, à la manière d'une cantate? Nous n'avons pu l'établir, car le texte de Lodovico Lazzaroni ne donne aucun renseignement à ce sujet. Ce que nous savons, par contre, c'est que *La pace degli eroi* marqua le terme des festivités organisées sous le règne de Pierre III qui n'allait pas tarder d'être brutalement écarté du pouvoir.

¹ Voir le t. II du présent ouvrage, à ces dates.

² Pubblicazioni dell'Ass. dei Musicologi italiani. Città di Pistoia, Archivio capitolare della cattedrale. *Catalogo delle opere musicali*; Parme, 1936-1937, p. 50.

³ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 157-158.

⁴ Un pénible incident se produisit au cours du repas. Ayant porté un toast à la famille impériale, Pierre III remarqua que sa femme ne s'était pas levée, comme les autres convives. A haute voix, au travers de toute la table, il l'injuria basement.

⁵ J. von STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 157.

⁶ Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad.

⁷ Livret de l'ouvrage.

Entre temps, Francesco Araja était arrivé à Oranienbaum ¹ où le souverain, revenu se fixer dans son ancienne résidence, afin de mettre de la distance entre lui et sa femme, le reçut avec joie, et le chargea incontinent d'écrire un nouvel opéra. Toutefois, le vieux *maestro* n'eut pas même le temps d'ébaucher sa partition. Contraint d'abdiquer, le 28 juin, Pierre III fut assassiné, le 7 juillet, par Alexis Orlof, frère de l'amant en titre de Catherine II ². Ce que voyant, le prudent Italien jugea plus sûr de tirer son épingle du jeu, et de quitter sans délai un pays dont l'avenir ne pouvait manquer de lui paraître bien incertain ³. Exemple que nombre de ses compatriotes ne tardèrent pas d'imiter, soit qu'ils eussent reçu leur congé de la nouvelle souveraine, soit que, d'eux-mêmes, ils eussent compris que leurs relations passées avec Pierre III les rendaient indésirables aux yeux de Catherine II ⁴.

C'est ainsi qu'amputée récemment de Costantino Compassi et du décorateur Pietro Gradizzi, partis quelques mois auparavant, ainsi que du peintre Giuseppe Valeriani, mort en avril, la Compagnie italienne perdit, en quelques semaines, de nombreux artistes parmi lesquels Nunziata Garani, Maria Camati, Caterina Brigonzi, Ignazio Dol ⁵ et le violoniste Pietro Peri...

Pour autant, les scènes de la cour ne devaient point déchoir. Bien plutôt, accueillant sans cesse de nouvelles et brillantes recrues, elles n'allaient pas tarder de prendre un éclat incomparable.

Car Catherine II, dont on sait l'importance extrême qu'elle attachait toujours aux choses de l'esprit, et singulièrement à celles du théâtre en lequel elle voyait avec raison l'un des plus féconds éléments de culture de son peuple, ne recula, on le verra, devant aucun sacrifice pour attirer, à Saint-Pétersbourg, l'élite des compositeurs, des instrumentistes et des chanteurs de son époque.

Cela au point de faire de sa capitale l'un des centres artistiques les plus actifs de l'Europe, et de lui valoir le surnom flatteur de « Venise du Nord », que Voltaire lui décerna un jour.

¹ Ainsi que nous l'avons dit (p. 125), Araja ramenait avec lui le violoncelliste russe Ivan Khorgevsky que l'ex-grand-duc lui avait confié, deux ans auparavant, pour permettre à ce jeune artiste de se perfectionner en Italie.

² Grégoire Orlof qui, à ce moment, recevait les faveurs de l'impératrice et qui, dans le catalogue innombrable des amants de Catherine, détient la troisième place, par ordre de date...

³ J. von STÄHLEN : *Op. cit.*, II, 159.

⁴ Dès son avènement, celle-ci, qui était pressée de liquider des témoins gênants, opéra des coupes sombres dans les rangs des familiers et des serviteurs du tsar défunt.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 6 septembre 1762, annonce.

PIÈCES ANNEXES

I. DOCUMENTS EXTRAITS DES ARCHIVES PRINCIPALES
DE L'ÉTAT DE SAXE, A DRESDE

Remarques préliminaires

Les documents reproduits ci-dessous et dont on remarquera que, selon l'usage du temps, ils sont presque tous rédigés en français, sont extraits des Archives principales de l'Etat de Saxe (*Sächsisches Hauptstaatsarchiv*), à Dresde, où ils se trouvent classés sous les cotes et désignations suivantes :

Cote 3361. — *Depeschen aus und nach Moskau, 1730.*

Cote 3309. — *Berichte von Lefort an Lagnasc, 1730-1732.*

Cote 383. — *Varia das Theater pp. betr., 1680-1784.*

Cote 3362. — *Ordres du Roy à Mr. Lefort... de l'an 1726 jusqu'à l'an 1732.*

* * *

Pour s'orienter plus facilement dans l'examen de ces pièces, le lecteur voudra bien prendre note des quelques renseignements suivants qui précisent brièvement la situation occupée, dans l'administration polonaise et saxonne, par les hauts personnages entre lesquels cette correspondance fut échangée¹.

- Lagnasc.* Peter Robert Taparelli, comte Lagnasco, séjourna en Espagne en 1698, à Rome en 1704-1706, puis de nouveau en 1709, aux Pays-Bas et en Angleterre en 1707-1708, au Danemark en 1711. Dès ce moment, il poursuivit sa carrière à Dresde où il avait les titres de ministre privé du cabinet, de général de cavalerie et de lieutenant-capitaine de la cavalerie de la garde. Mort en 1732.
- Le Fort.* Johann, baron de Le Fort, fut accrédité, de 1721 à 1736, en qualité de ministre de Saxe auprès de la cour de Russie.
- Fleury.* François Joseph Wicardel, marquis de Fleury et de Beaufort. De 1725 à 1731, ministre du cabinet saxon.
- Manteuffel.* Ernst Christoph, baron puis comte de Manteuffel, mort en 1749, fut ministre du cabinet saxon, de 1719 à 1730.

¹ Renseignements tirés : a) de la *Cartothèque du Personnel diplomatique saxon* (aux Archives principales de Dresde); b) de l'annuaire publié en 1731, à Leipzig, sous le titre : *Kgl. Poln. und Churf. Sächs. Hoff- und Staats-Calender auf das Jahr 1731.*

- Walther.* Secrétaire de la cour de Saxe.
- Villio.* Comte Emilio Villio, chambellan. Dès 1712, chargé d'affaires de l'Etat de Saxe, à Venise.
- Hoym.* Carl, comte Hoym, envoyé extraordinaire de Saxe à Paris; de 1724 à 1731, ministre du cabinet saxon.

* * *

Par ailleurs on notera que :

1° Toute la correspondance, qu'elle soit rédigée en Russie, à Varsovie ou à Dresde, est datée selon le calendrier grégorien qui avançait alors de onze jours sur le calendrier russe.

2° Cette correspondance est reproduite ci-dessous, d'après la place qu'elle occupe dans les dossiers des archives saxonnes, et non pas dans l'ordre des dates. Dans l'exposé que nous avons fait du voyage de la troupe italienne à Moscou (voir ci-dessus : *Partie II, Chapitres II-IV*), nous avons, par contre, relaté les faits essentiels de cette correspondance, dans leur ordre chronologique.

3° Nous avons scrupuleusement respecté l'orthographe, la ponctuation et les tours — souvent assez fantaisistes — des signataires. Le cas échéant, et pour suppléer à certains lapsus, nous avons indiqué entre crochets ([]) les mots que nous avons cru devoir ajouter au texte original, pour parfaire le sens d'une phrase. D'autre part, lorsque le texte original était indéchiffrable, nous avons indiqué en note, en les accompagnant d'un point d'interrogation, les mots que nous proposons dans le cas particulier.

* * *

Enfin il est nécessaire de rappeler que le roi de Pologne et prince-électeur ne prenait pas personnellement connaissance des lettres que lui envoyaient ses représentants à l'étranger. Celles-ci étaient lues au souverain par un ministre du cabinet. C'est pourquoi, bien qu'elles portent la suscription : *Sire*, elles sont adressées à ce haut fonctionnaire, en l'espèce le comte Lagnasc.

Ces lettres étaient, tout d'abord, rédigées sous la forme d'un brouillon (*Conzept*) écrit, sous la dictée de l'ambassadeur, par son secrétaire particulier qui y inscrivait, au fur et à mesure, les corrections et adjonctions indiquées par son supérieur. Puis elles étaient mises au net et transcrites calligraphiquement sous leur forme définitive (*Copie*) qui était envoyée à Varsovie ou à Dresde.

Par bonheur, les brouillons et les copies des lettres de Le Fort au roi de Pologne ont été conservés dans leur presque totalité, les deux séries se complétant mutuellement et sans interruption. De telle sorte qu'en confrontant la correspondance du ministre de Saxe en Russie avec les lettres qui lui furent adressées de Varsovie et de Dresde, il est possible de rétablir l'entier processus de la négociation diplomatique qu'il avait été chargé d'engager, ainsi que la succession des événements consécutifs à ces pourparlers.

*Correspondance diplomatique échangée entre Moscou, Varsovie et Dresde,
relative au voyage en Russie, pendant les années 1731-1732,
de la troupe italienne du roi de Pologne, prince-électeur de Saxe*

COTE 3361

Dépêches de et à Moscou, 1730

I. Conzepte zu Leforts Meldungen an den Sächs. Hof ¹

N° 38

Moscou, le 18^e May 1730

S. M. Cz^e qui Se propose de faire briller Sa Coür et ses états a donnée la commission au Gen. Jagozinsky et à Son Grand Maréchal de chercher à trouver le moyen a faire venir une Troupe de Comediens Italiens qu'Elle veüt avoir dans Son Service, ces deux Messieurs m'ont consulté sur cette entreprise et m'ont dit qu'ils croyoient que la Czarienne pourroit bien me charger d'en ecrire à V. M. pour La prier Si par le canal des Acteurs de Sa Troupe ils ne pourroient point ramasser par leurs connoissances une autre troupe qui voulût venir icy sous d'honnetes conditions, et que comme l'on disoit que la troupe de Votre Maj^{te} étoit fort nombreuse s'il arrivoit, qu'un jour V. M. vint a vouloir en congedier quelques Acteurs, S. M. la Cz^e prieroit V. M. de vouloir bien s'en défaire en Sa faveur où bien, en preter quelques uns jusqu'à ce que la troupe d'icy fût ramassée p^r etre complete. Le C. de Læwenwolde m'a dit qu'entre cy et la poste prochaine il me parleroit plus amplement sur ce sujet...

Adjonction au n° 40

Moscou le 29^e May 1730

Voicy, M^r une incluse p^r M^r Walther dont que S. M. la Czarienne a bien voulu me charger, il s'agit d'une Musique de Cabinet qu'Elle voudroit avoir laquelle devroit etre composée d'excellents Musiciens, permettes Mg^r, que je mette cette Commission sous la protection de V. E. et que je resente dans cette occasion-cy une nouvelle marque de Sa bonté, comme tout est presentement fort bien ordonné en cette Coür, ces M^{rs} ne doivent pas craindre d'y souffrir par manque de soin ny payement, et comme les Musiques du Roy sont si completes peut etre se pourroit il que S. M. voudra bien ceder où preter quelques uns de ces Virtuosis.

A l'égard de la troupe des Comoediens Italiens je n'ay pas pù encore joindre M^r de Jagozinsky qui a ordre de m'en parler de la part de S. M. je luy ay communiqué ce que j'en ay deja escrit il m'a fait prier de le reiterer aütant que j'ay pù savoir il y a un fond de 15 à 20/m. R^o destiné pour les gages seules de ces Acteurs. Je souhaite qu'ils y aye lieu de trouver chez nous quelqun qui pùisse par ses connoissances rassembler une bonne troupe. Ce qu'il y a de facheux c'est le longtems que cela pourra prendre p^r les rassembler, et Dieu scait si la troupe de S. M. est assez forte pour detacher quelques uns en faveur de la Czarienne, que si pourtant il y eüt lieu à cela, M^{rs} de Jagozinsky et Læwenwolde, qui sont chargé de cette commission m'ont dit qu'il conviendroit que l'on envoya icy où a la Coür se trouveroit un des Principaux acteurs p^r avoir l'inspection sur le Batiment que l'on veüt construire et pour ordonner les decorations, car S. M. a fait entendre qu'Elle seroit charmée si ce Spectacle pourroit etre sur pied vers l'Automne. (J'oze esperer que V. E. me fera la grace de me faire repondre sur les articles cy dessus.)

Deuxième adjonction au n° 40

Moscou, le 29 May 1730

a Mr. Walther.

Je suis chargé d'une Commission de la part de Sa Maj^{te} Czar^e de la quelle je voudrois, bien s'il est possible me tirer avec honneur et temoigner par mon tres humble devoüement à cette gratieuse souver^e qui de plus en plus se fait adorer et admirer par toutes ses eminentes qualités. Voicy de quoy il s'agit :

¹ (Brouillons des rapports de Lefort à la Cour saxonne.)

Cette Princesse souhaiteroit avoir une Musique de Cabinet, mais Elle souhaiteroit qu'Elle fût composée d'Elite des musiciens qui eussent l'approbation de Virtuosi — car pour de bons musiciens nous n'en manquons pas icy — mais l'on voudroit que le peu de personnes que l'on veût tirer de Chés nous où d'autres pays, excellassent chacun dans son genre, s'il est possible. L'on souhaiteroit d'en avoir un bon Jouëur de Clavessin qui en même temps fût Compositeur, 2 voix pour les airs Italiens et Allemand un Chatré s'il se peut et une Chanteuse qui ne soit ni laide ni desagréable mais plutôt jolie s'il se peut et qui aye des grâces, Un bon Jouëur de Lût s'il se peut de la main de nôtre amy Weis à qui je vous prie de faire bien mes complim^{ts}. Un bon haut bois, qui se distingue aussi dans la flûte traversière.

Un bon Basson.

Comme Dieu soit loué il ne vous manque pas de bonnes connaissances il vous sera facile de deterrer si l'on peut rassembler chez nous ces Messieurs et je suis persuadé que le Roy etant informé de l'envie de Sa Maj^e sera le premier à cooperer que cette bande merite l'approbation de S. M. et qui sait si peutêtre Elle ne voudra pas faire le plaisir à S. M. C. de luy ceder quel uns de sa propre musique où bien preter. Vous pourres me dire les gages que chacun d'eux veût avoir par les quels seront ponctuellement payés, car je dois vous dire qu'il y a un fonds déjà destinés, tant p^r la Comedie Italienne que p^r le Corps dont L. L. Ex. Messieurs de Jagozinsky et Gr. Mar. Comte de Lœwenwolde ont la direction Gener^e, eux étants connoisseurs et Amateurs, on leur payera les fraix de voyage, et sitôt que l'on saura qu'ils sont prêts à partir on expediera quelqu'un sûr les frontieres de Prusse p^r leur faire traverser la Courland et la Russie avec toutes les comodités requisez seulement Cher ami que nous sachions à juste les conditions que chacun pretend. Ils peuvent s'engager pour un où deux ans. Ils auront aussi leur logement franc.

Adjonction au n° 41

Moscou, le 5 juin 1730 ¹

... [le projet est] de faire ramasser une troupe qui pût être *permanente* à cette Cour. Que si en attendant par la generosité de V. M. elle voulût bien se priver de quelques uns des Acteurs de sa Troupe pendant 6 mois où une année, jusqu'à ce que la *propre troupe* fût venue et établie, la Souveraine regarderoit cette marque de generosité de V. M. avec un plaisir tres sensible...

Deuxième adjonction au n° 41

Moscou le 5 juin 1730

Il plaira à V. E. de remarquer par ma Relation d'aujourd'huy que j'ay parlé à M. le General Jagozinsky au sujet de la troupe Italienne... Ce general m'a dit avoir une lettre tout prete p^r V. E. par laquelle il luy recomendera cette affaire...

Il m'a aussi parlé d'un Hautbois que le defunt Grand-General de la Couronne avoit, le quel il souhaiteroit que l'on pût l'engager s'il est en Saxe, au defaut de quoy, il s'en trouvera sans doute d'autre.

N° 51

M., le 10 Juillet 1730 ²

... les Musiciens seront bien traités icy...

Adjonction au n° 52

Moscou le 13^e Juillet 1730

Ce matin à la Cour le General-Adjudant C^e de Lœwenwolde m'a insinué de la part de la Czarienne de sonder si V. M. etoit encore dans le goût de monter des chevaux qui vont l'amble... L'on m'a encore fortement parlé du plaisir que S. M. Cz^e auroit si l'on pouvoit luy procurer une troupe des Comediens Italiens avec les Musiciens et les Voix dont j'ay parlé cy devant. Elle m'a fait de nouveau assurer que ces gens là auront tout lieu d'être contents du Traitement qui leurs sera fait icy et, qu'ils ne seront point tenus à rester plus longtemps en ce pay que leur volonté ne le portera, mais que cependant s'il etoit possible que la Troupe Italienne voulüsse s'engager à rester une année pour ceux qui ne voudront pas rester plus longtemps, et jusqu'à ce que l'on aye pû en ramasser une nouvelle ce seroit se qui feroit le plus de plaisir à la Czarienne.

¹ Après avoir eu un entretien avec Yagouinsky qui lui a exposé à nouveau les desirs de l'impératrice, Le Fort ajoute les détails que voici sur le projet formé en Russie.

² Nouvel exposé des détails du projet, déjà connus par les lettres précédentes.

Adjonction au n° 57

Moscou le 7^e Août 1730

J'ay reçu la lettre... avec la Notice des Mùsiciens qui souhaiteroient s'engager au service de S. M. Cz^e, j'ay communiqué à M^{rs} de Jagozinsky et Lœwenwolde les Conditions qu'ils pretendent; ils m'ont fait reponce ce matin, que S. M. feroit examiner quels Mùsiciens de ce Corps la pourroient convenir p^r joindre au Corps de Mùsique que S. M. a deja icy, lesquels pourroient etre engagés en meme temps que les Comediens Italiens. Et que, comme S. M. paroissoit n'etre pas éloignée de faire cession à S. M. C^e de sa trouppe Italienne, l'on prioit d'envoyer une Liste des Acteurs qui composent cette trouppe avec les gages qu'ils exigent.

L'on demande aussy si le Danceur Dû Pre et sa femme y sont compris, et si les Comediens jouent aussy quelqes Scenes Francoises. L'on prie aussy de faire savoir s'il se trouvera quelqes voix et s'il y aura moyen d'avoir une Trouppe de Danseurs de corde qui puissent etre aux gages de S. M. et outre cela jouer pour le public à leur profit. L'on attend qu'à savoir les conditions des Comediens et des fraix environ, qu'il pourroit coûter p^r les amener icy pour se resoudre à depecher quelqu'un p^r aller contracter et prendre cette Trouppe.

Adjonction au n° 70

Moscou le 16^e octobre 1730

Pour M^r de Fleury.

... La cour icy paroît fort impatiente de savoir, si l'on pourra contracter avec les Comediens Italiens, l'on demanderoit à savoir à combien les gages de cette trouppe peut se monter, bien entendu que ces gens là ne voudront pas servir pour le meme prix que chez le Roy, mais aussy le Procureur General Jagozinsky, qui est chargé de cette commission souhaiteroit fort que les prix exorbitants ne puissent pas faire manquer l'affaire. Il m'a chargé de faire savoir au Pantalon qu'il connoit que si la trouppe vient icy il peut prendre hardiment pour une dixaine de mil R^o de galanteries toute sorte de petits volumes pour pouvoir faire des Lotteries à la Redoute, et qu'il aura la facilité que ces effets ne payeront point de douane.

Quoiqu'incertain, de la réussite l'on commence cette semaine l'Edifice d'un Theatre de Comedie qui sera placé sur la grande place devant Kremel le quel suivant le Plan que m'en a fait voir M^r de Jagozinsky.

Deuxième adjonction au n° 70

M., le 16^e octobre 1730

A Mr. Walther.

... L'on est fort impatient de savoir si S. M. Cz^e pourra obtenir la Trouppe Italienne, en attendante l'on batite une magnifique sale p^r ceux la... ¹ d'autres, si on ne peut pas les obtenir, ce que je trouve c'est que peut etre aura-t'on de la peine à persuader la Trouppe de la realité des promesses, mais ayant à faire à Mess^r de Jag. et C. de Lœwenwolde, je suis persuadé qu'ils seront mieux qu'ils en pensent. Tout dependra qu'ils ne fassent pas des propositions exorbitantes.

Adjonction au n° 73

M., le 6^{bre} 1730

Pour Mq. de Fl. ²

M^r le General Jagoz... [et] M^r le Gr. M. C. de Löwenwde. la remercient des soins qu'Elle se donne p^r les Comediens et Chanteuses Italiens; V. E. aura vû par mes precedentez comme le Gr. Mar. C. de Löw. m'a dit que l'on avoit envoyé les ordres au Gen. Weisbach p^r contracter avec eux. A l'egard de la crainte qu'ils pourroyent [avoir] d'etre durement traités comme aux certaines tems cela peut etre arrivé autrefois, je puis jurer a V. E. que si Je n'etois pas persuadé qu'ils seront contents et bien tenus; peutetre au dela de leur attente je ne me serois, ma foy, pas chargé de la commission. Nous ne sommes plus au tems passé, Nous avons icy la Souveraine qui est si rempli de bonté, generosité et d'équité, qu'elle ne souffriroit pas qu'on leur fit le moindre tord, surtout gens venant de la main de S. M., dont le Roy se prive p^r faire plaisir à sa Maj. Cz^e.

Adjonction au n° 77

M., le 4^{bre} 1730

Pour M. de Fleury.

... A l'egard de la Trouppe de Comediens Italiens M^r de Jagoz. est d'opinion que le Gen. Weisbach aura déjà accordé avec eux, suivant les ordres qu'il en a et que si cette Trouppe ne coûte d'apointem. qu'une

¹ Illisible : « ou »?

² Fleury.

10^e de mille Roubl. L'on peut hardim^t. contracter avec eux, ou^tre les petites douceurs et agrements que l'on leur procurera en tems et lieu.

Adjonction au n^o 80

M., le 25 X^{bre} 1730

A Mq. de F.¹

... L'Engagement des Comediens et des Chanteuses cause icy beaucoup de joye, S. M. a temoigné etre tres reconnoissante de la cession que le Roy luy en fait, on songe à leurs logements et à les recevoir et soigner comme il faut...

II. Lettres reçues des Ministres de l'an 1730

N^o 7

A Dresde le 10 juillet 1730

Sekr. Walther an Le Fort.

... Je me suis aussi informé apres plusieurs sujets propres pour etre engagez au service de S. M. Cz. pour une musique de la Chambre, mais jusqu'ici je n'ai pas encore pu rencontrer les Instrumens, qu'on demande, qui excellent et qui veuillent entreprendre un si long voyage. Comme S. E. le Patron m'a dit, qu'Elle avoit reçu sur ce sujet une lettre de M^r le General Jagousszezinski et qu'Elle alloit vous envoyer une Notice de Musiciens fort habiles et d'Instrumens qui pourroient en meme tems servir d'Orchestre à une Comedie Italienne, je n'ai plus rien à y ajouter si ce n'est, que je croye toujours fort necessaire qu'il vienne quelqu'un ici muni de pleinpouvoir et d'especes de la part de S. M. Cz. pour engager ces postes de Virtuosi et pour les mener ensuite en Russie...

N^o 8

A Dresde, le 15 Jùillet 1730

Manteuffel an Lefort.

J'espere que vous aurés reçu ce que je vous ai repondù, touchant la Comedie Italienne, et la Musique que S. M. Cz : souhaite d'avoir. Et pour vous montrer que je ne perds pas cette affaire de vùe, je vous prie d'avertir S. E. M^r Jagoczinski, que S. Mté. aura l'une et l'autre, c'est à dire que, grace aux soins de M^r le Grand-Maitre de la Garderobbe, et d'un Virtuoso, à qui j'en avois donné la Commission, dès que vous m'en eutes écrit la premiere fois, cette levée a été si heureuse, qu'il y a tout un petit orchestre de 13 Instrumens, tout prêts à mettre à la voile, si S. dite M^{té} veut bien me renvoyer signée de sa main Imperiale, la punction cy jointe d'une Capitulation, et depecher vers ces Cantons quelque Commissaire traittable et honnete homme, muni d'un plein pouvoir et sur tout d'especes, pour faire un Contrat plus détaillé, et pour payer, tant les fraix du Voyage, que le premier quartier de Leurs gages; Le même Commissaire pourra, en meme temps conclurre le Marché avec des Comediens Italiens, le Rois n'étant pas éloigné de faire cession de toute sa troupe à S. M. Czar^{ne}.

N^o 11

a Dresde le 15. d'Août 1730

N. Wicardel de Fleury an Le Fort.

... Sur ce que Vous avez fait connoitre dans la même depeche, que Sa M^{té} Czaarienne souhaiteroit avoir une troupe de Comediens Italiens, le Roy a resolu de faire repasser la Siene en Pologne, et leur y accordera la permission de traiter avec celuy que la Czarine en voudra charger, et de convenir pour un voyage en Russie et leur séjour d'un an à la Coür Czaarienne; et si après l'essai d'un an cette Troupe convient à Sa M^{té} Czarienne, et qu'Elle trouve à propos de l'engager pour plus long tems, en ce cas Le Roy se fera un plaisir de la laisser au service de la Czarine, et trouvera moyen d'en assembler une autre.

N^o 12

A Dresde, le 22 d'Août 1730

Walther an Le Fort.

... le Comte de Manteuffel... etant deja parti...

C'est aussi à cause de Sa retraite, que je ne sai pas jusqu'où l'affaire des Musiciens peut etre avancée, et j'en parlerai à S. E. le Marquis de Fleury, lorsque je serai arrivé auprès de lui en Pologne. En attendant,

¹ Fleury.

Monsieur; celui ci vous aura déjà mandé les dispositions où le Roi est pour faire plaisir à S. M. Cz. par rapport aux Comediens Italiens...

N° 17

à Varsovie le 14 Sept. 1730

Walther an Le Fort.

... Pour les acteurs de la Comedie Italienne ils sont en chemin de venir ici et en partie déjà arrivez, et le plus court seroit, je crois, que la Cour où vous etes, chargeat M^r de Bestùjeof ici à traiter avec eux et avec ceux des Musiciens qui pourroient vouloir s'engager; à quoi la lettre que vous aûrez reçû, Monsieur, dû depuis de S. E. le Marquis de Fleury, aura déjà pû donner occasion. Quand ils seront arrivez ici je tacherai l'avoir leur liste; Mais pour ce qui est de leurs gages il seroit inutile de vous en envoyer une Consignation, puisqu'entre nous soit dit, ils ne feront pas un si long voyage à moins qu'on ne leur accorde des appointements qui puissent les recompenser de la peine de l'entreprendre, autànt qu'il m'en souvient, la bande des Comediens consiste en deux femmes et deux hommes pour faire les Amants, et outre cela un Docteur, un brave, qu'on nommé Goviello, un Pantalon et un Arlequin, dont les deux derniers surtout n'ont guère de pareils dans leur espece ici. Il y a presentement ici une belle voye de femme Italienne, nommée la *Ludovica*. Peut etre accepteroit elle le parti, si on lui faisoit des bonnes conditions. Comme M^r de Bestùjeof doit etre connoisseur de la musique, il en pourroit d'autant mieux jûger.

N° 21

Grodno, le 8 d'Octobre 1730

Fleury an Lefort [écrit par Walther]

Sa Maj^{té} ne negligera rien de ce que depend d'Elle pourque la troupe Italienne de Comediens se determine à entrer au service de S. M. Cz. C'est dans ce dessein que Sa Maj^{té} leur a fait ordonner de la joindre ici à Grodno, où d'ailleurs Elle n'en a pas besoin. Elle fera pareillement persuader, s'il est possible, une où deux Chanteuses Italiennes de passer dans ce pays-là.

La meilleure maniere de faire réussir la chose, est, de charger M^r le General Weisbach de negocier avec eux, le Roi ne pouvant rien faire de plus que de le leur permettre, et de s'engager à les recevoir à son service, toutes les fois qu'ils ne s'accroissent pas du séjour de Russie...

Je dois encore ajouter, qu'en parlant à Sa Maj^{té} au sujet des Comediens et Chanteuses, que S. M. Cz. souhaite d'avoir, Sa Maj^{té} m'a dit, qu'Elle fera tout ce qu'Elle pourra pour en envoyer en Russie; mais qu'un des empeschemens pourroit bien venir de la prevention où l'on est, que les etrangers sont quelques fois durement traittez dans ce pays-là; à propos de quoi Sa Maj^{té} se ressouvient d'avoir envoyé des mineurs à Pierre le Grand, dont Elle n'a jamais pû avoir des nouvelles depuis qu'ils ont mis pied en Russie...

N° 28

Varsovie le 8. Nov. 1730

Walther an Lefort.

... Quant à la Troupe de Comediens Italienne, on fera de ce coté ci tout ce qu'on pourra pour faciliter leur engagement auprès de S. M. Cz. et tout dependra des conditions, que M^r le General Weisbach sera en etat de leur accorder. On m'assure que le moindre de la troupe a jûsqu'à 500 ecus de gages fixes ici, outre d'autres petits avantages et agrements et que l'entretien ordinaire de toute la bande coûte au Roi entre 6. à 7. mille ecus par an, et ils croyent qu'il n'y a rien d'exorbitant en demandant le double de ce qu'ils ont ici, pour entreprendre un si long voyage. Je vous mande cela confidemment et dans mon particulier, sachant d'ailleurs que l'on tache de les disposer à se preter à ce possible aux offres qui leur seront faites et qu'on suppose proportionnées à la grandeur et generosité de la Souveraine qui les fait faire...

N° 29

Varsovie, le 9 nov. 1730

Fleury an Lefort [autographe].

... Quant aux commediens italiens, il ne depend plus du Roi, mais des ordres, que l'on a donnez à M^r le General de Weisbac pour assurer leurs petits interests; J'ay fait voir à Pantalon ce qu'il a lieu d'attendre de la protection de M^r le comte Jacoginski; cett article l'a fort encouragé, c'est le meilleur acteur, il a sa famille establie dans cette ville, et un commerce fort considerable, je m'informeray dans quel etat est la negotiation du Chef de la troupe avec M^r le General Weisbac, et feray ce qui dependra de moy pour en hatter la conclusion et l'execution...

N° 34

Varsovie, le 30 Nov. 1730

Walther an Lefort.

... A la fin, Monsieur, j'ai le plaisir de vous annoncer, si vous n'en êtes déjà informé, que notre troupe de Comédiens Italienne s'est engagée au service de S. M. Cz. y compris quelques voix et entre autres la Ludovica, qu'ils paroissent tous très contents des conditions qu'on leur a faites et qu'ils se mettront au premier jour en chemin pour vous aller divertir...

N° 35

Varsovie, le 30 novembre 1730

Fleury an Lefort [autographe].

... Quant aux comédiens, et aux chanteuses, je leur ay leu l'article contenu dans cette dernière où les a fort consolés dans l'affliction où ils estoient de se devoir separer de leur familles, et entreprendre un si grand voyage dans cette saison; une des deux chanteuses a une des plus belles voix que j'aye entendù, et sa figure ne déplaira pas, je crois qu'ils partiront dans quinze jours. Quand ils se mettront en route, je prendray la liberté d'en recomander quelqun à Leurs Excellences Jagogenski et Biron...

N° 40

Varsovie le 21 Decembre 1730

Fleury an Lefort [autographe].

... J'acheue par vous recomander trois personnes de la musique de S. M^{té} auxquelles j'ay remis des lettres pour M^r le procureur General, et pour M^r le Grand Chambelan qui exposent leurs estats particuliers qui joint au merite qu'ils ont dans leur profession, deuroyent leur attirer une protection particuliere de ces M^{rs} auprès de S. M^{té}. Ckariene ces trois personnes ne vont en moscouie que pour ne point desobeir aux ordres expres de S. M^{té}, elles ne scauroyent se resoudre a y passer un fort longtemp a cause de leur familles qu'ils laissent en Saxe, pour l'entretien desquelles ils laissent la pension du Roy; si S. M^{té} Ckariene les goûte autant qu'ils sont goûtes chez nous, elle n'aura pas de repugnance a les bien traiter, autrement il voudroit mieux les renvoyer satisfaits dans la belle saison; ces personnes ne sont nullement acoustumes a figurer avec les comédiens. je vous les recomande particulièrement; L'autre chanteuse a une plus belle voix, et de la figure, mais la Cosma et son mary sont infiniment plus habiles dans la musique, et admirables dans l'action; Je crois que la Ludovica part bien recomandee par le General Weisbac, avec lequel elle doit avoir conclu son marché; elle est accompagnee par un ieune Gentill'homme polonais nommé M^r Wolski qui a este Page du Prince Royal. Je vous prie pareillement de leur rendre les serüives qui dependront... ¹ Quant au Pantalon vous scaües ce que vous m'avez engage a luy promettre de la part du Procureur General.

N° 41

Varsovie, le 28 Decembre 1730

Fleury an Lefort.

... Demain la compagnie des musiciens et celle des comédiens partent d'icy pour aller egayer celuy ² de Moscou, qui commence (a ce que l'on m'a appris) cinqu semaines plus tard. J'aioutte a tout ce que ie vous ay escrit en leur faueur; un'information necessaire pour que l'on ne croye pas que l'habillement pour le theatre, a l'égard des musiciens doiue rouler sur leur compte, comme celui des comédiens entre nous; ils n'ont pas trouüé beaucoup d'encouragement de la part de M^r le General de Veisbac, et si ie n'avois pas employé mon peu d'eloquence a les persuader qu'ils n'auoyent que des agrements a esperer d'une Souueraine aussi gracieuse que S. M^{té} Karienne, d'autant plus estant enuoyés par un Roy, dont elle se declaroit amie, leur voyage auroit esté fort triste, par raport aux idees qu'ils auoyent conceues sur les manieres militaires, et d'aüthorité que l'on a employees, quelques fois a leur esgard dans le discours; si vous aües este en Italie vous scaües comme moy que l'on y a de grands menagements pour les musiciens et qu'ils faut en user avec eüs comme avec des enfans gastes si l'on üeut en tirer du plaisir.

¹ Illisible.² Le carnaval de Moscou, vraisemblablement.

COTE 3309

Lettres et copies de relations de M^r Le Fort à Moscou et à Petersbourg à M^r le C^{te} de Lagnasc.
1730-1732N^o 6. Copie*Moscou le 5^e Fevr. 1731*

... L'on n'a encore pas des nouvelles icy que les Mùsiciens et Comediens de V. M. soient arrivés à Kivf, àùjourdhù le Comte de Jogozinsky fait partir un Couùrrier pour leurs aller au devant, et moy je feray partir demain un de mes Domestiques p^r les aller joindre à une couple de centaines de Werstes et leur apporter des rafraichissements, ils seront logés au Palais Le Fort et occuperont les appartements du defunt Pierre 2. et de la Grande Dùchesse sa scœur...

N^o 8. Copie*Moscou le 19^e Fevrier 1731*

... Mercredi passé ¹ l'on celebra Le jour de nom de S. M. Cz^e...

Le Jour suivant les Mùsiciens et Comediens de V. M. dont voicy la Liste, arriverent icy en bonne santé, mais fort fatigués de leur long et penible voyage, outre les desastres qui leurs sont survenùs dans la route. Je compte que demain je les presenteray à S. M. Czarienne, qui est fort impatiente de les voir, ils logent dans le Palais Le Fort, Madame Lùdovica dans les appartements du defunt Pierre 2 et Mad^e Cosima et son mary dans ceux de la defunte Grande Dùchesse, et tout le reste sont logés dans le meme Palais...

Adjonction au n^o 8

Liste der Mùsicornm und Comedianten, welche aus Warsau nach der Stad Moscau kommen

Mùsici

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Der Capellmeister Ristory... | von der mùsique bey der Comedie |
| 2. Die Sàngerin Lùdovica | Singet in apartement |
| 3. Der Sànger Cosimo Ermini und Seine Frau Margaretha | Singen die intermedia bey der comedie |
| 4. Cas par Tanesky | Ein Violgambiste |
| 5. Johann Verokay | Ein Violiniste |

Comedianten

- | | |
|-------------------------|-------------------------------------|
| 1. Der Director Ristory | agirt dann und wann den Scarmouche, |
| 2. Andreas Bertoldi | Pantalon |
| 3. Bellotty | Arlequin |
| 4. Malùcelli | Docteur |
| 5. Lùcas Caffany | Brigella, |
| 6. Fantasia | drey Verliebten |
| 7. Ermano | |
| 8. Verder | |
- und 5 Frauen-Zimmer.

Bey der Sùite befinden sich annoch der Capitaine Birckholtz und ein Polnischer Edelmann, der Mann von der Sàngerin Lùdovica.

2 Waldhornisten und
1 Fagotiste

Adjonction au n^o 8*Moscou le 19^e Fevr. 1731*

Sire

Enfin, Sire, les Mùsiciens et Comediens de V. M. sont arrivés, fatigués et harassés du penible voyage; J'ay eù raison de leur envoyer mon valet de chambre au devant à quelques centaines de Werst d'icy, avec quelques rafraichissements, puisque toutes leurs provisions leurs avoient manqués depuis 3 jours. Arlequin

¹ Soit le 14 février, nouv. st.

avoit eù une couple d'accès de fièvre en chemin, et arriva malade, le soir de leur arrivée je luy envoyay mon Chirurgien, qui l'a retabli. Lüdovica est arrivée enrhumée, son indisposition a cessé et le lendemain de son arrivée j'invitay chez moy le Comte Jagozinsky, les Comtes de Lœwenwolde et quelques Amis, où je leur donnay les prémices des voix de Lüdovica, de la Cosima et de son mary, avec l'accompagnement de Ristorini [Ristori], Famsky [Janeschi] et Verokay. Je crus, Sire, que ces connaisseurs me tomberoient en extase d'entendre un si bel assemblage de Musique, Ils confessent ouvertement qu'ils n'ont rien où de pareils et brûlent d'impatience de les mettre en œuvre pres de S. M. qui n'en a pas moins d'impatience. Hier toute la troupe vit la Cour, ayant demandé des Billets pour les Galeries de la grande sale, où étoient placés les spectateurs, ils conviennent que la Cour est sûr un tout autre pied qu'on ne leur en avoit fait la description; et sont revenus des affres d'un Pays barbare, comme on leur en avoit fait le portrait.

