

R.-ALOYS
MOOSER

R.-ALOYS MOOSER

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

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

MONT
BLANC

MONT-BLANC

MONT-BLANC

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

Parvenu au terme de la tâche qu'il a entreprise, l'auteur se sent pressé d'exprimer sa reconnaissance à la direction et au personnel des Imprimeries Populaires de Genève, auxquels le présent ouvrage doit sa remarquable présentation typographique.

Il se plaît à relever le concours intelligent et éclairé que n'ont cessé de lui apporter des spécialistes qui, travaillant avec un esprit d'équipe bien rare à notre époque, et désireux de contribuer à l'œuvre commune, l'ont fait bénéficier de leurs connaissances, de leur habileté technique et de leur goût.

A tous, l'auteur tient à adresser ici ses vifs remerciements.

R.-ALOYS MOOSER

ANNALES
DE LA MUSIQUE ET DES
MUSICIENS EN RUSSIE

au XVIII^{me} siècle

TOME III

LE RÈGNE DE PAUL I^{er} (1796-1801)

APPENDICES



MONT-BLANC

*A ma femme,
en signe d'affection et de gratitude*

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

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

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

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

CINQUIÈME PARTIE

LE RÈGNE DE PAUL I^{er} (1796-1801)

UN SOUVERAIN D'ESPRIT AUTOCRATIQUE

Né le 20 septembre 1754, l'homme qui, sous le nom de Paul I^{er}, devait, à la mort de Catherine II, occuper le trône pendant moins de cinq ans, et connaître comme son père une fin tragique, avait hérité de celui-ci, outre une laideur peu commune, un caractère ombrageux, violent et enclin aux extravagances les plus déconcertantes.

Aussi bien, reçut-il une éducation déplorable. Car s'il eut des maîtres choisis avec soin, qui s'efforcèrent de lui donner une solide instruction et d'orner son esprit, nul ne songea à lui éviter l'ambiance d'une cour dissolue où fleurissaient une immoralité et une corruption qui s'étaient en plein jour, et dont l'exemple venait de haut.

Négligé par sa mère qui, toute à la conduite des affaires de l'Etat et à ses amours, le voyait à peine et ne lui témoignait aucune affection, sentant autour de lui la sourde hostilité de courtisans qui réglaient leur attitude sur celle de leur souveraine, Paul Pétrovitch grandit dans une atmosphère assez lourde qui ne pouvait manquer d'exercer une fâcheuse influence sur son être intime.

Par une aberration que l'on a peine à comprendre, ses précepteurs le firent assister, dès sa petite enfance, à des spectacles dont le moins que l'on puisse dire, est qu'ils étaient de nature à pervertir précocement son esprit. Il avait dix ans à peine, en effet, qu'il fréquentait, plusieurs fois par semaine, le théâtre français dont les comédies et les opéras-comiques le faisaient témoin d'intrigues amoureuses et de propos fort peu édifiants ¹.

Devenu homme et ayant eu connaissance des circonstances dans lesquelles son père avait été lâchement assassiné, sinon sur l'ordre de Catherine II, du moins avec son assentiment tacite, il ne sut pas toujours celer l'indignation que ce crime lui inspirait. Ainsi se développa, entre sa mère et lui, une animosité que celle-ci ne songeait point à voiler, et qui s'accrut encore quand la souveraine laissa percer son intention d'écarter du trône celui qui en était le légitime héritier, lui enlevant, au surplus, l'éducation de ses enfants pour la remettre à des gouvernantes et à des maîtres choisis par elle : douloureuses épreuves qui, on le conçoit, remplirent d'amertume le cœur de Paul Pétrovitch, et ne contribuèrent pas médiocrement à faire naître en lui le caractère soupçonneux et l'inquiétant déséquilibre mental dont il offrit le spectacle, pendant les quelques années de son règne.

De fait, à peine eut-il ceint la couronne impériale que, révélant un esprit tyrannique et imbu d'un formalisme obtus, il s'empressa d'imposer autour de lui une sujétion à laquelle, sous

¹ Au témoignage de son précepteur, S. A. POROCHINE (*Op. cit., passim*), pendant la seule période de septembre 1764 à fin décembre 1765, Paul Pétrovitch qui avait alors un peu plus de dix ans, fut quelque soixante-dix fois au théâtre, de préférence aux spectacles de la troupe française d'opéra-comique !

peine des sanctions les plus rigoureuses, chacun dut se plier, non seulement à la cour, mais encore dans toutes les classes de la population. Haïssant ce qu'il se plaisait à appeler « la licence française », éprouvant une admiration sans bornes pour la discipline prussienne, il se donna la tâche de réformer l'ordre, la moralité et les mœurs de son peuple, en usant pour cela de mesures autocratiques qui, en dépit de leur puérité, firent bientôt régner la terreur dans la capitale.

Bien entendu, la vie artistique n'échappa pas à la surveillance tatillonne du souverain qui, considérant toute initiative personnelle comme une « intolérable liberté », s'appliqua à en régler les moindres détails. C'est ainsi que les musiques militaires furent entre les premières victimes de la manie réformatrice de Paul I^{er}. Dès longtemps, en effet, certains commandants de régiments avaient constitué, dans leurs unités, des ensembles instrumentaux nombreux et fort bien exercés, mais dont l'existence n'était pas prévue par le règlement militaire. Et, ne se satisfaisant pas de fanfares ou d'harmonies, plusieurs d'entre eux, fervents mélomanes, avaient même organisé, au sein des troupes placées sous leurs ordres, des orchestres à cordes, des orchestres de cors russes, voire des chœurs qu'ils se plaisaient à produire, lors des revues et des cérémonies officielles. Naturellement, pareil usage qui apportait un grand éclat à ces dernières, entraînait des frais assez considérables dont l'Etat était invité à supporter la charge, bien que cette dépense eût un caractère irrégulier. Particulièrement nombreux dans la garde, ces ensembles ne pouvaient manquer d'échapper à l'attention du souverain qui, presque au lendemain de son avènement, s'empressa de supprimer un abus aussi criant, en rendant une ordonnance aux termes de laquelle, aucun régiment n'était autorisé à avoir désormais plus de cinq musiciens, soit deux clarinettes deux cors et un basson...

Puis ce fut au tour des théâtres de voir leur administration et leur activité soumises à un contrôle sévère. Deux mois ne s'étaient pas écoulés depuis le jour où Paul I^{er} avait commencé de régner, qu'il adressait au directeur des Théâtres impériaux un volumineux oukase dans lequel, ayant tout d'abord fait connaître ses intentions relatives au renouvellement des troupes, le monarque insistait sur des détails d'une comique puérité, telle l'obligation, pour la direction, de tenir un compte exact des équipages et des chevaux qui, lors de chaque spectacle, avaient été employés pour véhiculer les artistes, tant à l'aller qu'au retour.

Bientôt, ces derniers, ainsi que les musiciens de la cour, se virent obligés de porter une livrée dont le modèle avait été dessiné sur les indications de l'autocrate, et approuvé par lui. Puis, jaloux de ses prérogatives et pénétré du sentiment de sa dignité, le souverain s'en prit un jour aux spectateurs qui avaient l'impertinence de manifester leur sentiment, avant qu'il eût donné personnellement le signal des applaudissements. Aussi fit-il porter l'avis suivant à la connaissance des personnes admises aux représentations auxquelles il daignait assister :

Sa Majesté a constaté avec un vif mécontentement, au cours de la dernière représentation théâtrale, à Gatchina, qu'en dépit des ordonnances rendues auparavant à ce sujet, quelques-uns des spectateurs ont pris la liberté d'applaudir, quand il ne plaisait pas à Sa Majesté de manifester son approbation et, d'autre part, se sont abstenus d'applaudir, alors que Sa Majesté avait témoigné, par son exemple, son désir d'approuver le jeu des acteurs...¹

Par ailleurs, comme Paul I^{er}, habitué à se lever tous les matins à cinq heures, pour se coucher à huit heures du soir déjà, réprouvait les habitudes nocturnes de la population pétersbourgeoise qui, selon ses propres termes, « faisait du jour la nuit, et de la nuit le jour », un édit vint mettre fin à cet intolérable désordre. En conséquence, les spectacles durent commencer à cinq heures de l'après-midi, pour se terminer à huit heures au plus tard, toutes les pièces d'une durée de plus de trois heures, devant être inexorablement raccourcies pour pouvoir être jouées dans le délai fixé. Au reste, une « heure de police » fut instituée, au delà de laquelle chacun devait être rentré

¹ Cité par L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 243.

chez soi. Dès lors, plus de longues réceptions, de concerts particuliers et de bals, plus moyen de s'attarder chez des connaissances, les noctambules étant arrêtés dans les rues par des agents qui exigeaient leurs papiers d'identité, et qui dressaient procès-verbal aux délinquants...

On l'imagine bien, ces mesures rigoristes et parfaitement vexatoires ne tardèrent pas à avoir une répercussion déplorable sur le rythme de la vie artistique russe qui, dès le début du règne nouveau, se ralentit sensiblement. Pourtant, dans sa prime jeunesse, Paul Pétrovitch avait étudié la musique avec d'excellents maîtres, d'abord avec le sopraniste Giuseppe Millico, puis sous la direction de Vincenzo Manfredini, faisant de rapides progrès et parvenant à toucher du clavecin assez agréablement pour qu'au témoignage de son précepteur S. A. Porochine, on le pût écouter non sans plaisir. Et les innombrables spectacles aidant, auxquels il assistait continuellement, il s'était pris d'un réel intérêt pour le théâtre qu'il savait juger en connaisseur.

A preuve l'attention qu'il accorda aux scènes de la cour, aussitôt qu'il eût saisi le pouvoir, et les mesures qu'il ordonna pour rénover et compléter leur personnel. De fait, le 22 décembre 1796 déjà, Paul I^{er} signa un oukase qui fixait à R. 174.000,— le crédit alloué annuellement à la direction des Théâtres impériaux, celle-ci étant tenue de parfaire la somme en y ajoutant les recettes des spectacles donnés quotidiennement dans les théâtres publics. Par ailleurs, l'ordonnance souveraine spécifiait les points suivants :

... Congédier la troupe française, en raison de l'âge et de l'insuffisance d'une grande partie des acteurs; cela en accordant une indemnité aux artistes dont le contrat n'est pas échu...; une somme de R. 6.300,— devant être allouée chaque année par le Cabinet impérial pour verser, jusqu'à leur mort, une pension à ceux qui ont servi assez longtemps pour y avoir droit.

S'efforcer de constituer, de la manière la plus convenable, un opéra italien, afin qu'il compte un nombre suffisant de bons acteurs; cela non seulement pour l'opéra-comique mais aussi, en cas de nécessité, pour l'opéra seria, et qu'il y ait, de la sorte, des chanteurs et des chanteuses pour le service de la table et des concerts; enfin un théâtre russe...

Et comme les spectacles sont interdits, en raison du deuil prolongé de la cour, Nous avons ordonné que, pour éviter à la direction le déficit qui en résulterait, le Cabinet lui verserait, dès le 5 novembre de l'année présente, une somme de R. 5.000,— en plus du crédit ci-dessus indiqué, cela jusqu'au moment où Nous autoriserons la réouverture des théâtres...¹

Enfin, l'oukase impérial énumérait une longue série de périodes durant lesquelles les spectacles devaient être suspendus, conformément aux usages de la religion.

Comme le démontrent les termes de cette ordonnance, malgré l'aversion qu'il ressentait pour la France dont il réprouvait la « licence », Paul I^{er} attachait une particulière importance à la présence d'une troupe française à Saint-Petersbourg, et il entendait que celle-ci fût de qualité. Aussi, ayant sur-le-champ obéi à l'injonction de son souverain, en ce qui concernait le renvoi des acteurs attachés jusqu'alors à la cour, le directeur des Théâtres impériaux se mit-il en devoir de réunir un nouvel ensemble capable de donner toute satisfaction à son maître et, estimant que nul n'est si bien servi que par soi-même, jugea-t-il nécessaire de se rendre en personne à Paris, pour y recruter les comédiens et les chanteurs dont il avait besoin.

Pour ce qui est de l'opéra italien dont la situation était bien différente, puisqu'il constituait une entreprise particulière et n'émergeait pas, pour l'instant, aux dépenses de l'Etat, il s'agissait visiblement, dans l'esprit de Paul I^{er}, d'y adjoindre quelques chanteurs supplémentaires, et non pas d'engager une nouvelle troupe aux frais de la Couronne. De fait, c'est en 1799 seulement, quand la compagnie de Gennaro Astaritta passa au service impérial, que l'on verra inscrire au budget des scènes officielles, une somme spécialement affectée à cet ensemble.

¹ Archives Th. Imp., II, 465-466.

LE PERSONNEL DES SCÈNES OFFICIELLES

Au moment où, le 6 novembre 1796, la mort inattendue de Catherine II fit passer le pouvoir entre les mains de son fils Paul I^{er}, les scènes de la cour, richement dotées et pourvues d'un nombreux personnel d'élite dans lequel l'élément étranger continuait de prédominer, brillaient d'un vif éclat qui leur valait la réputation la plus flatteuse, et faisait d'elles le centre d'attraction des artistes les plus illustres de l'Europe. Nul d'entre eux, en effet, qui ne brigât l'honneur d'un engagement à Saint-Pétersbourg : engagement qui n'était pas qu'une manière de consécration, mais qui avait encore, pour ceux qui en étaient jugés dignes, des avantages matériels qu'aucune autre cour n'eût été en mesure de leur offrir.

Si la fâcheuse situation financière des Théâtres impériaux avait entraîné, depuis quelques années déjà, la disparition temporaire du Théâtre allemand, et si l'Opéra italien avait pris, pour la même raison, le caractère d'une entreprise particulière¹ dont la couronne usait selon ses besoins en lui accordant, à chaque fois, un généreux dédommagement, la troupe russe, la compagnie française, l'ensemble chorégraphique et les deux orchestres, de même que les services administratifs et techniques des scènes officielles, témoignaient d'une activité considérable et, abstraction faite des personnages d'ordre secondaire, se trouvaient formés de la manière suivante :

*Théâtre russe (acteurs et chanteurs)*²

Vassili Charapof (1787)
 Ivan Dmitrevsky, régisseur-général (1752)
 Kouzma Gambourof (1783)
 Féodor Grigorief (1787)
 Elisabeth Ivanova (1773)
 Lucien Kamouchkof (1787)
 Jacob Kolmakof (1783)
 Catherine Krotova (1792)
 Anna Kroutitzkaya (1783)
 Anton Kroutitzky (1783)
 Avdotia Mikhaïlova (1762)

¹ Sur la composition de cette troupe, voir ci-dessus, pp. 617-618.

² Entre parenthèses, nous indiquons la date à laquelle chacun des artistes en cause était entré au service impérial.

Catherine Mikhaïlova (1796)
 Anna Milevskaya (1783)
 Varvara Novikova (1796)
 Alexandra Perlova (1794)
 Ivan Pétrof (1772)
 Serge Rakhmanof (1783)
 Christine Rakhmanova-Loguinova (1783)
 Pélagie Riabtchikova (1787)
 Vassili Rykalof (1793)
 Nicolas Souslof (1780)
 Ivan Storojef (1793)
 Praskovia Tchernikova (1777)
 Maxime Volkof (1783)
 Jacob Vorobief (1787)
 Avdotia Vorobiéva (1787)
 Catherine Wagner (1793)
 Alexis Yakovlef (1794)

Troupe française

Jean Aufresne (1785)
 Pierre Darcis (1786)
 Antoine Delpit (1764)
 Pierre Gaillard, inspecteur (vers 1793)
 Suzette Grondeman (1775)
 Sophie Hus (1789)
 Jean Maizières (1796)
 M^{me} Montgautier (1792)
 Louis Montgautier (1792)
 Henriette Perceval (1785)
 M^{me} Saint-Vair (vers 1795)
 Saint-Vair (vers 1795)

Ballet

Anastasie Birilova (1794)
 Vassili Gladychef (1787)
 Alessandro Guglielmi, 1^{er} danseur (1788)
 Charles Le Picq, 1^{er} danseur et chorégraphe (1786)
 Gertruda Le Picq, 1^{re} danseuse (1786)
 Sophie Pétrova-Walberg (1787)
 Maria de Rossi (1783)
 Ivan Walberg, 1^{er} danseur et chorégraphe (1786)

*1^{er} et 2^e Orchestres de la cour*¹

Johann Absolon, violoniste (1777)
 Daniel-G. Bachmann, violoncelliste (1768)
 Jean-Baptiste Beatri, flûtiste (1796)

¹ Nous ne mentionnons ici que les principaux instrumentistes des deux orchestres de la cour.

Francesco Branchino, hautboïste (1793)
Georg Brunner, clarinettiste (1779)
Anton Bullandt, bassoniste (1785)
Carlo Canobbio, violoniste, chef d'orchestre (1779)
Alessandro Delfino, violoncelliste (1793)
Ignace Doubrovsky, violoniste (1794)
Johann-Traugott Drobisch, violoniste-altiste (1795)
Ignaz Foyta, contrebassiste (1778)
Georg Franck, corniste (1779)
Joseph Grimm, clarinettiste (1779)
Johann Habertzettel, corniste (1779)
Anton Hammer, corniste (1780)
Joseph Hammer, corniste (1776)
Franz Holsner, altiste (1774)
Anton Horn, violoniste (1769)
Joseph Hübner, contrebassiste (1786)
Carl Korn, violoniste (1789)
Theodor Ladunke, clarinettiste (1764)
Anton Lang, violoniste (1781)
Johann Massner, violoniste (1783)
Meikel, violoncelliste (1787)
Franz Michel, flûtiste (1774)
Mülhover, violoncelliste (1787)
Antonio dall'Occa, contrebassiste (1796)
Pierre Ossipof, flûtiste (1773)
Vassili Pachkévitich, violoniste (1763)
Nicolas Pomorsky, violoniste (1763)
Joseph Rauner, bassoniste (1780)
Pierre Rémy, violoncelliste (1784)
Giuseppe Sarti, compositeur, maître de chapelle (1784)
Schaunburg, contrebassiste (1792)
Anton Schermer, hautboïste et altiste (1784)
Averký Syromiatnikof, violoniste (1757)
Otto-Ernst Tewes, violoniste (1775)
Ferdinand Titz, violoniste (vers 1771)
Franz Tureck, hautboïste (1786)
Carl Wagner, contrebassiste (1758)
Lev Yerchof, violoniste (1773)
Anton Zelenka, bassoniste (1789)

Administration et Services techniques

P^{ce} N. B. Youssoupopf, directeur (1791)
B^{on} Ernest Wanzura, caissier (1786)
Bevani, peintre (1792)
Biagio Gerlini, décorateur (1781)
Pietro Gonzaga, 1^{er} décorateur (1792)
Theodor Otto, maître-costumier (1771)

LA VIE ARTISTIQUE

DURANT LES DERNIÈRES ANNÉES DU SIÈCLE

Bien qu'au lendemain de la mort de Catherine II, la cour eût pris le deuil pour dix mois — soit jusqu'au début de septembre 1797 — et que, de ce fait, tous les spectacles dussent être suspendus pendant une période d'égale durée¹, la direction des Théâtres impériaux n'en avait pas moins l'obligation morale de maintenir et de défrayer son personnel contraint de chômer pour une raison indépendante de sa volonté.

Aussi le Cabinet impérial lui versa-t-il, pour toute l'année 1797, une somme de R. 194.000,—, à quoi vinrent s'ajouter une allocation extraordinaire de R. 45.157,— provenant de la même source², et les recettes des représentations publiques données en septembre, octobre, novembre et décembre, soit R. 24.990,—³.

Comme le montrent les comptes de la direction, les dépenses afférentes au paiement des seuls gages des artistes et employés, ainsi qu'aux menus frais d'administration — non compris ceux des décors, costumes, machinerie, accessoires, etc. — s'élevaient alors, pour un « tierçal » (quatre mois), à la somme de R. 44.778,—, se décomposant de la manière suivante :

Musiciens et copistes	13.012,— roubles
Ballet	9.726,— »
Théâtre russe	6.566,— »
Laquais	765,— »
Perruquiers	566,— »
Tailleurs	1.753,— »
Peintres-décorateurs	4.526,— »
Machinistes	707,— »
Employés de la direction	2.178,— »
Bois et logements d'artistes	1.546,— »
Location d'immeubles	3.233,— »
Nettoyage	200,— ⁴ »

¹ En réalité, comme on le verra, il fut consenti une exception à cette mesure, pour les spectacles donnés pendant les fêtes du couronnement. D'autre part, l'interdiction fut abrogée au cours de l'été déjà.

² *Archives Th. Imp.*, III, 301.

³ *Ibid.*, III, 300.

⁴ *Ibid.*, I, 305. Comme on le voit, la troupe d'opéra de G. Astaritta n'est pas mentionnée dans ce document, ce qui prouve péremptoirement que la direction des Théâtres impériaux n'en assumait pas encore l'entretien.

Pour l'année entière, les dépenses de ce chef s'élevaient donc à la somme totale de R. 134.334,—.

Dans le même temps qu'il mettait ainsi au point la question des gages dus au personnel des Théâtres impériaux, le prince N. B. Youssoufop s'occupait de donner suite à l'ordre qu'il avait reçu de Paul I^{er}, en dotant les scènes officielles d'une sévère et méticuleuse réglementation destinée à fixer les attributions et les devoirs de leur personnel. Et, le 17 juillet 1797, il porta à la connaissance de ses subordonnés un copieux « Plan pour l'administration du Théâtre » qui énumérait, de la façon la plus minutieuse, les obligations du comptable, du caissier, du fonctionnaire chargé de la vente des billets, du maître-tailleur, ainsi que des chefs de la garde-robe et des accessoires ¹.

Se préoccupant, par ailleurs, d'améliorer les spectacles lyriques donnés par la troupe russe, le prince N. B. Youssoufop prit, le 16 septembre, la décision d'engager dans celle-ci le compositeur Evstignéï Fomine dont il spécifia les attributions en ces termes :

... faire étudier aux acteurs et actrices les parties des nouveaux opéras, et repasser avec eux celles des opéras déjà joués, ainsi que faire des changements dans la musique, quand cela est nécessaire.

En outre, il doit enseigner le chant aux élèves, garçons et filles, de l'Ecole, et se rendre au domicile des artistes d'opéra qui possèdent un clavicorde; et pour ceux qui n'en ont pas, se tenir à leur disposition dans la salle des répétitions, aux jours fixés par le régisseur, ainsi que lors de toutes les répétitions d'opéras, pour le cas où il serait besoin d'accompagner, dans l'orchestre, les opéras français et italiens.

Cela aux appointements de six cents roubles par an ².

Pour la compagnie française qui avait reçu son congé peu après l'avènement de Paul I^{er}, et qui devait être remplacée par celle que le prince N. B. Youssoufop alla recruter à Paris, elle reprit provisoirement ses représentations, lors de la réouverture des théâtres au mois de septembre, et elle continua de jouer jusqu'en février 1798 ³ cédant, dès le mois d'avril, la scène à la nouvelle troupe. Au reste, plusieurs de ses membres, tels Antoine Delpit, Marc de Saint-Florand et Adélaïde Prévost, n'attendant pas le dernier instant, avaient-ils déjà quitté la Russie ⁴. Cependant qu'un nouveau sujet, le comédien et chanteur N. Morand, faisait son apparition en juillet.

A la même époque, le ballet vit s'éloigner la danseuse Giustina Piemontesi, et il admit dans son sein deux tout jeunes sujets fraîchement émoulus de l'Ecole théâtrale : Constance Pleten et Irène Toukmanova.

De son côté, l'orchestre de la cour perdit le flûtiste J.-B. Beatri qui n'y jouait que depuis un an, et il reçut un renfort appréciable en la personne du contrebassiste-virtuose Joseph Kaempfer, dont nous avons signalé le séjour en Russie en 1781-1782 et qui, revenu à Saint-Pétersbourg en août 1797, fut aussitôt engagé par la direction des Théâtres impériaux.

Par ailleurs, cette dernière se vit contrainte de signifier son congé au pseudo-baron Ernest Wanzura qui, bien qu'il eût réussi à se faire une situation avantageuse dans l'administration, en qualité de caissier, négligeait si fort ses fonctions, qu'il n'avait pas paru depuis cinq mois dans les bureaux ! ⁵

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 474-476.

² *Ibid.*, II, 487-488.

³ Ainsi que le montre le compte des recettes encaissées dans les théâtres publics (*Archives Th. Imp.*, III, 300 et 315), cet ensemble ne dut attirer qu'une assistance fort clairsemée, preuve de la défaveur dans laquelle il était tombé, à ce moment.

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, janvier-juin 1797, *passim*, annonces.

⁵ *Archives Th. Imp.*, II, 471-472.

* * *

Parmi les autres faits survenus au cours de l'année 1797, il convient de relever l'arrivée à Saint-Pétersbourg du violoniste-compositeur allemand Franz-Adam Veichtner qui n'allait pas tarder à entrer dans l'orchestre de la cour ¹.

De leur côté, les éditeurs de musique continuèrent à mettre en vente — bien qu'en nombre sensiblement moindre que précédemment — les nouveaux ouvrages imprimés par eux. C'est ainsi que la maison Gerstenberg et Dittmar fit paraître une série de *Sonates* pour piano-forte, violon et basse, de I. Pleyel, puis plusieurs œuvres originales de compositeurs alors fixés en Russie : *Six Sonates pour la Guittare, accompagnées* [sic] *d'un Violon*, de Carlo Canobbio ; de nouvelles *Polonaises* et *Chansons russes variées*, de J. Kozlowski ; enfin une *Cosaque variée* pour le fortepiano, de l'organiste J.-C.-D. Moecker ².

Pour sa part, le harpiste Jean-Baptiste Cardon informa le public de l'apparition d'un périodique rédigé par lui, sous le titre : *Journal d'Ariettes Italiennes, Francoises et petits airs variés, avec accompagnement de harpe*, ouvrage dont nous n'avons connaissance que par cet avis, car les investigations auxquelles nous nous sommes livré dans les diverses collections publiques de l'U.R.S.S. ne nous ont pas permis d'en découvrir un exemplaire ³.

Enfin, dans son *Giornale musicale del Teatro italiano*, le compositeur-imprimeur B.-T. Breitkopf reproduisit quelques pages d'opéras de Mozart : *La clemenza di Tito* et *Cosi fan tutte*, qui furent sans doute autant de révélations pour les dilettantes russes auxquels l'occasion ne s'était point encore offerte d'entendre ces ouvrages.

A ce propos, rappelons encore la présence à Saint-Pétersbourg de la troupe lyrique italienne qui était dirigée par G. Astaritta et qui, elle aussi, fut réduite au chômage pendant la période de deuil public, mais qui — on le verra — fut appelée à prendre part aux fêtes du couronnement organisées, durant les mois d'avril-juin, à Moscou où cet ensemble reçut l'ordre d'accompagner la cour. Aux artistes qui le composaient lors de son arrivée en Russie, vinrent se joindre, au cours de 1797, une remarquable cantatrice (soprano) : Teresa Maciurletti qui connut aussitôt un tel succès, qu'elle se fixa pour de longues années dans le pays ; puis une autre chanteuse de talent : M^{me} Fidanza ⁴.

* * *

A Moscou, la présence de Paul I^{er} qui se rendit dans cette ville pour s'y faire oindre par l'Eglise, fut le signal de quelques mesures auxquelles la population de l'antique capitale dut de pouvoir mesurer, sans plus tarder, l'esprit rigoriste et tracassier du nouveau souverain. En effet, au milieu des festivités incessantes qui marquèrent cette solennité, l'empereur trouva le temps de prêter attention à l'activité des scènes féodales qui allaient toujours se multipliant, et il jugea indispensable de les soumettre, elles aussi, à la sévère réglementation qu'il entendait imposer à tous ses sujets.

De fait, moins de trois semaines après le jour où il avait ceint la couronne, Paul I^{er} enjoignit à I. P. Arkharof, gouverneur militaire de Moscou, de procéder dans le plus bref délai à l'enregistrement de tous ces théâtres, et de lui faire rapport « sur le nombre des acteurs et actrices appartenant à chacun d'eux ». Comme on l'imagine bien, le haut fonctionnaire, soucieux de ne pas mécontenter un autocrate qui ne badinait pas sur l'exécution des ordres donnés par lui, fit diligence. Si bien que, décrétée le 23 avril 1797, l'opération fut terminée en trois jours seulement. Elle révéla l'existence de quinze scènes particulières, avec un total de cent soixante acteurs et actrices, et de deux cent vingt-six choristes et instrumentistes dont,

¹ Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 785-786.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 6 mars et 10 juillet 1797, annonces.

³ *Ibid.*, du 16 janvier 1797, annonce.

⁴ Sur ces deux artistes, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 774 et 765.

bien entendu, l'immense majorité étaient des serfs. D'entre ces troupes, la plus importante, tant par le nombre que par la qualité, était celle du comte N. P. Chérémétief qui entretenait cinquante acteurs et actrices dans ses résidences de Kouskovo et d'Ostankino, cependant que l'orchestre le plus considérable était celui du prince I. D. Troubetzkoy, qui ne comptait pas moins de soixante musiciens ¹.

Il faut croire que le résultat de ce recensement d'un genre si particulier n'eut pas l'heur de plaire au souverain et que celui-ci, jugeant pareil état de chose révélateur d'un dangereux désordre, prit des mesures sévères à l'endroit des « délinquants » car, peu d'années plus tard, le nombre des théâtres moscovites ne s'élevait plus qu'à huit, avec quatre-vingt-quinze acteurs et cent dix-huit musiciens seulement ².

Au reste, Paul I^{er} ne se contenta pas de supprimer les scènes jugées par lui superflues, il estima encore nécessaire de soumettre à une minutieuse surveillance l'activité et le répertoire de celles qui eurent la chance de trouver grâce devant lui. De fait, il ne tarda pas à promulguer un oukase ordonnant :

1) que l'on ne représente pas des pièces qui n'ont pas été soumises à la censure, et n'ont pas encore été jouées dans les grands théâtres;

2) qu'un officier de police assiste à toutes ces assemblées, pour y faire observer l'ordre convenable ³.

* * *

Le grand événement de l'année 1797 fut assurément le couronnement de Paul I^{er} qui eut lieu à Moscou, selon la tradition et qui, célébré le 5 avril, fut suivi, jusqu'à la fin du mois de juin, d'une longue série de brillantes festivités auxquelles prirent part la troupe de ballet et l'orchestre impérial mandés tout exprès dans l'antique capitale. Car, à l'occasion de cette solennité, le deuil ordonné lors de la mort de Catherine II fut interrompu, du moins en ce qui concernait la cour, les théâtres publics continuant à faire relâche.

Pour la circonstance, la troupe italienne de Gennaro Astaritta fut également amenée à Moscou par la direction des Théâtres impériaux qui, pour les représentations données par cet ensemble, lui versa un dédommagement de R. 13.602,—⁴, prenant en outre à sa charge les frais de déplacement des deux principales cantatrices ⁵, ainsi que la confection des costumes nécessaires aux spectacles ⁶.

Aucun témoin n'ayant pris la peine de laisser une relation détaillée des fêtes qui se succédèrent à Moscou dès le 5 avril, il est impossible d'en reconstituer la liste complète, et de connaître la date précise de tous les spectacles qui furent organisés dans cette ville, durant le séjour prolongé que la cour y fit.

A tout le moins peut-on, en raison même de son titre, admettre que la série des manifestations artistiques fut inaugurée par une œuvre vocale de Giuseppe Sarti qui, selon toute vraisemblance, dut être exécutée le jour même du couronnement ou le lendemain, au cours d'un dîner ou d'une grande réception officielle. En effet, cet ouvrage dont la partition d'orchestre autographe appartient aujourd'hui à la Biblioteca comunale de Faenza, est intitulé :

Inno concertato con ripieni, per l'Incoronazione di Sua Maestà Paolo I^o, Mosca, IV 1797.

¹ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 118. — V. KALLACH et N. EFROS : *Op. cit.*, pp. 202-203.

² O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 118.

³ *Archive russe*, 1876, fasc. 1.

⁴ *Archives Th. Imp.*, I, 231-235.

⁵ *Ibid.*, II, 499 et 501.

⁶ *Ibid.*, II, 490-496.

Ecrit sur un livret dont l'auteur n'est pas connu, mais qui pourrait bien avoir été Ferdinando Moretti, l'habituel collaborateur littéraire du compositeur, cet *Inno en ré* majeur, pour six solistes, avec accompagnement de flûtes, d'un hautbois, de clarinettes, bassons, trompettes, cors, timbales et quatuor, fut chanté par Teresa Maciurletti, Giulia Gasparini, Paolo et Stefano Mandini, Santo Nencini et Angelo Testore¹. Exception faite de P. Zama qui en signale la partition dans son catalogue², cet ouvrage était demeuré inconnu de tous les biographes du musicien.

Quelques jours plus tard, le 12 avril³, ce fut au tour d'une seconde œuvre de circonstance de Giuseppe Sarti, d'être exécutée devant la brillante assistance réunie à Moscou. Il s'agissait, cette fois, d'une cantate plus amplement développée, puisqu'elle comporte quinze morceaux, et dont le livret, de la main de Ferdinando Moretti, fut imprimé à Saint-Petersbourg, la même année⁴ (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad et à celle de Faenza). Comme la précédente, la partition autographe de Giuseppe Sarti est conservée à la Biblioteca comunale de Faenza, et elle porte cette suscription :

Il genio della Russia. Cantata per l'Incoronazione delle LL. MM. II. Paolo I, Imperatore de tutte le Russie, e Maria Feodorowna sua Consorte ; da eseguirsi nell' Imperiale Residenza di Mosca nell' anno 1797.

Les rôles de cet ouvrage étaient distribués à Teresa Maciurletti (*la Gloria*), Giulia Gasparini (*la Pace*), Stefano Mandini (*il Genio*), Angelo Testore (*Mercurio*) et Paolo Mandini (*Marte*)⁵.

Le 28 avril, la troupe italienne de Gennaro Astaritta chanta *Didone* de G. Paisiello, qu'elle avait déjà joué à Saint-Petersbourg en 1796, et dont la partition fut ramenée à deux actes, afin de diminuer la longueur du spectacle. Cette fois, les deux rôles principaux étaient tenus par Teresa Maciurletti (*Didone*) et Paolo Mandini (*Iarba*)⁶. Et deux jours plus tard, le même ensemble reprit, avec les mêmes chanteurs, *L'amor contrastato* de G. Paisiello, qui avait paru précédemment dans la capitale, en 1795⁷.

Puis, le 3 mai, un prologue russe avec chœurs et ballets : *Apollon et les Muses*, livret et musique d'auteurs demeurés inconnus, fut créé, probablement sur la scène du Théâtre-Pétrovsky, par la troupe de Michel Maddox qui fit ainsi sa part des réjouissances⁸.

De son côté, le comte N. P. Chérémétief tint à offrir un magnifique spectacle à toute la cour qu'il convia dans sa nouvelle résidence estivale d'Ostankino qu'il avait aménagée plus luxueusement encore que celle de Kouskovo, et dans laquelle il séjournait de préférence, depuis quelque temps. Pour la circonstance, le comte avait arrêté son choix sur *Les mariages samnites* de Grétry, dont la partition était au répertoire de son théâtre depuis douze ans, et dont la mise en scène était d'une richesse inouïe qui avait fait l'admiration de spectateurs tels que Catherine II et l'empereur d'Autriche Joseph II, lorsque ces souverains se rendirent à Kouskovo, en 1787.

La soirée eut lieu le 7 mai, et toutes les étoiles de la troupe féodale prirent part à la représentation. Comme précédemment, le rôle d'Eliane était assumé par Praskovia Kovalevskaya

¹ Indications notées sur la partition autographe.

² *Op. cit.*, p. 9.

³ Date notée sur la partition originale de cet ouvrage.

⁴ Ainsi qu'il appert d'un document publié par les *Archives Th. Imp.*, II, 469, le livret de cet ouvrage fit aussi l'objet d'une traduction — française, probablement — qui ne fut imprimée qu'à deux exemplaires destinés au couple impérial.

⁵ Indications fournies par le livret de cet ouvrage. Relevons, à ce propos, l'erreur commise par N. FINDEISEN : *Esquisses*, II, 140, qui croit que cette cantate était intitulée : *Coro per l'incoronazione*, alors que l'ouvrage intitulé de la sorte ne fut écrit qu'en 1798, pour le premier anniversaire du couronnement.

⁶ S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, p. 113.

⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁸ *Catalogue Moscou*.

qui, ce jour-là, portait une parure de brillants d'une valeur de cent mille roubles, due à la munificence du grand seigneur dont elle n'allait pas tarder à devenir l'épouse légitime.

Pour donner plus d'éclat encore à son spectacle, le maître des lieux avait commandé à Pietro Gonzaga des décors nouveaux qui émerveillèrent l'assistance. L'ex-roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski qui, deux semaines plus tard, fut convié à une représentation de l'ouvrage de Grétry a consigné, en ces termes, l'impression agréable qu'il remporta de cette soirée, et l'on peut supposer que ce fut celle aussi de tous les hauts personnages qui se trouvèrent réunis à Ostankino, le 7 mai :

... Au lever de la toile, on a vu donner en langue russe, une représentation des Mariages samnites, musique de Grétry, mêlée seulement de quelques airs d'autres maîtres. Le tout exécuté par plus de trois cents personnes, tous sujets de Szeremetieff. Les gestes et la déclamation, copiés sur ceux des acteurs français, les costumes les mieux dessinés et enrichis de diamants de la comtesse Szeremetieff¹, pour plus de cent mille roubles. Dans le corps de ballet formé aussi de sujets, on a observé sur tout deux danseuses².

A la fin de juin, ayant encore assisté à une représentation de *L'Italiana in Londra* de D. Cimarosa, dont Teresa Maciurletti assuma le rôle principal³, la famille impériale regagna la capitale, laissant les réjouissances se poursuivre sans elle à Moscou. Elle s'installa alors dans sa résidence d'été de Pavlovsk où, le 29 juin, jour de la fête patronymique du souverain, la troupe française de la cour donna, pour la première fois, l'opéra-comique : *Le quiproquo* de F.-A.-D. Philidor, dans lequel parurent M^{me} Montgautier, Pierre Gaillard et Stefano Mandini, les décors étant l'œuvre de Pietro Gonzaga⁴. Puis, le 27 juillet, la compagnie italienne de G. Astaritta qui, elle aussi, était rentrée à Saint-Pétersbourg, joua, au Théâtre de Kamenny-Ostrof exclusivement réservé à la cour, *La pastorella nobile* de P. Guglielmi⁵, qui peut-être avait déjà paru dans la capitale, au cours des années précédentes.

A Moscou, durant le mois d'août et le début de septembre, Michel Maddox fit monter, sur la scène du Théâtre-Pétrovsky, une excellente troupe particulière appartenant à un riche propriétaire foncier de Saratof, nommé A. E. Stolypine qui, pour rentrer dans les dépenses auxquelles l'astreignait l'entretien de cet ensemble, avait pris l'ingénieux parti de le louer un bon prix aux personnes désireuses de l'employer⁶. Cette troupe qui comptait plusieurs solistes remarquables, chanta en russe : *Il barbiere di Siviglia*, puis *La scuola de' gelosi* de A. Salieri (25 août), et *Nina, o sia La pazza per amore* de G. Paisiello (1^{er} septembre)⁷.

A Saint-Pétersbourg, le 17 août, le contrebassiste Joseph Kaempfer récemment revenu de l'étranger, se fit entendre en public et, le 2 septembre, il y eut un concert « vocal et instrumental » qui semble avoir été le fait de la cantatrice allemande Jeannette Drobisch et de son amant, le violoniste J.-T. Drobisch⁸.

Le 4 (?) septembre, à Pavlovsk, la compagnie italienne de G. Astaritta fit connaître à la cour, dans des décors de Biagio Gerlini, un *opera buffa* de P. Guglielmi : *La lanterna di Diogene*, qui n'avait pas encore été joué en Russie et qui, chanté par Teresa Maciurletti, Camilla Baglioni,

¹ Ici, S.-A. Poniatowski devance quelque peu les événements, puisque le mariage du comte N. P. Chérémetief et de Paracha ne fut célébré que le 6 novembre 1801.

² *Op. cit.*, p. 123.

³ *Archives Th. Imp.*, II, 499.

⁴ S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, à cette date. — *Archives Th. Imp.*, III, 190.

⁵ S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, p. 169. — *Archives Th. Imp.*, III, 214.

⁶ En 1806, A. E. Stolypine vendit à la direction des Théâtres impériaux cet ensemble dont les membres furent aussitôt affranchis et, de ce fait, jouirent désormais du droit, refusé aux serfs et réservé aux artistes libres, de faire précéder, sur les programmes, leurs noms de la lettre G, initiale du mot : *Gospodine* (= Monsieur).

⁷ N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 139.

⁸ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 14 et 25 août 1797, annonces.

Maria Catenacci, Santo Nencini, Vincenzo Cristofari, Paolo et Stefano Mandini, dut avoir un certain succès, puisqu'il fut redonné le 17 septembre, au palais de Gatchina où la famille impériale s'était transportée entre temps, pour y passer l'hiver ¹.

Dans cette dernière résidence, la troupe française de la cour rejoua, le 9 septembre, l'opéra-comique : *Renald d'Ast* de N. Dalayrac, dont les décors avaient été brossés par Biagio Gerlini, et dont les interprètes principaux furent M^{me} Montgautier et Pierre Gaillard ².

Puis le 18, au Théâtre-Kamenny de Saint-Pétersbourg, la troupe russe donna, pour le public : *Rinaldo d'Aste* de G. Astaritta dont c'était la première représentation russe ³, et dont la traduction appartenait à un auteur dont nous ignorons le nom. Les chanteurs qui parurent dans cet ouvrage étaient Avdotia Vorobiéva, Varvara Novikova, Anton Kroutitzky et Ivan Pétrof ⁴.

Le 15 octobre ⁵, lendemain de l'anniversaire de naissance de l'impératrice Maria Féodorovna, un brillant spectacle fut organisé au palais de Gatchina. Pour cette occasion, la troupe italienne de G. Astaritta donna la première représentation d'un *dramma serio* de Pasquale Anfossi ⁶, *Zenobia in Palmira*, dont la mise en scène fut extraordinairement somptueuse, au dire de S. A. Poniatowski selon lequel : « Les habits étaient de la plus grande magnificence », et qui admira fort les splendides décors de Pietro Gonzaga. Les comptes de la direction des Théâtres impériaux nous permettent de nous faire une idée de la richesse avec laquelle ce spectacle avait été monté. En effet, il ne fut pas dépensé moins de R. 2009,— pour les costumes (y compris ceux du ballet qui suivit l'opéra), et de R. 440,— pour le matériel des décors. Les rôles étaient chantés par Teresa Maciurletti (Zenobia), Paolo Mandini (Aureliano), Angelo Testore (Arsace), Maria Catenacci (Publia), Camilla Baglioni (Licinio) et Vincenzo Cristofari (Oraspe). Après l'opéra, il y eut une reprise du ballet : *L'oracle* de V. Martin i Soler, qui avait déjà été dansé à Saint-Pétersbourg, en 1793. Le scénario en était de Charles Le Picq qui y assumait le rôle principal et qui, au témoignage de Poniatowski, « y brilla malgré son âge de soixante ans ». Les autres solistes étaient les ballerines Gertruda Le Picq, Anastasie Birilova et Irène Toukmanova ⁷.

Ce spectacle connut certainement un succès tout particulier, car Paul I^{er} le fit redonner le 13 novembre suivant, au Théâtre de l'Ermitage. Toutefois, les décors brossés pour Gatchina s'étant révélés trop petits pour la scène de l'Ermitage, il fut ordonné à Pietro Gonzaga d'en faire de nouveaux dont Poniatowski déclare qu'ils n'étaient pas moins remarquables, et que l'on y admira notamment : « un prodigieux reflet de la lune dans une rivière » ⁸. Au reste, la curiosité provoquée par une mise en scène si sensationnelle ne fut pas épuisée par cette seconde représentation. En effet, *Zenobia in Palmira* ne fut pas joué moins de sept fois pour la cour, à l'Ermitage et à Gatchina, durant les années 1798-1799, cependant que le public de la capitale put l'admirer tout à son aise au Théâtre-Kamenny où cet ouvrage tint fréquemment l'affiche jusqu'en 1800 ⁹.

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 216. — S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, p. 192.

² S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, à cette date.

³ On se souvient que cet ouvrage avait été créé, dans sa version italienne originale, en 1796.

⁴ *Archives Th. Imp.*, III, 168.

⁵ *Les Archives Th. Imp.*, III, 216, indiquent inexactement la date du 13 novembre pour la première représentation de cet ouvrage, renseignement qu'infirmait le récit de S. A. Poniatowski qui assista à cette soirée.

⁶ Bien que le nom du compositeur ne soit mentionné par aucun document relatif à ce spectacle, il est certain qu'il s'agit ici de la partition de Pasquale Anfossi (créée à Venise, en décembre 1789), et non de celle, du même titre, écrite par G. Paisiello (créée à Naples, en mai 1790). En effet, les indications fournies par les *Archives Th. Imp.*, II, 490-492, en ce qui concerne les costumes des chanteurs — dont les noms ne sont pas donnés — concordent exactement avec la liste et les caractères des personnages de l'opéra de P. Anfossi qui, en l'occurrence, utilisa un livret nouveau de l'abbé G. Sertor, alors que G. Paisiello mit en musique le vieil ouvrage de P. Metastasio.

⁷ *Archives Th. Imp.*, II, 490-492, III, 216 et 228. — S. A. PONIATOWSKI : *Op. cit.*, p. 202.

⁸ S. A. PONIATOWSKI : *Loc. cit.*

⁹ *Archives Th. Imp.*, III, 216.

* * *

La date précise d'autres spectacles donnés pendant l'année 1797 ne nous a pas été rapportée.

A Gatchina où Paul I^{er} exigeait d'avoir plusieurs représentations par semaine, la troupe française joua, pour la première fois dans la version originale : *Azémia, ou Les sauvages* de N. Dalayrac, que les chanteurs du comte N. P. Chérémétief avaient fait connaître dans une traduction russe, à Kouskovo vers 1794 déjà. Les artistes de la cour qui eurent l'honneur d'interpréter cet ouvrage à Gatchina étaient : M^{mes} Montgautier et Suzette Grondeman, MM. Pierre Bourdais, J.-J. Maizières, Pierre Gaillard et Santo Nencini¹. Sur la même scène, la même compagnie inscrivit encore à son répertoire : *Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello, qu'elle joua dans la traduction française de N. E. Framery².

Peut-être la même troupe joua-t-elle aussi *Le devin du village*, de J.-J. Rousseau qui, jusqu'alors, n'avait été représenté qu'en russe, à Moscou en 1778. De fait, un document d'archives révèle que la direction des Théâtres impériaux fit, au cours de l'année 1797, l'acquisition de la partition de cet ouvrage³.

Pour sa part, la compagnie italienne de G. Astaritta révéla, à Gatchina, la version originale de : *Lo spazzacamino principe*, de M. Portogallo, qui avait déjà paru en russe à Saint-Pétersbourg en 1795⁴. Et il est possible qu'elle ait également fait connaître : *La clemenza di Tito*, ainsi que *Così fan tutte* car, à ce moment, le *Giornale musicale del Teatro italiano* reproduisit quelques fragments de ces deux partitions de Mozart.

Enfin c'est à cette époque, approximativement, que Giuseppe Sarti donna une petite pièce : *Inno per il Natale*, évidemment écrite pour les fêtes de Noël, sur un texte slavon de la liturgie orthodoxe. En effet, l'un des descendants du *maestro*, qui s'appuie sur des documents de famille, affirme que cette pièce vit le jour pendant le règne de Paul I^{er}⁵. La partition autographe de cette composition, dans laquelle Giuseppe Sarti a tracé, en lettres latines, les mots du texte dont il s'est inspiré, et qui comporte quatre morceaux à huit voix avec orchestre, est conservée à la Biblioteca comunale de Faenza.

En 1798, la cour versa à la direction des Théâtres impériaux une somme totale de R. 204.609,—, et les dépenses entraînées par le paiement du gage des artistes s'élevèrent, pour chaque tiers de l'année, à R. 35.152,—, savoir :

Musiciens et copistes	17.988,— roubles
Ballet	9.750,— »
Troupe russe	6.594,— »
Angelo Testore (seul chanteur italien alors attaché directement au service de la cour)	1.000,— ⁶ »

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 497-498.

² *Ibid.*, III, 203. Comme nous l'avons signalé précédemment, cet ouvrage créé en italien à Saint-Pétersbourg en 1782, avait été également représenté en russe dans la même ville, en 1790.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 203.

⁴ *Ibid.*, III, 219.

⁵ G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 98.

⁶ *Archives T. Imp.*, I, 308 et III, 316. On remarquera qu'il n'est pas fait mention ici de la troupe française arrivée au cours de l'année. C'est que, comme on va le voir, cet ensemble était défrayé directement par la cassette particulière de Paul I^{er}.

De leur côté, les spectacles payants donnés dans les théâtres publics de Saint-Pétersbourg produisirent une recette totale de R. 66.864.—, soit : R. 39.950,— pour le Théâtre russe (64 spectacles), et R. 26.914,— pour le Théâtre français (25 spectacles) ¹.

La troupe russe perdit, à ce moment, deux de ses meilleures cantatrices, Maria Aïvazova et Varvara Novikova qui furent congédiées sur leur demande; et elle s'accrut d'un nouveau pensionnaire, le jeune chanteur Spiridon Rojdestvensky, qui venait de sortir de l'École théâtrale où il avait été l'élève d'Antonio Sapienza.

La scène française fut occupée, jusqu'à la fin de février, par la compagnie que Paul I^{er} avait ordonné de congédier et dont, cependant, un certain nombre d'artistes furent gardés au service. Ce furent Jean Aufresne, Pierre Bourdais, Pierre Darcis, Pierre Gaillard, Suzette Grondeman, François et J.-J. Maizières, M^r et M^{me} Montgautier, N. Morand, M^r et M^{me} Saint-Vair. A ces sujets dont plusieurs se trouvaient depuis de longues années au service de la cour, vinrent se joindre ceux de la nouvelle compagnie que le prince N. B. Youssouf était allé recruter en France et à Hambourg ², et qui arrivèrent à Saint-Pétersbourg en escouades successives, au cours de la saison : MM. Louis Bergamin, Bourgeois, Châteaufort et André Chauvenet, M^{me} Chevalier, M^r Ducroicy, M^{me} Duplessis et ses deux filles, Jean-Baptiste Frogères et sa fille, Caroline Lachassaigne, M^r La Roche, M^{me} Le Roy, M^r et M^{me} Saint-Clair et M^{lle} Valville, presque tous chanteurs d'un grand mérite. Cet ensemble était flanqué d'un émigré français, le marquis de Castelnau, vraisemblablement engagé en qualité de librettiste.

Fait digne de remarque, Paul I^{er} dont on sait pourtant l'antipathie à l'égard de la France, avait tenu à défrayer en partie tout au moins, la troupe française sur sa cassette personnelle. Et, le 12 août 1797, il avait donné au Cabinet impérial l'ordre de verser régulièrement désormais, à la direction des Théâtres pour l'entretien de cette compagnie, la somme de cinq mille roubles par mois, qui était jusqu'alors destinée à couvrir le déficit résultant de la fermeture des théâtres, pendant le deuil de la cour ³.

Pour sa part, le ballet vit partir deux de ses membres : la 1^{re} ballerine Elisabetta Stellato et le danseur-figurant Pierre Colombo qui prit sa retraite et reçut une pension, pour ses trente-neuf ans de fidèles services. D'autre part, grâce à l'ascendant que la cantatrice française Chevalier exerça immédiatement sur l'esprit de Paul I^{er}, la direction engagea, d'ordre impérial, son mari comme chorégraphe, et son frère, le remarquable danseur Auguste Poirot.

Dans le premier orchestre de la cour, où Antonio dall'Occa vint reprendre son poste, deux nouveaux venus firent leur apparition : l'excellent hautboïste tchèque Venceslas Czerwenka, et le violoniste allemand Franz-Adam Veichtner, cependant que le contrebassiste Ignaz Foyta qui y jouait depuis 1778, fut congédié avec une pension à laquelle il dut de pouvoir s'éloigner et finir paisiblement ses jours dans sa Bohême natale.

Quant aux services techniques des Théâtres impériaux, ils accueillirent un nouveau décorateur en la personne de Francesco Lucchini.

Enfin, un vieux serviteur se vit honoré d'une faveur flatteuse, en raison de sa féconde activité en Russie et de la distinction avec laquelle il s'était acquitté, pendant quatorze ans, des fonctions qui lui avaient été dévolues. En effet, le 5 mars 1798, Paul I^{er} promulgua un oukase conçu en ces termes :

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 315.

² En se rendant à Paris, le prince N. B. Youssouf dut, en effet, faire escale à Hambourg, car c'est dans cette ville que jouaient alors M^{me} Chevalier, son mari et son frère, l'acteur Bergamin, ainsi que les actrices Lachassaigne et Le Roy qui furent appelés à entrer dans la troupe française de la cour, en 1798. De même, il est probable que le prince eut, à la même occasion, la possibilité de reconnaître le talent exceptionnel du chef d'orchestre belge Guillaume-Alexis Paris qui dirigeait alors les spectacles français de Hambourg et qui fut engagé à Saint-Pétersbourg un an plus tard, comme on le verra.

³ *Archives Th. Imp.*, II, 480-481.

Nous avons très gracieusement nommé assesseur de collègue le professeur Sarti qui se trouve à notre cour dans les fonctions de maître de chapelle et de professeur de musique de LL. AA. II. nos aimables filles ¹.

Cette marque de particulière estime dont aucun musicien n'avait encore été honoré, classait le *maestro* au huitième rang de la hiérarchie civile impériale qui en comptait quatorze, et le titre qui était ainsi conféré à Giuseppe Sarti correspondait au grade de colonel dans l'armée.

* * *

Ainsi que nous l'avons relevé, Saint-Pétersbourg ne possédait plus de scène allemande depuis le départ, en 1795, de la troupe de M^{me} Tilly. Aussi un acteur nommé Rundthaler, qui dirigeait alors le théâtre de Dorpat (Livonie), voulut-il profiter de cette circonstance qui lui paraissait favorable. Ayant été autorisé, par un oukase impérial de janvier 1798, à produire sa compagnie dans la capitale russe, il obtint la permission de la faire jouer sur le théâtre installé à Wassili-Ostrof, dans l'édifice de l'Académie des Beaux-Arts. Mais cette entreprise dont les affaires ne furent jamais brillantes, ne tarda pas à connaître des jours difficiles, car les artistes réunis par Rundthaler étaient généralement assez médiocres. Et, dès le début de l'année 1799, elle fut ruinée par l'apparition d'une autre troupe que dirigeait un impresario nommé Mire ².

* * *

En 1798 encore, Saint-Pétersbourg vit arriver deux musiciens célèbres dont l'un était une vieille connaissance. En effet, peu de temps après être monté sur le trône, Paul I^{er} avait émis le désir de revoir auprès de lui Vincenzo Manfredini qui, bien des années auparavant, avait été son professeur de clavecin et le maître de chapelle de son père. Fort honoré de cette marque d'estime qui le venait surprendre en Italie, alors qu'il se croyait à peu près oublié en Russie, le vieux *maestro* se mit immédiatement en route et, accompagné de son fils, il parvint, à la fin de l'été 1798, dans la capitale où le souverain l'accueillit de la manière la plus aimable, lui faisant de riches présents et augmentant sensiblement la pension qui lui était servie par l'Etat russe. Hélas, fort éprouvé par ce long voyage qui avait aggravé l'affection du pylore dont il était atteint, Vincenzo Manfredini ne jouit pas longtemps de la faveur inattendue dont il était l'objet et, le 5 août 1799 déjà, il ferma les yeux à jamais, dans la ville où il avait vécu tant d'années.

Pour l'autre musicien apparu à Saint-Pétersbourg à peu près au même moment que Vincenzo Manfredini, c'était le compositeur allemand Friedrich-Heinrich Himmel, maître de chapelle du roi de Prusse, qui se produisit comme pianiste avec un succès tel que Paul I^{er}, le retenant en Russie, lui demanda d'écrire un opéra pour le faire représenter au Théâtre de l'Ermitage. Comme on le verra, cet ouvrage intitulé : *Alessandro* fut créé à Saint-Pétersbourg, au début de l'année 1799.

* * *

A Moscou, le privilège de dix ans dont bénéficiait Michel Maddox et qui aurait dû expirer en 1796, avait, comme nous l'avons signalé, été prolongé de deux ans pour compenser, en une certaine mesure, les pertes subies par le malchanceux entrepreneur. Aussi, au début de l'année 1798, celui-ci se vit-il dépossédé du Théâtre-Pétrovsky, et dut-il céder les fonctions directoriales

¹ Texte officiel reproduit dans : *Gazette musicale russe*; Saint-Pétersbourg, 1902, p. 939.

² *Journal für Theater...*, 1797, janvier. — V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Entreprises théâtrales étrangères...*, p. 4.

qu'il avait été seul à exercer jusqu'alors, à un comité formé de ses créanciers ; comité dans lequel il fut appelé à siéger, en sa qualité d'exploitant de la scène qu'il géra dès lors pour le compte d'autrui.

Toujours désireux de bien faire et d'offrir de beaux spectacles au public moscovite, l'Anglais qui n'avait pas reculé, l'année précédente, de commander plusieurs décors nouveaux à Pietro Gonzaga, engagea un artiste nommé Valesini qui, précédemment, avait travaillé à la décoration des résidences du comte N. P. Chérémétief. D'autre part, il prit des mesures pour améliorer son orchestre, et il semble avoir admis alors dans son personnel une partie au moins de la troupe féodale de A. E. Stolypine qui, dès cette époque, joua de façon régulière sur la scène du Théâtre-Pétrovsky : Toutes dépenses que Maddox s'efforça de couvrir en portant de soixante-quinze à cent le nombre des représentations de l'abonnement annuel, et en élevant proportionnellement le prix de celui-ci ¹.

Simultanément, les mélomanes moscovites virent paraître deux nouveaux musiciens. L'un d'eux, le compositeur Michele Mortellari, ne fit qu'un bref séjour en Russie où il entra peut-être, pendant quelque temps, au service du comte N.-P. Chérémétief. Pour l'autre, le pianiste et compositeur J.-P.-T. Nehrlich dont nous avons précédemment signalé la présence à Dorpat vers 1795, il vint, sur le conseil de J.-W. Hässler, se fixer comme professeur, dans la ville où il allait enseigner pendant de longues années, dans les meilleures familles ².

Complétant cet aperçu de la vie artistique de Moscou en 1798, rappelons que cette année marqua l'affranchissement du compositeur Daniil Nikititch Kachine qui, jusqu'alors serf de G. I. Bibikof, fut mis en liberté par son maître, le 28 décembre ³, et commença aussitôt une nouvelle et féconde existence.

* * *

Au cours de l'an 1798, l'édition musicale qui avait subi un sensible ralentissement durant les premiers temps du règne de Paul I^{er}, reprit son cours normal, et nombreuses furent les œuvres nouvelles qui sortirent alors des presses des maisons pétersbourgeoises spécialisées dans ce genre de publications.

Pour sa part, la firme Gerstenberg et Dittmar se distingua, comme précédemment, en lançant sur le marché toute une série d'ouvrages dont le plus important fut assurément celui qu'elle donna sous ce titre :

Musique exécutée à la célébration des obsèques de S. M. le roi de Pologne Stanislas-Auguste, à l'Eglise Catholique, le 25 février 1798, à St. Pétersbourg.

Composée par J. Koslovsky, amateur. Arrangée pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon par l'auteur même, op. 14⁴.

Puis la même maison mit successivement au jour : *Trois airs de l'opéra « Alexis et Justine »* ⁵, chantés par M^{me} Chevalier, et arrangés pour le fortepiano ; un nouveau périodique musical bi-mensuel : *Journal d'airs et duos favoris des opéras français et italiens ; Trois nouvelles Polonaises* pour le fortepiano, de J. Kozlowski ; et *Trois Polonaises* pour le même instrument de A. J. Kuzzi ⁶.

De leur côté, les frères Sprewitz qui, après avoir enseigné la musique à Moscou, s'étaient transportés à Saint-Pétersbourg où, en 1796, ils avaient fondé un commerce de musique,

¹ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 211.

² Sur tous les nouveaux artistes dont nous venons de signaler l'apparition en 1798, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 747-787.

³ Sur les circonstances de cet événement, voir ci-dessus, p. 492.

⁴ Cette édition, ainsi que la partition d'orchestre autographe de J. Kozlowski, sont conservées à la Bibliothèque du Conservatoire de Leningrad.

⁵ Cet opéra-comique de N. Dezède avait été représenté à Saint-Pétersbourg, en juin 1798.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 29 juin et 26 octobre 1798, annonces.

publièrent en 1798 : *Six quintettes* [sic] pour deux clarinettes et basse, et une *Sonate* pour le clavecin, du compositeur K. D. Krohn, organiste à Hambourg ; puis *Trois Symphonies nationales* pour grand orchestre, de E. Wanzura. En outre, se hasardant à une utile innovation, ils ouvrirent, dans la capitale, une bibliothèque musicale circulante qui fut la première de son genre en Russie ¹.

Enfin, à Moscou, les éditeurs Reinsdorp et Lehnhold firent paraître de *Petits divertissements et valzes* pour le fortepiano, du compositeur Eustachio, puis une *Symphonie* de F.-X. Blyma ².

* * *

La série des manifestations artistiques de l'année 1798 fut inaugurée, semble-t-il, par un concert que le compositeur autrichien Anton Eberl arrivé à Saint-Pétersbourg deux ans auparavant, donna, au début de janvier, et au cours duquel il exécuta notamment une de ses œuvres récentes : un *Concerto en ut* majeur, pour pianoforte ³.

Le 15 (ou le 19 ?) du même mois ⁴, Vicente Martin i Soler donna, au Théâtre de l'Ermitage, un nouvel opéra-comique en deux actes : *La festa del villaggio*, dont l'existence est demeurée inconnue de tous les historiens occidentaux, et dont le livret appartenait à un littérateur dont nous ignorons le nom, à moins qu'il ne s'agisse simplement d'une traduction italienne de la petite pièce française portant un titre analogue, que l'écrivain L. Dorvigny fit représenter à Paris en 1775, avec une musique de L. B. Desormery ⁵. Aucun contemporain n'ayant malheureusement pris la peine de relever l'apparition de l'ouvrage du compositeur espagnol, nous possédons fort peu de détails sur sa représentation. Tout au plus, les *Archives des Théâtres impériaux* nous apprennent-elles que Stefano Mandini était au nombre des interprètes, et que les décors avaient été brossés par Pietro Gonzaga. D'autre part, il faut croire que *La festa del villaggio* plut à la cour, car cet opéra-comique fut redonné au cours de la même année, sur la scène des palais de Pavlovsk et de Gatchina puis, pour le public de la ville, au Théâtre-Kamenny ⁶. Les deux seuls exemplaires manuscrits de la partition qui semblent avoir subsisté, se trouvent à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad, et à celle du Conservatoire de Florence. D'autre part, l'éditeur du *Giornale musicale del Teatro italiano* en reproduisit de nombreux fragments dans ce périodique, au cours de l'année 1798.

Le 16 janvier, la cour réunie en l'église catholique de Saint-Pétersbourg entendit une œuvre nouvelle de Giuseppe Sarti, qui est demeurée inconnue des historiens russes et dont la partition autographe, conservée au Musée musical historique de Leningrad, porte ce titre :

Messa di Requiem sollene [sic] composta dal Signor Giuseppe Sarti per le esequie di Federico Eugenio, Serenissimo Duca di Würtemberg. In S. Petersburg, li 16 Gennaro 1798 ⁷.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 5 mars et 2 novembre 1798, annonces.

² B. P. JÜRGENSON : *Op. cit.*, p. 104. Sur F.-X. Blyma, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 748-749.

³ F. L. EWENS : *Op. cit.*, p. 10.

⁴ La partition manuscrite de cet ouvrage qui se trouve à la Bibliothèque du Conservatoire de Florence, indique la date du 15 janvier pour la première représentation, tandis que les *Archives Th. Imp.*, III, 215, donnent celle du 19. Pour sa part, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 147 indique inexactement la date du 2 février.

⁵ Commettant une erreur, N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 143, prétend que le livret de cet ouvrage fut traduit en russe par V. Maïkof. Or, celui-ci était mort en 1778 déjà. Et l'on se souvient que le livret de V. Maïkof qui porte le titre : *La fête villageoise*, constituait une œuvre russe originale en un acte seulement, qui fut jouée à Moscou vers 1777, avec une musique de M. Kerzelli.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 215 et 136.

⁷ Le duc Friedrich-Eugen de Würtemberg, frère de la seconde femme de Paul I^{er}, était mort le 23 décembre (nouv. st.) 1797, à Stuttgart.

Puis, le 5 février, le bassoniste-virtuose Georg-Johann-Abraham Berwald, alors membre de la chapelle royale de Suède, qui venait d'arriver à Saint-Pétersbourg en compagnie de son fils Johann-Friedrich âgé de dix ans, se fit entendre au concert, regagnant Stockholm presque immédiatement après ¹.

Le 25 février 1798, toujours en l'église catholique, nouveau *Requiem* mais, cette fois, de la composition de Joseph Kozlowski, et pour le repos de l'âme de l'ex-roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski décédé dans la capitale, le 1^{er} du même mois. Au dire d'un historien ², cette œuvre avait été commandée au musicien par l'infortuné souverain qui, probablement, présentait sa fin prochaine. Ainsi que nous l'avons dit ci-dessus, le manuscrit autographe de cet ouvrage appartient aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Leningrad, et les éditeurs Gerstenberg et Dittmar s'empressèrent d'en faire graver un arrangement pour clavecin et violon, rédigé par l'auteur lui-même, et qui parut peu après l'exécution ³. De leur côté, les éditeurs Breitkopf et Härtel à Leipzig, publièrent, quelques années plus tard, la partition d'orchestre intégrale de ce *Requiem*, avec ce titre :

Missa pro defunctis composée par Joseph Koslowsky. Partition. Exécutée à la Célébration des obsèques de S. M. le Roi de Pologne Stanislas Auguste, à l'église Catholique le 25. Février 1798 à St.-Pétersbourg par les Musiciens de la Chapelle Impériale.

Cette édition (Exemplaire en notre possession) permet de constater que Joseph Kozlowski ne s'était pas contenté, en cette occasion, du chœur et du grand orchestre traditionnels. Afin sans doute de donner plus de gravité et de majesté à son œuvre, il avait encore, à l'exemple de Giuseppe Sarti, fait appel à l'orchestre de cors russes qui intervient dans les moments les plus dramatiques du texte liturgique, et dont la sonorité magnifique et puissante ne manqua pas, certainement, de causer une profonde impression au sein de l'auditoire ⁴.

* * *

Moins d'un mois après l'audition de l'œuvre nouvelle de Joseph Kozlowski, le public pétersbourgeois vit paraître une jeune artiste dont la personnalité et le talent sur l'harmonica avaient fait sensation en Occident : Marianne Kirchgessner (1770-1808), la plus remarquable virtuose de son instrument, qui annonça son concert par l'avis suivant :

M^{lle} Kirchgessner, célèbre virtuose sur l'instrument appelé Harmonica, connue de toutes les cours européennes et des amateurs de musique, donnera, le mercredi 17 mars, avec la permission de la police, à la salle Lyon, un concert spirituel dans lequel elle jouera sur un harmonica anglais tout nouveau, perfectionné par elle-même pendant son séjour à Londres, et qui est véritablement le premier instrument de ce genre; elle jouera des soli et avec accompagnement d'autres instruments... ⁵

La virtuose se fit entendre une seconde fois le 2 avril et, quelques jours plus tard, elle annonça qu'avant de partir pour Berlin, elle jouerait :

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 5 et 9 février 1798, annonces.

² A. SOWINSKI : *Op. cit.*, p. 338.

³ Voir ci-dessus, p. 709.

⁴ Dans l'édition de Breitkopf et Härtel, la partie des cors russes (appelés ici : *Tube*) ne figure pas dans la partition générale et se trouve insérée à la fin du volume, en annexe.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 12 mars 1798, annonce.

... avec plaisir chez elle et chez des grands seigneurs, amateurs et connaisseurs de musique, s'ils désirent l'entendre toucher l'Harmonica anglais...¹

Le 5 avril — très probablement — la cour entendit encore une œuvre nouvelle de Giuseppe Sarti : *Coro per l'Incoronazione*, dont la partition dut être écrite pour le premier anniversaire du couronnement de Paul I^{er}, puisqu'elle porte la date de 1798. Comportant huit morceaux pour chœur et deux cavatines pour ténor avec orchestre, cet ouvrage dut sans doute être chanté par Paolo Mandini, et il subsiste en un exemplaire — unique, croyons-nous — avec annotations autographes du compositeur, dans une bibliothèque de Leningrad².

Le 9 du même mois, au Théâtre-Kamenny, la troupe de G. Astaritta révéla aux mélomanes pétersbourgeois un *dramma giocoso* de D. Cimarosa : *I due supposti conti, ossia Lo sposo senza moglie*, spectacle sur lequel aucun détail ne nous est parvenu³.

Puis, le 26, ce fut au tour du Théâtre-Pétrovsky de Moscou d'enrichir le répertoire des scènes du pays, en représentant, certainement dans une traduction dont l'auteur est demeuré ignoré, un autre *dramma giocoso* qui n'avait jamais encore été représenté en Russie : *Il marito geloso*, musique de L. Caruso ou de F. Alessandri⁴.

Deux jours après, à Saint-Pétersbourg, la troupe russe de la cour donna, elle aussi, un ouvrage encore inconnu : *Oberon, König der Elfen*, opéra en trois actes de P. Wranitzky dont le livret, traduit en russe par Yankovitch, avait été publié dans la capitale, deux ans auparavant (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Cette œuvre dut avoir un grand succès, sans doute en raison du caractère fantastique de son sujet et de sa mise en scène, car elle n'eut pas moins de treize représentations jusqu'en 1801⁵.

Le 29 avril, les mélomanes pétersbourgeois virent reparaître, au concert, le chanteur allemand H.-Chr. Wunder qu'ils avaient déjà eu l'occasion d'entendre en 1794⁶. Le 17 mai, la troupe russe de la cour créa une tragédie historique : *Yaropolk et Oleg*, du dramaturge V. Ozérof, pour laquelle Evstignéï Fomine avait écrit quelques chœurs⁷. Puis, deux jours plus tard, également au Théâtre-Kamenny, la compagnie Astaritta ajouta à son répertoire une *commedia per musica* de D. Cimarosa : *Chi dell' altrui si veste, presto si spoglia*, dont c'était la première représentation en Russie⁸.

Entre temps, la nouvelle troupe française était arrivée de l'étranger, et elle se manifesta pour la première fois le 25 juin 1798, semble-t-il, en faisant connaître au public pétersbourgeois un opéra-comique de N. Dezède : *Alexis et Justine*⁹, dans lequel M^{me} Chevalier assumait le principal rôle féminin. Les débuts de la brillante cantatrice qui, pendant tout le reste du règne de Paul I^{er}, allait faire la pluie et le beau temps dans la capitale, durent certainement provoquer une vive sensation, puisque les éditeurs Gerstenberg et Dittmar s'empressèrent de publier trois airs de cet ouvrage qui avaient été chantés par elle : *L'amour donne de la mémoire, Elle l'aimoit si tendrement et Où porter ma douleur?*¹⁰

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 16 avril 1798, annonce. Le 11 juin suivant, le même périodique publia l'annonce du prochain départ de la jeune artiste.

² Ainsi que nous l'avons relevé, l'historien N. FINDEISEN, abusé par le titre amphibologique de cet ouvrage, confond celui-ci avec la cantate : *Il genio della Russia* qui fut exécutée à Moscou, en 1797, pendant les fêtes du couronnement.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 215.

⁴ *Catalogue Moscou*. Le nom du compositeur n'étant pas mentionné dans les documents de l'époque, il nous a été impossible d'identifier exactement l'auteur de cet ouvrage.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 164-165.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 avril 1798, annonce.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 178.

⁸ *Ibid.*, III, 220.

⁹ *Ibid.*, III, 179.

¹⁰ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 29 juin 1798, annonce.

Puis vinrent, à intervalles rapprochés, plusieurs autres nouveautés : un *dramma giocoso* intitulé *Le due gemelle* de P. Guglielmi, qui fut chanté par la compagnie Astaritta, le 18 août au Théâtre-Kamenny ¹; *La fausse magie* de Grétry, représenté le 24 sur la scène du palais de Gatchina, par la troupe française à laquelle incomba également le soin de révéler, le 2 septembre au théâtre public de Saint-Pétersbourg, *Les trois fermiers* de N. Dezède qui, jusqu'alors, n'avait paru qu'à l'Institut de Smolna, en 1780 ².

Le lendemain déjà, Gennaro Astaritta fit, une fois encore, preuve d'initiative en montant, au Théâtre-Kamenny, un *opera buffa* jusqu'alors inconnu, que les documents officiels du temps dénomment seulement : *L'Arabo*, ce qui ne permet pas d'identifier avec certitude l'ouvrage ainsi désigné. Peut-être s'agissait-il de *L'Arabo cortese* de G. Paisiello, ou de *Il Moro* de A. Salieri. Du moins savons-nous que les décors de ce spectacle avaient été brossés par Biagio Gerlini ³.

Ensuite, à peu de jours de distance, la cour eut, au palais de Gatchina où l'on voit que les artistes des Théâtres impériaux ne cessaient d'être transportés par tous les temps, la révélation de trois ouvrages dramatiques encore inconnus en Russie, tous chantés par la troupe française : *Ariane dans l'isle de Naxos*, drame lyrique du compositeur strasbourgeois J.-F. Edelmann, décapité quatre ans auparavant à Paris (6 septembre); *L'épreuve villageoise* de Grétry (9 septembre); et *La soirée orangeuse* de N. Dalayrac (22 septembre) ⁴.

Durant que les spectacles lyriques se succédaient à un rythme si rapide devant la cour, les salles de concerts de Saint-Pétersbourg demeuraient à peu près closes, conséquence certainement des sévères mesures restrictives décrétées par le souverain, afin de faire régner « l'ordre » dans sa capitale. De fait, la feuille officielle n'annonça que neuf concerts au cours de l'année entière, ce qui fait bien paraître l'extraordinaire ralentissement subi par la vie musicale, dès l'avènement du nouvel empereur dont la réputation peu flatteuse détournait visiblement les artistes étrangers de se rendre en Russie, ainsi qu'ils en avaient eu l'habitude jusqu'alors.

Autant, sans doute, pour suppléer à cette carence que pour venir en aide à un acteur dans le besoin, quelques mélomanes organisèrent, les 12 et 23 septembre, deux concerts — les seuls du second semestre 1798 — dont le premier fut annoncé par l'avis suivant :

Dimanche 12, avec la permission du gouvernement, quelques amateurs de musique donneront, au Théâtre public, au bénéfice de l'acteur Müller qui va partir ⁵, un concert dans lequel Mr. Palschau et d'autres habiles amateurs joueront... ⁶

Dans le cours du seul mois d'octobre, la troupe française de la cour, qui déployait une activité incessante et bénéficiait visiblement d'une vogue extraordinaire, donna coup sur coup trois « premières » au Théâtre de l'Ermitage : *Raoul Barbe-bleue* de Grétry (11 octobre), *Ambroise ou Voilà ma journée* de N. Dalayrac (15 octobre), et *Nina, ou La folle par amour* du même compositeur (25 octobre), qui avait été joué en 1790 déjà, mais en russe et sur la scène de Kouskovo, par les artistes du comte N. P. Chérémétief ⁷.

Le 1^{er} novembre, la troupe de A. E. Stolypine qui, nous l'avons dit, avait été louée par Michel Maddox et, de ce fait, se produisait alors régulièrement sur la scène du Théâtre-Pétrovsky, révéla au public moscovite : *L'arbore di Diana* de V. Martin i Soler, dans la traduction russe de I. Dmitrevsky qui avait été employée quand cette pièce fut jouée à Saint-Pétersbourg en 1789. Ce spectacle était organisé au bénéfice des artistes de la troupe Stolypine ⁸.

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 215.

² *Ibid.*, III, 192 et 205.

³ *Ibid.*, III, 214.

⁴ *Ibid.*, III, 180-181, 185 et 195.

⁵ Il s'agissait probablement d'un des membres de la troupe allemande dirigée par Rundthaler.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 7 septembre 1798, annonce.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 200-201, 180 et 196.

⁸ N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 139, d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

Quelques jours plus tard, le 4 novembre 1798, Giuseppe Sarti qui, depuis douze ans, délaissait le théâtre pour se consacrer à des travaux d'un autre genre, donna un nouvel ouvrage dramatique qu'il fit représenter sur la scène de l'Ermitage.

Andromeda, dramma per musica in due atti, con balli analoghi.

Tel est le titre inscrit en tête de cette partition dont le manuscrit autographe (1^{er} acte seul) se trouve à la Biblioteca comunale de Faenza, et dont une copie appartient à celle du Conservatoire de Florence. Comme cela avait été le cas des pièces vocales qu'il avait écrites précédemment pour le service de la cour, le *maestro* en avait demandé à Ferdinando Moretti le livret qui fut publié à Saint-Pétersbourg, la même année (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Le soir de la création, les interprètes d'*Andromeda* furent : Paolo Mandini (Cefeo), Teresa Maciurletti (Andromeda), Angelo Testore (Perseo) et Vincenzo Cristofari (*il Prete*). Les ballets étaient de l'invention de Charles Le Picq qui y prit part, les décors avaient été brossés par Biagio Gerlini, et la mise en scène dut être particulièrement somptueuse, car elle entraîna une dépense totale de R. 5.496,—¹.

Aussi l'œuvre nouvelle de Giuseppe Sarti eut-elle encore plusieurs représentations. Elle reparut sur la scène de l'Ermitage, six jours après la première, puis au palais de Gatchina, avant que d'être donnée quatre fois au Théâtre-Kamenny pour le public de la ville, durant le premier semestre de 1799².

Fait étrange : malgré l'existence du livret et de la partition d'*Andromeda*, cet ouvrage est demeuré ignoré de tous les historiens.

* * *

Continuant de puiser dans le répertoire des opéras-comiques encore inconnus en Russie, la troupe française de la cour joua encore, le 24 novembre au Théâtre-Kamenny : *Le petit matelot, ou Le mariage impromptu* de P. Gaveaux³.

Outre les ouvrages que nous venons de mentionner, il en est quelques autres qui furent donnés pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en 1798, mais à des dates que nous n'avons pas réussi à établir de façon plus précise.

Ce fut le cas d'*Andromaca, dramma per musica* de G. Paisiello, dont les décors avaient été brossés par Francesco Lucchini; de *I due gobbi* de M. Portogallo; et de *I nemici generosi, o sia Il duello per complimento* de D. Cimarosa, tous trois donnés sur la scène de l'Ermitage⁴, et certainement par la troupe de G. Astaritta.

Les premiers mois de l'année 1799 virent des événements d'une particulière importance s'accomplir au sein de l'administration des Théâtres impériaux. En effet, le 4 février, le prince Nicolas Borissovitch Youssoufop qui exerçait ses fonctions directoriales depuis huit ans exactement et, semble-t-il, à l'entière satisfaction de la cour, en fut déchargé pour des raisons que l'on ignore, et fut remplacé par le comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief dont l'empereur avait pu reconnaître la compétence en matière théâtrale, lors du magnifique spectacle auquel il avait été convié à Ostankino, en 1797.

¹ Livret de ce spectacle. — *Archives Th. Imp.*, III, 213, qui ne mentionne pas le nom du compositeur.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, III, 193.

⁴ *Ibid.*, III, 213-215.

Toutefois, sans que l'on sache davantage pourquoi, le comte Chérémétief n'occupa pas longtemps sa charge car, le 28 mars de la même année déjà, il transmit ses pouvoirs au prince Alexandre Lvovitch Narychkine qui venait d'être nommé directeur par Paul I^{er}, et qui demeura en fonctions jusqu'en 1819¹.

Un document établi quelques jours après le départ du prince N. B. Youssouf et cependant signé encore par lui, révèle l'importance numérique du personnel de tout genre qui était alors attaché aux Théâtres impériaux. Il permet de constater que les scènes de la cour occupaient près de trois cent cinquante personnes réparties de la façon suivante : 1^{er} orchestre, 40 musiciens ; 2^e orchestre, 65² ; ballet, 48 danseurs et danseuses ; troupe russe, 34 acteurs et chanteurs ; compagnie française, 28 artistes ; fonctionnaires de l'administration, employés divers, peintres, machinistes, tailleurs, perruquiers, copistes, laquais, etc., 129³.

Pour le premier tiers de l'année (janvier-fin avril), les gages des artistes s'élevaient :

Musiciens et copistes	15.847,— roubles
Ballet	11.965,— »
Théâtre russe	6.536,— »
Troupe française	24.099,— ⁴ »

Pour l'année entière, au cours de laquelle la compagnie italienne de G. Astaritta vint se joindre à l'effectif signalé ci-dessus, le Cabinet impérial versa à la direction une somme totale de R. 214.500,—, à quoi s'ajoutèrent les recettes des spectacles publics, soit :

Théâtre russe (111 spectacles)	51.015,— roubles
Théâtre français (41)	34.056,— »
Opéra italien (depuis le 10 juillet, 16 spectacles).	3.945,— ⁵ »

Comme toujours, un certain nombre de nouveaux artistes furent agréés, cependant que d'autres disparaissaient pour des raisons diverses.

¹ Alexandre Lvovitch Narychkine, fils du grand-écuyer Lev Alexandrovitch Narychkine dont nous avons eu souvent l'occasion de citer le nom, naquit en 1760 et parvint au grade de grand-maréchal de la cour. Homme cultivé, il exerça, dès sa nomination, une heureuse influence sur les Théâtres impériaux dont il favorisa intelligemment le développement, et dont il sut maintenir les brillantes traditions, tout en montrant souvent des préventions et une partialité assez pénibles pour ses subordonnés. Néanmoins, il eut plusieurs initiatives excellentes, en organisant de grands concerts spirituels pendant les fêtes religieuses du Carême, en nommant un directeur spécialement affecté au Théâtre allemand, et en faisant régner un ordre parfait sur les scènes de la cour dont il interdit l'accès à toutes les personnes étrangères au service. C'est à lui également que Saint-Pétersbourg dut de voir arriver, à la fin de l'année 1802, une remarquable troupe lyrique française, sous la direction de Boieldieu. Alexandre Lvovitch Narychkine mourut en 1826, laissant le souvenir d'un joyeux vivant, ami de la bonne chère et dont les fastueuses réceptions étaient célèbres dans la capitale.

² Le 1^{er} orchestre affecté aux concerts de la cour, ainsi qu'aux spectacles lyriques et chorégraphiques donnés au palais et en ville, comportait, à ce moment : 17 violonistes, 3 altistes, 4 violoncellistes, 4 contre-bassistes, 2 flûtistes, 2 hautboistes, 2 clarinettes, 2 bassons et 4 cornistes, les trompettistes et timbaliers étant sans doute fournis par le second orchestre.

Pour ce dernier, spécialement chargé d'assurer le service des bals et des réceptions de la cour, il comptait : 13 violonistes, 2 altistes, 5 violoncellistes, 5 contrebassistes, 10 flûtistes, 5 hautboistes, 8 clarinettes, 6 bassons, 6 cornistes, 2 trompettistes, 2 « serpentistes », et un timbalier. Sa très forte supériorité numérique sur le 1^{er} orchestre qui, de prime abord, peut paraître singulière, s'explique par le fait que, lors des réceptions et des bals, les musiciens devaient jouer parfois presque sans interruption, la nuit durant, ce qui obligeait les « souffleurs » à se relayer. D'autre part, dans ces festivités, les instrumentistes étaient répartis en plusieurs groupes placés dans de nombreuses salles, circonstance qui nécessitait la présence simultanée d'un effectif considérable d'exécutants.

³ *Archives Th. Imp.*, II, 519-538.

⁴ *Ibid.*, I, 313.

⁵ *Ibid.*, III, 330-331.

Le compositeur polonais Joseph Kozłowski, dont nous avons signalé la présence en Russie et l'activité depuis l'année 1786, fut appelé par la direction des Théâtres impériaux, aux fonctions d'« inspecteur de la musique »¹ et, de ce fait, il assumait, à partir de ce moment, l'entière responsabilité de la partie musicale des spectacles donnés par les troupes de la cour, ainsi que la surveillance des orchestres.

Au Théâtre russe, sur l'ordre de Paul I^{er}, le poète et dramaturge Vassili Vassiliévitch Kapnist (1757-1823) fut chargé « d'examiner toutes les pièces et d'y apporter des corrections, en sa qualité d'homme particulièrement compétent dans ce domaine »² : mesure qui, visiblement, n'avait d'autre but que d'établir une rigoureuse censure préalable sur tous les ouvrages destinés à être représentés dans les théâtres publics, et qui ne correspondait que trop bien à la mentalité inquisitoriale du souverain.

La troupe elle-même perdit, au cours de l'année, trois de ses meilleurs et plus anciens sujets lyriques : Avdotia Mikhaïlova qui prit sa retraite, Anna Kroutitzkaya et le ténor Lucien Kamouchkof qui furent enlevés par la mort. Cependant que le chanteur Pierre Wagner, entré dans l'ensemble cinq ans auparavant seulement, fut congédié.

Pour la compagnie française, elle reçut, en la personne du compositeur belge Guillaume-Alexis (dit Alexandre) Paris, un chef d'orchestre du plus grand mérite qui allait donner un éclat nouveau à ses spectacles, et jouer bientôt un rôle de tout premier plan dans la vie musicale pétersbourgeoise. D'autre part, elle vit s'éloigner un vieux serviteur, Pierre Bourdais dont le contrat était échu, ainsi que M^{lle} Duplessis cadette qui fut congédiée, tandis que M^{me} Duplessis mère mourut au cours de la saison. Enfin, la troupe fut complétée par l'admission du comédien L. Luzier et par celle d'un personnage assez énigmatique, le dramaturge Alexandre-Louis-Bertrand Robineau, dit de Beaunoir, appelé aux fonctions de secrétaire et qui, au reste, ne demeura en Russie que jusqu'en 1801.

Bénéficiant de l'ascendant incroyable que la cantatrice Chevalier n'avait pas tardé à exercer sur l'esprit de Paul I^{er} avec lequel elle eut sans doute une liaison, la compagnie française jouissait alors d'une faveur extraordinaire en haut lieu, et elle était constamment appelée à se produire devant le souverain qui, pour avoir toujours sous la main ses artistes préférés, pendant qu'il passait la belle saison dans sa résidence estivale, leur avait octroyé des logements à Pavlovsk, ainsi qu'en témoigne le correspondant d'un journal musical allemand qui, dans une lettre datée de cette localité, au mois de juin, donne ces détails significatifs :

*Les Chevalier, M^{me} Le Roy, MM. Châteaufort, Bourgeois et Clarençon*³ — tous chanteurs d'opéra, sauf M^r Chevalier⁴ — vivent ici, à la campagne où ils reçoivent gratuitement logement, subsistance et maints autres avantages. Les autres acteurs vivent en ville, et ne viennent ici que lorsqu'on les demande... L'orchestre est très nombreux, et il compte un bon nombre d'artistes de valeur⁵.

Au cours de l'année, le nombre des troupes officielles s'accrut d'une unité, de par l'entrée au service de la compagnie de Gennaro Astaritta et, de ce fait, les Théâtres impériaux se retrouvèrent à peu près dans la situation qui avait été la leur jusqu'au moment où, en 1790, ils s'étaient vus contraints, pour des raisons financières, de congédier leur ensemble italien.

En effet, l'*opera buffa* arrivé à Saint-Pétersbourg en 1795 fut admis, le 10 juillet 1799, parmi les troupes de la cour, et cette dernière versa, à ce moment, une indemnité de R. 20.000,—

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 111.

² *Ibid.*, III, 7.

³ Nous n'avons découvert aucun renseignement sur cet artiste dont les *Archives Th. Imp.* ne font pas mention.

⁴ Comme on le voit, Pierre Chevalier, mari de la cantatrice, avait été nommé chorégraphe de la cour, grâce à l'influence de sa femme, et malgré son insigne médiocrité.

⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 687.

à Gennaro Astaritta qu'elle prit également à son service ¹. Quelques mois auparavant, probablement en prévision de cet événement, la direction des Théâtres impériaux avait engagé un tout jeune compositeur vénitien, Catterino Cavos, qui devint bientôt chef d'orchestre de l'Opéra italien, puis de l'Opéra russe, et qui allait accomplir une longue et féconde carrière à Saint-Pétersbourg. Par ailleurs, la troupe d'*opera buffa* s'accrut, à cette époque, de trois nouveaux chanteurs : Teresa Vestris, Elena Morelli et Francesco Albertarelli, cependant qu'elle vit partir la basse-bouffe Stefano Mandini.

À la tête du ballet, Charles Le Picq semble avoir dû céder son titre de chorégraphe à Pierre Chevalier qu'un oukase de Paul I^{er}, en date du 9 novembre, nomma « compositeur des ballets, dès aujourd'hui et à toujours » ², malgré la médiocrité manifeste de ce personnage certainement redevable de pareille faveur à l'influence de son intrigante moitié. Toutefois, comme on le verra, la mort tragique de Paul I^{er} contraignit le couple à repartir précipitamment en 1801 déjà, abandonnant une situation qui, en peu de mois, lui avait permis de faire une scandaleuse fortune. Par ailleurs, la troupe chorégraphique s'accrut de quelques nouveaux sujets remarquables : la 1^{re} ballerine Rose Collinet, puis Wilhelmine Le Picq, fille du couple de danseurs de ce nom, enfin Eugénie Kolossova toute fraîche émoulue de l'École théâtrale, qui allait faire une brillante carrière sur la scène impériale, pendant le premier quart du XIX^e siècle.

Pour sa part, l'orchestre de la cour vit arriver deux artistes d'une très grande valeur, le violoniste allemand Johann-Gottfried Hartmann et le flûtiste-hautboïste français Jérôme Corbieaux, qui durent probablement leur engagement à G.-A. Paris sous la direction duquel ils avaient jusqu'alors joué à l'Opéra de Hambourg, et qui furent spécialement affectés à l'ensemble instrumental du Théâtre français. En outre, Christian Piszker, qui avait été formé à l'École théâtrale et s'était ensuite perfectionné auprès d'Alessandro Delfino, fut admis parmi les violoncellistes du premier orchestre de la cour.

* * *

Comme nous l'avons signalé, une troupe allemande dirigée par l'impresario Rundthaler et complètement indépendante des scènes officielles, avait commencé à se produire, au début de l'année précédente, dans la capitale où ses affaires n'étaient guère brillantes. Aussi, la situation de cet ensemble ayant encore empiré, un personnage assez singulier, du nom de Josef Mire, apparut en 1793 à Saint-Pétersbourg où il avait fait jouer des pantomimes, s'avisait-il de prendre la succession de la compagnie défailante. Et, dès le mois de février 1799, l'entreprise de Josef Mire se mit à représenter des comédies et des drames allemands, mais aussi des ouvrages lyriques, car elle disposait d'un excellent chef d'orchestre du nom d'Anton Kalliwoda, et elle comptait plusieurs chanteurs qui n'étaient pas sans mérite.

Formée de quelques-uns des pensionnaires de Rundthaler et d'un certain nombre d'artistes nouveaux que Josef Mire avait fait venir de l'étranger, cette troupe réunissait les acteurs et actrices que voici : M^r et M^{me} Borck, M^{lle} Drebning, Jeannette Drobisch, M^r et M^{me} Ewest, MM. Hübsch, Kaffka, Lindenstein, Lindner et Mire (directeur), M^{me} Mire-Sauerweid, M^r et M^{me} Müller, MM. Mylius, Runge, Strebe et Weirauch, enfin M^r et M^{me} Wieland. Les représentations avaient lieu dans le théâtre de la maison Kouchélef, à la Perspective de Nevsky ³.

* * *

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 542 et III, 96.

² *Ibid.*, III, 94.

³ Liste des acteurs dressée lors de l'admission de cette troupe au service de la cour en 1800, et reproduite par *Archives Th. Imp.*, III, 57-64.

Sur tous les nouveaux artistes apparus en 1799, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 747-787.

A Saint-Pétersbourg encore, l'année 1799 fut marquée par quelques autres faits dignes d'être mentionnés ici.

Le pianiste-compositeur Benedetto-Augusto Bertini (né à Lyon en 1780) qui avait été, à Londres, l'élève de Muzio Clementi, fit une brève apparition dans la capitale, sans que l'on puisse savoir s'il s'y produisit en public, et il repartit au début de l'été, ainsi qu'en témoigne une annonce dans laquelle il s'intitulait « professeur de musique », et déclarait être originaire de Vérone ¹.

A la même époque, les mélomanes pétersbourgeois virent partir les compositeurs Anton Eberl ² dont le retour ne devait pas tarder, Friedrich-Heinrich Himmel qui, ayant fait représenter l'opéra : *Alessandro* que Paul I^{er} lui avait commandé, regagna Berlin ³, et Michele Mortellari dont le court séjour ne semble guère avoir attiré l'attention ⁴. De même, le danseur et chorégraphe Francesco Rosetti, dont nous avons signalé l'activité à la cour entre 1777 et 1789, et qui avait ensuite passé au service de Grégoire Potemkine, quitta la Russie, avec sa femme et ses neuf enfants ⁵.

De son côté, Gennaro Astaritta désireux d'utiliser sa troupe pendant la période du Grand-Carême où les spectacles étaient suspendus, s'avisa d'un projet ingénieux, et demanda en haut lieu la permission de donner, à ce moment, des auditions « d'oratorios spirituels en habits de théâtre », requête que le souverain jugea certainement inadmissible, puisqu'il y opposa une fin de non-recevoir ⁶. Pourtant, l'idée en soi était si séduisante que, comme on le verra, la direction des Théâtres impériaux, tout aussi pressée d'accroître ses recettes, s'en empara et la réalisa dès l'année suivante, mais en renonçant aux costumes, sans doute pour ne pas s'attirer l'ire des autorités ecclésiastiques.

L'édition musicale, enfin, se montra plus active qu'elle ne l'avait jamais été encore et, fait intéressant, elle s'employa presque exclusivement en faveur de compositeurs fixés dans le pays.

Pour sa part, la maison qui portait encore la raison sociale : Gerstenberg et Dittmar — bien que J.-D. Gerstenberg eût quitté la Russie à cette époque, pour s'établir définitivement à Gotha — publia un nombre considérable d'ouvrages nouveaux. Tout d'abord une série de pièces pour le fortepiano : *Air russe varié, avec un Rondo*, de B.-C. Böhm ; *Variations sur l'air* : « *Ascouta Jeannette* », chanté par M^{me} Chevalier, d'Anton Eberl ; ⁷ *Trois Polonaises*, de Ignaz von Held ; *Nouvelle Sonate*, de J. H. Kayser ⁸ ; *Six Chants russes, Deux Polonaises, Deux Menuets et six Contredanses*, de J. Kozlowski ; *Six Polonaises*, d'Anton-Joseph Kuzzi ; et *Douze Variations sur un air russe*, de Segelbach. En outre, la même maison publia un certain nombre d'œuvres pour d'autres instruments : *Recueil de petites pièces pour la harpe et le fortepiano*, et *Nouveau recueil de musique pour la harpe et le clavecin*, de M^{me} Dumur ; *Trois Duos pour deux violons*, et *Cinq Duos pour violon et alto*, de S. Demar ; *Six Romances pour la flûte traversière, avec accompagnement de Guitarre*, de J.-B. Hainglaise ; *Méthode pour apprendre la guitarre sans maître*, d'un auteur anonyme ; *Huit Romances pour la Harpe ou pianoforte*, de Millet ; *Sonate pour violon avec une basse*, de Ferdinand Titz.

Cela sans préjudice des nombreux fascicules bi-mensuels du *Journal d'airs et duos des opéras français et italiens*, et d'une contrefaçon du *Trio* pour pianoforte, clarinette (ou violon)

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 juin 1799, annonce.

² *Ibid.*, du 4 novembre 1799, annonce.

³ *Ibid.*, du 3 mai 1799, annonce.

⁴ *Ibid.*, du 3 juin 1799, annonce.

⁵ *Ibid.*, du 4 mars 1799, annonce.

⁶ *Ibid.*, du 8 mars 1799 : *Décisions du gouvernement*.

⁷ Comme nous l'avons signalé, J.-D. Gerstenberg avait déjà publié, en 1795, des *Variations* de W. Kirmayr, sur cet air extrait de l'opéra-comique : *Les deux petits Savoyards*, de N. Dalayrac.

⁸ L'avis relatif à cet ouvrage annonçait la publication prochaine de six *Sonates* et de deux *Concertos* pour violon, du même auteur. Nous ignorons si ces pièces ont paru.

et violoncelle op. 11, de Beethoven dont le nom apparaît ici, pour la première fois dans un périodique russe ¹.

De leur côté, les frères Sprewitz mirent en vente : *12 Variations pour le piano-forte*, d'un amateur nommé Meller ; *Andante con 8 Variazioni per piano-forte* et deux *Quintetti per piano-forte, 2 violini, alto e violoncello*, de F.-H.-D. Sprewitz ².

Enfin le libraire Stoupine édita un : *Abécédaire, ou Ecole pour les goussli* ³, *méthode complète pour apprendre sans maître à jouer des goussli*, ainsi qu'un recueil de *Chansons choisies avec variations, pour les goussli* ; tous ouvrages parus anonymement ⁴.

* * *

Pendant ce temps, à Moscou, quelques changements s'opérèrent dans le personnel du Théâtre-Pétrovsky. Le compositeur Mattia Stabingher qui était en place depuis 1786, céda ses fonctions de chef d'orchestre à F.-X. Blyma qui ne les exerça pas longtemps puisque, le 17 décembre déjà, Carlo Pozzi lui succéda ⁵. De son côté, le chorégraphe Pietro Pinucci abandonna la place à Giuseppe Salomoni qui était à Moscou depuis plus de quinze ans, et il partit pour l'Italie avec sa femme Colomba, après avoir déployé une activité considérable pendant les trois années qu'il avait passées au service de Michel Maddox ⁶.

Naturellement moins active que celle de la capitale, l'édition musicale moscovite donna, cependant, quelques publications nouvelles, dans le cours de l'année 1799. La maison Reinsdorf et Lehnhold fit paraître une *Sonate pour la guitare, avec un violon obligé*, « composée par J. Kamensky, professeur de guitare, et dédiée à ses écoliers pour les étrennes » ⁷ ; cependant que C.-F. Schildbach poursuivait l'édition des œuvres de fortepiano récemment écrites par J.-W. Hässler.

* * *

À la fin de janvier très certainement car, dès le 3 de ce mois, cet ouvrage eut onze répétitions dont la dernière se fit le 26 ⁸, *Tancredi*, ballet-pantomime héroïque en cinq actes, scénario de Charles Le Picq, musique de V. Martin i Soler, inaugura, au Théâtre de l'Ermitage, la série des œuvres nouvelles représentées en 1799. Le livret en fut édité la même année, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et le compositeur reçut une gratification de R. 400,— pour sa partition.

Encadrée de cinq décors bossés par Pietro Gonzaga, la mise en scène de cet ouvrage fut certainement fort somptueuse, car elle coûta plus de R. 8.200,— et, outre la troupe chorégraphique, elle nécessita la présence de 85 enfants et de 112 figurants pour lesquels la direction fit confectionner 138 boucliers et 26 bannières ⁹. Les principaux rôles étaient assumés par M^{me} Le Picq (Aménaïde), Ivan Walberg et Charles Le Picq (Tancredi) qui, en vue de ce spectacle prit, aux frais de la direction, des leçons d'escrime auprès d'un maître d'armes ¹⁰.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 4 et 21 janvier, 10 mars, 12 avril et 10 mai 1799, annonces.

² *Ibid.*, du 18 février 1799, annonce. — B. P. JÜRGENSON : *Op. cit.*, p. 101.

³ Instrument populaire de la famille du psaltérion, très répandu, dès les temps les plus reculés, en Russie où il était encore en usage au XIX^e siècle. Possédant une table de résonance de bois et triangulaire, les goussli étaient montées de 23 à 28 cordes que l'on pinçait. C'était l'instrument de prédilection des vieux bardes russes.

⁴ *Ibid.*, du 19 août 1799, annonce. Sur tous les compositeurs signalés ci-dessus et dont nous n'avons pas encore mentionné les noms, voir ci-après : *Notes biographiques*, pp. 747-787.

⁵ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 212.

⁶ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁷ B. P. JÜRGENSON : *Op. cit.*, p. 104.

⁸ *Archives Th. Imp.*, III, 231.

⁹ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁰ *Ibid.*, III, 87.

Une fois encore, il s'agit ici d'un ouvrage qui n'a été connu d'aucun des biographes du compositeur espagnol et dont, au reste, la musique a disparu.

Le 30 janvier, au Théâtre-Kamenny de Saint-Pétersbourg, la troupe chorégraphique de la cour créa un autre ballet-pantomime, en un acte cette fois : *Le nouveau Werther*, scénario d'Ivan Walberg, musique du jeune compositeur Alexis Nicolaiévitch Titof ¹, qui dut sans doute plaire au public, car il eut onze représentations jusqu'en août 1800 ². La partition de cet ouvrage est également perdue ; du moins, les parties d'orchestre manuscrites en sont-elles conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

A Moscou, le 14 février ³, la troupe du Théâtre-Pétrovsky chanta, dans une version russe dont l'auteur est demeuré inconnu, *Ariane dans l'isle de Naxos* de J.-F. Edelmann, qui avait déjà été représenté en français, l'année précédente à Gatchina.

Puis les mélomanes moscovites bénéficièrent, pendant le Grand-Carême, de trois concerts importants. Le premier, donné le 23 mars par F.-X. Blyma, leur permit probablement d'entendre la récente *Symphonie* de ce compositeur ⁴. De son côté, F.-H. Himmel qui avait quitté momentanément Saint-Pétersbourg pour aller faire un court séjour dans l'ancienne capitale, organisa, le 1^{er} avril, un concert dont il annonça qu'il serait :

... à grand orchestre dans lequel doivent figurer quelques-uns des tout premiers talents qui peuvent rendre cette séance digne de l'attention des amateurs...

et que l'on y exécuterait :

... une grande musique intitulée : Te Deum laudamus, composée par lui à l'occasion du couronnement du roi de Prusse, et quelques morceaux de l'opéra : Alessandro qui a été écrit par lui, par ordre suprême, et qu'il a eu l'honneur de donner à Saint-Pétersbourg, en présence de Sa Majesté ; en outre, lui-même jouera sur le fortepiano beaucoup de pièces de sa composition ⁵.

Enfin Daniil Kachine inaugura son existence d'artiste récemment affranchi, en annonçant pour le 10 avril :

... un concert vocal et instrumental de sa composition, pour deux cents musiciens russes, tous d'origine russe [sic], avec de grands chœurs d'accompagnement d'une musique de cors complète. Dans ce concert, l'actrice Sandounova chantera deux nouvelles chansons russes : Je ne vois nulle part mon petit ami et Petit ruisseau... ⁶

A Saint-Pétersbourg, G.-A. Paris qui venait d'arriver et qui avait tout aussitôt pris possession de ses fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra français, fit ses débuts le 25 avril 1799 en dirigeant, au Théâtre-Kamenny, *Œdipe à Colone* de A. Sacchini, dont c'était la première représentation en Russie. Le livret de cet ouvrage fut publié à cette occasion, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris), et la partition du compositeur italien fut donnée quelques mois plus tard, devant la cour réunie à Gatchina, avant que de reparaitre en 1800, au théâtre public ⁷. Les principaux interprètes étaient M^{mes} Chevalier (Antigone) et Montgautier, MM. Châteaufort (Œdipe), Ducroisy (le Grand-Prêtre) et Montgautier ⁸.

¹ Sur ce compositeur, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, p. 784.

² *Archives Th. Imp.*, III, 227.

³ *Catalogue Moscou*.

⁴ N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 174, probablement d'après une annonce de la *Gazette de Moscou*.

⁵ *Gazette de Moscou*, N^{os} 24 et 25 de 1799, annonces.

⁶ *Ibid.*, avril 1799, annonce.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 208. — *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 686.

⁸ Livret de ce spectacle.

Dans la capitale encore, la même troupe joua, le 30 avril au Théâtre-Kamenny et au bénéfice de M^{me} Chevalier : *Camille, ou Le souterrain* de N. Dalayrac, qui n'avait encore été représenté qu'en petit comité par des amateurs, dans la propriété de la princesse Dolgorouky, en 1795. Naturellement, la célèbre cantatrice assumait le rôle principal, et G.-A. Paris fut l'objet d'une manifestation flatteuse de la part du public — la salle était « pleine à craquer » — qui l'applaudit après l'exécution de l'ouverture, chose qui ne s'était jamais vue encore, dans les théâtre officiels ¹. Pour complaire à la favorite de l'empereur, la direction s'était mise en frais, et elle dépensa près de mille roubles pour la mise en scène de ce spectacle dont les décors furent brossés par Pietro Gonzaga ², et dont le succès fut sans doute très vif car, peu de temps après, le *Journal d'airs et duos d'opéras français et italiens* reproduisit quelques morceaux extraits de la partition du compositeur français.

Puis le 12 juin, certainement dans une version russe dont l'auteur est demeuré inconnu, le Théâtre-Pétrovsky de Moscou révéla à ses habitués : *Les trois déesses rivales*, comédie lyrique en un acte de G. de Propiac, avec des ballets imaginés par G. Salomoni ³.

Le 18 juillet, au Théâtre-Kamenny de Saint-Pétersbourg, ce fut au tour de la troupe française de la cour de porter à l'affiche une nouveauté : *Les prétendus* de J.-B. Lemoyne, dans laquelle M^{me} Chevalier assumait le rôle de Julie, aux côtés de M^{me} Le Roy ⁴.

Au mois d'octobre, le mariage de la grande-duchesse Alexandra, fille aînée de Paul I^{er} ⁵, fut célébré le 19 et fournit l'occasion de brillantes réceptions qui se déroulèrent au palais de Gatchina, et furent accompagnées de musique et de spectacles de gala. On y entendit, notamment, deux œuvres nouvelles que Giuseppe Sarti avait écrites pour la circonstance. Tout d'abord, une composition vocale : *Epitalamio*, pour quatre solistes et orchestre, sur un texte dû probablement à Ferdinando Moretti, qui fut chantée par Angelo Testore, Giulia Gasparini, Teresa Maciurletti, ainsi que par Stefano Mandini ⁶, et dont la partition autographe se trouve aujourd'hui à la Biblioteca comunale de Faenza.

Puis un *opera seria* en deux actes : *Enea nel Lazio*, qui fut représenté le 15 octobre ⁷. Le livret en était de la main de F. Moretti qui, peut-être, l'avait imité de ceux, du même titre, donnés précédemment en Italie par P.-A. Rolli, A. de Filistri et N. Verazi, ou bien encore de la tragédie de C. Goldoni. Ce texte fut publié à Saint-Pétersbourg, la même année, en une traduction française anonyme, dans un opuscule intitulé : *Programme de l'opéra « Enée dans le Latium », qui doit être représenté sur le théâtre de Gatchina* (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Comportant vingt-quatre numéros dont un ballet : *Il sogno d'Enea*, la partition autographe de G. Sarti se trouve à la Biblioteca comunale de Faenza ; et une cavatine pour soprano (copie) figure dans la bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin. Le 15 octobre, le principal rôle féminin était chanté par Teresa Maciurletti qui y fit preuve d'un très grand talent. La représentation valut au compositeur une « boîte » en or enrichie de brillants, qui lui fut remise par l'empereur ⁸. Par la suite, *Enea nel Lazio* reparut à quatre reprises, en 1800 et 1801, au Théâtre-Kamenny et à Gatchina ⁹.

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 686.

² *Archives Th. Imp.*, III, 190.

³ *Gazette de Moscou*, avril 1799, annonce. Peut-être cet ouvrage avait-il été représenté, précédemment déjà, par la troupe particulière du comte N. P. Chérémétief, car des décors à son intention furent brossés à Kouskovo, et figuraient dans le catalogue du magasin de cette scène.