J'ay eù un peu de peine pour la distribution de logements et d'autres arrangements, mais tout cela est fini. Les Comtes de Jagozinsky et de Lœwenwolde, qui sont trop occupés, m'ont priés avec la permission de V. M. de soigner pour eux, afin que rien ne manque et que j'aye l'attention nécessaire, afin que chacun soit pourvu du nécessaire, tant pour leurs besoins particuliers, que pour ce qu'il faut pour les mettre en état de jouer. Je fais de mieux pour suffire à tout. Je les ay alimentés jusqu'à present, parce que le Traitteur, que je leur ay procuré, qui est un sujet de V. M. et qui loge dans le Palais, n'a pu être prêt que pour demain, sitôt que j'auray présenté la Troupe à S. M. nous ferons travailler au Theatre portatif de la grande sale, que le Directeur Ristorini [Ristori] trouve fort à son goût, et s'il est possible on tachera de donner une représentation avant le départ des Ambassadeurs Chinois, qui doivent partir au Carême present.

D'ailleurs, Sire, je trouve tout le monde assez unis et de bonne volonté. Lüdovica ne se plaint que du Chocolat qui nous manque icy, tant à la Cour qu'à la ville, et auquel elle est accoutumée.

N° 9. Copie

Moscou le 26^e Fevr. 1731

... Mardy passé¹ les Musiciens et Comédiens de V. M. furent présentés à S. M. Cz^e. qui en parut très satisfaite et en témoigna beaucoup de joye. Ils dînerent à la Cour et S. M. témoigna faire une distinction particulière de Mad^e. de Wolska par les attentions qu'on a eù pour Elle.

Cet apresdiné Elle chantera pour la première fois dans les appartements de S. M. accompagnée des S^{rs} Ristori, Verogay [Verocai] et Tanesty [Janeschi], qui ont pareillement aussi beaucoup d'approbation. Nous pensons, qu'entre cy et la 15^e. ils pourront être en état de représenter l'Inganno fortunato...

Adjonction au n° 9. Copie

Moscou le 26^e. Fevrier 1731

Sire

Le 19^e de ce mois j'eus l'honneur de faire mon rapport à V. M. de l'arrivée de Ses Musiciens et Comédiens, qu'il Luy a plu de faire expédier pour icy.

Le lendemain le Grand Marechal Comte de Lœwenwolde me fut avertir de venir vers 11 heures à la Cour pour présenter ces gens là à S. M. Cz^e. J'obeis aux ordres et fus introduit par le Grand Marechal, accompagné de Mad^e Lüdovica, son mary et le Lieut. Colonel Birekholz.

Je fis un compliment à S. M. Cz^e. de la part de V. M. témoignant, que V. M. apprendroit avec satisfaction, que le monde, qu'Elle Luy envoyoit, put Luy faire autant de plaisir que V. M. en avoit à les Luy faire présenter.

S. M. me fit répondre, qu'Elle avoit beaucoup d'obligation à V. M. de sa generosité et de sa complaisance, que je pouvois assurer V. M. que les Musiciens ny les Comédiens n'auroient aucun regret du séjour qu'ils doivent faire icy, particulièrement venants de la part de V. M.

Mad^e. Lüdovica ensuite fit un compliment à cette Princesse de la part de V. M. qui Luy fit répondre dans des termes fort obligeants, apresquoy ils eurent l'honneur de Luy baiser la main.

L'on fit ensuite admettre les autres Musiciens et Comédiens qui eurent aussi l'honneur de baiser la main à S. M.

Cela fait l'on fit passer les Musiciens et Comédiens dans les appartements du Grand Marechal, où on les invita à rester à diner et où le Grand Marechal fit les honneurs de sa table.

Pour Mad^e Ludovica, son mary M^r de Birekholz et moy S. M. nous fit inviter de rester à diner à la table du Grand maître avec la Generalité et les Dames de la Cour.

L'apresdiné la Grande Chambelane me fit prier de conduire Lüdovica dans ses appartements. Je la Luy presentay de meme que son mary et M. de Birekholz, on y presenta du Caffé, apres quoy S. M. entra et graciosamente fort Lüdovica, la pria de chanter un air par cœur, dont S. M. fut contente.

¹ Le 20 février, nouv. st.

Le General Comte de Lœwenwolde etant present, Lùdovica le pria de demander à S. M. la grace pòur ùn deserteur qui devoit etre pendù à Kivf, dans son passage, et dont Elle avoit obtenu la sùspension de l'execution pòur 8 semaines, S. M. parùt fort satisfaite de ces sentiments genereux et accorda aussitot le pardon, qui fùt expedié par ùn Courrier.

Cela fait S. M. invita Lùdovica, son mary et de Birkholz de se rendre chez Mad^e la Dùchesse de Mecklenbòurg, où les Qùadrilles passeroient la soiré, et Leurs permit en meme tems de se masquer, quoy qu'ils ne fussent pas dù nombre des Qùadrilles. Offre qui n'a ete fait qu'à eux seuls, mais Lùdovica ne voulant point paroître seule distingvée, a voulu Se contenter de paroître en masque la semaine prochaine, que les masques etrangers pòurront entrer par billets et que chacun sera habillé svivant son goût, ny ayant plus de Qùadrille.

Chez Mad^e. la Dùchesse de Mecklenbòurg Lùdovica fit des compliments à cette Princesse à la Princesse Proscovia sa sceur et la Pr^{esse} Romadanowsky, de la part du Primat. On luy fit beaucoup d'honneteté et la Grande Chambelane la mena dans l'appartement de S. M. où Elle jouoit. On les fit ensuite passer dans la sale à souper, où nous soupames avec les Comtes Jagozinsky, Lœwenwolde et M. de Bracka. Le lendemain le Grand Marechal Comte de Lœwenwolde donna une espee de festin à sa Promise, où etoit la Pr^{esse} Trùbezkoy sa tante et la Comtesse de Lœwenwolde, le Grand maitre et divers Seigneurs de la famille; L'on m'invita à cette Assemblée et en meme tems le Comte de Lœwenwolde me pria d'y inviter aussy Lùdovica, son mary et M. de Birkholz, Cosima ¹ et sa femme. L'on s'y divertit fort bien et la Compagnie fùt enchantée de la voix de Lùdovica, et Cosima et sa femme eurent aussy l'approbation, quoy, je pense, que l'habillement et le geste leur eût donné plus de graces.

Le vieux Ristori travaille actuellement à ùn Theatre portatif, qui doit etre pose dans la Grande Sale, il fait etat que dans la semaine prochaine il pòurra etre posé.

Avanthier l'on fit assembler la Mùsique de la Còur pour former l'Orqvestre qui sera composé de 24 Mùsiciens.

Tanesky et Verogay font sòuvent repeter Lùdovica pòur la remettre dans sa voix.

On espere qu'entre cy et 15 jours ils donneront la premiere representation de l'Inganno fortunato. Je travaille actuellement à procurer à la troupe la franchise des ports de lettres d'ici à Memel, n'etant pas en etat de sùporter ces fraix, qui me coûtent déjà une 50 de Ducats. Je sòuhaite qu'il plaise à V. M. de faire ecrire à M^r Schüller pòur que les fraix des paquets de la troupe ne restent pas sùr mon compte.

Sans numéro

Moscou le 1^{er} Mars 1731

... Lundy passé ² le General Ajùdant Comte de Lœwenwolde fùt declaré Lieùtenant General...

Ce meme jòur Lùdovica eut l'honneur de chanter la premiere fois devant S. M. Cz^e et la Còur, Elle fùt fort applaudie et S. M. ordonna de Luy faire ùn present de 200 Ducats...

N^o 10. Copie

Moscou le 5^e Mars 1731

Lundy passé ³ les Mùsiciens de V. M. se firent entendre à la Còur pres de S. M. La Lùdovica y chanta quelqùes Cantates accompagnée de Ristori, Verokay et Tanesky. Cette souveraine en temoigna beaucoup de satisfaction et leurs ordonna ùn cadeau, scavoir : à la Lùdovica 200 Ducats, à Ristori 100, et aux autres chacun 50 Ducats.

La Comedie donnera Samedy prochain sa premiere representation de l'Inganno fortunato avec l'Intermede de Velasco et Tilla...

N^o 11. Copie

Moscou le 8^e Mars 1731

... Demain il y aura la premiere représentation de la Comedie Italienne de l'Inganno fortunato, l'Intermede sera de Velasco et Tilla, l'on jouera dans la grande sale de la Còur.

N^o 12. Copie

Moscou ce 12^e Mars 1731

... Vendredy passé ⁴ les Comediens Italiens donnerent avec succes la premiere representation de l'Inganno fortunato et les Intermedes de Velasco et Tilla dans la grande sale de la maison où loge S. M. Cz^e.

¹ Cosmo Ermini.

² Le 26 février.

³ Même date.

⁴ Le 9 mars.

Le Directeur Ristori y avoit pratiqué un Theatre portatif, avec les decorations qui firent un bon effet, pour le peu de tems que l'on a eù pour y travailler. La Comedie finie S. M. rentra dans ses appartements, et lorsque j'eus l'honneur de Luy baisér la main, Elle me chargea de mander à V. M. de sa part, qu'Elle Luy estoit sensiblement obligée de la complaisance que V. M. avoit eù de Se priver en sa faveur des Musiciens et Comediens, qu'Elle Luy avoit envoyé, qu'Elle estoit extremement contente d'eux et quoiqu'Elle n'entendoit pas la langue Italienne Elle avoit prise beaucoup de plaisir à la Comedie, que pour y suppléer Elle souhaitoit, que l'on Luy fit traduire en langue Russe les Comedies que l'on representeroit, pour avoir plus de connoissance du sujet de la piece et des gestes qui les accompagnent. Ce soir là le S^r Cosimo et sa femme avec les Comediens souperent à la Coür, à la table du Grand-Marechal. Cette representation a eù une approbation generale.

Le 20^e il donneront une seconde representation de la Comedie du Cocu imaginaire.

N^o 13. Copie

Moscou ce 19^e Mars 1731

... Hier pour la seconde representation la Troupe des Comediens de Votre Majesté jouerent la Comedie du Cocu imaginaire et l'Intermede de Pimpinon. S. M. fut tres satisfaite de cette piece, et l'on y rit beaucoup, mais il arriva une scene imprevue sur la fin, qui donna lieu à bien d'autres eclats de rire, et un peu de confusion. La piece finie l'on introduisit sur le Theatre une folle de la coür, ayant chargé Pantalon et Arlequin de tacher à la faire danser, ces deux Acteurs par divers Lazzis tacherent à la mettre de bonne humeur, et la tenant entre eux deux, vouloient la faire danser. Elle se sentand pressée par eux, n'eut d'autres armes pour se debarasser, que de leur cracher sur la face. Ils ne quitterent cependant pas prise, jusqu'à ce qu'elle fut au bout du Theatre où ils vouloient recommencer d'autre singeries, mais elle lasse de leurs importunités, se debarassa et ne crut pas pouvoir mieux les epouvanter qu'en levant ses jupes et montrant ce qu'elle portoit. Par grandissime bonheur S. M. et les Princesses parloient pour passer dans les appartements. Cette scene rejoüt extremement les spectateurs, d'autant plus que 3 Archeveques estoient du nombre, lesquels lorsqu'ils virent cette ceremonie firent tous trois le plongeon pour detourner la vue.

Jeudy prochain les Comediens rejoüront la piece Pantalon interrompu dans ses amours et l'Intermede le mary joueur et la femme bigotte...

N^o 14. Copie

Moscou ce 26^e Mars 1731

... Jeudy passé ¹ l'on joua la Comedie de Pantalon desabusé. Il n'y eut point d'intermede, Cosima etant enrouée, nous fines chanter à leur place dans les Entre-Actes la Roselia ² qui eut son applaudissement par son gosier flexible.

Hier l'on joua Scaramouche Joueur qui joue sa femme et l'Intermede : du mary Joueur et de la femme bigotte.

Cosima et sa femme y firent des merveilles.

Jeudy l'on jouera Arlequin Prince feint.

N^o 15. Copie

Moscou le 2^e Avril 1731

... Jeudi passé ³ les Comediens jouerent la piece d'Arlequin Prince feint, et hier celle de Pantalon Petit Maitre, et cela avec beaucoup d'applaudissement...

N^o 16. Copie

Moscou ce 9^e Avril 1731

... Mercredy passé ⁴ Ludovica fut appellée à la Coür, pour y chanter, l'on dit qu'Elle s'en acquitta bien.

Mardy passé ⁵ les Comediens jouerent la Comedie de l'Amant trahi, et Cosima et sa femme l'Intermede de Pimpinon. Hier ils representent celle de Rosetta Jardiniere où Comtesse de Tortone, et Cosima et sa femme donnerent un nouvel Intermede de Lidia et Ircano. Jeudy ils donneront la derniere representation jusqu'à Paques, de Scaramouche sorcier, où l'Innocence protégée.

¹ Le 22 mars.

² Rosalia M. Fantasia, femme de l'acteur de ce nom.

³ Le 29 mars.

⁴ Le 4 avril

⁵ Le 3 avril.

N° 17. Copie

Moscou ce 12^e Avril 1731

... Mardy passé ¹ il plût à S. M. Cz^e. de faire appeller Cosima et sa femme, avec la femme de Fantasia qui donnerent un concert à cette Souveraine, dont Elle parût fort satisfaitte et les fit regaler chacun de 100 R°. Sa ditte Majesté a eù aussy la grace d'accorder aux Mùsiciens et Comediens de Votre Majesté la franchise des ports de lettres d'icy jùsqu'à Memel.

N° 18. Copie

Moscou le 19^e Avril 1731

... Jeudy passé ² l'on joua la Comedie d'Arlequin, Maitre d'Ecole, et Dimanche celle de Scaramouche sorcier pour la derniere fois jùsqu'à Paques...

N° 20. Copie

Moscou le 30^e Avril 1731

... Hier jòur de Paques S. M. fût en cortege faire ses devotions à l'Eglise du Sobor...

L'apres diné il y eût appartement à la Cour, où Madame Wolska chanta diverses Cantates en presence de S. M. qui eût la grace de l'applaudir, meme de la gracioser. Aùjourdhù il y aùra aussy concert à la Cour, où Mad^e Cosima et Roselia chanteront.

N° 21. Copie

Moscou le 7^e May 1731

... Jeudy passé ³ les Comediens represententent la piece de la Dame Demon et la servante Diable. Hier ils donnerent la comedie d'Arlequin Marchand d'Esclaves où l'Etourdy. Cette derniere piece n'a pas eù l'applaudissement des precedentes, par son peu de jeu de Theatre...

Après demain l'on doit celebrer en grande magnificence l'anniversaire du Couonnement de S. M. Cz^e. L'on dit qu'il y aùra 3 jòurs de Galla qui se svivront à cette occasion.

N° 22. Copie

Moscou le 10^e May 1731

[La lettre débute par une longue relation de la fête anniversaire du couronnement, qui fut célébrée le 9 mai]...

A table il y eût un concert de voix et de Mùsique, la Lùdovica commença par la Cantata cy jointe, qui fût traduite en Rùsse qu'elle chanta de meme. Elle fût svivie de diverses autres Cantates Italiennes qu'elle chanta seule.

Aùjourdhù apresdiné il y aùra encore concert, jeu et Bal à la Cour, où Roselia chantera aussy sa Cantata italienne que voicy à l'occasion de la fete.

Demain l'on representera le Festin de Pierre...

Adjonction au n° 22

CANTATA

*Per il giorno dell'Incoronazione
di Sua Maesta Imperiale
di Rùssia*

Dal Antonio de Wolsky fata,
Dalla Lùdovica de Wolska cantata,
Dal Giovanni Verocai messa in Mùsica
Alla Medema Imperial Maesta
In Segno d'umilissimo Ossequio
Dedicata

Serenissima Imperatrice

Al trono Imperiale inclinato l'Universo mira colle pùpille gelose l'Aùgùstissimo giorno che vienne hoggi rasserenato dal Tùo Aspetto, ma più che nel Tùo Imperial desio si specchia, più s'inchina e s'inamora. Mira bene Serenissima Anna il Tùo bel volto, con che l'hai conpiaciùta a tal Segno, che le Dee e Dii Terrestri

¹ Le 10 avril.

² Le 12 avril.

³ Le 3 mai.

cedano Corone, scettri e Imperii prostrano ai piedi. Non ardisco o Grande Imperatrice degna del Trono del Universo alle Tùe Virtù Imperiali achite sacrificar lode che già da Tùo Fronte risplendono tanto chiare. Per rispettoso omaggio come l'attomo al Sole, così con profondo Silentio mi getto ai piedi del Trono di Vostra Imperial Maesta, supplicandola umilissimamente di concedere le delicatissime l'orecchie alle parole d'un Cùor che le parla e d'altro che le canta. WOLSKY.

Recitativo

O ! Raggi di Splendor Celeste
In Terra da Coronato Fronte
Della Grande Anna
Sparsi il giorno ameno
Rendete a più sereno.

Aria

Chiare Stelle
Mai più belle
In Terra han da regnar
Dal sguardo solo
Oscure l'ombre
Del lume nato per Imperar.

Recitativo

Dunque risplendi Immortale
E dal Tùo Fronte
Spargi i raggi sereni
Imperi felice
O grande Imperatrice !

Aria

Il Ciel gode
Che la lode
La Terra cantera
Al Imperio
Con desio
Tùta s'inchinera

Il Coro

Viva, Viva, quel gran Nome
Che già mai l'estingùera.

* * *

CANTATA PER LA FESTA

dell'Incoronazione

di Sùa Maesta Imperiale

di Rùssia

Di Rosalia M. Fantasia, Comica.

Cantata a Dùe, allùsiva al Giorno dell'
Incoronazione di Sùa Maesta Imperiale

Fedetta e Amor Vassallo

a 2. Della Rùssia è questo il Cielo,
Che al Seren de Raggi Sùoi
Fà più chiari i nostri Di.

Fed. Non spunto dal verde stelo
 Più bel fior, come fra noi
 Tù Grand'Alma compari.

Am. Si di Tù Grand'Alma
 Sùblimi tanto son le Dovi e i Pregi,
 Che la mente vien meno
 Nel contemplarli, anzi la fama istessa
 Tromba non hà per pùblicarli a pieno.

Fed. Non fià perà che resti
 Mùta la lingua in così lieto Giorno
 In cù si vede l'Imperial Diadema
 Splendor con fasto al Tùo bel erin d'intorno
 Forse ancor potria la Sorte
 Per onor della Grand'Alma
 Maggior darle ùn di Splendor
 Che in mirar si degno oggetto
 Tal douèrebbe aver diletto
 Qùal hà l'Ape intorno al fior.
 D. C.

Am. A te Gran Donna eterno
 Dello stame vital La Parca ingorda
 Ne formi il filo, e poiche il mondo intiero
 Riuerente t'ammira,
 Con fortunati euenti
 Fanno l'istesso a gara gl'Elementi

L'onda che mormora
 Fra sponda e sponda,
 L'àura che tremola
 Fra fronda e fronda
 Tùtte decantano il Tùo Gran Cor.
 La Terra immobile,
 Gl'Astri che girano
 Tùtti concorrono,
 E tùtti aspirano
 A' tribùtarvi fede e Amor.

Am. Viva dùnquè immortale il Tùo Gran Nome,
 E con Eco festiùà
 Si senta risonar giocondo il Viva.

Coro

Dal sùo Cielo la Gloria discenda
 E circondi il Tùo crine di stelle
 Fra le faci d'Amore risplenda
 La Virtùte con fiamme più belle.

* * *

N° 24. Copie

Moscoù le 17^e May 1731

... Le 12, jour de naissance de V. M. j'eus l'honneur de le regaler ¹ avec les Ministres Etrangers et quelques Seigneurs de la Coür. Je profitay à cette occasion des Mùsiciens de V. M. pour lui donner un concert, le Tùrc parùt fort content et rejoùit, et la compagnie ne se quitta que vers minùit...

Dimanche pasé les Comediens de V. M. representèrent la Comedie : Scaramouche Armes et Bagage avec le nouveàu Intermede : La precieùse ridicùle.

¹ L'envoyé extraordinaire turc.

N° 25. Copie

Moscou le 24^e May 1731

... Jeudy passé ¹ il n'y eût point de comedie, Dimanche l'on representa Pantalon Apoticaire, qui a reüssi fort bien. Aùjourd'hù l'on donnera Scaramouche Sorcier par plaisir.

N° 26. Copie

Moscou, le 28^e May 1731

... Jeudy passé ² la Troupe des Comediens de V. M. representent la piece de Scaramouche Magicien par plaisir avec l'Intermede de la Pelerine, et hier celle des disgraces d'Arlequin circoncis, avec des airs detachés chantés par Rosalia.

N° 28

Moscou ce 4^e Juin 1731

... Jeudy passé ³ les Comediens de V. M. representent la Comedie : Scaramouche Jardinier, et hier l'Amant Lunatique...

N° 28. Copie

Moscou le 11^e Juin 1731

Jeudy passé ⁴ l'on joua la Comedie nommée Franca-Trippa. Hier il n'y en eût point. Arlequin est tombé malade d'une fluxion de poitrine qui fait craindre qu'il ne sera en etat de jouer de quelqùe tems. L'on dit meme qu'il pourroit etre attaqué des poulmons, ce qui derangeroit fort la troupe.

N° 31. Copie

Moscou le 25^e Juin 1731

... La Troupe de Votre Majesté joua hier Scaramouche Musicien Sofistique et Maitre à danser. Verder surnommé Florindo fit le Role d'Arlequin, à la place de celuy qui est malade, lequél paroît etre pour cette fois hors de danger, la fievre l'ayant quitté depuis trois jours, mais son sang etant extremement gaté l'on ne croit pas qu'il puisse soutenir beaucoup de fatiqùes.

N° 32. Copie

Moscou, le 2^e Juillet 1731

... S. M. Czarienne jouit d'une parfaite Santé. Mercredi passé Elle se transporta à Kara-Schowa à 8 Werst de la ville, où toute la Cour campa. Vendredi ⁵ l'on fit appeler une partie des Musiciens et Comediens, qui donnerent un Concert et quelqùes Scenes comiqùes, qui pleurent beaucoup à S. M... Hier les Comediens de V. M. representent la Comedie de Merlin Dragon, Werder, surnommé Florindo fit le role d'Arlequin assez passablement, Beloti le premier Arlequin est hors de danger, mais fort foible. S. M. a fait ordonner qu'on luy donna toutes les assistances necessaires pour son retablissement.

N° 38. Copie

Moscou le 2^e Août 1731

... La Fete du jour de nom de V. M. qui tombe à celuy de demain, et qui doit etre celebrée aùjourd'hù, vù le jour maigre de demain, est renvoyée à Jeudy prochain... Il y aura une Serenade de la composition du Maitre de Chapelle Ristori où Cosima, Sa femme et un Musicien Allemand chanteront...

... Les Comedies sont differées jùsqu'à la S. Micha, parcequè les ouvriers etant occupés à restè du Batiment d'Annenhoff, la Sale où doit etre le Theatre ne peut plutôt etre prette.

N° 39. Copie

Moscou le 6^e Août 1731

[Relation de la fête donnée par le comte de Potocki, à l'occasion du jour de nom du roi de Saxe et de la fête de l'Ordre de l'Aigle blanc].

... Apres les compliments de felicitations faites à S. M. cette Princesse se mit à jeù et pendant ce tems il y eût un Concert de la Musique de V. M.

¹ Le 17 mai.² Le 24 mai.³ Le 31 mai.⁴ Le 7 juin.⁵ Le 29 juin.

N° 40. Copie

Moscoù le 13^e Août 1731

[Détails complémentaires sur la fête précédente.]

... Jeudy passé le Conte Potocky donna sa fete.

... Pendant le jeù le Maitre de Chapelle Ristori fit entendre la Serenata qu'il avoit composè, dont voicy Copie. La Serenata finie l'on commença à danser.

... Pendant la table il y eùt une autre Mùsique d'une Cantata, que la Roselia chanta, dont voicy aussy copie.

SERENATA A 3 VOCI

Per il gloriosissimo giorno di Nome di Sùa Maestà Aùgusto II

Rè di Pollonia, Elettore di Sassonia.

Posta in Mùsica da Gio. Alberto Ristori

Maestro di Capella della d^{ta} Maestà

Interlocutori :

Lidia Margherita Erminy

Daliso Gio. Wilke

Momo Cosimo Erminy

Lidia e Daliso

a 2. Dovresti a mio Core
Dai Ceppi d'Amore
Cercar libertà
Se pensi a quei torti
Che schiavo sopporti
Sciagùra minore
La morte sarà

Lid. Più sfortunato affetto,

Dal. Fiamma più sventurata,

Lid. Non s'accese in un sen,

Dal. Non arse un petto,

Lid. Adoro un Spergiuro,

Dal. Amo un' ingrata,

Che il mio core incatena, ed è spietata,

Di sua chi ama il sottil filo

Fù la rete

Che il mio Cor fe prigioniero

Così avvinto lo tenete

Belle chi ame,

Che se bramo di fuggire

Non so il come, e non la spero.

Lid. Tirsi, che mi giuro mille stampando

Sovra la destra mia teneri baci

D'amarmi sino a morte

Sciolto dalle ritorte

Di promesse fallaci

Di sua perfidia, oh mia vergogna : esulta

e sù quest' occhi stessi

Vezzeggia un'altra, è l'mio dolore insulta.

Orme che sù la rena

Il Pellegrin formò

I giuramenti son d'un incostante

Egli dal mare appena

Il piede allontano

Che a scancellarle vien l'onde suonante.

Dal. Almeno affetto ùn giorno per te senti,
 E riamata amasti
 Io non così, che inùtilmente servo
 Doppo tanti anni, e tanti
 Un animo protervo
 D'ùn gùardo, d'ùna sola
 Sùa pietosa parola
 Avesse la mia fede,
 Ottenùta merrede;
 Ma fùr vani i desir, parole, e sgùardi,
 Che la Donna crùdele, che mi vùol morto
 Qùesto niego fin ora
 A si grave martir lieve conforto.
 Mostra Senso all altrù gùida
 Cava rùpe in erma Valle
 E risponde con eco iterato
 D'ogni rùpe più sorda più dùra
 L'ingrata non cùra
 L'alte voci d'un Cor tormentato.

Mom. Ed ecco ove si canta amore in ballo,
 Gran cosa, che non abbia
 Aùdirsi ùna Canzona
 Di cùi tema non sia
 Rigore, Lontananza, o gelosia !
 E pùre chi trovo Mi, Fa Sol, La,
 Se della storia mal non mi sovviene
 Fù ùn Monaco dabbene
 Che fatto voto avea di Castità.
 Non prevede il meschino,
 Che degli Amanti a dar pastùra ai grilli
 Dovessero servir passaggi e trilli,
 Ma giacchè Amor vi da materia al Canto
 Provate ùn po' a lodare
 D'ùn bell'occhio celeste la vaghezza
 Che più del nero al cor porta dolcezza
 E con belle parole, e dolci Canti
 Spiegar in quàlche forma i pregi e vanti.
 Io vorrei cantar così,
 Il seren d'ùn occhio azzùrro
 Fa brillarmi in petto il cor,
 L'occhio nero no non voglio
 Perché mostra troppo orgoglio
 Ma il celeste inspira amor.

Lid. Critico mio gentil, che l'ùom col canto
 Cerchi sollievo ad amorosa Cùra
 Dettame e di natùra
 Scalda cresciùto il di la terra appena
 E sentono d'Amor fochi novelli
 Che in boschereccia scena
 Odi i dipinti Aùgelli
 Lor contenti atterrar; mentre rapito
 Alla dolce Armonia
 Ne di tùrbarla ardito
 La sparsa greggia il Pastorello oblia.
 Il ritorno della bella
 Verde stagion novella
 L'ùsignùol non sempre aspetta
 Gorgheggiar in vario stile
 Prima che nasca Aprile
 Di già gode

Perche l'ode

La compagna Sùa diletta.

Mom. Stùpirmi io ben volea, che non v'entrasse

L'Aria del Rùsignuolo

Rifùgio de' Signori

Nostri Compositori

Di Mùsica non men, che di parole

Che con tanto cantare, e biscantare,

Dopo aver consùmati

E stelle, e Lùna, e Sole,

E Fonti, e Fiori, e Prati,

Non sanno più che dir, ne che trovare.

Il Rùscelletto

Il Zeffiretto

La Navicella,

La Tortorella

La Farfalletta

La Rondinella

Di già comminciano ad invecchiar.

Che ne avverrà?

Che l'abbaiare

Del cagnolino

E del Mùcino

Il miagolar

Un giorno in Mùsica si metterà.

Lid. Cessin quèste conteste,

Cercandosi da noi

Miglior sùggetto al canto nostro, Amici,

A gara colla Fama

Di Federigo Aùgùsto

Cantiamo le virtù, cantiamo il Nome,

Il nome onde festeggia

De' Sarmati la Reggia.

L'Aspetto Sùo, che frà le gemme, e l'oro,

Di cùi risplende adorno

Che li fa cerchio intorno

E di sì ricca festa il più bel Lùme

Carmi novelli a nostri petti ispiri

Ne s'invochi altro Febo e d'altro Nùme.

Reggie, e Selve, e monti, e Valli

Del gran Nome s'empirete

Non perciò Voi cesserete

Di cantar versi d'Amòr

E fra le Aquile Amiche

Sia costante e sempre ùnita

La Fortezza ed il Valor.

Dal. Alto è l'suggetto e l'argomento Aùgùsto.

Lid. E che s'applaùda è giusto

Oggi da noi di Aùgùsto al genio al Nome,

Che fra i dilette sùoi nobili e degni

Non a l'ùltimo vanto

La bella ai Nùmi cara arte del Canto.

Coro

Con fiato più sonoro

Se dalla Tromba d'oro

Un nome sì diletto

La Fama ridirà,

Con non minore affetto

Da noi si canterà.
 E il giorno, in cù s'onora
 Di nùova gioia ogn' ora
 Apportator sarà.

* * *

Adjonction au n° 40

CANTATA A VOCE SOLA

Aria

E pùr Bel ùn Regal soglio
 Se pretende aver per vanto
 Che Giüstizia li stia a canto
 E pieta sia sùo dover,
 Così sta senza periglio
 Il Vassallo e solo attende
 Con miglior sano consiglio
 La sua pace a ben goder.

D. C.

Recitativo

Tal fù sempre il pensiero
 Del Magnanimo Aùgùsto
 Il di cù Nome Eccelso oggi si onora
 Con la Tromba sonora
 Lo decanta la fama e il Mondo intiero
 Per eterna Memoria
 Forma alla Tromba Sùà Eco di Gloria.

Aria

Non e quèsto
 Per sùo pregio e per sùo vanto
 Lo splendor che solo spende
 Sono molti, e all' alma grande
 Virtù eccelse fanno onor.
 Anzi sempre frà di noi
 Crescon tanto i pregi sùoi,
 Che la Gloria istessa trova
 Posti a prova
 co sùoi raggi il sùo fùlgor.

D. C.

Recitativo

Dùnquè in si lieto giorno
 Si senta risonare Eco Giùliva
 Che del Regnante Aùgùsto
 Alla fama immortale ùnisca il Viva

Aria

Il dover così richiede
 Così vùole Amore e Fede
 ne il destin le cangierà.
 Di quèll' Anima Reale
 E si grande, il merto e tale
 che in oblio nò non andrà.

D. C.

* * *

N° 42. Copie

Moscou le 27^e Août 1731

... Hier on recommença à jouer au Theatre, qui a été construit au Manege, la Comedie d'Arlequin Statue, qui a eu beaucoup d'approbation; L'on y joua aussi un Intermede nouveau, intitulé l'Astrologue. Il est arrivé icy le nommé Hübner, qui a, conduit divers Musiciens, qu'il a engagé, entre autres un Chatré nommé Treier ¹, et son frere pour le Hautbois, Davolio et sa femme qui a amené sa sœur, Kayser de Hambourg et sa fille, ils doivent être au nombre 4 pour la voix et 9 pour les Instrumens.

N° 44. Copie

Moscou le 10^e Septbr. 1731

... Les Musiciens nouvellement arrivés feront leur premier epreuve devant S. M. par une serenade. Voici la Liste de ces gens qui sont arrivés.

Liste

Des Personnes nouvellement arrivées pour la
Musique

Voix

Treier, Chatré, haute contre bon Musicien a de gage 1200 R°.
Mad^e d'Avoglio, bonne voix 800 R°.
La jeune Croumann, sa sœur, bonne voix à former, pas encore engagée.
La jeune Keyserin, pas encore engagée.
Gverra, petite voix, mais bon Musicien, je ne scay pas encore ce qu'il a de gag
Fischer, Basse.

Instrumens

Treier, haut bois et Componiste, 500 R°.
Debert ², haut bois, meilleur que le susdit, on ne scait ses gages.
Eisel ³, Basson.
Plesch ⁴ } Fagots, on ne scait leur gages.
Fridrich }
Altenbourg, Violon, } non engagés.
Paulinus, Violon et Copiste }
Graff, Copiste.
Keyser, d'Hambourg, Violon } non engagés
Son fils... }
Avoglio, Mary de la susditte, Poete et pour la Direction du Theatre, n'est pas encore engagé, il a servi dans la Troupe de V. M. dans les roles d'Amoureux.

N° 48. Copie

Moscou le 4^e Octbr. 1731

... Les Comediens de V. M. représenteront aujourd'hui dans la Grande Sale du Palais d'Annenhoff, la Comedie intitulée : Les Tapisseries de France.

N° 57. Copie

Moscou le 3^e Decbr. 1731⁵

... Hier le Grand Marechal Comte de Lœwenwolde me notifia de la part de S. M. que Son intention étoit de renvoyer à Warsovie les Musiciens qu'Elle avoit eu la grace de permettre de venir icy; ils passeront par Smolensko. Le dit Grand Marechal m'a fait entendre qu'ils partiront satisfaits de cette Cour...

¹ Dreyer.

² Döbbert.

³ Eiselt.

⁴ Glösch.

⁵ La longue interruption survenue dans les rapports de Le Fort concernant l'activité de la troupe italienne, s'explique par la mort de la grande-duchesse Prascovia, survenue vers le 20 octobre, et ensuite de laquelle un deuil de cour de six mois fut ordonné.

N° 58. Copie

Moscou le 10^e Decbr. 1731

Mecredi passé on a celebré ici la Fete de Ste. Catherine, jòur de nom de Mad^e la Dùchesse de Mecklenbòurg... L'apresdiné il y eût Galla à la Còur, Concert et Souppé.

Demain nous avons la Fete de St. André, où tous les Chevaliers de cet Ordre paroîtront dans l'habit institué, avec le Colier, l'apresdiné il y aura la representation de la Pastorale de Calandro, de la composition d'ù Maitre de Chapelle de V. M. Ristori. L'on est apres à faire la derniere repetition. Le voyage de Petersbòurg reste fixé à s'y trouver le 19^e Janvier V. S. ¹ Les équipages de la Còur commencent à defiler.

N° 59. Copie

Moscou le 17^e Xbre 1731

... [Description de la fête de St-André.]

... L'apresdiné l'on representa pour la derniere piece de Theatre la Pastorale de Calandro de la composition d'ù Maitre de Chapelle de V. M. Ristori.

... Dans une couple de jòurs l'on reglera le depart des Mùsiciens et Comediens qu'il a plù à V. M. de se rendre à cette Còur. Il a apparence que le Violon Verokay et ViolonCello Janesky, qui ne sont pas au gage de V. M. pourront etre retenus icy en Service.

N° 60. Copie

Moscou le 24^{br} X 1731

... Mardi passé l'on celebra à la Còur le jòur de naissance de Mad^e la Princesse de Mecklenbòurg, où il y eût Concert et Souppé.

N° 61. Copie

Moscou le 31 decembre 1731

... Ce matin le grand Marechal de la Còur m'a fait savoir, que Sa Maj^{té} avoit donné ordre pour les dispositions d'ù depart des Mùsiciens et Commediens de Votre Majesté le Capt. Korff cy devant à la pension de Votre Majesté, a ordre de les ramener à Varsovie et de les defrayer pour les Voitures, jusque la ils auront un Rouble par jòur chaqu'ùn pour leur nourriture, et outre cela Sa Maj^{té} leurs a fait distribuer une gratification de trois Mill^e Rb.

Sùivant la repartition cy jointe j'espere qu'ils partiront la semaine prochaine, la femme d'ù Docteur Malùcelli a été depuis quelques semaines malade d'un derangement d'ù cerveau. Elle est mieùx, quand à la Lùdovica elle est encore indeterminé si Elle ira avec la trouppé où si Elle passera par Petersbourg ayant donné à connoitre qu'Elle craignoit sa poitrine pour ce long Voyage, dans la saison où nous sommes. Si Elle prend ce parti, assurément qu'Elle en supplira Votre Majesté, on a fait tout que l'on a pù pour qu'Elle s'entre en grace de Sa Maj^{té} CZ^{ne} sans avoir pu y parvenir.

Repartition de la Còur, comme les trois Mille Roubles de gratification on été distribù
aux Mùsiciens et Commediens

| | |
|--|---------------|
| 1 M ^e Louðovica | Rouòb. 300,— |
| 2 M ^r Ermini et sa femme | » 400,— |
| 1 M ^r Ristori, Maitre de Chapelle | » 400,— |
| 2 M ^r Ristori, le directeur et sa femme | » 400,— |
| 2 Bertholdi et son Epouse | » 400,— |
| 2 Fantasia et son Epouse | » 350,— |
| 1 M ^e Dina | » 150,— |
| 1 M ^r Belloti | » 200,— |
| 1 Hermano | » 100,— |
| 1 Verdes | » 100,— |
| 1 Lùccino ² | » 100,— |
| 2 Malùcelli et sa femme | » 200,— |
| | Rouòb. 3000,— |

L'on regarde que Son mary ³ a été le premier mobile qui l'uy a fait prendre des airs de grandeur dont on n'est pas revenu, dans une couple de jòurs ils seront presente à Sa Maj^{té} CZ^{ne} pour l'uy baiser la main.

¹ V. S. = Vieux style, soit le 30 janvier, d'après le calendrier grégorien.

² Evidemment le comédien Luca Caffani.

³ Il s'agit certainement de la Ludovica.

[1732]

N° 1

Moscou, le 7 janvier 1732

... La Musique et Comedie de Votre Majesté partiront sur la fin de la Semaine, je presse leur départ pourqu'ils puissent encore arriver avant la fin du Carnaval, S. M. a fait donner 3000 Rb. pour leurs fraix de retour.

N° 2. Copie

Moscou, le 14^e Janvier 1732

... Nous nous présentâmes... dans les appartemens ¹.

... Nous ayant été admis à baiser la main à Sa Majesté sur son Trône. Elle en descendit, et aussitôt Lùdovica qui se trouva là, je ne say comment, entra pour prendre congé de Sa Majesté, ainsi que le Sr Wolsky avant-hier jour de Noël...

... Aùjourdhù à trois heures après Midy, les Comédiens de Votre Majesté seront présentés à Sa Majesté Czarienne pour prendre congé, je les y introduiray.

N° 5. Copie

St. Petersbourg le 2^e Fevrier 1732 ².