⁴ *Archives Th. Imp.*, III, 187.

⁵ Alors âgée de seize ans, la grande-duchesse Alexandra Pavlovna épousa l'archiduc-palatin d'Autriche Joseph avec lequel elle alla résider à Budapest. On se souvient qu'en 1796 (voir ci-dessus, pp. 635-636), le comte Platon Zoubof, amant de Catherine II, avait conçu le projet de marier cette fille de Paul I^{er} au jeune roi de Suède Gustave-Adolphe IV qui se désista, le jour même où les fiançailles devaient être célébrées !

⁶ Indications de la partition autographe.

⁷ Attestée par la partition autographe de cet ouvrage, cette date infirme, on le voit, celles — fort diverses — qui sont indiquées par V. Stassof, N. Findeisen et P. Zama, ainsi que par les *Archives Th. Imp.*, ces dernières ignorant même le nom du compositeur !

⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 238.

⁹ *Archives Th. Imp.*, III, 220.

Bien entendu, la troupe française avait été également appelée à divertir l'impériale assemblée. Le 13 octobre, elle donna une nouvelle représentation de l'opéra-comique : *Les prétendus*, dans lequel M^{me} Chevalier se tailla un succès considérable¹; le 20, elle joua pour la première fois : *Le magnifique*, de Grétry². Enfin, dernier acte des solennités nuptiales, elle représenta, le 21 octobre, peut-être pour la première fois³ : *Le prisonnier, ou La ressemblance* de D. Della Maria, dont quelques morceaux furent insérés dans le *Journal d'airs et duos d'opéras français et italiens*. Après quoi, la troupe chorégraphique dansa un ballet : *L'arrivée de Thétis*, par lequel G.-A. Paris fit ses débuts de compositeur à la cour. Le scénario en était de Pierre Chevalier, et les deux personnages principaux étaient incarnés par la 1^{re} ballerine Rose Collinet et Auguste Poirot. Cet ouvrage plut si fort à la brillante assistance que, sur l'ordre de Paul I^{er}, il fut redonné le lendemain déjà, et que le souverain fit présent d'une « boîte » ornée de brillants au chorégraphe, et de bagues aux deux interprètes, ainsi qu'au compositeur⁴. Seules subsistent les parties d'orchestre de ce ballet, qui se trouvent à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.

Notons encore qu'Anton Eberl qui se préparait à regagner l'Autriche, tint à adresser lui aussi un hommage aux jeunes époux, sous la forme d'une composition dont nous ne savons si elle fut exécutée à Saint-Pétersbourg, et qu'il publia peu de temps après son retour à Vienne, sous le titre :

La Gloria d'Imeneo. *Cantata à Grand-Orchestra, composta all'occasione del Solenne Sposalizio di Sua Altezza Reale L'arciduca Giuseppe d'Austria... con Sua Altezza Imperiale La Gran-Duchessa Alessandra Paolowna, ridotta per il Clavicembalo e dedicata agli Augusti Sposi. La poesia del Cavaliere Gatteschi*⁵.

Quelques semaines après la cérémonie nuptiale, le 7 novembre, le Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg marqua l'anniversaire de l'avènement de Paul I^{er} en représentant un « prologue allégorique » : *Der Tempel der Unsterblichkeit*, texte du dramaturge Reinbeck, pour lequel Anton Eberl avait écrit un certain nombre de chœurs sur lesquels on ne possède aucun renseignement, et qui semblent perdus.⁶

Ce fut au Théâtre-Pétrovsky de Moscou qu'apparurent, au mois de décembre, les dernières nouveautés de l'année 1799. Tout d'abord, une tragédie russe avec chœurs et ballets : *Lancy, ou L'Anglaise chez les anthropophages*, qui fut créée le 19; le texte était de P. Plavilehtchikof, et la musique de Carlo Pozzi qui venait d'être nommé chef d'orchestre de la scène de Michel Maddox. Puis l'opéra-comique français en un acte : *Le jockey, ou La folle entreprise* de J.-P. Solié, qui fut représenté le 30, dans une traduction russe de S. Glinka, imprimée un an plus tard dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad)⁷.

* * *

Quelques autres ouvrages dramatiques furent représentée en 1799, sans que l'on puisse connaître la date exacte de leur apparition.

Ce fut le cas, tout d'abord, de l'*opera seria* intitulé : *Alessandro*, que Paul I^{er} avait commandé à F.-H. Himmel et qui fut joué sur la scène de l'Ermitage, très certainement au

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 238.

² *Ibid.*, qui infirme la date du 12 janvier 1800, donnée par les *Archives Th. Imp.*, III, 182, pour la première représentation de cet ouvrage.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 238. Peut-être, cependant, cet ouvrage avait-il déjà été joué, l'année précédente.

⁴ *Ibid.*

⁵ Exemplaire à la Staatsbibliothek de Berlin.

⁶ *Journal für Theater...*, 1800, 3^e vol.

⁷ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 243. — *Gazette de Moscou*, décembre 1799, annonces.

début de l'année car, dans l'annonce du concert qu'il organisa à Moscou, le 1^{er} avril 1799, le compositeur prit soin de souligner qu'il avait eu déjà « l'honneur de donner son opéra, à Saint-Pétersbourg ». ¹ Imprimé la même année dans la capitale, avec textes italien et français en regard, le livret ne mentionne pas le nom de Ferdinando Moretti qui, pourtant, en était l'auteur (Exemplaires à la Bibliothèque publique de Leningrad, et à la Library of Congress de Washington). Il est précédé de ce titre :

Alessandro, dramma per musica in due atti, con balli analoghi. Da rappresentarsi nei Teatri di S. M. I., nel 1799.

St. Pietroburgo. Stamperia Imperiale, 1799.

Pour la partition de F.-H. Himmel, elle semble n'avoir été conservée qu'en un exemplaire unique qui appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de Dresde, et dont nous ignorons s'il est autographe.

A en juger par la somme assez élevée (R. 1374,—) qui y fut consacrée, la mise en scène dut être fort brillante; elle était encadrée de décors peints par Francesco Lucchini, dont l'un représentait « une salle magnifique » ². Quant à la distribution, elle était assurée par Paolo Mandini (Alessandro), Teresa Maciurletti (Artemisia), Angelo Testore (Idreo), Francesco Albertarelli (Orombate) et Vincenzo Cristofari (Clito). Enfin, les ballets étaient de la composition de Charles Le Picq ³.

Toutefois, malgré le talent de ses interprètes et le soin avec lequel il avait été réalisé, ce spectacle n'eut pas de succès, ce qui n'empêcha pas le compositeur de recevoir de l'empereur la somme de R. 6.000,—, ainsi que de précieux cadeaux ⁴, et son œuvre d'être encore jouée à quatre reprise en 1800, au Théâtre-Kamenny ⁵.

Pour sa part, la compagnie française donna, au palais de Gatchina ⁶ et probablement au mois de novembre, la première représentation française de *Panurge dans l'isle des lanternes* de Grétry, qui avait été précédemment joué en russe sur la scène du comte N. P. Chérémetief, et dont le texte original fut publié la même année, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). La distribution des rôles ne nous a pas été conservée. Du moins, un document d'archives apporte-t-il d'intéressantes précisions sur la réalisation visuelle de cet ouvrage, et montre-t-il l'importance que la direction des Théâtres impériaux attachait aux détails de la mise en scène, afin de rendre celle-ci aussi exacte et aussi évocatrice que possible. En effet, ce document intitulé : *Ustenciles [sic] nécessaires pour l'opéra de Panurge*, révèle qu'il fut confectionné en vue de ce spectacle :

12 tambourins avec leurs baguettes... garnis de petits grelots et d'une double peau;
4 machines [sic] en fer blanc, garnies de petits grelots;
4 machines de même grandeur, faites en bois et carton peint des deux côtés;
4 machines en fer blanc et petites clochettes, chacune haute de deux pieds;
6 guitarras;
4 parasols chinois ayant une petite lanterne carrée [sic] au dessus, renfermant une bougie;

¹ Voir ci-dessus, p. 720.

² *Archives Th. Imp.*, III, 213.

³ Livret de ce spectacle.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 396.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 213.

⁶ Livret de ce spectacle. — Et *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 238, qui infirment les dires des *Archives Th. Imp.*, III, 198, selon lesquelles cet ouvrage aurait été joué pour la première fois en 1800 seulement, et au théâtre public.

2 rameaux d'or, de deux pieds de haut, travaillés en cuivre très léger et surdoré;
 1 grande lanterne ornée pittoresquement, pour porter Panurge;
 2 palanquins, pour porter la princesse, avec des parasols chinois;
 1 grand tambour ayant 11 verchoks¹ de diamètre, sur quatre pieds de long;
 1 baguette avec un tampon, pour battre dessus;
 1 poignée de grosses verges, pour battre de l'autre côté².

A Saint-Petersbourg encore, Anton Bullandt qui, depuis bien des années, ne s'était plus manifesté comme compositeur, sortit du silence, et donna un nouvel ouvrage dramatique : *Vinetta, ou Tarass dans la ruche*, opéra-comique russe en deux actes, qui fut probablement créé au cours de l'année, car le livret, œuvre de K. Damsky, en fut publié en 1799³ (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

D'autre part, il semble que l'on puisse attribuer à la même année, approximativement, deux ouvrages nouveaux de Giuseppe Sarti, sur la date exacte desquels les sources contemporaines ne nous livrent aucune précision.

Le premier d'entre eux est — chose curieuse — un opéra français, ce qui fait penser qu'il fut peut-être écrit sur l'ordre de Paul I^{er}, afin d'enrichir le répertoire d'une troupe à laquelle le souverain témoignait un particulier intérêt, et pour donner à M^{me} Chevalier, la favorite de l'autocrate, l'occasion de briller sur la scène impériale, dans un rôle conçu tout exprès pour elle. Intitulé : *La famille indienne en Angleterre*⁴, cet ouvrage en trois actes, dont l'existence a échappé à la plupart des musicographes⁵, reposait sur un livret que le marquis de Castelnau, récemment engagé au service de la cour, avait tiré d'une pièce de A.-F.-F. Kotzebue : *Die Indianer in England*, qui avait été créée par des amateurs, à Reval en 1789⁶, et que le public pétersbourgeois avait applaudie en 1797, quand elle fut donnée dans une traduction russe de Yankovitch⁷. Au reste, le dramaturge allemand fut fort loin de se montrer satisfait de la transformation subie par son œuvre, ainsi qu'en témoigne son autobiographie dans laquelle il nota :

Les Indiens en Angleterre... qu'un certain Marquis de Castelnau avait dû mutiler de manière barbare, pour en faire une opérette que le vieux Sarti composa excellemment⁸.

La partition de *La famille indienne en Angleterre* subsiste aujourd'hui en deux copies, l'une à la Biblioteca comunale de Faenza, l'autre à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad où elle est cataloguée, par erreur, sous le nom de : Santi. Elle comporte quinze numéros, dont une *Canzona*, chanson populaire russe qui fut chantée dans cette langue par M^{me} Chevalier à laquelle échut naturellement le principal rôle féminin, celui de Gurly, dans lequel elle se tailla un très grand succès⁹. Nous ne possédons pas d'autres renseignements sur cet opéra et sur ce spectacle dont les *Archives des Théâtres impériaux* ne font même pas mention.

¹ Un verchok = 4,44 centimètres.

² *Archives Th. Imp.*, II, 559-560, texte original en français.

³ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 28 janvier 1799, annonce.

⁴ Titre inscrit, par le compositeur, en tête de sa partition.

⁵ N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 134 et 140, et H. RIEMANN : *Musik-Lexikon*, II, 1592, sont seuls à signaler l'existence de cette partition qu'ils dénomment inexactement : *Les Indiens et l'Anglaise*, et à laquelle ils attribuent la date de 1794, manifestement fausse, puisque l'auteur du livret n'arriva à Saint-Petersbourg qu'en 1798.

⁶ C. RABANY : *A.-F.-F. Kotzebue, sa vie et son œuvre*, Nancy, 1893, p. 458. Traduite en français par l'acteur L. Bursay, la pièce de Kotzebue avait été imprimée à Bruxelles, en 1792.

⁷ V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 26.

⁸ *Op. cit.*, p. 204.

⁹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, III, 335.

Le deuxième ouvrage de Giuseppe Sarti, dont on peut supposer qu'il appartient à la même époque, est une petite composition dont la partition autographe, conservée à la Biblioteca comunale de Faenza, porte ce titre :

Omaggio a S. M. Paolo I, offerto e cantato dalle sue figlie.

En effet, la petite grande-duchesse Anna, cadette des filles de Paul I^{er}, tenait sa partie dans ce morceau et, comme elle était née en 1795, il est difficile d'admettre qu'elle ait été en mesure de le faire avant la date que nous avançons.

Ecrite sur un texte italien dont l'auteur n'est pas connu, mais qui appartenait probablement à F. Moretti, cette pièce était destinée à un groupe de cinq sopranos, accompagné par le quatuor et quelques instruments à vent. Sur sa partition, le compositeur a pris soin de désigner de la sorte les jeunes exécutantes :

G. D. Al., El., Elis., Mar. e An.

soit :

Gran Duchesse Alessandra, Elena, Elisabetta, Maria e Anna.

Ajoutons que les musicographes russes n'ont pas eu connaissance de cette petite pièce qui n'est mentionnée brièvement que par G. Pasolini-Zanelli.

De son côté, le Théâtre-Pétrovsky de Moscou inscrivit à son actif le petit opéra-comique français : *Le secret* de J.-P. Solié, non encore représenté en Russie, qui fut chanté dans une traduction rédigée par S. Glinka¹ et publiée à ce moment, dans la même ville (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

Enfin c'est encore à Moscou que fut édité, en 1799, le livret d'un nouvel opéra-comique russe en trois actes : *Le sortilège d'amour*, texte du prince I. M. Dolgoroukof (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), musique d'un auteur resté inconnu². Ce qui permet de supposer que cet ouvrage, joué sur le théâtre particulier du prince P. Volkonsky, parut à cette époque.

¹ O. TCHAYANOVA : *Op. cit.*, p. 227.

² T. DYNNIK : *Op. cit.*, pp. 276-277.

A LA VEILLE D'UN DRAME LE DÉPART DE GIUSEPPE SARTI

Tout au moins en ce qui concerne les Théâtres impériaux, l'année 1800 — première du siècle nouveau — ne se signala par aucun fait de particulière importance. Au total, les scènes officielles reçurent de la cour une allocation de R. 253.000,—, et les recettes de tous les spectacles publics s'élevèrent à R. 88.423,—, soit :

Théâtre russe (113 représentations)	55.421,— roubles
Théâtre français (57)	28.745,— »
Opéra italien (17)	4.257,— ¹ »

Afin d'augmenter ses rentrées en s'assurant des habitués réguliers, la direction imagina d'ouvrir un abonnement à tous les spectacles de l'année, et elle porta le fait à la connaissance du public, en insérant l'avis suivant dans la feuille officielle :

Le Comptoir de la direction des Théâtres avertit le respectable public qu'on peut s'abonner pour tous les spectacles de l'année, savoir : pour 60 représentations françaises, 30 italiennes et 30 russes suivies de grands Balets [sic]; le reste consistera en pièces russes pour compléter le nombre de 200 spectacles que la direction s'engage à faire donner pendant le cours de la présente année 1800, à commencer d'après Pâques, jusqu'au Grand-Carême de l'année prochaine 1801.

Le prix de chaque loge pour tous les spectacles en général de l'année sera au 1^{er}, 1.400 r.; au 2^e, 1.000 r.; au 3^e, 600 r.; le fauteuil, 200 r.; une place réservée au parterre, 150 r.²

En outre, réalisant pour son compte propre le projet conçu l'année d'avant par Gennaro Astaritta, la direction décida d'organiser une série de concerts pendant les semaines du Grand-Carême, et de tirer ainsi parti des troupes qu'elle devait jusqu'alors entretenir sans les pouvoir utiliser, durant cette période de pénitence où tous les théâtres étaient obligés de faire relâche ; initiative dont les mélomanes de la capitale furent informés par l'annonce suivante :

L'honorable public est avisé, par le Comptoir de la Direction théâtrale que, pendant ce Grand-Carême, il y aura les dimanches, au Théâtre-Kamenny, des concerts donnés par la Direction.

¹ Archives Th. Imp., III, 345-346.

² Gazette de Saint-Petersbourg du 20 mars 1800, annonce en français.

La 2^e semaine, 4 mars, nouvel oratorio italien, de la composition de M^r Guglielmi, avec le chant des meilleurs acteurs italiens et les chœurs des chantres de la cour.

La 3^e semaine, 11 mars, des virtuoses exécuteront divers concerts et les meilleurs airs choisis des opéras français et italiens, chantés par les meilleurs acteurs, avec les chœurs des chantres de la cour.

La 4^e semaine, le 18, le même oratorio italien que la seconde semaine.

La 5^e semaine, le 25, le même concert que la troisième semaine, avec de nouveaux concertos et pièces de chant.

La 6^e semaine, 1^{er} avril, un oratorio russe, de la composition de M^r Sarti, avec la musique de cors, des chœurs et le chant des meilleurs chanteurs russes.

Les personnes désirant prendre des abonnements pour des loges, sont priées d'envoyer quelqu'un au Comptoir, avec l'argent en échange duquel les billets seront remis¹.

En conséquence, le prince A. L. Narychkine fit porter à la connaissance de la « troupe italienne » [sic] cet avis dont nous respectons le libellé et l'orthographe :

Ayant intention de donner dans le courant du Grand Carême des grands oratoires au théâtre publique, Messieurs les acteurs italiens, en s'unissant, feront en sorte de faire tout leurs possible, afin que les dits oratoires ne manque, et pour cela ce mettre à l'étude. En foi de quoi, j'y prescris le dit ordre².

Un avertissement identique fut adressé aux artistes de la compagnie française, en vue des « concerts français » qui devaient être donnés, ainsi qu'au violoniste Ignace Doubrovsky, au violoncelliste Alessandro Delfino et au hautboïste Francesco Branchino, ces trois derniers étant invités à :

... se préparer pour jouer des solos de concertos et d'autres pièces musicales artistiques³.

Puis, à la fin du mois de mars, quelques jours avant la réouverture des théâtres, Paul I^{er} cédant une fois de plus à sa manie de tout réglementer, imposa des heures fixes pour le début et la fin des spectacles, de façon à ce que ceux-ci fussent terminés de très bonne heure : décision que la direction fit communiquer à la troupe française par l'intermédiaire de son inspecteur Pierre Gaillard auquel elle envoya l'ordre de service suivant :

Dans un édit reçu ce jour par M^r le grand-maréchal de la cour, Directeur-général de la Direction théâtrale..., il est dit : « Sa Majesté Impériale a daigné disposer aujourd'hui que les spectacles donnés dans les théâtres publics ne dépassent pas huit heures du soir, s'entendant qu'ils commencent absolument à cinq heures de l'après-midi ». Ce que M^r le Directeur-général a enjoint au Comptoir d'observer.

En conséquence, il vous est prescrit de mettre à exécution cet ordre Impérial et de l'annoncer à toute la troupe assemblée, en exigeant d'elle qu'elle se réunisse à temps en vue des spectacles annoncés, et se trouve parfaitement prête, afin que les représentations puissent commencer exactement à cinq heures de l'après-midi, et ne se prolongent pas après huit heures du soir⁴.

* * *

¹ Archives Th. Imp., II, 582. — Gazette de Saint-Petersbourg du 2 mars 1800, annonce.

² Archives Th. Imp., II, 580, texte original en français... si l'on ose dire.

³ Ibid., II, 581.

⁴ Ibid., II, 589.

Le régime intérieur du Théâtre russe fut quelque peu modifié, de par la nomination d'Alexandre Klouchine aux fonctions d'inspecteur jusque là exercées par Anton Kroutitzky, et à celles de « censeur » chargé d'examiner les pièces nouvelles, cependant que l'acteur Vassili Rykalof reçut le titre de régisseur : Mesures que la direction justifia en invoquant :

... la pauvreté du répertoire russe et la nécessité de le compléter rapidement, de sorte que M^r l'inspecteur Kroutitzky, auquel incombait cette tâche, perd beaucoup de temps qui lui serait utile pour apprendre de nouveaux rôles, importants pour le Théâtre russe, en raison de son remarquable talent ¹.

D'autre part, Evstignéï Fomine, mort au mois d'avril, fut remplacé par Nicolas Pomorsky qui, dès lors, eut le soin de faire étudier aux artistes russes leurs parties d'opéras ².

La compagnie française était alors à l'apogée de sa faveur, ainsi que le constate un contemporain au dire duquel toute la société pétersbourgeoise se pressait à ses spectacles lyriques, tant en raison du talent et de la personnalité de M^{me} Chevalier, que pour complaire à l'impérial protecteur de celle-ci ³. Toutefois, il faut croire que les intrigues dont la Chevalier donnait ouvertement l'exemple allaient grand train au sein de la troupe, et que certains sujets, encouragés par l'attitude de leur camarade, émettaient des prétentions inadmissibles, car le prince A. L. Narychkine jugea opportun de mettre un terme à des conflits et à des rivalités de nature à troubler l'activité de la scène française. Aussi signa-t-il un long ordre de service qui spécifiait les attributions, ainsi que les obligations de chaque artiste :

Sur les différentes discussions, que la nature des engagements des acteurs français de sa Majesté Impériale sous mes ordres paraissait devoir faire naître, ce qui entravait les opérations et empêchait de monter convenablement les spectacles, qui me paraissaient devoir convenir, tant pour la Cour, que pour la ville, j'ai ordonné à mes proposés pour le spectacle français de me représenter les susdits engagements, pour sur leur forme et teneur juger de leur force et valeur et, sans nuire à aucun individu, prononcer valablement sur les devoirs et les obligations, que chacun est tenu en vertu des susdits contrats. Lecture en a été faite et après un m^{tr} examen des articles y contenus, j'ai jugé de ma pleine autorité et d'après ma justice ai décidé que... ⁴

Grâce à ce document, on peut reconstituer exactement la composition de la troupe française qui, en 1800, était formée de : G.-A. Paris, chef d'orchestre et « maître de musique de l'Opéra français », et des acteurs J. Aufresne, Bourgeois, Châteaufort, A. Chauvenet, P. Darcis, Ducroicy, H. Floridor, J.-B. Frogères, La Roche, L. Luzier, F. et J.-J. Maizières, L. Montgautier, N. Morand, Saint-Clair et Saint-Vair ; ainsi que des actrices Chevalier, Frogères, S. Grondeman, C. Lachassaigne, Le Roy, Montgautier, M. Sage-Martin, Saint-Clair, Saint-Vair et Valville ⁵. Comme on le voit, M^{me} Sophie Hus et Julie Duplessis ne faisaient plus partie de la troupe, au moment où cette liste fut établie, et elles avaient dû être congédiées peu auparavant. Par ailleurs, un nouvel acteur fut admis dans l'ensemble au cours de l'année. Nommé Dalmas, il était, comme la plupart de ses camarades, comédien et chanteur.

Pour la compagnie italienne de la cour, malgré le talent des virtuoses dont elle était formée, elle se voyait complètement éclipsée par celle de l'Opéra français, et elle ne put donner qu'un fort petit nombre de spectacles publics. Encore ceux-ci n'obtenaient-ils qu'un médiocre

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 621.

² *Ibid.*, I, 111.

³ F. F. VIGUEL : *Op. cit.*, p. 156.

⁴ *Archives Th. Imp.*, II, 603-604, texte original en français.

⁵ *Ibid.*, II, 604-607.

succès, et arrivait-il à des artistes tels que Paolo Mandini et Teresa Maciurletti de chanter devant des salles plus qu'à moitié vides ¹. Vicente Martin i Soler fut, à ce moment, nommé inspecteur de la troupe ² qui vit s'éloigner la cantatrice Elena Morelli, arrivée peu auparavant.

On le sait, depuis 1791, il n'y avait plus de scène allemande officielle à Saint-Pétersbourg, les ensembles apparus dès lors dans la capitale constituant des entreprises particulières dont les moyens étaient extrêmement précaires. Pour remédier à ce fâcheux état de chose qui privait la cour de spectacles allemands comparables à ceux des troupes russe, italienne et française, la direction des Théâtres impériaux s'aboucha avec Joseph Mire et, le 29 août 1800, elle conclut avec lui un arrangement aux termes duquel la compagnie de l'impresario presque entière, avec son chef d'orchestre Anton Kalliwoda et ses vingt-deux musiciens, passa entre les mains de l'administration impériale. En outre, Joseph Mire fit remise à la direction de tout le matériel de son entreprise : garde-robe, décors, costumes, bibliothèque musicale, accessoires divers, etc. En échange de quoi, la direction des Théâtres impériaux s'engagea à lui verser la somme de R. 40.550,—, pour lui permettre de désintéresser ses commanditaires, ses fournisseurs et ses autres créanciers ³.

Dressé à ce moment, l'état des artistes allemands qui, de la sorte, furent admis le 1^{er} septembre, au service de la cour, nous fait connaître leurs noms et les appointements dont ils bénéficiaient :

J. Mire (inspecteur) et sa femme	1.800,— roubles
M ^{me} Sauerweid	500,— »
Ewest et sa femme	2.000,— »
Wieland et sa femme	3.000,— »
J.-C. Kaffka et sa femme	2.300,— »
Müller et sa femme	2.000,— »
Borck et sa femme	1.200,— »
Hübsch	2.400,— »
Lindenstein	1.100,— »
Lindner	1.040,— »
M ^{lle} Drebning	1.000,— »
Strebe	800,— »
Anton (?)	800,— »
Runge	800,— »
M ^{me} Drobisch	675,— »
Mylius	600,— »
Zolotok	600,— »
Grosswalter	400,— »
A. Kalliwoda (chef d'orchestre)	1.500,— »

A quoi s'ajoutaient les gages de vingt-deux musiciens et de sept employés divers (caissier, comptable, costumier, perruquier, etc.), soit une somme totale de R. 32.535,— pour l'année entière ⁴.

Le 20 août 1800, quelques jours avant l'admission de ces artistes au service impérial, Paul I^{er} avait nommé aux fonctions de directeur du Théâtre allemand le dramaturge A.-F.-F. Kotzebue qui venait de rentrer en grâce auprès de lui, après avoir été arrêté et déporté en Sibérie où l'écrivain n'avait fait, au reste, qu'un court séjour. Retour de

¹ F. F. VIGUEL : *Op. cit.*, p. 156.

² *Archives Th. Imp.*, III, 116.

³ *Ibid.*, II, 629-631 et 633.

⁴ *Ibid.*, II, 639-640.

faveur qui valut A.-F.-F. Kotzebue le grade de conseiller de cour et un traitement annuel de R. 1.200,—¹.

Pour la troupe chorégraphique de la cour, elle reçut, en la personne du danseur Ivan Walberg, un maître de ballet adjoint à Pierre Chevalier², et elle vit mourir le danseur Alessandro Guglielmi qui s'y produisait depuis douze ans. Enfin, elle accueillit quatorze danseurs et danseuses, tous serfs du général-major Niérantchine qui les avait vendus à la direction des Théâtres impériaux, après que celle-ci les eût fait examiner par Ivan Walberg, envoyé tout exprès à Chklof (Podolie) où ces artistes habitaient³.

Pour sa part, le 1^{er} orchestre de la cour vit mourir, au cours de l'année, trois de ses membres : les violonistes-compositeurs V. Pachkévitich et O.-E. Tewes, ainsi que le contre-bassiste Joseph Hübner, cependant qu'il accueillit un nouvel hautboïste nommé Helminger qui fut appelé de l'étranger, d'Allemagne probablement.

Au sein des services techniques des Théâtres impériaux, le célèbre décorateur Pietro Gonzaga dont chaque production nouvelle faisait sensation, signa avec la direction un contrat — le troisième — qui lui assurait une augmentation de R. 1.000,— et une allocation spéciale de R. 2.500,— destinée à payer son aide Bevani. De la sorte, son traitement s'éleva dès lors à la somme énorme de R. 12.500,— par an ! Au même moment, un autre décorateur italien, Francesco Lucchini, qui ne se trouvait au service de la cour que depuis deux ans, prit congé et quitta la Russie.

A l'Ecole théâtrale enfin, le compositeur Stépane Ivanovitch Davydof, chef d'orchestre de la Chapelle impériale des chœurs, fut nommé « maître de chapelle pour enseigner la musique et le chant aux élèves, et pour composer diverses pièces musicales »⁴. A cette époque, l'enseignement dramatique et musical y était assuré par quatre professeurs chargés respectivement des leçons de « jeu scénique et déclamation », de chant et clavecin, de violon et de danse. Y compris ceux des maîtres de religion, de russe, de français, « d'histoire, géographie et mythologie », ainsi que ceux des employés divers de l'institution, les gages du personnel s'élevaient à la somme de R. 5.196,— par an⁵.

* * *

Outre la mort des compositeurs Evstignéï Fomine et Vassili Pachkévitich, la chronique artistique pétersbourgeoise enregistra, en 1800, quelques faits dignes d'être rapportés.

En effet, à Budapest où elle venait de s'installer avec son mari l'archiduc-palatin Joseph, la jeune grande-duchesse Alexandra Pavlovna avait organisé le 8 mars (nouv. st.) 1800, dans son palais, un concert au cours duquel elle avait fait exécuter, sous la direction du compositeur, *La Création* de Joseph Haydn⁶ dont, une année auparavant, la première audition publique avait suscité à Vienne l'enthousiasme que l'on sait. Il faut croire que Paul I^{er} fut informé par sa fille du succès de l'exécution de Budapest car — probablement vers la fin de la même année — il exprima le désir d'entendre à son tour *La Création* qu'il se proposait certainement de faire chanter par les artistes de sa troupe française, puisqu'il ordonna à A.-F.-F. Kotzebue de rédiger une version française du texte de G. van Swieten, et qu'il chargea Giuseppe Sarti d'adapter celle-ci « sous la musique »⁷.

Tous deux se mirent immédiatement au travail, mais la chose ne fut pas aisée, si l'on en croit le traducteur qui nous rapporte ces détails :

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 625-626.

² *Ibid.*, III, 76.

³ *Ibid.*, II, 587 et 593-594.

⁴ *Ibid.*, III, 104.

⁵ *Ibid.*, II, 616-617. Sur tous les artistes dont nous avons signalé l'admission au service impérial en 1800, et qui n'ont pas encore été mentionnés, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 747-787.

⁶ C.-F. POHL : *J. Haydn*, III, 156-157.

⁷ A.-F.-F. KOTZEBUE : *Op. cit.*, p. 211.

... Seul peut juger de cette tâche, celui qui a eu l'occasion d'éprouver la difficulté d'une telle translation adaptée à de la musique. Elle me fut rendue plus ardue encore par la méticulosité et la minutie du bon vieux Sarti qui devait placer mon texte sous la musique, et qui parlait constamment de syllabes courtes et longues alors que, on le sait, la langue française n'en comporte pas. Cependant le travail put bientôt s'achever heureusement, et la musique devait être exécutée pendant le Carême. Mais l'empereur ne vécut pas jusque là...¹

C'est à cette époque également, qu'un jeune musicien nommé G. Tepper von Fergusson², d'origine polonaise ou autrichienne, apparut dans la capitale où il ne devait pas tarder à se faire une agréable situation à la cour; et qu'Antonio Amati, le vieux claveciniste de l'Opéra italien qui avait pris sa retraite huit ans auparavant, reçut l'autorisation de quitter la Russie pour aller jouir, dans sa patrie, de la pension dont il bénéficiait.

Si l'on en juge sur les rares annonces publiées dans la feuille officielle, on doit penser que l'édition musicale pétersbourgeoise subit, en 1800, un brusque et considérable ralentissement dont les raisons demeurent assez obscures, à moins que le fait ne tienne à la situation politique singulièrement inquiétante, qui ne pouvait manquer d'exercer une influence déprimante sur la vie artistique, et de ralentir le zèle des mélomanes.

De fait, les seules publications nouvelles dont il soit fait mention dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, se résument à quelques insignifiants recueils de chansons populaires. Toutefois, il convient de signaler que c'est en cette année, que Pietro Gonzaga mit au jour la première édition de son traité : *La musique des yeux, ou L'optique théâtral* [sic], dans lequel le grand décorateur formulait, sur son art, des propositions aussi neuves que captivantes.

* * *

Durant ce temps, à Moscou où Michel Maddox continuait à exploiter le Théâtre-Pétrovsky pour le compte de ses créanciers, un artiste nommé Sila Démentiévitche Karéline³, qui s'était signalé à l'attention du public en dirigeant plusieurs orchestres de cors russes qu'il avait portés à un remarquable degré d'entraînement, ouvrit une sorte d'école destinée aux serfs musiciens, et invita les maîtres de ceux-ci à les faire enseigner par lui⁴.

* * *

Déjà fort diminué au cours de l'année précédente, le mouvement musical pétersbourgeois se ralentit encore en 1800 où seuls les théâtres continuèrent de montrer une certaine activité, alors que les concerts donnés par des artistes étrangers et par ceux [de la ville] se raréfièrent toujours davantage.

Le 17 janvier⁵ au Théâtre-Kamenny, Vicente Martin i Soler fit représenter le dernier ouvrage de quelque importance qu'il ait écrit en Russie, un ballet intitulé : *Le retour de Poliorcète*, dont le scénario imaginé et réalisé par Pierre Chevalier, fut imprimé à ce moment, à Saint-Petersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad). Les rôles principaux étaient

¹ A.-F.-F. KOTZEBUE : *Op. cit.*, p. 211. En effet, Paul I^{er} fut assassiné le 11 mars 1801 déjà. Comme on le verra, la première exécution de *La Création* à Saint-Petersbourg eut lieu le 19 janvier de la même année, mais dans le texte original, sous la direction d'Anton Kalliwoda et avec le concours des chanteurs du Théâtre allemand de la cour.

² Sur ce personnage, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 783-784.

³ Sur cet artiste, voir ci-dessous : *Notes biographiques*, pp. 770-771.

⁴ *Gazette de Moscou*, N° 48 de 1800, annonce.

⁵ Inexactement selon nous, V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Répertoire*, p. 15, indique la date de décembre 1799, pour l'apparition de ce ballet. A ce sujet, voir *Archives Th. Imp.*, III, 223.

distribués à Auguste Poirot (Poliorcète), Rose Collinet (Filia), Irène Toukmanova (Bérénice) et Ivan Walberg (Léonal). Quant aux décors, ils étaient l'œuvre de Pietro Gonzaga ¹. Pour sa partition qui a disparu et que les biographes du compositeur espagnol n'ont pas connue, celui-ci reçut une gratification de quatre cents roubles ².

Le 24 du même mois, la compagnie française de la cour donna *Silvain* de Grétry, qui n'avait jamais encore paru devant le grand public, dans sa version originale ³. Comme nous l'avons signalé en son temps, cet ouvrage avait déjà été joué en allemand à Saint-Pétersbourg, en 1778, puis en français à l'Institut de Smolna en 1781, et en russe sur un théâtre particulier de Moscou, en 1788.

Quatre jours plus tard, le chanteur allemand H.-C. Wunder reparaisant dans la capitale, se fit entendre au cours d'un concert qu'il annonça en ces termes :

Avec la permission du gouvernement, et si rien ne s'y oppose, Mr. Wunder donnera demain, 28 janvier, un grand concert instrumental et vocal, dans le théâtre de la maison Kouchélef. Ayant le bonheur d'être soutenu par le chant habile de M^{me} Montgautier et de MM. Mandini et Nencini, ainsi que par le célèbre pianiste Palschau et le violoniste Yerchof, il espère procurer à l'honorable public l'occasion de passer une heure ou deux, de manière agréable... ⁴

Puis le 1^{er} février, la troupe française de la cour fit connaître au public pétersbourgeois *L'esclave, ou Le marin généreux*, parodie de l'intermezzo intitulé : *Gli stravaganti* de N. Piccinni ⁵, qui avait été représenté pour la première fois à la cour de Deux-Ponts, en 1778.

Deux jours après, à Moscou, la troupe de Michel Maddox créa un nouvel opéra-comique russe en trois actes : *Les fêtes de Noël, aux temps passés*, livret de A. I. Malinovsky, musique de F.-X. Blyma ⁶. Cet ouvrage qui évoquait de façon fort plaisante les mœurs et les divertissements moscovites d'autrefois, connut immédiatement un très vif succès, tant en raison de l'agrément de son action, que pour sa musique partiellement empruntée au folklore. Aussi demeura-t-il pendant bien des années au répertoire et eut-il un grand nombre de représentations, ainsi qu'en témoignent les journaux de l'époque ⁷. En 1810 encore, un spectateur recherchant les causes de sa faveur persistante, en dépit d'une action qu'il jugeait décousue, écrivait :

... Le succès des Fêtes de Noël tient au fait que les chants et les chœurs y sont faits pour des oreilles russes. En effet, le compositeur y a adroitement utilisé les mélodies de quelques chansons populaires petites-russiennes qui venaient d'être mises au jour, et qui offrent aux musiciens de théâtre un matériel très riche, s'ils veulent bien y prêter attention... ⁸

Au reste, en 1829 encore, cet ouvrage poursuivait sa brillante carrière et continuait de ravir le public moscovite, ainsi que le constata, à cette époque, un spectateur qui lui consacra un article dithyrambique dans un périodique local où il nota que :

... depuis trente ans, ce délicieux opéra plaît par sa simplicité, son exacte évocation de la vie d'autrefois, la mélodie naturelle de sa musique empruntée aux chansons du peuple,

¹ Livret de ce spectacle.

² *Archives Th. Imp.*, III, 223.

³ *Ibid.*, III, 203.

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 janvier 1800.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 195.

⁶ *Gazette de Moscou*, février 1800, annonce.

⁷ *Cmf. Messenger de l'Europe*; Moscou, 1810 et 1812, *passim*. Cependant, ce ne fut qu'en 1813, le 13 janvier, que l'ouvrage de F.-X. Blyma fut représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg.

⁸ *Messenger de l'Europe*, janvier 1810, pp. 70-71.

ou plus exactement de nos aïeux, qui se sont conservées, comme un héritage sacré, parmi les gens simples qui n'ont pas renoncé aux habitudes de leurs pères ¹.

* * *

Le 8 février 1800, à Saint-Pétersbourg, la troupe russe de la cour créa, au Théâtre-Kamenny, un nouvel opéra-comique russe en deux actes et trois tableaux, avec chœurs et ballets : *Les Américains*, d'Evstignéi Fomine ². L'histoire de cet ouvrage est assez curieuse pour mériter d'être rapportée ici. Comme nous l'avons signalé, le poète I. Krylof avait donné, bien des années auparavant, le livret d'un opéra-comique : *La famille enragée* qui, représenté dans la capitale vers 1786, avec une partition de O.-E. Tewes, n'avait eu aucun succès. Malgré cet échec, l'écrivain ne se tint pas pour battu et, peu après, il résolut de tenter une nouvelle expérience dont il espérait qu'elle lui serait plus favorable, ainsi qu'en témoigne une lettre adressée par lui, en 1789, à l'un de ses amis auquel il mandait :

... Je me suis cependant décidé à donner au théâtre un nouvel opéra-comique de ma façon, qui est intitulé : *Les Américains*, et sur lequel M^r Fomine, approuvé dans son art par une attestation de l'Académie de Bologne, a déjà écrit la musique ³.

En dépit de leur réputation et encore que leur œuvre, bientôt reçue par la direction des Théâtres impériaux, eût été mise à l'étude, l'écrivain et le compositeur n'eurent pas, pendant bien des années, le plaisir de la voir jouer. Cela jusqu'au jour où le prince A. L. Narychkine récemment nommé directeur, et désirant « offrir au public un nouvel opéra russe », ordonna de monter *Les Américains*, dont le censeur A. Klouchine jugea nécessaire de retoucher le texte ⁴. Ainsi remanié, le livret fut publié à Saint-Pétersbourg, au moment de la première représentation. Pour la musique de E. Fomine, dont la Bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad possède la partition autographe et les parties d'orchestre, elle n'a eu l'honneur de l'édition qu'en 1895, à Moscou, sous la forme d'un arrangement pour piano et chant (Exemplaire en notre possession).

Lors de la création, le 8 février 1800, les rôles furent distribués à Ivan Pétrof (Guzman), Pélagie Rykalova (Soreta), Spiridon Rojdestvensky (Ferdinand), Vassili Charapof (Azem), Avdotia Vorobiéva (Tzimara) et Pélagie Riabtchikova (Elvire) ⁵.

Moins d'un mois plus tard, le Grand-Carême ayant commencé, la direction des Théâtres impériaux donna, le 4 mars à Saint-Pétersbourg, le premier des concerts qu'elle avait annoncés, et au cours duquel les artistes de la troupe italienne, entourés des chantres de la Chapelle impériale, firent entendre l'oratorio de Pietro Guglielmi : *Il trionfo di Giuditta, ossia La morte d'Oloferno*, qui constituait une entière nouveauté pour le public russe ⁶.

A quelques jours de là, ce fut au tour du célèbre contrebassiste Antonio dall'Occa et du hautboïste Venceslas Czerwenka, tous deux au service impérial, de se produire dans une séance qu'ils organisèrent à leur compte, avec le concours de Teresa Maciurletti, de Paolo Mandini et d'Angelo Testore, ainsi que de l'orchestre de la cour ⁷.

¹ *Le Télégraphe de Moscou*, décembre 1829. Cet article a été reproduit *in extenso* par A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, pp. 131-132.

² *Archives Th. Imp.*, III, 150.

³ *Collection complète des œuvres de I. Krylof*; Moscou, s.d. (xx^e siècle), T. II, p. 23. Cette lettre infirme donc les dires de V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Répertoire*, p. 7, selon lequel le livret de cet ouvrage appartiendrait au censeur A. Klouchine qui, on le verra, se contenta de le remanier et d'y apporter des retouches.

⁴ Préface de A. Klouchine, en tête de l'édition originale du livret.

⁵ Livret de ce spectacle.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 mars 1800, annonce. — *Archives Th. Imp.*, II, 582.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 mars 1800, annonce.

Le 11 mars, eut lieu le deuxième concert de la direction des Théâtres, auquel prirent part des instrumentistes qui jouèrent « divers concerts », et où les artistes des troupes de la cour, ainsi que le chœur des chantres de la Chapelle impériale, exécutèrent « les meilleurs morceaux choisis dans les opéras français et italiens »¹.

Le 15, le violoncelliste D.-G. Bachmann donna lui aussi un concert, ayant préalablement annoncé que l'on y chanterait « des arias, duos et chœurs d'un *Te Deum* nouveau et non encore entendu ici »² sans, malheureusement, indiquer l'auteur de l'ouvrage en cause. Et, trois jours après, ce fut une nouvelle audition de l'oratorio de Pietro Guglielmi, qui avait été donné le 4.

Puis le 20 mars, mais à Moscou cette fois, Daniil Kachine dirigea, sans doute à la tête d'un des grands ensembles instrumentaux et vocaux qu'il se plaisait à réunir, l'oratorio russe : *Seigneur, je t'implore*³, que Giuseppe Sarti avait écrit pour Grégoire Potemkine, et qui avait été joué pour la première fois en 1785, à Saint-Pétersbourg, dans le palais du prince. Le lendemain, toujours à Moscou, le chanteur H.-C. Wunder se fit entendre en compagnie du compositeur F.-X. Blyma⁴. Et le 1^{er} avril, à Saint-Pétersbourg, ce fut le dernier des concerts organisés par la direction des Théâtres qui, à son tour, fit exécuter l'oratorio : *Seigneur, je t'implore* de G. Sarti, avec le concours d'un orchestre de cors, de chœurs et des meilleurs chanteurs de la troupe russe⁵.

Sur ce, les théâtres ayant rouvert leurs portes, la compagnie française de la cour offrit successivement quatre nouveautés au public de la capitale : *Le comte d'Albert* de Grétry (16 avril), *Philippe et Georgette* de N. Dalayrac (19 avril), *Paul et Virginie* de R. Kreutzer (7 juin), et *Annette et Lubin* de J.-P.-E. Martini-Schwartzendorf (18 juin)⁶.

La veille de ce dernier spectacle, Vicente Martin i Soler avait fait chanter son ultime composition, une *Cantate* écrite à l'occasion de l'inauguration de l'Eglise de l'ordre de Malte, à Saint-Pétersbourg⁷, œuvre sur laquelle on ne possède aucun renseignement — on ne sait même si son texte était français, italien ou russe — et dont la partition, demeurée inconnue de tous les lexicographes, a disparu.

Sur ces entrefaites, la jeune grande-duchesse Maria Alexandrovna mourut à la fin de juillet, et les spectacles furent interrompus pendant quelques semaines. Lorsqu'ils reprurent leur cours, dans les derniers jours du mois d'août, la troupe italienne alla jouer, au palais de Gatchina, un opéra dont ce fut la première apparition en Russie, et que les documents officiels dénomment simplement *Telemaco*, sans indiquer le nom de son auteur⁸. Peut-être s'agissait-il ici de la partition du même titre, que N. A. Zingarelli avait donnée à Milan en 1785, et dont le livret appartenait précisément à Ferdinando Moretti qui, présent à Saint-Pétersbourg, put recommander cet ouvrage à la direction des Théâtres impériaux. Mais peut-être aussi avons-nous affaire, en l'occurrence, à un opéra beaucoup plus récent : *Telemaco nell'isola di Calipso*, que le compositeur J. S. Mayr venait de faire représenter à Venise, trois ans plus tôt.

Puis, le 8 septembre 1800, toujours sur la scène du palais de Gatchina, la cour eut le plaisir d'une autre nouveauté qui semble avoir mis un point final à la féconde activité créatrice de Giuseppe Sarti et qui, pour nous, offre ce particulier intérêt d'être le seul grand ouvrage chorégraphique écrit par le *maestro*, au cours de toute son existence.

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 mars 1800, annonce.

² *Ibid.*, du 9 mars 1800, annonce.

³ *Gazette de Moscou*, N° 24 de 1800, annonce.

⁴ *Ibid.*, mars 1800, annonce.

⁵ *Archives Th. Imp.*, II, 582, et *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 mars 1800 qui, à la vérité, se contentent d'annoncer un oratorio russe de Sarti, sans en indiquer le titre. Il est certain, toutefois, qu'il s'agit de l'ouvrage que nous mentionnons, Sarti n'ayant composé qu'un seul autre oratorio en langue russe : le *Te Deum* de Jassy (1789), dont l'exécution s'accompagnait de salves de canons et qui, de ce fait, ne pouvait être joué dans une salle de concerts.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 184, 207, 197 et 180.

⁷ *Le Passé russe*, septembre 1883, p. 465.

⁸ *Archives Th. Imp.*, II, 624 et III, 219.

Les amours de Flore et de Zéphire, tel est le titre du « ballet anacréontique en deux actes » qui fut dansé ce soir-là, sur un scénario imaginé par Pierre Chevalier. Une fois encore, il s'agit d'un ouvrage qui a échappé à l'attention de tous les historiens, et dont l'existence était demeurée complètement ignorée jusqu'à ce jour. Aussi bien, aucun document contemporain n'y fait-il allusion, et les *Archives des Théâtres impériaux* elles-mêmes ne le signalent-elles que sous un titre inexact, sans indiquer les noms des auteurs, ni la date de la représentation ¹.

Cette production inattendue de Giuseppe Sarti serait donc restée inconnue si, par un hasard heureux, nous n'en avions découvert la partition d'orchestre autographe qui — véritable *unicum* — est venue échouer entre les mains d'un libraire-antiquaire parisien, M. G. Legoux. Grâce à l'obligeance de ce dernier, nous sommes à même de reproduire ici le libellé de la page de titre de ce manuscrit, qui est rédigée en ces termes :

Les amours de Flore et de Zéphire, ballet anacréontique en deux actes, de l'invention de Monsieur de [sic] Chevalier, assesseur de collège, maître de ballet de S. M. l'Empereur.

La musique est de la composition de Joseph Sarti.

Représenté pour la première fois sur le Théâtre impérial de Gatchina, le 8 septembre 1800.

A l'exception de la page de titre qui a été calligraphiée par un copiste, le volume entier est de la main de Giuseppe Sarti, tout comme cet hommage affectueux au chorégraphe :

Dédiée à son cher ami, l'auteur du ballet.

A ce précieux manuscrit est joint le programme imprimé pour la représentation du 8 septembre ², document que nous croyons unique, lui aussi, car nous n'en connaissons aucun autre exemplaire, tant en U. R. S. S. que dans les bibliothèques et collections de l'Europe occidentale. Comportant un résumé de l'action imaginée par Pierre Chevalier, ce programme nous apprend que les décors du spectacle avaient été brossés par Pietro Gonzaga, et il révèle que les rôles principaux étaient confiés à Rose Collinet (Flore), Anastasie Birilova (Vénus), Auguste Poirot (Zéphire) et Ivan Walberg (Adonis), l'actrice Saint-Clair, de la compagnie française de la cour, incarnant l'Amour.

Nous l'avons dit, aucune source contemporaine ne fait allusion à la représentation de *Les amours de Flore et de Zéphire*. D'où l'on doit conclure que, contrairement à l'usage généralement observé par l'administration des scènes impériales, cet ouvrage ne fut pas donné au théâtre public. La raison en est très certainement au fait que, six mois plus tard à peine, la mort tragique de Paul I^{er} vint brutalement mettre un terme à la faveur du chorégraphe dont tous les ballets furent immédiatement exclus du répertoire...

* * *

Toutefois, l'heure n'étant pas encore venue de ces bouleversements qui s'annonçaient à des signes évidents, les troupes de la cour continuaient à se manifester périodiquement. C'est ainsi que, le 18 septembre 1800, la compagnie italienne révéla un *dramma giocoso* encore inconnu du public russe : *Il finto astrologo*, qu'elle représenta au Théâtre-Kamenny de Saint-Pétersbourg ³ et dont la musique appartenait probablement au compositeur Francesco Bianchi.

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 221, qui dénomment cet ouvrage : *L'amour de Flore*, et qui se bornent à signaler que, le 1^{er} décembre 1800, la direction théâtrale paya la somme de R. 412,—, pour l'impression et la reliure du programme de ce spectacle.

² Fig. 130-132, voir la reproduction d'une page du manuscrit autographe de Giuseppe Sarti, ainsi que celle des deux pages initiales du livret; reproductions que nous devons au concours aimable de M. G. Legoux.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 219, qui n'indiquent pas le nom du compositeur.

Puis, le 6 novembre, alors qu'Evstignéï Fomine était mort depuis six mois déjà, la troupe russe de la cour créa, également au Théâtre-Kamenny, son « opéra anacréontique » : *Clorinde et Milon*¹, un acte avec chœurs et ballets, dont le livret dû à V. V. Kapnist, fut imprimé à ce moment, à Saint-Pétersbourg (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad), et dont la musique ne nous est pas parvenue. Les rôles de ce petit ouvrage étaient confiés à Catherine Mikhaïlova (Clorinde), Avdotia Vorobiéva (Milon), Jacob Vorobief (Méleste) et Ivan Pétrof (Damère). Pour les ballets, ils étaient de l'invention d'Ivan Walberg².

Le lendemain, toujours sur la même scène, la compagnie française de la cour joua, pour la première fois dans la version originale, *Les deux avarés* de Grétry³, qui n'avait jusqu'alors été donné qu'en russe, à Kouskovo, et à Saint-Pétersbourg dès 1784.

Enfin, le 29 décembre, les mélomanes de la capitale eurent, grâce à la troupe allemande de la cour, la révélation d'un opéra héroï-comique : *Der Spiegel von Arkadien*, livret de J.-E. Schikaneder, musique de F.-X. Süssmayer, « élève du célèbre Mozart », qui fut chanté dans un concert organisé par le comédien Hübsch⁴.

* * *

A ces spectacles, il semble qu'au cours de l'année, il s'en soit ajouté un encore, dont la date exacte ne nous est pas connue. Peut-être, en effet, la troupe allemande joua-t-elle, à Saint-Pétersbourg, une « opérette » : *Eulenspiegel*, livret de Kotzebue, musique de G. Tepper von Fergusson, qui n'aurait provoqué ni rires, ni applaudissements, infortune dont il conviendrait d'attribuer la responsabilité au librettiste⁵.

D'autre part, c'est probablement à cette époque, que Giuseppe Sarti fit entendre un *Miserere* pour chœur à quatre voix et orchestre à cordes, de sa composition, car la copie manuscrite de cet ouvrage, conservée à la Biblioteca palatina de Parme, porte la date de 1800.

On le sait, la nuit du 11 au 12 mars 1801 — qui marquera le terme du présent ouvrage — vint clôre le règne de Paul I^{er}, en même temps qu'elle vit s'ouvrir celui de son fils et successeur Alexandre I^{er}. Dans les pages qui vont suivre, nous nous contenterons donc de relever les quelques faits qui s'accomplirent, dans la vie artistique russe, durant les deux mois et demi où l'infortuné souverain détint encore le pouvoir.

Malgré l'ordre et l'économie que le prince A. L. Narychkine s'était employé à faire observer, dès le moment où il avait été nommé aux fonctions directoriales, les Théâtres impériaux avaient continué d'outrepasser leur budget régulier, si bien qu'à la mort de Paul I^{er}, ils se trouvèrent endettés d'une somme totale de R. 292.166, — qui, au reste, fut presque immédiatement réglée, sur l'ordre du nouvel empereur⁶.

Du vivant encore de Paul I^{er}, l'ensemble du Théâtre russe de Saint-Pétersbourg s'enrichit de trois sujets de valeur : Nicolas Sakharof, sa femme Maria Sakharova née Siniavskaya, et le comédien-chanteur Alexandre Ponomaref, tous transfuges de la scène de Moscou⁷.

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 158.

² Livret de ce spectacle.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 185.

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 décembre 1800, annonce.

⁵ E. L. GERBER : *Neues Lex.*, IV, 334, est seul à signaler l'exécution de cet ouvrage auquel les *Archives Th. Imp.*, ne font pas allusion, de sorte qu'un doute subsiste, quant à son apparition.

⁶ S. V. TANÉIEF : *Op. cit.*, I, 15.

⁷ *Archives Th. Imp.*, II, 651-652.

La troupe italienne vit s'éloigner, à la fin de l'année, Giuseppe Sarti qui, peu de mois après l'avènement d'Alexandre I^{er}, quitta la Russie pour regagner sa patrie, mais mourut à Berlin où il s'était arrêté quelque temps ¹.

Pour sa part, la compagnie française perdit Suzette Grondeman et M^{me} Chevalier qui, en raison de ses relations avec l'empereur défunt et de l'impudence avec laquelle elle avait tiré profit de la faveur dont elle jouissait auprès de lui, fut invitée à passer la frontière sans délai. Pour son mari Pierre Chevalier, il avait été envoyé à Paris, peu de temps avant la fin de Paul I^{er}, avec mission d'y engager de nouveaux artistes et, à cet effet, il reçut une somme de R. 2.000,— pour ses frais de voyage ². Mais ayant appris les événements survenus à Saint-Pétersbourg, il jugea plus prudent de ne plus reparaitre, et il fut bientôt remplacé par le célèbre chorégraphe français Charles Didelot (1767-1837) qui lui était infiniment supérieur et qui, restaurant les grandes traditions du ballet de la cour, ne tarda pas à faire de celui-ci le premier de l'Europe.

Grâce à un document conservé dans les archives de la direction des Théâtres impériaux ³, on connaît la composition exacte des deux orchestres de la cour en 1801, ainsi que le détail des appointements versés aux artistes qui en faisaient partie. Le premier orchestre comptait quarante-quatre musiciens, et la dépense annuelle de ce fait — y compris le traitement de J. Kozlowski, comme « inspecteur de la musique », et celui de G.-A. Paris, au titre de chef d'orchestre de l'Opéra français — s'élevait à la somme totale de R. 59.432,—, à quoi venaient s'ajouter les indemnités de logement auxquelles les artistes avaient droit. Cet ensemble réunissait :

J. Kozlowski	3.400,— roubles
G.-A. Paris	3.600,— »

puis vingt et un violonistes parmi lesquels :

Isidore Bertheaume ⁴	3.000,— »
Ferdinand Titz	2.500,— »
Carlo Canobbio	2.300,— »
Averky Syromiatnikof	1.600,— »
Johann Gottfried Hartmann	1.600,— »
Luigi Zanini	1.400,— »
Nicolas Pomorsky	1.200,— »
E.-H.-O. Raab	1.000,— »
Johann Massner	1.000,— »
Johann Absolon	800,— »

quatre altistes dont :

Anton Schermer	850,— »
Johann Drobisch	600,— »

cinq violoncellistes :

Alessandro Delfino	2.500,— »
Pierre Rémy	1.500,— »
Daniel-G. Bachmann	1.200,— »
Meikel	1.000,— »
Mülhover	1.000,— »

¹ Voir ci-dessous, pp. 741-742, les détails relatifs au départ et à la mort du compositeur italien.

² *Archives Th. Imp.*, I, 121 et 324.

³ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. 111-112, qui a été le premier à faire connaître cette pièce, mais qui commet quelques erreurs dans la spécialisation de ces artistes.

⁴ Cet artiste fut engagé dans les premiers mois du règne d'Alexandre I^{er}.

trois contrebassistes :

Antonio dall'Occa	2.000,— roubles
Joseph Kaempfer	700,— »
Karl Wagner	600,— »

deux hautboïstes :

Venceslas Czerwenka	1.500,— »
Helmingner	600,— »

trois flûtistes :

Jérôme L. Corbieaux	900,— »
Franz Michel	800,— »
Pierre Ossipof	800,— »

deux clarinettistes :

Joseph Grimm	1.000,— »
Georg Brunner	700,— »

deux bassonistes :

Anton Bullandt	1.000,— »
Joseph Rauner	800,— »

quatre cornistes :

Johann Haberzettel	1.000,— »
Joseph Hammer	900,— »
Georg Franck	700,— »
Anton Hammer	650,— »

Quant au second orchestre de la cour, il comptait soixante-sept instrumentistes, presque tous russes, dont les gages s'élevaient à la somme totale de R. 28.604,— par an. Il était formé de 22 violonistes (à la tête desquels Lev Yerchhof), 4 altistes, 2 violoncellistes, 6 contrebassistes, 6 flûtistes, 4 hautboïstes, 5 clarinettistes, 4 bassonistes, 6 cornistes, 5 trompettes et 3 timbaliers.

* * *

Les premiers mois de l'année 1801 qui, commencée sous les plus sombres auspices, allait voir s'accomplir une nouvelle tragédie de palais, ne furent guère propices, on le devine, aux divertissements, à la musique et au théâtre. Car, comme s'il avait voulu précipiter un dénouement que tous s'accordaient à juger inévitable, Paul I^{er} redoublait de sévérité et multipliait les répressions autour de lui, faisant régner la terreur dans la capitale et entretenant, jusque parmi ses proches, une hostilité toujours grandissante.

Il devenait évident que seul un coup d'Etat pouvait mettre fin à une situation devenue véritablement intolérable. Aussi bien, un complot avait-il été ourdi par un groupe de conjurés résolus à obtenir coûte que coûte l'abdication de l'empereur. Et, comme l'écrivit un Français qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg : « Il y avait du drame dans l'air ». On le sait, celui-ci éclata dans la nuit du 11 au 12 mars 1801 où, subissant à son tour le sort ignominieux de son père, le souverain fut étranglé par des hommes de son entourage : les frères Zoubof, le prince Yachvili, le général Beningsen et quelques autres hauts dignitaires de l'Empire agissant, sinon

avec l'approbation formelle du grand-duc héritier Alexandre Pavlovitch qui allait monter sur le trône, à tout le moins, avec son consentement tacite...¹

Dans ces circonstances, on ne s'étonne donc pas de constater que, durant les quelques semaines qui s'écoulèrent depuis le début de l'année jusqu'à l'instant de l'assassinat de Paul I^{er}, la vie artistique ait été presque complètement suspendue dans la capitale.

A peine peut-on relever, tout au début de l'année (ou peut-être déjà dans les derniers jours du mois de décembre précédent), l'apparition au répertoire d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, qui fut chanté à quelques reprises par la troupe française de la cour, et dont M^{me} Chevalier assumait le rôle principal². Puis le 10 janvier, au Théâtre-Kamenny, la première représentation de *Raoul, sire de Créqui* de N. Dalayrac, qui fut le fait du même ensemble, mais sur laquelle nous ne possédons aucun détail³.

Nous sommes mieux renseignés sur un autre événement musical qui se produisit le 19 janvier 1801, à Saint-Petersbourg également, et qui revêt une certaine importance, d'abord en raison du fait lui-même, puis parce qu'il contredit aux allégations de tous les historiens et biographes de Joseph Haydn, unanimes à affirmer que la première audition de *La Création* en Russie n'eut lieu que le 24 mars 1802, au cours du concert qui, ce soir-là, inaugura l'activité de la Société philharmonique fondée quelques semaines auparavant.

En effet, le 19 janvier 1801 déjà, comme le prouvent péremptoirement les documents que nous reproduisons ci-dessous, les mélomanes pétersbourgeois eurent la révélation de l'ouvrage du maître autrichien, cela grâce à Anton Kalliwoda, chef d'orchestre du Théâtre allemand de la cour qui, devançant le projet de Paul I^{er} dont nous avons parlé plus haut⁴, prit l'initiative d'organiser cette exécution et en assumait la direction, après l'avoir annoncée par l'avis suivant :

Le mercredi 19 janvier 1800⁵, Monsieur A. Kalliwoda, directeur musical du Théâtre allemand, aura l'honneur de donner, au Théâtre-Kamenny, avec le concours des meilleurs virtuoses musiciens, un concert spirituel vocal et instrumental qui n'a jamais encore été entendu ici, qui est intitulé : La Création, et qui est de la composition de M^r Haydn. On trouvera les billets de loges et d'autres places chez M^r Kalliwoda, ancien Corps des pages, à la Millionnaya, N^o 54, au 2^e étage⁶.

Bien que les feuilles de la capitale ne fassent aucune autre allusion à ce concert, nous sommes renseignés à son sujet, de façon assez circonstanciée, par une correspondance publiée dans un périodique musical leipzigois dont l'auteur, relatant les exécutions dirigées par Anton Eberl en décembre 1801, mande ces détails rétrospectifs à son journal :

M^r Kalliwoda, directeur musical de notre Théâtre allemand, avait donné déjà La Création de Haydn sur cette scène et avec les chanteurs de cette entreprise. Mais, comme l'œuvre n'était pas assez bien étudiée, et que maintes autres difficultés se présentaient, dont le promoteur de cette initiative ne saurait porter la responsabilité, l'ouvrage ne

¹ C'est le lieu de rappeler le plaisant mot du marquis de Custine : « Le gouvernement russe est une monarchie absolue tempérée par l'assassinat. »

² *Allgemeine musikalische Zeitung*, III, 532.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 201.

⁴ Voir ci-dessus, pp. 731-732.

⁵ Erreur pour 1801, puisque l'annonce en question parut dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 18 décembre 1800 !

⁶ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 18 décembre 1800, annonce. Relevons, au reste, qu'il y eut encore en Russie, durant la seule année 1801, quatre autres auditions de *La Création* qui, elles aussi, ont passé inaperçues des historiens russes eux-mêmes : à Moscou, le 12 octobre, sous la direction de Johann Dengler ; puis, de nouveau à Saint-Petersbourg, les 8, 15 et 28 décembre, sous celle d'Anton Eberl. Ainsi, lorsque l'œuvre de Haydn fut chantée dans la capitale en 1802, par les soins de la Société philharmonique, elle avait déjà bénéficié de cinq exécutions en Russie !

put pas faire, sur le public, l'effet que l'on avait attendu. Une des circonstances principales était que le texte allemand fut chanté par des chanteurs allemands; or, en Russie, on est unanime à penser que la langue allemande n'est pas propice au chant, et que le meilleur chanteur et la meilleure cantatrice, quelle que soit leur nationalité, ne peuvent pas bien chanter dans cette langue...¹

Nul contemporain n'a songé à conserver pour la postérité les noms des artistes qui, le 19 janvier 1801, eurent l'honneur de faire entendre pour la première fois au public russe *La Création*, sous la direction d'Anton Kalliwoda. Du moins, la lettre dont nous venons de reproduire un passage, démontre-t-elle qu'ils appartenaient à la troupe allemande de la cour qui, on le sait, comptait des comédiens et d'excellents chanteurs. Par ailleurs, cette lettre nous apporte encore une précision assez curieuse. Car parlant toujours des concerts d'Anton Eberl qui suivirent, à quelque onze mois de distance, celui d'Anton Kalliwoda, le journaliste relève qu'à défaut de ces instruments absents dans l'orchestre impérial, Anton Eberl prit, en décembre 1801, le parti de remplacer les trombones par... un ensemble de cors russes :

... cet orgue vivant... dont la sonorité provoqua bien souvent l'étonnement et l'admiration des auditeurs².

Fait qui permet de penser que, se trouvant dans la même situation embarrassante, Anton Kalliwoda s'était peut-être vu contraint de recourir, dès avant son confrère, au même palliatif dont Joseph Haydn eût été sans doute fort étonné, s'il en avait été informé...

* * *

Enfin, un dernier événement survenu en 1801 mérite, par son importance, d'être consigné ici, bien qu'il appartienne à l'époque où l'empereur Alexandre I était déjà monté sur le trône.

En effet, Giuseppe Sarti qui, depuis son arrivée à Saint-Pétersbourg en 1784, n'avait pas quitté la Russie à laquelle il avait donné tant d'œuvres des genres les plus divers, jugea que le moment était venu pour lui de se retirer dans sa patrie, pour y jouir en paix de la fortune qu'il avait amassée. Aussi bien avait-il alors soixante-douze ans, et sa santé se ressentait-elle de la dureté des frimas du Nord. En 1800 déjà, il avait manifesté l'intention de regagner l'étranger, et publié un avis annonçant son prochain départ, en compagnie de sa femme Camilla et de ses filles Giuliana et Maria³. Mais peut-être la situation troublée l'avait-elle contraint d'ajourner l'exécution de son projet car, au mois de mai 1801, il se trouvait encore dans la capitale, comme en témoigne une annonce identique qu'il fit paraître à ce moment, dans la feuille officielle⁴.

Il est probable que Giuseppe Sarti se mit en route peu après, se dirigeant tout d'abord sur Berlin où il séjourna quelque temps⁵ et où il se lia avec l'un de ses compatriotes, Natale Mussini, musicien attaché à la cour du roi de Prusse, qui ne tarda pas à épouser sa fille Giuliana.

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV, 344. De fait, lors des auditions dirigées par Anton Eberl en décembre 1801, l'œuvre de Haydn fut chantée par des artistes italiens, dans une traduction faite tout exprès.

² *Ibid.*, IV, 345-346.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 13 juillet 1800, annonce.

⁴ *Ibid.*, du 17 mai 1801, annonce.

⁵ Il est possible que Sarti se soit rendu à Berlin, sur l'invitation du roi de Prusse car, dans une lettre qu'il adressa à sa sœur en 1799, il annonça à celle-ci qu'il était « déjà retenu » par plusieurs souverains, « le roi de Prusse, l'électeur de Saxe et l'empereur à Vienne » (Lettre reproduite par G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 100).

Hélas, le sort ne devait pas permettre au vieux *maestro* de revoir son pays natal, et d'y jouir du fruit de sa longue activité, car il mourut dans cette ville, le 28 juillet (nouv. st.) 1802, et fut enterré en l'église de Sainte-Hedwige ¹.

Pendant les dix-sept années qu'il passa en Russie, Giuseppe Sarti n'avait pas seulement composé les nombreuses œuvres dont nous avons signalé l'apparition successive. Il en avait donné bien d'autres encore, dont plusieurs ont sans doute disparu sans laisser de traces, cependant qu'il en est quelques-unes dont le souvenir s'est conservé, et que nous n'avons pu mentionner, tout renseignement faisant défaut sur les dates auxquelles elles furent écrites. Ce sont :

1) Une petite pièce pour chœur, orchestre et ensemble de cors russes, dont la partition autographe, conservée à Leningrad, est incomplète d'une partie de la page initiale sur un fragment de laquelle on déchiffre aujourd'hui ces seuls mots : *Coro in occasione... La fu la vegga* (?).

2) Cinq *Concerts* en langue slavonne, destinés à l'office orthodoxe : *Les cieux sont victorieux* à huit voix, *Notre Père* à six voix, *Maintenant, les forces célestes* à six voix, *Réjouissez-vous en Dieu* à six voix, et *J'ouvrirai mon cœur* à six voix, tous publiés en Russie, au XIX^e siècle.

3) Une *Liturgie* complète à deux chœurs *a cappella*, également en slavon, dont la copie manuscrite est conservée au Musée historique musical de Leningrad, et qui fut certainement composée à l'intention de la Chapelle des chantres de la cour.

Comme bon nombre d'autres ouvrages datant du séjour de Giuseppe Sarti en Russie et que nous avons précédemment mentionnés, ces dernières pièces n'ont pas été connues des lexicographes occidentaux.

Ainsi que nous l'avons déjà relevé, l'activité du *maestro* de Faenza s'était également exercée dans le domaine pédagogique et, au cours des années, il avait, comme tant d'autres de ses compatriotes fixés en Russie, formé un certain nombre de jeunes artistes qui lui durent un solide métier grâce auquel ils firent une brillante carrière. C'est ainsi que Giuseppe Sarti fut le maître de Stéphane Dekhtiaréf (1766-1813) dont une soixantaine d'œuvres spirituelles et quelques oratorios patriotiques établirent la réputation ; de Lev Gourilef (1770-1844) et d'Artémey Wedel (1770-1810 ?), deux des meilleurs compositeurs religieux de leur époque ; de Stéphane Davydof (1777-1825) devenu plus tard chef d'orchestre de la Chapelle des chantres de la cour ; enfin de Daniil Kachine (1769-1841) qu'il enseigna pendant son séjour auprès du prince Potemkine et qui, dans l'annonce de l'un de ses concerts, s'intitulait son « élève préféré ». Cela sans préjudice de la part qu'il prit à la formation artistique des filles de Paul I^{er}, auprès desquelles — nous l'avons dit — il eut les fonctions de maître de musique.

C'est certainement en Russie encore, que Giuseppe Sarti mit au jour un petit écrit assez fâcheux pour sa mémoire, au point que l'un de ses biographes et descendants, désireux de défendre la réputation du *maestro*, ne craignit pas d'affirmer témérairement que ce dernier n'avait aucune part à cet ouvrage, et que :

... tout cela doit être une grave erreur causée par une similitude de nom ² [sic !].

Il ne saurait faire de doute, cependant, que cette diatribe soit sortie de la plume de notre homme. Aussi bien circulait-elle, au début du XIX^e siècle, en plusieurs copies manuscrites qui se trouvent aujourd'hui dans quelques bibliothèques et qui, sans exception, portent son prénom et son nom. Et ce n'est point trop dire que les *Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart* ³, publiées partiellement vers le milieu du XIX^e siècle, par un journal musical allemand ⁴,

¹ G. PASOLINI-ZANELLI : *Op. cit.*, p. 103, qui indique inexactement la date du 20 juillet pour celle de la mort du musicien.

² *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 71.

³ Certaines copies attribuent à cet écrit le titre : *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart*.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, XXXIV, 373.

constituent, dans la carrière de leur auteur, une tache qu'il est vain de prétendre contester. Non pas seulement parce que leur ton est proprement outrageant pour l'un des plus grands maîtres de la musique; non pas seulement parce qu'elles portent un jugement inique sur un chef d'œuvre manifeste; mais encore — et tout autant — parce que le procédé était d'une muflerie impardonnable, venant de l'artiste qui, lors de son passage à Vienne en 1784, avait été accueilli avec une affabilité et une déférence toutes particulières par Mozart, celui-ci ayant été si bien dupe des amabilités que lui prodiguait son visiteur que, rendant compte de cette entrevue à son père, il écrivait quelques jours plus tard à celui-ci :

... *Sarti est un brave et honnête homme* ¹.

Il est pour le moins regrettable que ces égards n'aient pas été payés de retour. En effet, Mozart lui ayant envoyé en Russie les six *Quatuors* dédiés à Haydn, Giuseppe Sarti, incapable de comprendre et d'admettre les hardiesses de cette œuvre, la soumit à une critique acerbe, se lâchant jusqu'à déclarer qu'il était déplorable que :

... *des barbares dépourvus d'ouïe se laissent aller à composer...*

et ajoutant qu'il y avait là :

... *des fautes que seul peut commettre un joueur de clavecin incapable de différencier un ré dièze d'un mi bémol...*

Puis il concluait en appliquant à l'œuvre de Mozart ce mot de J.-J. Rousseau :

... *de la musique à se boucher les oreilles !*

On l'a certainement deviné, l'ouvrage qui avait ainsi excité l'ire et le mépris du *maestro* était le dernier des six *Quatuors* à cordes dédiés à Joseph Haydn, celui qui est connu sous le nom de *Quatuor des dissonances*, en raison des audaces harmoniques que le compositeur s'y est permises ².

Complétant ces renseignements sur l'existence de Giuseppe Sarti en Russie, signalons qu'en dehors des deux portraits gravés que l'on connaît de lui — l'un dans le *Parnaso* de L. Scotti, l'autre, d'un auteur inconnu, dont un exemplaire se trouve à la Peters-Bibliothek de Leipzig — il en existe un troisième ignoré jusqu'à ce jour, dont une remarquable copie appartient à la Pinacoteca comunale de Faenza. Alors que les deux premiers remontent visiblement à une époque fort antérieure au séjour de Sarti en Russie, ce dernier portrait fut certainement exécuté à Saint-Pétersbourg, car il est l'œuvre du peintre Salvatore Tonci qui était allé se fixer sur les bords de la Néva, dans le dernier quart du XVIII^e siècle ³. Pour la copie de Faenza, elle est due

¹ *Mozart's Briefe*, II, 258-259.

² Au reste, Giuseppe Sarti ne fut pas seul à montrer son incompréhension de cet ouvrage. En effet, au rapport des contemporains, ce *Quatuor* eut le don de mettre hors de lui un mélomane viennois fort connu, le prince Krazalkowicz, le jour où les musiciens de ce seigneur l'exécutèrent pour la première fois. Comme il avait véhémentement reproché aux instrumentistes de jouer faux, ceux-ci lui démontrèrent son erreur. Sur quoi, le prince entra dans une telle fureur, qu'il s'empara des parties déposées sur les pupitres et, les ayant rageusement déchirées, il les foula aux pieds...

³ A la fois portraitiste, poète, chanteur et même compositeur à ses heures, Salvatore Tonci qui avait épousé la fille aînée du prince I. S. Gagarine, était entré, de ce fait, dans la plus haute société russe, et était l'une des figures les plus caractéristiques de la capitale. Sur cet artiste dont les nombreux ouvrages attestent le beau talent, voir S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, pp. 166-167. — L. FUSIL : *Souvenirs d'une actrice*; Paris, 1841, T. II, pp. 196-198. — E. DUPRÉ DE SAINT-MAURE : *Pétersbourg, Moscou et les provinces*; Paris, 1830, *passim*.

au peintre Luigi Mussini, apparenté au gendre de Giuseppe Sarti, qui fut directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Sienne¹.

Bénéficiant de la longue période durant laquelle le compositeur italien fut au service de la cour de Saint-Pétersbourg, les collections publiques de l'U. R. S. S. possèdent un grand nombre de ses ouvrages, et offrent ainsi un aperçu assez complet de son activité créatrice. C'est ainsi que les partitions suivantes sont conservées :

à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad :

Adriano in Siria (copie);
Gli amanti consolati (copie);
Armida e Rinaldo (copie);
Castore e Polluce (parties d'orchestre seules);
La famille indienne en Angleterre (copie cataloguée sous le nom inexact de : Santi);
I finti eredi (autographe);
Fra i due litiganti (copie);
Le gelosie villane (copie);
Le gouvernement initial d'Oleg (partition gravée);
Les noces de Dorine (partition gravée);
L'Olimpiade (copie);
I pretendenti delusi (copie);

au Musée historique musical (même ville) :

Coro per l'incoronazione (copie);
Liturgie pour l'office orthodoxe (copie);
Messa di Requiem per le esequie di Federico-Eugenio di Würtemberg (copie);
Miserere à quatre voix et cordes (copie);
Ode per la pace (autographe);
 Oratorios russes : *Gloria in excelsis* (autographe);
 Seigneur, je t'implore (copie);
 Te Deum laudamus (copie).
Te Deum latin (copie).

à la Bibliothèque publique de Leningrad :

Chant nuptial (parties vocales et instrumentales seules);
 Oratorios russes : *Miserere mei Deus* (copie);
 Te Deum laudamus (copie).

à la Chapelle académique (même ville) :

Messa di Requiem per le esequie di Luigi XVI (copie).

à la Bibliothèque du château de Kouskovo :

Il trionfo d'Atalanta (copie).

Outre les ouvrages dont l'appartenance à Giuseppe Sarti ne saurait faire aucun doute, les historiens russes, selon leur habitude, lui en ont généreusement attribué quelques autres auxquels il n'eut manifestement aucune part. C'est ainsi que N. Findeisen lui a fait endosser la paternité de *I filosofi immaginarj* de G. Paisiello, et d'*Alessandro* de F.-H. Himmel². Cependant

¹ Fig. 133, voir une reproduction de ce portrait, qui nous a été aimablement communiquée par la direction de la Pinacoteca comunale de Faenza.

² *Esquisse*, II, 134 et 148.

que V. Stassof lui accorde la possession de... l'impromptu : *L'union de l'Amour et du Mariage*, qui fut joué à Saint-Pétersbourg en 1745 (!), par les comédiens français de la cour, et dont l'auteur véritable est demeuré inconnu ¹. A quoi il faut ajouter une œuvre dont fait état un musicologue occidental, A. Bonaventura qui, dans la liste des opéras donnés à Saint-Pétersbourg par notre musicien, nomme une partition qu'il intitule : *Il principe del Re d'Otry* ², dont on doit penser qu'elle est probablement le fruit d'une imagination désordonnée... à moins qu'en la circonstance, il s'agisse simplement d'une erreur de lecture pour : *Le gouvernement initial d'Oleg* auquel, on le sait, Giuseppe Sarti apporta une importante contribution.

¹ *Op. cit.*, p. 36. Sur ce petit ouvrage qui fut joué à Saint-Pétersbourg, au moment où Giuseppe Sarti avait tout juste seize ans, voir T. I, p. 218.

² *Saggio storico sul Teatro musicale italiano*; Livourne, 1913, p. 282. Aussi bien, les quelques pages que cet historien consacre à l'histoire du théâtre musical italien en Russie, au XVIII^e siècle, sont-elles entachées d'erreurs abondantes et assez fâcheuses...

NOTES BIOGRAPHIQUES

Francesco ALBERTARELLI, basse-bouffe dont les dates de naissance et de mort ne sont pas connues, se produisit à Sienne et à Rome, avant que d'avoir l'honneur d'incarner le personnage principal de *Don Giovanni*, lors de la première représentation de cet ouvrage à Vienne, en 1788. Par la suite, il fut à Parme et à Milan, puis à Londres et il resta dans cette ville jusqu'en 1792, pour se rendre alors, en qualité de *1^o buffo*, à Madrid où il passa trois ans.

Appelé à Saint-Pétersbourg en 1799, dans la troupe d'*opera buffa* de la cour, Francesco Albertarelli y succéda à Stefano Mandini qui quitta la Russie à cette époque, et il reçut des appointements annuels de R. 3.000,—¹.

Nous ignorons jusqu'à quel moment cet artiste demeura au service impérial. Toutefois, il est certain qu'il dut s'éloigner de Saint-Pétersbourg avant 1808 car, en cette année, il se retrouvait à Madrid. Dès lors, nous n'avons plus de renseignements sur lui.

* * *

ANTON, comédien allemand dont nous ne savons si c'était là son nom de famille ou son prénom, et dont l'activité antérieure ne nous est pas connue, faisait partie de la troupe de J. Mire, quand celle-ci fut reprise, en 1800, par la direction des Théâtres impériaux. Continuant à jouer au sein de cet ensemble jusqu'à une date que nous ignorons, Anton avait des appointements annuels de R. 800.—².

* * *

Alexandre-Louis-Bertrand BEAUNOIR, de son nom véritable : Robineau, auteur dramatique français, naquit à Paris en 1746, et se fit connaître en donnant une foule de pièces aux petits théâtres de la capitale qui les jouèrent avec un vif succès. Ayant émigré lors de la Révolution, il parcourut la Flandre, la Hollande et l'Allemagne, puis il arriva à Saint-Pétersbourg et trouva asile dans la maison du prince Biélozersky.

Si l'on en croyait ses biographes, Paul I^{er} l'aurait alors nommé « directeur des théâtres de la cour »³. Mais la vérité est assez différente. Plus modestement, Beaunoir fut engagé, le 1^{er} mars 1799, comme secrétaire de la direction des Théâtres impériaux, avec des appointements

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 65.

² *Ibid.*, III, 57.

³ E.-D. MANNE et C. MÉNÉTRIER : *Galerie historique des acteurs français*; Lyon, 1877, p. 19. — G. VAPEREAU : *Dictionnaire des littératures*; Paris, 1876, p. 220.

annuels de R. 3.000,—, une indemnité de R. 600,— pour son logement, et une autre de R. 300,— pour ses frais de voitures ¹. Toutefois, il n'occupa pas longtemps ces fonctions car, le 21 juillet de la même année déjà, il fut congédié, pour des raisons que nous ignorons ².

Beaunoir quitta alors la Russie et regagna Paris où, après avoir chanté successivement l'Empire et le retour des Bourbons, il entra dans la division littéraire du Ministère de la justice. C'est dans cette ville qu'il mourut en 1823.

* * *

Louis BERGAMIN, excellent acteur et chanteur (ténor) qui fit partie de la troupe française de la cour de Russie, dès 1798 jusqu'à une date que nous ignorons, se fit vivement apprécier en 1788, au Théâtre de Nantes où il laissa un souvenir extrêmement favorable dont on trouve l'écho dans ces lignes que, bien des années plus tard, un historien local lui consacra :

... *l'acteur de la nature qui, sans aucune instruction, apportait dans tous les rôles, une vérité, un abandon admirables* ³.

A cette époque déjà, Louis Bergamin se distinguait dans les rôles de Laruelle qu'il continua d'occuper à Bruxelles en 1790-1791, puis à La Haye en 1792 ⁴. Deux ans plus tard, il appartenait à la troupe française qui se produisait alors à Hambourg. Possédant de remarquables dons comiques, il se fit fort apprécier, notamment dans le rôle d'Osmin, de *Soliman second* de P. C. Gibert, où il recueillit même l'approbation du célèbre acteur allemand A. W. Iffland, et où son départ, en 1798, suscita des regrets unanimes ⁵.

Il est vraisemblable que Louis Bergamin avait été remarqué dans cette ville par le prince N. B. Youssouf, alors que celui-ci se rendait à Paris pour y recruter une nouvelle compagnie française, et qu'il dut être engagé à ce moment. De fait, il arriva à Saint-Pétersbourg en même temps que plusieurs de ses camarades de Hambourg, parmi lesquels M^{mes} Chevalier, Lachassaigne et Le Roy. En 1800, l'artiste français se trouvait encore dans la capitale russe ⁶, mais nous ne possédons aucun renseignement sur l'activité qu'il y déploya.

Le portrait de Louis Bergamin a été gravé par E. Quenedey, ce qui semble prouver qu'il s'agissait là d'un artiste possédant un talent tout à fait remarquable.

* * *

Franz-Xaver BLYMA, violoniste et compositeur probablement d'origine tchèque, né en 1770 et dont on ignore l'activité antérieure, dut arriver à Moscou vers 1797 car, à cette époque, il y publia sa première *Symphonie*, op. 1, qu'il fit exécuter dans cette ville, deux ans plus tard. En 1799, il exerça, pendant peu de temps, les fonctions de chef d'orchestre au Théâtre-Pétrovsky sur la scène duquel il fit représenter, l'année suivante, un opéra-comique russe : *Les fêtes de Noël aux temps passés*, qui eut un grand succès, et qui resta longtemps au répertoire.

Peu après, F.-X. Blyma ayant quitté Moscou entra au service particulier du comte Kombourli, gouverneur de la Volhynie, auprès duquel il semble être demeuré jusqu'à la fin de sa vie. En 1803, sa 2^e *Symphonie* éditée à Mayence, fut jouée à Leipzig et y reçut un accueil

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 3.

² *Ibid.*

³ Cité par E. DESTANGES : *Le Théâtre à Nantes*; Paris, 1893, p. 95.

⁴ M. FUCHS : *Op. cit.*, p. 17.

⁵ H. HARKENSEE : *Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg*. I. *Das französische Theater*; Hamburg, 1896, pp. 18 et 32.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 44.

très flatteur¹. Dès cette époque, le compositeur publia en Allemagne d'autres ouvrages, notamment un *Air varié* pour violon et basse, op. 10, et un *Pot-pourri* pour violon et orchestre, op. 12, qui parurent à Leipzig.

Aucun autre détail ne nous est parvenu sur l'activité de F.-X. Blyma, durant la dernière partie de son existence. Du moins sait-on qu'il mourut à Kief à la fin de l'année 1811 ou au début de 1812, laissant, dit le correspondant d'un journal allemand :

... le souvenir d'un remarquable talent, de solides connaissances, d'un grand zèle unis à des sentiments d'humanité et au caractère le plus digne d'éloge².

* * *

B.-C. BÖHM, compositeur certainement d'origine allemande et sur l'existence duquel nous n'avons pas réussi à découvrir de renseignements, ne nous est connu que par quelques-unes de ses œuvres qui furent publiées à Saint-Pétersbourg dès 1795, et dans lesquelles il traitait des mélodies populaires russes, ce qui permet de supposer que cet artiste se trouvait en Russie, à cette époque. Il donna successivement des *Variations* sur une chanson populaire, qui constituent le troisième fascicule de la *Collection de chansons russes* éditée par J.-D. Gerstenberg (1795), un *Air russe varié, avec un rondo* (1799), et trois cahiers de *Chansons russes* (1802); tous ouvrages destinés au clavecin et au fortepiano³.

* * *

Carl-Friedrich-Wilhelm BORCK, comédien allemand, mari de l'artiste suivante, se produisit à Riga en 1795-1796⁴, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg où il entra dans la troupe de J. Mire avec laquelle il passa, en 1800, au service de la cour, recevant dès lors, avec sa femme, un appointement global de R. 1.200,— par an⁵. Au dire d'un connaisseur, C.-F.-W. Borck se faisait également apprécier dans la comédie et dans la tragédie, et il excellait dans les rôles de malfaiteurs⁶.

Cet artiste demeura assez longtemps à Saint-Pétersbourg, puisqu'il y publia, en 1811, un petit volume intitulé : *Theater-Almanach auf das Jahr 1811* (Exemplaire en notre possession), qui apporte d'intéressants renseignements sur le passé des scènes russes, ainsi que sur les acteurs de ce pays, et qui est illustré de quelques portraits.

En 1819, C.-F.-W. Borck avait quitté la Russie, et il jouait alors à Riga. Dès lors, sa trace se perd.

* * *

M^{me} BORCK, actrice et cantatrice (contralto) allemande, femme du précédent, appartenait comme celui-ci à la troupe de J. Mire, et passa avec elle, en 1800, au service des Théâtres impériaux dont elle faisait encore partie en 1811⁷. Nous ne possédons pas de renseignements sur l'existence ultérieure de cette artiste.

* * *

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, V, 483 et IX, 482-486, qui fait un grand éloge de cet ouvrage.

² *Ibid.*, XIV, 468, lettre de Kief en date du 20 mai 1812, qui infirme donc la date de 1822 indiquée, pour la mort de Blyma, par A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, p. 130.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 18 décembre 1795, 10 mars 1799 et 10 octobre 1802, annonces.

⁴ M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 25.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 57.

⁶ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 433.

⁷ C.-F.-W. BORCK : *Op. cit.* — *Archives Th. Imp.*, III, 57.

BOURGEOIS, ténor français peut-être identique à l'artiste qui, en 1792, faisait partie de la troupe du Vaudeville à Paris ¹, fut admis dans la compagnie française de la cour, à Saint-Pétersbourg, le 4 octobre 1798, par contrat valable pour trois ans. Il était tenu de :

... chanter, tant le grand opéra, que l'opéra bouffon, non seulement toutes les premières haute-contre, mais encore tous les rôles qui lui seront distribués ².

Tout d'abord fixés à R. 3.000,—, les appointements de cet artiste furent portés à R. 4.500,—, dès l'année suivante. En outre, il avait droit à une indemnité de R. 400,— pour ses voyages ³. Nous ignorons si Bourgeois resta à Saint-Pétersbourg au delà du terme de son contrat. En tout cas, il ne s'y trouvait plus en 1803.

* * *

Marquis DE CASTELNAU, vraisemblablement un émigré qui avait quitté la France lors de la Révolution, commença par se voir interdire l'entrée en Russie, quand il se présenta aux frontières de l'Empire, ainsi qu'en témoigne cette décision de Paul I^{er}, datée du 10 août 1798 :

Il a été opposé un refus au marquis de Castelnau qui demandait l'autorisation de pénétrer en Russie ⁴.

Toutefois, il faut croire que le noble personnage sut faire jouer de puissantes influences en sa faveur car, le 25 novembre de la même année, sur l'ordre exprès du souverain, il fut engagé par la direction des Théâtres impériaux, en qualité de « compositeur de pièces et musique près le Théâtre français », avec des appointements annuels de R. 1.200,— et une indemnité de R. 900,— pour ses frais de voitures ⁵.

Malgré le titre que lui octroie le document que nous venons de citer, il semble certain que les véritables fonctions du marquis de Castelnau étaient celles de librettiste. Il est, en effet, l'auteur du livret d'un opéra français de Giuseppe Sarti : *La famille indienne en Angleterre*, représenté à Saint-Pétersbourg en 1799, et dont il avait tiré le sujet d'une pièce de A.-F.-F. Kotzebue qui, nous l'avons dit, se montra fort mécontent du traitement « barbare » infligé à son œuvre par ce maladroit collaborateur.

Il ne paraît pas que le marquis de Castelnau ait donné d'autres ouvrages aux scènes impériales, durant son séjour en Russie qui se prolongea jusqu'à une époque que nous ignorons.

* * *

Catterino CAVOS, compositeur et chef d'orchestre, naquit en 1775 à Venise où son père Alberto Cavos fut danseur, avant que de devenir maître de ballet au Théâtre de La Fenice. Les contes les plus extravagants ont été colportés sur l'enfance du jeune musicien, par certains historiens selon lesquels il aurait composé, à douze ans, une cantate pour l'entrée des Autrichiens à Venise, aurait occupé, l'année suivante, les fonctions de maître de musique et de répétiteur au Théâtre de La Fenice, et se serait trouvé, à quatorze ans, organiste de la basilique de S. Marc ! ⁶

¹ *Almanach... de tous les spectacles de l'Empire...*, p. 181.

² *Archives Th. Imp.*, II, 605, texte original en français.

³ *Ibid.*, III, 46.

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 août 1798 : *Décisions impériales*.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 49.

⁶ Dans la biographie qu'il a consacrée à Catterino Cavos (*Annuaire Th. Imp.*, 1896-1897, II^e suppl., pp. 1-40), l'arrière-petit-fils de celui-ci, l'écrivain russe G. BLOCH, a ajouté créance à ces racontars absurdes. Et il n'est pas jusqu'aux rédacteurs de la 11^e édition du *Musik-Lexikon* de H. RIEMANN, T. I, p. 291, qui ne reproduisent gravement la fable de la cantate écrite par un enfant de douze ans !

En réalité et bien qu'il eût donné, de bonne heure, les preuves de remarquables dispositions musicales, Catterino Cavos fut loin de montrer une si incroyable précocité, ainsi que l'atteste l'historien F. Caffi¹ qui le connut fort bien et dont les musicologues ont négligé, de façon inexplicable, le témoignage autorisé. Après avoir étudié auprès du compositeur Francesco Bianchi dont les opéras jouissaient alors d'une grande faveur à Venise, le jeune homme débuta le 13 septembre (nouv. st.) 1797, en faisant exécuter, au Théâtre de La Fenice, un *Inno patriottico in onore della Guardia civica*² auquel succéda, l'année suivante et sur la même scène, une cantate à deux voix : *L'Eroe*, écrite à l'occasion de « l'heureuse entrée des troupes impériales à Venise »³, qui valut une flatteuse récompense au musicien. Puis, en automne 1799, le même théâtre créa un ballet de Catterino Cavos : *Il sotterraneo, ossia Caterina di Coluga*, dont le scénario était dû au chorégraphe L. Panzieri⁴.

Toutefois, au moment où cet ouvrage fut représenté, le jeune compositeur avait déjà quitté Venise pour se rendre en Russie, peut-être sur le conseil de son concitoyen Ferdinando Antonolini qui était fixé dans ce pays, depuis quelque trois ans⁵. En effet, dès le 1^{er} avril 1799, Catterino Cavos se vit engager par la direction des Théâtres impériaux, en qualité de chef d'orchestre, avec des appointements annuels de R. 1.500,—⁶. Malheureusement, les documents officiels de l'époque ne nous fournissent pas de renseignements exacts sur les obligations qui lui incombaient, et l'on en est réduit à supposer qu'il était appelé à diriger les spectacles italiens, tout en se livrant à la composition pour le compte de la troupe française de la cour.

En effet, son premier biographe, le littérateur R. Zotof, affirme qu'une fois à Saint-Petersbourg, Catterino Cavos inaugura son activité créatrice en écrivant de la musique pour de petits vaudevilles que le Théâtre français jouait alors : *L'alchimiste*, *L'intrigue dans les ruines*, *Le mariage d'Aubigny*, *Les trois bossus*, etc.⁷. Mais ce n'étaient là que travaux sans importance, en regard de ceux que le compositeur commença de donner bientôt. Car, on le verra, il ne tarda pas à produire, à de brefs intervalles, une foule incroyable d'ouvrages dramatiques qui vinrent enrichir le répertoire de l'opéra national auquel — initiative curieuse de la part d'un musicien étranger ! — il se consacra presque exclusivement désormais. A ce point qu'il devint, pendant quelque vingt-cinq ans, le principal pourvoyeur des scènes lyriques russes, jouant ainsi un rôle particulièrement important dans le mouvement artistique de son pays d'adoption, ainsi que dans l'histoire de la musique en Russie.

En 1803, la direction des Théâtres impériaux qui, sans doute, tenait à reconnaître officiellement la valeur de son pensionnaire, lui offrit un nouveau contrat dont la signature intervint le 15 avril de l'année suivante, et aux termes duquel Catterino Cavos fut nommé régisseur du Théâtre italien de la cour, avec l'obligation de diriger l'orchestre aux spectacles et aux concerts, et de :

... jouer le clavecin dans les petites répétitions d'opéra italien, mettre en ordre toutes les partitions russes et italiennes et, en cas de besoin, y faire des changements; en outre enseigner le chant et la musique aux élèves de l'Ecole théâtrale.

¹ *Op. cit.*, I, 463-464.

² C. SCHMIDL : *Op. cit.*, I, 317.

³ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 489. Il s'agit ici de la cantate que C. Cavos aurait prétendument écrite à l'âge de douze ans. En réalité, il en avait vingt-trois, à ce moment ! A propos de cette œuvre, rappelons qu'en vertu du traité de Campo-Formio signé deux ans auparavant, Venise était devenue une ville autrichienne. Dès lors, Cavos eut la qualité d'un « sujet autrichien », qu'il conserva jusqu'à la fin de ses jours.

⁴ T. WIEL : *Op. cit.*, p. 502.

⁵ La date exacte de l'arrivée de C. Cavos en Russie est inconnue. Il est certain, toutefois, que le musicien ne put se rendre à Saint-Petersbourg avec la troupe de Gennaro Astaritta, ainsi que le prétend son biographe G. BLOCH : *Op. cit.*, p. 5, puisque cette compagnie parut dans la capitale, en 1795 déjà.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 108.

⁷ R. ZOTOF : *Biographie du chef d'orchestre Cavos*, paru dans : *Répertoire du théâtre russe*, 1840, p. 4.

Conclu pour une durée de trois ans, ce contrat assurait au compositeur un traitement de R. 3.000,— et la libre disposition d'une voiture et d'une paire de chevaux qui devaient lui permettre de se rendre plus confortablement au théâtre ¹.

A ce moment, la troupe russe de la cour venait de représenter ², sous le titre nouveau : *Lesta, la nymphe du Dniépr* ³, une partition du compositeur viennois F. Kauer : *Das Donauweibchen* ⁴ qui, adaptée pour le texte par le dramaturge N. Krasnopolsky et, pour la musique, par le compositeur Stéphane Davydof qui y ajouta plusieurs morceaux de son cru, connu immédiatement une faveur prodigieuse auprès du public de la capitale. Encouragé par une réussite si extraordinaire, le librettiste russe s'empressa d'exploiter plus avant la veine qu'il avait découverte, et il écrivit coup sur coup trois autres opéras-comiques qui constituaient la suite de *Lesta*, et qui furent représentés en 1804, en 1805 et en 1806, avec un non moindre succès. C'est par ces ouvrages, dans lesquels Stéphane Davydof fut son collaborateur, que Catterino Cavos fit ses débuts sur la scène russe de Saint-Pétersbourg, à laquelle il donna simultanément d'autres œuvres du même genre : *Le prince invisible* (1805), *La poste d'amour* et *Celui qui fuit sa fiancée* (1806).

En cette dernière année, la direction des Théâtres impériaux conclut avec lui un nouveau contrat, cette fois d'une durée de quatre ans, qui assurait au musicien un traitement de R. 4.000,—, ainsi qu'une représentation annuelle à son bénéfice, et le titre de chef d'orchestre de l'Opéra russe, fonctions auxquelles Catterino Cavos se consacra entièrement ⁵.

Estimant alors le moment venu, pour la Russie, de posséder un opéra de caractère essentiellement national, et ouvrant ainsi la voie dans laquelle Michel Glinka devait s'engager, quelque trente ans plus tard, le compositeur vénitien mit au jour, en 1807, sous le titre : *Ilia le Preux*, un ouvrage dont l'action était empruntée à la vieille épopée russe, et dont il écrivit la musique en s'inspirant de la chanson populaire : initiative qui valut une faveur extraordinaire à sa partition. Puis il donna successivement un opéra-comique : *Les trois frères bossus* (1808) et deux ballets : *Zéphyr et Flore* (1808) et *Amour et Psyché* (1810) pour revenir, deux ans après, à une œuvre de caractère national : *Le cosaque poète* qui, grâce à son sujet et aux chansons populaires petites-russiennes insérées dans sa partition, connut un immense succès et eut même l'honneur de l'édition.

En 1814, un nouveau contrat qui lui assurait de considérables avantages financiers, soit un traitement annuel de R. 8.000,—, vint récompenser l'activité incessante du *maestro*, et proclamer la valeur de l'effort qu'il accomplissait en faveur de l'art national ⁶.

Deux nouveaux ballets : *L'amour de la patrie* (1814) et *Acis et Galatée* (1815) précédèrent l'ouvrage capital de Catterino Cavos : *Ivan Soussanine* qui porta à la scène, le 19 octobre 1815, un des plus touchants épisodes de l'histoire russe. Une fois encore, le succès répondit à l'attente du musicien, et l'œuvre fit une longue carrière que seule vint arrêter, en 1836, l'apparition de *La vie pour le tsar*, de Michel Glinka, dont le livret évoquait exactement le même sujet. A ce propos, il convient de relever l'attitude aussi noble que modeste du *maestro* vénitien qui, s'étant employé activement pour faire accepter, par la direction des Théâtres impériaux, la partition de son rival, tint à la diriger personnellement, pour lui assurer une exécution digne du maître dont il proclamait hautement la supériorité et pour lequel, en cette occasion, il se montra le collaborateur le plus dévoué et le plus généreux.

Puis, tout en écrivant des musiques de scène pour une foule de drames, de comédies et de vaudevilles représentés sur la scène russe de Saint-Pétersbourg, Catterino Cavos donna encore

¹ G. BLOCH : *Op. cit.*, pp. 6-7.

² Le 26 octobre 1803.

³ Cet ouvrage fut communément désigné, en Russie, sous le titre de : *La Roussalka* (= *La nymphe*).

⁴ Créé à Vienne, vers 1795.

⁵ G. BLOCH : *Op. cit.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

trois ballets : *Carlos et Rosalba* (1817), *Roland et Morgane* (1821) et *La fille de Satan* (1825), ainsi que deux derniers opéras de caractère national, dont le sujet était emprunté à l'épopée ou au conte russe : *Dobrynia Nikititch* (1818) et *L'oiseau de feu* (1822).

En 1819, pour le récompenser de sa longue et féconde carrière, l'Etat lui accorda une pension annuelle de R. 4.000,—. Et, trois ans plus tard, Catterino Cavos fut nommé inspecteur des orchestres de la cour puis, en 1832, il reçut le titre de « directeur de la musique », qui plaçait tous les orchestres sous son entière autorité. La même année, il fut également appelé à diriger les spectacles allemands, et il jouissait alors d'appointements considérables, soit : R. 8.000,— à l'Opéra russe, R. 1.000,— au Théâtre allemand, R. 4.000,— comme directeur de la musique et R. 2.500,— pour son enseignement à l'École théâtrale; cela sans préjudice de la recette de deux spectacles qui étaient donnés annuellement à son bénéfice, et d'une pension de R. 600,— qui lui était versée par l'Institut de Smolna où il avait professé de 1811 à 1829¹.

Catterino Cavos mourut à Saint-Petersbourg, le 28 avril 1840, entouré de l'estime unanime de la cour et du public, après avoir produit une œuvre considérable qui permet de le compter comme le premier en date des compositeurs dramatiques russes, et comme le véritable fondateur de l'Opéra national dans son pays d'adoption.

Au reste, il ne s'était pas borné à donner les preuves réitérées de son talent créateur. Il avait aussi montré une activité non moins féconde dans le domaine pédagogique. Dès 1803, il avait été nommé professeur de chant à l'École de Sainte-Catherine puis, en 1811, à l'Institut de Smolna. En 1803 également, il était entré à l'École théâtrale où, pendant quelque trente-cinq ans, il forma d'innombrables élèves parmi lesquels le ténor Vassili Samoilof (1782-1839) et sa femme Sophie (soprano, 1786-1884), la basse Ossip Pétrof (1807-1878) et sa femme Anna née Vorobiéva (contralto, 1816-1901), qui furent d'entre les plus illustres chanteurs russes du XIX^e siècle².

* * *

CHATEAUFORT, comédien et chanteur (basse) français, faisait partie, en 1791, de la troupe du Théâtre de Monsieur à Paris, et était jugé alors comme un « acteur précieux dans les rôles qui exigent du naturel et de la gaieté »³. Le 25 février 1798, il fut engagé pour trois ans à Saint-Petersbourg, avec des appointements de R. 2.500,— qui, dès l'année suivante, furent portés à R. 3.500,—, et avec une indemnité de voyage de R. 300,—⁴. Son contrat spécifiait qu'il était tenu :

... de chanter les premières basse-taille, en tout genre, tant dans l'opéra sérieux, que le grand opéra, en outre jouer, dans la comédie, les rôles d'utilité, qui seront distribués par la Direction impériale⁵.

En 1799, Châteaufort assumait le principal rôle masculin d'*Œdipe à Colone*, de A. Sacchini⁶ et, ainsi que l'atteste un document d'archives, il dut participer aux concerts organisés, pendant le Grand-Carême de 1800, par la direction des Théâtres impériaux⁷. Par la suite, il se produisit également dans les concerts de la Société philharmonique de Saint-Petersbourg, où il tint une des parties du *Te Deum* de F.-H. Himmel en 1805, et des *Saisons* de Haydn, l'année suivante⁸.

Cet artiste mourut à Saint-Petersbourg, le 15 janvier 1811.

¹ G. BLOCH : *Op. cit.*, pp. 27-36.

² Fig. 134, nous reproduisons le portrait de C. Cavos, d'après une lithographie exécutée à Saint-Petersbourg, l'année même de sa mort, ainsi que le fac-similé de sa signature (Exemplaires en notre possession).

³ *Almanach... des spectacles de l'Empire pour 1792*, p. 58.

⁴ *Archives Th. Imp.*, III, 56.

⁵ *Ibid.*, II, 605, original en français.

⁶ Livret de ce spectacle.

⁷ *Archives Th. Imp.*, II, 581.

⁸ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, pp. 3-4.

* * *

André CHAUVENET, acteur et chanteur français, entra, le 1^{er} janvier 1798, dans la compagnie française de la cour, à Saint-Pétersbourg, et reçut tout d'abord un gage de R. 700,— qui fut porté à R. 1,200,— dès l'année suivante. En outre, il avait droit à une indemnité annuelle de R. 180,— pour son logement, et il eut la possibilité de se perfectionner dans le chant, aux frais de la direction des Théâtres impériaux ¹. En 1799, il fut appelé à jouer, en dehors de ses attributions régulières, un rôle dans le ballet : *Le retour de Poliorcète*, de V. Martin i Soler ².

Nous ignorons la date à laquelle cet artiste abandonna le service impérial.

* * *

M^{me} CHEVALIER, née Poirot — son prénom n'est pas connu —, brillante cantatrice française dont les aventures et les impudentes intrigues firent scandale à Saint-Pétersbourg, naquit à Lyon vers 1770, et était la fille d'un maître à danser qui, en mourant, laissa sa famille dans la misère ³. Sœur de l'excellent danseur Auguste Poirot qu'elle amena avec elle, quand elle se rendit en Russie, elle dut commencer sa carrière de très bonne heure car, dès 1788, son nom figurait parmi ceux des « actrices aux appointements » du Théâtre-Italien de Paris ⁴. Après avoir paru au Théâtre de Louvois en 1791-1792 ⁵, la jeune cantatrice passa au Théâtre-Feydeau qu'elle quitta trois ans plus tard pour entrer dans la troupe d'opéra français de Hambourg, laissant dans la capitale des regrets très vifs dont on trouve l'écho dans cette note que lui consacra un critique dramatique de l'époque :

... Cette actrice charmante est encore regrettée au Théâtre de l'Opéra Comique qu'elle a quitté pour aller voyager hors de France; elle a une figure intéressante, une voix fraîche, une bonne méthode de chant, de l'intelligence, de la finesse et de l'âme ⁶.

Avec de pareils avantages, il n'est pas étonnant que la cantatrice, qui était devenue la femme d'un fort médiocre danseur nommé Pierre Chevalier, ait fait, dès son arrivée à Hambourg où elle débuta le 1^{er} décembre (nouv. st.) 1795, une sensation extraordinaire qui ne fit que s'affirmer à chacune de ses apparitions sur la scène. Son succès fut tel, le 24 janvier (nouveau st.) 1797, lorsqu'elle incarna pour la première fois le personnage d'Isaure, dans *Raoul Barbe-bleue* de Grétry, que le duc Friedrich-Franz de Mecklembourg-Schwerin qui assista à ce spectacle, lui fit remettre une bague d'une valeur de mille cinq cents thalers et une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs ⁷. A ce moment, le peintre hambourgeois Andreas Stöttrup fit le portrait de l'artiste française, qui fut gravé à l'aquatinte, et qui la représente dans ce rôle, avec cette légende :

Madame Chevalier, comédienne du Théâtre italien de Paris, membre du Théâtre français à Hambourg ⁸.

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 56.

² Livret de ce spectacle.

³ A.-F.-F. Kotzebue : *Op. cit.*, p. 221. Il ne faut pas confondre cette artiste avec son homonyme, Alexandrine-Caroline Chevalier née en 1780, morte en 1850 qui, ayant débuté à l'Opéra de Paris en 1798 et ayant épousé le danseur Branchu sous le nom duquel elle chanta dès lors, se fit connaître comme l'une des plus remarquables cantatrices françaises de son temps.

⁴ E. L. Gerber : *Neues Lex.*, I, 699.

⁵ *Almanach... de l'Empire français*, 1792, p. 168.

⁶ F. PILLET : *Nouvelle lorgnette des spectacles*; Paris, an IX, pp. 47-48.

⁷ H. HARKENSEE : *Op. cit.*, pp. 15-30. — E. L. GERBER : *Neues Lex.*, I, 699.