... S. M. Cz^e et les Seigneurs se rendirent chez le Comte de Munich, où il y eut un grand soupé accompagné d'un concert de Musique et d'un Bal... ³

N° 6. Copie

St. Petersbourg le 9 Fevr. 1732

... Hier nous eumes icy la grande Fete du jour de naissance de S. M. Cz^e... et ce jour-là se trouvant un jour de Coür, les Musiciens donnerent une serenade à S. M.

N° 8. Copie

St. Petersbourg le 16. Fevr. 1732

[Détails supplémentaires sur la fête du jour de naissance de l'impératrice.]

... Il y eut a diner grand festin à la Coür avec Musique de chambre, qui fût suivi d'un bal...

*Documents concernant divers artistes attachés au service du Roi de Pologne,
prince-électeur de Saxe*

COTE 383

(Varia das Theater betr. 1680-1784)

I. Gesuch der Anna Maria Dominik, vom 31. Oct. 1716 um zwei Klafter Holz

Ew. Königl. Majt. ù. Chür-fürstl. Dürchl. muss ich... höchstverarmtes Moscovittisches Musicanten-Eheweib hierdurch allerunterthänigst... supplicando angehen und behelligen, wie dass, berreits vor 4 Jahren, bey der damahls in dem Königl. Schwedischen Herzogthumb Pommern geführten Campagne, von Ew.

¹ Relation de l'audience de congé chez l'impératrice.

² Dans une lettre en date du 26 janvier, Le Fort indiquait qu'il était rentré à Saint-Pétersbourg où il était arrivé le 22.

³ Les musiciens et comédiens du roi de Pologne étant repartis directement de Moscou pour Varsovie, le concert dont il est parlé ici est évidemment le fait des artistes habituellement attachés à la cour et des quelques musiciens signalés dans les lettres précédentes, qui avaient contracté un engagement au service de l'impératrice.

Königl. Majest... auf allergnädigstes Verlangen und sonderbahres Begehren Ihro Gross-Czaarisches Majt. in Moscau mein Ehe-Mann, Matthäus Dominik, nebst seinen Kameraden, als eine Bande Musikanten, zusammen von 6 Personen, auf Dero hohe Recommandation, nacher Moscau abgefertiget und versendet worden. Nun dann, allergnädigster König..., dieses nur ietzt gedachter mein Ehemann, mich, sein armes Ehe-Weib zeithero, wegen Entfernung und langwierigen persönlichen Abwesenheit von allhier, mich mit meinen 4 armseligen Kindern so bloss, ohne Uebermach- und Zusendung einiger notdürftig habenden Geldt-Mittel, gänzlich verlassen und hindangesetzt.

[Suit une demande tendant à l'octroi de secours et de deux moules de bois.]

Signatum Dresden, am 31^{ten}

Octobris, Anno 1716.

Anna Maria Dominikin, arm und verlassenes
Moscowittisches Musicanten Eheweib, allhier
bey der Stadt wohnende.

II. Relation de l'expédition à Moscou, par Tommaso Ristori

Dans une longue supplique qu'il adressa, en 1733, au nouveau prince-électeur de Saxe, pour lui exposer la situation misérable dans laquelle il se trouvait alors, Tommaso Ristori sous la direction duquel la troupe italienne de Friedrich-August I^{er} s'était rendue à Moscou, donne d'intéressants détails sur les multiples incidents du voyage et sur les mésaventures dont lui-même fut le héros. Nous reproduisons ci-dessous la partie de cette pièce — rédigée en français —, qui a trait à l'expédition de Russie, ainsi que l'appel que l'artiste adresse à son jeune souverain.

Supplique de Tommaso Ristori. 1733

... Après avoir fait deux fois le voyage de Dresde à Varsovie à fin de l'Année 1730, je reçû ordre de Sa Majesté, d'emmener la Troupe en Moscovie, sur quoy je supplia S. M. de ne pas m'abandonner en luy disant que j'étois content de vivre mediocrement auprès de S. M. que bien riche à d'autres Cours. Le Roy me fit l'honneur de me dire gracieusem^t : à la presence des Mess^{rs} le Comte de Frise, de Loos, du Prince Lûbomirsky, et du marechal de la Couër, que je deüsse aller que cela n'auroit été que pour une seule campagne, et que j'aurois touché toujours mes gages de Luy et en me presentant à M^r le General Weisback, ministre plenipotentiaire de la Couër de Russie, il luy dit que j'étois le Principale de la Troupe.

On ne trouva pas asse de Voitures à Varsovie pour toute la Troupe ny pour le transport des hardes, de sorte que je fûs obligé d'acheter deux Carosses et un Chariot de mon argent que le d^t M^r Weisbak promit de me faire rembourser à mon arrivée à Moscou sans que cela ait eü après aucun effect.

Le Jour de nôtre depart fût le premier de l'Année 1731 et l'on nous donna une escorte de quelques soldats pour nôtre scûreté en chemin avec un Officier de la Couër de Russie qui devoit regler nôtre marche, et apres avoir reposé deux jours à Lublin, le d^t Officier m'ordonna d'aller au devant que luy m'auroit suivi avec le reste de la Troupe. C'est ce que je fis avec ma Famille, et avec Cosimo Erminj, et sa Femme; mais sans aucune escorte de sorte que à Tangowitz je fûs volé d'un coffre rempli d'habits, et autres choses pour une valeur considerable.

A la fin nous arrivames à Moscou, et d'abord Sa Maj^{té} Czariene souhaita voir une Comedie; mais com' il n'y avoit point de Theatre l'on m'ordonna d'en bâtir un Portative auquel je reüssis avec une peine inexprimable; neantmoins en peu de jours le Theatre fût prêt tel que l'on pouvoit le souhaiter pour y jouer toute sorte de Comedies, et Pieces d'Opera avec un Amphitheatre capable de 600 Personnes.

Cet ouvrage fini il me vint un ordre de le mettre en pieces pour le transporter au Palais de S. M. Cz^{ne} dans Cremelin éloigné de l'endroit où nous étions logez pres d'une Lieüe d'Allemagne, et en quelques heures de tems je le remis ensemble à la presence de S. M. Apres diverses representations à l'arrivée des Ambassadeurs de la chine je fûs forcé d'ôter le Theatre et Amphitheatre pour vûider la Sale; ce qui m'est arrivée sept fois pour des pareilles occasions.

Je reçû aussi l'ordre de faire un Model pour un nouvaü Theatre avec ses Galleries, Loges, et tout ce qu'il faut pour la decoration auquel j'ai travaillé trois mois avec beaucoup de peine, et de dépense. Le Grand Marechal m'ayant ordonné de le faire transporter au Palais de S. M. pour qu'elle le vit; elle l'approuva, et m'ordonna de le rendre à l'Architect de la Couër dont j'en tiens son Billet.

M'étant aperçû que S. M. Cz^{ne} n'entendoit point la langue italiene, je m'appliqua à travailler à des inventions d'apparence, Machines, et vols dont j'en composa une Comedie qui reüssit telement agreable à

S. M. què si-tôt qu'elle fût finie elle se leva deboût, et tournée vers le Peuple en frappant des mains invita tout le monde à s'en rejouir; C'est ce qui m'encouragea d'en apprêter des autres; mais quelque jour apres il me fût interdit d'une maniere equivoque par un Billet que je conserve auprès de moy.

Après tant de soin, et fatigues ne me voyant aucùnem^t. soulagé ny remboursé de l'argent des deux Carosses, et du chariot ny de la peine, et dépense que j'avois fait pour le Model du Theatre, com' aussi pour l'usage de ma garderobe, outre le coffre qui m'avoit été volé en chemin par la faute de notre Directeur du Voyage, j'en porta mes plaintes à M^r l'Envoyé Le Fort qui me conseilla de donner un Placét à S. M. Cz^{ne} et après il m'empecha de le presenter en m'assurant que j'aurois reçu un bon present qui m'auroit defrayé de tout ce que j'avois à pretendre.

Cependant je ne sçai ce qui se passa parmy la Troupe qui donna occasion à M^r de Löwenwold Grand Marechal de la Cour de s'en aller de Moscou sans fair mot en laissant l'ordre de nôtre retour en Pologne.

A cette nouvelle j'eù recours de nouveà à M^r le Fort pour sçavoir sur quel pied etoient mes affaires; il me fit esperer qu'avec le present destiné pour la Troupe j'aurois été distingué des autres par rapport à mes domages, et à mes peines; mais je fûs bien surpris en me voyant presenter 200 Rbls. comme l'on avoit donné aux autres.

Le Capitain Korff qui fût le Directeur de notre Voyage pour le retour en Pologne eût soin de pourvoir à chaque un Schlaffwagen, et il m'ordonna d'en acheter deux qu'il m'auroit remboursé l'argent à Varsovie; c'est de quoi je suis encor creditèur.

A mon arrivée à Varsovie croyant de jouir d'un peu de repos apres un si long Voyage, et tant de peines souffertes il m'arriva un accident d'une chute dangereuse qui m'abbliga de demeurer six semaines à la maison dans lequel tems Sa Majesté vint à Varsovie.

Aussi-tot que je fûs rétabli de ma maladie je me presenta à la Cour où l'on me dit que le Roy ne vouloit plus se servir de la Troupe, et quant' à moy, com' étant agé je ne serois pas fâché de plus jouer la Comedie; C'est pourquoy Comptant cela pour une grace de Sa Majesté je me soumis à sa volonté quelques jours apres il m'arriva un pareille malheur, qui me fit garder le Lit encor deux semaines, et dans cet tems la j'entendis que l'on avoit payé l'argent du voyage à deux personnes de la Troupe, et les avoit renvoyez en Italie. Etant de nouveà en état de sortir je fis retour à la Cour où l'on m'ordonna de la part de Sa Majesté que comme j'avois emmené la Troupe au Royal service je deusse le congedier tous. C'est ce que je fis promptement; mais quelques jours apres sept personnes des congediez furent nouvellement établiez, et assurez des mêmes gages qu'il avoient reçu de moy pendant le Cours de tant d'Années.

Cette nouvelle disposition qui détruit entierem^t. les conditions faites, et religieusement. observez par S. M. avec moy despùs l'An 1715 jùsqu'à 1732 me fit croire d'être du nombre des gracieusez en jouissant de la pension que Sa Maj^{te}. me fit la grace de m'assurer avant mon depart pour Moscovie; C'est sur une tele esperance que j'envoya deux de mes quittances des quart^{ts} echùez à Dresde, et elles me furent renvoyez en me faisant scavoir qu'all' Accis l'ordre etoit donné de ne me rien payer; dans le tems jùstem^t. que mes maladies, et malheurs passez m'avoient plongé dans le miserable état dans lequel je me vois redùit chargé d'une nombreuse Famille pùsqu'il y a un An que je ne touche rien de mes gages.

Je suis agé de 75 Ans de sorte que je ne me trouve plus en état de m'exposer au travail pour me southenir le peu de reste des mes jours apres avoir perdu tout mon bien, et ce que je pouvois esperer. C'est pourquoy je sùplie tres humblement Son Altesse Royale et Electorale à vouloir faire examiner l'etat de mes affaires pour justifier les mauvaises sùppositions que l'on fait de moy ayant été toujours un des plus fidels, et zelez serviteurs de Sa Majesté et de Son Altesse Royale et electorale.

THOMAS RISTORI ¹.

III. La troupe de la Comédie italienne de la cour de Saxe en 1715

Les Archives principales de l'Etat de Saxe possèdent la copie du contrat qui fut conclu par la cour avec Tommaso Ristori, et en vertu duquel celui-ci amena, en 1715, à Dresde, une troupe de comédiens italiens pour l'y faire entrer au service du prince-électeur. Ce document comporte l'indication suivante :

¹ Une indication manuscrite portée par l'administration de la cour saxonne en marge du présent document constate que celui-ci fut présenté par Ristori, le 12 juin 1733. A ce moment, Friedrich-August I^{er} était mort depuis plus de quatre mois (le 1^{er} février 1733), ce qui explique que cette pièce soit adressée à son successeur, Friedrich-August II qui n'était encore que prince-électeur de Saxe et qui ne revêtit que par la suite la dignité royale de Pologne.

Specification des Acteurs qui sont actuellement icy

| | |
|--|--------------|
| Andrea Bertoldi | dit Pantalon |
| Marianna sa Feme sont à Varsovie | dite Rosetta |
| Natale Bellotti | dit Arlequin |
| Carlo Malucelli et sa Feme | dit Docteur |
| Filippo Fantasia et sa Feme sont à Dresde. | dit Valerio |

Comme on a pu le constater plus haut, tous ces artistes firent partie de la troupe envoyée à Moscou, en 1731.

IV. Suppliques présentées en 1733, à la cour de Dresde, par quelques comédiens italiens congédiés

Peu après la mort du roi-électeur Friedrich-August I^{er} (1^{er} février 1733), nombre d'artistes appartenant depuis de longues années à la troupe de Dresde furent congédiés, et la plupart d'entre eux, qui n'avaient pas touché leurs appointements depuis plusieurs mois, se trouvèrent dans une situation lamentable. Seuls, en effet, Tommaso Ristori, Carlo Malucelli et Natale Bellotti furent mis au bénéfice d'une pension de 150 thalers. Les autres en furent réduits à implorer la charité auprès du nouveau souverain qui, en dépit des requêtes émouvantes qui lui furent adressées, resta insensible à la misère des comédiens italiens.

On lira ci-dessous le texte de ces suppliques, tel qu'il est conservé aux Archives principales de l'Etat de Saxe.

a) Supplique collective des Comédiens italiens, datée du 12 juin 1733 :

Alt^{za} Rle. Sereniss.^{mo} Elettore

Si pongono aj Piedi di V. A. R^e. ed Elettorale li Comici Italiani umilmente supplicandola a degnarsi di riguardare con occhio di Pietà il loro miserabile stato, mentre per vivere son forzati a vendere quel poco, che hanno, non avendo il coraggio, doppo diciannove Anni che hanno avuto l'onore di servire la Rle. ed Elett^e. Corte, di esporsi altrove per guadagnarsi il suo Vitto. Implorando per tanto La somma Clemenza di V. A. Rle ed Elett^e con profondissimo inchino si rassegnano

Umilissimi Divotiss^{mi}. ed Osseq^{mi} servitorj

Li Comici Italiani.

Alors qu'ils étaient encore incertains de leur sort, Carlo Malucelli et Natale Bellotti adressèrent au nouveau souverain une série de suppliques dont la date n'est pas indiquée, mais qui témoignent éloquemment de la situation déplorable dans laquelle ces artistes se trouvaient pour lors :

N^o 1.

Sire

Carlo Malucelli detto il Dottore con la Moglie carichi di famiglia, e Natalin Bellotti detto Arlichino con sua famiglia, Comici Italiani ridotti ad un' estrema miseria per non aver più cosa alcuna da potersi aiutare, ricorrono suplichevoli ai piedi di Vostra Maestà chiedendole pietà, e Misericordia, Misericordia, Misericordia delle loro gran miserie, assicurando, che non mancheranno porgere Voti al Cielo per la conservazione du Vostra Maestà, e di tutta la Casa Reale ed Elettorale.

N^o 2.

Maestà

Carlo Malucelli detto il Dottore con la Moglie, ed una grande famiglia e Nadalin Bellotti detto Arlichino con Moglie ridotti all' ultima miseria in stato d'esser posti in aresto con tutte le Creature essendo un

anno, che non anno tirato pensione, ed avendo il tutto venduto, e impegnato non sanno come fare per sortire da Dresda, ed intraprendere viaggio senza cosa alcuna con tante creature, avendo avuto in oggi l'ultima licenza dal Cavaliere Direttore de piaceri; perciò ricorrono alla Clemenza di Vra. Mtà. accio interceda appresso la Mtà. del Rè per questi poveri Cattolici, che non li succeda tal disgrazia, e somministrarle qualche cosa per il viaggio, già che non hanno più la gra. d'essere al servizio, che di tanta misericordia non mancheranno pregare sua Divina Mtà. per la conservazione di Vra. Mrà., e di tutta la Casa Reale ed Elettorale.

N° 3.

Altezza Reale Serenissimo Elettore

Carlo Malucelli detto il Dottore nella truppa Italiana carico di famiglia con la moglie avendo avuto l'onore e la grazia di servire 20 Anni, ed avendo sempre procurato fare il suo dovere con tutta onoratezza, e diligenza possibile, ed ora trovandosi privo del servizio di Vra. Altezza Reale e Elett^{le}., e trovandosi con la sua povera Moglie, e famiglia in estrema miseria, ricorre prostrato ai piedi di Vra. Altezza Reale ed El^{le}, supplicando volerla admettere alla grazia di suggeritore Teatrale e Musicale, essendo di professione Musicò, e volerlo graziare d'una pensione tanto che possa alimentare la sua miserabil famiglia, avendo ancora una figlia, che s'industria tirarla su la Musica per il servizio di Vra. Altezza Reale ed El^{le}, e non avendo altra mira, che di vivere e morire a questo servizio, assicura, che, di tanta grazia, e pietà, non mancheranno tutti porgere Voti al Cielo per la prosperità di Vra. Altezza Reale, e di tutta la Casa Elettorale.

Ainsi que nous l'avons dit, les requêtes de Carlo Malucelli et de Natale Bellotti furent exaucées. Par contre, celles du couple del Fantasia — dont on trouvera le texte ci-dessous — demeurèrent sans effet.

Allerunterthänigster Vortrag des Philipp del Fantasia und seiner Frauen. Gesuch um ein Viaticum nach Italien betr.

Philipp del Fantasia, und Rosalia sein Eheweib, die seit 10 Monathen keine pension mehr genossen, bitten in aller Unterthänigkeit um ein Viaticum zu ihrer Reise naher Italien, und was sonst anderen Comici nach ihrer Dimission...¹ gereicht zu werden.

Dresden, den 10 Nov. 1733.

Sur ce document se trouve inscrit, d'une main étrangère, la remarque : « Ist schon expediret. »

N° 1. (präsentiert d. 26 Oct. 1733).

Sagra Real Maestà

Si porgono aj piedi di Vostra Maestà Filippo Nerj, e Rosalia del Fantasia, Comici Italianj, assieme con la loro Figlia, quale per esser Pollacca gode al presente l'onore di esserle suddita, implorando la somma Clemenza della Mtà. Vra. nel miserabile stato nel quale si trovano doppo esser stati congediati. E a Vra. Mtà. profondamente s'inclinano.

N° 2.

Sacra Regia Maiestas

Philippus del Fantasia et Rosalia eius Uxor, Comici Itali, qui per spatium 19 Annorum inservierunt, cum nulla pro ipsis spes sit hic in Regio Serviglio manere umillimè petunt Benignum auxilium pro itinere, ut Italiam redire possint, et ad solvenda debita facta, post dimissionem pro necessarijs alimentis, sicuti Alij Comiti eiusdem Nationis habuerunt, cum sint iam decem menses elapsi postquam nullam recipiunt pensionem : Et pro gratia continua semper Vota prestabunt. S. B. M. pro Tota Regia Familia.

N° 3.

Sagra Real Maestà

Filippo, e Rosalia del Fantasia, Comici Italiani non avendo più l'onore di servir Vra. Mtà. implorano valla sua somma Clemenza il viaggio per tornare in Italia dove per servizio della Corte son stati accordati, dove l'hanno ottenuto gl'altri Comici suoi Compagni, e qualche benigno aiuto per pagare i debiti fatti per leivere doppo li dieci mesi che hanno avuto la Dimissione; Che per la Grazia pregheranno l'Altissimo per tutta a Real Casa.

¹ Quelques mots illisibles.

COTE 3362**Ordres du Roy à Mr. Lefort... de l'an 1726 jusqu'à l'an 1732**

(Lettre de Walther, secrétaire de la cour saxonne et polonaise, à Lefort, datée de Varsovie, 10 avril 1732)

... Je vous suis d'ailleurs fort obligé, Monsieur, de ce que vous avez bien voulu vous assurer du payement des 220 ecus que le Musicien Taneski doit à Mr. Rossi; comme celui-ci est allé à Venise, il a donné Commission à Mr. Buzzi, Secrétaire et Registrateur du Roi pour les expéditions Italiennes à Dresde, de recevoir de Sa part cet argent, et je vous prie de le lui y faire toucher, et de m'avertir par qui, où de m'envoyer une assignation pour la lui faire tenir à Dresde.

RÉPERTOIRE DES PIÈCES ITALIENNES
JOUÉES ET IMPRIMÉES A SAINT-PÉTERSBOURG
de 1733 à 1735

La liste ci-dessous est établie sur la base du recueil de livrets conservé à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad (cotes : IV b-4276 pour les livrets russes, et XIV Cc -32 b pour les livrets allemands), et de la collection appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen (cote : *Poet. dram.* IV 8250).

Comme on le verra, nous avons réussi à identifier tous les intermèdes dont nous donnons les titres italiens authentiques, à la suite des titres russe et allemand.

Pour faciliter l'identification éventuelle des comédies dont les titres italiens — d'ailleurs non indiqués dans ces plaquettes — ont subi déjà, au XVIII^e siècle, la déformation de traductions russe et allemande souvent fort libres, nous reproduisons textuellement ces intitulés dans les deux langues, et nous nous bornons à les faire suivre, à l'intention du lecteur français, et entre parenthèses, d'une équivalence aussi littérale que possible.

A la suite du titre russe, du titre allemand et de notre traduction française, nous indiquons le lieu où se trouve le livret dont il est question, ainsi que le numéro d'ordre sous lequel il est inscrit dans la réimpression de V. N. Peretz, usant pour ce faire des abréviations suivantes :

Acad. = Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.

Gött. = Bibliothèque de l'Université de Göttingen.

R. = Livret russe.

All. = Livret allemand.

P. = V. N. Peretz : *Comédies et intermèdes italiens représentés à la cour de l'impératrice Anna Ioannovna, durant les années 1733-1735*. Pétrograd, 1917; 1 vol. in-4.

1) Честная куртизанка. — *Die ehrliche Courtisanein (La courtisane honnête)*, comédie italienne. Saint-Pétersbourg, 1733; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. — *Gött.* : R. et All. — *P.* N° 1.)

2) Въ ненависть пришедшая Смералдина. — *Die verhasste Smeraldina (Smeraldina qui se fait haïr)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 11 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — *P.* N° 2.)

3) Смералдина Кикимора. — *Smeraldina als ein umherschweifender Geist (Smeraldina, esprit errant)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 15 et 4 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — *P.* N° 3.)

4) Перелазы чрезъ заборъ. — *Die Bestürmung (L'intrusion à travers la palissade)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 10 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — *P.* N° 4.)

5) Газета или Вѣдомости. — *Die Zeitung (La gazette ou les Avis)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. et All.¹ — *Gött.* : R. et All. — *P.* N° 5.)

¹ Le livret allemand porte la date de 1734, ce qui semble prouver que cette pièce fut jouée, à tout le moins, deux années de suite.

- 6) Арлекинъ и Смералдіна, любовники разгнѣвавшіеся. — *Arlequin und Smeraldina, die erzürnten Liebenden (Arlequin et Smeraldina, amants en colère)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 11 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 6.*)
- 7) Рожденіе Арлекиново. — *Die Geburth des Arlequins (La naissance d'Arlequin)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 16 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 7.*)
- 8) Переодѣвки Арлекиновы. — *Die Verwandlung des Arlequins oder der Misch-Masch (Les travestissements d'Arlequin, ou le mîctac)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 16 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : All. — P. N° 8.*)
- 9) Четыре Арлекина. — *Die vier Arlequins (Les quatre Arlequins)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 10 pp. (*Acad. : R. et All. ¹ — Gött. : R. et All. — P. N° 9.*)
- 10) Арлекинъ Статуя. — *Arlequin als eine Statua (Arlequin statue)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 14 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 10.*)
- 11) Подряччикъ оперы въ острова Канарійскіе. — *Der Opern-Meister auf den Canarischen Inseln (L'impresario des îles Canaries = L'impresario delle Canarie)*, intermède en musique. St-P. 1733; in-4 de 12 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 11.*)
- 12) Старикъ скупой. — *Der alte Geitzhals (Le vieil avare = Il vecchio avaro)*, intermède en musique. St-P., 1733; in-4 de 19 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 12.*)
- 13) Великій Василискъ изъ Бернагасса. — *Der grosse Basilisco von Bernagasso (Le grand Basilisco de Bernagasso)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 16 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 13.*)
- 14) Бригелль оружіе и буторъ. — *Des Brighella Waffen- und Wander-Gerüthe (Brighella armes et bagages)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 18 pp. (*Acad. : R. — Gött. : R. et All. — P. N° 14.*)
- 15) Французъ въ Венеціи. — *Der Franzose in Venedig (Le Français à Venise)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 14 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 15.*)
- 16) Метаморфозы или Преображенія Арлекиновы. — *Die Verwandlung des Arlequin (Les métamorphoses d'Arlequin)*, comédie italienne. St-P., 1733; in-4 de 16 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 16.*)
- 17) Игрокъ въ карты. — *Der Spieler (Le joueur = Il marito giocatore e la moglie, ovvero Serpilla e Baiocco)* intermède en musique. St-P., 1733; in-4 de 12 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 17.*)
- 18) Посадской дворянинъ. — *Der bürgerliche Edelmann (Le gentilhomme bourgeois = L'artigiano gentiluomo)*, intermède en musique. St-P., 1734; in-4 de 13 pp. (*Acad. : R. — Gött. : R. et All. — P. N° 18.*)
- 19) Скорѣе ни къ чему годной. — Titre allemand inconnu (*Le coureur qui n'est bon à rien*), comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 14 pp. (*Acad. : R. — Gött. : R. — P. N° 19.*)
- 20) Мужъ ревнивой. — *Der eifersüchtige Mann (Le mari jaloux = Un marito geloso)*, intermède en musique. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 20.*)
- 21) Обманъ благополучный. — *Der glückliche Betrug (L'heureuse tromperie)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 10 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 21.*)
- 22) Портомоя дворянка. — *Die adliche Wäscherin (La lavandière noble)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad. : R. — Gött. : R. et All. — P. N° 22.*)
- 23) Больнымъ быть думающій. — *Der Krancke in der Einbildung (Le malade par imagination = L'ammalato immaginario)*, intermède en musique. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 23.*)
- 24) Притворная нѣмка. — *Die verstelte Teutsche (L'Allemande supposée = La finta tedesca)*, intermède en musique. St-P., 1734; in-4 de 14 pp. (*Acad. : R. — Gött. : R. et All. — P. N° 24.*)
- 25) Влюбившійся въ себя самого или Нарциссъ. — *Der in sich selbst verliebte Narcissus (Celui qui est amoureux de soi-même, ou Narcisse = Don Tabarano e Scintilla = La contadina)*, intermède en musique. St-P., 1734; in-4 de 15 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 25.*)
- 26) Напасти щастливыя Арлекину. — *Die glückliche Wiederwärtigkeit des Arlequin (Les heureuses disgrâces d'Arlequin)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 11 pp. (*Acad. : R. et All. — Gött. : R. et All. — P. N° 26.*)
- 27) Забавы на водѣ и на полѣ. — Titre allemand inconnu (*Les divertissements sur l'eau et à la campagne*), comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 10 pp. (*Acad. : R. — P. N° 27.*)

¹ Le livret allemand porte la date de 1734; même remarque que pour le numéro 5.

- 28) Клятвопреступление. — *Die Untreue (Le parjure)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 16 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 28.)
- 29) Марки Гасконецъ влищавый. — *Der lächerliche und affectirte Marquis (Le marquis ridicule et précieux)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 11 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 29.)
- 30) Чародѣйства Петра Дабана и Смералдины, царицы духовъ. — *Die Bezauberung des Peters von Abano und der Smeraldina, Königin der Geister (L'enchantement de Pierre d'Abano et de Smeraldina, reine des esprits)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 30.)
- 31) Напасти Панталонеры и Арлекинъ притворный курьеръ, потомъ такъ же и барбьеръ по модѣ. — *Der Wiederwillen des Pantalons gegen den Arlequin, als verstellter Curier und Barbier nach der Mode (Les infortunes de Pantalon, et Arlequin courrier feint, puis barbier à la mode)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 11 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 31.)
- 32) Докторъ о двухъ лицахъ. — (*Der Artzl in zweyerley Gestalt (Le docteur à deux visages)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 32.)
- 33) Отвѣтъ Аполлоновъ сбывшійся или безвинная продана и выкуплена. — *Die Erfüllung des Oraculs, oder Die verkaufte und wieder gekaufte Unschuldige*¹, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 13 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 33.)
- 34) Любовники другъ другу противящіеся съ Арлекиномъ притворнымъ пашею. — *Die Nebenbühlerey der Liebhaber, oder Arlequin der verstellte Bassa (Les amants en dispute, ou Arlequin pacha feint)*, comédie italienne. St-P., 1734; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. et All. — *Gött.* : R. et All. — P. N° 34.)
- 35) Споръ о шляхетствѣ между Эуларією вдовою сумозброднсю и Панталономъ купцомъ спорливымъ, или марки д'Алта Полвере. — *Titre allemand inconnu (La dispute sur la noblesse entre Eularia, veuve extravagante, et Pantalon, marchand disputeur, ou le marquis d'Alta Polvere)*, comédie italienne. St-P., 1735; in-4 de 12 pp. (*Acad.* : R. et All. — P. N° 35.)
- 36) Честное убожество Ренода древняго кавалера Галлскаго во время Карла Великаго. — (*L'honnête pauvreté de Renaud, chevalier gallois au temps de Charlemagne*), comédie italienne. St-P., 1735; in-4 de 14 pp. (*Acad.* : R. — P. N° 36.)
- 37) Тайное мѣсто. — *Titre allemand inconnu (L'emplacement secret)*, comédie italienne. St-P., 1735; in-4 de 14 pp. (*Acad.* : R. — *Gött.* : R. — P. N° 37.)
- 38) Сампсонъ (*Samson*), tragédie italienne. St-P., 1735; in-4 de 14 pp. (*Acad.* : R. — P. N° 38.)
- 39) Навищшая слава государю чтобъ побѣждать самого себя. — (*La gloire suprême du prince est de se vaincre soi-même*), comédie italienne. St-P., 1735; in-4 de 11 pp. (*Acad.* : R. — P. N° 39.)
- 40) Коломбина волшебница. (*Colombine magicienne*), comédie italienne. St-P., 1735; in-4. (*Gött.* : R.)
- 41) Хитрая служанка. — *Die verschmitzte Junge-Magd (La servente rusée = La serva astuta)*, intermède en musique. St-P., 1735; in-4. (*Gött.* : R. et All.)
- 42) *Porsugnacco e Grilletta (Pourceaugnac et Grilletta)*, intermède en musique. St-P., s. d.; in-4. (*Acad.* : All.)
- 43) *Das bezauberte Arkadien* (titre russe inconnu; *L'Arcadie enchantée*), comédie italienne. St-P., 1734; in-4. (*Gött.* : All.)

¹ Le titre russe et le titre allemand ne concordent pas entièrement. Traduit littéralement en français, le premier équivaut à : *La réponse d'Apollon qui se contredit, ou l'innocente vendue et rachetée*, tandis que le second signifie : *L'accomplissement de l'oracle, ou l'innocente...*

APPENDICE

A la liste des ouvrages de Domenico dall'Oglio que nous signalons, pp. 135-136, il convient d'en ajouter un encore que, sur la foi de renseignements inexacts, nous avons attribué (p. 139, note 1) à un compositeur nommé I. dall'Oglio, dont nous supposons qu'il était fils du violoncelliste Giuseppe dall'Oglio. Empêché par la guerre, nous n'avions pu alors contrôler personnellement le fait.

La vérification à laquelle il nous a été enfin loisible de procéder tout récemment, alors que notre ouvrage était déjà sous presse, nous a démontré qu'il s'agit, en réalité, d'un recueil posthume de sonates dont, on le verra, l'appartenance à Domenico dall'Oglio ne saurait faire de doute, et qui n'avait jamais encore été signalé.

Cet ouvrage dont nous avons découvert l'unique exemplaire connu dans la bibliothèque du Conservatorio Benedetto Marcello, à Venise (cote 1935), porte le titre suivant :

*XII Sonates / à Violon seul et Basse continue / dédiées / à Son Altesse Imperiale / Monseigneur le Grand Duc / De toutes les Russies / etc., etc.
Composées / par Mr. Dall'Oglio.*

Complètement distinct de celui qui fut écrit à Saint-Pétersbourg en 1738 et publié à Amsterdam, ce recueil, de format in-folio, comporte un beau frontispice dessiné et gravé par B. Ricci, qui est daté : *Venetys 1778*. Il est précédé d'une dédicace rédigée en français et signée par Giuseppe dall'Oglio, qui spécifie expressément qu'il s'agit là d'une production du célèbre violoniste dont nous avons dit la brillante carrière en Russie :

Monseigneur,

Je prends la liberté de mettre aux pieds de Votre Altesse Imperiale ces dernières productions de la Muse du feu mon Frere. Une ame telle que la Votre Monseigneur ne sauroit qu'etre sensible aux douceurs combinées de la Melodie et de l'Harmonie, et ne rejettera cet hommage de celui qui a l'honneur d'etre avec le plus profond respect Monseigneur

Le tres humble tres soumis et tres devoue Serviteur.

J. Dall'Oglio ¹.

¹ Joseph = Giuseppe.

Domenico dall'Oglio étant mort à Narva en 1764, au moment où il venait de quitter définitivement Saint-Pétersbourg, il est certain que les *XII Sonates* dont Giuseppe dall'Oglio adressa l'hommage au grand-duc Paul Pétrovitch, quatorze ans après le décès de son frère, furent écrites par celui-ci, à l'époque où il se trouvait encore en Russie ¹.

Pour compléter les renseignements biographiques que nous avons donnés sur Giuseppe dall'Oglio, ajoutons que cet artiste eut bien un fils, mais que celui-ci était prénommé Domenico, en souvenir de son oncle et que, comme ce dernier, il était violoniste. Après avoir joué durant de nombreuses années, en qualité de premier second violon, dans l'orchestre du théâtre de Trieste, il mourut dans cette ville en 1832.

¹ Fig. 66-69, voir la reproduction du titre, du frontispice, de la dédicace et de la première page des *XII Sonates à violon seul et basse continue* (œuvre posthume), de Domenico dall'Oglio, d'après l'exemplaire unique appartenant au Conservatoire B. Marcello, à Venise.

TABLE DES OUVRAGES MUSICAUX

(OPÉRAS, INTERMEZZOS, BALLETS, ORATORIOS et CANTATES)

MENTIONNÉS AU TOME I

Nous signalons ici tous les ouvrages lyriques, dramatiques et chorégraphiques dont il est fait mention dans le présent volume, à l'exception de ceux qui sont énumérés aux Pièces annexes II, pp. 385-387, et des ballets dont le compositeur est inconnu.

| | | | |
|--------------|---------------------|-------------|--------------|
| Ball. : | Ballet | Masc. : | Mascarade |
| Can. : | Canevas | Op. : | Opéra |
| Cant. : | Cantate | Op.-ball. : | Opéra-ballet |
| Com. : | Comédie | Orat. : | Oratorio |
| Comp. inc. : | Compositeur inconnu | Pant. : | Pantomime |
| Dial. : | Dialogue | Past. : | Pastorale |
| Dr. : | Drame | Prol. : | Prologue |
| Impr. : | Impromptu | Sér. : | Sérénade |
| Int. : | Intermezzo | Trag. : | Tragédie |

- Abiatate.* Voir : *Forza dell' amore e dell' odio (La)*
- Abiazare.* Voir : *Forza dell' amore et dell' odio (La)*
- Achille in Sciro,* op. (Verocai) : 59.
- Action d' Artaxerxès (L'),* dr. : 23.
- Adriano in Siria,* op. (Verocai) : 59.
- Alceste,* op. (Raupach) : 234, 243, 258, 315, 323-324.
- Alcina delusa,* op. (Albinoni) : 114.
- Alessandro nelle Indie,* op. (Araja) : 124, 144, 200, 206, 215, 238, 239, 240, 261, 262, 271, 282, 283, 289, 325, 333, 339, 340, 344, 346-347.
- Allegro, il Penseroso ed il Moderato (L'),* orat. (Händel) : 89.
- Amant de soi-même (L'), ou Narcisse.* Voir : *Contadina (La)*.
- Amant lunatique (L'),* can. : 78, 372.
- Amant trahi (L'),* can. : 76, 368.
- Amants réchappés du naufrage (Les),* ball. (Manfredini) : 320.
- Ammalato immaginario (L'),* int. (Conti?) : 113, 115, 386.
- Amor mascherato (L'),* int. (A. Duni) : 316.
- Amor medico (L'),* ball. (Starzer) : 315.
- Amor prigioniero (L'),* dial. (Araja) : 124, 206, 260, 343-344.
- Amor e maestà,* op. (comp. inc.) : 128.
- Amore e Psiche,* op. (Traetta) : 235.
- Amore regnante,* op. (Araja?) : 122, 128.
- Amour et Psyché,* ball. (Manfredini) : 313.
- Amours d' Acis et de Galatée (Les),* ball. (Starzer) : 313, 315.
- Amphytrion,* com. : 22.
- Antigona abbandonata,* op. (faussement attribué à Araja) : 128.
- Antigono,* op. (Traetta) : 128, 235.
- Apollo fra pastori,* past. (Verocai) : 59.
- Apollon et Daphné,* ball. (Starzer) : 313, 315.
- Arcadia in Brenta (L'),* op. (Galuppi) : 301.
- Arcadie enchantée (L'),* can. : 112.
- Arlequin maître d'école,* can. : 76, 369.
- Arlequin marchand d'esclaves. ou l'Etourdy,* can. : 76, 369.
- Arlequin prince feint,* can. : 75, 368.
- Arlequin statue,* can. : 377.
- Arme e bagaglio,* com. : 152.
- Armida,* op. (Manfredini) : 320.
- Arsace,* op. (Araja?) : 128, 176.
- Artaserse,* op. (Araja) : 123, 143, 144, 154, 155, 171-172.
- Artaserse,* op. (Manfredini) : 320.
- Artigiano gentiluomo (L'),* int. (Hasse) : 113, 115, 386.
- Artistona,* trag. : 250.