⁸ N'ayant pu obtenir communication de ce portrait, nous reproduisons, fig. 135, celui qui fut dessiné par Ch. Hénard et gravé à Londres en 1799, par J. Ward. Il représente M^{me} Chevalier dans une scène de

Au mois de mars 1798, M^{me} Chevalier qui avait probablement été admirée par le prince N. B. Youssouf, alors que celui-ci se rendait à Paris, reçut de Saint-Pétersbourg une proposition si avantageuse, qu'elle se décida à abandonner Hambourg où le spectacle donné à son bénéfice, le 30 (nouv. st.) du même mois, rapporta la somme énorme de douze mille thalers, et se déroula au milieu d'un enthousiasme indescriptible ¹.

A cette époque, l'un de ses admirateurs lui consacra ce portrait, dans la revue : *Rheinische Musen* :

A un corps charmant et ondoyant, elle unit un visage ravissant et plein d'expression, ainsi que la mimique la plus raffinée et la plus séduisante... Considérée comme actrice musicienne, son chant, ainsi que celui de la plupart des Français, est peu significatif mais, dans les moments tranquilles, le timbre de sa voix rend un écho agréable et sonore.

Bien que les documents des Théâtres impériaux indiquent le 1^{er} avril 1798 pour la date de l'entrée de la cantatrice au service de la cour ², il est évident que M^{me} Chevalier ne put pas se trouver si tôt à Saint-Pétersbourg, et qu'il s'agit ici de la conclusion du contrat passé avec elle, sans doute par l'entremise du représentant diplomatique à Hambourg. Aussi bien, la comtesse V. N. Golovina rapporte-t-elle que l'artiste française parut pour la première fois, lors d'une fête organisée à Pavlovsk au mois de juin, par l'impératrice Maria Féodorovna qui désirait célébrer ainsi l'arrivée de son mari, retour de Moscou ³.

Valable pour trois ans, le contrat de M^{me} Chevalier lui garantissait les plus forts appointements de toute la compagnie française, soit R. 7.000,— par an ⁴. Et, outre une indemnité de R. 300,— pour son voyage de retour, la cantatrice avait droit à un spectacle annuel à son bénéfice. Ces conditions lui étaient faites :

... pour jouer sans distinction tous les rôles qui lui conviendront dans l'opéra français ⁵.

Mais l'intrigante artiste ne s'était pas tenue pour satisfaite d'obtenir des conditions si exceptionnelles. Pour consentir à signer son contrat, elle avait encore exigé, de la direction des Théâtres impériaux, que celle-ci engageât en même temps qu'elle, non seulement son frère Auguste Poirot qui, à la vérité, était un remarquable danseur, mais aussi son mari, Pierre Chevalier, qu'elle imposa en qualité de maître de ballet, bien qu'il fût d'une insigne médiocrité. Par ailleurs, elle sut si bien exploiter la faveur dont elle ne tarda pas à jouir auprès de Paul I^{er}, qu'en 1800, elle trouva moyen d'avoir, non pas un spectacle à son bénéfice, ainsi que le prévoyait son contrat, mais trois ! ⁶

Après avoir fait ses débuts devant la cour, au théâtre de Pavlovsk, M^{me} Chevalier joua pour la première fois devant le public de la capitale, le 25 juin 1798, dans *Alexis et Justine* de N. Dezède, et elle remporta un succès si éclatant que, quelques jours plus tard, des éditeurs pétersbourgeois s'empressèrent de publier trois airs chantés par elle dans cet ouvrage ⁷. Dès lors, elle parut dans tous les spectacles lyriques donnés par la compagnie française, dont elle fut la principale protagoniste et auxquels sa présence valait toujours une affluence considérable.

Paul et Virginie, opéra de R. Kreutzer dans lequel l'artiste fit ses débuts, lors de son arrivée à Hambourg, et qu'elle chanta également, durant son séjour à Saint-Pétersbourg.

¹ E.-L. GERBER : *Neues Lex.*, I, 699.

² *Archives Th. Imp.*, II, 531.

³ *Op. cit.*, p. 128.

⁴ L'actrice la mieux payée après M^{me} Chevalier, ne recevait que R. 5.000,—.

⁵ *Archives Th. Imp.*, II, 531 et 607.

⁶ *Ibid.*, I, 276, 282 et 294.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 29 juin 1798, annonce.

Mais, tout en s'acquittant des obligations qui lui incombaient à la scène, l'avidé artiste ne perdait pas de vue ses intérêts particuliers. Bien qu'elle se fût fait accompagner en Russie par son mari, elle n'avait pas tardé à devenir la maîtresse attirée du comte Koutaïssouf qui s'était pris d'une folle passion pour elle, au point de mêler le portrait de l'actrice aux petites icones que, comme tout bon orthodoxe, il avait l'habitude de porter sur la poitrine ¹. Grâce à ce tout-puissant personnage, elle jouit bientôt d'une influence considérable dont elle usa, autant pour faciliter la carrière de son mari, que pour son compte propre, en se faisant payer grassement les services qu'elle rendait de gauche et de droite. Si bien qu'un historien, rapportant qu'au début de l'année 1799, « tout l'Empire était à la disposition de trois femmes », dont M^{me} Chevalier, ajoute :

... Le crédit qu'elle avait sur son amant, enté sur celui que Koutaïssouf avait sur l'empereur, lui donnait une part très directe et très réelle au pouvoir ².

Mais ce n'était point encore assez pour cette aventurière car, abandonnant Koutaïssouf qui pensa en perdre la raison, elle tourna ses batteries contre Paul I^{er} lui-même, et elle réussit à prendre bientôt sur lui un ascendant incroyable auquel elle dut de disposer dès lors d'une influence presque illimitée. Non contente d'obtenir, un an à peine après son engagement, une augmentation qui porta ses appointements à la somme de R. 8.200,—, ainsi que trois spectacles annuels à son bénéfice ³, elle se mit aussitôt en devoir d'exploiter sans vergogne son pouvoir, et à en faire trafic, recevant des cadeaux magnifiques et des sommes énormes de ceux dont elle consentait à appuyer les sollicitations. C'est ainsi, en particulier, que le prince Bariatinsky lui envoya un collier de brillants, d'une valeur de six mille roubles, comme prix d'une démarche faite en sa faveur auprès de l'empereur ⁴, et que le comte N. P. Chérémétief versa à Pierre Chevalier une somme de R. 20.000,— pour obtenir, de Paul I^{er}, l'autorisation d'abandonner la direction des Théâtres impériaux ⁵.

Désormais au faite de la puissance, M^{me} Chevalier avait la satisfaction de voir se prosterner devant elle les plus hauts dignitaires de l'Empire, toujours empressés à lui plaire, et auxquels les spectacles donnés à son bénéfice fournissaient l'occasion de se faire bien voir de la favorite. Chacune de ces soirées lui rapportait plus de R. 25.000,—, et l'on s'arrachait la faveur d'y assister. Point ne lui était besoin, ainsi que cela était l'habitude en ce temps, de faire offrir les places au domicile des particuliers. Les personnes les plus huppées accouraient dans la maison de l'aventurière, pour lui témoigner leur considération en espèces sonnantes. Des courtisans payaient leurs loges mille roubles, et de simples négociants, qui pensaient être quittes en versant vingt-cinq roubles pour des places ordinairement taxées un rouble et demi, se voyaient refuser dédaigneusement leur argent ⁶.

Par ailleurs, l'artiste régnait autocratiquement, non seulement sur la scène française, mais encore sur tous les divertissements de la cour qu'elle réglait selon sa volonté; et le dramaturge A.-F.-F. Kotzebue, qui venait précisément d'être nommé directeur du Théâtre allemand, narre en ces termes les mécomptes que pareille situation lui fit endurer :

... Un obstacle particulièrement fâcheux s'opposait au développement du Théâtre allemand. C'était la jalousie du Théâtre français ou, plus exactement, celle de M^{me} Chevalier, sa

¹ Ancien barbier de l'empereur, ce vil personnage avait joué, auprès du souverain, le rôle d'entre-metteur, ce dont il avait été récompensé en se voyant octroyer le titre comtal.

² C^{te} F. GOLOVKINE : *Op. cit.*, p. 185.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 56.

⁴ V. N. GOLOVINA : *Op. cit.*, p. 153.

⁵ F. GOLOVKINE : *Op. cit.*, p. 185.

⁶ A.-F.-F. KOTZEBUE : *Op. cit.*, pp. 224-225.

première pensionnaire et sa régente, qui redoutait de voir l'art allemand faire ombre à l'art français, crainte parfaitement ridicule, vu l'état très moyen de la scène allemande, et la prédilection des Russes pour la compagnie française. Mais elle voulait que nul, hormis elle, ne pût divertir — bien ou mal — l'empereur. Les Italiens et les Russes étaient à peu près bannis du théâtre du château ¹, ainsi que de celui de l'Ermitage. La muse tragique française elle-même, en la personne de M^{lle} Valville, devait paraître aussi rarement que possible... A quatre reprises, l'empereur exigea un spectacle allemand. Les quatre fois, je reçus, de M^r le Grand-maréchal, l'ordre de me tenir prêt et, les quatre fois, M^{me} Chevalier réussit à obtenir contre-ordre ².

A la fin de l'année 1800 ou au début de 1801, la cantatrice interpréta, pour la première fois, le rôle principal d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, et elle le fit de manière à enthousiasmer Paul I^{er} qui, à cette occasion, lui remit une bague de grand prix ³. Toutefois Kotzebue, qui était bon juge en la matière, ne partagea point cette impression, ainsi que le montre son témoignage :

... Elle s'essaya aussi, mais occasionnellement, dans le tragique et là, à mon avis, elle se montra moins que moyenne. Dans *Iphigénie en Aulide* qui enchanta particulièrement l'empereur, il ne lui arriva pas un instant de faire oublier M^{me} Chevalier, chose que souligna un poème français alors répandu à Saint-Petersbourg, qui montrait Racine à ses pieds, cependant que toutes les Muses et les Grâces n'étaient, en face d'elle, que de vulgaires blanchisseuses ⁴.

De la même époque, date ce portrait tracé par Kotzebue encore, qui explique assez la faveur dont la cantatrice française jouissait auprès du souverain et du public :

... Elle était encore ravissante, bien qu'elle eût pris trop d'embonpoint, et qu'elle fût proche de la trentaine. Comme cantatrice, elle était très bonne, et excellente comme comédienne naïve et comique. Son visage ovale et aimable lui vient également en aide, qui fait instantanément une impression agréable sur le spectateur, dès qu'elle paraît sur la scène ⁵.

Et le dramaturge de compléter ce tableau en ajoutant :

... Elle prouvait que la race des jolies sultanes camardes décrites dans le célèbre conte de Marmontel, n'avait pas encore disparu ⁶.

Mais les plus belles aventures ont une fin, et M^{me} Chevalier devait, à son tour, constater que la Roche Tarpéienne est près du Capitole. Car la mort tragique de Paul I^{er} mit un terme inattendu et brutal à ce conte digne des *Mille et une nuits*. A peine, en effet, le souverain avait-il rendu le dernier soupir, que la cantatrice vit arriver dans sa maison deux officiers qui, l'ayant tirée du lit, lui intimèrent sans plus de façons, l'ordre de repasser immédiatement les frontières de l'Empire. Toutefois, elle dut à la mansuétude de l'empereur Alexandre I^{er}, d'obtenir un court

¹ Les châteaux de Gatchina et de Pavlovsk, résidences de la famille impériale pendant l'hiver et l'été.

² *Op. cit.*, pp. 203-204.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, III, 532.

⁴ *Op. cit.*, pp. 226-227.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 204. L'écrivain allemand fait allusion ici à *Soliman II*, l'un des plus charmants entre les *Contes moraux* de J. F. Marmontel, dont C. S. Favart tira le livret d'un opéra-comique : *Soliman II, ou les trois sultanes* qui, mis à la scène à Paris en 1761, avec une musique de P. C. Gibert, connut un très grand succès. Comme nous l'avons signalé, cet ouvrage avait été joué à Saint-Petersbourg, dès 1765, par la troupe française de la cour.

délat et de pouvoir quitter la capitale sans encombre. Elle fut même libérée de l'obligation, habituellement imposée à tous les particuliers qui partaient définitivement pour l'étranger, de verser à l'Etat le dixième de sa fortune ¹. Mais elle fut contrainte d'abandonner un diamant, d'une grosseur extraordinaire, dont son impérial protecteur lui avait fait présent ².

L'artiste traversa alors l'Allemagne, se produisant dans plusieurs villes où elle retrouva son succès habituel, puis elle regagna Paris où, paraît-il, elle acquit une belle propriété dans laquelle elle put jouir paisiblement de l'énorme fortune que son amoralité lui avait permis d'amasser ³.

Dès lors, le silence se fit sur elle, si complet que l'on ignore la date de sa mort.

* * *

Pierre CHEVALIER, danseur et chorégraphe, mari de la cantatrice précédente avec laquelle il arriva en Russie, avait été danseur, puis second maître de ballet du Théâtre-Italien de Paris. D'une outrecuidance et d'une vantardise invraisemblables, il prétendait s'être produit à l'Académie royale de musique dans un « pas de cinq », aux côtés des fameux danseurs Gardel et Vestris, ce qui fit dire à un Russe qui l'avait vu à cette époque :

Je trouve Monsieur Chevalier très-modeste; il ne parle que d'un pas de cinq; mais moi, je l'ai vu danser un pas de seize ! ⁴

Témoignage qui montre que, si Pierre Chevalier avait paru à l'Académie royale, c'était en la qualité fort modeste de simple comparse. D'autre part, il avait également appartenu, en 1780, au Théâtre des Grands danseurs du Roy ⁵. Ayant accompagné sa femme, lorsque celle-ci se rendit à Hambourg en 1795, il dut donner alors quelques ouvrages à l'Opéra français de cette ville, car il existe au moins un scénario imprimé, de sa composition ⁶.

Puis comme M^{me} Chevalier avait exigé qu'il fût engagé à Saint-Pétersbourg, il s'y rendit en sa compagnie, après avoir signé avec la direction des Théâtres impériaux, le 1^{er} avril 1798, un contrat valable pour trois ans, qui lui assurait un gage de R. 3.000,—. Mais, cinq mois plus tard déjà, grâce à l'influence de sa femme, il obtint que cet arrangement fût annulé et remplacé par un autre qui lui octroyait des appointements de R. 4.000,— ⁷. Toujours grâce à son intrigante moitié, cet artiste dont chacun reconnaissait pourtant l'insuffisance, parvint à reléguer au second plan le chorégraphe Charles Le Picq qui se distinguait depuis de nombreuses années au service de la cour. Si bien que, le 9 novembre 1799, Paul I^{er} signa un oukase nommant ce triste personnage : « Dès aujourd'hui et à jamais compositeur des ballets » ⁸.

Ainsi solidement installé dans la place, Pierre Chevalier se mit en devoir de donner les preuves de son misérable talent, et il commença de produire, à de brefs intervalles, quantité de ballets qui, au dire des connaisseurs, ne réussissaient que grâce à la somptuosité de leur mise en scène et aux décors splendides dont Pietro Gonzaga les encadrait ⁹. Car, ainsi que le démontrent les documents officiels, la direction des Théâtres impériaux, soucieuse de complaire

¹ A.-F.-F. KOTZEBUE : *Op. cit.*, pp. 225 et 227.

² M^{me} VIGÉE-LEBRUN : *Op. cit.*, pp. 79-80.

³ G. SCHILLING : *Op. cit.*, II, 202.

⁴ Rapporté par A.-F.-F. KOTZEBUE : *Op. cit.*, p. 221.

⁵ E. CAMPARDON : *Les spectacles de la foire*, I, 202.

⁶ *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. Catalogue*; Paris, 1843-1845, T. II, p. 383.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 94.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ainsi que nous l'avons signalé précédemment, l'un de ces ouvrages : *Les amours de Flore et de Zéphire*, eut même l'insigne honneur d'être pourvu d'une partition due à nul autre que Giuseppe Sarti, et fut représenté au théâtre du palais de Gatchina, le 8 septembre 1800.

au monarque qui avait accordé sa particulière protection au nouveau chorégraphe, s'empressait de déférer aux moindres désirs de celui-ci, et ne se refusait à aucune dépense pour le satisfaire ¹.

En même temps, Pierre Chevalier s'occupait de tirer le plus de profit possible des hautes relations que sa femme s'était acquises, et de l'ascendant qu'elle avait pris sur Paul I^{er}. Et il la seconda si diligemment dans ses manœuvres déshonnêtes, que tous deux réussirent, en peu de temps, à amasser une fortune considérable. Comme sa digne épouse, il se chargeait, moyennant un bon prix, d'appuyer les requêtes des personnes qui sollicitaient du gouvernement une grâce, un emploi ou un avancement. Aussi vivait-il dans un luxe dont on peut se faire une idée d'après ce passage des mémoires de Kotzebue :

... *Ses chambres n'étaient pas moins richement meublées que celles du Palais-Michel* ².
Son cabinet rose, tendu de fines mousselines fleuries, semblait être le temple de la Volupté... ³

Bien plus, la faveur impériale valut bientôt à ce misérable histrion sa nomination au grade civil d'assesseur de collège ⁴, et l'on affirmait même dans le public — aussi bien se plaisait-il à le proclamer — qu'il avait été créé chevalier de l'Ordre de Malte, ainsi que le rapporte un contemporain justement indigné, qui nous a laissé de lui ce portrait assez peu flatteur :

... *Danseur de tréteaux, jacobin forcené auquel on permit d'endosser l'uniforme de Malte, il joignait à l'insolence habituelle de pareilles gens, une rapacité qui, même parmi eux, ne l'est pas* ⁵.

Telle était la faveur dont ce malhonnête personnage bénéficiait auprès de Paul I^{er} que, quelques semaines avant sa mort, celui-ci le chargea de se rendre à Paris pour y engager de nouveaux artistes, lui faisant remettre une somme de R. 2.000,— pour ses frais de voyage et ses autres débours ⁶. Mais arrivé en France, Pierre Chevalier eut la déception d'apprendre la fin tragique de son protecteur et le revirement qui s'était produit à la cour de Saint-Pétersbourg. Aussi jugea-t-il plus prudent de ne pas rentrer en Russie, probablement empochant sans scrupule aucun l'argent qui lui avait été octroyé pour remplir sa mission.

Aussi bien, ne tarda-t-il pas à être remplacé, à la tête du ballet impérial, par un artiste autrement méritant, le célèbre chorégraphe français Charles Didelot.

* * *

¹ Cmf. *Archives Th. Imp.*, II, *passim*.

² Edifié en 1797-1799 au bord du canal de la Fontanka, sur l'emplacement occupé autrefois par le Palais d'été de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, le Palais Saint-Michel fut l'œuvre de l'architecte russe V. I. Bajénof qui en traça les plans sur l'ordre de Paul I^{er} et qui, conformément au désir de celui-ci, en fit une manière de château-fort, avec fossés et pont-levis derrière lesquels l'autocrate s'imaginait être plus en sûreté que dans le Palais d'hiver. Ce qui — on le sait — n'empêcha pas Paul I^{er} d'être assassiné, durant la nuit du 11 au 12 mars 1801, dans l'une des pièces de cet édifice qu'il avait meublé somptueusement... et économiquement, en y faisant transférer le magnifique mobilier dont le prince G. Potemkine s'était plu à enrichir le Palais de la Tauride. L'allusion de Kotzebue s'explique par le fait qu'à son retour de la Sibérie où il avait été déporté arbitrairement sur l'ordre de l'empereur, l'écrivain avait été chargé, à titre de compensation, de donner la description officielle du Palais Saint-Michel et des œuvres d'art que celui-ci contenait.

³ *Op. cit.*, p. 224.

⁴ Ainsi que nous l'avons rapporté, quand Paul I^{er} accorda, en 1798, semblable distinction à Giuseppe Sarti qui la méritait bien autrement, le grade dont il s'agit était, sous le régime tsariste, le huitième de la hiérarchie civile qui en comportait quatorze au total; il correspondait au grade de colonel dans l'armée, et conférait la noblesse à celui qui en était revêtu. Aussi le vaniteux danseur s'empressa-t-il de profiter de la circonstance pour faire précéder son nom de la particule *de*, comme le révèle le programme de la représentation de son ballet : *Les amours de Flore et de Zéphire*, en 1800.

⁵ F. GOLOVKINE : *Op. cit.*, p. 185.

⁶ *Archives Th. Imp.*, I, 324.

Rose COLLINET, 1^{re} ballerine certainement française, semble être l'artiste nommée Marie-Rose Pole, dite Rose ¹ qui, après avoir reçu les leçons de Deshayes, parut pour la première fois en 1782, à l'Académie royale de musique de Paris qu'elle abandonna bientôt pour passer dans le corps de ballet de la Comédie-Française ². Après s'être perfectionnée auprès du célèbre Vestris, elle reparut à l'Opéra en 1786, dans *Armide* de Gluck, s'attirant ces lignes flatteuses du *Journal de Paris* :

... On a remarqué avec plaisir que tous ses mouvemens étoient naturels, uniquement parce qu'elle paroît s'éloigner des difficultés réservées aux hommes, et qu'elle évite, par ce moyen, les attitudes violentes qui privent la danseuse des grâces qui appartiennent à son sexe ³.

Deux ans plus tard, son directeur, A. Dauvergne, la jugeait :

... La meilleure danseuse dans le genre noble ⁴.

Après s'être produite jusqu'en 1790, dans de nombreux ouvrages où elle se fit justement remarquer, M^{lle} Rose qui, paraît-il, était d'un caractère capricieux et peu aimable, dut quitter l'Académie royale car, dès cette époque, son nom ne figure plus dans les distributions ⁵. Il est probable que l'artiste se rendit alors à l'étranger et qu'elle parut sur plusieurs scènes, avant que d'être engagée en 1798, à Hambourg, par la troupe française d'opéra qui jouait dans cette ville, à ce moment. Ayant débuté au mois de juillet, dans le ballet d'*Œdipe à Colone* de A. Sacchini, elle ravit le public dont elle conserva la faveur pendant toute la durée de son séjour, se faisant non moins remarquer par « ses mœurs irréprochables », ainsi que le relève un contemporain ⁶ ».

Mais la direction des Théâtres impériaux lui ayant fait parvenir une proposition particulièrement avantageuse, Rose Collinet s'empressa de l'accepter et, le 1^{er} mai 1799, elle entra dans la troupe chorégraphique de Saint-Pétersbourg ⁷, sans doute sur la recommandation de Pierre Chevalier qui avait dû avoir l'occasion de reconnaître son talent, alors qu'elle se produisait encore à Paris. Avec le titre de 1^{re} danseuse, elle reçut des appointements annuels de R. 3.500,—, dont le taux exceptionnellement élevé montre assez sa haute qualité.

En 1801, Rose Collinet ouvrit, dans la capitale, une école particulière dans laquelle elle offrait d'enseigner « la danse aux demoiselles », soit aux jeunes filles de la bonne société ⁸. Par la suite, elle devint la femme du chorégraphe Charles Didelot qui se trouvait pour lors à la tête du ballet de la cour.

Nous n'avons pu établir la date à laquelle cette artiste abandonna la scène impériale.

* * *

Jérôme CORBIEAUX, flûtiste et hautboïste de nationalité française, ne nous est pas connu avant son séjour à Hambourg où, durant les dernières années du XVIII^e siècle, il devait

¹ Rendant compte de la première représentation du ballet : *L'arrivée de Thétis*, à Gatchina en 1799, le correspondant de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 237, désigne en effet Rose Collinet, qui avait dansé le rôle principal de cet ouvrage, sous le seul nom de Rose. Fait qui paraît confirmer notre supposition sur l'identité de la danseuse parisienne et de celle de Saint-Pétersbourg.

² E. CAMPARDON : *L'Académie royale de musique*; Paris, 1884, T. II, p. 263.

³ N^o du 22 septembre (nouv. st.) 1786.

⁴ Cité par G. CAPON : *Les Vestris*; Paris, 1908, p. 267.

⁵ E. CAMPARDON : *L'Académie royale...*, II, 264.

⁶ Cité par H. HARKENSEE : *Op. cit.*, p. 31.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 83.

⁸ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 avril 1801, annonce.

appartenir à l'Opéra français dont G.-A. Paris dirigeait l'orchestre ¹. Comme son engagement à Saint-Pétersbourg suivit de près celui de G.-A. Paris, il est permis de supposer que ce fut sur la recommandation de celui-ci, que Jérôme Corbieaux fut appelé en Russie par la direction des Théâtres impériaux qui, le 26 septembre 1799, signa avec lui un contrat de trois ans, aux termes duquel l'artiste devait recevoir des appointements de R. 900,— et une somme de R. 600,— pour ses voyages aller et retour. Dans ce contrat, il était spécifié :

M^r Corbieaux s'engage à jouer de la flûte traversière, du flageolet et du hautbois dans tous les grands opéras-comiques français, à l'opéra buffa, dans toutes les pièces à vaudevilles, les ballets, pantomimes et pièces de divertissement, et à se trouver ponctuellement aux répétitions de ces spectacles. En un mot, il doit se conformer à tous les points de ce contrat en ville et hors de ville, ainsi que partout où il plaira à la Cour d'avoir un spectacle ².

En 1801, Jérôme Corbieaux était le premier flûtiste de l'orchestre de la cour. Il mourut à Saint-Pétersbourg, en 1823 ³.

* * *

Venceslas CZERWENKA ⁴, remarquable hautboïste membre de la famille tchèque de ce nom qui a produit d'innombrables exécutants, était le fils d'un bassoniste appartenant à l'orchestre de la cour de Vienne ⁵. Il dut naître vers 1777 ⁶, et fit ses études auprès du célèbre clarinettiste Joseph Beer avec lequel il commença de bonne heure à faire des tournées. C'est ainsi qu'il se produisit avec son maître à Riga en 1791, et à Saint-Pétersbourg, au cours de l'année suivante ⁷. Six ans plus tard, Venceslas Czerwenka entra au service des Théâtres impériaux, et il fut affecté au premier orchestre de la cour, en qualité de second hautbois, aux côtés de F. Branchino. Il avait alors un gage annuel de R. 1.000,— ⁸ et, en 1801, quand il fut devenu 1^{er} hautboïste, son traitement fut porté à R. 1.500,— ⁹.

S'il fallait en croire le correspondant pétersbourgeois d'un périodique allemand, Venceslas Czerwenka aurait pris la fuite en 1812, lors de l'invasion napoléonienne et, en compagnie du violoniste L.-W. Maurer, il se serait réfugié à la frontière de la Sibérie où il aurait passé cinq années ¹⁰. Toutefois, la présence d'un hautboïste du même prénom et du même nom, dans la chapelle royale de Suède, durant la période 1813-1815 ¹¹, semble infirmer ce renseignement.

Quoi qu'il en soit, l'artiste tchèque se retrouvait en 1819 à Saint-Pétersbourg où, pendant plusieurs années, il continua de se produire, et où il mourut en 1839 ¹².

* * *

DALMAS, acteur et éditeur français, commença sa carrière à Saint-Pétersbourg en entrant, le 16 avril 1800, dans la Compagnie française de la cour où il reçut des appointements de

¹ L. WOLLRABE : *Op. cit.*, p. 81, qui le dénomme « Chiriau, *alias Korwio* », et qui le prétend violoncelliste !

² *Archives Th. Imp.*, II, 544-545, texte original en français.

³ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 63.

⁴ F.-J. FÉTIS : *Op. cit.*, II, 409, confond cet artiste avec son parent Theodor Czerwenka qui ne vint jamais en Russie, et qui mourut en 1827.

⁵ G. J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 311.

⁶ En effet, lorsque Venceslas Czerwenka se produisit à Riga en 1791, il fut annoncé qu'il avait quatorze ans. Cmf. M. RUDOLF : *Op. cit.*, p. 273.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 23 avril 1792, annonce.

⁸ *Archives Th. Imp.*, II, 520.

⁹ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

¹⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung*, XX, 726.

¹¹ T. NORLIND et E. TROBÄCK : *Op. cit.*, p. 282.

¹² E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 63.

R. 3.000,— et une indemnité de R. 500,— pour son voyage. Il devait, à l'occasion, se produire comme chanteur, car il se fit entendre notamment dans *Alexis et Justine* de N. Dezède ¹ puis, en 1805, dans *La maison isolée* de N. Dalayrac ². En 1806, Dalmas se trouvait encore au service impérial, et nous ignorons l'époque à laquelle il se retira.

Très peu de temps après son arrivée à Saint-Pétersbourg, cet artiste qui était doublé d'un habile commerçant, fonda, dans la capitale, une maison d'édition musicale qui prit bientôt une certaine extension, et qui mit au jour un grand nombre de pièces, vocales pour la plupart. En 1804, il créa un périodique musical : *Le Troubadour du Nord, journal de Chant avec accompagnement de Piano-Forté*, dans les fascicules duquel il inséra une foule d'ouvertures et d'airs extraits des opéras-comiques représentés, à cette époque, par la troupe française de la cour, et qui apporte de précieux renseignements sur le répertoire et le personnel de cet ensemble. Ce journal renferme également nombre de pages empruntées à des partitions de Boieldieu, V. Martin i Soler, C. Cavos, etc., qui n'ont jamais eu l'honneur d'une édition séparée, et qui ont été ainsi sauvées de l'oubli. L'existence de ce journal se prolongea au moins jusqu'en 1808.

En outre, Dalmas publia *in extenso* trois œuvres dramatiques importantes qui furent jouées à Saint-Pétersbourg, à cette époque : *La jeune femme colère* (1805) et *Télémaque* (1806) de A. Boieldieu, et *Fingal*, tragédie de V. A. Ozérof, avec musique de scène de J. Kozlowski (1808), puis deux recueils de *Romances favorites* de Boieldieu.

En 1830, la maison fondée par lui passa entre les mains de l'éditeur M. Bernard, ce qui permet de penser que Dalmas vécut au moins jusqu'à cette date.

* * *

Stépane Ivanovitch DAVYDOF, compositeur russe né en 1777, mort à Moscou le 10 mai 1825, entra, très jeune encore, dans le chœur des chantres de la cour où ses dispositions attirèrent l'attention de Catherine II qui lui fit étudier la musique avec Giuseppe Sarti. Par la suite, il devint l'un des maîtres de chapelle de l'ensemble dans lequel il avait chanté pendant bien des années puis, le 1^{er} mai 1800, il fut nommé en la même qualité à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg :

... pour enseigner la musique et le chant aux élèves, ainsi que pour composer diverses pièces musicales...

cela aux appointements de R. 500,— par an, avec jouissance d'un logement gratuit et du bois de chauffage qui lui était nécessaire ³.

Au reste, le document d'archives que nous venons de reproduire n'énumère qu'une partie des obligations qui incombèrent dès lors à Stépane Davydof. En effet, un autre document datant de l'année 1804 spécifie que l'artiste avait été également nommé chef d'orchestre des Théâtres impériaux, et qu'en cette qualité, il était tenu de composer les morceaux destinés à être insérés dans les pièces et opéras russes représentés sur les scènes officielles, et qu'enfin il devait remplir les fonctions de répétiteur auprès des troupes russes de la cour ⁴.

Dans les premiers temps de son activité créatrice, Stépane Davydof ne s'était fait connaître que par un ballet : *Le génie de la clémence*, scénario de I. Walberg, qu'il avait composé pour les fêtes du couronnement du tsar Alexandre I^{er} en 1801, puis par un certain nombre de chœurs *a cappella* destinés aux offices de l'église orthodoxe. Mais, en 1803, le grand public de la capitale eut la révélation de son nom, en assistant à la représentation de *La Roussalka*, adaptation de

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 47.

² *Le Troubadour du Nord*, 1805.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 104.

⁴ Document reproduit par A. S. RABINOVITCH : *Op. cit.*, p. 163.

l'opéra-comique : *Das Donauweibchen* du compositeur viennois F. Kauer, dont S. Davydof avait remanié la partition dans laquelle il avait introduit quelques morceaux de son cru. Le succès de cet ouvrage fut tel que, de 1804 à 1806, il en fut donné trois « suites » dont la musique, écrite en collaboration par le jeune musicien et C. Cavos, connut une non moindre faveur et eut, comme celle de la première partie, l'honneur d'une édition devenue aujourd'hui fort rare (Exemplaires des quatre parties en notre possession).

Par la suite, Stéphane Davydof composa des musiques de scène pour les tragédies *Hérode et Mariamne* de G. R. Derjavine (1808) et *Electre et Oreste* de A. N. Grouzintzef (1809), puis une cantate : *Apollon et Admète*, sur un texte du poète A. T. Merzliakof (1817) ¹.

En 1810, il s'était démis de toutes ses fonctions à l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg et sur les scènes de la cour. Mais, quelque temps plus tard, il fut nommé chef d'orchestre du Théâtre impérial de Moscou, fonctions qu'il remplit jusqu'à sa mort survenue en 1825.

Outre les œuvres que nous avons signalées ci-dessus, Stéphane Davydof laissait un ballet-vaudeville : *Le 7^e jeudi de Pâques, ou La promenade au bois de Marie*, plusieurs petites pièces vocales qui avaient été publiées dans des périodiques du temps, notamment dans *Le Troubadour du Nord*, enfin des ouvrages spirituels *a cappella* : une *Liturgie* complète à quatre voix, et treize *Concerts*.

* * *

DEMAR (ou DEMARE?). Sous ce nom qui semble de consonance française, nous connaissons deux frères : Michel né en 1776 et Pierre né en 1778, tous deux pianistes, qui avaient été à Moscou les élèves du facteur d'instruments Poulleau et qui, très jeunes encore, se produisirent au concert dans cette ville, entre 1785 et 1786 ². L'un de ces artistes — nous ignorons lequel — semble être allé s'établir en 1802 à Saint-Pétersbourg, comme professeur de fortepiano, et il mit alors en vente un recueil de *Polonaises* de sa composition, pour cet instrument ³. Ce sont là les seuls renseignements que nous ayons été à même de recueillir sur ces musiciens.

* * *

DUCROICY, comédien et chanteur, entra le 20 avril 1798 dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg :

... pour jouer dans la comédie les financiers, paysans, grimmes et manteaux, et dans l'opéra-comique ou bouffon, les rôles de la Ruelle [sic] et Trial, exceptant de ces derniers les rôles marqués au coin de la jeunesse et tenants plus de la haute-contre que de la taille ⁴.

Ducroicy reçut alors des appointements de R. 3.500,— qui, dès l'année suivante, furent portés à R. 4.500,— sans préjudice d'une indemnité de R. 500,— pour ses voyages. En outre, son contrat valable pour trois ans lui donnait droit à un spectacle annuel à son bénéfice ⁵.

Second acteur de la troupe — après La Roche — Ducroicy devait être un artiste de grand talent, car M^{me} Fusil qui le vit en 1806, affirme qu'il était « un excellent financier » ⁶, cependant que S. P. Gikharef en parle comme d'un comédien de premier ordre, qui excellait dans les rôles à manteaux ⁷.

¹ *Le Messager de l'Europe*, juin 1817, pp. 226-227.

² N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 175.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 11 avril 1802, annonce.

⁴ *Archives Th. Imp.*, II, 605, texte original en français, dont nous reproduisons scrupuleusement le libellé.

⁵ *Ibid.*, III, 48.

⁶ *Op. cit.*, II, 186.

⁷ *Op. cit.*, pp. 226 et 357.

Cet artiste resta pendant bien des années au service de la cour, puisqu'il jouait encore au début de l'année 1812. C'est probablement à cette époque, qu'il quitta la Russie, en compagnie de ses camarades.

* * *

M^{me} DUMUR, compositeur qui devait être aussi pianiste et harpiste, semble avoir été fixée à Saint-Pétersbourg, dans les dernières années du XVIII^e siècle, car elle y publia, en 1799, un *Recueil de petites pièces pour la Harpe et Fortepiano*, et un *Nouveau Recueil de musique* pour les mêmes instruments ¹. Ce sont là les seuls renseignements que l'on possède sur cette personne à laquelle aucun contemporain ne fait allusion.

* * *

M^{me} DUPLESSIS, comédienne française, mère des deux actrices Julie Duplessis et Duplessis cadette, était peut-être l'artiste qui jouait les confidentes à Saint-Quentin en 1783-1784, pour passer à l'emploi de jeune première à Anvers, en 1789 ². On la vit pour la première fois en Russie quand elle parut à Moscou en 1792-1793, dans la troupe française ambulante que dirigeait J.-B. Volange et, au dire d'un contemporain qui la vit alors, elle possédait « un grand talent » ³. Mais elle ne tarda pas à s'éloigner avec cet ensemble et à regagner la France.

Aussi, lorsque M^{me} Duplessis fut engagée le 12 septembre 1798, dans la compagnie française de la cour, la direction des Théâtres impériaux lui versa-t-elle la somme de R. 500,— pour lui permettre de se rendre à Saint-Pétersbourg avec ses filles ⁴. Le contrat de trois ans qui avait été conclu avec elle, lui assurait des appointements de R. 1.500,—. Toutefois, M^{me} Duplessis ne se produisit pas longtemps sur la scène impériale, car elle mourut déjà le 11 mai 1799, à Saint-Pétersbourg ⁵.

* * *

Julie DUPLESSIS, actrice française, fille aînée de la précédente, fut engagée le 12 septembre 1798, en même temps que sa mère et que sa sœur cadette. D'une durée de trois ans également, son contrat lui valait des appointements de R. 1.000,—. Mais, sa mère étant venue à mourir, Julie Duplessis se retira déjà le 6 mars 1800 ⁶, et l'on ignore ce qu'il advint d'elle dès lors.

* * *

M^{lle} DUPLESSIS cadette, actrice française, fille de M^{me} Duplessis, fut engagée dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg, en même temps que sa mère et sa sœur aînée, par contrat de trois ans, et aux appointements de R. 500,— par an. Mais, le jour de la mort de sa mère, le 11 mai 1799, elle reçut son congé ⁷.

* * *

EWEST, comédien allemand, mari de l'actrice du même nom et dont nous ignorons les antécédents, appartenait à la troupe allemande que J. Mire dirigeait à Saint-Pétersbourg quand,

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 4 janvier et 12 avril 1799, annonces.

² H. LYONNET : *Op. cit.*, I, 620.

³ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 281.

⁴ *Archives Th. Imp.*, I, 253.

⁵ *Ibid.*, III, 48.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 48.

⁷ *Ibid.*

le 1^{er} septembre 1800, celle-ci passa au service impérial. Les appointements d'Ewest et ceux de sa femme furent alors fixés à la somme globale de R. 2.000,— par an¹. Ainsi que le révèle un périodique théâtral, cet artiste se produisait encore dans la capitale russe en 1811².

* * *

M^{me} EWEST, actrice et cantatrice allemande, femme du précédent, se produisait avec son mari dans la troupe de J. Mire, à Saint-Pétersbourg, et elle passa avec celle-ci au service de la cour, le 1^{er} septembre 1800³. M^{me} Ewest se trouvait encore sur la scène de Saint-Pétersbourg en 1811⁴ et, au dire d'un connaisseur, elle jouait remarquablement les rôles de mères comiques dans lesquels elle montrait un talent plein de naturel⁵.

* * *

Michelina FIDANZA, cantatrice italienne, faisait partie de la troupe de l'impresario Bondini, à Prague en 1782 et, la même année, elle parut avec cet ensemble à Leipzig où un spectateur enthousiaste jugea qu'elle était :

... aussi excellente chanteuse que remarquable comédienne, dont les airs étaient toujours redemandés da capo.

Opinion que confirma, trois ans plus tard, un autre témoin habitant la même ville, selon lequel :

... le parterre la rappelait aussi longtemps qu'elle n'avait pas comblé ses vœux⁶.

Après avoir chanté à Trieste en 1790, en qualité de 1^a buffa, puis à Pistoie en 1796, Michelina Fidanza fut engagée dans la troupe d'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg où elle fut admise le 1^{er} septembre 1797, en même temps qu'un personnage portant un nom identique — son mari probablement — qui allait remplir l'emploi de souffleur⁷.

Au cours de cette même année, l'artiste se produisit dans *La lanterna di Diogene* de P. Guglielmi⁸. C'est là le seul renseignement que l'on possède sur son activité à Saint-Pétersbourg, et l'on ignore la date à laquelle elle quitta la Russie.

* * *

Jean-Baptiste-Edme FROGÈRES (1753-1832), de son véritable nom : Aubert, comédien français, père de l'actrice suivante, joua tout d'abord à Lyon, puis il débuta à Paris en 1790, au Théâtre des Variétés amusantes, pour passer, deux ans plus tard, au Théâtre de la Cité où il occupait les emplois de valets fripons et de Gascons⁹.

Le 26 juin 1798, il fut engagé dans la compagnie française de Saint-Pétersbourg, par contrat de trois ans :

¹ *Ibid.*, III, 64, qui appelle ce couple : Ewelt.

² C.-F.-W. BORCK : *Op. cit.*

³ *Archives Th. Imp.*, III, 64.

⁴ C.-F.-W. BORCK : *Op. cit.*

⁵ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 433.

⁶ E. L. GERBER : *Neues Lexikon*, II, 119-120.

⁷ *Archives Th. imp.*, III, 72.

⁸ *Ibid.*

⁹ H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 87.

... pour jouer les premiers comiques dans la comédie, et tous les rôles (hors cet emploi), qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer.

Fixés d'abord à R. 2.500,—, ses appointements furent portés à R. 2.700,—, dès le 1^{er} mars de l'année suivante. En outre, il reçut une somme de R. 800,— pour son voyage et celui de sa fille engagée en même temps que lui ¹.

Grâce à son esprit et à l'agrément de sa conversation, Frogères ne tarda pas à gagner l'affection toute particulière de Paul I^{er} qui, au dire d'un contemporain, lui accorda l'autorisation de pénétrer à toute heure dans son cabinet, sans être annoncé. Aussi bien, vit-on souvent l'autocrate et l'acteur se promener dans le parc de la résidence impériale, se tenant par le bras et discutant d'art et de littérature.

Toutefois, lorsque Paul I^{er} fut assassiné, l'artiste s'imagina que ses relations avec l'empereur défunt risquaient de lui nuire dans l'esprit d'Alexandre I^{er}, et il n'osa pas se présenter à lui. Aussi ce dernier prit-il sur lui d'interpeller Frogères et de lui demander la raison de sa disparition. A quoi l'acteur, bien que fort ému, répartit spirituellement : « Je ne connaissais pas votre adresse, Sire ! » Réponse dont le souverain se divertit fort, et qui valut à Frogères la faveur du nouvel empereur ².

Peut-être cet artiste quitta-t-il Saint-Pétersbourg en 1812, quand toute la compagnie française reçut son congé. Il regagna alors Paris où il parut sans succès à l'Odéon en 1815, et où il mourut du choléra en 1832.

* * *

M^{lle} FROGÈRES, actrice et cantatrice française, fille du précédent, parut, très jeune encore, dans des rôles d'enfants au Théâtre des Variétés amusantes en 1793 puis, l'année suivante, au Théâtre de la Cité ³. Le 26 juin 1798, elle fut engagée dans la troupe française de Saint-Pétersbourg, par contrat de trois ans, avec des appointements de R. 2.000,— :

... pour jouer les rôles de grandes soubrettes, rôles de Quinault, d'Angeville, convenables à son âge, en chef ou partage, des rôles de secondes soubrettes, paysannes ou rôles travestis de cet emploi, confidentes. En cas de besoin, chanter dans l'opéra des rôles de convenance ⁴.

M^{lle} Frogères joua à Saint-Pétersbourg jusqu'au moment où la troupe française fut congédiée en 1812. Elle dut alors rentrer en France, mais nous ignorons ce qu'il advint d'elle dès ce moment.

* * *

Johann-Gottfried HARTMANN ⁵, violoniste allemand, naquit probablement à Hambourg où il fut l'élève de J.-A. Romberg et où, en 1795, il jouait dans l'orchestre de l'Opéra français, sous la direction de G.-A. Paris ⁶. Aussi fut-ce sans doute sur la recommandation de ce dernier, que la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg l'engagea, le 26 septembre 1799, par contrat de trois ans, aux conditions suivantes :

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 530 et 605, et III, 56.

² M^{me} VIGÉE-LEBRUN : *Op. cit.*, II, 28.

³ H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 87.

⁴ *Archives Th. Imp.*, II, 531 et 606, texte original en français.

⁵ Ces prénoms sont attestés par le contrat conclu par cet artiste avec la direction des Théâtres impériaux. Par erreur, E.-L. GERBER : *Neues Lex.*, II, 511, le prénomme : Heinrich-August et ajoute, non moins inexactement, que Hartmann devint, par la suite, « directeur de la musique du Théâtre français de Saint-Pétersbourg », fonctions dont le véritable titulaire était G.-A. Paris.

⁶ L. WOLLRABE : *Op. cit.*, p. 81. — *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 552, qui fait un grand éloge de cet artiste, à l'occasion d'un concert donné par lui à Leipzig.

... *M^r Hartmann s'oblige à jouer dans tous les grands opéras-comiques français, à l'opéra buffa, dans toutes les pièces à vaudevilles, ainsi que dans les ballets, pantomimes et pièces de divertissement, et à se trouver ponctuellement aux répétitions de ces spectacles.*

En échange de quoi, il était assuré au violoniste un traitement annuel de R. 900,— et une indemnité de R. 600,— pour son voyage aller et retour ¹. En 1801, J.-G. Hartmann avait un gage de R. 1.000,— ². La même année, il se produisit avec un grand succès à Moscou, pendant les fêtes du couronnement d'Alexandre I^{er}, ainsi qu'en témoigne cette correspondance adressée de cette ville à un journal allemand :

... *La musique de la chambre impériale était ici. A sa tête se trouvait M^r Hartmann, un jeune violoniste de talent, originaire de Hambourg... Il nous ravit avec des compositions de Haydn et de Mozart, excellemment jouées, ainsi qu'avec de bons soli de son cru* ³.

Johann-Gottfried Hartmann mourut à Saint-Pétersbourg, en 1828 ⁴.

* * *

Ignaz VON HELD, compositeur et guitariste d'origine tchèque, naquit à Hohenbrück (Bohême) en 1766, et fut successivement musicien, militaire, inspecteur du port de Saint-Pétersbourg (en 1808), puis musicien encore une fois pour finir, à une date que nous ignorons, dans la peau d'un fonctionnaire de l'Etat russe ⁵. S'avisant de la vogue extraordinaire de la guitare au sein de la société russe de son temps, ce curieux personnage se fit connaître en donnant, au début du XIX^e siècle, une méthode pour cet instrument, qu'il publia en allemand avec texte russe en regard, sous le titre :

Guitarre-Schule, vollständige Anleitung zu einem selbstständigen Unterricht auf der sechssaitigen Guitarre.

Au moment où parut son ouvrage, I. von Held inséra, dans la feuille officielle, un avis au long duquel il informait les amateurs que sa méthode s'appliquait indifféremment :

... *à la guitarre espagnole montée de 6 ou 7 cordes de boyau, ou à la guitarre anglaise à 6 ou 7 cordes de fer...*,

ajoutant qu'elle était suivie d'une *Sonate* avec accompagnement de violon ou de flûte ⁶.

Si nous ne faisons erreur, c'était là la première méthode pour cet instrument qui eût été publiée en Russie. Toutefois, Ignaz von Held dut constater, au bout de quelques années déjà, que la guitare à six cordes était tombée en désuétude et que, d'autre part, son ouvrage était entaché de nombreuses fautes d'impression. Aussi, en 1802, publia-t-il une nouvelle méthode, cette fois destinée à la guitare à sept cordes ⁷, mais qui, malheureusement pour lui, fut bientôt supplantée par celles que le virtuose D. Kouchénéf-Dmitrievsky donna coup sur coup en 1814 et 1815.

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 545.

² E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 112.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV, 367.

⁴ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 64.

⁵ G.-J. DLABACZ : *Op. cit.*, I, 599-602.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 25 juin 1801, annonce en français.

⁷ *Ibid.*, du 1^{er} juillet 1802, annonce.

En outre, Ignaz von Held mit au jour, dès 1803, un grand nombre de petits morceaux de tout genre pour le fortepiano : polonaises, contredanses, valse, etc.; et, en 1813, une série de pièces vocales, de caractère patriotique, qui lui valurent de grands éloges, quand elles furent chantées à Saint-Pétersbourg¹. Sa production dans ce domaine dut être assez considérable, car les 6 *Polonaises* qu'il publia vers 1805 (Exemplaire en notre possession) portent déjà le N° d'œuvre 27.

Nous n'avons pu établir la date à laquelle disparut ce musicien à la carrière si diverse.

* * *

HELMINGER, hautboïste d'origine allemande certainement, fut appelé en Russie par la direction des Théâtres impériaux qui, le 24 octobre 1800, l'engagea à Saint-Pétersbourg, en qualité de second hautbois du 1^{er} orchestre, lui accordant des appointements annuels de R. 600,—, une somme de R. 200,— pour son logement, et une indemnité de R. 100,— pour son voyage². Nous n'avons pas pu découvrir d'autres renseignements sur cet artiste.

* * *

Friedrich-Heinrich HIMMEL, pianiste et compositeur allemand né à Treuenbrizen en 1765, mort à Berlin en 1814, succéda en 1795 à J.-F. Reichardt, comme maître de chapelle du roi de Prusse. Trois ans plus tard, il demanda à son maître un congé de deux mois pour aller se faire entendre à Stockholm, ainsi qu'à Saint-Pétersbourg et, dans cette dernière ville, il obtint un si vif succès, lorsqu'il se produisit devant la cour, que Paul I^{er} le pria de composer un opéra italien pour la saison suivante. Ayant reçu du roi la permission de prolonger son absence, le compositeur s'empessa d'écrire un ouvrage dramatique : *Alessandro*, qui fut représenté sur la scène impériale au début de l'année 1799, mais qui n'obtint qu'un médiocre succès.

Avant que de regagner l'Allemagne, F.-H. Himmel se rendit à Moscou où il donna un grand concert au cours duquel il fit entendre le *Te Deum* écrit par lui pour le couronnement du roi de Prusse, ainsi que des fragments d'*Alessandro*³. En outre, il profita de son séjour dans cette ville pour se produire comme pianiste et, un instant, son succès balança celui de J.-W. Hässler⁴. C'est certainement à cette époque, qu'il composa une pièce d'un caractère assez particulier : *Russe nationale für türkische Musik*, car le manuscrit de cet ouvrage qui se trouve à la Bibliothèque des Amis de la musique, à Vienne, est daté de l'année 1799⁵.

Le 3 mai 1799, F.-H. Himmel annonça son prochain départ de Saint-Pétersbourg⁶, et il ne tarda pas à rentrer à Berlin, se faisant entendre au passage, à Riga et à Dantzig.

* * *

Johann-Baptist HÜBSCH, chanteur allemand (basse) né en Moravie en 1755, se produisit avec succès à Mayence, Francfort et Hambourg, puis il se fit applaudir au concert à Leipzig en 1799, avant que de se rendre, à la fin de la même année, à Saint-Pétersbourg pour y entrer dans la troupe de J. Mire avec laquelle il passa, le 1^{er} septembre 1800, au service impérial, recevant alors un gage annuel de R. 2.400,—⁷.

¹ *Messageur de l'Europe*, août 1813, p. 240.

² *Archives Th. Imp.*, III, 102.

³ *Gazette de Moscou*, N^{os} 24-25 de 1799.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, II, 396 et III, 770.

⁵ E. MANDYCZEWski : *Zusatz-Band zur Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde*; Vienne, 1912, p. 103.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg*, annonce à cette date.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 57-58, qui l'appellent : Hibsches.

Nous ne savons jusqu'à quelle date cet artiste demeura dans la troupe allemande de la cour mais, comme il alla souvent se produire en tournée à Riga, durant les années 1801-1806 ¹, on peut en conclure qu'à ce moment encore, son port d'attache était Saint-Pétersbourg. Au dire d'un contemporain qui l'entendit dans la capitale russe, J.-B. Hübsch excellait dans le genre sérieux ².

* * *

Johann-Christoph KAFFKA, violoniste, compositeur et chanteur allemand (basse bouffe), mari de l'actrice du même nom, naquit à Regensbourg, au milieu du XVIII^e siècle, et fit une carrière singulièrement changeante, grâce aux dons très divers dont la nature l'avait doté. Ayant étudié la musique dans sa ville natale, auprès du compositeur J. Riepel, il y fit partie de la chapelle princière puis, après avoir été directeur de la musique d'une troupe qui se produisait à Nuremberg en 1777, il se rendit à Berlin et entra, deux ans plus tard, dans la compagnie Döbbelin à laquelle il demeura attaché jusqu'en 1783, pour les rôles d'amants dans la comédie et l'opéra.

Au cours de la même année, J.-C. Kaffka fit partie, à Breslau, de la troupe Wäser, et il y succéda, comme compositeur, au chef d'orchestre F.-A. Holly qui y occupait ces fonctions et qui venait de mourir ³. En cette qualité, il donna à cet ensemble de nombreux *Singspiele* qui, repris par d'autres scènes, ne tardèrent pas à faire connaître son talent créateur en Allemagne. Par la suite, cet artiste joua à Dresde en 1795, puis à Dessau et, en 1799, il fut appelé comme chanteur à Saint-Pétersbourg, par J. Mire avec la troupe duquel il entra au service de la cour, le 1^{er} septembre de l'année suivante. Y compris ceux de sa femme qui l'avait accompagné en Russie, ses appointements furent fixés à R. 2.300,— ⁴.

Toutefois, J.-C. Kaffka ne demeura pas longtemps dans la capitale russe. Il la quitta déjà durant l'été de 1801 ⁵, et il se rendit alors à Riga où, embrassant encore une nouvelle profession, il s'établit bientôt comme... libraire. On ignore la date de la mort de cet artiste si richement doué qui, outre ses ouvrages dramatiques, avait écrit un certain nombre de pièces de clavecin et de chant.

* * *

M^{me} KAFFKA, actrice et cantatrice allemande, femme du précédent, jouait déjà avec son mari à Berlin en 1781-1783, et elle dut le suivre dans ses pérégrinations dans d'autres villes de l'Allemagne. Engagée en même temps que lui à Saint-Pétersbourg en 1799, elle y fit partie de la troupe de J. Mire et passa avec celle-ci au service impérial, en 1800 ⁶. Toutefois, en 1801, quand son mari quitta la capitale pour se retirer à Riga, M^{me} Kaffka continua de jouer à Saint-Pétersbourg, puis elle entra dans la troupe allemande de Moscou ⁷. Par la suite, elle vint reprendre sa place sur la scène allemande de la cour où elle se produisait encore en 1811, y chantant les troisièmes parties dans l'opéra ⁸.

Un connaisseur qui la vit souvent jouer à Saint-Pétersbourg, la dépeint comme une actrice jolie, enjouée et vive, mais fort coquette, qui plaisait dans les rôles de soubrettes ⁹. Nous ne savons à quelle époque cette artiste prit sa retraite.

* * *

¹ M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 107.

² S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 433.

³ M. SCHLESINGER : *Op. cit.*, p. 71.

⁴ *Archives Th. Imp.*, III, 59.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 19 juillet 1801, annonce.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 59.

⁷ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 436.

⁸ C.-F.-W. BORCK : *Op. cit.*

⁹ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 433.

Anton KALLIWODA, chef d'orchestre dont aucun lexicographe n'a mentionné le nom, naquit à une date et en un lieu que nous n'avons pu établir. Toutefois, on peut présumer qu'il était de nationalité tchèque et parent du compositeur du même nom qui était né à Prague en 1802 et dont la carrière se déroula en Allemagne, dès le second quart du XIX^e siècle.

Nous n'avons pu découvrir aucun renseignement sur l'activité d'Anton Kalliwoda avant le moment où, en 1799, il arriva à Saint-Pétersbourg pour occuper, semble-t-il, les fonctions de chef d'orchestre dans la troupe allemande dirigée par J. Mire. En effet, le 1^{er} septembre 1800, quand cette compagnie passa sous l'administration des Théâtres impériaux, Anton Kalliwoda fut admis en même temps qu'elle au service de la cour, comme « directeur de la musique du Théâtre allemand », et il reçut alors des appointements annuels de R. 1.500,—¹.

On ne saurait rien de l'activité déployée à Saint-Pétersbourg par cet artiste, s'il ne s'était signalé par une initiative heureuse qui témoigne de sa clairvoyance, et à laquelle il doit de mériter une place dans l'histoire de la musique. En effet, ainsi que l'atteste l'annonce qu'il publia, à ce propos, dans la feuille officielle², Anton Kalliwoda s'avisa d'organiser, dès le 19 janvier 1801, une audition de *La Création* qu'il dirigea personnellement et qui marque une date mémorable, tout à la fois dans les annales de la musique en Russie et dans la chronologie des œuvres de Joseph Haydn³. Car il s'agit là de la première en date des auditions de cet ouvrage dans l'Empire; et cette exécution qui — fait inexplicable — a échappé à l'attention de tous les historiens, ainsi que des musicologues russes eux-mêmes, devança de plus d'un an celle que l'on tenait jusqu'ici pour la première apparition de *La Création* dans ce pays⁴.

En 1807, Anton Kalliwoda continuait à diriger l'orchestre du Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg⁵, et il mourut dans cette ville, le 28 janvier 1814⁶.

* * *

Sila Démentiévitch KARÉLINE, corniste, devait être l'un des serfs du chambellan F. F. Vadkovsky. Après avoir fait des études auprès d'un musicien dont on ignore le nom, il commença sa carrière en 1782, en formant l'orchestre de cors russes de son maître, et il réussit à porter à un haut degré de perfection cet ensemble qui ne tarda pas à être considéré comme l'un des meilleurs du pays. Pour arriver à ce résultat, Sila Karéline fit confectionner à Moscou des instruments d'un type spécial, qui étaient notablement supérieurs à ceux que l'on fabriquait à Saint-Pétersbourg, et qui avaient, en outre, l'avantage d'une sonorité plus juste et plus agréable. Ce fut lui aussi qui prit l'initiative d'adopter, pour les parties des exécutants, le système des portées de cinq lignes, qui vinrent alors remplacer les notations élémentaires en usage jusqu'à ce moment.

Par la suite, Sila Karéline qui avait acquis une juste notoriété, passa au service du comte A. V. Chérévétief, puis à celui du chambellan N. N. Démidof. En 1800, alors qu'il était attaché à la maison de ce dernier, il ouvrit, à Moscou, une école spécialement destinée aux musiciens-serfs, dans laquelle il se proposait de leur enseigner la musique, ainsi que la pratique des cors russes. Et il porta le fait à la connaissance du public, en publiant l'annonce suivante :

Le célèbre chef d'orchestre de musique de cors, Sila Karéline est arrivé ici, venant de Saint-Pétersbourg. Depuis dix-huit ans, il a prouvé son art à l'honorable public,

¹ Archives Th. Imp., II, 639 et III, 109.

² Gazette de Saint-Pétersbourg du 18 décembre 1800, annonce.

³ Voir ci-dessus, pp. 740-741, les détails de ce concert.

⁴ L'audition que l'on tenait jusqu'ici pour la première de *La Création* en Russie, fut le fait de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, et n'eut lieu que le 24 mars 1802.

⁵ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 282.

⁶ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 64.

témoin à Moscou, la musique d'Alexandre Vladimirovitch Chérémetief et, à Saint-Pétersbourg, celle du conseiller privé et chevalier Vadkovsky que, par ses efforts, il a amenées à la perfection. Il fait savoir que, si quelques personnes désirent lui confier des gens à la leçon ou à l'année par contrat, il les prie de s'adresser, pour les conditions, dans la maison de S. Ex. le chambellan et commandeur Nikita Nikitovitch Démidof... Il prend, pour les enseigner, des gens sachant au moins un peu la musique, et qui soient capables de transcrire eux-mêmes les parties pour la musique de cors.

En outre, on peut acheter chez lui diverses pièces de divers auteurs tels que Mozart, Haydn, Paisiello et autres, qu'il a arrangées lui-même ¹.

Comme on le voit, S. D. Karéline s'occupait aussi de transcrire des œuvres de nombreux auteurs, à l'intention des ensembles qu'il avait l'occasion de diriger, et il contribua ainsi à enrichir notablement le répertoire des orchestres de cors russes.

Par la suite, il prit du service auprès du comte polonais J.-A. Ilinski, chez lequel il se trouvait vers 1820, au château de Romanof, et dont il dirigeait la musique de cors ². Nous n'avons pu découvrir la date de la mort de cet artiste ³.

* * *

J.-H. KAYSER, compositeur et peut-être violoniste certainement d'origine allemande, sur la biographie duquel nous n'avons pas de renseignements, était fixé à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que l'atteste une annonce publiée par lui dans la feuille officielle en 1799 ⁴. Il y donna alors quelques ouvrages : 3 *Airs russes variés* pour deux violons, op. 1 ⁵; et *Nouvelle sonate* pour le fortepiano, qui contenait « l'imitation du coucou, Adagio d'un Air russe et un Air varié » ⁶. L'annonce qui faisait connaître l'apparition de ce dernier ouvrage, informait le public que l'auteur se proposait de publier sous peu six *Sonates* et deux *Concertos* pour violon, de sa composition. Mais il ne semble pas que ce projet ait pu être réalisé, car nous n'avons trouvé aucune autre mention des œuvres en question.

Vers 1802, J.-H. Kayser produisit encore 24 *Airs russes, avec un Air varié*, pour deux violons, ouvrage par lequel il semble avoir mis un terme à son activité créatrice ⁷. C'est là le dernier renseignement que nous possédions sur ce musicien.

* * *

Eugénie KOLOSSOVA, née Néélova, ballerine dont toute la carrière s'accomplit au XIX^e siècle, et qui devint l'une des plus brillantes représentantes de l'art chorégraphique russe, se forma à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg. Lorsqu'elle quitta cette institution, elle entra, le 1^{er} janvier 1799, dans la troupe impériale de ballet, et elle reçut des appointements annuels de R. 700,—, ainsi qu'un logement gratuit. Mais un an plus tard déjà, son gage fut porté à R. 1.200,—, en raison de son extraordinaire talent ⁸.

* * *

¹ *Gazette de Moscou*, N^o 48 de 1800.

² A. SOWINSKI : *Op. cit.*, p. 285.

³ Sur S. D. Karéline, voir également le chapitre que nous consacrons ci-dessous : *Appendice IV*, à l'histoire de la musique des cors en Russie.

⁴ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 21 janvier, annonce.

⁵ *Ibid.*, du 15 février 1796, annonce.

⁶ *Ibid.*, du 21 janvier 1799, annonce.

⁷ N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, 345 et note 381, qui, f. LXIV, attribue les œuvres de ce musicien à... Reinhard Keiser !

⁸ *Archives Th. Imp.*, III, 83.

Caroline LACHASSAIGNE, actrice française qui appartenait à une famille dont de nombreux représentants se firent un nom sur la scène, entra, le 1^{er} avril 1798, dans la compagnie française de la cour, à Saint-Pétersbourg. Valable pour une durée de trois ans, son contrat lui assurait des appointements de R. 2.500,—, une indemnité de R. 300,— pour son logement, et un spectacle à son bénéfice tous les trois ans ¹. Elle était engagée :

... pour jouer dans la tragédie l'emploi des jeunes princesses, dans la comédie celui des jeunes premières, et tous les rôles qui lui seront distribués par la Direction, hors de ces emplois ².

En 1799, Caroline Lachassaigne était la troisième actrice de la troupe, venant immédiatement après M^{me} Chevalier et M^{lle} Valville et, en 1807, elle faisait encore partie de cet ensemble.

Au témoignage d'une contemporaine, Caroline Lachassaigne fit, à Saint-Pétersbourg, la conquête du comte Stroganof. Passionnément épris de l'actrice, celui-ci l'entretenait libéralement et en eut un enfant qu'il dota d'une pension : liaison dont la comtesse Stroganof, fort amoureuse de son mari, conçut un vif chagrin. Néanmoins, le comte étant venu à mourir au cours d'une guerre, la comtesse ne voulut pas contrevenir à la volonté de celui qu'elle pleurait, et elle tint à honneur de s'acquitter de la pension qu'elle continua de faire servir régulièrement à sa rivale ³.

* * *

LA ROCHE, acteur et chanteur français, était probablement l'artiste qui débuta à Paris, quelques années après le milieu du siècle, et qui se produisit jusqu'en 1779 au Théâtre de Châtelaine, près de Genève.

En 1796, La Roche se trouvait à Hambourg où il faisait partie de la troupe française qui jouait alors dans cette ville, et c'est là que la direction des Théâtres impériaux le vint chercher pour conclure avec lui, le 10 juillet 1798, un contrat d'une durée de trois ans, qui assurait à l'artiste un traitement de R. 4.500,— et une indemnité de R. 600,— pour ses voyages ⁴, cela en qualité de premier acteur de la troupe française de la cour. La Roche était engagé, en effet :

... pour jouer les premiers rôles en chef ou en partage, tant dans la tragédie que la comédie et, par acte signé postérieurement..., pour jouer, outre les premiers rôles, tous ceux que la Direction jugera à propos lui faire distribuer, convenant à son âge, à son physique et à ses talents ⁵.

Nous ne possédons pas d'autres renseignements sur cet artiste, sinon qu'il se trouvait encore au service impérial en 1808.

* * *

Wilhelmine LE PICQ, ballerine, fille du chorégraphe C. Le Picq et de sa femme Gertruda, entra, le 1^{er} janvier 1799, dans la troupe de ballet de la cour qu'elle quitta déjà le 28 février de l'année suivante. Ses appointements s'élevaient à la somme de R. 1.800,—, ce qui montre qu'il s'agissait d'une excellente artiste ⁶.

* * *

¹ *Archives Th. Imp.*, III, 50.

² *Ibid.*, II, 606, texte original en français.

³ M^{me} VIGÉE-LEBRUN : *Op. cit.*, I, 356.

⁴ *Archives Th. Imp.*, III, 49.

⁵ *Ibid.*, II, 604.

⁶ *Ibid.*, III, 86-87.

M^{me} LE ROY, actrice et cantatrice française, jouait les duègnes à Bruxelles en 1790-1792¹, puis elle fut à l'Opéra français de Hambourg, dont elle était l'une des meilleures pensionnaires². C'est dans cette ville que la direction des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg la vint chercher pour conclure avec elle, le 1^{er} avril 1798, un contrat d'une durée de trois ans, lui accordant des appointements de R. 2.500,— et une indemnité de R. 300,— pour son voyage³. M^{me} Le Roy était engagée :

*... pour jouer, dans l'opéra comique et bouffon, les rôles de duègne et mère noble en chef et, dans la comédie, les caractères et tous les rôles qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer*⁴.

Il est probable qu'au moment où il vint à son terme, le contrat de M^{me} Le Roy ne fut pas renouvelé, et que cette artiste quitta alors Saint-Pétersbourg. En tout cas, elle ne s'y trouvait plus en 1804.

* * *

LINDENSTEIN, acteur et chanteur allemand dont nous ignorons l'activité antérieure, faisait partie, en 1799, de la troupe de J. Mire, à Saint-Pétersbourg, avec laquelle il passa au service impérial, le 1^{er} septembre de l'année suivante. Il reçut alors des appointements annuels de R. 1.100,—⁵. Cet artiste resta pendant bien des années dans la capitale russe où il devint régisseur de la compagnie allemande de la cour, et où il épousa l'une de ses camarades, la cantatrice Brückl. Au dire d'un connaisseur, c'était un remarquable comique, fort divertissant et qui, sur la scène, « était comme chez soi »⁶.

* * *

Francesco LUCCHINI, décorateur, entra au service des Théâtres impériaux, à Saint-Pétersbourg, le 1^{er} juillet 1798, et il reçut des appointements annuels de R. 1.000,—, ainsi qu'un logement gratuit. Mais il abandonna déjà ses fonctions, le 19 mai 1800, sans que l'on sache ce qu'il devint dès lors⁷.

Pendant qu'il était attaché aux scènes de la cour, il brossa les décors d'*Āndromaca* de G. Paisiello, et ceux d'*Alessandro* de F.-H. Himmel.

* * *

L. LUZIER (ou Lusier), acteur français, fut admis, le 1^{er} mars 1799, dans la compagnie française de la cour, aux appointements annuels de R. 2.000,—, pour jouer :

*... dans la tragédie, les seconds rois, les rôles à récit et grands confidents, dans la comédie, les raisonneurs, troisièmes rôles, seconds pères, en outre généralement tous les rôles qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer, hors de ses emplois*⁸.

* * *

¹ J. ISNARDON : *Op. cit.*, pp. 78 et 82.

² *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 727.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 53.

⁴ *Ibid.*, II, 607, texte original en français.

⁵ *Ibid.*, III, 60, qui appellent cet artiste : Mildenstein.

⁶ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, pp. 83-84, 262 et 433.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 141.

⁸ *Ibid.*, II, 605 et III, 50, texte original en français.

Teresa MACIURLETTI¹, femme Blasi, remarquable cantatrice (soprano) qui fit une longue et brillante carrière en Russie, chanta au Concert spirituel de Paris, en 1786-1787 puis, de 1789 à 1794, elle se produisit au théâtre à Venise, Parme, Milan, Trieste, Naples, et de nouveau à Venise, en 1795-1796. Ce fut probablement dans cette dernière ville, que G. Astaritta, dont elle avait interprété un ouvrage quelques années auparavant, l'engagea dans la troupe d'*opera buffa* qu'il conduisit à Saint-Pétersbourg, à la fin de 1795.

Toutefois, la cantatrice, sans doute retenue dans la péninsule par des contrats antérieurs, ne semble être arrivée qu'au début de 1797, dans la capitale d'où elle fut envoyée à Moscou, pour y prendre part aux spectacles organisés pendant les fêtes du couronnement de Paul I^{er}. Elle parut alors dans plusieurs opéras où elle eut un vif succès, et elle chanta également dans la cantate : *Il genio della Russia*, ainsi que dans l'*Inno concertato per l'Incoronazione* de G. Sarti. L'ex-roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski qui l'entendit à cette époque, dans le principal rôle de *Didone*, nota qu'elle n'était :

... pas aussi jolie que la Bonafini, mais qu'elle chantait à la perfection.

Unanimement considérée comme la plus remarquable artiste de la troupe italienne, Teresa Maciurletti brillait dans tous les premiers rôles des ouvrages lyriques qui paraissaient alors sur les scènes de la cour. Aussi, quand l'ensemble dirigé par G. Astaritta fut repris en 1799, par les Théâtres impériaux, ceux-ci conclurent-ils avec l'actrice un contrat qui lui assurait des conditions extraordinairement avantageuses, soit des appointements annuels de R. 6.000,— et la jouissance d'un logement meublé ou, à son choix, une indemnité de R. 500,—. En outre, Teresa Maciurletti avait droit à un spectacle annuel à son bénéfice².

Dès 1800, la cantatrice commença à se produire au concert, et c'est ainsi qu'en 1805 et 1806, elle prit part aux grandes exécutions d'oratorios organisées par la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg³. A la même époque, elle alla se faire entendre à Moscou où elle faillit provoquer involontairement un duel entre des mélomanes accourus pour l'applaudir. Pourtant, au témoignage d'un auditeur, elle n'était plus alors « ni jeune, ni jolie »⁴. Aussi l'âge venu, Teresa Maciurletti entreprit-elle bientôt de parcourir la province où le public était naturellement moins exigeant que celui des deux capitales. De la sorte, on la retrouve, pour la dernière fois semble-t-il, en 1815, dans la petite ville de Jitomir où elle se fit entendre en compagnie du compositeur Daniil Kachine, et où elle connut de nouveau un très grand succès⁵.

Dès lors, le silence se fit sur cette brillante artiste⁶.

* * *

MILLET, musicien sur lequel nous ne possédons aucun renseignement biographique, devait être fixé à Saint-Pétersbourg dans les dernières années du XVIII^e siècle, car il y publia, en 1796, 6 *Romances pour le chant, avec accompagnement de clavecin* et, trois ans plus tard, 8 *Romances pour la Harpe ou pianoforte*⁷.

* * *

¹ Les historiens du théâtre italien ont déformé, de la façon la plus bizarre, le nom de cette artiste qu'ils orthographient tour à tour : Marcioletti, Macciorletti, Macciurletti, voire Mangorletti, cependant que les *Archives Th. Imp.* l'écrivent : Magiorletti !

² *Archives Th. Imp.*, III, 68.

³ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 46.

⁴ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 27.

⁵ *La Poste du Nord*; Saint-Pétersbourg, N^o du 3 mars 1815.

⁶ Fig. 136, voir la reproduction du portrait de cette artiste, œuvre d'un peintre inconnu.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* des 15 février 1796 et 10 mars 1799, annonces.

Josef MIRE, acteur et impresario, mari de l'actrice du même nom, était originaire de Strasbourg et exerça successivement — parfois aussi simultanément — plusieurs métiers assez différents car, outre ceux que nous venons de mentionner, il prit encore celui de maître d'armes et celui de machiniste. Ce curieux personnage semble avoir commencé sa carrière d'impresario en organisant, avec une petite troupe qu'il avait formée, des représentations d'une pantomime à grand spectacle, de sa composition, qu'il annonçait sous le titre : *Voyage du Capitaine Cook dans des îles inconnues, et Fête des Indiens de l'endroit*. Josef Mire promena ce chef-d'œuvre dans plusieurs villes d'Allemagne, notamment à Hambourg vers 1789¹ et, deux ans plus tard, il l'exhiba à Riga² où il s'arrêta le temps d'épouser la fille de l'acteur J.-C. Sauerweid. Puis il se rendit à Saint-Petersbourg et, en 1793, il y donna quelques représentations qu'il recommanda au public par cette annonce alléchante :

Le 15 juin, sur le théâtre qui se trouve dans la maison Narychkine, à la Moïka, on représentera un grand spectacle-pantomime de la composition de M^r Mire, capitaine et prévôt d'armes royal et impérial : Voyage du Capitaine Cook dans des îles inconnues... Il y aura des décorations remarquables, des marches et exercices guerriers, des groupes habiles et des pyramides, des costumes et des danses curieuses des habitants du pays, avec une grande musique...³

Après quoi, Josef Mire transporta tout son monde à Moscou où, dès le 28 octobre de la même année, il poursuivit ses spectacles qu'il prit soin de faire précéder d'une interminable annonce dans laquelle il se prévalait du succès obtenu par sa pantomime, non seulement à Saint-Petersbourg, mais aussi « dans nombre d'autres grandes villes de l'Europe »⁴.

Dès lors, on n'entendit plus parler de lui jusqu'au moment où, en 1799, profitant de la débâcle de la scène allemande tout récemment créée par l'acteur Rundthaler, il fonda, à Saint-Petersbourg, une nouvelle entreprise théâtrale, plus sérieuse que celle qu'il avait dirigée précédemment. Ayant formé une troupe dans laquelle il réunit quelques-uns des acteurs de Rundthaler et plusieurs artistes qu'il fit venir de l'étranger, il inaugura ses spectacles le 20 février 1799, bénéficiant du fait qu'il n'y avait pas alors de scène allemande officielle, dans la capitale où la colonie germanique était pourtant fort nombreuse.

La compagnie de Josef Mire montra aussitôt une telle activité que, dans une brochure publiée par lui au milieu du mois de décembre de la même année⁵, il put faire connaître que, durant ce court laps de temps, il avait donné cent trente représentations, avec un total de cent cinquante pièces, dont 94 nouvelles et 56 déjà connues. Le répertoire de la troupe comprenait essentiellement des œuvres dramatiques appartenant aux auteurs allemands les plus populaires de cette époque : Iffland, Schröder, Bretzner, Kotzebue, Jünger et autres. Mais il paraît certain qu'il comportait aussi des *Singspiele*, puisque la compagnie comptait dans son sein plusieurs acteurs-chanteurs, ainsi qu'un « directeur de la musique », en la personne d'Anton Kalliwoda qui, sans doute, avait été appelé tout exprès de l'étranger.

Au demeurant, cet ensemble ne devait pas être d'une qualité très extraordinaire car, lorsqu'il en fut nommé directeur, au cours de l'année suivante, le dramaturge A.-F.-F. Kotzebue porta sur lui cette appréciation assez peu flatteuse :

¹ E. DEVRIENT : *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*; Leipzig, 1848, T. III, p. 163.

² M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 162.

³ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 10 juin 1793, annonce.

⁴ *Gazette de Moscou*, N° 86 de 1793.

⁵ *Verzeichniss der hier in St. Petersburg, auf dem allerhöchster Erlaubniss, eröffneten deutschen Theater von 28 Februar 1799 bis inclusione den 11 December gegebenen Vorstellungen* (Exemplaire à la Bibliothèque publique de Leningrad).

... Un entrepreneur du nom de Mire l'avait formé des ruines de troupes itinérantes, et il l'avait amélioré en y faisant entrer quelques artistes engagés en Allemagne, mais il ne l'avait pas amené à un véritable degré de perfection ¹.

Il n'empêche que Josef Mire réussit à produire sa troupe devant l'impératrice Maria Féodorovna que ces spectacles durent probablement intéresser, puisque l'allemand était sa langue maternelle. Et il parvint, de ce fait, à se concilier la faveur de Paul I^{er}. Si bien que, ses affaires marchant assez mal, Josef Mire put bientôt céder, à des conditions fort avantageuses, son entreprise à la direction des Théâtres impériaux qui en prit possession le 1^{er} septembre 1800, en vertu d'un oukase signé trois jours auparavant par le souverain ². Conformément à l'arrangement qui fut conclu alors, la direction des scènes de la cour prit à son compte toutes les obligations de J. Mire, qui découlaient des contrats passés par celui-ci avec ses acteurs et avec son personnel; elle se chargeait également de la location de la maison Kouchélef où se donnaient les spectacles, et achetait tout l'inventaire du théâtre : décors, accessoires, instruments de musique, etc. En échange de quoi, il fut payé une somme totale de R. 41.500,— à Josef Mire auquel incombait le soin de dédommager ses nombreux créanciers ³. En outre, l'ex-directeur fut admis dans la troupe, en compagnie de sa femme, et tous deux reçurent un gage global de R. 1.800,— par an ⁴.

Dès lors, les renseignements font défaut sur cet artiste, ainsi que sur M^{me} Mire.

* * *

N. MORAND, acteur et chanteur (ténor) français dont l'activité antérieure ne nous est pas connue, fut engagé le 1^{er} juillet 1797, dans la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg :

... pour les premières haute-contre dans l'opéra, les premiers rôles dans la comédie et tous les rôles qui lui seront distribués ⁵.

Aux termes du contrat qui fut alors conclu avec lui, ses appointements annuels furent fixés à la somme de R. 2.000,—, avec une indemnité de R. 300,— pour son voyage mais, dès le 1^{er} mars 1799, le gage de cet artiste fut porté à R. 2.500,— ⁶.

Nous ignorons la date à laquelle N. Morand abandonna le service impérial.

* * *

Elena MORELLI, cantatrice, était probablement l'artiste qui se trouvait à Vienne en 1788 ⁷. Elle fut engagée à Saint-Pétersbourg, vers 1799, dans la troupe italienne de la cour où elle avait des appointements annuels de R. 1.000,— et une indemnité de R. 300,— pour son logement. Mais, au mois de mai 1800 déjà, elle abandonna le service impérial ⁸. Elena Morelli dut se rendre alors à Londres car, au cours de la même année, un éditeur de cette ville publia un air : *Donne, donne*, qu'elle chantait et qui, œuvre du compositeur Carlo Pozzi ⁹, avait sans doute été écrit pour elle, lors de son séjour à Saint-Pétersbourg. Dès ce moment, sa trace se perd.

¹ *Op. cit.*, p. 197.

² *Archives Th. Imp.*, II, 630 et 633.

³ *Ibid.*, II, 629-630.

⁴ *Ibid.*, III, 60-61.

⁵ *Ibid.*, II, 605, texte original en français.

⁶ *Ibid.*, III, 51.

⁷ C. F. POHL : *J. Haydn*, II, 136.

⁸ *Archives Th. Imp.*, I, 319 et III, 69.

⁹ Ouvrage signalé dans le catalogue N° 120, p. 26, de l'antiquariat H. Reeves, à Londres.

* * *

Michele MORTELLARI, compositeur né à Palerme ou à Naples en 1750, mort à Venise en 1808 ou 1815, fit représenter, dès sa vingtième année, un grand nombre d'ouvrages dramatiques sur les principales scènes lyriques de la péninsule. Alors qu'il était fixé à Venise, il fit chanter, le 20 janvier (nouv. st.) 1782, une cantate de sa composition, à l'occasion du passage du Comte du Nord (futur Paul I^{er}) et de sa femme, dans cette ville ¹. Peut-être est-ce à la faveur de cette circonstance que, vers 1798, quand Paul I^{er} fut monté sur le trône, Michele Mortellari se rendit en Russie, espérant sans doute obtenir la faveur du nouveau souverain en évoquant le souvenir de cet hommage.

Mais, si telle avait été l'attente du musicien, elle fut déçue, car il semble bien que l'arrivée de Michele Mortellari passa complètement inaperçue de la cour. On peut supposer que, fort désillusionné, l'artiste italien entra alors, pour quelques mois, au service du comte N. P. Chérémetief, car la bibliothèque du château de Kouskovo renfermait autrefois le manuscrit d'un *Allegro moderato assai* pour orchestre, écrit par lui et dont la composition paraît dater de cette époque.

Si telle fut la réalité, on conviendra que c'était là une bien maigre satisfaction. Aussi Michele Mortellari prit-il bientôt le parti de rentrer dans sa patrie et, dès le début de l'été 1799, annonça-t-il son prochain départ ². Peu de temps après, il était de retour à Venise où il vécut dès lors, jusqu'à sa mort.

* * *

MÜLLER, acteur allemand, mari de l'actrice du même nom, faisait partie de la troupe de J. Mire à Saint-Pétersbourg, quand celle-ci passa au service de la cour, le 1^{er} septembre 1800. Avec sa femme, il recevait un gage global de R. 2.000,— par an ³, et il continua à jouer dans cet ensemble, au moins jusqu'en 1807.

* * *

Charlotte MÜLLER, actrice allemande, femme du précédent, appartenait également à la troupe de J. Mire, et elle passa avec elle au service impérial, le 1^{er} septembre 1800 ⁴. Charlotte Müller semble avoir quitté cet ensemble en 1805, pour entrer dans la compagnie allemande de Moscou ⁵. Un contemporain la jugea :

... *Assez bonne actrice, mais un peu uniforme, ce qui faisait dire aux connaisseurs qu'elle changeait de costumes, mais non de rôles* ⁶.

* * *

MYLIUS, acteur allemand, membre lui aussi de la troupe de J. Mire, entra au service des Théâtres impériaux au même moment que ses camarades, et reçut des appointements annuels de R. 600,— ⁷.

* * *

¹ C. BURNEY : *An account of the musical performances... in commemoration of Handel*; Londres, 1785, p. 120.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 3 juin 1799.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 60, qui le dénomment : *Miller*.

⁴ *Ibid.*

⁵ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, p. 433.

⁶ *Ibid.*, p. 434.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 60.

Guillaume-Alexis (dit Alexandre) PARIS, compositeur et chef d'orchestre ¹, né à Liège en 1756, fit en Russie, dès la fin du XVIII^e siècle, une longue et féconde carrière dont quelques-uns de ses biographes n'ont eu qu'une très vague connaissance, et qui est même ignorée de la plupart d'entre eux. Ce qui est d'autant plus fâcheux pour la mémoire de cet artiste, qu'il fut appelé à jouer, pendant quelque quarante années, un rôle d'une importance exceptionnelle dans le mouvement musical pétersbourgeois ².

En 1776 déjà, G.-A. Paris fit ses débuts comme chef d'orchestre au Théâtre de Maestricht et, dix ans plus tard, il remplissait les mêmes fonctions sur la scène de sa ville natale, à laquelle il donna son premier ouvrage dramatique : *Le nouveau sorcier*. Puis, en 1787, on le trouve, toujours en la même qualité, au Théâtre français d'Amsterdam et, en 1790, à celui de Bruxelles. En 1794, l'invasion de la Belgique par l'armée du général Jourdan contraignit la troupe d'opéra qui jouait alors dans la capitale belge à gagner l'étranger, et G.-A. Paris la suivit à Hambourg où elle se produisit dès le milieu de décembre de la même année.

Dans cette ville où, en 1795, il fit exécuter une *Chaconne concertante* pour orchestre, de sa composition ³, le musicien liégeois vit son talent fort apprécié par le public et par la critique, ainsi qu'en témoignent ces lignes écrites, peu après son départ pour la Russie, par le correspondant d'un journal musical leipzigois :

... Il y a un homme que nous admirions depuis plusieurs années, et qui n'a peut-être pas son égal comme directeur. C'est Alexis Paris qui était chef de musique au Théâtre français : un homme qui ne se distinguait pas seulement comme artiste, par sa manière de diriger aussi simple que silencieuse, mais encore, comme homme, par son caractère égal et solide qui lui a valu l'estime et l'affection générales. Il y a trois mois, il est parti pour devenir chef d'orchestre de l'Opéra français de Saint-Petersbourg. Pour notre opéra français, c'est une perte qui n'a pas encore été réparée, et qui est vraisemblablement irréparable... ⁴

Au reste, une preuve supplémentaire de l'admiration dont le musicien liégeois n'avait pas tardé à être l'objet à Hambourg, nous est fournie par le fait que, peu avant son départ, les artistes de son orchestre firent peindre son portrait qui fut dessiné au physionotrace et gravé par E. Quenedey ⁵, avec cette légende dont on appréciera l'intention affectueuse, plus que le tour poétique :

*A. Paris. Directeur de l'Orchestre de la Comédie Française à Hambourg.
Aux traits d'un grand artiste on devait cet hommage
Et la main du talent qui nous les a transmis
Semble avoir consulté le cœur de ses amis
Pour mieux exprimer son image ⁶.*

Comme nous l'avons dit précédemment, il est probable que le prince N. B. Youssoufop qui se rendit à Paris en 1797, pour y recruter une nouvelle compagnie d'opéra français, passa

¹ G. J. GREGOIR : *Op. cit.*, V, 122, tient G.-A. Paris pour... « un chanteur célèbre » !

² Dans la *Revue belge de musicologie*; Anvers 1946, N° 1, pp. 21-26, nous avons publié une biographie détaillée de cet artiste.

³ H. HARKENSEE : *Op. cit.*, p. 5.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, mai 1799, pp. 606-607. Lorsqu'il quitta Hambourg pour se rendre à Saint-Petersbourg, G.-A. Paris fut remplacé, à la tête de l'orchestre, par un artiste nommé Duquesnoy qui était également arrivé de Bruxelles et qui, jusqu'alors, avait rempli l'emploi de 1^{er} ténor dans la troupe.

⁵ E.-L. GERBER : *Neues Lex.*, III, 657 et IV, 714. — G. J. GREGOIR : *Op. cit.*, V, 122, prétend que ce portrait aurait été gravé à Saint-Petersbourg. Or E.-L. Gerber nous fait connaître qu'il fut publié à Hambourg en 1798, par conséquent avant encore que G.-A. Paris quittât cette ville.

⁶ Fig. 137, voir la reproduction de ce portrait dont le seul exemplaire connu a été découvert par nous à la Stadtbibliothek de Hambourg, et dont l'existence était demeurée ignorée jusqu'ici.

par Hambourg où il engagea M^{me} Chevalier, et qu'il eut alors l'occasion d'apprécier le talent exceptionnel de G.-A. Paris, car la direction des Théâtres impériaux ne tarda pas à appeler celui-ci à Saint-Pétersbourg où il dut arriver au début de l'année 1799¹. Le contrat qui avait été conclu avec lui, le 1^{er} mars — certainement encore à Hambourg — lui assurait des appointements annuels de R. 2.600,— :

... pour en qualité de maître de musique de l'opéra français, faire exécuter tous les opéras bouffons et tous les opéras français, de même que les ballets, pantomimes et divertissements des pièces, pour enseigner aux acteurs, qui l'exigeront, les rôles des nouveaux opéras².

Dès lors, grâce aux relations d'un témoin, nous pouvons suivre d'assez près l'activité du nouveau chef d'orchestre de l'Opéra français, pendant les premiers temps de son séjour en Russie. Le 25 avril 1799, il fit, avec un grand succès, ses débuts officiels en conduisant *Œdipe à Colone* de A. Sacchini et, quelques jours plus tard, lors de la représentation de *Camille, ou Le souterrain* de N. Dalayrac, il se vit l'objet d'une flatteuse démonstration du public :

... qui a même applaudi vivement l'ouverture, ce qui n'était jamais encore arrivé ici.

Puis, à peu de temps de là, ce fut le tour de Paul I^{er} lui-même d'exprimer sa satisfaction au musicien³.

Au reste, G.-A. Paris ne se contenta pas de s'acquitter de ses obligations à la tête de l'orchestre. Il entreprit bientôt de donner de nouvelles preuves de son talent en faisant représenter, le 21 octobre 1799 au théâtre de Gatchina, son premier ballet : *L'arrivée de Thétis*, scénario de Pierre Chevalier, auquel il dut de recevoir un précieux cadeau des mains du souverain. Puis, au mois de novembre, il fit suivre cette partition d'un second ouvrage chorégraphique qui lui valut un non moindre succès et un nouveau présent⁴.

D'ailleurs, le musicien belge ne tarda pas à être récompensé de ses efforts en se voyant octroyer, en 1801, une augmentation de traitement qui porta désormais ses appointements annuels à la somme de R. 3.600,—⁵. Au début de l'année suivante, il fut au nombre des membres-fondateurs de la célèbre Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, au sein de laquelle il allait jouer un rôle considérable, car le comité de celle-ci le désigna immédiatement pour diriger ses concerts dont il demeura le chef attitré et unique pendant plus de seize ans⁶. C'est en cette qualité que l'honneur lui advint, les 24 et 31 mars 1802, de conduire les deux auditions de *La Création* de J. Haydn, par lesquelles cette association inaugura son existence⁷, et qui firent sensation dans la capitale. En 1803, ce fut le tour des *Saisons* du même compositeur puis, durant les années suivantes, d'une foule d'autres œuvres chorales que G.-A. Paris fut le premier à révéler aux mélomanes russes. C'est ainsi qu'il donna, au total, dix-huit auditions de *La Création*, six des *Saisons*, trois de la cantate : *Davidde pénitente* de Mozart, une du *Requiem* du même maître, une du *Te Deum* de F.-H. Himmel et de la 1^{re} Messe de Cherubini, deux du

¹ L'article de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* dont nous avons reproduit un extrait ci-dessus, est daté de fin mai 1799, et signale que G.-A. Paris avait quitté Hambourg, trois mois auparavant. On peut donc en déduire assez exactement la date de l'arrivée de l'artiste en Russie, en tenant compte de quelque trois semaines de voyage.

² *Archives Th. Imp.*, II, 605, texte original en français.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, I, 686-687.

⁴ *Ibid.*, II, 238, qui n'indique malheureusement pas le titre de cet ouvrage.

⁵ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 111.

⁶ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, *passim*.

⁷ *Ibid.*, p. 3. Ainsi que nous l'avons signalé, la première audition de *La Création* à Saint-Pétersbourg, avait eu lieu plus d'un an auparavant, sous la direction d'Anton Kalliwoda.

Messie, et trois du *Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven, cela sans compter l'exécution d'une quantité d'œuvres orchestrales ¹.

Malgré cet énorme surcroît de travail, G.-A. Paris continuait de s'acquitter assidûment de ses fonctions officielles sur la scène impériale, bien qu'entre temps, Boieldieu eût été appelé à Saint-Pétersbourg et attaché, dès 1803, à l'Opéra français de la cour. De fait, absorbé par la composition des nombreux ouvrages qu'il donnait sans cesse, Boieldieu s'en remettait à G.-A. Paris dont il avait pu reconnaître l'expérience et l'autorité, du soin de présenter ses opéras au public, et c'est ainsi que le chef d'orchestre belge fut appelé à conduire, sans exception, toutes les partitions que son collègue français écrivit pendant son séjour en Russie ².

Aussi bien, ne cessait-il pas de composer pour son compte propre, et mit-il encore au jour une musique de scène pour un vaudeville français : *Les amants protégés* (1806), une pantomime comique : *La famille des simples d'esprit* (1823), enfin un dernier ballet en trois actes : *La forêt noire* (1824) qui semble avoir marqué le terme de son activité créatrice.

En 1813, G.-A. Paris avait été appelé à conduire le premier « Concert des invalides », donné :

...au profit de ceux qui, pendant la dernière guerre, ont protégé la patrie et sauvé l'Europe, en versant leur sang.

Honneur qui, accordé à un musicien étranger, montrait bien la haute estime en laquelle celui-ci était tenu à la cour ³. Puis, l'année suivante, l'artiste belge fut encore chargé de diriger les spectacles du Théâtre allemand de la capitale ⁴.

Après une existence si remplie, au cours de laquelle il avait acquis la particulière considération des milieux officiels, ainsi que l'admiration et l'affection du public, Guillaume-Alexis Paris mourut à Saint-Pétersbourg, à la fin de 1839, ou dans les premiers jours de 1840 car, dès cette date, son nom ne figure plus dans la liste des membres de la Société philharmonique.

* * *

Constance PLETEN, danseuse dont nous ignorons l'origine, se forma à l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, au sortir de laquelle elle fut admise, le 1^{er} janvier 1797, dans la troupe chorégraphique de la cour où elle reçut des appointements annuels de R. 700,—, ainsi que des indemnités pour son logement et son bois de chauffage. Toutefois, elle ne dut pas tarder de révéler un talent très décidé et de se faire remarquer puisque, trois ans plus tard, son gage s'élevait déjà à la somme de R. 2.000,— ⁵.

* * *

Auguste POIROT ⁶, excellent danseur français, frère de M^{me} Chevalier qui exigea qu'il fût engagé en même temps qu'elle, dans la troupe chorégraphique de Saint-Pétersbourg, entra au service impérial, le 1^{er} avril 1798, aux termes d'un contrat de trois ans qui lui assurait un gage de R. 2.000,— et une indemnité de R. 300,— pour son voyage en Russie. Cependant,

¹ *Ibid.*, pp. 3-7.

² F. A. KONI : *Mes souvenirs de théâtre*, paru dans : *Répertoire du théâtre russe...*, 1840, p. 18.

³ Toujours entourée d'une mise en scène grandiose, et réunissant un énorme appareil vocal et instrumental — souvent plus de mille exécutants appartenant aux musiques et aux chœurs de tous les régiments stationnés dans la capitale — cette manifestation ne tarda pas à devenir annuelle et demeura, jusqu'à la fin du tsarisme, l'une des traditions les plus curieuses de la vie pétersbourgeoise.

⁴ *Taschenbuch für Theater und Theaterfreunde*; Saint-Pétersbourg, s. d. [1814].

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 88.

⁶ Cet artiste fut bientôt connu, à Saint-Pétersbourg, sous son seul prénom, et c'est ainsi que les *Archives Th. Imp.* le désignent.

grâce à l'influence de sa sœur, ses appointements furent immédiatement portés à R. 3.000,—, puis à R. 4.000,—, dès le 1^{er} mars 1799 ¹.

Artiste d'un réel talent et qui se révéla infiniment plus sympathique que sa sœur et son beau-frère aux intrigues desquels il s'abstint toujours de prendre part, Auguste Poirot ne tarda pas à jouir de l'affection de tous ses camarades et de l'estime de ses supérieurs. Aussi, quand le couple Chevalier dut disparaître précipitamment, au lendemain de l'assassinat de Paul I^{er}, le danseur put-il demeurer paisiblement au service et conserva-t-il son emploi au moins jusqu'en 1806 ².

* * *

Spiridon ROJDESTVENSKY, acteur et chanteur, commença sa carrière comme employé au Comptoir de banque de Kazan. Mais se sentant attiré vers la scène et possédant une jolie voix, il réussit à obtenir l'appui de la direction des Théâtres impériaux qui, en 1796, le confia à l'acteur S. Rakhmanof, afin qu'il pût se former auprès de lui, tout en étudiant le chant avec Antonio Sapienza. De la sorte, le jeune homme fut admis, le 1^{er} janvier 1798, dans la troupe russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, où il reçut des appointements annuels de R. 200,—, qui furent portés à R. 300,—, deux ans plus tard ³. Nous ne savons ce qu'il advint de cet artiste, par la suite.

* * *

RUNDTHALER, acteur allemand et directeur de théâtre, ne nous est pas connu avant son apparition à Saint-Pétersbourg où, en janvier 1798, un oukase de Paul I^{er} lui concéda le théâtre de l'Académie des Beaux-Arts, pour y faire jouer la troupe allemande qu'il avait amenée en Russie ⁴. Malheureusement, bien qu'à ce moment la capitale ne possédât pas d'autre scène allemande, l'entreprise de Rundthaler ne tarda pas à tomber en déconfiture, et l'infortuné directeur se vit contraint d'abandonner la partie. Au mois de février de l'année suivante, il entra dans la compagnie que J. Mire avait formée, mais il n'y resta que peu de temps. Et, ayant constitué une nouvelle troupe, il se mit à parcourir avec elle les provinces baltes et la Courlande. Puis il se rendit à Altona où il mourut en 1809, alors qu'il venait d'y créer un théâtre d'été ⁵.

* * *

Christian-Friedrich RUNGE, acteur allemand, fut directeur d'une troupe ambulante qui joua à Riga, de 1794 à 1798 ⁶ puis, l'année suivante, il entra, à Saint-Pétersbourg, dans la compagnie de J. Mire avec laquelle il fut reçu, en 1800, au service impérial où il eut des appointements annuels de R. 800,— ⁷. Nous ignorons jusqu'à quelle date cet artiste demeura attaché à la troupe allemande de la cour. En tout cas, il ne s'y trouvait plus en 1806.

* * *

SAINT-CLAIR, comédien français, mari de l'actrice du même nom, était peut-être l'artiste nommé Desprez dit Saint-Clair qui, au dire d'un historien, parut tout d'abord à Paris, au Théâtre des Variétés du Palais-Royal, en 1787-1788 et qui, en compagnie de sa femme, se fit

¹ *Ibid.*, III, 86 et 227, qui lui attribuent la paternité d'un ballet : *Le meunier*, représenté en... 1789 !

² S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, pp. 236-237.

³ *Archives Th. Imp.*, II, 454 et III, 38.

⁴ *Archives de l'Académie des Beaux-Arts*, 1798, N° 5.

⁵ M. RUDOLPH : *Op. cit.*, p. 205.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 62.

fort apprécier un peu plus tard, au Théâtre de la Cité¹. Il est possible que Saint-Clair ait appartenu, par la suite, à la compagnie qui jouait à Hambourg, car c'est de cette ville qu'il fut appelé à Saint-Pétersbourg, en 1798, pour entrer dans la troupe française de la cour². Conclu pour une durée de trois ans, son contrat lui valait des appointements de R. 3.000,— et une indemnité de R. 500,— pour son voyage³. Il était engagé :

... pour jouer les jeunes premiers dans la tragédie et comédie, et tous ceux (hors ces emplois) qu'il plaira à la Direction lui faire distribuer, convenant à son âge, son physique et ses talents...⁴.

S'il s'agit bien du même artiste auquel nous avons fait allusion ci-dessus, Saint-Clair-Desprez dut quitter la Russie à l'expiration de son contrat, y laissant sa femme, et regagner la France, car il est signalé, vers 1803, au Théâtre des Délassements comiques de Paris, dont il fit partie quelque temps, avant que de mourir près de Pontoise, en 1824⁵.

* * *

M^{me} SAINT-CLAIR, actrice française, femme du comédien précédent, entra en même temps que celui-ci, le 26 juillet 1798, dans la troupe de la cour, à Saint-Pétersbourg, où elle servait sans contrat, recevant des appointements annuels de R. 1.500,— qui, dès le mois suivant, furent portés à R. 2.500,—. En outre, il lui fut accordé une somme de R. 600,— pour ses voyages⁶. M^{me} Saint-Clair avait été engagée :

... pour jouer, à la volonté de la Direction, tous les rôles, qui lui plaira [sic] de lui distribuer dans les trois genres, convenant à son âge, son physique et ses talents, particulièrement dans l'emploi des jeunes premières⁷.

Le 27 avril 1799, la direction lui alloua une gratification de R. 1.000,— :

... pour ce qu'elle a joué beaucoup de rôles, depuis l'époque de son arrivée à Saint-Pétersbourg⁸.

D'où l'on peut conclure que M^{me} Saint-Clair s'acquittait de ses obligations avec zèle, et qu'elle paraissait très fréquemment sur la scène. Au reste, en 1809, elle continuait à mériter la bienveillance de ses supérieurs car, à ce moment, elle figurait dans la liste des :

... acteurs et artistes qui reçoivent une allocation de R. 1.000,—, du Cabinet impérial, en plus de leurs appointements fixes⁹.

Nous ne savons jusqu'à quelle époque, M^{me} Saint-Clair demeura attachée à la troupe française de la cour.

¹ H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 617 qui, toutefois, ne signale pas le séjour de cet artiste en Russie.

² *Archives Th. Imp.*, II, 515-516.

³ *Ibid.*, II, 530.

⁴ *Ibid.*, II, 604, texte original en français.

⁵ H. LYONNET : *Op. cit.*, II, 617.

⁶ *Archives Th. Imp.*, II, 531 et III, 54.

⁷ *Ibid.*, II, 606, texte original en français.

⁸ *Ibid.*, I, 312 et III, 54.

⁹ *La musique et l'état musical...*, p. 137.

* * *

SEGELBACH, musicien ou dilettante sur lequel nous manquons complètement de renseignements, ne nous est connu que par *Douze Variations sur un air russe pour fortepiano*, qu'il publia à Saint-Pétersbourg, en 1799¹.

* * *

F.-H.-D. SPREWITZ, éditeur de musique et compositeur qui devait être d'origine allemande ou polonaise, fonda à Saint-Pétersbourg, en compagnie de son frère, une maison d'édition qui semble avoir existé dès 1796. Au dire de l'historien N. Findeisen², il professait à l'Université de Moscou, et il prit une part à l'édition du recueil de chansons populaires publié par Daniil Kachine, au début du XIX^e siècle.

Ce personnage sur lequel nous n'avons pas d'autres renseignements, fit paraître, en 1799, un *Andante avec VIII variations* pour le pianoforte, op. 1, ainsi que deux *Quintettes* pour pianoforte, deux violons, alto et violoncelle (Exemplaires de ces ouvrages à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles). En outre, F.-H.-D. Sprewitz donna plusieurs arrangements de symphonies de Haydn.

* * *

STREBE, acteur allemand, appartenait en 1799 à la troupe de J. Mire, avec laquelle il entra, l'année suivante, au service de la cour de Saint-Pétersbourg. Il reçut alors des appointements annuels de R. 800,—³.

* * *

G. TEPPER VON FERGUSSON, compositeur et pianiste d'origine inconnue, était le fils d'un banquier établi à Varsovie, et il fit ses études musicales à Vienne, auprès de J.-G. Albrechtsberger. S'étant bientôt fait connaître comme un pianiste doué d'une grande virtuosité, il séjourna en 1796 à Hambourg où il publia une illustration musicale de l'*Ode à la Joie*, de Schiller, et il se rendit alors à Saint-Pétersbourg. Dans cette ville où il allait se fixer définitivement, il ne tarda pas à être nommé professeur de musique de l'une des jeunes grandes-duchesses. Vers 1797, il y publia six *Romances françaises* avec accompagnement de fortepiano, op. 7; puis, trois ans plus tard, il produisit un petit ouvrage dramatique : *Eulenspiegel*, sur un livret de A.-F.-F. von Kotzebue, mais cette œuvre qui fut représentée au Théâtre allemand de Saint-Pétersbourg, n'eut aucun succès⁴. A cette époque, G. Tepper von Fergusson avait déjà mis au jour un certain nombre de pièces de genres divers, qui furent éditées à Vienne.

Si l'on en croyait ses biographes, G. Tepper von Fergusson aurait été nommé maître de chapelle de la cour en 1801, mais il semble que cette allégation soit inexacte, car aucun document russe ne la vient confirmer. Ce qui est certain, par contre, c'est qu'ayant perdu sa fortune et se trouvant dans le dénuement, il fut appelé en 1816 à enseigner le chant et la musique aux élèves du Lycée impérial de Tsarskoïé-Sélo fondé cinq ans auparavant, et dans lequel une trentaine de jeunes garçons de bonnes familles se préparaient à occuper de hautes charges dans l'administration civile et à la cour.

Homme cultivé et d'un commerce agréable, G. Tepper von Fergusson ne tarda pas à se concilier l'affection de ses disciples qui, se mettant avec lui sur le pied d'une joyeuse camara-

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 4 janvier 1799, annonce.

² *Esquisse*, II, 364.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 64.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, III, 532.

derie, prirent bientôt l'habitude de se réunir régulièrement dans sa demeure, pour y discuter d'art et de littérature. Au dire de l'un de ces jeunes gens, il était un « excellent professeur de chant choral », et il se plaisait à arranger, pour ses élèves, les *Concerts spirituels* de D. S. Bortniansky auxquels il ajoutait des variations et dont il modifiait adroitement l'écriture, pour en rendre l'exécution plus aisée. Cela tout en mettant parfois en musique les pièces de vers écrites par certains « lycéens » — parmi lesquels se trouvait alors Alexandre Pouchkine — qui cultivaient avec passion la poésie ¹.

Par ailleurs, en raison même de ses fonctions, G. Tepper von Fergusson était chargé de composer les œuvres de circonstance qui étaient exécutées au Lycée, lors des cérémonies officielles. C'est ainsi que, le 9 juin 1817, jour de la première promotion, les élèves chantèrent sous sa direction un chœur écrit par lui : *Six ans* ² *passèrent comme un rêve*, dont le texte littéraire était dû au futur poète russe A. A. Delvig (1798-1831), qui faisait alors ses études dans l'institution de Tsarskoïé-Sélo. Publiée à ce moment en une édition lithographiée qui est devenue aujourd'hui introuvable, cette œuvre a été reproduite récemment *in extenso*, en un arrangement pour chant et piano, par un biographe de Pouchkine ³. De même, l'année suivante, et pour une occasion identique, le musicien fit entendre un *Hymne* sur des paroles allemandes d'un littérateur nommé Ertel, ouvrage qui, exécuté par trente jeunes gens fit, paraît-il, une profonde impression sur l'assistance ⁴.

Le catalogue des œuvres de G. Tepper von Fergusson comporte encore un oratorio qui fut joué en 1812, dans un concert de la Société philharmonique de Saint-Petersbourg ⁵. Ce sont là tous les renseignements que nous ayons été à même de réunir sur cet artiste.

* * *

Alexis Nikolaiévitch TITOF, compositeur-amateur né en 1769, mort en 1827, accomplit toute sa carrière dans l'armée qu'il quitta avec le grade de général-major. Tout en remplissant ses obligations militaires, il se voua à la composition pour laquelle il avait d'heureuses dispositions et, dès les dernières années du XVIII^e siècle, il donna un certain nombre d'ouvrages dramatiques qui, représentés sur les scènes russes des deux capitales, furent accueillis favorablement et restèrent assez longtemps au répertoire.

Malheureusement, Alexis Nikolaiévitch Titof avait un frère, Serge Nikolaiévitch, qui s'adonnait également à la composition dramatique; et comme les documents et les périodiques du temps négligent presque constamment d'indiquer le prénom de l'auteur qui est en cause, il est actuellement impossible de faire, avec une entière certitude, le départ des partitions qui appartiennent à chacun des deux frères.

Du moins est-on en droit d'attribuer à Alexis Nikolaiévitch la paternité d'un ballet en trois actes : *Le nouveau Werther*, dansé à Saint-Petersbourg en 1799, celle d'un mélodrame : *Andromède et Persée*, qui fut joué dans la même ville, en 1802, enfin celle d'un opéra-comique : *Yam*, créé en 1805.

* * *

Irène TOUKMANOVA, danseuse, fit ses études à l'Ecole théâtrale de Saint-Petersbourg et entra, le 1^{er} janvier 1797, dans la troupe chorégraphique de la cour où elle reçut des appointements annuels de R. 700,— qui furent portés à R. 900,—, deux ans plus tard ⁶.

¹ Cité par A. GLOUMOF : *Le monde musical de Pouchkine*; Moscou, 1950, pp. 47-50.

² Entrés au Lycée en 1811, les élèves y avaient donc passé six ans.

³ A. GLOUMOF : *Op. cit.*, pp. 50-55.

⁴ *La Poste du Nord*, 23 octobre 1818.

⁵ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 5.

⁶ *Archives Th. Imp.*, III, 92-93.