- Asile de la vertu (L')*, op.-ball. (Raupach et Starzer) : 156, 235, 258, 313, 315, 325.
- Asilo della pace (L')*, past. (Araja) : 124, 144, 145, 154, 200, 204, 222-223.
- Astartò*, op. (Albinoni) : 74.
- Astrologo (L')*, int. (Gasparini) : 53, 79, 377.
- Attalo, re di Bitinia*, op. (Hasse) : 115.
- Aveugle Bélisaire (L')*, op. (faussement attribué à Araja) : 130.
- Bacchantes (Les)*, ball. (Araja?) : 257.
- Bacocco e Serpilla*. Voir : *Marito giocatore (Il)*.
- Bagni d'Abano (I)*, op. (Galuppi) : 303.
- Barsina*, op. (Denzi) : 237.
- Bellerofonte*, op. (Araja) : 124, 143, 144, 145, 154, 200, 204, 206, 238, 239, 241, 242, 243, 246-249, 251, 255, 256, 264, 333, 339, 340, 341, 344-345.
- Bellerofonte*, op. (Mysliweczek) : 248.
- Berenice*, op. (Araja) : 122.
- Bertoldo alla corte*, op. (Ciampi) : 303.
- Bevitore (Il)*, int. (Hasse) : 220.
- Bons soldats (Les)*, op. (Raupach) : 235.
- Calamita de' cuori (La)*, op. (Galuppi) : 272, 304.
- Calandro*, op. (Ristori) : 50, 53, 80-82, 87, 96, 117, 378.
- Cameriera spiritosa (La)*, op. (Galuppi) : 320.
- Cantata a voce sola* (Verocai ou Ristori?) : 50, 63, 79, 373, 376.
- Cantata per il giorno dell' Incoronazione* (Verocai) : 52, 53, 77, 369.
- Cantate pour l'inauguration de l'Académie des sciences* (Manfredini) : 319.
- Carlo Magno*, op. (Costanzi) : 37.
- Carlo Magno*, op. (Manfredini) : 135, 136, 240, 309, 310, 312, 313, 315, 319, 340.
- Cascina (La)*, op. (Scolari) : 292, 298.
- Cato*, op. (Verocai) : 59.
- Céphale et Procris*, op. (Araja) : 124, 154, 177, 206, 241, 242, 255-260, 262, 307, 323.
- Chevalier boiteux (Le)*, ball. (Starzer) : 315.
- Christo nell' Orto*, orat. (Dreyer) : 87.
- Cimotea (La)*, cant. (Araja) : 122.
- Cinesi (Le)*, op. (Gluck) : 283, 287, 294, 302.
- Ciro riconosciuto (Il)*, op. (Araja) : 122.
- Ciro riconosciuto (Il)*, op. (Verocai) : 59.
- Citella ingannata (La)*. Voir : *Zitella ingannata (La)*.
- Clemenza di Tito (La)*, op. (Ciampi) : 95.
- Clemenza di Tito (La)*, op. (Hasse) : 103, 113, 124, 128, 129, 133, 142, 143, 145, 147, 155, 163, 188-192, 193, 195-196, 214, 215, 220.
- Cleomene*, op. (Araja) : 122.
- Cocu imaginaire (Le)*, can. : 73, 368.
- Colombine magicienne*, com. : 112.
- Combat de l'amour et de la raison (Le)*, ball. (Springer) : 313.
- Comédie de Joseph (La)*, com. : 95.
- Comédien par force (Le)*, op. (Faussement attribué à Araja) : 130.
- Consiglio delle Muse (Il)*, cant. (Manfredini?) : 275.
- Constance récompensée (La)*, ball. (Manfredini) : 320.
- Contadina (La)*, int. (Hasse) : 113, 115.
- Conte Caramella (Il)*, op. (Galuppi) : 160, 271, 281, 301, 304, 319.
- Contesi di Mestre e Malghera per il trono (Le)*, farce (Apollini) : 149.
- Conversazione (La)*, op. (Scolari) : 303.
- Convitato di pietra (Il)*, can. : 77.
- Corona d'Alessandro Magno (La)*, sér. (Araja?) : 124, 143, 144, 204, 238, 239, 241, 250.
- Costanza e fortezza*, op. (Fux) : 51.
- Coups d'amour et de fortune (Les)*, com. : 22.
- Cupidon et Psyché*, ball. (Araja) : 219.
- Dame démon et la servante diable (La)*, can. : 76, 369.
- Demetrio*, op. (Hasse) : 143.
- Demofonte*, op. (Bérezovsky) : 341.
- Demofonte*, op. (Gluck) : 239.
- Demofonte*, op. (Verocai) : 59.
- Devin du village (Le)*, op. (Kerzelli) : 215.
- Diana ed Endimione*, op. (Pescetti) : 88.
- Diana nelle selve*, past. : 265.
- Diane à la chasse*, ball. (faussement attribué à Araja) : 131.
- Didone abbandonata*, op. (faussement attribué à Araja) : 129.
- Didone abbandonata*, op. (Galuppi) : 240, 309, 320.
- Didone abbandonata*, op. (Zoppis) : 136, 277, 290, 294, 298-299, 305.
- Disgrâces d'Arlequin circoncis (Les)*, can. : 63, 78, 372.
- Don Tabarrano*, int. (Hasse) : 109, 386.
- Eudossa incoronata*, op. (Araja) : 124, 143, 144, 145, 154, 200, 204, 206, 238, 239, 241, 251-253, 255.
- Ezio*, op. (Gluck) : 283.
- Falso amico (Il)*, op. (faussement attribué à Araja) : 129.
- Favola dei tre gobbi (La)*, op. Voir : *Tre gobbi (I.)*.
- Fedetta e Amor vassallo*, cant. (Verocai ou Ristori?) : 50, 62, 77, 370.
- Feste d'Apollon (Le)*, op. (Gluck) : 88, 310.
- Festin de pierre (Le)*. Voir : *Convitato di pietra (Il)*.
- Fiancé philosophe (Le)*, op. (faussement attribué à Araja) : 130.
- Filindo*, op. (Denzi) : 237.
- Filosofo di campagna (Il)*, op. (Galuppi) : 160, 290, 292, 298.
- Fils ivrogne (Le)*, int. (comp. inc.) : 220.
- Finta ammalata (La)*, int. (Manfredini) : 319.
- Finta tedesca (La)*, int. (Hasse) : 113, 115, 386.
- Finto Nino (Il)*, o vero la *Semiramide riconosciuta*, op. (Araja) : 123, 143, 144, 146, 154, 155, 169-170.
- Forza dell'amore et dell' odio (La)*, op. (Araja) : 51, 57, 95, 114, 122, 123, 133, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 157, 161-167, 168, 170, 171, 189.

- Forza dell'amore e dell'odio (La)*, op. (Verocai) : 59.
Fourberies d'Arlequin (Les), com. : 150.
Franca Trippa, can. : 78, 372.
Galatea (La), past. (Zoppis) : 277, 283, 294, 301.
Gamester (The). Voir : *Marito giocatore (Il)*.
Gara dell'amore e del zelo (La), cant. (Araja) : 123, 168.
Ginevra, op. (Sellitti) : 153.
Giocatore (Il). Voir : *Marito giocatore (Il)*.
Giocatore (Il), int. (Pergolesi, Auletta, Orlandini et Buini) : 75, 264.
Giove in Argo, op. (Lotti) : 72.
Giudizio d'Aminta (Il), op. (Zellbell) : 299-300, 312.
Giuseppe in Egitto, op. (faussement attribué à Araja) : 129.
Griselda, op. (Verocai) : 55.
Heureuse surprise (L'), can. : 71.
Hissifile, op. (Verocai) : 59.
Hypermnestre, op. (Gervais) : 29.
Iahvé, cant. (comp. inc.) : 275.
Ifigenia in Tauride, op. (faussement attribué à Araja) : 129.
Ifigenia in Tauride, op. (Galuppi) : 309.
Impresario delle Canarie (L'), int. (Leo) : 87 113, 114, 386.
Inganno fortunato (L'), com. : 71, 73, 366, 367.
Ircano innamorato (L'), int. (comp. inc.) : 76.
Isola disabitata (L'), op. (Traetta) : 309, 314.
Issipile, op. (Gluck) : 286.
Jardinier (Le), can. : 168.
Joie des nations à l'apparition d'Astrée (La), ball. (Madonis ou dall'Oglio ?) : 133, 194, 196.
Jugement de Paris (Le), ball. (Starzer) : 289, 302.
Jumon secourable, cant. (Araja) : 125, 237, 264, 345-346.
Jupiter in Argo, op. (Händel) : 146.
Khoref, trag. : 224.
Lächerliche Prächtige (Die). Voir : *Preziosa ridicola (La)* (comp. inc.).
Lença ou les Européens..., op. (faussement attribué à Araja) : 131.
Lesbina e Millo, int. (comp. inc.) : 72.
Lidia e Ircano, int. (comp. inc.) : 53, 76, 368.
Livietta e Tracollo, int. (Pergolesi) : 238, 239, 246.
Lucio Papirio, op. (Orlandini) : 75.
Lucio Papirio dittatore, op. (Zoppis) : 276.
Lucio Vero, op. (Araja) : 122.
Lucio Vero, op. (Traetta) : 235.
Maestra (La), op. (Cocchi) : 301.
Malade imaginaire (Le), com. : 115.
Margaretha Königin von Castillen, op. (Telemann) : 89.
Marito geloso (Il), op. (Rutini ou Zoppis ?) : 237, 277, 278, 297.
Marito geloso (Un), int. (Orlandini) : 113, 115, 386.
Marito giocatore (Il) e la moglie Bacchettona, ovvero Serpilla e Baiocco, int. (Orlandini, ou Vinci ?) : 53, 75, 113, 115, 368, 386.
Matremmonejo pe' mennette (Lo), op. (Araja) : 121.
Matrimonio sconcertato dalla forza di Bacco (Il), op. (Finazzi) : 265.
Merlin dragon, can. : 78, 372.
Messie (Le), orat. (Händel) : 88, 89, 200, 201.
Minerve triomphante, masc. : 293.
Mitridate, op. (Araja) : 124, 142, 143, 145, 154, 200, 204, 206, 220-221, 222.
Mondo alla roversa (Il), op. (Galuppi) : 281, 303, 304, 319.
Mondo della luna (Il), op. (Galuppi) : 160, 297.
Monsieur de Porsugnacco, int. (Orlandini) : 116.
Monstres (Les), com. : 250.
Natività di Giesù (La), orat. (Aniello d'Araya) : 122.
Negligente (Il), op. (Rutini) : 278, 289, 294, 297.
Nouveaux lauriers (Les), prol. (Raupach et Starzer) : 156, 206, 235, 243, 315, 325.
Olimpiade (L'), op. (Manfredini) : 240, 309, 310, 313, 319.
Olimpiade (L'), op. (Traetta) : 203, 309, 338.
Orlando furioso, op. (Guerra) : 90.
Orphée et Eurydice, op. (faussement attribué à Araja) : 130.
Ortolande (L'). Voir : *Jardinier (Le)*.
Ortolano (L'), int. ou can. : 168.
P. Tifone (Il), farce (Quagliattini) : 162.
Pace degli eroi (La), op. (Manfredini) : 238, 240, 288, 310, 312, 318, 339, 352.
Pace fra la Virtù e la Bellezza (La), cant. (Galuppi) : 240, 309, 340.
Pantalon apothicaire, can. : 78, 372.
Pantalon désabusé, can. : 62, 75, 368.
Pantalon interrompu dans ses amours, can. : 75, 368.
Pantalon petit-maitre, can. : 75, 368.
Paride in Ida, op. (Coletti) : 72.
Parpagnacco. Voir : *Astrologo (L')*.
Pastorale (Rutini) : 278, 280, 295.
Pauvre Yourka (Le), ball. (Starzer) : 315.
Pazzo glorioso (Il), op. (Cocchi) : 305.
Pelerina (La), int. (comp. inc.) : 53, 78, 372.
Penelope, op. (Verocai) : 59.
Pénitence du pécheur (La), com. : 254.
Pietoso Tito (Il), op. (faussement attribué à Araja) : 128.
Pimpinone, int. (comp. inc.) : 53, 73, 74, 76, 368.
Pimpinone, Catulla e Lardone, int. (Albinoni) : 74.
Pimpinone, oder Die ungleiche Heirath, op. (Teleman) : 74.
Pomme d'or au banquet des dieux (La), ball. (Madonis ou D. dall'Oglio) : 133, 196.
Porsugnacco e Grilletta, int. (Hasse) : 112, 113, 116, 387.
Praga nascente da Libussa e Primislao, op. (Denzi) : 63.
Preziosa ridicola (La), int. (comp. inc.) : 238, 239, 245, 255.
Preziosa ridicola (La), int. (Orlandini) : 53, 77, 371.
Princesse d'Elide (La), com. : 218.

- Prométhée et Pandore*, ball. (Starzer) : 315, 348.
Pupilla (La), int. (comp. inc.) : 149.
Pupilla (La), int. (Manfredini) : 319.
Pygmalion, ou La statue animée, ball. (Starzer) : 313, 315.
Querelle futile (La), com. : 250.
Rameau d'or (Le), ball. (Starzer ?) : 289, 348.
Re pastore (Il), op. (faussement attribué à Araja) : 130.
Re pastore (Il), op. (Galuppi) : 130, 240, 309, 311.
Requiem pour le repos de l'âme de l'Imp. Elisabeth (Manfredini) : 285, 318, 351-352.
Retiro degli dei (Il), past. (Rutini ou Zoppis ?) : 156, 268, 277, 278, 280, 290, 294-296, 303.
Retraite des dieux (La). Voir : *Retiro degli dei (Il)*.
Retour de la déesse du printemps (La), ball. (Starzer) : 313, 315.
Ritornata di Londra (La), op. (Fischietti) : 160, 294, 296-297.
Rivali (Le), cant. (Manfredini) : 240, 309, 312, 319, 340.
Römische Aprilfest (Das), op. (Keiser) : 29.
Römische Grossmuth, oder Calpurnia (Der), op. (Heinichen) : 29.
Rosetta jardinière, ou La comtesse de Tortone, can. : 76, 368.
Russia afflitta e riconsolata (La), prol. (dall'Oglio) : 105, 124, 128, 130, 133, 143, 147, 189, 192-195, 204, 214.
S. Andrea Corsini, orat. (Araja) : 122.
Sacrificio d'Abramo (Il), orat. (Zoppis) : 276.
Samson, orat. (Händel) : 89.
Saül, orat. (Händel) : 88, 140.
Scaramouche armes et bagages, can. : 77, 152, 371.
Scaramouche jardinier, can. : 78, 372.
Scaramouche joueur qui joue sa femme, can. : 75, 368.
Scaramouche magicien par plaisir, can. : 78, 372.
Scaramouche musicien sophistiqué et maître à danser, can. : 78, 372.
Scaramouche sorcier, ou L'innocence protégée, can. : 76, 368, 369.
Scipione, op. (Araja) : 124, 142, 145, 147, 154, 155, 200, 204, 206, 218-219, 220.
Scolaro alla moda (Lo), op. (Buini) : 283.
Sculpteur de Carthage (Le), ball. (Manfredini) : 320.
Sdegni cangiati in amore (Gli), op. (Buini) : 74.
Seigneur de village moqué (Le), ball. (Starzer) : 315.
Seleuco, op. (Araja) : 103, 124, 129, 134, 142, 143, 145, 147, 154, 200, 203, 206, 215-217, 220.
Semèle, orat. (Händel) : 89.
Semiramide riconosciuta, op. (Manfredini) : 215, 238, 243, 282, 283, 310, 318, 327, 339, 347-348.
Semiramide riconosciuta (La). Voir aussi : *Finto Nino (Il)*.
Serenata a 3 voci per il giorno... di S. M. Augusto II (Ristori) : 50, 79, 372, 373.
Serpilla e Baiocco. Voir : *Marito giocatore (Il)*.
Serva astuta (La), ou *scaltra*, int. (comp. inc.) : 112, 113, 116, 387.
Serva padrona (La), int. (Pergolesi) : 156, 246.
Serva scaltra (La), ovvero *La moglie a forza*, int. (Hasse) : 116.
Sesostri, op. (Verocai) : 59.
Sinav et Trouvor, trag. : 250, 254.
Singende David (Der), orat. (Keiser) : 94.
Siroe, op. (Raupach) : 156, 235, 239, 309, 310, 315, 326, 327.
Sofonisba, op. (Gluck) : 239.
Sorpresa delli dei (La), sér. (Paisiello) : 275.
Speziale (Lo), op. (Fischietti) : 289, 290, 294, 297.
Stabat Mater, orat. (Pergolesi) : 200.
Tabarrano e Scintilla. Voir : *Contadina (La)*.
Tamira et Sélim, trag. : 250.
Tanioucha, ou L'heureuse rencontre, op. (Volkof ?) : 262, 323.
Tapisseries de France (Les), can. : 75, 377.
Tartuffe, com. : 211.
Temistocle in Bando, op. (Verocai) : 59.
Temple de l'allégresse universelle (Le), dr. (Torelli, Pachkévitch, etc.) : 293.
Tirannia castigata (La), op. (Vivaldi) : 90.
Tre gobbi (I), op. (Ciampi) : 301.
Trissotin, com. : 250.
Troubadour et l'oiseuse (Le), op. (faussement attribué à Araja) : 130.
Union de l'amour et du mariage (L'), impr. : 204, 218.
Unter der Tyranney Tarquini Superbi seufzende Rom (Das), dr. : 211.
Urania vaticinante, cant. (Araja) : 125, 154, 237, 238, 264, 345.
Valasco e Vespeta, int. (comp. inc.) : 73.
Vecchio avaro (Il), int. (comp. inc.) : 113, 114, 386.
Velasco e Tilla, int. (comp. inc.) : 53, 71, 73, 367.
Venceslao, op. (Verocai) : 59.
Vengeance du dieu de l'amour (La), ball. (Starzer) : 315.
Verewigte und triumphirende Haus Oesterreich (Das), op. (Keiser) : 29.
Versi cantate... il giorno della Coronazione d'Anna Imperatrice (Ristori) : 51.
Vespeta e Pimpinone, int. (comp. inc.) : 74.
Vespeta e Velasco, int. (Dreyer) : 73, 87.
Viaggiatori ridicoli (I), op. (Mazzoni) : 317.
Victoire de Flore sur Borée (La), ball. (Starzer) : 313, 315.
Virtù liberata (La), cant. (Galuppi) : 240, 309, 312.
Virtuosa corteggiata da tre cicisbei (La), op. (Buini) : 283.
Vologeso (Il), op. (Zoppis) : 276, 277.
Zénéide, com. : 218.
Zenobia e Radamisto, op. (Verocai) : 59.
Zerstörte Troja (Das), oder *Der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles*, op. (Keiser) : 29.
Zitella ingannata (La), op. (Agricola) : 155.

TABLE DES ILLUSTRATIONS CONTENUES DANS LE TOME I

Fig. 1.

La tsarine ANNA IOANNOVNA. Portrait contemporain, auteur inconnu. (Reproduction d'une eau-forte publiée par la revue : *Le passé russe*, octobre 1882.)

Fig. 2.

Une mascarade à la cour, sous le règne de la tsarine Anna Ioannovna. (Estampe de l'époque, au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

Fig. 3-4.

Giovanni VEROCAI. Titre et première page des *Douze Sonates à violon seul avec la basse*; Saint-Pétersbourg, entre 1735 et 1738. (D'après l'exemplaire unique conservé à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

Fig. 5-9.

Luigi MADONIS. Frontispice, titre, dédicace et première page des *Douze diverses symphonies à violon et basse*; Saint-Pétersbourg, 1738. (Reproduction d'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad.)

Fig. 10-11.

J. Chr. TRÖMER (TOUCEMENT). Titre et frontispice gravé de : *Neu Jahr Gratulation an die Monsieur Petrill...*; Leipzig, 1736. (D'après l'exemplaire de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève.)

Fig. 12.

Vassili Kirillovitch TRÉDIAKOVSKY, littérateur, traducteur. Portrait, d'un peintre inconnu, avec signature autographe. (Provenance inconnue.)

Fig. 13.

Pietro MIRA, dit PEDRILLO. Portrait, d'une authenticité incertaine, d'après une estampe populaire contemporaine. (Exemplaire au Musée de la Philharmonie de Leningrad.)

Fig. 14.

Titre du livret russe de l'intermezzo : *L'impresario delle Canarie*; Saint-Pétersbourg, 1733. (D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

Fig. 15.

Titre du livret russe de l'intermezzo : *Il marito giocatore*; Saint-Pétersbourg, 1733. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

Fig. 16-17.

Titres des livrets russe et allemand de l'intermezzo : *La serva astuta*; Saint-Pétersbourg, 1735. (D'après les exemplaires uniques appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Fig. 18.

Francesco ARAJA. Portrait par un peintre inconnu (François ?) attribution incertaine. (Original au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

Fig. 19-21.

Domenico DALL'OGGIO. Frontispice, titre et dédicace de : *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalò*; Amsterdam, 1738. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de la Société des amis de la musique, à Vienne.)

Fig. 22.

Giovanni PLANTANIDA. Lettre autographe adressée à l'Accademia filarmonica de Bologne, en 1758. (Original aux archives de l'Accademia filarmonica.)

Fig. 23.

Francesco ARAJA. Titres italien et russe du livret de l'opéra : *La forza dell'amore e dell'odio*; Saint-Pétersbourg, 1736. (D'après l'exemplaire appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 24-25.

Francesco ARAJA. Titres des livrets italien et allemand de la cantate : *La gara dell'amore e del zelo* ; Saint-Pétersbourg, 1736. (D'après l'exemplaire unique conservé à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

Fig. 26.

Francesco ARAJA. Page de titre de la partition manuscrite (copie) de l'opéra : *Il finto Nino overo la Semiramide riconosciuta*, représenté à Saint-Pétersbourg, en 1737. (Reproduction d'après l'exemplaire appartenant à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin.)

Fig. 27.

L'impératrice ELISABETH PÉTROVNA. Portrait par V. Erichsen. (Conservé au Grand-Palais de Péterhof, près Saint-Pétersbourg.)

Fig. 28.

Comte Alexis Grigoriévitch RAZOUMOVSKY. Portrait, auteur inconnu. (D'après grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome II, 53.)

Fig. 29.

Jakob von STÄHLIN, académicien, historiographe. (D'après un portrait gravé de son vivant, à Saint-Pétersbourg.)

Fig. 30.

Titre du livret russe de l'opéra : *La clemenza di Tito*, de Johann-Adolf Hasse, représenté à Moscou, à l'occasion du couronnement de l'impératrice Elisabeth Péetrovna; Moscou, 1742. (D'après l'exemplaire unique conservé au Musée du Livre, à Moscou.)

Fig. 31.

Lorenzo SALETTI, sopraniste. Portrait-charge par Pier Leone Ghezzi. (Provenance inconnue.)

Fig. 32-33.

Giuseppe VALERIANI, décorateur. Maquettes de deux décors pour des spectacles d'opéra et de ballet, donnés au Théâtre de la cour, à Saint-Pétersbourg, sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna. (Reproduction d'après des aquarelles originales conservées au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

Fig. 34.

Francesco ARAJA. Titre du livret italien de la « fête théâtrale » : *L'asilo della Pace*; Saint-Pétersbourg, 1748. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Fig. 35.

Vue de la « Maison d'opéra », édiée par B. F. Rastrelli, à la Iolovaya Rochtcha, à Saint-Pétersbourg, en 1750. (D'après une illustration publiée par Roubane et Bogdanof dans : *Description historique, géographique et topographique de Pétersbourg*; Saint-Pétersbourg, 1779.)

Fig. 36.

Johann-Anton MARESCH, créateur de la « musique de cors ». Portrait gravé par J. C. Nabholz; Saint-Pétersbourg, 1796. (Collection de l'auteur.)

Fig. 37.

Giovanni CARESTINI, castrat. Portrait. (D'après le *Parnaso* de A. Fedi.)

Fig. 38.

Marc Fédorovitch POLTORATZKY, chanteur, régent de la Chapelle impériale des chantres de la cour. Portrait, peint en 1780, par G. D. Lévitzyky. (D'après grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome IV, 20.)

Fig. 39.

Francesco ARAJA. Titres du livret français-russe de l'opéra : *Bellerofonte*; Saint-Pétersbourg, 1750. (D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Fig. 40.

Alexandre Péetrovitch SOUMAROKOF, dramaturge. Portrait par A. P. Losenko. (Original à l'Académie des Beaux-Arts de Leningrad.)

Fig. 41-43.

Francesco ARAJA. Affiche annonçant la première représentation de l'opéra : *Bellerofonte*; Saint-Pétersbourg, 1750. (Reproduction d'un exemplaire unique appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 44.

Francesco ARAJA. Titre du livret français de l'opéra russe : *Céphale et Procris*; Saint-Pétersbourg, 1755. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Fig. 45.

Couvercle de tabatière, porcelaine russe du milieu du XVIII^e siècle, sur lequel est noté un fragment de l'ouverture de *Céphale et Procris*, opéra russe de F. Araja. (Original appartenant au Musée russe de Leningrad. Agrandissement : trois fois.)

Fig. 46.

Oukase de l'impératrice Elisabeth Péetrovna — avec signature autographe — portant création d'un théâtre russe, à Saint-Pétersbourg, en date du 30 août 1756. (Original aux Archives de la cour impériale, à Moscou.)

Fig. 47.

Vue de la maison Golovine (ancien palais Menchikof), à Saint-Pétersbourg, où fut installé le Corps des cadets, et qui fut le berceau du théâtre russe. (Reproduction d'une eau-forte anonyme datant du début du XVIII^e siècle, et conservée au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

Fig. 48-49.

Giovanni Marco Placido RUTINI. *Antifona* présentée à l'Accademia filarmonica de Bologne, en 1762. (Reproduction du manuscrit autographe conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica.)

Fig. 50.

Giovanni Marco Placido RUTINI. Reproduction du portrait gravé du compositeur, inséré en tête de ses *Sei Sonate per il cembalo*, op. 7; Bologne, 1770. (D'après l'exemplaire conservé au British Museum.)

Fig. 51-52.

Page de titre et première page de la partition manuscrite de l'opéra : *Il giudizio d'Aminta*, de F. Zellbell, représenté à Saint-Pétersbourg, le 17 décembre 1758. (D'après l'original conservé dans la Bibliothèque de l'Académie royale de musique, à Stockholm.)

Fig. 53-54.

Pages de titre du livret de : *Il giudizio d'Aminta*, de F. Zellbell; Saint-Pétersbourg, 1758. (D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm.)

Fig. 55.

Titre du livret italien-français de l'opéra-comique : *Le Cinesi*, de Gluck, représenté à Saint-Pétersbourg en 1761. (D'après l'exemplaire unique conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica de Bologne.)

Fig. 56.

Titre du livret italien-russe de l'opéra buffa : *Il conte Caramella*, de B. Galuppi, représenté à Moscou, en 1759. (Exemplaire de la collection particulière de l'auteur.)

Fig. 57.

Giuseppe MILLICO, soprano. Portrait extrait du *Parnaso* de A. Fedi.

Fig. 58.

Vincenzo MANFREDINI. Portrait extrait du *Parnaso* de L. Scotti.

Fig. 59-60.

Vincenzo MANFREDINI. Titres de la première édition italienne (1775) et de la traduction russe (1805) des *Regole armoniche*. (D'après les exemplaires faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 61.

Titre de la deuxième édition (1764) du livret de l'opéra russe : *Alceste*, de A. Soumarokof et H. Fr. Raupach. (Exemplaire de la collection de l'auteur.)

Fig. 62.

PIERRE III, empereur de Russie. Portrait, auteur inconnu. (D'après grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, Tome II, 2.)

Fig. 63-64.

Francesco ARAJA. Pages de titre du livret italien du « dialogue » : *Amor prigioniero*; Saint-Pétersbourg, 1755. (Exemplaire au Musée du Livre, à Moscou.)

Fig. 65.

Vincenzo MANFREDINI. Titre du livret italien de l'opéra : *La Semiramide riconosciuta*; Saint-Pétersbourg, 1760. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad.)

Fig. 66-69.

Domenico DALL'OGGIO : Titre, frontispice, dédicace et première page des *XII Sonates à violon seul et basse continue*. Œuvre posthume publiée à Venise, en 1778. (D'après l'exemplaire unique conservé au Conservatorio Benedetto Marcello, à Venise.)

OUVRAGES ET DOCUMENTS CONSULTÉS POUR LE TOME I

- Aarborg for Musik*. Copenhague, 1924.
- Affaires intérieures de l'Etat russe (en russe)*.
Lieu et date de publication inconnus.
- Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1798 et ss.
- ALLACCI, L. : *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venise, 1755.
- Ami (L') de la civilisation (en russe)*. Moscou, 1804-1806.
- Anecdotes spirituelles, drolatiques, amusantes... d'Adam Pedrillo, bouffon à la cour de l'impératrice Anna, à l'époque de la régence de Bühren (en russe)*. Moscou, 1836.
- Annales de la Société impériale moscovite d'histoire et d'antiquités russes (en russe)*. Moscou, Tomes III et XVI.
- Annuaire des Théâtres impériaux (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1890-1919.
- ARAPOF, P. : *Annales du Théâtre russe (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1861.
- Archiv für Musikwissenschaft*. Berlin, 1918 et ss.
- Archive du Prince Vorontzof (en russe)*. Moscou, 1876-1887.
- Archive russe (= Roussky Arkhiv) (en russe)*. Moscou, 1863 et ss.
- Archives centrales de l'Etat de Saxe*. Cotes 383, 3309, 3361 et 3362.
- Archives d'Etat de Russie (en russe)*. Lieu et date de publication inconnus.
- Archives de l'Académie impériale des Beaux-Arts (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1879.
- Archives des Théâtres impériaux*, publiées par V. P. Pogoïef, A. E. Moltchanof et K. A. Pétrouf. Partie I (1746-1801) (en russe). Saint-Pétersbourg, 1892 (la suite n'a jamais paru).
- Archives du Prince F. A. Kourakine (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1890.
- Archives générales du Ministère de la cour impériale (en russe)*. Lieu et date de publication inconnus.
- BACHER, O. : *Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert*. Francfort, 1926.
- BAERENSprung, H. W. : *Materialien zu einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*. (Dans : *Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte*). Schwerin, 1836.
- BARTOLI, F. : *Notizie istoriche de' comici italiani*. Padoue, 1781.
- BERGHOLTZ, F. V. : *Journal du gentilhomme de la chambre...* Trad. russe, 3^e éd. Moscou, 1902.
- BERNACKI, L. : *Teatr, dramat i muzyka za Stanislaw Augusta (en polonais)*. Lwow, 1925.
- BESSEL, V. V. : *Matériaux pour l'histoire de l'édition musicale en Russie (en russe)*. (Dans N. Findeisen : *V. V. Bessel. Aperçu de son activité musicale et publique*. Saint-Pétersbourg, 1909).
- Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Voir : [G. E. Lessing und Chr. Mylius].
- BILBASSOF, B., von : *Katarina II im Urteile der Weltliteratur*. Berlin, 1897.
- Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*. Nâples, 1819.
- BITTER, C. H. : *C. P. E. und W. Fr. Bach und deren Brüder*. Berlin, 1868.
- BOLOTOF, A. T. : *Mémoires (en russe)*. (Dans : *Le passé russe*. Saint-Pétersbourg, 1870-1873.)
- BORCHERDT, H. H. : *Beiträge zur Geschichte der Oper und des Schauspiels in Schlesien*. (Dans : *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens*. Breslau, 1909.)
- BORCHERDT, H. H. : *Geschichte der italienischen Oper in Breslau*. (*Ibid.* 1910).
- BREITKOPF, G. G. E. : Voir : *Catalogo... Breïtkopf*.
- BRENET, M. : *Les concerts en France sous l'ancien régime*. Paris, 1900.
- BRENET, M. : *La librairie musicale en France*. (Dans : *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII.)

- BRIAN-CHANINOF, N. : *Catherine II, impératrice de Russie*. Paris 1932.
- BRIAN-CHANINOF, N. : *Histoire de Russie*. Paris, 1929.
- BRUNELLI, B. : *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*. Padoue, 1921.
- BURNEY, C. : *A general History of Music*. Londres, 1789.
- BURNEY, C. : *Tagebuch einer musikalischen Reise. Aus dem Englischen von C. D. Ebeling*. Hambourg, 1772-1773.
- BUSTICO, G. : *Drammi, cantate, intermezzi musicali di Carlo Goldoni*. Florence, 1925.
- CAFFI, F. : *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*. Venise, 1854-1855.
- CAMETTI, A. : *G. B. Costanzi*. (Dans : *Musica d'oggi*. Milan, 1924.)
- CAMETTI, A. : *L. Vinci*. (Ibid., 1924.)
- CAMPARDON, E. : *Les comédiens du roi de la troupe italienne*. Paris, 1880.
- CASANOVA, G. de : *Mémoires*. Paris 1927-1935.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Napoli. Oratorio dei Filippini*. Parme, 1918.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Pistoia*. Parme, 1936-1937.
- Catalogo delle Sinfonie, Partite... che si trovano... nella officina musica di Breitkopf in Lipsia (avec Suppléments)*. Leipzig, 1762-1787.
- Catalogue (manuscrit) des opéras de compositeurs italiens du XVIII^e siècle, conservés à la Bibliothèque musicale centrale du Théâtre d'Etat d'opéra et de ballet Kirof, à Leningrad (en russe.)* (En notre possession).
- CATHERINE II : *Mémoires écrits par elle-même*. Londres, 1859.
- CHÉVYREF : *Histoire de l'Université impériale de Moscou (en russe)*. Moscou, 1855.
- CHORON, A., et FAYOLLE, F. : *Dictionnaire historique des musiciens*. Paris, 1810-1811.
- CHRYSANDER, F. : *G.-F. Händel*. Leipzig, 1858-1919.
- CIAMPI, S. : *Notizie de' medici, maestri di musica e cantori... italiani in Polonia*. Lucca, 1830.
- Compositions et traductions pour l'instruction et le divertissement des fonctionnaires (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1758-1762.
- Continueurs (Les) de Roret*. Lettres en vers... recueillies par le Baron J. de Rothschild. Paris, 1881-1899.
- CORONELLI, V. : *Armi o blasoni dei Patrizij Veneti*. Venise, 1693.
- CORTE, A. della : *L'opera comica italiana nel' 700*. Bari, 1923.
- CORVIN, P. de : *Le théâtre en Russie*. Paris. 1889.
- Cour (La) de Russie il y a cent ans, 1725-1783*. Berlin, 1858.
- CRAMER, C. F. : *Magazin der Musik*. Hambourg-Copenhague, 1783-1789.
- CROCE, B. : *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, 1^{re} éd. Naples, 1891.
- CROCE, B. : *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, 3^e éd. Bari, 1926.
- CUCUEL, G. : *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*. Paris, 1913.
- DASSORI, C. : *Opere e operisti*. Dizionario lirico. Gênes, 1903.
- Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. Vienne, 1893 et ss.
- Description circonstanciée du Très Saint Couronnement de S. M. I. l'Impératrice Elisabeth Pétrouna (en russe)*. Moscou, 1742.
- Description du Couronnement de S. M. I. l'Impératrice Anna Ioannovna (en russe)*. Moscou, 1731.
- Dictionnaire biographique russe (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1896-1913.
- Dictionnaire des écrivains profanes (en russe)*. Moscou, 1845.
- 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 (en russe). Moscou, 1787.
- DLABACZ, G. J. : *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*. Prague, 1815.
- DOMP, J. : *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*. Regensburg, 1934.
- DOUROF, Z. : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie (en russe)*. Dans A. von Dommer : *Handbuch der Musik-Geschichte*, trad. russe. Moscou, 1884.
- DRIZEN, BARON N. V. : *Le 150^e anniversaire des Théâtres impériaux (en russe)*. (Dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1904-1905. Saint-Pétersbourg, 1905.)
- DRIZEN, BARON N. V. : *Matériaux pour l'histoire du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1905.
- ECORCHEVILLE, J. : *Catalogue des livres rares... composant la collection musicale de feu M...* Paris, 1920.
- ECORCHEVILLE, J. : *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale*. Paris, 1910-1914.
- EITNER, R. : *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*. Leipzig, 1900-1904.
- ELVERT, C. d' : *Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr.-Schlesien*. Brünn, 1873.
- Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Milan, 1929-1938.

- EON de BEAUMONT, Chev. C. G. L. : *Mémoires* (manuscrits) conservés aux Archives du Ministère français des Affaires étrangères. Cités par K. Waliszewski : *La dernière des Romanof. Elisabeth I.* Paris, 1902.
- Etat intérieur de l'Empire russe, du 17 octobre 1740 au 25 novembre 1741, d'après les documents conservés aux Archives moscovites du Ministère de la justice (en russe).* Moscou, 1880.
- EULER, L. : *Tentamen novae theoriae musicae...* Saint-Pétersbourg, 1739.
- FASSINI, S. : *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del Settecento.* Turin, 1914.
- FEHR, M. : *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes.* Zurich, 1912.
- FERRARI, P.-E. : *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883.* Parme, 1884.
- FINDEISEN, N. : *Esquisse d'une histoire de la musique en Russie dès les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (en russe).* Moscou, 1928-1929.
- FINDEISEN, N. : *Le passé musical.* Recueil d'articles et de matériaux pour l'histoire de la musique en Russie (en russe). Saint-Pétersbourg, 1903-1911.
- FLORIMO, F. : *La scuola musicale di Napoli.* Naples, 1880-1881.
- FÜRSTENAU, M. : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen.* Dresde, 1861-1862.
- GAEDECHENS, G. : *Einiges über die Stadtmusikanten in Hamburg.* (Dans : *Mittheilungen des Vereins für hamburgische Geschichte.* Hambourg, 1887-1888).
- GALVANI, L. N. : *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII.* Milan, 1878.
- GASPARI, G. : *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna.* Bologne, 1890-1905.
- Gazette de Moscou (= Moskovskya Viédomosti) (en russe).* Moscou, 1756-1799.
- Gazette de Saint-Pétersbourg (= Sankt-Pétersbourgskya Viédomosti) (en russe),* avec suppléments : *Remarques annexes (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1728-1799.
- GERBER, E. L. : *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler.* Leipzig, 1790-1792.
- GERBER, E. L. : *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.* Leipzig, 1812-1814.
- GERVASONI, C. : *Nuova teoria di musica... a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali.* Parme, 1812.
- GIORGI et ROUBANE : *Description historique, géographique et topographique de Saint-Pétersbourg (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1779.
- Giornale enciclopedico.* Bologne, 1784.
- GÖHLER, A. : *Verzeichniss der in Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien.* Leipzig, 1902.
- GOLDONI, C. : *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre.* Paris, 1787.
- GOLDONI, C. : *Opere complete.* Venise, 1907 et ss.
- GOLITZYNE, P^{ce} E. : *La Russie du XVII^e siècle dans ses rapports avec l'Europe occidentale.* Paris, 1855.
- GONCOURT, E. et J. : *Portraits intimes du XVIII^e siècle.* Paris, 1880.
- GORANI, C^{te} J. : *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens et des mœurs des principaux Etats de l'Italie.* Paris, 1793.
- GOTTSCHED, J. C. : *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst.* Leipzig, 1757.
- GRIMM et DIDEROT : *Correspondance littéraire.* Edit. Tourneux, Paris, 1877-1882.
- GROVE, G. : *Dictionary of Music and Musicians,* 2^e éd., Londres, 1904-1910.
- GUEULLETTE, T.-S. : *Notes et souvenirs sur le Théâtre-Italien au XVIII^e siècle.* Paris, 1938.
- GÜTTLER, H. : *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert.* Königsberg, 1925.
- HAAS, R. : *Gluck und Durazzo im Burgtheater.* Vienne, 1925.
- HAIGOLD, J. : *Beylagen zum neueränderten Russland.* Riga-Leipzig, 1769-1770.
- HART, G. : *Le violon, ses luthiers célèbres...*, trad. par A. Royer. Paris, s. d.
- Héritage (L') musical.* Recueil de matériaux pour l'histoire de la culture musicale en Russie, sous la direction de M. V. Ivanof-Boretzky (en russe). T. I (seul paru). Moscou, 1935.
- HERRMANN, E. : *Der russische Hof unter Kaiserin Elisabeth.* (Dans : *Historisches Taschenbuch,* VI. Folge. Leipzig, 1882).
- HILLER, J. A. : *Lebenslauf von ihm selbst erzählt.* Hrsg. von A. Einstein. Leipzig, 1915.
- HILLER, J. A. : *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.* Leipzig, 1766-1770.
- HINRICHS, J. C. : *Entstehung, Fortgang und iletzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik.* Saint-Pétersbourg, 1796. [Editions allemande et russe.]
- HOFFMANN, C. J. A. : *Die Tonkünstler Schlesiens.* Breslau, 1830.
- HORSEY, Sir J. : *Ecrits sur la Moscovie au XVI^e siècle,* trad. russe. Saint-Pétersbourg, 1909.
- Impératrice (L') Anna Ioannovna, sa cour, ses divertissements (en russe).* (Dans : *Le passé russe.* Saint-Pétersbourg, 1873.)
- Index alphabétique des noms des personnalités russes (en russe).* (Dans : *Recueil de la Société impériale russe d'histoire.* Saint-Pétersbourg, 1887.)
- Indice de' spettacoli teatrali.* Milan, 1771-1800.
- ISNARDON, J. : *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours.* Bruxelles, 1890.
- ISRAEL, C. : *Frankfurter Concert-Chronik von 1713-1780.* Francfort, 1876.

- Journal de politique et de littérature.* Bruxelles, 1759.
- Journal du fourrier de la chambre, années 1713 à 1799 (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1853 et ss.
- JÜRGENSON, B. : *Esquisse d'une histoire de l'impression musicale (en russe).* Moscou, 1928.
- KADE, O. : *Die Musikalien-Sammlung des grossherz. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses.* Wismar, 1893.
- KALLACH, V., et EFROS, N. : *Histoire du théâtre russe (en russe).* T. I (seul paru). Moscou, 1914.
- KARATYGUINE, P. A. : *Mémoires (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1880.
- KELLY, M. : *Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane.* Londres, 1826.
- KHRAPOVITZKY, A. V. : *Journal (en russe).* Moscou, 1862.
- KINSKY, G. : *Musikhistorisches Museum von W. Heyer. Katalog.* Cologne, 1910-1916.
- KNESCHKE, E. : *Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig.* Leipzig, 1864.
- KÖCHEL, L. von : *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867.* Vienne, 1869.
- KROGH, T. : *Det tyske operaselskabs besog i København under Frederik IV. (Dans : Aarvog for Musik, Copenhague, 1924.)*
- LA BORDE, J.-B. de : *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris, 1780.
- LAFERMIÈRE, F.-H. : *Souvenirs (en russe).* (Dans : *Le passé russe.* Saint-Pétersbourg, 1878.)
- LAJARTE, T. de : *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra.* Paris, 1878.
- Lectures de la Société impériale d'histoire et d'antiquités russes, près l'Université de Moscou (en russe).* Moscou, 1860 et ss.
- Lectures de la Société impériale russe d'histoire et d'antiquités (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1914 et ss.
- LEDEBUR, C. von : *Tonkünstler-Lexicon Berlins.* Berlin, 1861.
- LESPINASSE, M^{lle} de : *Lettres.* Paris, 1876.
- [LESSING, G. E., und MYLIUS, C.] : *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters.* Stuttgart, 1750.
- LIEBRECHT, H. : *Histoire du Théâtre français à Bruxelles.* Paris, 1923.
- LINDNER, E. O. : *Die erste stehende deutsche Oper.* Berlin, 1855.
- LIVANOVA, T. : *Esquisses et matériaux pour l'histoire de la culture musicale russe (en russe).* T. I (seul paru). Moscou, 1938.
- [LOCATELLI, F.] : *Lettres moscovites.* Paris, 1736.
- LÜTGENDORFF, W. L. von : *Die Geigen- und Lautenmacher,* 6. Aufl. Francfort, 1922.
- MAHILLON, V. C. : *Catalogue... du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles.* Gand, 1893-1912.
- MANCINI, G. B. : *Lettera diretta al Illustr. Sign. Conte N. N.,* Vienne, 1796.
- MANCINI, G. B. : *Riflessioni pratiche sul canto figurato,* Milan, 1777.
- MANFREDINI, G. : *Alcune notizie biografiche di Vincenzo Manfredini, oriundo bolognese* (manuscrit à l'Accademia filarmonica de Bologne)
- MANFREDINI, V. : *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori.* Bologne, 1788.
- MANFREDINI, V. : *Règles harmoniques et mélodiques pour apprendre toute musique...* Traduit de l'italien en russe par S. Dekhtiaref. Saint-Pétersbourg, 1805.
- MANFREDINI, V. : *Regole armoniche o sieno precetti...* Venise, 1775.
- MANSTEIN, C. H. von : *Historische, politische und militärische Nachrichten von Russland von dem J. 1727 bis 1744.* Leipzig, 1771.
- MARPURG, F. W. : *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik.* Berlin, 1754-1778.
- MASSA et HERKMANN : *Dits de..., sur la période des troubles en Russie,* trad. russe. Saint-Pétersbourg, 1874.
- MATTHESON, J. : *Grundlage einer Ehren-Pforte* (réimpr.). Berlin, 1910.
- MATTHESON, J. : *Der musikalische Patriot.* Hambourg, 1728.
- Mémoires de l'Académie des sciences (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1867.
- Mémoires patriotiques (= Otéchestvennyia zapiski) (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1822.
- MENGELBERG, C. R. : *Giovanni Alberto Ristori.* Dissertation. Leipzig, 1916.
- MENNICKE, C. : *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker.* Leipzig, 1906.
- Mercur de France (Le).* Paris, 1729, 1730, 1742 et 1743.
- Messenger (Le) de l'Académie des sciences de l'U. R. S. S. (en russe).* Leningrad, 1934.
- METASTASIO, P. : *Lettere disperse e inedite,* a cura di G. Carducci. Bologne, 1883.
- METASTASIO, P. : *Opere.* Trieste, 1857.
- MIKHNIÉVITCH, V. : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie, du point de vue culturel et social (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1879.
- [MIZLER, L. C.] : *Neu eröffnete musikalische Bibliothek.* Leipzig, 1736-1754.
- MONICI, A. : *Di un nuovo metodo per apprendere l'accompagnamento... secondo un vecchio autore.* (Dans : *Rivista musicale italiana,* XXIII.)
- MOOSER, R. A. : *L'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle.* Genève, 1932.

- MOOSER, R. A. : *Violonistes compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle*. I : *Giovanni Verocai* (Dans : *Rivista musicale italiana*; Milan 1938, fasc. 3-4). — II : *Luigi Madonis* (*ibid.*, 1941, fasc. 5-6). — III : *Pietro Mira dit Pedrillo* (*ibid.*, 1942, fasc. 3). — IV : *D. dall'Oglio* (*ibid.*, 1946, fac. II).
- Moskovskya viedomosti*. Voir : *Gazette de Moscou*.
- MORALES, O., et NORDLIND, T. : *Kunigl. musikaliska Akademien 1771-1921*. Stockholm, 1921.
- MORINI, N. : *La R. Accademia filarmonica di Bologna*. Bologne, 1930.
- MORKOF, V. : *Précis historique de l'opéra russe, de ses débuts à l'année 1862 (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1862.
- MOROZOF, P. : *Aperçu de l'histoire du drame russe du XVII^e et du XVIII^e siècles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1888.
- Moscovite (Le)* (= *Moskvitianine*) (*en russe*). Moscou, 1851.
- Moskvitianine*. Voir : *Moscovite (Le)*.
- MOZART, L. : *Reise-Aufzeichnungen. 1763-1771*. Dresde, 1920.
- MOZART, W. A. : *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. Munich, 1914.
- MÜLLER, E. H. : *Angelo und Pietro Mingotti*.
- MÜLLER, E. H. : *Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732-1756*. Dresde, 1915.
- Musica d'oggi*. Milan, 1919 et ss.
- Musik (Die)*. Berlin, 1901 et ss.
- Musikalische Realzeitung*. Spire, 1788-1790.
- NACHTCHOKINE, V. : *Journal en (russe)*. Saint-Pétersbourg, 1842.
- NEF, K. : *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz*. Saint-Gall, 1896.
- NERICI, L. : *Storia della musica in Lucca*. Lucques, 1879.
- NEWMARCH, R. : *L'opéra russe*, trad. française. Paris, 1922.
- NICOLAS MIKHAILOVITCH (grand-duc) : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*. Saint-Pétersbourg, 1905-1909.
- NIÉOUSTROIEF, A. N. : *Recherches historiques sur les publications périodiques russes (en russe)*. Lieu et date de publication inconnus.
- NOSSOF, I. : *Annales du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1883.
- NOVERRE, J.-G. : *Lettres sur la danse et les ballets*. Lyon, 1760.
- NOVIKOF, N. : *Bibliothèque des antiquités russes (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1773-1775.
- OLEARIUS, A. : *Ausführliche Beschreibung der kundbaren Reyse nach Muscov und Persien*, 3^e éd. Schleswig, 1663.
- OPIENSKI, H. : *La musique polonaise. Essai historique sur le développement de l'art musical*. Paris, 1918.
- Otetchestvennyia zapiski*. Voir : *Mémoires patriotiques*.
- OTTZENN, K. : *G. P. Telemann als Opernkomponist*. Berlin, 1902.
- OUSTRIALOF N. G. : *Histoire de Pierre le Grand (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1815-1871.
- PAGLICCI-BROZZI, A. : *Il Regio ducal teatro di Milano nel sec. XVIII*. Milan, 1894.
- [PARFAICT, Frères] : *Dictionnaire des théâtres de Paris, 1756-1767*.
- Passé (Le) russe* = *Rousskaya starina (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1870 et ss.
- PÉKARSKY, P. : *Histoire de l'Académie impériale des sciences à Saint-Pétersbourg (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1870-1873.
- PÉRETZ, V. N. : *Comédies et intermèdes italiens représentés à la cour de l'Impératrice Anna Ioannovna, durant les années 1733-1735 (en russe)*. T. I (seul paru). Pétrograd, 1917.
- Peters-Jahrbuch*. Leipzig, 1894 et ss.
- PIERLING, P. : *L'Italie et la Russie au XVI^e siècle*. Paris, 1892.
- PIOVANO, F. : *A propos d'une récente biographie de L. Leo*. (Dans : *Sammelbände der I. M. G.*, VIII.)
- PIRRO, A. : *Léon X et la musique*. (Dans : *Mélanges Hauvette*. Paris, 1934.)
- POGOJEF, V. P. : *Le centenaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1906-1908.
- POHL, C. F. : *Mozart und Haydn in London*. Vienne, 1867.
- POROCHINE, S. A. : *Mémoires (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1881.
- PRÖLSS, R. : *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden*. Dresde, 1878.
- QUANTZ, J. J. : *Lebenslauf*. (Dans : F. W. Marpurg : *Historisch-kritische Beiträge*, 1756).
- RADICIOTTI, G. : *Gioacchino Rossini. Vita documentata...* Tivoli, 1927-1929.
- RASI, L. : *I comici italiani*. Florence, 1897-1905.
- RAVN, V. C., et HAMMERICH, A. : *Festskrift i anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*. Copenhague, 1886.
- RÉAU, L. : *L'art russe, de Pierre le Grand à nos jours*. Paris, 1922.
- Recueil de la Société des amateurs de belles-lettres russes (en russe)*. S. l., 1891.
- Recueil de la Société impériale russe d'histoire (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1887 et ss.
- REDEN-ESBECK, F. L. von : *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*. Leipzig, 1881.
- REICHARD, H. A. O. : *Gothaischer Theaterkalendar*. Gotha, 1775-1800.
- Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe*. Publié par la Société impériale russe d'histoire. Saint-Pétersbourg, s. d.

- Revue musicale* (de Fétis). Paris, 1827 et ss.
- RICCI, C. : *I teatri di Bologna nei sec. XVII e XVIII*. Bologne, 1888.
- RIEMANN, H. : *Dictionnaire de musique*, édition russe, Moscou, 1901.
- RIEMANN, H. : *Musik-Lexikon*, 11. Aufl. Berlin, 1929.
- RIEMANN, H. : *Opern-Handbuch* et suppl. Leipzig, 1887-1893.
- Rivista musicale italiana*. Turin-Milan, 1894 et ss.
- ROSEN, E. : *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*. Reval, 1910.
- Rousskaya starina*. Voir : *Passé russe (Le)*.
- Roussky arkhiv*. Voir : *Archive russe*.
- ROVINSKY, D. : *Description de jeux d'artifice et d'illuminations (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1903.
- ROVINSKY, D. : *Images populaires russes (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1900.
- RUDOLPH, M. : *Rigaer Theater- und Tonkünstler Lexikon*. Riga, 1890.
- Russische Theatralien*. Saint-Pétersbourg, 1784-1785.
- SALVATORI, A. : *Antonio Vivaldi*. (Dans : *Rivista della Città di Venezia*. Venise, 1928.)
- Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, 1919 et ss.
- Sammlung der besten deutschen prosaischen Schriftsteller*. Carlsruhe, 1777.
- Sankt-Péterbourgskya viedomosti*. Voir : *Gazette de Saint-Pétersbourg*.
- SCHIEBE, J. A. : *Der critische Musikus*. Leipzig, 1745.
- SCHIEBE, J. A. : *Ueber die musikalische Composition*. Leipzig, 1773.
- SCHERILLO, M. : *L'opera buffa napoletana*, 2^e éd. S. l., 1916.
- SCHIEDERMAIR, L. : *Der junge Beethoven*. Leipzig, 1925.
- SCHILLING, G. : *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, 2. Aufl. Stuttgart, 1840-1842.
- SCHLETTERER, H. M. : *J. F. Reichardt, sein Leben...* Augsburg, 1865.
- SCHMID, E. F. : *Gluck-Starzer-Mozart*. (Dans : *Zeitschrift für Musik*. Regensbourg, 1937).
- SCHMIDL, C. : *Dizionario universale dei musicisti*, 2^e éd., Milan, 1926.
- SCHMIDT, G. F. : *Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. C. Schürmann's*. Regensbourg, 1933.
- SCHMIDT, G. F. : *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik... am herzogl. Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel*, 1. Folge. Munich, 1929.
- SCHNEIDER, L. : *Geschichte der Oper... in Berlin*. Berlin, 1852.
- SCHOELCHER, L. : *The life of Handel*. Londres, 1857.
- S. I. M. Mercure musical et Bulletin français de la Société internationale de musique. Paris, 1907 et ss.
- SIPOVSKY, V. V. : *Le théâtre italien à Saint-Pétersbourg sous Anna Ioannovna, années 1733-1735 (en russe)*. (Dans : *Le passé russe*, 1900).
- SITTARD, J. : *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*. Altona-Leipzig, 1890.
- SITTARD, J. : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*. Stuttgart, 1890-1891.
- SMIÉEVSKY, M. : *Anecdotes sur Balakiref, d'Acosta, Pedrillo et Koulkovsky*, 2^e éd. (en russe). Saint-Pétersbourg, 1871.
- SOLOVIEF, S. M. : *Histoire de la Russie depuis les temps les plus reculés (en russe)*. Moscou, 1864-1878.
- SONNECK, O. G. T. : *Catalogue of Opera Librettos printed before 1800*. Washington, 1914.
- SPITTA, P. : *J. S. Bach*, 2. Aufl. Leipzig, 1916.
- STACKELBERG, baron, K. : *Bref aperçu historique de la musique de cors en Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1896.
- STÄHLIN, J. von : *Nachrichten von der Musik in Russland*. (Dans : J. J. Haigold's : *Beylagen zum neueränderten Russland*. Riga-Leipzig, 1769-1770.)
- STÄHLIN, J. von : *Nachrichten von der Tanzkunst in Russland*. (*Ibid.*)
- STÄHLIN, J. von : *Zur Geschichte des Theaters in Russland*. (*Ibid.*)
- Staryé gody*. Voir : *Vieilles années (Les)*.
- STASSOF, V. : *Opéras russes et étrangers représentés sur les théâtres impériaux de Russie aux XVIII^e et XIX^e siècles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1898.
- Stockholms Post-Tidningar*. Stockholm, 1733 et 1759.
- SUNDSTRÖM, E. : *Ferdinand Zellbell d. y. och hans Opera Il giudizio d'Aminta*, paru dans : *Svensk Tidskrift för Musikforskning*. Stockholm, 1919.
- Svensk Tidskrift för Musikforskning*. Stockholm, 1919 et ss.
- SVIÉTLOF, V. : *Le ballet de la cour en Russie (en russe)*. (Dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1901-1902, suppl. Saint-Pétersbourg, 1902.)
- SVIÉTLOF, V. : *L'opéra russe au XVIII^e siècle (en russe)*. (Dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1897-1898, suppl. Saint-Pétersbourg, 1898.)
- TARDINI, V. : *I teatri di Modena*. Modène, 1899-1902.
- TCHAYANOVA, O. : *Le théâtre de Maddox à Moscou, 1776-1805 (en russe)*. Moscou, 1927.
- TCHÉCHIKHINE, V. : *Histoire de l'opéra russe, de 1674 à 1903*, 2^e éd. (en russe). Saint-Pétersbourg, 1905.

- TENCAJOLI, O. F. : *Musica e musicisti italiani in Pologna fino al Settecento*. (Dans : *Musica d'oggi*, 1939).
- TEUBER, O. : *Geschichte des Prager Theaters*. Prague, 1883-1888.
- THAYER, A. W. : *L. van Beethovens Leben*, 2. Aufl. Berlin, 1901-1908.
- Le Théâtre russe, ou Collection complète de toutes les compositions théâtrales russes (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1786-1793; 40 vol.
- THIEME, U., und BECKER, F. : *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig, 1907 et ss.
- TIÉPLOF, G. N. : *Bagatelle au milieu des affaires, ou collection de diverses chansons avec les notes mises à trois parties (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1759.
- TIKHONRAVOF, N. S. : *Les œuvres dramatiques russes des années 1672-1725 (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1874.
- TORCHI, L. : *La musica istrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII*. Turin, 1901.
- TORREFRANCA, F. : *Le origini italiane del romanticismo musicale*. Turin, 1930.
- TRÖMER, J. C. : *Deutsch Französ Schrifften*. Leipzig, 1736.
- TROUBITZINE, N. N. : *Sur la poésie populaire dans la société et la littérature (en russe)*. Lieu et date de publication inconnus.
- VALENTIN, C. : *Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.* Francfort, 1906.
- VANDAL, A. : *Louis XV et Elisabeth de Russie*. Paris 1882.
- VASSILTCHIKOF, A. A. : *La famille des Razoumovsky (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1880-1894.
- Vieilles années (Les) (= Staryé gody) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1907 et ss.
- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. Leipzig, 1885-1894.
- VILLAROSA, C. di : *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*. Naples, 1840.
- VIVIANI DELLA ROBBIA, E. : *Bernardo Tanucci ed il suo più importante Carteggio*. Florence, 1942.
- VORONTZOF, Prince. Voir : *Archive du Prince Vorontzof*.
- VRETBLAD, P. : *Konsertlivet i Stockholm under 1700-Talet*. Stockholm, 1918.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Chrestomathie pour l'histoire du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1936.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Cours abrégé de l'histoire du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1936.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Les édifices théâtraux à Saint-Pétersbourg au XVIII^e siècle (en russe)*. (Dans : *Les vieilles années*. Saint-Pétersbourg, 1910.)
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Les entreprises théâtrales étrangères à l'époque de Catherine (en russe)*. Tir. à part. S. l. n. d.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Histoire de la culture théâtrale en Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1913, T. I (seul paru).
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Histoire du théâtre russe (en russe)*. Leningrad, 1929.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Répertoire alphabétique des pièces représentées et éditées en Russie aux XVII^e et XVIII^e siècles (en russe)*. Pétrograd, 1918.
- VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Le théâtre en Russie sous l'impératrice Anna Ioannovna (en russe)*. (Dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*. Saint-Pétersbourg, 1913).
- WALIN, S. : *Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik*. Studien aus dem Musikleben des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts. Stockholm, 1941.
- WALISZEWSKI, K. : *La dernière des Romanof. Elisabeth I, impératrice de Russie*. Paris, 1902.
- WALISZEWSKI, K. : *La fille de Pierre : L'Impératrice Elisabeth. 1741-1762 (en russe)*. Moscou, 1912.
- WALTER, F. : *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1799-1839*. Leipzig, 1899.
- WALTHER, J. G. : *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732.
- WIEL, T. : *I teatri musicali veneziani nel Settecento*. Venise, 1897.
- WOTQUENNE, A. : *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire... de Bruxelles*. Bruxelles, 1902-1912.
- WOTQUENNE, A. : *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. W. von Gluck*. Leipzig, 1904.
- ZABIÉLINE, I. : *Extrait de la chronique de la vie publique au XVIII^e siècle*, publié dans : *Recueil de la Société des amateurs des belles-lettres*. Moscou, 1891 (en russe).

BERTOLDI, M., *act.* : 61, 378, 382.
 BERTONI, G., *comp.* : 303.
 BESTOUGEUF-RIOUMINE, C^{ie}, *min.* : 134, 233, 234, 236, 363.
 BIBLENA, *déc.* : 206.
 BIÉLOGRADSKAYA, E. O., *cant.* : 229, 241, 256, 258.
 BIÉLOGRADSKY, O., *chantre* : 241.
 BIÉLOGRADSKY, T., *luth.* : 210, 241.
 BIEREICHEL, Voir : Schröder, S. C.
 BINDI, *viol.* : 97.
 BINDI, G., *ch.* : 97.
 BIONI, A., *comp.* : 237.
 BIRCKHOLTZ : 65, 67, 68, 365, 366, 367.
 BIRON, Voir : Bühren, C. E., duc de Biron.
 BISOGNOSI, de, *act.* : 210.
 BLESENDORF, E., *cant.* : 30.
 BOEHM, I., *viol.* : 140.
 BOIS-ROBERT, F. de, *litt.* : 22.
 BOLOTOF, A. T. : 331, 333.
 BOLSKA, C^{ie}, *cant.* : 82.
 BON, A., *comp.* : 147, 156.
 BON, G., *déc.* : 121, 142, 146, 147, 155-156, 157, 162, 164, 165, 166, 170, 172, 176, 185, 206, 219, 220, 227.
 BON Voir aussi : Ruvinetti-Bon, B.
 BONECCHI, G., *libr.* : 124, 130, 192, 199, 203-206, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 228, 237, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253.
 BONONCINI, G. B., *comp.* : 27.
 BORODINE, A. P., *comp.* : 133.
 BORSARI, L., *ch.* : 72.
 BORTNIANSKY, D. S., *comp.* : 190, 324.
 BOULATNITZKY, Y., *litt.* : 304.
 BRABÉ, *fl.* : 210, 228, 338, 350.
 BREITKOPF, G. G. E., *éd.* : 133, 337.
 BREITING, *act.*, *impr.* : 230.
 BRIGONZI, C., *cant.* : 237, 267, 282, 293, 296, 297, 333, 335, 343, 348, 353.
 BRIGONZI, G., *mach.* : 268, 282, 292-293, 296, 351.
 BRIHAN, E., *cant.* : 237, 308, 327, 332, 333, 335, 339, 343, 345, 346.
 BROSCI, C., dit *Farinelli*, *ch.* : 199, 239, 316.
 BROSESSE, C. de, *litt.* : 72.
 BRÜHL, C^{ie} : 140.
 BRUNORO, G., *dans*. 121, 152, 166, 172.
 BÜHREN, C. E., duc de Biron : 58.
 BÜHREN, E. J., duc de Courlande : 36, 55, 154, 159, 161, 168, 173, 174, 175, 176, 177, 212, 364.
 BUINI, F., *cant.* : 267, 274, 282, 298, 302.
 BUINI, G. M., *comp.* : 74, 75, 264, 393, 394.
 BUINI, M., *ch.* : 267, 274, 282-283, 296, 298.
 BURGIONI, L., *cant.* : 271, 273, 283, 301, 302, 304.
 BURGIONI, M., *ball.* : 268, 271, 274, 283, 289.
 BURIGOTTI, S., *libr.* : 55, 86.
 BURNEY, C., *hist.* : 72, 86, 87, 88, 141, 309.

C

CAFFANI, L., *act.* : 62, 67, 365, 378.
 CAHUSAC, L. de, *litt.* : 218.
 CALDARA, A., *comp.* : 51.
 CALZEVARO, F., *dans*, *chor.* : 268, 274, 289, 302, 315, 327, 335, 347, 348.
 CAMATI, M., *cant.* : 126, 267, 283-284, 295, 296, 297, 298, 332, 335, 346, 348, 353.
 CANTEMIR, *Poe* : 140, 141.
 CARBONI, A., *déc.* : 268, 293-294, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 303, 304.
 CARESTINI, G., *ch.* : 103, 129, 228, 232, 239-240, 261, 262, 325, 396.
 CARNIGAN, *Poe* de : 101.
 CARTOUS, *ch.* : 25.
 CASALI, 141.
 CASANOVA, Fr., *peint.* : 149.
 CASANOVA, G., *litt.* : 65, 104, 109, 136, 137, 138, 145, 148, 149, 170, 204, 240, 265, 266, 275, 276, 282, 309, 310, 313, 314.
 CASANOVA, G., *peint.* : 149.
 CASANOVA, G. G., *act.* : 148.
 CASANOVA, G. M., dite *Zanetta*, *act.* : 65, 121, 142, 146-149, 170, 172.
 CASELLI, G., *viol.* : 268, 332, 334, 337.
 CATHERINE I, tsarine : 31, 38, 196.
 CATHERINE II, tsarine : *passim*.
 CATINA, *cant.* : 25.
 CECILIA, *cant.* : 25.
 CERRETESI, G., *litt.* : 203.
 CESARE, *dans*. : 274, 315, 335

CHATEAUFORT, de, *act.* : 213.
 CHATEAUNEUF, M. et M^{me}, *act.* : 230, 322.
 CHÉRÉMÉTIEF, C^{ie} B. P. : 26.
 CHÉRÉMÉTIEF, C^{ie} P. B. : 225, 292.
 CHÉRÉMÉTIEF, C^{ie} S. K. : 141.
 CHLAKOVSKAYA, Ch., *cant.* : 144, 229, 232, 241, 326.
 CHLAKOVSKY, B., *instr.* : 241.
 CHOUVALOF, C^{ie} : 258, 263, 292.
 CHOKOUROF, I. : 266.
 CHRIST, J. A., *act.* : 275.
 CHRYSANDER, F., *hist.* : 93.
 CIAMPI, L. V., *comp.* : 95, 227, 301, 303, 392, 394.
 CLAIRON, C. J. H., *act.* : 323.
 CLEMENS-AUGUST, archevêque-électeur : 276.
 CLEMENTI, *ch.* : 271, 272, 294.
 CLOSTERMANN, *éd.* : 259.
 COCCHI, G., *comp.* : 227, 301, 305, 393.
 COCHOIS, *act.* : 230, 322.
 COLETTI, A., *comp.* : 72, 393.
 COLONNA, T., *cant.* : 309, 310, 311.
 COLTELLINI, M., *libr.* : 312.
 COMPAGNON, K., *cl.* : 203.
 COMPAGNUCCI, G., *ch.* : 129.
 COMPASSI, C., *ch.* : 124, 228, 238-239, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 253, 261, 288, 325, 326, 327, 349, 353.
 COMPINI, *ch.* : 308, 310.
 CONSTANTINI, A., *act.* : 121, 150, 152, 172.
 CONSTANTINI, C., dit *Gradelin*, *act.* : 150.
 CONSTANTINI, L., *cant.* : 72.
 CONSTANTINI. Voir aussi : Rinaldi-Constantini, A.
 CONTI, F. B., *comp.* : 115, 391.
 CONTI DE SALES, A., *ball.* : 267, 274, 289, 290, 292.
 CONTINI, *cant.* : 141.
 CORELLI, A., *viol.*, *comp.* : 31.
 CORTESE, P. : 18.
 COSTA, R., *cant.* : 266, 267, 271, 276, 284, 285, 295, 296, 297, 304.
 COSTANTINI, G., *act.* : 63, 64.
 COSTANZI, G. B., *comp.* : 37, 392.
 COSTER, *fl.* : 332, 334, 338, 350.
 CRAMER, K. F., *hist.* : 147.
 CRICCHI, D., *ch.* : 109, 120, 142-143, 145, 147, 166, 170, 172, 195, 209, 216, 219, 221, 222, 227.
 CROUMANN. Voir : Graumann.

D

DACHKOVA, P^{me} C. R. : 137.
 DAVOGLIO, F., *viol.* : 95.
 DAVOLIO, G., *éd.* : 95.
 DAVOLIO. Voir aussi : Avoglio
 DÉKHTIAREF, S. A., *comp.* : 321.
 DENIS, *act.* : 322.
 DENZI, A., *libr.*, *comp.* : 63, 228, 237, 277, 297, 299, 308, 312, 327, 333, 343, 345, 346, 392, 393.
 DERON, M. et M^{me}, *act.* : 229.
 DIKONOF, A. : 263.
 DIMA, F., *act.* : 64, 378.
 DIMITRI (de faux) : 18, 19, 20.
 DMITREVSKY, I. A., *act.* : 254, 262.
 DÜBBERT, C. F., *hdb.* : 57, 91, 96, 97, 163, 177, 377.
 DOL, I., *ch.* : 267, 284-285, 296, 297, 298, 352, 353.
 DOMINIK, A. M. : 30, 379, 380.
 DOMINIK, M., *instr.* : 30, 380.
 DORAT, C. J., *litt.* : 44.
 DORMONT, *act.* : 322.
 DRAGHI, A., *comp.* : 29.
 DREYER, D., *hdb.* : 57, 86, 90, 91, 96, 97, 99, 100, 377.
 DREYER, G., *ch.* : 73, 81, 84, 86-87, 96, 97, 99, 100, 377, 392, 394.
 DREYER, J. C., *ch.* : 86.
 DROUIN, M^{me}, *act.* : 213.
 DUBOIS, G., cardinal : 212.
 DUCHAUMONT, M. et M^{me}, *act.* : 213, 230, 322.
 DUCHESNE, M^{me}, *act.* : 230, 322.
 DU CLOS, *act.*, *impr.* : 177, 212.
 DUCLOS, *min.* : 181.
 DUMONT, *act.* : 230, 322.
 DUNI, A., *comp.* : 308, 316, 391.
 DUNI, E. R., *comp.* : 308, 316.
 DUPRE L. et J. D., *dans*. : 44, 361.
 DUPUIS, *act.* : 230, 322.
 DURANTI, I., *cant.* : 308, 310, 326.

E

ECKHOFF, H. K. D., *act.* : 230.
 EISELT (ou EYSELT), *ctb.* : 57, 91, 96, 97, 163, 377.
 ELENSOHN, J. E. Voir : Neuhoff-Elensohn.
 ELEONORA DI GUASTELLA : 282.
 ELISABETH d'Angleterre, reine : 18.
 ELISABETH PÉTROVNA, tsarine : *passim*.
 ÉON, chev. C. G. R. d' : 325.
 ÉRASME, D., *litt.* : 18.
 ERHARDT, A. E., *ch.* : 271, 285, 295, 351.
 ERICHSEN, V., *peint.* : 181, 396.
 ERMANO (ou ERMANI), F., *act.* : 63, 67, 121, 150, 172, 365, 378.
 ERMINI, C., *ch.* : 46, 50, 52-53, 62, 67, 68, 69, 72, 75, 76, 78, 79, 81, 84, 96, 364, 365, 367, 368, 369, 372, 373, 378, 380.
 ERMINI, M., *cant.* : 46, 50, 52, 53, 62, 67, 68, 69, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 96, 364, 365, 366, 368, 369, 373, 378.
 ERNST-AUGUST, duc de Brunswick : 29.
 ESTERHAZY, C^{ie} N., *min.* : 239, 279.
 EULER, L., *th.* : 174.
 EVSTAFIEF S., *ch.* : 258.
 EYSELT. Voir : Eiselt.

F

FABIANI, G., *dans*. : 229, 243, 248.
 FABIANI, M., *ball.* : 229, 243, 248.
 FANTASIA, F. dal, *act.* : 43, 62, 63, 67, 84, 365, 369, 378, 382, 383.
 FANTASIA, R. M. dal, *act.*, *cant.* : 50, 60, 62-63, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 96, 368, 369, 370, 371, 373, 378, 383.
 FARINELLI, C., *ch.* Voir : Broschi, C.
 FARINELLI, C., *comp.* : 29.
 FEDI, A., *gr.* : 127, 240, 310, 396, 397.
 FÉDOR ALEXÉIEVITCH, tsar : 23, 66.
 FÉDOR IVANOVITCH, tsar : 18.
 FERAZZI, A., *ch.* : 271, 272, 285, 304.
 FERAZZI DE GENNARO, A., *cant.* : 271, 272, 285, 304.
 FERRARI, I., *act.* : 121, 150, 172.
 FINAGUINE, A. V., *hist.* : 194.
 FINAZZI, F., *comp.* : 265, 393.
 FINDEISEN, N. F., *hist.* : *passim*.
 FINETTI, *ch.* : 272, 294.
 FIORAVENTI, A., *arch.* : 17.
 FIORINI, F., *ch.* : 271, 272, 285, 304.
 FIORONI, G. A., *comp.* : 317.
 FISCHER, *ch.* : 90, 96, 377.
 FISCHER, *ch.* : 220.
 FISCHIETTI, D., *comp.* : 227, 289, 290, 296, 297, 394.
 FLEURY, M^{ie} F. J. de, *min.* : 30, 42, 43, 45, 46, 47, 52, 53, 61, 357, 361-364.
 FOERSTER, J.-J., *clav.* : 228, 232, 337, 350.
 FOERSTER, J. C., *carillon* : 232.
 FORNASINI, Don G. : 127.
 F. P., chev., *libr.* : 162.
 FRANÇOIS, *peint.* Voir aussi : Lagrènee, F.
 FRANZ I, emp. : 204, 319.
 FRIAZINE, I. : 17.
 FRIEDERICH, *bass.* : 57, 89, 91-92, 96, 97, 163, 166, 177, 210, 228, 264, 377.
 FRIEDERICH-GRAUMANN, *cant.* : 81, 87, 89, 92, 96, 97, 100, 377.
 FRIEDRICH II, roi : 97, 143, 147, 155, 181, 211, 222, 318.
 FRIEDRICH-AUGUST I, *Poe*-électeur de Saxe : 39, 40, 41, 43, 44, 45, 49, 50, 54, 56, 57, 60, 61, 64, 77, 79, 80, 87, 373, 380, 381, 382.
 FRIEDRICH-AUGUST II, roi : 61, 62, 382.
 FRIEDRICH-WILHELM, duc de Courlande : 35.
 FÜRST, O., *act.* : 30, 37.
 FUSI, G., *ball.* : 204.
 FUX, J. J., *th.*, *comp.* : 51, 392.

G

GALUPPI, B., *comp.* : 38, 130, 183, 190, 227, 271, 277, 281, 290, 292, 297, 298, 299, 301, 303, 304, 311, 312, 319, 320, 351, 391, 392, 393, 394, 397.
 GARANI, N., *cant.* : 124, 228, 238, 239, 245, 246, 248, 249, 250, 252, 253, 261, 326, 335, 345, 346, 348, 350, 352, 353.
 GARDEL, M., *chor.* : 271.
 GABRICK, D., *act.* : 254.
 GASPARI, C. F., *comp.* : 79, 392.
 GERVAIS, C. H., *comp.* : 29, 393.

GHEZZI, P. L., *peint.* : 200, 396.
 GIBELLI, C., *mach.* : 121, **156**, 175, 176, 177, 229.
 GIORGI, C., *cant.* : 120, **143-144**, 146, 163, 166, 175, 176, 193, 195, 209, 216, 221, 222, 228, 241, 249, 250, 252, 262.
 GIORGI, F., *ch.* : 120, **143**, **144**, 163, 166, 175, 176, 195, 209, 216, 219, 221, 222, 228, 232, 241, 248, 249, 250, 252, 261, 262.
 GIOVANNI-SALVATORE. Voir : Spassitel, I.
 GLÖSCH (ou GLÖTSCH), *bass.* : 57, **91**, 96, 97, 377.
 GLUCK, C. W. von, *comp.* : 88, 239, 283, 286, 287, 302, 310, 315, 392, 393, 394, 397.
 GODOUNOF, B. F., *tsar* : 18, 19.
 GOLDONI, C., *libr.* : 73, 145, 149, 150, 273, 278, 296, 297, 298, 301, 303, 304, 319.
 GOLITZYNE, Pce D. M. : 178, 235.
 GOLITZYNE, Pce M., *bouffon* : 107.
 GOLOVINE, C^{ie} : 109, 262.
 GOLOVINE, C^{ie} G. I. : 246.
 Gorani, C^{ie} J., *litt.* : 205.
 GORLITZKY, I., *litt.* : 248.
 GORTSCHED, J. C., *litt.* : 159, 171, 325.
 GRADIZZI, F., *dec.* : 249, 351.
 GRADIZZI, P., *dec.* : 229, **243**, 348, 351, 353.
 GRANGER, P., *chor.* : 315.
 GRAUMANN (ou CROUMANN), J. J., *m. de ch.* : 87.
 GRAUMANN. Voir aussi : Avoglio, C. M.; et Friederich.
 GRAUN, J. G., *comp.* : 315.
 GREGORI, J. G., *litt.* : 23.
 GRIMM, baron F. M., *litt.* : 235.
 GROSS, *éd.* : 59, 279.
 GUÉRASSIMOF, D. : 19.
 GUERRA, G. A., *ch., clav.* : **90**, 96, 97, 377, 393.
 GUMPENHUBER, J. B., *pant.* : 228, **236**.