* * *

VALESINI, peintre-décorateur dont nous ignorons l'activité antérieure, devait se trouver, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, au service du comte N. P. Chérémétief, car il contribua à l'aménagement intérieur du château de Kouskovo, et il y brossa un certain nombre de décors pour *Azémia*, *Le déserteur*, *Les mariages samnites* et *Echo et Narcisse*¹. Dès 1792, il travailla aussi occasionnellement pour le Théâtre-Pétrovsky de Moscou auquel il donna, entre autres, les décors de *Zenobia in Palmira*, lorsque cet ouvrage y fut représenté en 1802².

C'est là l'ultime renseignement que nous possédions sur cet artiste.

* * *

M^{lle} VALVILLE, actrice française qu'il ne faut pas confondre avec l'artiste du même nom qui appartenait à la scène impériale en 1764-1765, devait posséder un talent remarquable et jouir d'une grande réputation puisque, lors de son engagement dans la compagnie française de la cour à Saint-Pétersbourg, le 14 août 1798, il lui fut attribué les appointements considérables de R. 5.000,—, ainsi qu'une indemnité de R. 600,— pour son voyage³. En vertu de son contrat qui avait une durée de trois ans, M^{lle} Valville était tenue de jouer :

*... tous les premiers rôles forts dans les deux genres, les grandes coquettes dans la comédie, et tous les rôles de M^{lle} Contat et faits pour elle, hors l'emploi des premiers rôles*⁴.

En 1799, M^{lle} Valville reçut une gratification de R. 600,— pour ses frais de voyage :

*... ainsi que pour la bonne exécution de ses fonctions et son talent*⁵.

Et, l'année suivante, il lui fut accordé un spectacle à son bénéfice⁶. Homme du métier au jugement sévère, A.-F.-F. Kotzebue tenait cette artiste pour « la première tragique de la troupe française », et il jugeait qu'elle montrait :

*... le sentiment le plus pur et le plus profond, la plus belle déclamation et une mimique non moins remarquable*⁷.

M^{lle} Valville conserva jusqu'en 1812 sa place dans la compagnie française de la cour, et elle regagna alors sa patrie.

* * *

Franz-Adam VEICHTNER, violoniste et compositeur né en Prusse en 1741, étudia le violon avec F. Benda qui fit de lui un excellent virtuose, et la composition auprès de J. Riepel. Après avoir été au service du comte Keyserling, à Königsberg, il devint violoniste de la cour de Courlande, à Mitau, et il donna alors plusieurs œuvres : quatre *Symphonies* (1770), une *Symphonie russe* (1771), un *Concerto* pour violon (1775), puis deux *Singspiele* intitulés : *Cephalus und*

¹ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 25. — *Catalogue Kouskovo*.

² I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, p. 20.

³ *Archives Th. Imp.*, III, 46.

⁴ *Archives Th. Imp.*, II, 606, texte original en français.

⁵ *Ibid.*, III, 46.

⁶ *Ibid.*, I, 277.

⁷ *Op. cit.*, p. 227.

Procris (1779) et *Cyrus und Cassadana*. Représenté à Mitau en 1782 puis, deux ans plus tard à Libau, par la troupe du prince de Courlande, ce dernier ouvrage valut au compositeur de grands éloges dans un journal allemand de l'époque ¹.

Mais la troupe de Mitau s'étant dispersée, F.-A. Veichtner prit le parti de se rendre à Saint-Pétersbourg, afin de s'y chercher une situation. Toutefois, ce ne dut guère être avant 1797, car c'est à ce moment seulement que l'on trouve une première indication relative à sa présence dans cette ville. De fait, en cette année, il y publia *VI Sonates à violon et violoncelle*, livre I (Exemplaire en notre possession), qu'il fit suivre, en 1798, d'un second livre contenant un nombre égal de sonates pour les mêmes instruments (Exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Naples).

Le 14 janvier 1798, F.-A. Veichtner fut engagé dans le premier orchestre de la cour et, outre un logement gratuit et le bois de chauffage, il reçut des appointements annuels de R. 450,— qui, en 1800, furent portés à R. 500,—, puis à R. 600,— ².

En 1802, semble-t-il, il donna encore trois *Quatuors* mais, comme ceux-ci portent le N° d'œuvre 3, il est possible qu'ils datent d'une époque quelque peu antérieure. Enfin, le 7 mars 1818, la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg fit entendre, au cours de l'un de ses concerts, un *Te Deum* de la composition de F.-A. Veichtner, dont les lexicographes n'ont pas eu connaissance ³.

Le musicien allemand mourut dans cette ville en 1822, laissant en manuscrit de nombreuses œuvres parmi lesquelles deux *Concertos* pour hautbois, dont la partition autographe se trouve en notre possession.

* * *

Teresa VESTRIS, cantatrice, était la fille — ou la nièce? — du célèbre graveur londonien G. Bartolozzi (1727-1815) et dut, par conséquent, voir le jour en Angleterre ⁴. C'est probablement là qu'elle épousa l'un des membres de la famille des Vestris, dont plusieurs représentants se produisirent dans la capitale britannique, au cours du XVIII^e siècle. Dès 1790, on la trouve en Italie, à Milan et à Venise, puis à Vienne où elle fut de 1792 à 1795. Il est probable que Teresa Vestris fut attirée, quelques années plus tard, à Saint-Pétersbourg et qu'elle entra, à une date que l'on ne saurait préciser, dans la troupe de G. Astaritta car, en 1799, elle passa avec celle-ci au service de la cour. Elle recevait alors des appointements de R. 1.000,— et une indemnité de R. 400,— pour son logement ⁵.

Au dire d'un historien qui loue sa grande virtuosité, cette artiste parut ensuite à Londres puis, en 1816, elle se rendit en Italie où sa trace se perd ⁶.

* * *

M^r et M^{me} WIELAND, acteurs allemands dont nous ignorons l'activité antérieure, faisaient partie, en 1799, de la troupe de J. Mire, à Saint-Pétersbourg, et ils passèrent avec celle-ci au service impérial, au cours de l'année suivante. Leurs appointements s'élevaient à la somme globale de R. 3.000,— ⁷. Au témoignage d'un contemporain, M^r Wieland se montrait remar-

¹ *Journal von und für Deutschland*, avril 1784, pp. 460-462, où l'on trouvera un compte rendu détaillé de cet ouvrage.

² *Archives Th. Imp.*, II, 520 et III, 128.

³ E. ALBRECHT : *Op. cit.*, p. 6.

⁴ *Dictionary of Musicians*; Londres, 1827, T. II, p. 504.

⁵ *Archives Th. Imp.*, III, 66.

⁶ *Dictionary of Musicians*, II, 505.

⁷ *Archives Th. Imp.*, III, 57.

quable dans les rôles d'amants, et sa femme était une excellente actrice dramatique ¹. Nous ne possédons pas de renseignements sur le sort ultérieur de ces deux artistes.

* * *

ZOLOTOK, acteur allemand, mais peut-être d'origine tchèque, appartenait à la troupe de J. Mire en 1799 et, comme elle, il entra au service de la cour, en 1800, avec des appointements de R. 600,— ².

¹ S. P. GIKHAREF : *Op. cit.*, pp. 432-433.

² *Archives Th. Imp.*, III, 59.

APPENDICES

L'ÉCOLE THÉÂTRALE DE SAINT-PÉTERSBOURG

Ainsi que nous l'avons relevé, c'est à l'impératrice Catherine II que l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg, institution unique en son genre dans toute l'Europe, et qui devait produire tant d'artistes du talent le plus décidé, est redevable de son existence. A la vérité, on l'a vu, dès le règne de la tsarine Anna Ioannovna, il avait été fondé, dans la capitale de l'Empire, des classes spéciales où des jeunes gens des deux sexes étaient enseignés aux frais de l'Etat, dans la danse et dans la pratique des instruments, afin de les mettre en état de compléter, avec le temps, le personnel des scènes de la cour ¹. Mais il ne s'agissait là que d'établissements primaires, pourrait-on dire, auxquels étaient affectés des crédits trop modestes, et dont l'organisation s'avérait trop élémentaire, pour leur permettre de se développer et de rendre les services que l'on en aurait pu attendre. Aussi bien, les renseignements qui nous sont parvenus à leur endroit sont-ils si fragmentaires, souvent même si imprécis, que l'on en est réduit à des conjectures, quant à leur véritable activité.

Avec les années, le besoin se faisait sentir toujours davantage de trouver, dans le pays même, des forces dignes de seconder — voire peut-être de remplacer — les brillants virtuoses étrangers qui constituaient le plus clair des troupes impériales, et qui y accaparaient presque toutes les premières places. Au reste, l'expérience avait prouvé que le peuple russe — peuple foncièrement musicien, et aussi sensible qu'imaginatif — était capable de produire des artistes du chant, du drame, de la danse et de la musique, dignes en tout point de paraître honorablement aux côtés de leurs modèles italiens, français, allemands et tchèques, et de se mesurer avec eux sur la scène ou à l'orchestre. Pour cela, il n'était que de réunir de jeunes sujets choisis en raison de leurs particulières dispositions, et de les faire instruire méthodiquement par des maîtres ayant une suffisante pratique de leur art.

Comme l'on sait, en 1766 déjà, lorsqu'il avait présenté à Catherine II son projet de réorganisation des Théâtres impériaux et un rôle détaillé du personnel nécessaire à leur fonctionnement normal, Ivan Perfiliévitch Yélaguine avait abordé implicitement ce problème dont il avait entrevu toute l'importance, et il avait fait allusion à la création d'une pension destinée à recevoir et à former un certain nombre d'élèves qui, avec le temps, auraient pu être admis dans la troupe chorégraphique et dans l'orchestre de la cour ². Mais l'idée ne fut pas retenue, peut-être pour des raisons financières car, à ce moment, la situation budgétaire des Théâtres impériaux

¹ Sur les classes de danse et de pratique instrumentale fondées sous le règne de la tsarine Anna Ioannovna, voir Tome I, p. 152, note 5; et p. 178.

² *Archives Th. Imp.*, II, 87, notes marginales du projet de I. P. Yélaguine.

exigeait de sévères économies, et ne permettait guère des dépenses supplémentaires qui ne fussent d'une urgente nécessité.

Toutefois la souveraine, dont on sait l'importance qu'elle attribuait au rôle éducatif du théâtre, et le souci qu'elle montra — à tout le moins pendant la seconde partie de son règne — de favoriser l'essor spirituel de son Empire, dut certainement faire son profit de la suggestion formulée par le directeur de ses scènes, et la méditer à travers les années. Aussi bien, était-elle d'esprit trop clairvoyant, et sentait-elle trop bien que l'art peut contribuer à la gloire d'une nation, pour ne pas deviner l'utilité d'une mesure qui devait permettre aux jeunes talents autochtones de prendre enfin la place à laquelle ils avaient droit, et favoriser de la sorte l'épanouissement définitif du génie russe.

On ne saurait donc s'étonner que, dans son long message du 12 juillet 1783 à Adam Vassiliévitch Olsoufief, message dans lequel elle fixait les grandes lignes d'une complète réorganisation des scènes de la cour et de leur administration, l'impératrice ait évoqué cette question si importante dont, sans doute, elle avait considéré entre temps tous les aspects. Au seizième paragraphe de ce document, elle ordonnait en effet :

... Il faut que, sous le contrôle du Comité et du directeur, il y ait une école dans laquelle les Russes des deux sexes devront faire leurs études et se préparer à la pratique du théâtre russe, de la musique et de la danse, ainsi que des divers métiers indispensables aux théâtres.

Cette école doit se proposer, non seulement de former des artistes destinés à compléter les troupes, mais encore de faire en sorte qu'avec le temps, on puisse remplacer, dans les ateliers des théâtres, les étrangers par des gens du pays ¹.

On le voit, Catherine II n'envisageait pas seulement la formation de jeunes comédiens, chanteurs, instrumentistes et danseurs, mais aussi celle d'un personnel technique complet et capable d'assumer les tâches qui, jusqu'alors, avaient été presque exclusivement confiées à des Italiens et à des Allemands, tandis que les Russes ne se voyaient attribuer que des fonctions tout à fait secondaires : celles de charpentiers, de manœuvres, de broyeurs de couleurs, d'aides-perruquiers et tailleurs, de surveillants aux portes des théâtres et de laquais. De fait, tous les employés occupés à l'élaboration des machines indispensables pour les spectacles, à la confection des décors et de la garde-robe, de même que les perruquiers, étaient des spécialistes appelés du dehors et qui, pour cette raison, bénéficiaient d'appointements relativement considérables. Il y avait là, on s'en rend compte, une situation anormale qui n'avait point échappé à l'esprit avisé de la souveraine, et à laquelle celle-ci entendait remédier, dans le même temps qu'elle portait son attention sur des questions bien autrement importantes pour l'avenir des scènes impériales.

Il est probable qu'absorbés par les multiples besognes que leur assignait le message de Catherine II, les membres du Comité des spectacles ne trouvèrent pas le temps de s'occuper immédiatement du vœu formulé par la souveraine. Au reste, la chose ne pouvait-elle être réalisée sans avoir fait, au préalable, l'objet d'un examen approfondi, et convenait-il de rédiger à loisir le règlement de la nouvelle institution. Aussi est-ce le 24 octobre 1783 seulement, qu'au cours de la séance où fut décidée la répartition des charges, la surveillance particulière de l'École théâtrale fut officiellement déferée à Pierre Alexandrovitch Soïmonof ². Mais, bien que les protocoles des réunions du Comité demeurent muets sur ce point, on est en droit de présumer que la question avait fait déjà l'objet de plusieurs échanges de vues puisque, dans la séance du 29 octobre il put être donné lecture d'un projet qui fut immédiatement adopté et qui, sans entrer dans beaucoup de détails, posait les bases financières et administratives de

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 114.

² *Ibid.*, II, 143.

l'établissement, fixant par ailleurs les obligations de son économe, en ce qui concernait la justification des dépenses faites par lui ¹.

Restait à trouver des locaux propres à loger les futurs élèves, ainsi que le personnel affecté à leur entretien. Le choix du Comité des spectacles se porta, tout d'abord, sur le *Téatralny Korpous* (Corps des théâtres), vaste bâtiment situé non loin du Palais d'hiver, au coin de la rue Millionnaya et du canal de la Moïka, et qui appartenait depuis bien des années à la Couronne. Il abritait déjà les bureaux et les magasins de la direction des scènes de la cour, la bibliothèque musicale, la salle utilisée pour la confection des décors, ainsi qu'un certain nombre d'appartements concédés gratuitement aux artistes et employés des théâtres ². Mais, dès le début de l'année suivante, le Comité des spectacles, constatant l'inconvénient qu'il y avait à entasser tant d'enfants dans un édifice déjà fort encombré, résolut de transférer l'École en quelque lieu plus propice et, après quelques hésitations, il se décida à prendre à bail une maison particulière appartenant à un fonctionnaire nommé Zeidler qui, sise dans le quartier voisin, fut louée pour quatre ans, au prix de R. 3.500,— par an. Au reste, comme elle était réellement trop vaste pour cette seule destination, on y aménagea encore une salle de répétitions, un local pour l'un des décorateurs, ainsi que plusieurs logements pour des artistes de la troupe russe ³. C'est là que la nouvelle institution fut transférée au cours de l'année 1784 déjà, quelques mois seulement après son installation première dans le *Téatralny Korpous* ⁴.

Ouverte vraisemblablement dans les derniers mois de 1783, l'École reçut un premier contingent d'élèves dont les uns appartenaient jusqu'alors aux classes précédemment existantes, et dont les autres, âgés de huit à neuf ans et venus de diverses familles d'artistes et d'employés de la cour, commencèrent aussitôt leurs études dans l'établissement où ils étaient logés, nourris et habillés aux frais de l'État. Au reste, « afin de faire régner le meilleur ordre en toutes choses, soit en ce qui concerne l'instruction et l'entretien », le Comité prit soin de désigner, en la personne de l'Allemand Jacob Meike et de la Française Clermont, un surveillant pour la section des garçons, et une surveillante pour celle des filles. Mais, du moins en ce qui concerne le premier de ces fonctionnaires, le choix qui fut fait ne dut pas se révéler fort heureux car, deux mois plus tard déjà, Jacob Meike qui remplissait en outre les fonctions d'économe de l'École, fut congédié, « sur la demande des garçons et des filles des théâtres », ce qui laisse entendre que son comportement avait donné lieu à des plaintes assez vives de la part de ses jeunes administrés ⁵.

Pour le personnel enseignant, il était fort restreint, du moins en ce qui concernait l'instruction générale. Car le Comité des spectacles ne paraît guère s'être soucié de la formation intellectuelle des futurs artistes, partageant probablement sur ce point l'opinion fort répandue à cette époque, dans le monde des artistes où les acteurs réellement cultivés, tels que Garrick, Lekain et I. Dmitrevsky, constituaient de trop rares exceptions. De fait, outre les obligatoires principes de la religion, les élèves de l'École durent se contenter d'étudier les rudiments de la grammaire, de l'arithmétique, du français et de l'italien auprès de maîtres qui, fort probablement, ne leur apprenaient pas grand chose, car il arriva souvent qu'à peine nommés, ces pédagogues fussent congédiés « pour négligence dans l'accomplissement de leurs fonctions ».

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 145.

² *Ibid.*, III, 388-389.

³ *Ibid.*, II, 160-161, et III, 381.

⁴ A ce propos, il convient de rappeler le précédent que constitua, peu d'années auparavant, la création presque simultanée de trois institutions similaires, mais qui durent leur existence à l'initiative privée. La première en date fut, croyons-nous, la petite école théâtrale que le comte P. B. Chérémétief fonda dans sa résidence de Kouskovo (près de Moscou), pour y former les artistes-serfs de sa scène féodale, et dont son fils fit une manière de petit conservatoire à son usage particulier (Sur cette école, voir ci-après : *Appendice III B*). Puis ce furent les cours spéciaux organisés à Moscou par les impresarios Belmonti et G. Cinti, à la fin de l'année 1769. Enfin, en 1779-1780, les classes théâtrales que Karl Knipper, impresario également, s'avisait d'organiser, à Saint-Petersbourg, à l'intention des jeunes artistes de sa troupe russe (Sur ces deux dernières institutions, voir ci-dessus, la chronique des années 1769 et 1779-1780).

⁵ *Archives Th. Imp.*, II, 148 et 160.

Du moins, l'enseignement des arts divers était-il plus sérieusement organisé. En effet, c'est à nul autre qu'au grand acteur Ivan Dmitrevsky que fut confié, dès le 7 mars 1784, le soin de former les élèves des classes dramatiques, dans la déclamation et le jeu scénique ¹. On en conviendra, il aurait été difficile de choisir, pour ces deux disciplines, un spécialiste plus qualifié tout à la fois par sa longue expérience, sa brillante carrière et la riche culture générale qu'il avait acquise au cours des ans.

Pédagogue non moins autorisé, le chorégraphe Giuseppe Canziani, tout récemment revenu à Saint-Pétersbourg, fut chargé de l'enseignement de la danse, le 1^{er} novembre 1784 ², et il dut remplir sa tâche avec une ardeur bien grande puisque, le 26 février de l'année suivante déjà, le Comité des spectacles jugea à propos de lui témoigner sa satisfaction, en prenant la décision suivante à son égard :

... Comme M^r Canziani s'acquitte depuis un certain temps de ses fonctions avec succès, et que ses élèves font de grands progrès, le Comité, convaincu par l'expérience qu'il a faite des facultés et des talents de M^r Canziani, a jugé bon de l'engager au service pour deux ans, avec des appointements de R. 2.000,— par an, dès le 1^{er} mars de la présente année ³.

Pour la musique, elle fut répartie entre plusieurs artistes. Antonio Sapienza fut appelé, le 1^{er} janvier 1784, à enseigner le chant, mais comme, « lors des examens, on trouva que ses leçons n'étaient pas parfaitement satisfaisantes », il se vit congédié le 16 juillet de l'année suivante et, une semaine après, il fut remplacé par un autre Italien nommé Minarelli qui, à son tour, fut mis à la porte moins d'un an plus tard, et auquel G. Borghi succéda aussitôt ⁴. Pour sa part, Johann-Gottfried Pratsch fut engagé, le 1^{er} janvier 1784 :

... pour enseigner les clavicornes aux jeunes garçons et filles qui se trouvent à l'École, ainsi que pour apprendre à quelques-uns d'entre les premiers à écrire la musique ⁵.

De leur côté, les futurs instrumentistes furent formés, au cours des années, par d'excellents professeurs qui, pour la plupart, avaient fait leurs preuves dans l'orchestre de la cour. Ce furent successivement — et parfois simultanément — les violonistes Grégoire Pomorsky ⁶ (dès 1783), Ferdinand Titz (vers 1785-1786), Johann Absolon (vers 1786), Anton Horn (1787) et Lev Yerchhof (1794), quelques-uns d'entre eux enseignant, outre leur instrument principal, l'alto et le violoncelle; les violoncellistes Alessandro Delfino (1795) et Daniel-G. Bachmann (1796); le contrebassiste Karl Wagner (1784); le flûtiste Franz Michel (1789); le hautboïste Franz Tureck (1787); les clarinettes C.-B. Langhammer (1786), Joseph Grimm (vers 1787) et Karl Mannstein

¹ V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 423, d'après le registre des *Décisions de la Direction*.

² *Ibid.*

³ *Archives Th. Imp.*, II, 234.

⁴ *Ibid.*, III, 147 et 148.

⁵ *Ibid.*, III, 148.

⁶ Grégoire Pomorsky appartenait à une famille, peut-être d'origine polonaise mais fixée en Russie déjà au temps de Pierre I^{er}, dont nous avons omis de relever la grande activité, encore qu'elle ait fourni de nombreux et excellents instrumentistes aux orchestres impériaux.

Né probablement en 1721, il fit ses études dans la classe musicale fondée en 1740, par Johann Hübner (voir T. I, p. 178), et il fut admis en qualité de violoniste dans l'orchestre de bal de la cour, fonctions qu'il exerça jusqu'au moment où, en 1784, il fut mis à la retraite, avec une pension qu'il touchait encore en 1791 (*Archives Th. Imp.*, II, 167, 338 et 397). Grégoire Pomorsky était le père de l'excellent violoniste Nicolas Pomorsky dont nous avons précédemment retracé la biographie (T. II, p. 57); et il était probablement le fils d'un musicien prénommé Johann qui entra au service à l'époque de Pierre I^{er}, et qui exerçait encore son art sous le règne de la tsarine Anna Ioannovna. Grégoire Pomorsky avait également un oncle, prénommé Georges, trompettiste, qui fut mis à la retraite en 1741, « en considération de sa vieillesse ».

(1789); le bassoniste Anton Zelenka (1789); enfin les cornistes J. Haberzettel, Ignaz et Joseph Hammer (1789).

Pour les élèves destinés à l'art du décor, ainsi qu'à l'exercice des métiers de costumiers, tailleurs et perruquiers, ils furent placés, en dehors de l'Ecole, mais sous son contrôle, chez des spécialistes étrangers qui remplissaient ces fonctions sur les scènes impériales.

Lors de son ouverture en 1783, l'établissement abritait 64 pensionnaires et, trois ans plus tard, ceux-ci étaient au nombre de 58 seulement ¹, soit que certains d'entre eux eussent été rendus à leurs parents, pour cause d'incapacité ou d'indiscipline, soit que d'autres eussent déjà pris leur vol. En cette dernière année, quinze garçons et quatorze jeunes filles étudiaient la danse, six garçons et six filles le chant, quatre garçons la peinture, onze garçons se vouaient à divers instruments, enfin deux garçons étudiaient à la fois le chant et la danse. Et, parmi cette jeunesse, se trouvaient de nombreux sujets qui, témoignant de dispositions toutes particulières, n'allaient pas tarder à s'illustrer sur les scènes impériales : les uns, tel Ivan Walberg, comme danseur, les autres, tels Jacob Vorobief, Avdotia Volkova, Vassili Charapof, Fédor Grigorief et Pélagie Riabchikova, comme chanteurs d'un très grand talent.

* * *

Neuf années durant, l'Ecole théâtrale qui, entre temps, avait changé encore une fois de domicile, poursuivit son existence dans les conditions un peu simplistes qui lui avaient été fixées lors de sa fondation; à cela près qu'au lieu de continuer à y habiter, plusieurs élèves des classes instrumentales avaient été placés en pension chez les musiciens auprès desquels ils parachevaient leurs études, et qui se chargeaient, moyennant une rétribution convenable, de leur complet entretien matériel.

Avec le temps, toutefois, la nécessité se fit sentir d'une organisation plus rationnelle et plus méthodique. Chose curieuse, l'initiative d'une telle mesure ne fut pas le fait de la direction des Théâtres dont c'eût été pourtant le rôle naturel, mais de deux employés subalternes qui avaient eu l'occasion de reconnaître certaines imperfections auxquelles ils jugeaient nécessaire de remédier. Ces serviteurs intelligents étaient l'ancien danseur Antonio Casassi et sa femme. Après avoir rempli des fonctions diverses dans l'administration des scènes de la cour, tous deux venaient d'être nommés surveillants, l'un de la section des garçons, l'autre de celle des filles, ayant en outre la charge de fournir la nourriture des jeunes danseuses.

De fait, au cours du premier semestre de l'année 1792, les Casassi présentèrent au prince N. B. Youssouf, alors directeur-général des Théâtres impériaux, le projet détaillé d'une nouvelle organisation de l'Ecole. Dans ses grandes lignes, ce projet commençait par relever l'inconvénient de la méthode pratiquée jusqu'alors, qui établissait des cloisons étanches entre les diverses classes de l'établissement : les danseurs n'apprenant généralement que la danse, les acteurs l'art dramatique, et les musiciens la pratique de leurs instruments. De telle sorte que si, après un certain délai, un élève s'avérait incapable et était exclu, il perdait le bénéfice de toutes les années qu'il avait consacrées à ses études, cependant que tous les sacrifices financiers consentis en sa faveur par la Direction, étaient en pure perte.

Pour remédier à cette situation regrettable, le couple Casassi proposait que l'enseignement — obligatoire pour tous les élèves, sans exception — comportât quotidiennement des leçons de russe, de danse, de musique et d'art scénique, chacune d'une durée de deux heures, le reste du temps pouvant être consacré à la promenade ou à l'exécution en commun de morceaux de musique :

... car moins les élèves auront de temps libre, moins ils seront enclins aux mauvaises pensées.

¹ Archives Th. Imp., II 161, et 322-323.

Dès lors, les maîtres seraient tenus, pour donner leurs leçons, de se présenter à des jours et des heures fixés selon un horaire, ce qui éviterait aux élèves de devoir sortir de l'École, et faciliterait le maintien de l'ordre.

Grâce à ce régime, le sujet qui viendrait à être reconnu incapable, aurait au moins appris à lire et à écrire correctement, et il serait loisible de le transférer dans un bureau ou de lui faire copier de la musique, en lui attribuant des appointements inférieurs à ceux que pourrait exiger un fonctionnaire ordinaire, d'où une économie sensible pour la Direction ¹.

Ayant étudié ce projet qui lui sembla fort judicieux, le prince N. B. Youssouf en décréta, le 28 juillet 1792, l'application immédiate pour une durée de deux ans. Puis, le 1^{er} septembre 1794, il le compléta en y ajoutant, pour la section des garçons, un règlement particulier aux termes duquel tous les jeunes gens devaient apprendre à lire et à écrire correctement le russe, tout en étudiant, selon leurs dispositions individuelles, la musique ou la danse. En outre, ils étaient tenus de prendre part à des représentations de ballet et de comédie, « pour se perfectionner dans le style russe, et occuper leurs loisirs », étant entendu qu'ils pouvaient aussi être appelés à paraître dans les spectacles donnés à la cour et aux répétitions de ceux-ci. D'autre part, au cas où les services des jeunes instrumentistes seraient requis au dehors, par des particuliers, des clubs ou des organisateurs de bals, les émoluments versés en échange de ces travaux, devaient être, soit répartis entre les intéressés, soit consacrés à l'acquisition d'objets ou d'accessoires utiles.

En même temps, la décision directoriale du 28 juillet 1792 fixa les crédits annuels qui seraient dorénavant alloués par l'administration des Théâtres impériaux, pour l'entretien des vingt-sept garçons qui se trouvaient alors à l'École; soit : R. 3.564,— pour leur nourriture et l'achat de tous les objets (linge, souliers, plumes, papier, cordes, etc.) qui leur étaient nécessaires; R. 810,— pour leur habillement et la literie; et R. 100,— pour le chauffage des locaux. Enfin les traitements des professeurs furent fixés de la manière suivante : R. 300,— au maître de danse (garçons et filles); R. 350,— aux divers maîtres de musique; R. 150,— pour l'enseignement du russe (garçons et filles); et R. 300,— pour celui de l'art scénique à tous les élèves sans distinction ².

Réalisée selon les vues d'Antonio Casassi et du prince N. B. Youssouf, cette réforme exerça la plus heureuse influence sur l'épanouissement de l'École théâtrale et, dès lors, lui permit de produire annuellement une pléiade de jeunes sujets, au talent conforté par de sérieuses études, qui vinrent nombreux compléter les troupes de la cour.

Au reste, durant les années qui la précédèrent et celles qui la suivirent, plusieurs mutations furent opérées au sein du corps professoral, et les noms des artistes qui entrèrent alors dans celui-ci, montrent assez la qualité de l'enseignement dont bénéficiaient les pensionnaires de l'institution.

En 1790, le maître de chapelle et compositeur Antonio Pio ³, qui ne semble pas avoir été attaché régulièrement à l'établissement, reçut mission de donner des leçons de chant à quelques

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 411-412.

² *Ibid.*, II, 430-433.

³ Né à Ravenne vers 1750, Antonio Pio étudia au Conservatoire di S. Onofrio, à Naples, et il débuta en se produisant comme chanteur dans un opéra donné en 1767, sur la scène de cet établissement. Puis il se fit connaître comme compositeur et écrivit, de 1774 à 1790, sept opéras qui furent créés à Naples, Modène, Venise (et non Vienne, comme le prétend Fétis), Rome et Milan. Antonio Pio se rendit probablement de son propre mouvement à Saint-Petersbourg où il ne semble pas avoir trouvé de situation officielle car, bien que la direction des Théâtres l'ait employé occasionnellement comme maître de chant, il ne figure pas dans la liste du personnel attiré de cette institution. Peut-être, cependant, fut-il appelé à enseigner les filles du grand-duc Paul Pétrovitch, car la Bibliothèque de Mecklembourg-Schwerin (O. Kade : *Op. cit.*, II, 128) possède un petit ouvrage manuscrit de sa composition qui porte le titre : *Pièce à six mains composée pour LL. A.A. II. les Grandduchesses* [sic]. Antonio Pio demeura en Russie jusqu'en 1794 et il annonça alors, dans la *Gazette de Saint-Petersbourg* du 26 mai, qu'il s'appretait à quitter le pays, probablement dans l'intention de regagner l'Italie. Comme, dès ce moment, les *cronistorie* ne mentionnent plus son nom, on peut penser qu'il ne tarda pas à terminer son existence.

cantatrices ¹ ; cependant qu'aux termes d'un contrat conclu le 1^{er} octobre de la même année avec V. Martin i Soler, celui-ci se vit confier la tâche :

... d'apprendre le bon goût du chant, en les perfectionnant dans cet art, aux élèves déjà assez avancés dans leurs études, et qui auront des dispositions reconnues par lui ² ;

fonctions que le musicien espagnol assumait jusqu'au moment où il quitta temporairement la Russie, quatre ans plus tard.

En 1794, Ivan Walberg, qui n'était sorti de l'Ecole que huit ans auparavant, mais dont le talent n'avait pas tardé de se manifester de façon éclatante, fut appelé à enseigner l'art chorégraphique ; tâche dans laquelle il fut secondé pendant quelques mois, en 1800, par le danseur Alessandro Guglielmi qui mourut peu après sa nomination.

Puis, outre Antonio Sapienza qui avait repris ses fonctions récemment, le compositeur E. Fomine vint, en 1797, professer le chant jusqu'au moment où, étant décédé prématurément en 1800, il fut remplacé par Stéphane Davydof.

Enfin, vers 1798, la direction des Théâtres confia plusieurs élèves des classes dramatiques au remarquable acteur S. Rakhmanof qui les prit en pension chez lui, afin de les former plus à loisir.

Véritable pépinière d'acteurs et de danseurs qui, au long de son existence de près de cent soixante-dix ans, n'a cessé de produire des artistes dont certains ont montré des talents exceptionnels, l'Ecole théâtrale de Saint-Pétersbourg continue, jusqu'aujourd'hui, d'accomplir sa mission glorieuse à laquelle coopère, non moins fructueusement, une institution qui a été fondée sur des bases identiques, à Moscou, au début du XIX^e siècle.

¹ *Archives Th. Imp.*, I, 73 et 75 ; et III, 39.

² *Ibid.*, II, 433.

LES SPECTACLES DANS LES ÉTABLISSEMENTS D'ÉDUCATION

Au même titre que la fondation de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg, les spectacles organisés dans les établissements d'éducation et donnés par les élèves de ces institutions, constituent, dans la vie spirituelle de l'Europe du XVIII^e siècle, un phénomène unique en son genre, dont la Russie fut redevable à Catherine II.

Certes, l'on peut s'étonner de voir une souveraine à laquelle incombait la responsabilité de la conduite d'un Empire immense et qui, de ce fait, avait tant d'autres préoccupations plus graves, s'attarder à des questions relativement si secondaires, et ne pas dédaigner de les étudier. Mais, nous le savons, la grande impératrice tenait le théâtre pour un puissant moyen de progrès intellectuel, capable de hâter le développement social de ses sujets. Ainsi qu'elle l'écrivit un jour, elle le considérait comme « une école populaire » dont l'action ne pouvait que s'exercer bienfaisante sur les mœurs d'une nation.

Aussi, lorsqu'elle créa la Maison d'éducation (Enfants-trouvés) de Moscou et l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, voulut-elle que le programme d'enseignement de ces établissements fit une part à la musique, à l'art dramatique et à la danse, afin que ces études contribuassent à :

*... former la nouvelle espèce de pères et de mères qui élèveront leurs enfants dans la vertu, dès leur plus tendre enfance*¹.

A la vérité, l'idée n'était pas entièrement nouvelle, puisque — on le sait — des représentations avaient été données, dès la fin du règne de l'impératrice Elisabeth Pétróvna, par les élèves du Corps des cadets dont les spectacles déterminèrent la fondation du Théâtre national. Toutefois, il ne s'agissait là que de simples divertissements auxquels ne s'attachait encore aucune intention moralisatrice. Et c'est bien à Catherine II que revient, à ce point de vue particulier, l'initiative d'une décision dont les conséquences ne furent pas toujours aussi heureuses que le souhaitait la souveraine, et qui ne laisse pas de nous sembler aujourd'hui assez difficilement conciliable avec les principes raisonnés de l'éducation de la jeunesse.

Cela d'autant plus que, non contente de prendre cette disposition, Catherine II jugea encore à propos de conférer le caractère d'une manifestation mondaine aux spectacles organisés sur son ordre à Smolna, au Corps des cadets, à l'Académie des Beaux-Arts et à la Maison d'éducation de Moscou, où était réglementairement conviée une assistance aussi nombreuse

¹ CATHERINE II : *Institutions administratives des gouvernements.*

qu'élégante et que frivole, dont la présence, les propos flatteurs et les complaisants applaudissements n'étaient pas précisément pour inciter les élèves à la modestie et à la vertu.

Telle était l'importance que la souveraine attachait à ces spectacles que, lorsqu'à l'imitation du Saint-Cyr de M^{me} de Maintenon, elle fonda, en 1764, l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, à l'intention de quelque cinq cents orphelines sans fortune qui devaient y être admises et élevées dès l'âge de cinq ans environ, elle ne tarda pas à faire aménager, dans cet établissement, une salle de théâtre, d'une contenance de quatre cents places, dont le chevalier de Corberon nous a laissé cette brève description :

... Le théâtre est très joli : la salle est circulaire et représente une enceinte d'arcades de pierre, surmontées de feuillages, et ces arcades se terminent de chaque côté du théâtre qui fait comme le jardin d'un bâtiment ¹.

De même en alla-t-il lorsque en 1764 également, la Maison d'éducation de Moscou ouvrit ses portes aux enfants trouvés qui, eux aussi, durent apprendre l'art scénique, la musique, les instruments et la danse, pour donner bientôt des spectacles qui, périodiquement, attirèrent, dans le théâtre de l'établissement, toute la bonne société de l'antique cité.

A. Les fêtes des jeunes filles nobles de Smolna

À l'Institut de Smolna qui jouissait de la particulière attention de l'impératrice, et dont celle-ci se plaisait à faire orgueilleusement les honneurs à tous les étrangers de distinction en séjour dans la capitale, les petites pensionnaires furent dotées d'excellents maîtres aux leçons desquels elles durent de montrer assez vite une adresse, une grâce et une aisance dont tous les spectateurs demeuraient émerveillés.

C'est ainsi qu'au cours des années, l'Institut compta, au nombre de ses professeurs d'art dramatique, généralement chargés de régler la mise en scène des représentations, plusieurs d'entre les meilleurs membres de la troupe française de la cour : M^{mes} Daubercourt et Marie Sage-Martin, ainsi que François Brochard, puis le célèbre acteur Ivan Dmitrevsky lui-même, qui ne dédaigna pas de les faire profiter de sa grande expérience. La musique et le chant furent enseignés successivement par Giuseppe Luini, Matteo Buini, G. Francisconi, Antonio Sapienza, V. Martin i Soler et Catterino Cavos; cependant que la danseuse Naudin ² et d'autres vinrent révéler aux élèves les principes de l'art chorégraphique, et veiller à leurs gracieuses évolutions. Ce qui permettait de faire alterner les spectacles dramatiques et lyriques, avec des concerts et de petits ballets qui n'étaient pas le moindre attrait de ces réunions fort courues du tout-Petersbourg.

Mais ce n'était point tout d'avoir des actrices, des cantatrices et des ballerines formées selon les meilleures traditions, et capables d'arracher des applaudissements enthousiastes à un public cependant blasé par les performances des artistes et des virtuoses de renom qui brillaient sur les scènes de la cour. Encore fallait-il leur fournir des pièces dans lesquelles leurs talents aimables pussent se manifester.

¹ *Op. cit.*, II, 366.

² Dans les *Œuvres complètes* de D. DIDEROT (Paris, éd. Garnier, T. V., p. 501), on rencontre, parmi les anecdotes de Saint-Petersbourg rapportées par l'écrivain, une allusion à une « maîtresse de danse appelée la Nodin », qui doit être la personne dont nous parlons ici et qui, sans doute, enseignait son art à titre particulier, car elle n'appartenait pas à la troupe chorégraphique de la cour. Diderot raconte que l'artiste en question alla par trois fois à l'église et que, les trois fois, elle éprouva un malheur en en revenant, de sorte « qu'elle jura de n'y plus mettre les pieds » !

Fait qui mérite d'être souligné, les spectacles de Smolna furent presque exclusivement donnés en langue française et empruntèrent, par conséquent, le répertoire des scènes dramatiques et lyriques de Paris¹, faisant ainsi, de l'Institut des jeunes filles nobles, un foyer de culture française dont on s'étonne que son existence et son extraordinaire activité n'aient jamais encore été relevées par les historiens de France. Cela d'autant plus que quantité d'entre les ouvrages représentés à Smolna n'avaient jamais encore paru en Russie et que, de ce fait, cette institution contribua, pour une part importante, au rayonnement spirituel de la France dans l'Empire des tsars.

On le conçoit aisément, l'affaire était de choisir des œuvres qui s'accordassent à peu près, non pas seulement aux facultés et aux possibilités matérielles des petites pensionnaires chargées de les interpréter, mais surtout à leur âge : difficulté que rendait plus grande encore le caractère du théâtre français voué, dans son immense généralité, à la peinture des grandes passions humaines et, trop souvent aussi, à des situations morales dont l'évocation n'allait pas sans d'évidents inconvénients pour de si jeunes imaginations.

Cet aspect du problème n'avait pas échappé à Catherine II, et fit l'objet de plusieurs des lettres qu'elle échangea, à cette époque, avec Voltaire dont elle demanda l'avis particulièrement autorisé :

... Depuis deux hivers, on a commencé à leur [les petites élèves de Smolna] faire jouer des tragédies et des comédies; elles s'en acquittent mieux que ceux qui en font profession ici²; mais j'avoue qu'il n'y a que très peu de pièces qui leur conviennent, parce que leurs supérieurs veulent éviter de leur en faire jouer qui remuassent trop tôt les passions. Il y a trop d'amour, dit-on, dans les pièces françaises et les meilleurs auteurs même ont été souvent gênés par ce goût ou caractère national. En faire composer, cela est impossible, ce ne sont pas là des ouvrages de commande... Comment faire donc? Je n'en sais rien et j'ai recours à vous...³

A quoi le philosophe de Ferney répondit en ces termes :

... Il est vrai que toutes nos pièces roulent sur l'amour : c'est une passion pour laquelle j'ai le plus profond respect; mais je pense, comme Votre Majesté, qu'il ne faut pas qu'elle se développe de trop bonne heure. On pourrait, ce me semble, retrancher de quelques comédies choisies, les morceaux les plus dangereux pour de jeunes cœurs, en laissant subsister l'intérêt de la pièce.

... Si V. M. juge que l'on puisse former un théâtre de nos meilleurs auteurs pour l'édification de votre Saint-Cyr, je ferai venir de Paris des tragédies et des comédies en feuilles; je les ferai brocher avec des pages blanches, sur lesquelles je ferai écrire les changements nécessaires pour ménager la vertu de vos belles demoiselles...

Je suppose que votre bataillon de cinq cents filles est un bataillon d'Amazones; mais je ne suppose pas qu'elles bannissent les hommes : Il faut bien qu'en jouant des

¹ Les seuls ouvrages lyriques qui firent exception à cette règle, et dont nous ayons relevé la présence au répertoire de Smolna, sont *La serva padrona* de G.-B. Pergolesi, ainsi que celle de G. Paisiello, et *L'isola d'amore* de A. Sacchini, qui furent au reste chantés en français, le premier ouvrage dans la version de Baurans, le dernier dans la parodie de N. E. Framery, intitulée : *La colonie*.

² Opinion qui n'était pas fort flatteuse pour les comédiens français de la cour, pourtant excellents, mais qui s'explique, quand on sait l'indulgent enthousiasme avec lequel la souveraine suivait les progrès de ses petites protégées.

³ Lettre de Catherine II à Voltaire, en date du 30 janvier 1772. On le sait, M^{me} de Maintenon éprouva une inquiétude analogue lorsque, dans le dernier quart du XVII^e siècle, elle fit représenter *Andromaque* par les élèves de la communauté de Saint-Cyr. « Nos petites filles ont joué hier *Andromaque*, et l'ont si bien jouée qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces », écrivait-elle alors à Racine auquel, peu après, elle commanda, toujours à l'intention de ses « petites filles », les tragédies moins exaltantes qui ont nom : *Esther* et *Athalie*.

*pièces de théâtre, la moitié pour le moins de ces jeunes héroïnes fassent des personnages de héros; mais comment feront-elles celui des vieillards de comédies? En un mot, j'attends les instructions et les ordres de Votre Majesté sur tout cela*¹.

Proposition que Catherine II s'empressa d'accepter en mandant, quelques jours plus tard, à son obligé correspondant :

*... Votre lettre... m'a causé un contentement bien grand. Rien ne saurait arriver de plus heureux à notre communauté que ce que vous me proposez... Voici comment je m'y prends pour distribuer les rôles des pièces de théâtre : on leur dit qu'une telle pièce sera jouée, et on leur demande qui veut jouer telle [sic] rôle; il arrive souvent qu'une chambrée entière apprend ce rôle; après quoi on choisit celle qui s'en acquitte le mieux. Celles qui jouent les rôles d'hommes portent, dans les comédies, une sorte de frac long que nous appelons la mode de ce pays là*². *Nous avons eu, au carnaval, un petit maître charmant, un Blaise original, une dame de Croupillac admirable*...³

Malheureusement, en dépit de l'offre qu'il fit spontanément à la souveraine, il paraît bien que Voltaire s'en tint là et que, trop absorbé par d'autres occupations plus intéressantes, il oublia complètement sa promesse car, un an après, Catherine II la lui rappela dans l'une de ses lettres, mais sans plus de résultat...

Au reste, la difficulté de trouver un répertoire convenant aux petites pensionnaires n'était pas apparue à Catherine II seulement. Elle frappa aussi Diderot quand, au cours de son séjour à Saint-Petersbourg, il fut convié aux spectacles de Smolna. De fait, au lendemain d'une représentation des *Femmes savantes* et de *La serva padrona*, donnée en novembre 1773, il écrivit à la souveraine une longue lettre dans laquelle, ayant formulé de justes éloges sur le jeu des interprètes, il énonça ces remarques fort pertinentes et ces conseils non moins judicieux :

... J'avouerai pourtant à Votre Majesté Impériale que je serais sinon fâché, du moins un peu soucieux d'avoir deux enfants qui jouassent aussi bien que celles qui avaient joué la Servante Maîtresse. Les pièces qu'on leur fait jouer ne me paraissent nullement propres à exercer la sensibilité, à inviter à la commisération, à la bienfaisance et à former les mœurs. Combien de propos qui blessent sur les lèvres de ces bouches innocentes !

Il est de la plus grande importance de leur faire un petit théâtre honnête qui leur appartienne. Ce que Voltaire n'a pas fait, et ce qu'il eût mieux fait que moi, Madame, je le ferai. Je l'ai promis à Votre Majesté Impériale, et je tiendrai parole, trop heureux de contribuer dans une bagatelle à deux des plus belles et des plus grandes institutions qu'on puisse imaginer.

Les passions ne s'éveillent que trop tôt et trop fortement dans le cœur des jeunes gens.

Les pièces honnêtes n'excluent ni la plaisanterie, ni la gaieté.

... Mais à ces observations, j'en ajouterai une autre que je soumets au discernement de Votre Majesté. Ces enfants ont joué pour nous; mais ne conviendrait-il pas qu'on jouât pour eux? Ne serait-il pas à propos que de grands acteurs les intéressassent, les agitassent, excitassent leur indignation contre les méchants, fissent couler leurs larmes sur les malheurs des bons? En scène, ils sont nos prédicateurs; au parterre, ils seraient les auditeurs et seraient prêchés.

¹ Lettre de Voltaire à Catherine II, du 12 mars (nouv. st.) 1772.

² Fig. 41, voir la reproduction d'un tableau du peintre D. Lévitzyky, qui représente une scène jouée par deux jeunes pensionnaires de Smolna, dont l'une porte précisément le costume auquel Catherine II fait allusion.

³ Lettre de Catherine II à Voltaire, du 23 mars 1772. Blaise, probablement l'un des personnages de la comédie : *L'indiscret*, de Voltaire; M^{me} de Croupillac figure dans *L'enfant prodigue*, du même.

*En voyant jouer, ils apprendraient à bien jouer; en voyant jouer, ils seraient instruits et touchés. Ces deux ou trois représentations qu'on leur donnerait par an, ne pourraient-elles pas devenir une récompense pour ceux qui auraient bien rempli leurs devoirs et dont on serait satisfait, les seuls à qui on permettrait d'y assister?*¹

Nous ignorons si la suggestion de Diderot rencontra l'approbation de Catherine. Du moins est-il certain que, tout comme Voltaire, l'encyclopédiste ne tint nul compte de la promesse qu'il avait faite d'écrire, à l'intention des pensionnaires de Smolna, « un petit théâtre honnête qui leur appartint », car on n'en découvre aucune trace dans la liste des ouvrages dramatiques qui furent représentés par la suite.

Aussi bien, les inconvénients que Diderot voyait aux spectacles donnés par les élèves de l'institution, n'étaient-ils pas les seuls que l'on pût invoquer. Il y en avait d'autres que le chevalier de Corberon dénonce fort judicieusement dans son journal, tout d'abord le 2 janvier 1776, au sortir d'une soirée dont le programme comportait *L'indiscret* de Voltaire, *Le sorcier* de F. A. D. Philidor et *Le coq de village* de C. S. Favart, qui lui inspirèrent ces réflexions pleines de bon sens :

*... La dernière pièce surtout a été très piquante, par les petites filles de cinq, six et sept ans qui en étoient acteurs ou actrices. Je suis fâché seulement que l'intelligence de cette tendre jeunesse soit aussi mal employée; le goût des plaisirs et les talents qui y mènent sont plus nuisibles que propres au bonheur des jeunes personnes qui n'ont point de fortune*².

Même note, quelques jours plus tard, après une représentation de *Le caprice amoureux*, ou *Ninette à la cour*, de E. R. Duni :

*... J'ai vu aujourd'hui les jeunes pensionnaires du Monastère³, qui est ici le Saint-Cyr de la France, représenter une comédie et un opéra comique, avec toutes les grâces de nos belles dames de Paris. Bonnes musiciennes, bonnes comédiennes, danseuses agréables, de la plus jolie conversation, elles n'auront rien à acquérir dans le monde de ce que l'on désire. Mais le temps qu'elles emploient à toutes ces jolies choses est donc bien considérable, et ces jeunes personnes sont donc, direz-vous, destinées à mener la vie la plus dissipée? J'ai fait la même question, Madame, et l'on m'a répondu qu'au contraire, elles ne seront pas riches, et qu'on les dédommage par cette éducation. Quel dédommagement, Madame, que la connaissance des plaisirs, quand on n'est pas destiné à en jouir par la fortune?*⁴

Il est de fait qu'une atmosphère si troublante et si bruyante ne pouvait manquer d'exercer une influence bien démoralisante sur des jeunes filles imprudemment exposées aux compliments et aux sollicitations plus ou moins équivoques de la jeunesse dorée, fort corrompue, qui se pressait aux spectacles de Smolna. Un voyageur allemand venu en Russie en 1781, nous en apporte la preuve supplémentaire dans la relation de son séjour, où on lit ces lignes peu édifiantes :

*... Bien des jeunes filles de condition simple, élevées dans les instituts, ne trouvant pas, à leur sortie, de places leur convenant, se sont faites, pour la plupart, comédiennes ou filles galantes...*⁵

¹ Lettre à Catherine II, reproduite sous le titre : *Des pièces de théâtre*, par M. TOURNEUX : *Diderot et Catherine II*, pp. 404-406.

² *Op. cit.*, I, 141.

³ Construit vers 1749, l'édifice de Smolna était primitivement destiné à abriter un monastère dans lequel l'impératrice Elisabeth se proposait de se retirer, à la fin de sa vie, pour y faire pénitence.

⁴ *Op. cit.*, I, 146.

⁵ J. J. BELLERMANN : *Op. cit.*, p. 198.

Il faut ajouter, au reste, que Catherine II et son fidèle conseiller I. I. Betzky auquel incombaient la haute surveillance de tous les établissements d'éducation, n'eurent pas toujours la main heureuse dans le choix de ceux auxquels ils confièrent la direction de ces institutions. En effet, parlant de la directrice de Smolna, une Française nommée Lafond, le chevalier de Corberon nous livre ces détails suggestifs qui font concevoir ce que pareil exemple devait avoir de pernicieux pour la moralité des jeunes pensionnaires :

... Son plus grand mérite a été sans doute d'encenser Betzky, ce vieillard sot et vain qui a plus travaillé pour lui que pour sa nation... Elle est, dit-on, fille d'un marchand de vin d'ici, et je ne pense point que son éducation lui ait fait oublier son état; mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'on s'accorde à dire que cette femme n'a nul principe, nulle instruction ¹.

Et, à quelques jours de là, le diplomate français ajouta ces propos plus significatifs encore :

... La mère [*M^{me} Lafond*] a mis, dit-on, du foin dans ses bottes... La fille, ajoute-t-on, est une coquine; elle a accouché au monastère, ce qui est su de quelques jeunes personnes. Sa sœur y est morte en se faisant avorter. Toute la famille, comme tu le vois, n'est pas un exemple édifiant pour la jeunesse ².

Du moins finit-on, avec quelque retard, par s'apercevoir en haut lieu des dangers d'une telle situation. Et, vers 1776, la Lafond fut congédiée...

* * *

Autant qu'on en peut juger, la série des fêtes théâtrales de Smolna s'ouvrit en 1766, lors de la sortie des élèves de la première promotion, par un spectacle sur lequel on ne possède que fort peu de renseignements, mais dont le programme comporta peut-être une œuvre lyrique ou quelques morceaux de chant, car la petite Nathalie Séméonovna Borchtchéva, alors âgée de sept ans, qui possédait une voix charmante et qui, peu après, devait briller dans quantité d'opéras-comiques français, y prit part ³. Dès lors, les représentations se succédèrent régulièrement d'année en année. Mais ce n'est qu'à partir de 1770, que l'on commence à relever, à leur sujet, des détails tout d'abord assez succincts, dans les sources contemporaines.

Au mois de novembre de cette dernière année, en effet, une fête dont nous avons précédemment reproduit la description ⁴, fut donnée en l'honneur du prince Henri de Prusse, alors en séjour dans la capitale. A cette occasion, les invités eurent le plaisir d'un ballet, puis d'un petit divertissement dont la musique avait été commandée à Tomaso Traetta, enfin de la représentation de la comédie française : *L'oracle*, de G. F. de Saint-Foix ⁵.

Mais c'était là simple plaisanterie en comparaison des ouvrages bien autrement considérables que l'on ne recula pas de faire interpréter ensuite par les jeunes élèves de Smolna. En effet, elles jouèrent *Zaïre* en 1771 ⁶, et la tragédie russe *Sémira* de A. P. Soumarokof, en 1772 ! ⁷ Au cours de la même année, peut-être donnèrent-elles encore *L'indiscret* et *L'enfant prodigue* de Voltaire ⁸. Puis, en 1773, ce fut au tour des *Femmes savantes* et de *La serva padrona* de

¹ *Op. cit.*, I, 265.

² *Op. cit.*, I, 325.

³ G^d duc Nicolas МИХАЙЛОВИЧ : *Op. cit.*, III, 29.

⁴ Voir ci-dessus, p. 100.

⁵ Lettre de Catherine II à Voltaire, en date du 2 décembre 1770.

⁶ *Id.*, de la même au même, en date du 23 mars 1772.