H

HAFFNER, J. U., *éd.* : 279.
 HAMPEL, A. J., *cor.* : 233.
 HÄNDEL, G. F., *comp.* : 87, 88, 89, 140, 146, 153, 200, 201, 391, 393, 394.
 HARBRECHT, F., *act.* : 250.
 HASSE, A., *comp.* : 103, 109, 113, 115, 116, 124, 128, 129, 133, 143, 163, 188, 189, 194, 195, 196, 220, 283, 391, 392, 393, 394, 396.
 HAUTEVILLE, F., *act.* : 229.
 HEBENSTREIT, P., *pant.* : 236.
 HÉBERT, *act.* : 213, 229.
 HEINICHEN, J. D., *comp.* : 29, 394.
 HENNINGER, *litt.* : 257.
 HÉRODOTE, *hist.* : 247.
 HÉSIODE, *litt.* : 247.
 HILFERDING, F. A. C., *chor.* : 154, 210, 302, 308, **313**, 314, 315, 325, 326.
 HILFERDING, J. P., *act., impr.* : 176, **210-211**, 230, 231, 313, 322, 350.
 HILLER, J. A., *comp.* : 325.
 HINRICHS, J. C., *hist.* : 234, 236.
 HOCHBRÜCKER, J. C., *harp.* : 220.
 HOLSTEIN-GOTTORP, duces de : 31, 37, 38, 331.
 HOLZBAUER, I. J., *comp.* : 315.
 HORACE, *litt.* : 222.
 HOYM, C^{ie} C., *min.* : 358.
 HÜBNER, A., *viol.* : 31, 37, **38**, 97.
 HÜBNER, J., *viol.* : 31, **37-38**, 54, 57, 79, 80, 81, 85, 86, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 111, 113, 119, 134, 178, 196, 255, 377.
 HURLEBÜSCH, C. F., *viol.* : 85.
 HYGIN, *litt.* : 247.

I

IMER, J., *act., impr.* : 149, 150.
 INGLING, J. F., *act.* : 231.
 IOANN ANTONOVITCH, *tsar* : 102, 109, 124, 133, 136, 147, 155, 176, 177.
 IRÈNE FEODOROVNA, gde-duch. : 18.
 IVAN III, gde-duc : 17, 18, 19.
 IVAN LE TERRIBLE, *tsar* : 18.

J

JAGELLON, Les : 40.
 JANESCHI, G., *veille* : **54-55**, 56, 57, 67, 68, 69, 70, 82, 84, 96, 97, 99, 136, 163, 175, 210, 228, 307, 365, 366, 367, 378, 384.
 JANESCHY, Gottfr., *instr.* : 54.
 JANETSCHKI, C., *act.* : 54.
 JENNENS, C. : 88.
 JOMMELLI, N., *comp.* : 287.

K

KARATYGUINE, P. A., *act.* : 334.
 KARELL, J., *grav.* : 279.
 KARINE, A., *litt.* : 301, 304.
 KARL, duc de Braunschweig-Wolfenbüttel : 58, 59.
 KARL, duc de Courlande : 269.
 KARL VI, emp. : 51.
 KATHALOF, G., *grav.* : 59.
 KAYSER, J., *viol.* : 57, 86, 89, **92-94**, 96, 99, 377.
 KAYSER. Voir aussi : Verocai-Kaysers, S.
 KEISER, R., *comp.* : 29, 57, 85, 86, 89, 92, 93, 94, 394.
 KELLY, M., *ch.* : 200.
 KERZELLI, J. I., *comp.* : 215, 392.
 KEYSERLING, C^{ie} H. C. von, *min.* : 126, 210, 266.
 KHANDOCHKINE, I., *viol., comp.* : **201**.
 KHÉRASKOF, M., *litt.* : 235, 273.
 KHORGEVSKY, I., *veille* : 125, 228, **233**, 353.
 KINSKY, C^{ie} S. W., *min.* : 37, 38.
 KIRCHHOFF, J. A., *harp.* : 228, **236-237**.
 KITTEL, J., *cor.* : **210**.
 KLOTSCH, J. C., *bass.* : 91.
 KNIAJNINE, J. B., *libr.* : 114.
 KNIPPER, K., *impr.* : 275.
 KOENIG, G., *clav.* : 90.
 KÖLBEL, F., *cor.* : **38**, 228, 233.
 KONI, F. A., *litt.* : 241.
 KORFF : 82, 83, 378, 381.
 KORN, K. L., *act.* : 231.
 KOTTOVSKY, fl. : 91.
 KOURAKINE, Pce B. I. : 28.
 KRYJANOVSKY, Z., *litt.* : 293.
 KITAREF, N., *ch.* : **258**.
 KUNST, J. C., *act.* : 30, 69.

L

LA BORDE, J. B. de, *hist.* : 256.
 LA CHÉTARDIE, M^{ie} de, *min.* : 182, 212.
 LA COMTE, dans. : 335.
 LACOSTA, *bouffon* : 107.
 LADUNKE, T., *cl.* : 203, 324.
 LAFERMIÈRE, F. H., *litt.* : 109, 327.
 LAFONT, J. de, *libr.* : 29.
 LAGNASCO, C^{ie} P. R. de, *min.* : 66, 357, 358, 365.
 LAGRENÉE, L. J. F., *peint.* : 127, 292.
 LANDE, J. B., *chor.* : 121, **152**, 153, 164, 194, 195, 196, 210, 212, 229.
 LANGHAMMER, *lib.* (ou cl.?) : 203.
 LA POULNIÈRE, A. J. J. : 311.
 LATOUR M^{ie} : 212.
 LAZZARONI, L., *libr.* : 237, 299, 300, 308, **312**, 318, 319, 352.
 LEBBUN, M^{ie}, *act.* : 213.
 LE CLERC, *éd.* : 132.
 LE CLERC, N., fl. : 308, **310-311**, 314.
 LEFORT, baron J. de, *min.* : 30, 40-84 (*passim*), 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 357, 358, 359-379 (*passim*), 381, 384, 97.
 LEFORT, F. : 29, 66.
 LEKAIN, H. L., *act.* : 254, 323.
 LEO, L., *comp.* : 114, 121, 393.
 LÉON. Voir : Leoni.
 LÉON X, pape : 18.
 LEONI, A., *méd.* : 18.
 LESPINASSE, M^{ie} de : 310.
 LESTOCQ, *méd.* : 103, 182, 212.
 L'ESTOILE, P. de, *hist.* : 72.
 LEVITZKY, D. G., *peint.* : 241, 396.
 L'HOSPITAL, M^{ie} de, *min.* : 308, 311.
 LIKHATCHEF, V. : 21, 22, 23.
 LOCATELLI, F., *litt.* : 95, 265.
 LOCATELLI, G., *della la Stella, cant.* : 266, 267, 276, 284, **285-286**, 295, 296, 297, 298.
 LOCATELLI, G. : 276.
 LOCATELLI, G. B., *impr.* : 95, 126, 169, 263, **265-276**, 277-305, 307, 308, 312, 317, 318, 319, 322, 323, 325, 326, 327, 332, 333, 334, 347, 349, 351.
 LOEWENWOLDE, C^{ie} R. von, *min.* : 36, 40, 41, 55, 68, 69, 113, 124, 132, 175, 177, 178, 199, 212, 359-378 (*passim*).
 LOLL, A., *viol.* : 201.
 LOMONOSSOF, M. V., *litt.* : 114, 192, 224, 250, 345.
 LOPOUKHINE : 182.
 LOSSENKO, A. P., *peint.* : 256.
 LOTTI, A., *comp.* : 72, 393.
 LOUIS XV, roi : 212, 323.
 LUINI, D., *ch.* : 137, 308, **309**, 326.
 LUISE-FREDERIK, D^{ie} de Mecklembourg-Schwerin : 316.
 LULL, J. B. de, *comp.* : 22, 27.
 LUN (ou LUNN?), H. et M., *org.* : 18.

M

MADDALONIE, D^{ie} de : 122.
 MADONIS, A., *viol., cor.* : 100, 101, **105**, 176, 209, 227.
 MADONIS, G., *viol.* : 104.
 MADONIS, L., *viol., comp.* : 38, 55, 57, 59, **100-105**, 125, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 157, 163, 166, 172, 176, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 209, 214, 216, 228, 232, 255, 350, 393, 395.
 MADONIS, N. P., *cant.* : 102, 103, 195, 209.
 MADONIS-VALSÈCCHI, G., *cant.* : 101.
 MADONIS. Voir aussi : OGLIO-MADONIS, M. dall'.
 MAIER-SCHIATTI, C., *clav., comp.* : 312.
 MAJO, G. F. di, *comp.* : 115.
 MALUCCELLI, C., *act.* : 43, **62**, 67, 82, 365, 378, 382, 383.
 MANCINI, G. B., *th.* : 286, 317, 321.
 MANFREDINI, A. E., *cant.* : 320.
 MANFREDINI, F. M., *comp.* : 286, 317, 320, 322.
 MANFREDINI, G., *ch.* : 271, 273, **286-287**, 304, 317.
 MANFREDINI, G. (fils de Vincenzo) : 317, 319, 322.
 MANFREDINI, L. : 286, 320.
 MANFREDINI, V., *comp., m. de ch.* : 125, 129, 135, 136, 235, 271, 281, 286, 288, 308, 309, 310, 312, 313, **317-322**, 327, 333, 334, 338, 339, 347, 348, 349, 351, 352, 391, 392, 393, 394, 397.
 MANFREDINI-MONARI, M., *cant.* : 319, 322, 332, 335, **339-340**, 348, 352.
 MANSTEIN, C. H. von, *hist.* : 35, 106, 108, 167.
 MANTEUFFEL, C^{ie} E. C. von : 42, 43, 357, 362.
 MANZA, C., *comp.* : 72.
 MANZI, A., *cant.* : 228, **240**, 261, 262.
 MARCELLO, B., *comp.* : 74.
 MARCHESINI, *cant.* : 88.
 MARCONI, C., *ball.* : 229, **242-243**, 248, 308.
 MARDEFELD, A., *min.* : 181.
 MARENZIO, L., *comp.* : 20, 40.
 MARESCO, J. A., *cor., veille* : 228, **233-234**, 236, 396.
 MARGHERITA, *cant.* : 25.
 MARIE-THÉRÈSE, imp. : 204, 302.
 MARINI, G. B., *litt.* : 219.
 MARPURG, F. W., *th.* : 281.
 MARTINI, Padre G. B., *th.* : 277, 341.
 MARTZINKÉVITCH, G., *ch.* : 190, 229, **242**, 256, 258.
 MASSA, I., *neg.* : 19.
 MASSI, A., *ch.* : 267, **287**, 298, 301, 302, 349.
 MASSI, V., *cant.* : 267, **287**, 301, 302.
 MATCHOUL, *ch.* : 25.
 MATTARNOVY, G. C., *arch.* : 104.
 MATTARNOVY, P. G., *grav.* : **104**, 132.
 MATTEI, M., *impr.* : 305.
 MATTHESON, J., *comp.* : **32**, 85, 87, 94, 234.
 MAZANY, C., *cant.* : 120, **144-145**, 146, 161, 163, 166, 175, 176, 195, 209, 216, 219, 221, 223, 228, 248, 249, 252, 255.
 MAZANY, J. T., *ch.* : 144.
 MAZZONI, A., *comp.* : 309, **317**, 394.
 MÉCOUR, G., *ball., cant.* : 308, **314**.
 MEDICI, duces de : 18, 21, 22, 107, 108, 120.
 MEDVÉDIEF, P., *litt.* : 169, 172.
 MEISSNER, J. C., *éd.* : 59.
 MELISSINO, P. J. : 137, 230.
 MENCHIKOF, Pce A. : 30, 262.
 MENDE, F., *act.* : 231.
 MENGELBERG, C. R., *hist.* : 40, 71.
 MERCURI-PRAZI, G., *ball.* : 308, **314**.
 MERKOURIEF, I., *litt.* : 192, 195.
 MESSIERI, G., *ch.* : 267, 273, **287-288**, 296, 301, 349, 352.
 METASTASIO, P., *libr.* : 114, 122, 128, 129, 130, 136, 149, 167, 169, 171, 172, 188, 195, 204, 205, 219, 235, 247, 248, 260, 261, 277, 284, 298, 299, 301, 302, 312, 318, 319, 326, 327, 343, 344, 348.
 MIKHALOF, P., *litt.* : 169.
 MILLICO, G., *ch.* : 88, 308, **309-310**, 320, 326, 348, 352, 397.
 MINGOTTI, P., *impr.* : 265, 276, 283, 284, 285, 286.
 MIRA, P., dit *Pedrillo, viol., bouffon* : 63, 65, 89, 92, 100, **105-110**, 119, 120, 122, 124, 139, 140, 142, 143, 147, 149, 152, 154, 155, 156, 159, 163, 395.
 MISSOLI, M^{ie}, *act.* : 229, 322.
 MNICHEK, M. : 18, 19.
 MNICHEK, palatin : 19, 20.
 MOLIERE, J. B. de, *litt.* : 22, 27, 77, 115, 218.
 MONARI. Voir : Manfredini-Monari, M.

MONSIGNY, P. A., *comp.* : 271, 303.
 MONTALEGRO : 187.
 MORA, *ch.* : 294.
 MORIGI, P., *ch.* : 120, 145, 163, 166, 175, 176, 178, 195, 227.
 MOZART, L., *comp.* : 200, 235, 286, 287.
 MOZART, W. A., *comp.* : 128, 141, 235, 287, 317, 320.
 MÜNNICH, C* B. C. von : 96, 379.
 MUTTI, *comp.* : 116.
 MYSLIWECEK, J., *comp.* : 248, 392.

N

NABHOLZ, J. C., *grav.* : 234, 396.
 NARYCHKINE, Pce L. A. : 201, 345.
 NARYCHKINE, Pce S. K. : 234, 236, 310, 324.
 NATHALIE ALEXÉIEVNA, gde-duch. : 66.
 NAUDIN, *dans.* : 335.
 NEUBER, C., *act.* : 159, 175, 176, 210.
 NEUHOFF, J. F., *act.* : 211, 230, 231, 350.
 NEUHOFF-ELENSOHN, J. E., *act.* : 230, 350.
 NIEDERSTEDT, *clav.* : 232, 334, 337, 350.
 NIEDERSTEDT, S., *cant.* : 332, 334, 335, 337, 340, 345.
 NIKON, patriarche : 21.
 NOSSATCHENKO, D., *ch.* : 324.
 NOSSOF, I., *act.* : 116, 129, 131.
 NOUL, H., *act.* : 230.
 NOVERRE, J. G., *chor.* : 153.
 NOVI, A., *arch.* : 17.

O

OBINGERING, M., *act.* : 231.
 OCCA, A. D. dall', *ctb.* : 131, 193.
 OGLIO, D. dall', *viol.* : 390.
 OGLIO, D. dall', *comp.* : 38, 57, 58, 59, 103, 105, 120, 124, 128, 130, 131-136, 134, 137, 138, 139, 151, 163, 166, 175, 176, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 209, 214, 216, 228, 232, 255, 299, 311, 350, 389-390, 393, 394, 395.
 OGLIO, G. dall', *violle* : 55, 57, 104, 120, 125, 131, 135, 136-139, 163, 166, 175, 176, 210, 228, 233, 309, 389, 390.
 OGLIO, I. dall', *comp.* : 139, 389.
 OGLIO-MADONIS, M. dall' : 104, 137.
 OHL, A. C., *cant.* : 211, 212.
 OHNESORGE, A., *viol.* : 332, 334, 337-339, 350.
 OLEARIUS, A., *hist.* : 20.
 OLIO, P. dall' : 131.
 OLIVIER, *dans.* : 335.
 OLSOUFIEF, A. V., *lit.* : 215, 221, 238, 252.
 ORCIA, A., *impr.* : 305.
 ORLANDINI, G. M., *comp.* : 75, 76, 116, 264, 393.
 ORLOF, Pce A. G. : 138, 353.
 ORLOF, Pce G. G. : 125, 188, 353.
 OROBEVSKY, I., *ch.* : 324.
 ORTOLANI, G. : 78.
 OSEINA, *cant.* : 26.
 OTTOBONI, *cardinaux* : 28, 37.
 OVIDE, *lit.* : 252, 257.

P

PACHKÉVITCH, V., *viol.*, *comp.* : 293, 394.
 PAGANELLI : 141.
 PAISIELLO, G., *comp.*, *m. de ch.* : 275, 312, 394.
 PALÉOLOGUE, les : 18.
 PALLESTRINA, G. P. da, *comp.* : 19.
 PALLAVICINI, S. B., *libr.* : 50, 80, 204.
 PALLAVICINI, V., *comp.* : 297.
 PALOMBA, A., *libr.* : 301.
 PAMFILI, cardinal : 28.
 PARADIS, O., *dans.* : 308.
 PARFAICT, frères, *hist.* : 168.
 PARIATI, P., *libr.* : 74, 79, 139, 215.
 PASCALI, L. : 170.
 PASSERINI, G., *viol.* : 124, 199, 200, 209, 212, 223, 227.
 PASSERINI-ROTHSTEIN, C., *cant.* : 200-201, 209, 221, 223, 227.
 PAUL III, pape : 18.
 PAUL PÉTROVITCH, gd-duc : 104, 109, 139, 310, 320, 321, 322, 327, 390.
 PAULINUS, *viol.* : 92, 377.
 PAULSEN, A., *cant.* : 23.
 PEDRILLO, *Voix* : Mira, P.
 PERESINOTTI, A., *dec.* : 121, 155, 156, 175, 225, 229, 246, 258, 261, 295, 326, 344, 347.

PERGOLES, G. B., *comp.* : 75, 156, 200, 238, 246, 264, 393, 394.
 PERI (ou PIERI), P., *viol.* : 103, 120, 135, 139, 175, 176, 209, 331, 334, 350, 353.
 PÉRIPATÉTIEN, J. Le : 18.
 PERTI, G. A., *comp.* : 317.
 PERTICI, P., *ch.* : 120, 145-146, 163, 166, 172.
 PERUZZI, A. M., *impr.* : 55, 101, 102, 104.
 PESCEZZI, G. B., *comp.* : 88, 146, 392.
 PETIT, A., *ed.* : 136.
 PÉTROF, I., *chantre* : 183.
 PÉTROF, I. I. : 106.
 PFEIFFER, J., *ch.* : 81.
 PHILIPPINE-CHARLOTTE, D^{ème} de Braunschweig-Wolfenbüttel : 58.
 PIANTANIDA, C., *detta la Posterla, cant.* : 88, 120, 140, 142, 146, 170, 172.
 PIANTANIDA, F., *violle* : 141.
 PIANTANIDA, G., *viol.*, *comp.* : 57, 58, 120, 131, 133, 139-142, 142, 163, 166, 170, 395.
 PIANTANIDA, G. B. : 139.
 PICCOLI, F. : 109.
 PICCOUDANINA, *ch.* : 25.
 PIERRE I^{er}, tsar : 23, 25, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 45, 66, 104, 107, 110, 111, 121, 156, 181, 183, 212, 222, 225, 331, 393.
 PIERRE II, tsar : 31, 38, 66, 67, 365.
 PIERRE III, tsar (gd-duc Pierre Féodorovitch) : 103, 124, 125, 126, 134, 135, 137, 139, 188, 201, 202, 217, 218, 230, 232, 233, 235, 237, 238, 239, 241, 243, 248, 249, 254, 260, 264, 268, 274, 279, 280, 282, 283, 287, 288, 289, 312, 318, 319, 324, 327, 331-353, 397.
 PIRANESI, G. B., *peint.* : 206.
 PISTOCCHI, F. A., *ch.* : 145.
 PIVA, A., *act.* : 120, 121, 150, 172.
 PLUTARQUE, *hist.* : 247.
 POLIARI, C., *violle* : 233.
 POLLAROLO, C. F., *comp.* : 28.
 POLTORATZKY, M. F., *ch.* : 190, 209, 229, 241, 249, 250, 252, 256, 396.
 PONIATOWSKI, S. A., *rol* : 138, 314.
 PONTREMOLI, R., *act.* : 121, 132, 150-151, 172.
 POROCHINE, S. A. : 103.
 PORPORA, N. A., *comp.* : 97, 153.
 PORTA, T., *viol.* : 124, 199, 201-202, 209, 228, 350.
 PORTA (ou PORTO), G., *viol.* : 202.
 PORTESI, E., *act.* : 121, 151, 172.
 PORTOGALLO, M. A., *comp.* : 171.
 POSTERLA, *Voix* : PIANTANIDA, C.
 POTEKINE, P., *dapifer* : 22.
 POTOCKI, C^{ie} : 60, 63, 79, 372, 373.
 POZZI, C., *comp.* : 131.
 PRASKOVIA, gde-duch. : 80, 377.
 PRATI, A., *ch.* : 314, 339.
 PRÉFLEURY, M. et M^{me}, *act.* : 213, 229, 322.
 PRÉVOST, F., *ball.* : 29.
 PRIORI, M. et M^{me}, *dans.* : 272, 308.
 PULCI, L., *lit.* : 18.
 PUTTINI, B., *ch.* : 228, 240, 352.

Q

QUAGLIATTINI, G., *comp.* : 162, 393.
 QUANTZ, J. J., *fl.*, *comp.* : 39, 51, 101, 140, 239.
 QUINAULT, P., *libr.* : 257.

R

RABENER, G. W., *lit.* : 240.
 RACINE, J., *lit.* : 221.
 RAMBOURG, S. : 273, 274.
 RASTRELLI, B. C. de, *arch.* : 225.
 RASTRELLI, C^{ie} B. F. de, *arch.* : 83, 111, 225, 396.
 RAUCOURT, *act.* : 213, 230.
 RAUPACH, H. Fr., *comp.*, *m. de ch.* : 125, 228, 234-236, 258, 280, 277, 308, 309, 310, 318, 315, 318, 323, 324, 325, 326, 349, 391, 392, 393, 394, 397.
 RAZOUMOVSKY, C^{ie} A. G. : 181-182, 184, 235, 258, 396.
 RAZOUMOVSKY, C^{ie} K. G. : 138, 190, 200, 242, 333.
 REICHARDT, J. F., *comp.* : 126, 284.
 RENAUD, P. A., *act.* : 229, 322.
 REPINE, Pce P. : 178, 203.
 REUTER, G., *comp.* : 344.
 RICCI, B., *gr.* : 389.
 RICHTER, C., *act.* : 230.
 RIEDEL, J., *violle* : 38, 163.
 RIMSKY-KORSAKOF, N. A., *comp.* : 133.
 RINALDI, A., *arch.* : 333, 344, 345, 346.

RINALDI, A., *chor.* : 121, 124, 150, 152, 153-154, 163, 164, 165, 166, 170, 172, 189, 194, 199, 210, 217, 219, 223, 229, 243, 248, 249, 252, 255, 258, 307, 325, 345.
 RINALDI, G., *ball.* : 121, 153, 154, 166.
 RINALDI-CONSTANTINI, A., *ball.* : 121, 124, 150, 152-153, 166, 172, 199, 210, 217, 229.
 RISTORI, G. A., *comp.*, *m. de ch.* : 39, 40, 49, 50, 51, 56, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 80, 95, 96, 117, 365, 366, 367, 372, 373, 378, 392, 394.
 RISTORI, T., *act.* : 43, 49, 60-61, 65, 67, 69, 70, 71, 74, 75, 79, 83, 95, 111, 365, 366, 367, 368, 378, 380, 381, 382.
 RISTORINI, A. M., *ch.* : 75.
 RITT, J., *viol.* : 350.
 RJEVSKY, A. A., *lit.* : 290, 291.
 ROBINET, C., *lit.* : 22.
 ROGEVSKY, S., *ch.* : 258.
 ROMANOF, N. I. : 20.
 ROSETTER, J. O., *viol.* : 37.
 ROSMOND, de, *act.* : 213, 229.
 ROSSINI, G., *comp.* : 320.
 ROTHSTEIN, C. *Voix* : Passerini-Rothstein, C.
 RUGGIERI, G. M., *comp.* : 28.
 RUTINI, G. M. P., *comp.* : 268, 277, 278-281, 289, 295, 297, 299, 393, 394, 396, 397.
 RUVINETTI, S., *instr.* : 120, 142, 147, 172.
 RUVINETTI-BON, R., *cant.* : 109, 220, 142, 143, 146-147, 156, 163, 172, 193, 195, 209, 216, 219, 220, 227.

S

SACCHI, G. : 100.
 SACCO, A., *ball.* : 268, 274, 290, 327.
 SACCO, A., *chor.* : 267, 274, 288, 289, 290, 292, 295, 297, 298, 327.
 SACCO, J., *act.* : 290.
 SACCO, L., *ball.* : 268, 269, 274, 288, 290-292, 298, 303, 327.
 SACRAMOSO, chev. : 134.
 SAINTOT : 22.
 SALETTI, L., *ch.* : 124, 125, 199-200, 209, 216, 221, 223, 228, 232, 239, 248, 249, 250, 252, 261, 264, 325, 396.
 SALVATORE, *Voix* : Spassitel, I.
 SALVI, A., *libr.* : 75, 115, 128.
 SAMMARTINI, G., *héb.* : 101.
 SANTINI, G., *chor.* : 271, 292, 304.
 SARTI, G., *comp.*, *m. de ch.* : 213.
 SASSANO, M., *detto Matteuccio, ch.* : 25.
 SCHEIBE, J. A., *th.* : 93, 94, 140, 142.
 SCHIATTI, G., *viol.* : 311.
 SCHIATTI, L., *viol.* : 135, 308, 311-312.
 SCHILLER, cl. : 203.
 SCHNURFELD, *viol.* : 228, 233.
 SCHÖNEMANN, *act.* : 230.
 SCHRÖDER, J. D., *org.* : 230.
 SCHRÖDER, L. Fr., *act.* : 230.
 SCHRÖDER, S. C., *act.* : 230.
 SCHUHMACHER, *acad.* : 192.
 SCHULZE, H., *viol.* : 39.
 SCHWARTZ, H., *viol.* : 103, 162.
 SCOLARI, G., *comp.* : 227, 231, 292, 298, 303, 392.
 SCOLARI, J., *act.* : 211, 231, 350.
 SCOTTI, L., *grav.* : 127, 322, 397.
 SELLITTI, G., *comp.* : 153, 393.
 SÉRIGNY l'Ainé, de, *act.*, *impr.* : 212, 213, 217, 218, 322.
 SÉRIGNY le Cadet, de, *act.* : 213.
 SEYFRIED, L., *cant.* : 44, 46, 51-52, 54, 56, 67, 68, 69, 70, 72, 76, 77, 81, 82, 83, 96, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 378, 379.
 SIEGMUND, J. C., *act.* : 176, 211, 217, 230.
 SIETCHKAREF, E. G., *ch.* : 242, 258.
 SIEVERS, baron de, *min.* : 233.
 SIEVERS, M^{lle} de : 240.
 SIGISMOND III, *rol* : 20.
 SIMÉONOVITCH, P., *ch.* : 335, 341, 345.
 SIMONETTI, C. E., *cant.* : 90.
 SITCHEVSKY, I., *ch.* : 324.
 SMIEDEL (ou SCHMIEDL?), L., *cor.* : 228, 233.
 SOKOLOVSKY, S., *ch.* : 324.
 SOPHIE-CHARLOTTE, élect. de Brandebourg : 29.
 SOUMAROKOF, A. P., *lit.* : 114, 215, 224, 234, 235, 250, 254, 256, 257, 260, 263, 264, 307, 313, 323, 325, 396, 397.
 SPALANZI, *ch.* : 271, 272, 294.
 SPASSITEL, I., *org.* : 17, 18.
 SPITZ, E. F., *clav.*, *comp.* : 193.
 SPORCK, C^{ie} : 237.

SPRINGER, D., *viol., comp.* : 392.
 STADEN, N. von : 23.
 STÄHLIN, J. von, *hist., acad. : passim*, et 187-188, 396.
 STAINER : 332.
 STARZER, J., *comp.* : 235, 258, 302, 308, 311, 313, 314-315, 325, 326, 348, 391, 392, 393, 394.
 STAZZI (ou STAGGI?), *htb.* : 103, 124, 134, 199, 202-203, 210, 214, 216, 228, 307, 325.
 STEFFANI, A., *comp.* : 29.
 STELLA, la. Voir : Locatelli, G., *cant.*
 STÉPANOVITCH, I., *luth.* : 210.
 STOELZEL, G. H., *comp.* : 31.
 STRABON, *hist.* : 247.
 STRADIVARI, A., *luthier* : 39.
 STRAUSS, Y., *ch.* : 182.
 STROGANOF, C^o A. : 30, 178.
 SUSANNA, *cant.* : 26.

T

TARSIA, B., *déc.* : 59, 104, 121, 132, 156-157, 164, 166.
 TARTINI, G., *viol., comp.* : 31, 51, 131, 140, 351.
 TATICHEF, I., *ch.* : 258.
 TAUBERT : 291.
 TCHERKASSKAYA, P^{***} M. : 30.
 TCHERKASSOF, F. : 155.
 TCHOGLOKOF : 164.
 TELEMANN, G. P., *comp.* : 89, 393.
 TESI, C., *dans* : 121, 154, 166, 172.
 THURN et TAXIS, *Poe de* : 147, 155.
 TIÉPLOF, G. N. : 312, 326.
 TIÉPLOF, M^{uo} E. : 319.
 TOLATO, A., *dans* : 288, 274, 292.
 TOLSTOI, P. A. : 26, 27, 28.
 TORELLI, F., *comp.* : 293, 304.
 TOSCANI, L., *ball.* : 288.
 TRAFETTA, T., *comp., m. de ch.* : 203, 235, 309, 314, 338, 391, 393.
 TRÉDIAKOVSKY, V., *litt.* : 58, 95, 113, 114, 157, 162, 168, 169, 224, 248, 395.
 TREU, D. G., *comp.* : 101.
 TRÖMER, J. C., *litt.* : 105, 106, 108, 110 395.
 TROTTI, M^{is}, *libr.* : 77.

TROUBETZKOY, *Pces* : 178, 225, 270.
 TROUBTCHEVSKY, A., *ch.* : 324.
 TROYANOF, V., *ch.* : 324.

U

UEBERSCHEER, *vcelle* : 332, 334, 338.
 UNGARELLI, R., *cant.* : 75.

V

VACCARI, A., *viol.* : 124, 199, 202, 228, 350.
 VALERIANI, G., *déc.* : 124, 156, 199, 206-207, 216, 219, 220, 221, 225, 229, 246, 249, 252, 257, 261, 326, 344, 345, 347, 351, 353, 396.
 VALERIANO, B., *libr.* : 76.
 VALSECCHI-MADONIS, G. Voir : Madonis-Valsecchi, G.
 VATIELLI, C^o F., *hist.* : 126.
 VELTEN, J., *act.* : 23, 54.
 VERACINI, F. M., *viol.* : 39.
 VERDER, G., *act.* : 63, 67, 78, 365, 372, 378.
 VEROCAI, G., *viol., comp.* : 50, 52, 54, 55-60, 67, 68, 69, 70, 77, 79, 82, 84, 89, 90, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 131, 132, 134, 157, 163, 166, 172, 365, 366, 367, 369, 378, 391, 392, 393, 394, 395.
 VEROCAI-KAYSER, S., *cant.* : 56, 81, 86, 89-90, 93, 96, 99, 377.
 VESTRIS, G., *dans* : 288.
 VIGNA, G., *cant.* : 267, 288, 295, 296, 297.
 VILLANO, A., *libr.* : 305.
 VILLIO, C^o E. : 358.
 VINCI, L., *comp.* : 75, 169, 171, 393.
 VIVALDI, A., *viol., comp.* : 55, 90, 101, 131, 237, 394.
 VOLANGE, J. B., *act.* : 131.
 VOLKOF, F. G., *act.* : 128, 130, 253-254, 256, 262, 273, 394.
 VOLKONSKY, *Poe N., bouffon* : 107.
 VOLPE, G. B. della, *arch.* : 17, 18.
 VOLTAIRE, *litt.* : 353.
 VORONTZOF, C^{***} : 102, 138, 140, 141, 274, 323.
 VULCANI, B., *act.* : 120, 121, 151, 172.
 VULCANI, E., *act.* : 120, 121, 151, 172.

W

WAGENSEIL, G. C., *comp.* : 315.
 WALTHER, *min.* : 42, 44, 45, 46, 54, 61, 358, 369-364 (*passim*), 384.
 WEISBACH, de, *min.* : 40, 41, 45, 46, 47, 49, 65, 361, 363, 364, 380.
 WEISS, S. L., *luth.* : 42, 210, 360.
 WILCKE, J. C., *ch.* : 31, 37, 50, 79, 81, 96, 97, 373.
 WILDE, J. B., *viol.* : 134-135, 209, 228, 255.
 WINTERNITZ, G., *hist.* : 126, 317.
 WOLFFHEIM, W. : 132.
 WOLSKI, C^o A. de, *litt.* : 46, 52, 56, 65, 77, 79, 83, 364, 369, 370, 379.
 WRATISLAW, C^{***} A. de : 279.
 WUSSIN, *impr.* : 86.

Y

YAGOUGINSKY, P. Y., *min.* : 30, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 66, 68, 225, 275, 350-367 (*passim*).
 YANKOVITCH, *litt.* : 298.
 YÉLAGUINE, I. P. : 314.
 YOUNÉROF, D. V., *hist.* : 58.

Z

ZAHN, G. P., *bass.* : 334, 336-339.
 ZAMPA, E., *cant.* : 137, 335, 340, 346.
 ZANARDI, D., *act.* : 121, 152, 172.
 ZELLBELI, F., *comp., m. de ch.* : 299, 300, 393, 397.
 ZENO, A., *libr.* : 139, 215.
 ZIANI, M. A., *comp.* : 28.
 ZICHA, J., *vcelle* : 233.
 ZOÉ-SOPHIE, *Gde-duch.* : 18.
 ZOPPI, F., *comp., m. de ch.* : 129, 136, 268, 276-277, 283, 290, 295, 297, 298, 299, 301, 305, 392, 393, 394.
 ZUCCARI, G., *comp.* : 215.

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

TOME I



Fig. 1. LA TSARINE ANNA IOANNOVNA.
Portrait contemporain, auteur inconnu. (Reproduction d'une eau-forte contemporaine,
publiée par la revue : *Le passé russe*, octobre 1882.)

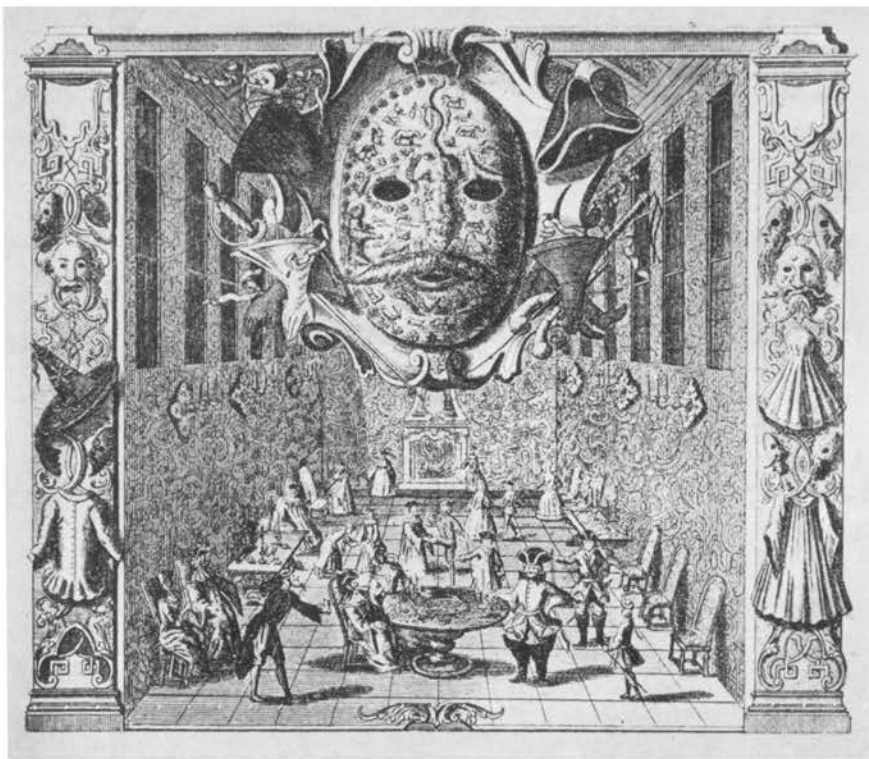


Fig. 2. UNE MASCARADE A LA COUR, A L'ÉPOQUE DE LA TSARINE ANNA IOANNOVNA.
(Estampe de l'époque, au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

DOUZE SONATES A VIOLON SEUL
AVEC LA BASSE
DEDIEES
a son Altesse Serenissime
Monseigneur
LE PRINCE CHARLES
Duc Regnant de Bronsuic et
de Wolfenbüttel
Par M. Verocai Venizien
Premier Ouvrage
a St. Peterbourg

Sonata Prima

The image shows the first page of a musical score for 'Sonata Prima'. It consists of two staves: a violin staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Segue l'Allegro'.

Fig. 3 et 4. GIOVANNI VEROCAL.

Titre et première page des *Douze Sonates à violon seul avec la basse*; Saint-Pétersbourg, entre 1735 et 1738.
(Exemplaire unique à la Bibliothèque de l'Académie des Sciences, à Leningrad.)



Fig. 5. LUIGI MADONIS.

Frontispice des *Douze diverses Symphonies à violon et basse*; Saint-Pétersbourg, 1738.
(D'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque publique de Leningrad.)

ДВѢНАЦАТЬ РАЗНЫЯ СІМФОНІИ РАДИ СКРИПКИ И БАССА

сочиненные

и

ЕЯ ІМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ ВСЕРОССИЙСКОЙ ІМПЕРАТРИЦѢ

АННѢ ІОАННОВНѢ

сѣ. Лудвіка. Мадонніса

въ службѣ

ЕЯ ІМПЕРАТОРСКОГО ВЕЛИЧЕСТВА

музыкаина скрипки

всеноданныише поднесенные

ВЪ САНКТІПЕТЕРБУРГѢ

1758

ВСЕПРЕСВѢТЛѢЙШАЯ ДЕРЖАВНѢЙШАЯ
ВЕЛИКАЯ ГОСУДАРЫНЯ ІМПЕРАТРИЦА
АННА ІОАННОВНА
САМОДѢРЖИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ

Заглавное пренебреженіе необходимой моеи глубочайшей должности и законное предосужденіе той щастия и чести которую я имѣю быть въ службѣ ВАШЕГО ІМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА я бы себя прилеж. Ежели въ сѣдующія 12 Симфоній

Fig. 6 et 7. LUIGI MADONIS.

Titre et dédicace des Douze diverses Symphonies. (Même provenance.)

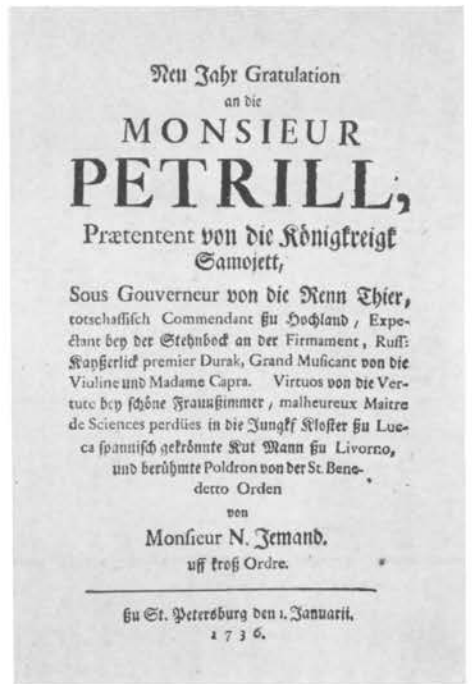


Fig. 10 et 11. J.-CHR. TRÖMER (TOUCEMENT).
Frontispice et titre de : *Neu Jahr Gratulation an die Monsieur Petrill...*; Leipzig, 1736.
(D'après l'exemplaire de la Bibliothèque publique et universitaire de Genève.)



Fig. 12. VASSILI KYRILLOVITCH TRÉDIAKOVSKY.
Portrait, avec signature autographe. (Provenance inconnue.)



Fig. 13. PIETRO MIRA, dit PEDRILLO.

Portrait présumé, d'une authenticité douteuse, d'après une estampe populaire contemporaine.
(Exemplaire au Musée de la Philharmonie de Leningrad.)

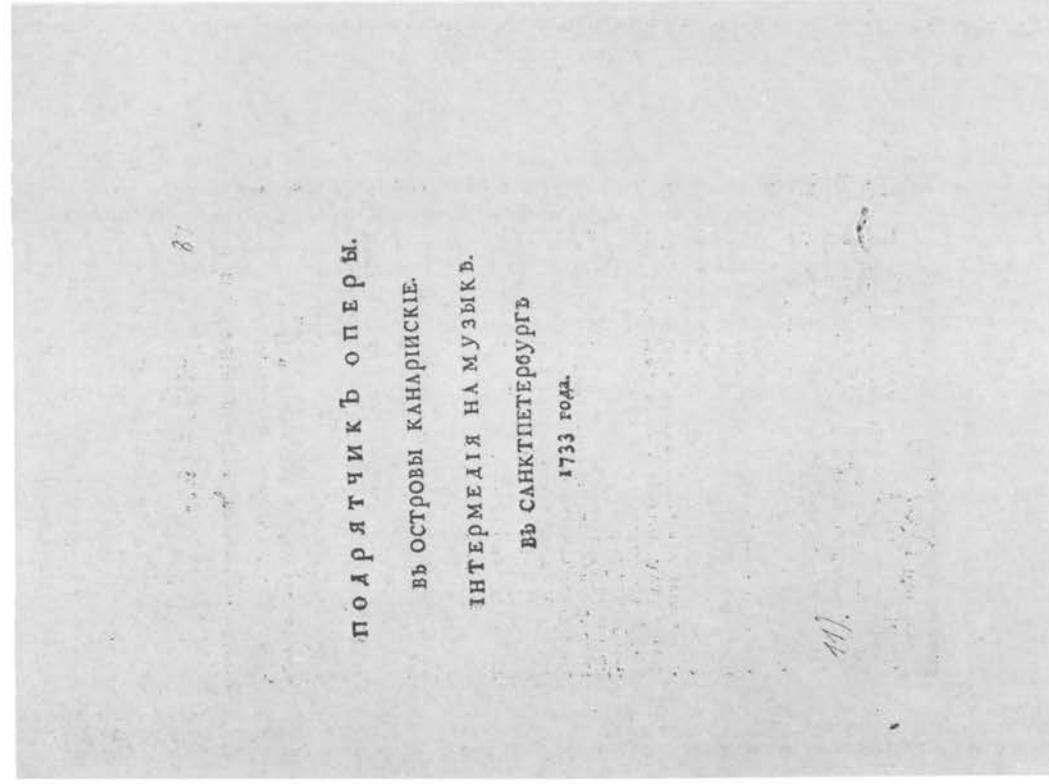


Fig. 14. Titre du livret russe de l'intermezzo : *L'Impresario delle Canarie*; Saint-Petersbourg, 1733. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

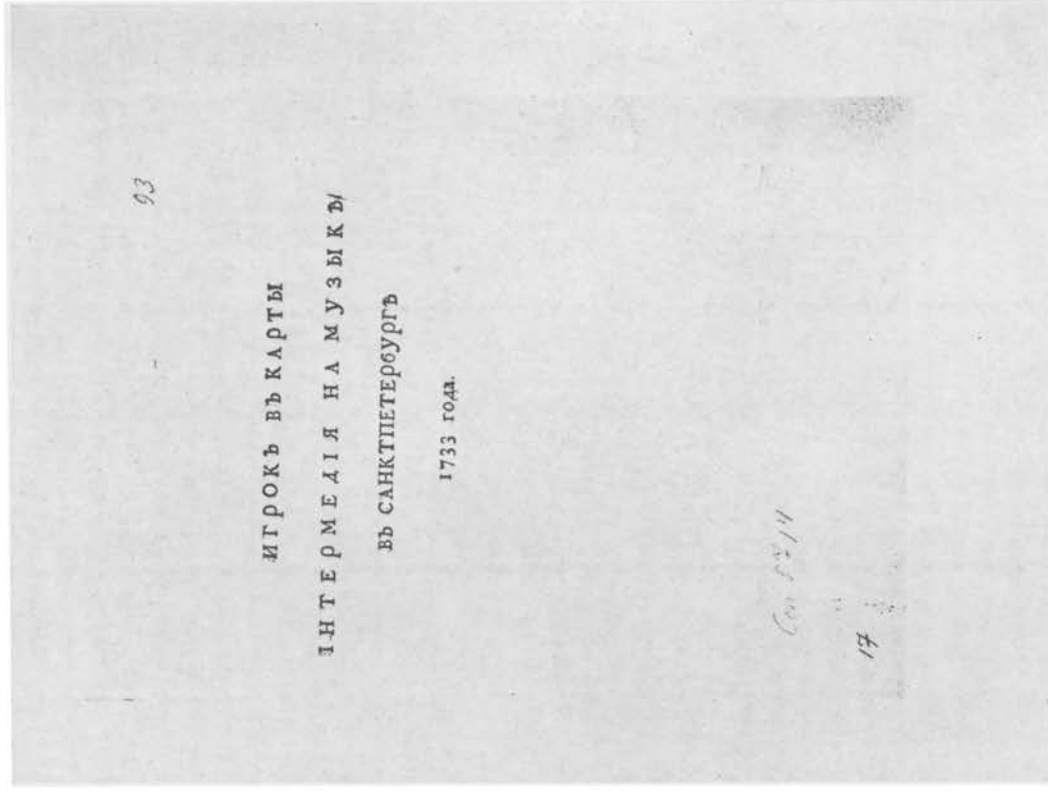


Fig. 15. Titre du livret russe de l'intermezzo : *Il Marito giocatore*; Saint-Petersbourg, 1733. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

ХИТРАЯ СЛУЖАНКА.
ИНТЕРМЕДИЯ НА МУЗЫКЪ.

П Е Р Е Ч Е Н Ъ.

Баландонъ любилъ госпожу служанца ея Дориллы,
которая хитростию своею выманиваетъ у него
перстень, и чрезъ подлогъ свои принуждаетъ
его на себѣ жениться.

дѢИСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.
БАЛАНДОНЪ.
ДОРИЛЛА.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1735.

Die
verschmitzte Zunge = Magd

so in einem

Stückchen

Wischen = Spiele

an dem

Kaiserlichen Hofe

zu St. Petersburg

1735.

aufgeführt worden.

Fig. 16 et 17. Titres des livrets russe et allemand de l'intermezzo : *La serva astuta*; Saint-Petersbourg, 1735.
(D'après les exemplaires uniques appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

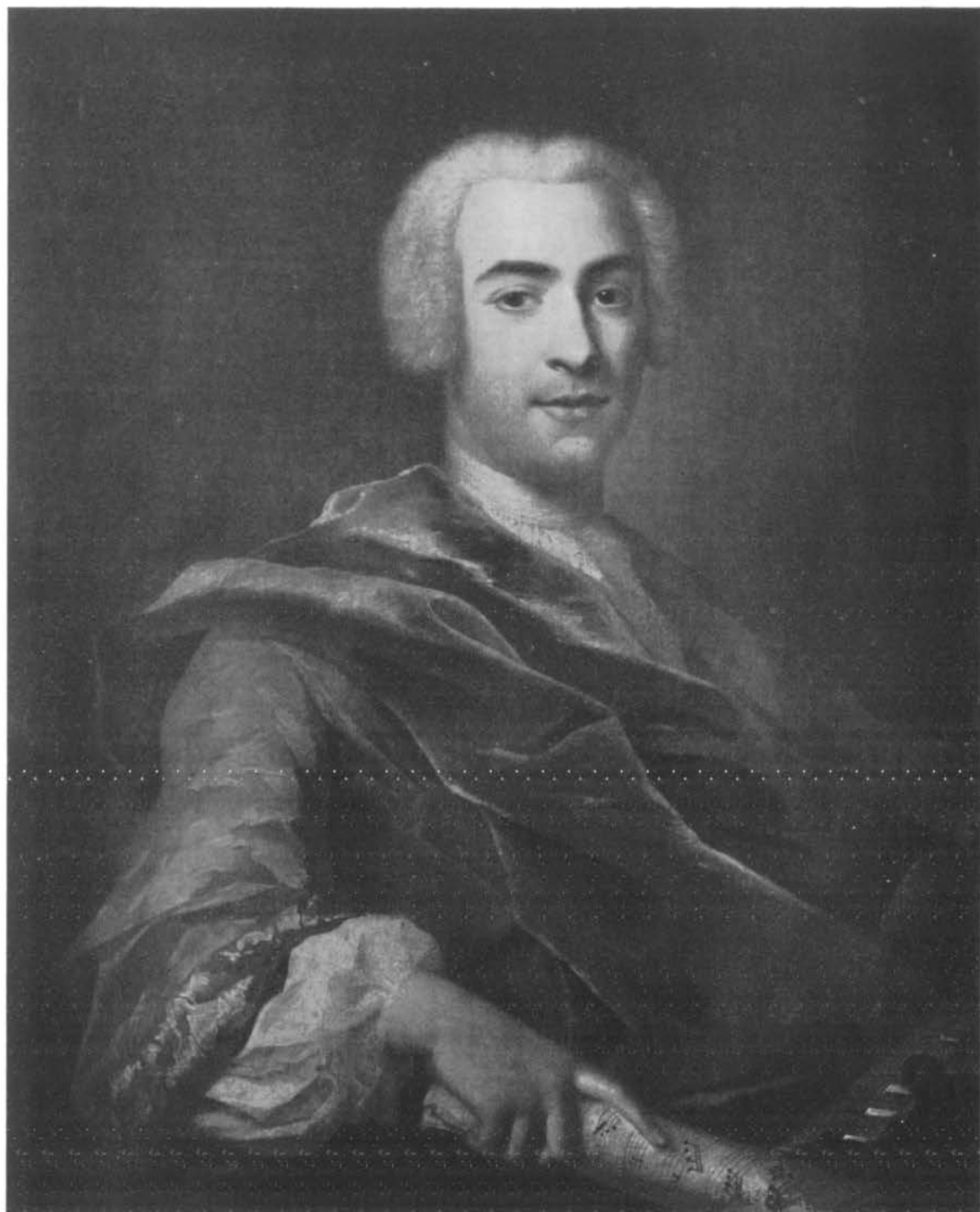


Fig. 18. FRANCESCO ARAJA.

Portrait par un peintre inconnu; attribution incertaine. (Original au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)



Fig. 19. DOMENICO DALL'OGGIO.

Frontispice des *XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo*, publiées à Amsterdam, en 1738.
(D'après l'exemplaire appartenant à la Société des Amis de la musique, à Vienne.)

LA GARA
DELL'AMORE, E DEL ZELO
CANTATA
A DVE VOCI, E CHORO
PER
L' ANNVA SOLENNITA
DELLA
CORONATIONE
FAVSTISSIMA
DI
SVA MAESTA IMPERIALE
ANNA
GIOVANNONA
IMPERATRICE
DI TVTTE LE RVSSIE
LI 28. APRILE 1736.
LA MVSICA

DEL
SIGN. FRANCESCO ARAJA, NAPOLITANO,
MAESTRO DI CAPELLA DI S. M. IMPERIALE.

SC. PIETROPVERGO
NELLA STAMPERIA DELL' ACADEMIA DELLE SCIENZE.

Wettstreit
der Liebe und des Eifers
bey der
Jahr = Feyer
der
hohen Krönung
Ihro Kayserl. Majestät
ANNA JOVANNONNA
Eelsherscherin von ganz Rußland
K. K. K.
in einer CANTATA
von zwey Stimmen und einem Chor
besungen
den 28. April 1736.
Die Musicalische Composition
ist von
Ihro Kayserl. Maj. Capell = Meister
Franz Grajta aus Rapoll.

St. Petersburg,
gedruckt bey der Kayserl. Akademie der Wissenschaften.

Fig. 24 et 25. FRANCESCO ARAJA.

Titres des livrets italien et allemand de la cantate : *La gara dell'amore e del zelo*; Saint-Petersbourg, 1736.
(D'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque de l'Académie des sciences, à Leningrad.)

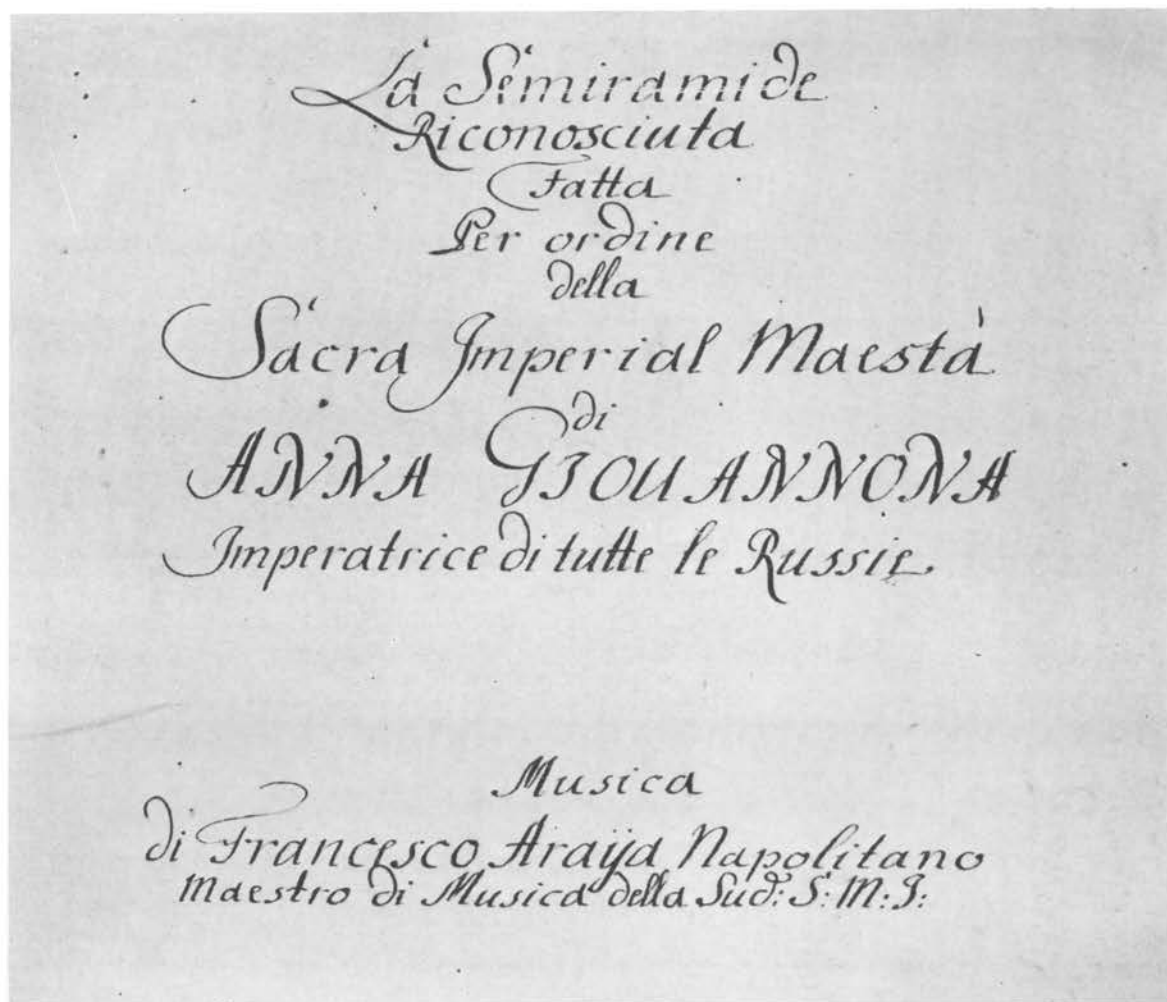


Fig. 26. FRANCESCO ARAJA.

Page de titre de la partition manuscrite (copie) de l'opéra : *Il finto Nino, ovvero la Semiramide riconosciuta*, représenté à Saint-Pétersbourg, en 1737. (D'après l'exemplaire appartenant à la Preussische Staatsbibliothek, à Berlin.)



Fig. 27.

L'IMPÉRATRICE ELISABETH PÉTROVNA.
Portrait par V. Erichsen. (Conservé au Grand-
Palais de Péterhof, près de Leningrad.)



Fig. 28.

Comte ALEXIS GRIGORIÉVITCH RAZOUMOVSKY.
Portrait, auteur inconnu. (D'après la repro-
duction dans : *Portraits russes des XVIII^e
et XIX^e siècles*, tome II, pl. 53, par le grand-
duc Nicolas Mikhaïlovitch.)



Fig. 29. ЯКОВ ВОН СТАХЛИН, историк и академик (1712-1785). D'après un portrait gravé de son vivant, à Saint-Petersbourg.

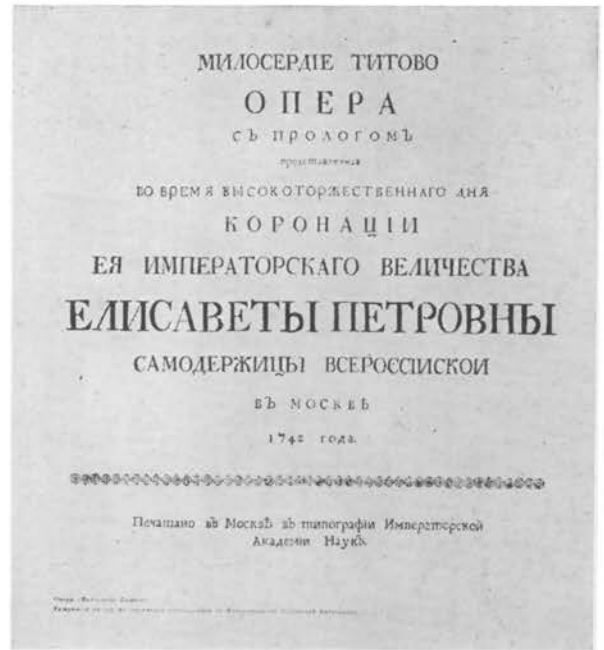


Fig. 30. Titre du livret russe de l'opéra : *La clemenza di Tito*, d'Adolf Hasse, représenté à l'occasion du couronnement de l'impératrice Elisabeth Pétrouva; Moscou, 1742. (D'après l'exemplaire appartenant au Musée du Livre, à Moscou.)



Fig. 31. LORENZO SALETTI, soprano. Portrait-charge par Pier Leone Ghezzi. (Provenance inconnue.)

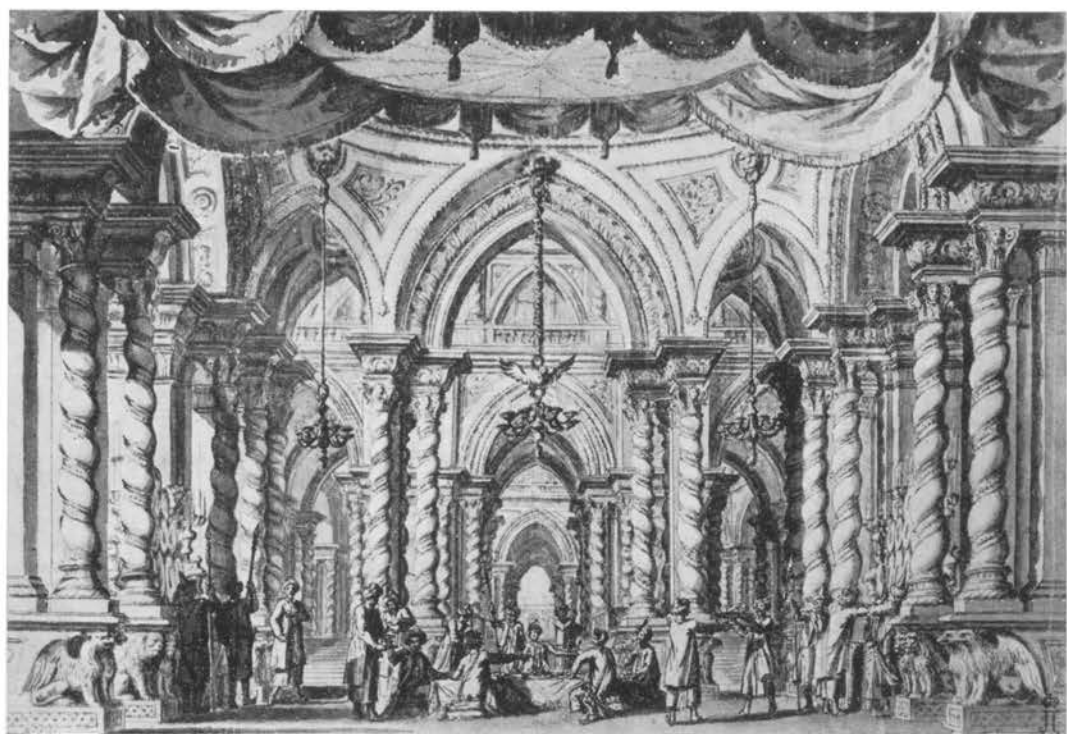
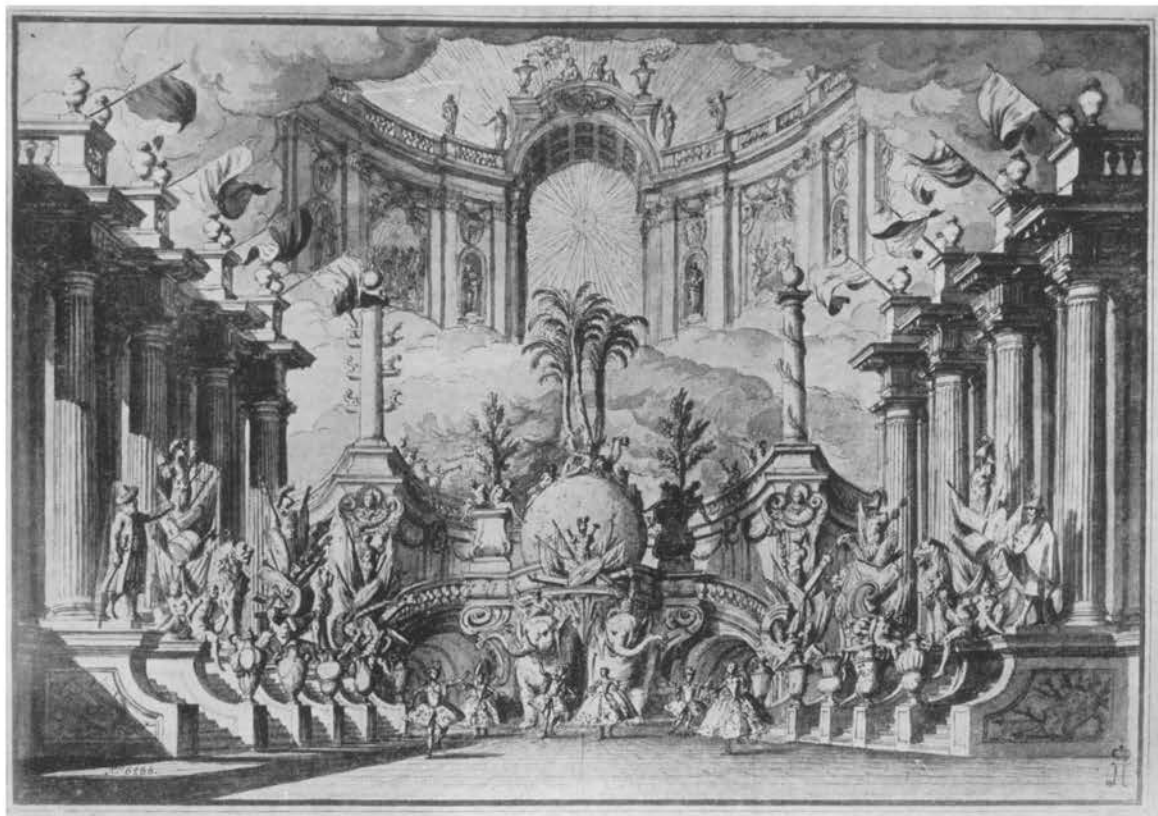


Fig. 32 et 33. GIUSEPPE VALERIANI, décorateur.

Maquettes de décor pour des spectacles donnés au Théâtre de la Cour, sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna.
(Reproduction d'après des aquarelles originales conservées au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

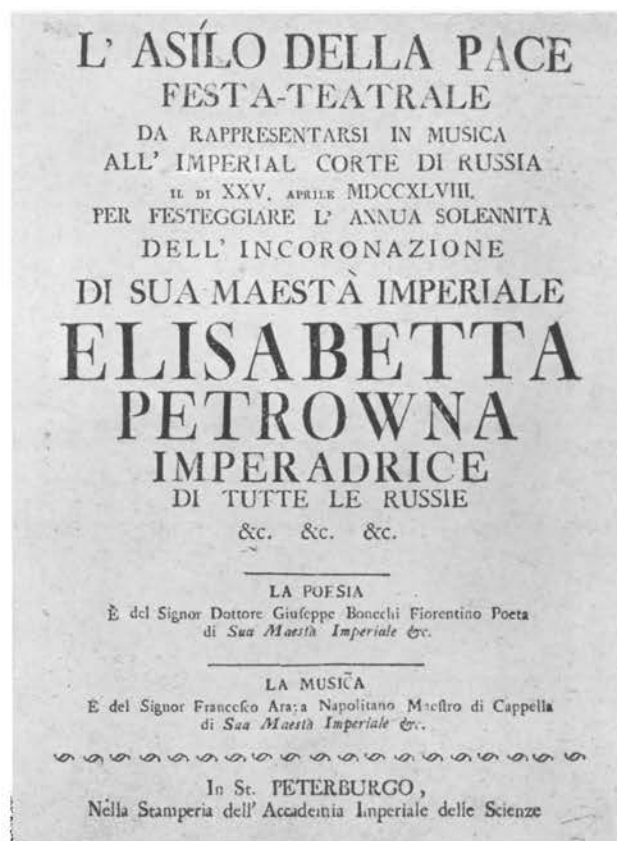


Fig. 34. FRANCESCO ARAJA.

Titre du livret italien de la « fête théâtrale » : *L'asilo della Pace*; Saint-Petersbourg, 1748. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

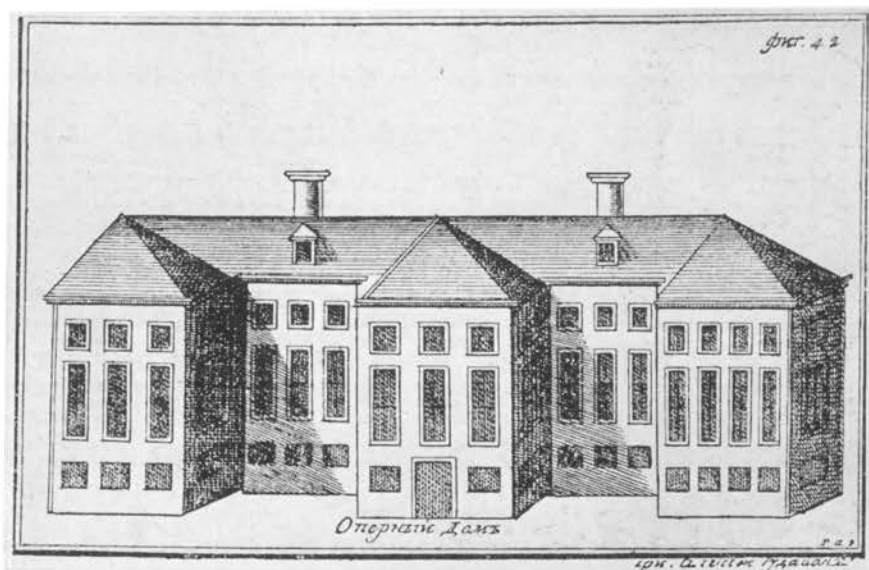


Fig. 35. Vue de la « Maison d'opéra » édiée par B. F. Rastrelli, à la Rochtchovaya Rochtcha, à Saint-Petersbourg, en 1750. (D'après une illustration publiée par Roubane et Bogdanof, dans : *Description historique, géographique et topographique de Pétersbourg*; Saint-Petersbourg, 1779.)



Fig. 36. JOHANN-ANTON MARESCH.

Portrait gravé par J. C. Nabholz; Saint-Pétersbourg, 1796. (Exemplaire en possession de l'auteur du présent ouvrage.)



Fig. 37. GIOVANNI CARESTINI, castrat.
Portrait. (D'après le *Parnaso* de A. Fedi.)



Fig. 38. MARC FÉDOROVITCH POLTORATZKY,
chanteur, régent de la Chapelle impériale des
chantres. Portrait peint en 1780, par D. G. Lévitzy.
(Reproduit d'après Grand-Duc Nicolas Mikhaïlo-
vitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*,
tome IV, 20.)



Fig. 39. FRANCESCO ARAJA.

Titres du livret français-russe de l'opéra : *Bellerofonte*; Saint-Petersbourg, 1750.
(D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)



Fig. 40. ALEXANDRE PÉTROVITCH SOUMAROKOF, dramaturge.
Portrait par A. P. Lossenko. (Original à l'Académie des Beaux-Arts, à Leningrad.)

БЕЛЛЕРОФОНТЪ

ОПЕРА
 вѢЩЬ ПОКАЗАНА
 въ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
 на возобновленномъ императорскомъ театръ
 въ день празднества
 ВОЗНЕСЕНІЯ НА ПРЕСТОЛѢ
 ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
 ВЕЛИКАГО ГОСУДАРЫНИ
 ИМПЕРАТРИЦЫ
 ЕЛИСАВЕТЫ
 ПЕТРОВНЫ
 САМОДЕРЖИЦЫ ВЕРОСИДСКІЯ
 и проч. и проч.

25 Ноября 1750 года.
 ПОСЛІА
 Сочинена Докторомъ Академіи Философическоя
 ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
 Евлисторомовъ

МУЗЫКА
 Гесслеровъ Францесовъ Арнольдо Вольфгангеровъ
 ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
 Кавалера-Мейстера

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА.

- Ариобаль Король Англійскій.
- Аргена вѣщанница джарданъ римлянъ дитиръ его.
- Гв. Катерина Малдинъ, Францеза.
- Беллерофонтъ Королевичъ Коринтскій.
- Дюмидъ Бельмова королевичъ Англійскій, а предъ сѣмъ Генералъ войскъ Арюба-повыхъ въ Криму.
- Гв. Констанція Компаніаси Францезка.
- Эрвения вѣщанница Арюбапова.
- Гв. Луизана Герани Бельма.
- Атамантъ Бельмова королевичъ Англійскій и Генералъ.
- Гв. Марко португалецъ.
- Архимеръ Князь Мегарской Гв. Ласарина римля-нинъ.

УКРАШЕНІЯ, ЭРИТЕЛЪСТВА

БАЛЕТЫ СЕД Оперы.
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ЯВЛЕНІЕ 1.

Театръ показуется гора въ пещерѣ Востокъ Малогого при сфинксахъ дракъ.

По подлиннѣмъ началъс явилъс окрестіе велико-го бланго парижскаго ученнаго профессора Ко-роля поименовану Посу Великому Князю Ко-ринтскому, а за спомощь котораго сядитъ Арю-бабль, Беллерофонтъ, Аргена и Архимеръ.
 Минувство Офицровъ, Лажей и Обити-телей видитъс сполну предстопившею, а во-ное время ходъ вѣнечъ. Сочинъ засылаетъс, свивушею радостю о прызаннѣ Великога Князя Ко-ринтскаго.

Когда ходъ окочилъ свое бѣдье, тогда Король поинялся, а Беллерофонтъ кружилъс ему вѣ-рительную грамоту, послѣдъ котораго Ариобаль виденіе прикметель избывъ его, представила бѣдъ выходящую ему въ чудовищѣхъ и проч.

Все нахвалитъс. Фунди обрѣтены въ обрѣ-стѣр, спрашивающе убито, а Беллерофонту подобителю объявилъс Минера, что конейсъ водитъсего прибавилъс, и что вскогда вѣдѣ-тели на престолѣ опивеши, особливо своею про-саладомъ.

ЯВЛЕНІЕ 2.

Предъявляетъ театр въ полюбие, и показуетъ пещру выходящую и урвануюху хулаксанною паломомъ Аргеномъ: и вдаломуу прозоръ претираний.

ЯВЛЕНІЕ 3.

Задѣсь явилонсе вѣдуи. Вѣбѣхъ извѣсно ступилонсе, что спрши-лице убито, королевство отъ дана свободлено, и показителъ предстои въ Коринѣхъ извѣствовъ, а испаннѣхъ насладивше Корольс объявилъс.

Минера опять явилонсе, и доверши-етъ благоумише Беллерофонтъ, который же предомѣдъ препитаннѣхъ восхотѣлъ преславно на престолѣ предать своихъ, котораго долгое вре-мя издрѣзано Англійскъ былъ.

Хоръ Малегорскіе обрѣзавъ подъ имямише Беллерофонта, вослѣдствъ хвалы ЕЯ ИМПЕРА-ТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ, въ колочѣхъ Минер-ахъ влестивно показуетъ добродѣтели ЕЯ; а со-впирѣхъ хоромъ опера кончитъс.

ЯВЛЕНІЕ 4.

Предъявляетъ театр и показуетъ саз, или больша пещ-ра, въ пещерѣхъ вомеи пещы вѣщъ.

Дюмидъ извѣстивъс о бѣдѣхъ, что спрши-вшащю въ полюбие предуготовилъс, пре-сметель нахвалитъс ити и преситъ. Король, дѣдѣ соблаговолѣвъ выказывать, именуе особу бѣдѣ спршиващю тому въ пещру.

Возвратилъ на Князъ, и объявилъ что прѣ-бавитъ его во дѣдѣхъ Дюмидовѣхъ блѣзю уксисно бранъ его, съ пещѣхъ сораниса и надъ пещѣхъ ру-гнетъс, а въ чинѣ выходящѣхъ вѣдъ пещру соборо бѣдѣхъ на похвалѣхъ.

По окончаннѣ первой вѣщны.

Театръ представляется въ садъ Королевскій въ величественнѣ, и спитруеши, въ пещерѣхъ и фонтаннѣхъ и проч.

Задѣсь описывается первая балетъ

Показуеши игру маломучу Король - малодъ ван жуданъ, пещру, надъ показана въ бѣдѣхъ замѣ-ваской бѣдѣхъ, или бѣдѣхъ пещру въ лависа вѣщѣхъ въ бѣдѣхъ претирѣхъ. Пещру подобителю претирѣхъ (голоснѣхъ фонтанъ) спршивъ рѣшительнѣ, за-вѣдѣхъ маломучина собъ мученица, пещру подобителю вѣчно вѣщѣхъ свое мученица, спршиващѣхъ подобителю и лависа соборо вѣщѣхъ подобителю.

ЯВЛЕНІЕ 1.

Урваннѣ сѣдъ оставилъ до балетъ соудого.

Король поучивше бѣдѣхъ отъ Сестри Ариобъ моря, который несправитъ вѣдѣхъ, въ обрѣ-стѣхъ Беллерофонта мучительному сего Князя подобителю сердцу.

Дюмидъ лихителъ нахвалитъ, вѣдѣхъ спрши-вшея вѣдѣхъ вѣщѣхъ своея Британнѣхъ, обрѣче-вшея на похвалитъ спршиващю, извѣрится вѣ-мучитъ на Корольс войско, дабы пѣдѣхъ его прѣ-мучитъ, чтобъ онъ се ему отдалъ.

ЯВЛЕНІЕ 2.

Предъявляетъ театр въ полюбие мучалъ и спршива-етъ вѣдѣхъ вѣщѣхъ, и влестивно ходъ въ претирѣхъ пещру, въ которой хвалитъ сѣдѣхъ рѣшительнѣ.

Беллерофонтъ нахвалитъ на спршиващѣхъ не вѣрнѣ ли на спршиващю пѣдѣхъ, на на спршива-етъ, на на градъ, на на претирѣхъ вѣдѣхъ, что все вдалителю дѣдѣхъ бѣдѣхъ спршиващѣхъ.

Бѣдѣхъ Ариобителю, а вѣдѣхъ дѣдѣхъ Фунди, въ снужу пещру мучителю бѣдѣхъ подѣ-риваннѣхъ вѣдѣхъ извѣстивъс, то Князъ вѣдѣ-тѣхъ нападѣне, преситъ нахвалителю у Минер-ахъ, которая влестивно на бѣдѣхъ, съ Генералъ или бѣдѣхъ на похвалитъ въ пещру вѣ-щѣхъ.

Второй балетъ

Показуеши соудитъ лависѣхъ и лависѣхъ, прѣдѣстѣхъ мѣръ Ариобъ. Во въ полюбие, вѣдѣхъ жерма похвалитъ на жермащѣхъ, спршиващѣхъ дѣдѣхъ не вдалитъ спршиващѣхъ, и Урваннѣхъ вѣдѣхъ соблаговолѣно мѣдѣхъ въ претирѣхъ бѣдѣхъ.

Слѣ балетъ.

Изобрѣтены и управилонсе госполоннѣхъ Фос-снѣхъ соудителюхъ балетовъ ЕЯ ИМПЕРАТОР-СКАГО ВЕЛИЧЕСТВА.

Въ сѣдѣхъ балетѣхъ написана бѣдѣхъ:
 Госполоннѣхъ Фосснѣхъ.

Г. Фонтанъ Маркина Бельманъ, Г. Марко Фонтанъ Бельманъ,
 Г. Ласарина Бельманъ, Г. Голландъ Фонтанъ Бель-манъ, Г. Ласарина Бельманъ, Г. Ласарина Бельманъ,
 Фонтанъ Бельманъ.

Fig. 41, 42 et 43. FRANCESCO ARAJA.
 Affiche annonçant la première représentation de l'opéra: *Bellerofonte*; Saint-Petersbourg, 1750.
 (Reproduction d'après l'exemplaire unique du Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

CEPHALE & PROCRIS,

OPERA RUSSE,

La Poësie est de Mr. de Soumarocoff.

*La Musique est de Mr. Araya, Napolitain,
Maitre de Chapelle de Sa Majesté Impériale.*

*L'Invention pour les décorations du Théâtre, est
de Mr. Valeriani, Romain, premier Peintre
d' Histoire de Sa Majesté Impériale, Ingenieur
d' Architecture Théatrale, & Membre de l'Académie
des Arts de St. Pétersbourg.*

*Le travail de la Peinture des décorations du
Théatre, est de Mr. Antoine Peruginotti, Vénitien,
Peintre de Sa Majesté Impériale.*

*Les Ballets sont de Mr. Fossiano, Napolitain,
Maitre de Ballet de Sa Majesté Impériale.*

La Traduction est de Mr. de Hemminger.

Imprimé à l'Académie Impériale des Sciences,
A ST. PETERSBOURG.

M. DCC. LV.



Fig. 45. Convercle de tabatière, porcelaine russe du milieu du XVIII^e siècle, sur lequel est noté un fragment de l'ouverture de *Céphale et Procris*, opéra de Francesco Araja.

(Original appartenant au Musée russe de Leningrad. Agrandissement : 3 fois.)

Fig. 44. FRANCESCO ARAJA.
Titre du livret français de l'opéra : *Céphale et Procris*
Saint-Pétersbourg, 1755. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Последемъ Мы ныне уредитьъ ршеной для предствленія пира-
 гедій и комедій театръ для петрбургского города в казенномъ на-
 менной домъ ето на Васильевскомъ островъ близъ надевскаго до-
 ма. А для оного поделгю набратьъ снптеровъ и снптрисъ: снпте-
 ровъ изъ обывающихъ публичъ и ярославцевъ а надевскимъ по-
 тухомъ, петрбургскихъ и етому обухтъ надобны, ся дополненіе еще
 и нимъ снптеровъ изъ державъ немехжанскихъ а боекъ птисъ же и
 снптрисъ пзвличное число. А по добровольнію оного театра опре-
 делятъъ послать сего Нашего указа снптъя б сего времени
 ш годъ денежной сумми по пятитъ тысячъ рублевъ, петрбургскихъ
 отписангя изъ статьи пснптерыи шегда а на слгд годъ по по-
 писанію Нашего указа. А для надзиранія дома определятъъ
 изъ копенбургскихъ лейпциганіи Алексѣя дяганова, петрбургского порта-
 ловскаго Мы арменскимъ подпоручикомъ сержановскимъ изъ по-
 лковенной пснптерг сумми по пятидесяти руб-
 левомъ в годъ. Определятъъ и оной домъ ить урядовъ пснптерг
 пристонной пснптерг. А изенція того ршеной театра твор-
 яется б Нашъ бригадиръ Александръ Смароноа, петрбургскій и
 пной же сумми определятъъ сверхъ его бригадирскаго ошлада
 рационныхъ и деншнскихъ денегъ ш годъ по тысяче рублевъ
 и заслуженное или по бригадирскимъ чинъ с похвалованія сво-
 ею оной чинъ жалованье а дополненіе и полномочіи ошлада до-
 дагя и шпредъ пидедагя полное годовое бригадирское жа-
 лованье. А сего бригадира смаронова изъ арменскаго списка
 не вышбгягя. А шаное жалованье пашъ снптерсамъ и снптри-
 самъ птисъ и пропшимъ при театре производить о-
 томъ снп бригадиръ смароноа б дшора дашъ респиръ. О
 семъ Нашему сенатъ уійити по семъ Нашему указу.

Елисаветъ

Fig. 46. Oukaze de l'impératrice Elisabeth Pétrouvna — avec sa signature autographe — ordonnant la fondation d'un Théâtre russe, à Saint-Pétersbourg, en date du 30 août 1756. (Original aux Archives de la Cour impériale, à Moscou.)

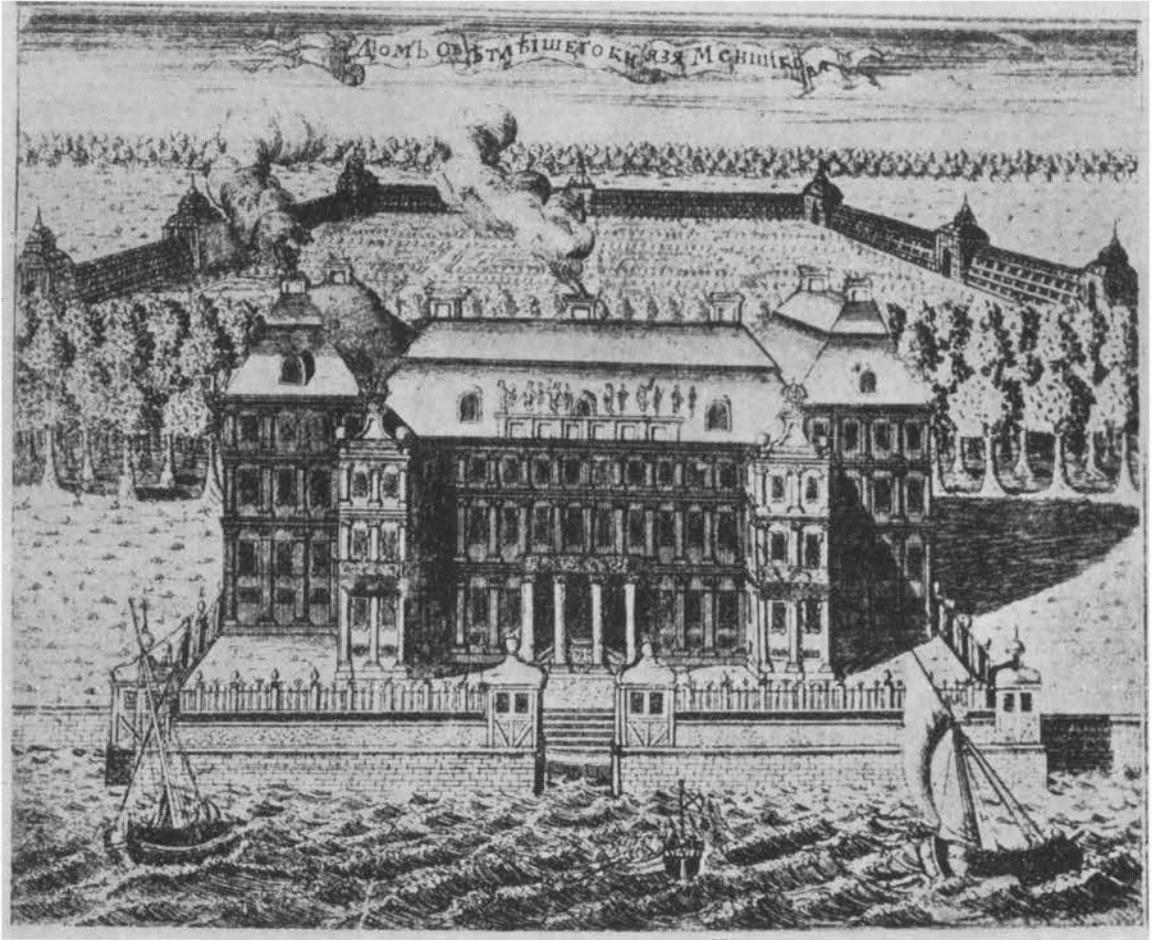


Fig. 47. Vue de la maison Golovine (ancien Palais Menchikof) à Saint-Petersbourg, où fut installé le Corps des cadets, et qui fut le berceau du Théâtre russe. (Reproduction d'une eau-forte datant du début du XVIII^e siècle.)

N° 112

1762

Gio: Marco Rutini

qui vel - let vo - ca = ri a - w
 qui vel - let vo - ca = ri a - w
 qui vel - let vo - ca = ri a - w
 In no - bis pa - tris e - ius qui vel - let vo - ca = ri a - w

et
 et scripsit di - e - bus scripsit scripsit Io - an - nes
 et scripsit di - e - bus scripsit scripsit Io - an - nes
 et scripsit di - e - bus scripsit scripsit Io - an - nes
 et scripsit di - e - bus scripsit scripsit Io - an - nes

Io - an - nes est nomen eius
 an - nes est nomen eius
 nes est nomen eius
 nomen eius

Fig. 48 et 49. GIOVANNI MARCO PLACIDO RUTINI.
 Antifona présentée à l'Accademia filarmonica de Bologne, en 1762.
 (Reproduction du manuscrit autographe conservé aux archives de l'Accademia filarmonica.)



Fig. 50. GIOVANNI MARCO PLACIDO RUTINI.

Reproduction du portrait gravé du compositeur, inséré en tête de ses *Sei Sonate per il cembalo*, op. 7; Bologne, 1770.
(D'après l'exemplaire conservé au British Museum.)

Il Giudizio d'Aminta
 Dramma per Musica

da rappresentarsi nel Teatro Imperiale del Giardino di Corte
 il di 28. Dicembre 1758

Il gloriosissimo Giorno Natalizio Di Sua Maestà Imperiale
ELISABETTA^{ma}
 Imperatrice di tutte le Russie

La Poesia è del Dottor Lodovico Sargroni Veneziano.
 La Musica è di Ferdinando Zellbell Maestro della Musica
 di Corte di Sua Maestà Il Re di Svezia.

Fig. 51. Page de titre de la partition manuscrite de l'opéra : *Il giudizio d'Aminta*, de Ferdinand Zellbell, représenté à Saint-Pétersbourg, le 17 décembre 1758. Voir pp. 299-300. (D'après l'original conservé dans la Bibliothèque de l'Académie royale de musique, à Stockholm.)

Overture

Allegro.

Fig. 52. Première page de l'ouverture du même ouvrage. (Provenance identique.)

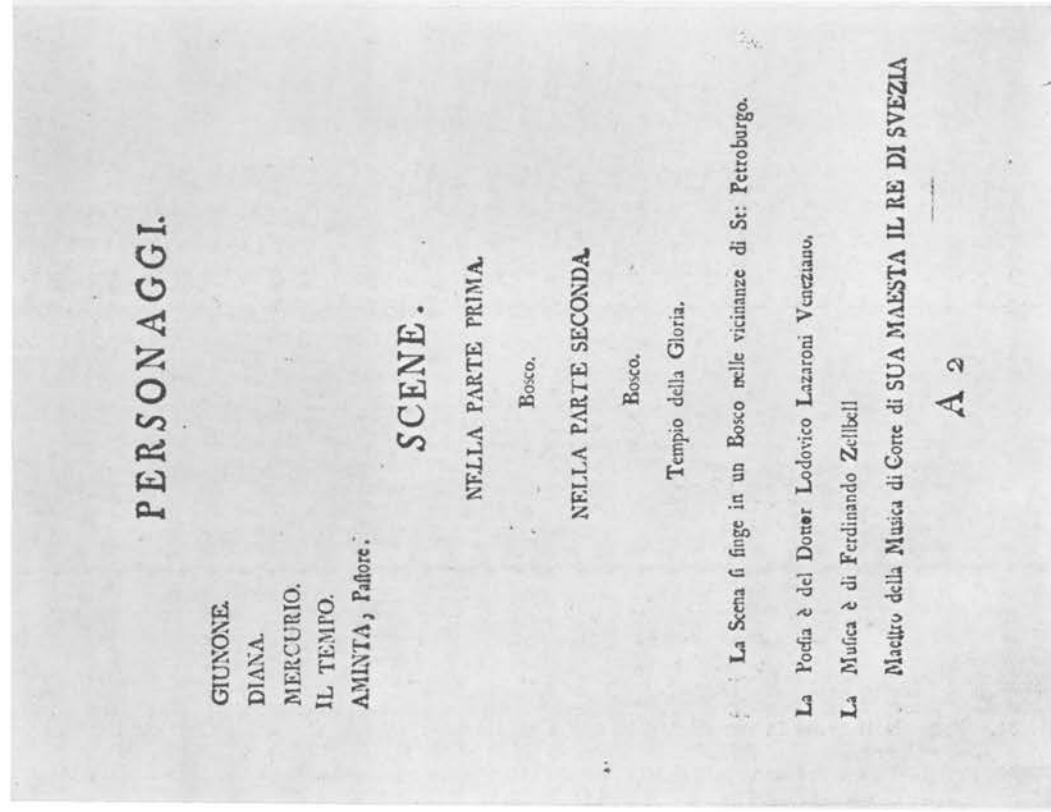
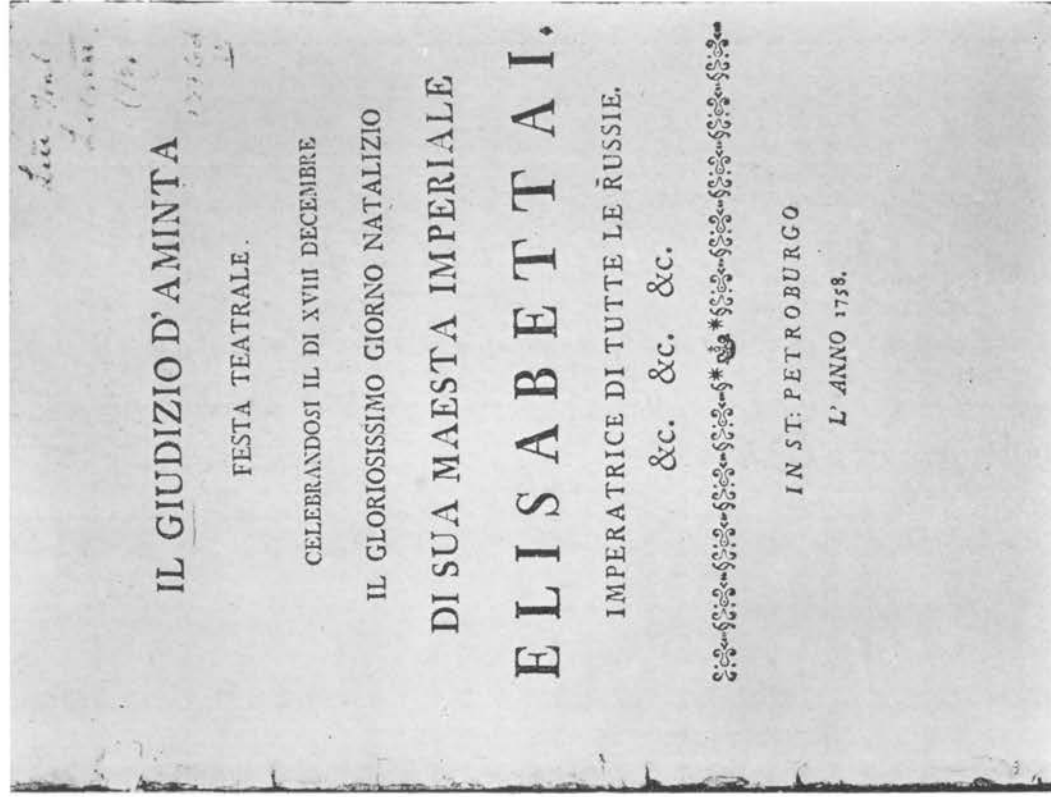


Fig. 53 et 54. Pages de titre du livret de : *Il giudizio d'Aminta*, de F. Zellbell; Saint-Pétersbourg, 1758.
(D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm.)

LE
C I N E S I
COMPONIMENTO DRAMMATICO
CHE
INTRODUCE AD UN BALLO
CHE SI DOVEVA RAPPRESENTARE NEL TEATRO
DEL GIARDINO DELLA CORTE IMPERIALE
PER CELEBRARE
IL GLORIOSO GIORNO DELL'
AVVENIMENTO AL TRONO
DI SUA MAESTA IMPERIALE
ELISABETTA I.
IMPERATRICE
DI TUTTE LE RUSSIE &c. &c. &c.

LES
C H I N O I S E S
PIÈCE DRAMMATIQUE
QUI
SERT D'INTRODUCTION A UN BALLET.
ELLE DEVOIT
ÊTRE REPRÉSENTÉE SUR LE THÉÂTRE
DU JARDIN DE LA COUR IMPÉRIALE
POUR CELEBRER
LA GLORIEUSE JOURNÉE
DE
L'AVENEMENT AU TRONE
D'ELISABETH I.
IMPERATRICE
DE TOUTES LES RUSSIES &c. &c. &c.

ARCHIVIO
DELLA
R. ACCADEMIA FILARMONICA
di BOLOGNA

Fig. 55. Titre du livret italien-français de l'opéra-comique : *Le Cinesi*, de Gluck, représenté à Saint-Pétersbourg en 1761. (D'après l'exemplaire conservé aux archives de l'Accademia filarmonica de Bologne.)

124
IL CONTE
CARAMELLA

DRAMMA COMICO

PER MUSICA

Da rappresentarsi nel Teatro di Mosca

NELL' ESTATE DELL' ANNO 1759.

0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650

Закрѣтъ 1777

н. 5. 1774

ГРАФЪ
КАРАМЕЛЛИ

ДРАММА КОМИЧЕСКАЯ

НА МУЗЫКЪ

для представленія на Московскомъ театрѣ

лѣтомъ 1759. года.

Переводилъ учащейся при Императорскомъ Московскомъ
Университетѣ лейбгвардіи коннаго полку Квар-
термистръ Александръ Каринъ.

0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650-0650

Печатана при Московскомъ Императорскомъ
Университетѣ.

Fig. 56. Titre du livret italien-russe de l'opera buffa : *Il conte Caramella*, de B. Galuppi, représenté à Moscou en 1759. (Exemplaire de la collection particulière de l'auteur.)



Fig. 57. GIUSEPPE MILLICO, soprano.
(Portrait extrait du *Parnàso* de A. Fedi.)



Fig. 58. VINCENZO MANFREDINI.
(Portrait extrait du *Parnàso* de L. Scotti.)

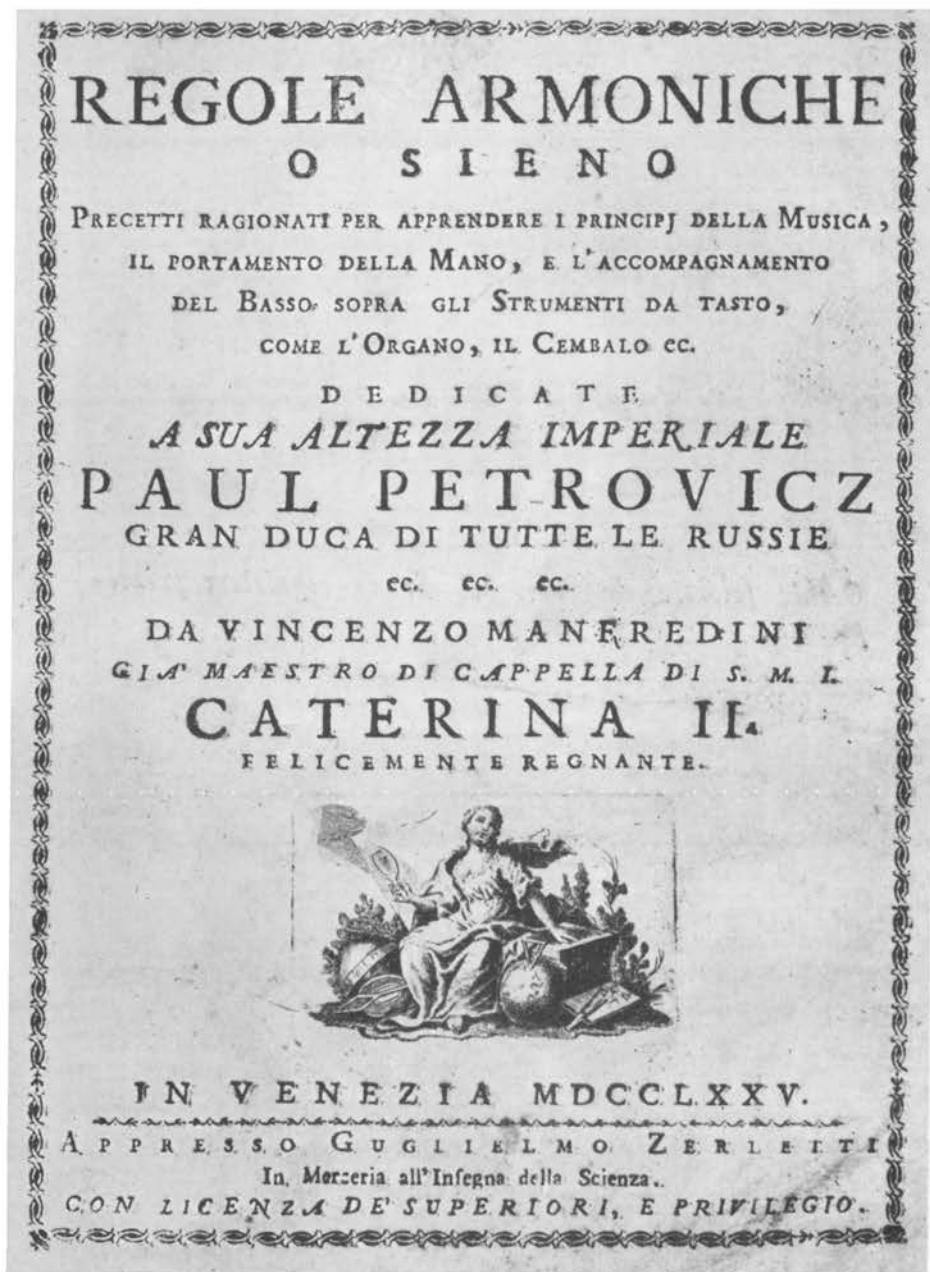


Fig. 59. VINCENZO MANFREDINI.

Titre de la première édition italienne (1775) des *Regole armoniche*. (Exemplaire de la collection particulière de l'auteur.)



Fig. 60. VINCENZO MANFREDINI.
Titre de la traduction russe (1805) des *Regole armoniche*.
(Exemplaire de la collection particulière de l'auteur.)

Fig. 61. Titre de la 2^e édition (1764) du livret de l'opéra russe: *Alceste*, de A. Soumarokof et H.-Fr. Raupach. (Exemplaire de la collection de l'auteur.)

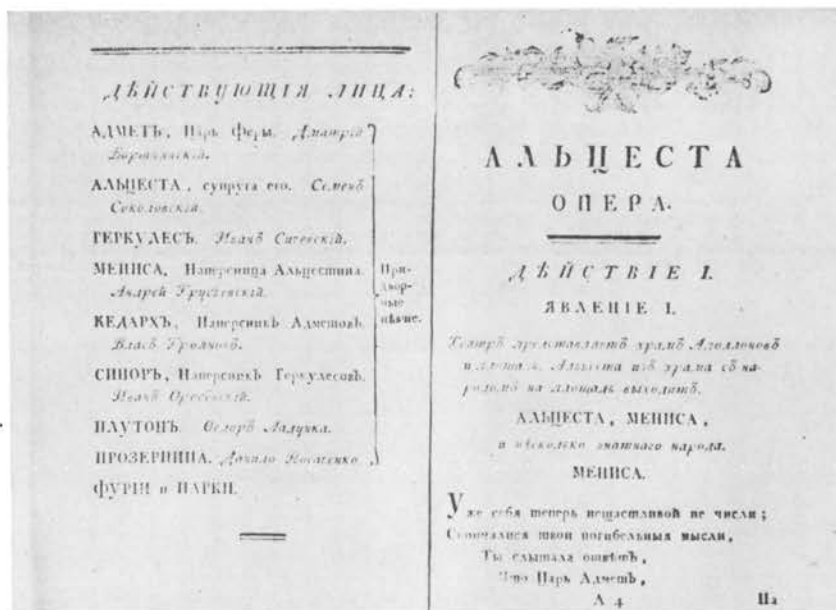




Fig. 62. PIERRE III, empereur de Russie.

Portrait, auteur inconnu.

(D'après Grand-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, tome II, 2.)

AMOR PRIGIONIERO.

DIALOGO PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO

D'ORANGENBAUM

PER COMANDO

DI SUA ALTEZZA IMPERIALE

IL GRAN DUCA

DI TUTTE LE RUSSIE

&c. &c. &c.

LA POESIA

È del Signore Abate Metastasio Romano Poeta CESAREO.

LA MUSICA

È del Signore Francesco Araya Napolitano Maestro di Capella
di *Sua Maestà Imperiale di tutte le Russie.*



IN ST. PIETROBURGO

Nella Stamperia dell'Accademia Imperiale delle Scienze

L'Anno 1755.

PARLANO.

DIANA.
AMORE.

Compare
Ninfe seguaci di Diana.

MUTTAZIONI DI SCENE.

SCENA PRIMA.

Campagna deliziosa con veduta di cadure di Aqua,
Colline, e Monti.

SECONDA et VLTIMA SCENA.

Deliziosa di Grotteschi, Fontane, e Statue, è Adorna
di Vasi, è Piante, di fiori, che parte di queste
per Virtù d'Incanto si tramutano in Personaggi.

Le suddette Scene sono d'Invenzione è Direzione del Sigr.
Giuseppe Valeriani Romano Ingegniere è Pittore Teatrale
di *Sua Maestà Imperiale* di tutte le Russie è Professore
di Prospettiva nell'Accademia delle Scienze in
St. Pietroburgo.

Dipinte dal Sigr. Antonio Parifinotti Veneziano Pittore di
Sua Maestà Imperiale di tutte le Russie,

(2)

Fig. 63 et 64. FRANCESCO ARAJA.

Pages de titre du livret italien du « dialogue » : *Amor prigioniero*; Saint-Petersbourg, 1755.
(Exemplaire au Musée du Livre, à Moscou.)

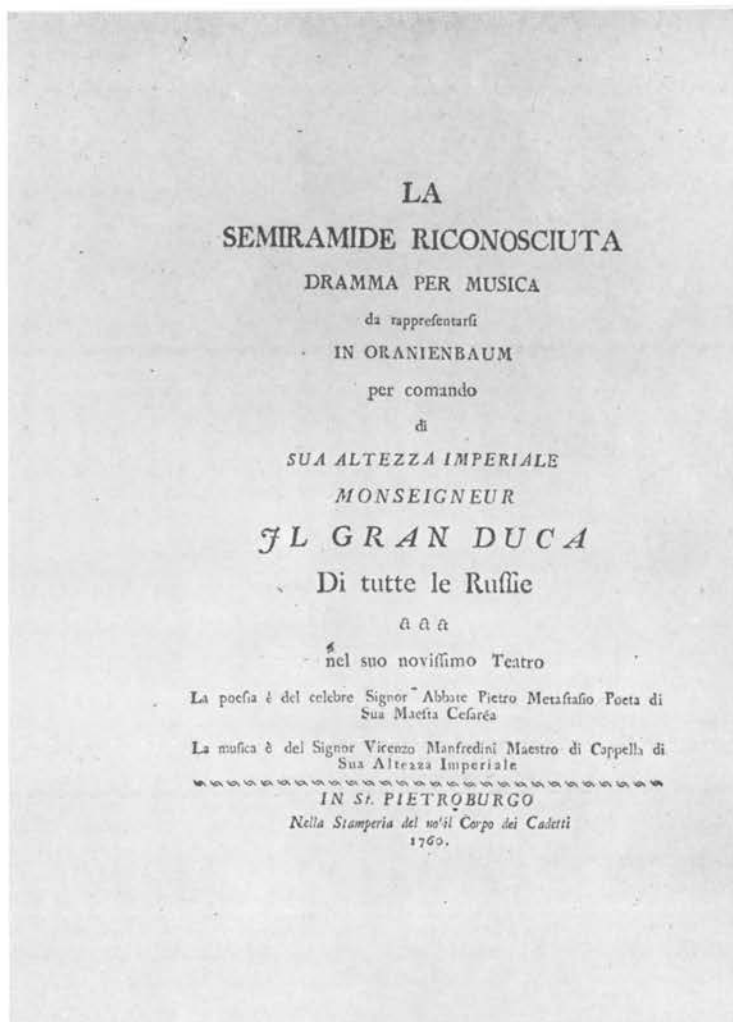


Fig. 65. VINCENZO MANFREDINI.

Titre du livret italien de : *La Semiramide riconosciuta*; Saint-Pétersbourg, 1760.
(D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque publique de Leningrad.)



Fig. 66 et 67. DOMENICO DALL' OGLIO.

Titre et frontispice des *XII Sonates à violon seul et basse continue*. Œuvre posthume publiée à Venise, en 1778. Voir pp. 389-390. (D'après l'exemplaire unique conservé au Conservatorio Benedetto Marcello, à Venise.)

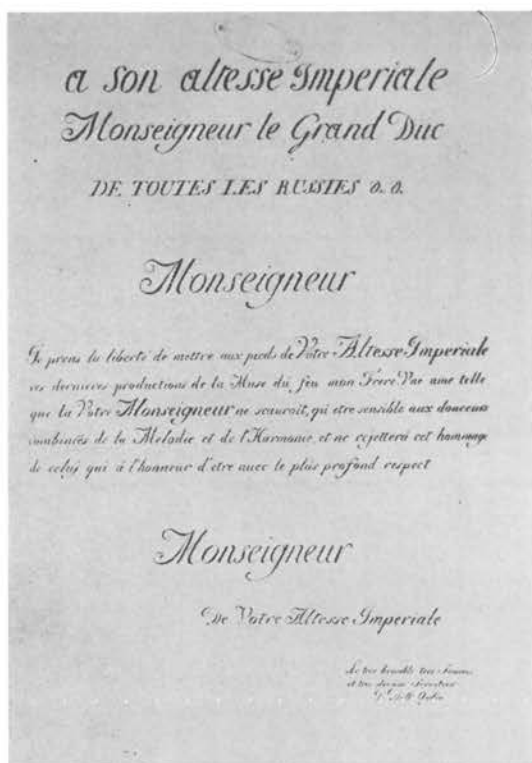


Fig. 68 et 69. DOMENICO DALL' OGLIO.

Dédicace et première page des *XII Sonates à violon seul et basse continue*; Venise, 1778. (Même provenance.)

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I

| | Pages |
|-------------------------|-------|
| Introduction. | 7 |
| Avertissement | 14 |

PARTIE I

Premiers contacts de la Russie avec la musique occidentale

| | |
|--|----|
| Chapitre I. <i>Du règne d'Ivan III à l'avènement de Pierre le Grand (1462-1696).</i> | 17 |
| Chapitre II. <i>La musique et le théâtre sous Pierre le Grand et ses successeurs immédiats (1696-1730).</i> <i>Impressions de voyage du tsar et de ses ambassadeurs</i> | 25 |

PARTIE II

Le règne d'Anna Ioannovna (1730-1740)

| | |
|--|-----|
| Chapitre I. <i>Les divertissements de la souveraine. Ses aspirations. Les maigres ressources de la cour.</i> | 35 |
| Chapitre II. <i>La cour moscovite à la recherche de musiciens. Laborieuses négociations entre Moscou et Dresde</i> | 39 |
| Chapitre III. <i>Etat de la troupe envoyée à Moscou. Notes biographiques</i> | 49 |
| Chapitre IV. <i>La saison italienne de 1731 à Moscou. Retour à Varsovie</i> | 65 |
| Chapitre V. <i>La troupe recrutée par J. Hübner en 1731</i> | 85 |
| Chapitre VI. <i>La compagnie italienne de 1733</i> | 99 |
| Chapitre VII. <i>Premiers spectacles de comédies et d'intermezzi à Saint-Pétersbourg (1733-1735)</i> | 111 |
| Chapitre VIII. <i>Le voyage de Pedrillo en Italie. La troupe recrutée en 1735</i> | 119 |
| Chapitre IX. <i>Les débuts de l'« opera seria » en Russie (1736-1741)</i> | 159 |

PARTIE III

Le règne d'Ellsabeth Pétrovna (1741-1761)

| | |
|--|-----|
| Chapitre I. <i>La personnalité de la souveraine. Son goût pour la musique</i> | 181 |
| Chapitre II. <i>Le spectacle du couronnement de 1742</i> | 187 |
| Chapitre III. <i>Le retour de Francesco Araja. Notes biographiques</i> | 199 |
| Chapitre IV. <i>Le théâtre et la musique jusqu'au milieu du XVIII^e siècle</i> | 209 |

| | Pages |
|--|-------|
| Chapitre V. <i>Les troupes de la cour vers 1750. Notes biographiques.</i> | 227 |
| Chapitre VI. <i>Les années 1750 à 1757</i> | 245 |
| Chapitre VII. <i>Apparition de l'« opera buffa » en Russie</i> | |
| § 1. <i>La vie aventureuse de G.-B. Locatelli</i> | 265 |
| § 2. <i>Les troupes d'« opera buffa » à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Notes biographiques</i> | 276 |
| § 3. <i>Les spectacles de G.-B. Locatelli à Saint-Pétersbourg</i> | 294 |
| § 4. <i>Le répertoire de l'« opera buffa » de Moscou</i> | 303 |
| Chapitre VIII. <i>Années ultimes d'Elisabeth (1758-1761)</i> | |
| 1. <i>Les artistes nouvellement arrivés</i> | 307 |
| 2. <i>Vincenzo Manfredini (1737-1799)</i> | 317 |
| 3. <i>Chronique de la vie théâtrale et musicale. (1758-1761).</i> | 322 |

PARTIE IV

Un tsar mélomane : Pierre III

| | |
|---|-----|
| Chapitre I. <i>La troupe grand-ducale</i> | 331 |
| Chapitre II. <i>Notes biographiques</i> | 337 |
| Chapitre III. <i>Les spectacles d'Oranienbaum</i> | 343 |
| Chapitre IV. <i>Un règne de six mois</i> | 349 |

PIÈCES ANNEXES

| | |
|---|-----|
| I. <i>Documents extraits des Archives principales de l'Etat de Saxe, à Dresde</i> | 357 |
| II. <i>Répertoire des pièces italiennes jouées et imprimées à Saint-Pétersbourg, de 1733 à 1735</i> | 385 |
| <i>Appendice.</i> | 389 |
| <i>Table des ouvrages musicaux (opéras, intermezzos, ballets, oratorios, etc., mentionnés dans le Tome I</i> | 391 |
| <i>Table des illustrations contenues dans le Tome I</i> | 395 |
| <i>Ouvrages et documents consultés pour le Tome I</i> | 399 |
| <i>Index des noms cités dans le Tome I</i> | 407 |
| <i>Documents iconographiques du Tome I</i> | 413 |
| <i>Table des matières du Tome I</i> | 455 |

FIN DU TOME I

IMPRIMERIES POPULAIRES

GENÈVE

Mai 1948

ANNALES
DE LA MUSIQUE ET DES MUSICIENS EN RUSSIE
AU XVIII^e SIÈCLE

TOME I

Errata et addenda

- Page 9, 12^e ligne avant la fin du texte. Lire : Teresa Maciurletti.
Et non : Teresa Magiorletti.
- Page 65, 1^{re} ligne. Lire : dont vingt-deux artistes.
Et non : dix-neuf...
- Page 112, 9^e ligne avant la fin du texte. Lire : *La serva scaltra*.
Et non : *La serva astuta*.
- Page 113, 6^e ligne. Même correction qu'à la page 112.
- Page 116, 8^e ligne. Comme nous le supposons, même page, note 5, le titre italien exact de l'intermezzo dont il est question ici est : *La serva scaltra, ovvero La moglie a forza*. En effet, un livret portant ce titre et édité à Potsdam en 1752 (Exemplaire au British Museum), montre que les personnages de cet ouvrage portent les mêmes noms que ceux de l'intermezzo joué à Saint-Pétersbourg en 1735, soit : Dorilla et Balanzone. Œuvre de A. Hasse, cet intermezzo fut créé à Naples, en 1723.
- Page 116, note 5, 2^e ligne. Lire : *La moglie a forza*.
Et non : *La moglia*...
- Page 134, 15^e ligne. Sacramoso. Le personnage auquel il est fait allusion ici, et sur lequel on ne possède aucun autre renseignement, était chevalier de l'ordre de Malte. A cette époque, le gouvernement russe venait précisément d'autoriser enfin les membres de cet ordre à pénétrer sur le territoire de l'Empire.
- Page 161, note 4, 5^e ligne. Lire : Nirena.
Et non : Nirene.
- Page 169, 7^e ligne avant la fin du texte. Un troisième exemplaire de la partition d'orchestre manuscrite (copie) de : *Il finto Nino*... se trouve au British Museum.
- Page 188, 6^e ligne. Lire : créé à Pesaro, pour l'inauguration du Teatro pubblico, en 1735.
Et non : à Dresde, en 1738, cette dernière date étant celle de l'apparition plus tardive de l'ouvrage sur la scène de Dresde.
- Page 201, note 6, 2^e ligne. Lire : Ivan Khandochkine... né en 1747.
Et non : vers 1740.
- Page 237, 11^e ligne. A. Denzi semble n'avoir écrit que le livret de *Filindo*, et n'avoir eu aucune part à la composition de la partition de cet ouvrage.

- Page 237, 13^e ligne. Même remarque que ci-dessus, en ce qui concerne *Barsina* dont la musique doit être attribuée à G. A. Paganelli.
- Page 241, 11^e ligne avant la fin du texte. Lire : sa belle voix de basse...
- Page 265, dernière ligne du texte. Dans son ouvrage : *Musik und Tanz bei Casanova* (Prague, 1924, p. 36), P. Nettl semble croire que la musique de *Diana nelle selve* fut écrite par G.-B. Locatelli. Or, la partition manuscrite de cet ouvrage, conservée aujourd'hui à Raudnitz (Tchécoslovaquie), n'attribue à l'Italien que la « poésie » de cette œuvre, et ne fournit aucune indication sur l'auteur de la musique. Aussi bien, est-il constant qu'en aucune occasion, au cours de sa carrière, G.-B. Locatelli ne fit œuvre de compositeur.
- Page 284, note 2. Au dire des *Mémoires secrets* de Bachaumont, en date du 9 septembre (nouv. st.) 1775, cette jeune cantatrice surnommée, comme sa mère : la *Farinella*, se fit fort apprécier à Paris, quand elle y chanta, à cette époque, au Concert spirituel.
- Page 365, milieu de la page, dans la liste des *Musici*, N^o 4. Lire : Caspar.
Et non : Cas par...
- Page 387, 6^e ligne avant la fin du texte. Lire : *La servante rusée* = *La serva scaltra*.
- Page 394, 2^e colonne, 1^{re} ligne. Lire : *La serva scaltra* de A. Hasse.
Et non : *La serva astuta*, comp. inc.
- Page 400. *Dictionnaire biographique russe*. Lire : 1896-1918.
Et non : 1896-1913.
- Page 401, 1^{re} colonne, 7^e ligne avant la fin. Lire : GEORGI et ROUBANE.
Et non : GEORGI et ROUBANE.
- Page 403. NIEOUSTROIEF. Lire : Saint-Pétersbourg, 1874.
Et non : Lieu et date de publication inconnus.
- Page 403, bas de la 2^e colonne. *Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire*. Lire : Saint-Pétersbourg, 1887-1888.
Et non : Saint-Pétersbourg, s. d.
- DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES. Fig. 16 et 17. Le titre exact de la pièce en cause est : *La serva scaltra*, musique de A. Hasse.
Et non : *La serva astuta*.
- DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES. Fig. 35. Lire : publiée par Georgi et Roubane.
Et non : Roubane et Bogdanof.
-