⁷ *Id.*, de la même au même, en date du 30 janvier 1772. Comme on le pourra constater, la représentation de *Sémira* fut un des rares spectacles russes organisés à Smolna.

⁸ *Id.*, de la même au même, en date du 23 mars 1772.

Pergolesi, qui fut chantée en français par Catherine Ivanovna Nélidova et Nathalie Borchtchéva, la première âgée de quinze ans, et la seconde de quatorze. Le chef-d'œuvre du maître napolitain, dont c'était la première apparition en Russie, ne valut pas seulement aux charmantes interprètes, de se voir dédier deux pièces de vers par un admirateur anonyme qui les publia dans la feuille officielle¹, mais encore de recevoir les éloges de Diderot qui manda à Catherine II :

... Vos enfants ont joué... à étonner tous ceux qui ont connu et les meilleurs acteurs et les meilleures actrices de la scène française... Ces enfants ont excellé dans la scène parlée et dans l'action théâtrale...²

Bien mieux, enthousiasmée par le talent des deux petites actrices, l'impératrice tint — nous l'avons signalé — à conserver leur souvenir à la postérité, en demandant au célèbre peintre D. Lévitzy d'immortaliser leurs attitudes dans l'une des scènes de *La serva padrona*³.

Venue l'année 1775, les élèves de Smolna ne durent guère consacrer beaucoup de temps à l'étude des branches essentielles du programme scolaire, accaparées qu'elles furent par la préparation des fêtes qui se succédèrent, aussi nombreuses que brillantes, à l'Institut. Celles-ci débutèrent, le 5 février, par un spectacle offert à la colonie anglaise et aux plus importants négociants étrangers de la capitale. Et I. I. Betzky, auquel nous sommes redevables de ces renseignements, d'ajouter :

... Il y avait plus de quatre cents personnes, et jamais encore l'une de nos soirées n'avait réuni un public aussi nombreux. Pour commencer, on donna une comédie espagnole en cinq actes, L'ambiteux et le mal-appris⁴, puis l'opéra-comique Le sorcier, avec un charmant ballet. Toutes les actrices jouèrent de manière extraordinairement vive. Particulièrement, la jeune Pachkova, qui incarnait l'indiscrete, fit des prodiges d'art, à l'égal d'une véritable actrice⁵.

Relevons-le en passant, *Le sorcier* était une nouvelle primeur offerte au public pétersbourgeois qui n'avait jamais encore eu l'occasion d'entendre cet ouvrage de F. A. D. Philidor.

A quelques mois de là, la récente conclusion de la paix de Koutchouk-Kaïnardji avec la Turquie, offrit aux jeunes pensionnaires de Smolna l'occasion, sans doute fort bienvenue, d'une nouvelle fête qui se déroula, le 10 juillet 1775 :

... sur un petit théâtre de verdure construit dans la grande allée, et en présence de hauts personnages des deux sexes appartenant aux cinq premières classes de la cour⁶.

Cette réunion fut si brillante et dut causer tant de plaisir à l'élégante assistance, que l'on jugea à propos d'en perpétuer le souvenir en y consacrant une relation qui fut imprimée au même moment, à Saint-Pétersbourg, sous le titre (traduction) :

*Description de la fête solennelle de la paix, célébrée le 19 juillet, par la Société d'éducation des jeunes filles nobles.
Saint-Pétersbourg.*

¹ Voir ci-dessus, pp. 112-113, la traduction de ces deux hommages poétiques.

² Lettre reproduite par M. TOURNEUX : *Diderot et Catherine II*, pp. 403-404.

³ Fig. 23-24, voir la reproduction de ces portraits.

⁴ Cette œuvre due à P. Destouches, est intitulée, en réalité : *L'ambiteux et l'indiscrete*. Elle avait été créée à la Comédie-Française, en 1737.

⁵ Lettre de I. I. Betzky, reproduite par V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 379.

⁶ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 24 juillet 1775.

Si cet opuscule nous apprend que les élèves de Smolna inscrivirent alors à leur actif une nouvelle révélation, celle de *La rosière de Salency*, de Grétry, il nous apporte aussi de fort intéressants renseignements sur le caractère pittoresque des festivités de l'Institut, et sur le cadre charmant dans lequel elles s'ordonnaient. Au dire de son auteur :

... Quatre jeunes filles de la classe blanche¹, vêtues en Vestales, accueillirent les personnes invitées, dans la grande salle... Dans le jardin, sur de petits théâtres fort convenablement décorés, des jeunes filles représentèrent diverses pièces, les unes figurant la solennité de la paix, les autres servant d'introduction à la grande pièce intitulée : La rosière de Salency, qui fut jouée sur un grand théâtre édifié pour la circonstance, au bout de l'allée...

Cette relation montre que ces représentations se suivirent sans interruption, et constituaient les parties successives d'un spectacle obéissant à une idée fondamentale. Le lieu central de l'action était une roseraie où avaient pris place des bergères et des Vestales exprimant la joie que leur causait la conclusion de la paix :

... Au moment où l'on couvrit la Vertu de couronnes, au son de tous les instruments, une montagne qui cachait l'entrée du temple s'éroula, et l'on découvrit l'entrée de celui-ci. On y vit l'autel, entouré de quarante jeunes Vestales qui, rangées sur un amphithéâtre, gardaient le feu sacré. Quarante bergers et vingt jeunes paysannes étant arrivés, se mirent à danser. Les trois Grâces et les Vestales se joignirent à eux. ... De là, on revint dans la grande salle où l'on aperçut soudain les Vestales sur le Mont Parnasse. Quatre d'entre elles, qui étaient de famille bourgeoise, accueillirent l'assistance et jouèrent quelques compositions musicales à deux flûtes, un violon et un violoncelle. Après ce divertissement, vint un concert de deux harpes jouant ensemble et, à la fin, un chœur, avec un refrain en russe qui était chanté par toutes les Vestales, et qui exprimait la joie générale causée à chacune d'elles par la conclusion de la paix.

Pour compléter ces renseignements curieux, ajoutons, toujours d'après les dires de l'auteur de cette narration, que le nombre des exécutantes s'élevait à près de quatre cents, et qu'en outre, une musique de cors russes prit part à la fête.

Quatre mois plus tard, la fête patronymique de Catherine II fut l'occasion d'un troisième spectacle-concert qui eut lieu le lendemain de cet anniversaire, soit le 25 novembre 1775, et sur lequel la *Gazette de Saint-Pétersbourg* qui, dès lors, allait signaler régulièrement les soirées de Smolna, publia ce compte rendu :

... Les jeunes filles nobles ont représenté deux comédies françaises : L'ambitieux et L'indiscret, ainsi qu'un opéra-comique de Favart encore inconnu ici : Le jardinier supposé, ou L'amant déguisé, mis en musique par Philidor. Ensuite, il y eut un concert remarquable de deux goussli et d'un fortepiano, avec un chœur composé pour la circonstance, puis un beau ballet.

Les spectateurs ont surtout été plongés dans l'admiration par l'adroite représentation de l'opéra-comique dont les airs et les duos sont si délicats et si difficiles, que des chanteuses d'opéra, qui se sont longuement exercées dans leur art, n'auraient pu les dire plus vivement, ni plus exactement que les jeunes filles nobles l'ont fait comme en se jouant.

¹ Les diverses classes de l'Institut se différenciaient par la couleur d'un ruban que les élèves portaient sur leur robe.

Les auditeurs n'ont pas été moins charmés du beau concert qu'elles ont donné. Deux jeunes filles nobles ont joué sur des goussli de David¹, et une troisième les soutenait sur un pianoforte anglais; ensuite sont venues s'ajouter les voix très agréables de quatre jeunes filles formant un chœur composé tout exprès pour la circonstance.

A la fin de ce chœur, tout l'orchestre composé de nobles personnages et de quelques autres amateurs de musique d'ici, ainsi que des membres du Club musical, a commencé à jouer, de toutes ses forces, les morceaux du ballet qui, à la fin du spectacle, a été dansé par toutes les jeunes filles de l'Institut qui sont adroites dans cet art. Ce ballet a été représenté fort bien, et au grand étonnement de tous les spectateurs qui ont applaudi presque sans interruption².

Ce compte rendu aussi prolix que dithyrambique présente un intérêt tout particulier, du point de vue historique, car il constitue un fait tout nouveau dans les annales de la presse russe qui dédaignait alors de prêter la moindre attention aux concerts donnés par les plus illustres virtuoses, et qui, lors même qu'il s'agissait de grands spectacles organisés à la cour dans des circonstances particulièrement solennelles, se contentait de leur consacrer quelques lignes hâtives et dépourvues de toutes précisions. Aussi y doit-on voir la preuve de l'importance que l'on attachait, en haut lieu, aux soirées de Smolna, et du retentissement que celles-ci avaient dans les milieux officiels de la capitale. Par ailleurs, cette narration nous apprend qu'une fois encore, les petites pensionnaires de l'Institut avaient eu l'honneur de faire connaître au public un opéra-comique français qui n'avait jamais été joué en Russie, et qui était alors une véritable nouveauté, puisqu'il n'avait été créé à Paris, que six ans auparavant³. Enfin elle nous révèle un fait curieux et inhabituel, soit la part prise à ce spectacle, par de hauts personnages et des mélomanes de la capitale, qui avaient été appelés à former l'orchestre.

Toutefois, bien que cette soirée eût été organisée à l'occasion de sa propre fête patronymique, Catherine II n'avait pas eu la possibilité d'y assister. A ce moment, en effet, elle se trouvait à Moscou où elle s'était rendue, quelques mois auparavant, pour présider les solennités qui devaient marquer la conclusion de la paix. Aussi, dès son retour dans la capitale, ce spectacle fut-il redonné, le 30 décembre 1775, en son honneur. Et la feuille officielle d'en publier un nouveau compte rendu rédigé en des termes non moins hyperboliques que le précédent :

Le 30 décembre, en présence de Sa Majesté, a eu lieu, à l'Institut des jeunes filles nobles, une représentation de L'ambitieux et de l'opéra-comique Le jardinier supposé. Conformément au texte, ce dernier s'est terminé par des danses exprimant la joie ressentie au retour de la propriétaire dans sa demeure. Ces danses étaient le fait de plusieurs groupes de jeunes filles de divers âges, dont l'un, celui des plus jeunes, a dansé avec une incroyable exactitude et une étonnante habileté. La scène représentait une charmille sous laquelle les jeunes filles les plus âgées, habillées de blanc, avec leurs rubans bleus, et groupées sur un amphithéâtre, faisaient le plus ravissant tableau. Elles formaient un concert de divers instruments, auquel succéda un chœur chantant l'heureux retour de la toute-puissante maîtresse de la maison⁴.

Trois jours après déjà, les pensionnaires de Smolna étaient de nouveau à l'œuvre car, le 2 janvier 1776, elles offrirent à Catherine II et à la cour un spectacle dont le programme ne

¹ Peut-être l'auteur de ce compte rendu a-t-il entendu parler ici des petites harpes, alors assez communes dans les salons de Saint-Pétersbourg, que l'on désignait couramment sous le nom de « harpes de David », allusion au psalmiste de l'Ancien-Testament.

² Gazette de Saint-Pétersbourg du 1^{er} décembre 1775.

³ Le titre exact de cet ouvrage est : *L'amant déguisé, ou Le jardinier supposé*.

⁴ Gazette de Saint-Pétersbourg du 1^{er} janvier 1776.

comportait pas seulement une reprise de la comédie : *L'indiscret* et du *Sorcier*, mais encore la première représentation d'un autre opéra-comique français : *Le coq de village*, de C.-S. Favart, qu'elles eurent ainsi le privilège de révéler au public russe et qui, comme nous l'apprend le chevalier de Corberon ¹, fut remarquablement joué par des petites filles de cinq, six et sept ans. Ce qui, pour le rédacteur de la feuille officielle, fut l'occasion réitérée de couvrir de fleurs les jeunes actrices, et de nous livrer ces détails touchants :

... Les dons naturels et l'art de ces enfants sont tels, qu'ils vaudraient des éloges à des personnes bien plus âgées. A peine les petites actrices eurent-elles prononcé les derniers mots de la pièce, qu'elles ne purent maîtriser leur élan et que, sautant par-dessus la balustrade qui séparait la scène du parterre, elles se jetèrent aux pieds de leur toute-puissante souveraine et mère. Et ce geste émut tous les spectateurs ².

On pensera peut-être qu'après avoir consacré tant de jours à des jeux dont la préparation dut nécessairement les détourner de leurs études régulières, et mettre quelque trouble dans leurs cervelles, les jeunes pensionnaires de l'Institut furent invitées, par leurs supérieurs, à se remettre paisiblement au travail, et qu'elles s'empressèrent de se plonger, avec un redoublement de zèle, dans leurs grammaires et leurs cahiers, afin d'essayer de rattraper un peu du temps ainsi perdu... Ce serait bien mal connaître, et le régime qui était celui du « monastère », et la mentalité singulière de ceux qui avaient mission de diriger l'éducation de cette aimable jeunesse.

Car deux semaines ne s'étaient pas écoulées, que Smolna ouvrait déjà ses portes devant de nobles invités pour leur offrir, le 12 janvier 1776, la représentation d'un autre opéra-comique français : *Le caprice amoureux, ou Ninette à la cour*, de E.-R. Duni. Mais cette fois, par exception, il s'agissait d'un ouvrage qui n'était plus inconnu du public, puisque les comédiens de la troupe impériale française l'avaient joué à Saint-Petersbourg, onze ans auparavant. Comme nous l'avons vu, le chevalier de Corberon jugea que les jeunes actrices avaient témoigné de « toutes les grâces de nos belles dames de Paris » ³. Et, plus lyrique que jamais, le rédacteur de la *Gazette* employa à peu près les mêmes termes pour communiquer à ses lecteurs que le spectacle s'était terminé :

... par un beau concert et un ballet dansé par des jeunes filles ou, on peut le dire, par des Grâces ⁴.

Après avoir été si souvent à la tâche pendant les premières semaines de janvier, peut-être les jeunes élèves de Smolna eurent-elles enfin loisir de se livrer à des occupations plus sérieuses et plus utiles, durant les mois qui suivirent, car les sources contemporaines ne font aucune allusion à d'autres spectacles donnés, en 1776, sur la scène ou dans les jardins de l'Institut. Toutefois, si interruption il y eut, elle ne fut pas de bien longue durée puisque, le 25 février 1777, la cour fut conviée à une nouvelle représentation, celle de l'opéra-comique : *Les pêcheurs*, de F. J. Gossec, dont ce fut la première apparition en Russie et qui, au témoignage d'un spectateur :

... fut joué avec un goût qui aurait pu faire honneur à des personnes d'âge mûr ⁵.

¹ *Op. cit.*, I, 141.

² *Gazette de Saint-Petersbourg* du 5 janvier 1776.

³ *Op. cit.*, I, 146.

⁴ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 15 janvier 1776.

⁵ *Ibid.*, du 28 février 1777.

Après quoi, comme si l'on avait voulu ajouter encore à la dissipation des esprits, dans cette étrange institution, il y eut un bal masqué :

... pour divertir les jeunes habitantes de cette maison d'utilité publique...¹

Puis, le 16 juin 1777, en l'honneur du roi de Suède Gustave III qui, voyageant *incognito* sous le nom de comte de Gothie, était arrivé à Saint-Pétersbourg pour y faire visite à Catherine II, les élèves de Smolna offrirent au royal visiteur et à l'impératrice une fête magnifique dont le rédacteur de la *Gazette* donna cette copieuse narration :

A six heures de l'après-midi, Sa Majesté Impériale arriva de Péterhof... à la Maison d'éducation des jeunes filles nobles, où se trouvait également M^r le comte de Gothie. Les pensionnaires jouèrent un opéra-comique français suivi d'un ballet très plaisant. Puis elles invitèrent leur haute protectrice à se promener dans leur jardin. Là, Sa Majesté eut immédiatement, dans des bosquets de verdure, la surprise de nouveaux divertissements, soit de plusieurs et excellentes scènes d'opéras et de comédies. En présence de leur auguste Mère, ces élèves récitant, les unes des vers, les autres de la prose, complimentèrent leur curateur, M^r le conseiller privé actuel Ivan Ivanovitch Betzky, dont ce jour était le jour de la fête patronymique.

Dans une scène de l'opéra Zémire et Azor, la jeune Catherine Nikolaievna Khrouchtchéva, qui incarnait le personnage de l'horrible Azor, devait rompre le sortilège jeté sur lui, en arrachant la fleur qu'il conservait pour sa divinité protectrice. La fleur fut arrachée comme il convenait, et la jeune Khrouchtchéva, invoquant le nom de Catherine-la-Grande, jeta loin d'elle le masque affreux, reprenant ainsi son véritable aspect. Elle devait prononcer alors quelques mots de reconnaissance pour sa Protectrice, ou plutôt pour la Divinité bienfaisante. Mais ses yeux se remplirent de larmes, et l'effusion de ses tendres sentiments la priva de la parole.

Les spectateurs à laquelle elle arrachait des larmes, se sentirent aussi émus qu'elle...

Et l'un d'eux écrivit, en l'honneur de la D^{lle} Khrouchtchéva, les vers suivants qui méritent de trouver place dans ce récit :

*En nommant la Divinité vénérée parmi nous,
Khrouchtchéva a rompu enfin le sortilège,
Mais elle a jeté sur nous un autre sort :
Elle a enchanté nos cœurs par ses charmes².*

Après une fin d'après-midi si bien remplie, un grand souper s'ensuivit, au cours duquel le comte de Gothie prit place à la table des élèves les plus âgées, et la fête se poursuivit jusqu'à neuf heures du soir, au milieu de l'allégresse générale. Aussi bien faut-il croire que Catherine II prit un plaisir particulier à ce spectacle, puisqu'elle voulut le revoir huit jours après déjà, et que, comme elle l'avait fait en une précédente occasion, elle ordonna au peintre D. Lévitzy de fixer les traits de la princesse E. N. Khovanskaya et de Catherine Khrouchtchéva, les deux principales interprètes de la partition de Grétry³. C'était là une preuve nouvelle de l'intérêt que la souveraine accordait aux manifestations artistiques du « monastère ».

Dès ce moment, toutefois, on constate, sans pouvoir en connaître la cause réelle, une évolution surprenante dans les rapports de l'Institut avec l'extérieur. En effet, après avoir

¹ *Gazette de Moscou*, N° 21 de 1777, correspondance de Saint-Pétersbourg.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 20 juin 1777.

³ Fig. 41, voir la reproduction du tableau de D. Lévitzy, auquel nous faisons allusion ici. L'œuvre du compositeur belge avait été représentée pour la première fois en Russie, en 1774, par les comédiens français de la cour.

publié, pendant plusieurs années, les comptes rendus admiratifs que nous avons reproduits, la *Gazette de Saint-Pétersbourg* cessa brusquement d'entretenir ses lecteurs de ces soirées auxquelles elle ne fit plus la moindre allusion. Comme si — s'en apercevant un peu tard — les fonctionnaires qui avaient la responsabilité de l'éducation des petites pensionnaires, avaient fini par juger que les louanges démesurées de la presse étaient de nature à exciter fâcheusement ces jeunes imaginations, et à leur inspirer un dangereux orgueil.

Toujours est-il que, depuis la fin de l'année 1777, la digne *Gazette* observa un silence obstiné à l'endroit des festivités de Smolna sur lesquelles nous n'aurions dès lors aucun renseignement, si ne subsistaient les archives et la comptabilité de l'institution qui nous livrent, à leur égard, quelques détails, assez succincts à la vérité.

C'est à ces documents officiels que nous devons d'avoir connaissance d'une représentation — la première en Russie — de *La colonie*, parodie française de *L'isola d'amore* de A. Sacchini, qui fut donnée le 14 juin 1778, année au cours de laquelle il y eut également une reprise de *La serva padrona* (toujours en français) et de la comédie : *L'oracle*; ces derniers renseignements fournis par le voyageur anglais W. Coxe qui, convié à un spectacle pendant son séjour en Russie, rapporte que la première de ces pièces fut jouée par des jeunes filles de seize à dix-huit ans, et la seconde par celles de dix à douze, les unes et les autres montrant « beaucoup d'intelligence et de vivacité »¹.

On peut penser que *La colonie* connut un succès tout particulier car, toujours d'après les archives de Smolna, il en fut donné encore quatre représentations au cours de l'année suivante, et deux au moins en 1780, date à laquelle les petites pensionnaires ne reculèrent pas de s'attaquer à une œuvre telle que *Méropé*, et où elles inscrivent à leur palmarès une nouvelle « première », celle de l'opéra-comique : *Les trois fermiers* de N. Dezède.

Puis, durant la même année, *L'amant déguisé* de Philidor reparut à l'affiche au mois de juin, en l'honneur de l'empereur d'Autriche Joseph II qui séjournait alors à Saint-Pétersbourg². Et, le 10 septembre suivant, ce fut de nouveau *La colonie* chantée, cette fois, devant le prince Henri de Prusse, soirée sur laquelle le chevalier de Corberon nous fournit ces détails :

... Le prince a dansé avec l'actrice qui a fait le rôle de Blaise avec beaucoup d'aisance et qui, avant le bal et à la suite d'un chœur de chant accompagné de harpes, a fait à Son Altesse Royale un compliment court et bien tourné³.

En 1781, il y eut une reprise des *Trois fermiers*, puis on note l'apparition successive, sur la scène de Smolna, de trois nouveaux opéras-comiques français encore inconnus en Russie : *Silvain* de Grétry (13 avril), *L'amant jaloux* du même compositeur (24 et 26 juin), et *La fête du village* de L.-B. Desormery (4 décembre).

A quoi succédèrent, le 17 janvier 1782, *La serva padrona* qui, cette fois-ci, pourrait bien avoir été la partition de G. Paisiello, créée l'année précédente à Saint-Pétersbourg en italien, puis une reprise du *Sorcier* de Philidor, enfin un autre opéra-comique : *La belle Arsène* de P.-A. Monsigny, que les élèves de l'Institut furent les premières à présenter au public russe, le 4 décembre⁴.

Mais le moment approchait où, après avoir joué un rôle si considérable dans le mouvement artistique et la vie mondaine de la capitale, les spectacles de Smolna allaient subir une éclipse totale, voire cesser définitivement. Car, si l'on relève encore l'apparition d'un ouvrage nouveau : *L'amoureux de quinze ans* de J. P. E. Martini-Schwartzendorf, en 1783 puis,

¹ *Op. cit.*, II, 398.

² *Le Passé russe*, T. XL, p. 313.

³ *Op. cit.*, II, 366-367.

⁴ Tous ces renseignements extraits de V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 387-389, qui les a empruntés aux archives de l'Institut.

deux ans plus tard, une représentation d'*Annette et Lubin* de A. Blaise ¹, que la troupe française de la cour avait joué déjà en 1765, ce sont là les derniers faits qui puissent s'inscrire dans la chronique théâtrale du « monastère ».

Les jeux aimables des petites pensionnaires se poursuivirent-ils dans le mystère, durant les années ultimes du règne de Catherine II, ou furent-ils supprimés à une date et pour une raison que l'on ignore ? Il est à peu près impossible de l'établir aujourd'hui.

Ce qui semble certain, par contre, c'est qu'à admettre qu'ils aient continué jusqu'à la mort de la souveraine, à la fin de 1796 — ce qui n'est guère concevable, puisque les documents et les mémoires du temps n'y font plus aucune allusion — ils durent être victimes de l'esprit réactionnaire et rigide de Paul I^{er} qui, on le sait, n'aimait pas la plaisanterie, et ne devait pas manquer de désapprouver fortement des divertissements si mondains et si contraires aux principes rigides qu'il professait.

Supposition d'autant plus plausible que, quand ce souverain fut monté sur le trône, son épouse Maria Féodorovna, petite princesse allemande aux habitudes bourgeoises et à la mentalité étriquée, succéda à la grande Catherine, en qualité de protectrice des établissements d'éducation féminine, et qu'elle s'empressa de proclamer que la musique — et à plus forte raison le théâtre — était nuisible aux jeunes filles de la société, parce qu'elle les pouvait entraîner dans des compagnies dangereuses pour leurs mœurs... ²

B. Le théâtre et la musique dans les grandes écoles de Saint-Pétersbourg

On sait le rôle décisif joué, dans l'histoire de l'art dramatique en Russie, par les spectacles que les élèves du Corps des cadets de Saint-Pétersbourg organisèrent dans leur maison, sous le règne de l'impératrice Elisabeth Péetrovna, et la place en vue que vinrent bientôt occuper, sur la scène du Théâtre national fondé à ce moment, quelques-uns des anciens pupilles de cet établissement où ils avaient reçu leur formation artistique ³.

Cette tradition, les générations suivantes y demeurèrent fidèles. Aussi bien trouvèrent-elles, sitôt Catherine II montée sur le trône, un appui fort opportun auprès d'Ivan Ivanovitch Betzky qui, curateur de toutes les grandes écoles publiques et pénétré des idées de J.-J. Rousseau, estimait désirable de laisser à la jeunesse la faculté de suivre ses impulsions et d'obéir à ses goûts : Circonstance qui permit aux élèves du Corps des cadets d'imiter l'exemple de leurs aînés, et de persévérer, sans rencontrer de résistance, dans la voie que ceux-ci leur avaient montrée.

Comme nous l'avons vu, des professeurs de déclamation et de danse étaient, de longue date, attachés à l'institution ⁴, et prodiguaient leurs conseils aux cadets qui, entre les exercices militaires auxquels ils étaient astreints et l'étude de la science des armes, trouvaient le temps de se perfectionner dans toutes les branches de l'art du théâtre, et d'organiser, en certaines occasions, des représentations de comédies, de tragédies, de ballets, voire d'opéras-comiques, dans

¹ V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 389.

² Cité par A. PIATKOVSKY : *I. I. Betzky*, dans la revue : *L'œuvre*; Saint-Pétersbourg, 1867, fasc. 5.

³ Voir Tome I, pp. 224, 250 et 254.

⁴ Les élèves du Corps des cadets ne recevaient pas seulement des leçons de déclamation et de danse, mais aussi de musique instrumentale. C'est ainsi que, sous le règne de l'impératrice Elisabeth, un joueur de musette nommé Hirt, originaire de Soleure (Suisse), qui était arrivé à Saint-Pétersbourg vers 1747 et qui s'était produit avec succès à la cour, fut engagé peu après au Corps des cadets, pour y enseigner le clavecin, le violon et la flûte. Mais il mourut déjà en 1758 (J. VON STÄHLIN : *Op. cit.*, II, 151-152).

Quelque dix ans plus tard, un artiste russe, Arkhip Balakhnine, qui professait en même temps dans les classes musicales de l'Académie des Beaux-Arts, était chargé d'enseigner aux jeunes cadets « la musique sur les violons et les violoncelles » (Cité par B. DOBROKHOTOF : *Op. cit.*, p. 4).

lesquelles ils donnaient publiquement la preuve des progrès qu'ils avaient accomplis. Aussi, sans doute pour arriver à de meilleurs résultats, la direction de l'établissement avait-elle jugé expédient d'attacher à son service un « intendant des plaisirs et répétiteur des enfants », en la personne du comédien-amateur Alexandre Pochet que nous connaissons déjà, et qui remplissait ces fonctions vers 1775 ¹.

Car, sous le règne de Catherine II, le Corps des cadets continua, comme il l'avait fait au temps d'Elisabeth Pétróvna, de monter des spectacles auxquels la bonne société, ainsi que les parents étaient conviés, et dont tous les protagonistes appartenaient à la maison. On peut se faire une idée du soin qui était apporté à la formation artistique de ces jeunes gens, quand on sait que, peu après 1785, lorsque le comte d'Anhalt qui partageait l'amour de son ex-maître Frédéric II pour la littérature et la culture françaises, eut pris la direction du Corps, il ne recula pas d'engager le grand tragédien Jean Aufresne pour enseigner la déclamation et la mimique à ses pensionnaires, cependant qu'il chargea le célèbre acteur P. Plavilchtchikof, l'un des meilleurs sujets de la troupe impériale, de les guider dans l'étude de la diction russe ².

Malheureusement, Catherine II qui accordait tant d'attention aux manifestations artistiques dont l'Institut de Smolna était prodigue, semble avoir attaché infiniment moins d'importance à celles du Corps des cadets, car sa présence y est très rarement signalée. Et c'est à ce fait, sans doute, qu'est dû le silence presque constant observé, à l'endroit de ces dernières, par les périodiques du temps. De fait, fort rares et non moins sommaires sont les détails qui nous ont été conservés sur les spectacles du Corps des cadets. A ce point que ceux dont nous avons connaissance se rapportent aux seules années 1775 et 1776 bien que, très certainement, il ait dû y en avoir avant et peut-être après cette période.

Les premières manifestations auxquelles la feuille officielle fasse allusion se placent pendant le carnaval de 1775. Encore la *Gazette* se borne-t-elle, sans fournir aucune autre précision, à relever qu'à ce moment, il y eut au Corps des cadets, comme à Smolna et à l'Académie des Beaux-Arts, des représentations au cours desquelles :

... les élèves jouèrent des opéras-comiques français et russes, des comédies et des tragédies, méritant ainsi force éloges, de la part des spectateurs ³.

Nous sommes informés de façon plus circonstanciée sur une cérémonie qui fut organisée au Corps des cadets, le 20 juillet de la même année, certainement pour célébrer la conclusion de la paix de Koutchouk-Kaïnardji qui avait été signée peu auparavant, et qui donna lieu à de grandes réjouissances dans l'Empire. En effet, une revue pétersbourgeoise consacra à cette solennité un assez long compte rendu dont nous extrayons les détails suivants :

... Cette fête eut lieu en plein air, sur un vaste emplacement arrondi qui avait été aménagé à cet effet. Il y eut quatre manifestations de caractère allégorique...

Au milieu de la scène, un autel avait été érigé par les Chevaliers. Il était orné de trophées, ainsi que de hiéroglyphes et, au-dessous de lui, se trouvait un grand amphithéâtre qui, posé sur un axe, se tournait vers tous les spectateurs, à la manière d'un manège de chevaux de bois. En se déplaçant successivement vers les quatre côtés, cette construction exposait, à chaque quart de tour et dans chaque direction, un nouveau théâtre, de sorte qu'un spectacle différent se déroulait sur chacune de ses faces.

La première représentation était celle d'un opéra pastoral et allégorique : Héro ⁴. Puis l'amphithéâtre faisait apparaître une autre scène sur laquelle était dansé un ballet

¹ Chevalier DE CORBERON : *Op. cit.*, I, 274.

² S. N. GLINKA : *Op. cit.*, p. 99.

³ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 24 février 1775.

⁴ Bien que l'orthographe de ce nom soit visiblement déformée par la source russe à laquelle nous

pantomime intitulé : Le triomphe de la Prospérité, dont l'action se déroulait dans les appartements d'Apollon.

Une fois ce ballet terminé, venait un carrousel représenté sur le troisième théâtre, et il consistait en une partie de concert. Enfin, une comédie était jouée sur le quatrième théâtre qui figurait le camp des Chevaliers, défenseurs de la province de la Prospérité¹.

Narration, on le voit, qui ne manque pas d'intérêt, puisque à côté des détails qu'elle nous apporte sur le spectacle des cadets de Saint-Pétersbourg, elle nous apprend qu'à cette époque déjà on s'était avisé, en Russie, des avantages d'une scène tournante construite sur le même principe que celles dont certains grands théâtres européens firent usage au début du ^{xx}^e siècle...

Comme il était de tradition dans leur maison, les cadets avaient consacré leur spectacle du 20 juillet 1775 à l'art dramatique et à la danse. Mais il leur arriva aussi de marcher sur les traces des pensionnaires de Smolna, et de faire occasionnellement une place à l'opéra-comique français, dans leurs manifestations. Ce fut le cas au mois de janvier de l'année 1776 où, à huit jours de distance, ces jeunes gens mirent à la scène deux ouvrages de ce genre.

Le premier : *Le roi et le fermier* de P. A. Monsigny, donné le 23, était une entière nouveauté pour le public russe et, selon toute vraisemblance, il fut chanté en français, langue qui était fort en honneur dans la maison. Cette fois-ci encore, par un heureux concours de circonstances, deux journaux de la capitale se crurent tenus d'informer leurs lecteurs de cet événement et d'en donner une relation assez détaillée, très certainement parce que Catherine II avait daigné traverser la Néva pour assister au spectacle². C'est à l'un d'eux que nous empruntons cette narration :

Pour la première fois depuis son retour de Moscou, Sa Majesté Impériale a daigné honorer de Sa présence très maternelle le Corps impérial noble de terre³. Pour cette occasion que Sa présence rendait joyeuse, Messieurs les cadets ont représenté tout d'abord un opéra-comique français appelé : Le roi et le fermier, qui a été joué avec tout le succès que l'on pouvait attendre des efforts faits pour leur éducation.

Après cela, une petite scène comique a été représentée par deux jeunes cadets, et elle s'est terminée par un ballet intitulé : Le déserteur. Composé tout exprès pour les élèves du Corps, ce ballet était si bien accordé à leur instruction militaire, que les spectateurs transportés purent se flatter de voir, à ce moment, au lieu d'un divertissement, de véritables et vaillants exercices militaires qui étaient mêlés de danses, avec la musique la plus convenable⁴.

Puis, le 31 janvier de la même année, un second spectacle fut organisé, celui-ci à l'intention expresse des parents des élèves, avec un programme qui comprenait la fameuse comédie : *La partie de chasse de Henri IV* de C. Collé, l'opéra-comique : *Les deux chasseurs et la laitière* de E.-R. Duni, que les comédiens de la troupe française de la cour avaient fait connaître en 1764 déjà, enfin un ballet intitulé : *Le jardinier*⁵.

Dès lors, les écrits et les imprimés russes ne font plus aucune allusion aux manifestations artistiques des cadets de Saint-Pétersbourg, et l'on en est à se demander si celles-ci se poursuivirent après cette date, ou si elles prirent fin. Au reste, peu de temps plus tard, l'administration

empruntons cette information, il semble bien qu'il s'agit ici de la prêtresse de Vénus, connue pour ses amours avec Léandre d'Abydos.

¹ *Le Spectateur du monde*; Saint-Pétersbourg, octobre 1775, p. 34.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 26 janvier 1776. — *Recueil de nouvelles*; Saint-Pétersbourg, janvier 1776.

³ Désignation officielle du Corps des cadets, par opposition à celui de la marine.

⁴ *Recueil de nouvelles*, janvier 1776, p. 58.

⁵ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 février 1776.

du Corps s'avisait de louer son théâtre à des entreprises particulières, notamment à celle de Mattei et Orecia qui, après avoir modifié l'aménagement de la salle, s'y installa de 1778 à 1781. Peut-être cette circonstance mit-elle un terme à l'activité artistique des jeunes élèves de l'institution.

* * *

Fondée vers 1758, mais organisée définitivement en 1764 seulement, l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg qui, grâce aux éminents peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs qu'elle appela de Paris, constitua pendant longtemps l'un des principaux foyers de l'influence française en Russie, fut, durant tout le règne de Catherine II, placée sous la haute surveillance d'Ivan Ivanovitch Betzky.

Dès les premières années de son existence, la musique y fut cultivée de façon régulière, mais aussi les arts du théâtre et la danse, conformément aux principes professés par le tout-puissant curateur des établissements d'instruction publique. De fait, l'Académie posséda, de bonne heure, des classes musicales auxquelles d'excellents maîtres furent attachés, et dans lesquelles un grand nombre de jeunes musiciens vinrent recevoir un enseignement qui leur permit de révéler, par la suite, un réel talent créateur.

Fait digne de remarque : A une époque où, dans toutes les institutions officielles, les artistes étrangers avaient le pas sur les nationaux et occupaient, sans exception, toutes les places de quelque importance, c'est à un musicien du pays, le violoniste Ivan Evstafiévitch Khandochkine qui pourtant avait alors dix-huit ans seulement, que le conseil de l'Académie des Beaux-Arts fit appel, lorsqu'il décida, en 1765, d'ouvrir des classes musicales. Ainsi qu'il résulte d'un document retrouvé par l'historien G. Fessetchko, dans les archives de l'institution, Ivan Khandochkine n'eut pas moins de douze élèves au cours de cette première année d'enseignement, cependant qu'un an plus tard, le nombre de ses pupilles s'élevait déjà à vingt et un, sans compter cinq élèves qui étudiaient la flûte avec un maître dont le nom ne nous a pas été conservé¹.

Semblablement, en 1767, le chanteur Evstafiéi Sietchkaref, dont nous avons rencontré le nom alors que, sous le règne de l'impératrice Elisabeth, il prenait part aux spectacles du Corps des cadets et qu'il se produisait dans des opéras russes, enseignait le chant à l'Académie où il professa jusque vers 1770. Puis, en 1774, un maître de clavecin fut nommé en la personne de Matteo Buini, cependant qu'un artiste allemand nommé Gandtke donnait des leçons de musique vocale. Mais tous deux se virent congédier en 1777, en raison des faibles progrès accomplis par leurs élèves et, pour les remplacer, le Conseil de direction fit choix du célèbre compositeur H.-Fr. Raupach qui eut le titre de « maître de chapelle de la classe musicale ». Puis, celui-ci étant venu à mourir deux ans plus tard, sa succession échut au chanteur et claveciniste Anton-Blasius Sartori qui fut remercié en 1782 déjà². Par ailleurs, l'Académie s'attacha, au cours des ans, les services de quelques autres professeurs de mérite : les acteurs G. Volkof et Ivan Dmitrevsky pour la déclamation et la mimique, ainsi que les danseurs La Comté (ou Laconde), Girard, I. Kouskof et A. Sierkof pour l'art chorégraphique.

Lorsqu'ils avaient terminé leurs études, les élèves de l'Académie qui s'étaient particulièrement distingués, obtenaient une bourse qui leur permettait de se rendre à l'étranger pour s'y perfectionner pendant trois ans, aux frais de l'institution. Tel fut, notamment, le cas du compositeur Pierre Skokof qui, en 1779, devint le disciple du Père G.-B. Martini, le célèbre théoricien de Bologne, et de son camarade Evstignéi Fomine qui lui succéda dans cette ville, en 1782.

¹ *Musique soviétique*, 1950, N° 12, pp. 67-68.

² *Les vieilles années*, 1907, p. 400, d'après les documents d'archives de l'Académie.

Connaissant l'opinion professée à l'endroit de semblables divertissements par les hautes autorités scolaires du temps, on imagine bien que l'Académie des Beaux-Arts, qui avait sous la main tant de jeunes gens enseignés dans l'art du théâtre, la danse et la musique, ne manqua pas d'avoir, elle aussi, ses spectacles et ses concerts. De fait, en 1764 déjà, sur l'ordre de I. I. Betzky, un théâtre fut aménagé dans la maison, pour permettre aux élèves de « jouer des comédies et des tragédies, quand ils le désireraient », cela afin de « lutter contre l'ennui qui, durant les moments de loisir, engendre la mélancolie, et pour empêcher ces jeunes gens de se livrer à des polissonneries déplacées »¹.

Pour compléter cette disposition, le vieil et célèbre acteur dramatique Jacob Danilévitch Choumsky fut appelé à prendre la direction de la scène nouvelle et, probablement, à guider les élèves dans leurs débuts sur les planches. En même temps, on munit le théâtre de quelques décors confectionnés par les élèves des classes de peinture², et on eut soin de le pourvoir des costumes nécessaires, ainsi que nous l'apprend un document d'archives, selon lequel Catherine II ordonna, le 15 février 1765, de prélever, dans la garde-robe des Théâtres impériaux :

*... quelques paires de costumes d'opéras, d'intermezzos et de ballets, qui ne servent plus depuis longtemps, et de les remettre à l'Académie Impériale des Beaux-Arts, afin qu'ils soient utilisés pour des représentations du même genre, organisées par la dite Académie*³.

De la sorte, au cours de la même année, les manifestations artistiques de l'Académie purent être inaugurées, au cours d'une grande fête officielle, par un concert que donnèrent quatre-vingt-quinze instrumentistes et chantres de la cour⁴.

Mais, de même qu'il en va des soirées du Corps des cadets, nous sommes très imparfaitement informés de ces spectacles que la presse du temps daigna bien rarement signaler à l'attention de ses lecteurs. Tout au plus, un bref entrefilet de la feuille officielle nous apprend-il que, pendant le carnaval de 1775, les élèves donnèrent quelques représentations sur lesquelles aucune précision ne nous a été conservée⁵.

Par ailleurs, une soirée dont nous ignorons également le programme, dut avoir lieu au milieu d'octobre 1776, à l'occasion de l'assemblée générale de l'Académie, car le chevalier de Corberon qui y fut convié, en a laissé cette relation assez peu flatteuse :

*... Cette puérile séance a été couronnée par une plus puérile encore : c'est un ballet et une comédie dont on nous a régalez. Et quels étoient, diras-tu, mon ami, les acteurs de ce spectacle?... Les élèves. Oui, mon cher, les élèves. Peu occupés du talent de la peinture, de la sculpture, etc., ils savent remplir leurs momens perdus par la danse et la comédie. Aussi qu'arrive-t-il? Qu'ils ne sont ni artistes, ni danseurs, ni comédiens; mais des gens universels*⁶.

Puis, pendant les fêtes du carnaval de 1777, les élèves représentèrent un important ouvrage chorégraphique dont, peu auparavant, leur maître de danse Girard avait proposé au Conseil de l'Académie le programme rédigé en ces termes :

Grand Ballet proposé par M^r Girard pour le Carnaval prochain, qui commencera par la représentation du développement du Cahos, pour amener insensiblement et

¹ Lettre de I. I. Betzky à l'administration de l'Académie, citée par G. FESSETCHKO : *Musique soviétique*, 1950, N° 12, p. 68.

² V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Histoire culture théâtrale*, I, 370-371.

³ *Archives Th. Imp.*, II, 83-84.

⁴ *Les vieilles années*, 1907, p. 399.

⁵ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 24 février 1775.

⁶ *Op. cit.*, en date du 28 octobre (nouv. st.) 1776.

allégoriquement les changemens surprenans arrivés dans la Russie sous le Règne de Pierre premier de glorieuse mémoire, et notamment sous celui de l'Auguste Impératrice qui gouverne aujourd'hui cet Empire, et qui la rendu célèbre par les grands Etablissemens qu'on y trouve, et par la protection décidée qu'Elle accorde aux Beaux Arts qui lui doivent leur naissance.

Il faudra pour ce Ballet plusieurs nouvelles décorations et quantité d'habits d'une matière plus solide que la toile ¹.

A cette grandiose manifestation dont la réalisation ne fut pas empêchée par les dépenses qu'elle dut entraîner, succéda, le 13 août 1779, un concert donné lors de l'assemblée générale de l'Académie, et au cours duquel :

... les élèves exécutèrent un chœur de musique instrumentale et vocale, composé par l'un des élèves nommé pensionnaire, Skokof ².

Il s'agissait là de la cantate que le jeune musicien avait écrite, lors de sa sortie de l'école, au moment où il allait partir pour l'Italie.

C'est là le dernier renseignement qui nous soit parvenu sur les exercices musicaux et dramatiques de l'Académie des Beaux-Arts, dont nous ignorons s'ils se poursuivirent après cette date.

C. L' Université et la Maison d'éducation de Moscou

Si nous ne pouvons nous retenir aujourd'hui d'éprouver quelque surprise en considérant l'importance qu'une institution militaire telle que le Corps des cadets accordait au théâtre, à la musique et à la danse, ainsi qu'aux divertissements qui en sont la conséquence, ce n'est pas un moindre sujet d'étonnement pour nous, que la place occupée, par ces arts et ces jeux, dans le programme d'études d'une haute école telle que l'Université de Moscou.

Car, presque dès sa fondation en 1755, cet établissement fut doté de classes dramatiques et musicales auxquelles les étudiants réguliers n'étaient pas seuls à avoir accès, puisqu'en 1757 déjà, le Conseil de l'Université publia un avis invitant :

... les femmes et jeunes filles qui ont des dispositions et qui désirent représenter des pièces de théâtre, chanter et étudier ces branches...

à se présenter à sa chancellerie ³. Ainsi, une manière de conservatoire existait, à ce moment déjà, à l'Université de Moscou qui avait également des cours de danse et d'escrime, ce qui permettait d'organiser, lors des examens de ces classes, des manifestations auxquelles étaient conviés les familles, ainsi que les amis des professeurs et des étudiants. Au témoignage d'un contemporain qui passa plusieurs années dans cette curieuse institution, ces soirées débutaient généralement par un morceau d'orchestre exécuté par les élèves des classes inférieures, puis l'on entendait quelque concerto de violon ou de flûte, joué par les étudiants plus avancés ⁴.

¹ Texte original français dont nous respectons l'orthographe, et que nous reproduisons d'après V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 372.

² *Gazette de St.-Pétersbourg* du 30 août 1779.

³ *Gazette de Moscou* du 27 juin 1757, annonce.

⁴ Cité par V. VSÉVOLODSKY-GUERNGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 243-244.

Mais l'Université ne s'en tint pas à ces seuls exercices. Elle eut bientôt ses propres spectacles dont les protagonistes étaient encore les pupilles de l'établissement, et dont les programmes comprenaient, soit des pièces russes originales, soit des traductions d'ouvrages étrangers. Toutes circonstances qui, outre la connaissance de la littérature, de la philosophie et des sciences, permettaient à ces jeunes gens d'acquérir une formation artistique très complète.

Naturellement, des maîtres chargés de cet enseignement spécial étaient attachés régulièrement à l'établissement. C'est ainsi qu'à ses débuts, la « classe musicale » qui réunissait alors vingt-neuf élèves, fut confiée à un artiste du nom de Yanovsky qui se faisait assister par un suppléant et qui recevait, pour le travail de celui-ci et le sien propre, une somme totale de R. 300,— par an; tandis que le prévôt Posnikof qui donnait les leçons d'escrime, et le maître de danse Maximof étaient payés R. 200,— chacun ¹. Par ailleurs, le compositeur italien Antonio Duni qui séjournait alors à Moscou, se prévalait, en 1757, du titre de « maître de chapelle de l'Université » ², ce qui fait supposer qu'il avait la haute main sur les exercices musicaux de la maison dont il devait certainement diriger l'orchestre, ainsi que les spectacles.

Bientôt se constitua, de la sorte, une petite troupe assez bien entraînée pour pouvoir se produire périodiquement, offrant ainsi à ses membres la possibilité d'acquérir une pratique et une expérience qui exercèrent une influence déterminante sur l'orientation de certains d'entre eux. De fait, plusieurs des jeunes gens qui s'étaient ainsi formés, manifestèrent un talent si décidé, que les entrepreneurs successifs du théâtre de Moscou les appelèrent dans leurs troupes. C'est ainsi, entre autres, que le célèbre chanteur comique André Ojoguine et l'excellent acteur Ivan Kaligraf, dont le colonel N. S. Titof avait remarqué les dispositions exceptionnelles, furent engagés par celui-ci en 1766, et qu'en compagnie de leur cadet Yégor Zalychkine, ils devinrent, par la suite, les plus brillants sujets du Théâtre-Pétrovsky.

De la sorte, non contente de servir les lettres et les sciences, l'Université de Moscou, véritable pépinière d'acteurs, contribua, de façon effective, au développement et au progrès de l'art dramatique russe. D'autant plus regrette-t-on de ne pas être renseigné exactement sur les spectacles qui étaient donnés dans ses murs, et sur lesquels les contemporains ont négligé de nous laisser des informations détaillées qui seraient les fort bienvenues.

De fait, les deux seules manifestations artistiques dont le souvenir nous ait été conservé avec quelque précision, paraissent avoir été d'ordre purement musical. La première d'entre elles eut lieu le 19 octobre 1773, à l'occasion du premier mariage du grand-duc Paul Pétrovitch ³ qui fut marqué, à l'Université de Moscou, par une grande solennité accompagnée de « musique instrumentale et vocale », et au cours de laquelle il fut chanté une cantate en deux parties, avec chœurs, qui avait été écrite pour la circonstance, par un compositeur dont le nom ne nous est pas connu ⁴. Pour la seconde, elle se déroula l'année suivante, probablement le 28 juin, puisqu'elle était destinée à commémorer l'anniversaire de l'avènement de Catherine II. Comme précédemment, le public y entendit une cantate qui, cette fois, était en trois parties, et dont nous ne connaissons pas davantage l'auteur ⁵.

C'est à ces maigres détails que se résument les informations parvenues jusqu'à nous, sur les exercices artistiques des élèves de l'Université de Moscou.

* * *

Les circonstances nous sont sensiblement plus favorables, en ce qui concerne l'activité de la Maison d'éducation de Moscou dont la création fut décrétée, le 1^{er} septembre 1763, par

¹ V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 243.

² *Gazette de Moscou* du 23 septembre 1757, annonce.

³ La cérémonie nuptiale avait été célébrée à Saint-Petersbourg, le 29 septembre précédent.

⁴ *Gazette de Moscou* du 22 octobre 1773, qui reproduit *in extenso* le livret de cet ouvrage.

⁵ *Ibid.*, du 11 juillet 1774, où se trouve également le texte complet de cette cantate.

un manifeste impérial aux termes duquel il était ordonné de verser désormais à cette institution le quart des recettes de tous les spectacles publics de l'Empire ¹.

Ainsi que nous l'avons dit, cet établissement ouvert dès l'année suivante, était destiné à accueillir les enfants trouvés, naturels et orphelins qui devaient y être élevés et instruits, de façon à être mis en état de gagner honorablement leur vie, une fois passé le temps de l'adolescence. Fidèle aux idées qu'il avait fait prévaloir dans toutes les écoles dont il avait la haute surveillance, Ivan Betzky, auquel appartient vraisemblablement l'initiative de cette utile fondation, voulut que le programme de la Maison d'éducation ne comprît pas seulement les disciplines scolaires traditionnelles, mais encore l'étude de l'art dramatique, de la musique, de la danse et des métiers connexes :

... mais seulement pour donner aux élèves des deux sexes la connaissance de l'art théâtral, afin qu'à leur sortie, ils puissent — chacun selon ses préférences et ses facultés — avoir le moyen de vivre; et non pas pour que la Maison d'éducation s'identifie aux autres entrepreneurs, en organisant des spectacles payants ².

Si étrange qu'il nous apparaisse aujourd'hui, s'agissant d'un tel établissement, le calcul de I. Betzky se révéla heureux car, ainsi qu'on le verra, il permit à nombre de pupilles de la Maison d'éducation de se former méthodiquement en vue de professions auxquelles ils durent, une fois livrés à eux-mêmes, de voir leur existence assurée.

En conséquence, dès l'année 1772, le Conseil de tutelle jugea nécessaire de fournir aux élèves :

... la possibilité de s'exercer dans ces arts, sur un petit théâtre construit à leur intention ³.

De la sorte, la maison se trouva bientôt dotée d'une scène sur laquelle des représentations, de caractère intime, ne tardèrent pas à être organisées.

Encore fallait-il donner aux élèves des pédagogues capables de les instruire convenablement. Aussi, en 1773, le Conseil de tutelle fit-il venir de Saint-Pétersbourg l'ancien chanteur Filippo Giorgi qu'il chargea d'enseigner la musique vocale, à raison de R. 500,— par an. Mais, fort âgé à ce moment, l'Italien mourut déjà en 1775 et fut remplacé, pendant quelque temps, par Johann Kerzelli dont l'activité ne parut pas satisfaisante ⁴. S'étant alors mis en quête d'un autre maître, et n'ayant réussi à en trouver ni à Moscou, ni à Saint-Pétersbourg, le Conseil de tutelle s'adressa, en désespoir de cause, à Ivan Betzky qui fit, à l'étranger, des démarches en ce sens. Et c'est ainsi que, le 4 juillet 1776, grâce aux bons offices de Giuseppe dall'Oglio qui joignait à sa qualité d'ex-musicien de la cour russe, le titre d'agent diplomatique du roi de Pologne à Venise, un contrat fut conclu dans cette ville, avec un artiste nommé Antonio Catena qui fut engagé aux conditions que nous avons signalées ⁵, comme professeur de chant et de clavecin.

A la même époque, d'autres spécialistes vinrent accroître l'effectif du corps enseignant de la Maison d'éducation : Constantin Rossovsky qui eut vingt-cinq élèves pour le violon, Ivan Schulz pour la contrebasse, le cor, la trompette, la clarinette et le basson, Michel Ekkel pour l'alto et le violoncelle, Behring pour la flûte et le hautbois, Ivan Kaligraf pour la déclamation, et Filippo Beccari qui initiait 26 filles et 28 garçons à l'art chorégraphique, et qui fut remplacé, en 1778, par Léopold Paradis. Ensuite, certains maîtres ayant été congédiés ou

¹ *Archives Th. Imp.*, II, 64.

² Lettre de I. Betzky, citée par V. VSÉVOLODSKY-GUERNIGROSS : *Hist. cult. th.*, I, 254.

³ Décision du Conseil, citée par L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 145.

⁴ *Journal du Conseil de tutelle*, à ces dates.

⁵ Voir ci-dessus, pp. 141-142.

ayant résigné leurs fonctions, on vit apparaître, en 1779, Nicolas Meyer pour le clavecin, et Anton Diehl pour la flûte, la clarinette et le basson. Enfin, en 1780, l'acteur Vassili Poméranzef succéda à I. Kaligraf qui venait de mourir, et le chorégraphe Francesco Morelli fut nommé assistant de L. Paradis, en raison du grand âge de celui-ci ¹.

En 1779, les classes artistiques de la Maison d'éducation comptaient un total de 92 élèves, quelques-uns de ceux-ci étudiant simultanément plusieurs branches. Ces élèves se répartissaient ainsi : danse, 15 garçons et 16 filles; comédie, 6 garçons et 6 filles; chant italien et clavecin, 6 garçons et 6 filles; violon, 16 garçons; alto et violoncelle, 8 garçons; instruments en cuivre, 9 garçons; instruments en bois, 13 garçons. Pour permettre à ces jeunes instrumentistes de s'initier à la pratique orchestrale, ils étaient tenus de prendre part, une après-midi par semaine, à un exercice d'ensemble ².

On le voit, comme à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, c'est un véritable Conservatoire d'art dramatique et de musique, mais plus complet encore, qui avait été créé près la Maison d'éducation de Moscou, dont les spectacles et les concerts offrirent aux élèves l'occasion de faire de fructueuses expériences, et d'acquérir une pratique qui, pour certains d'entre eux, s'avéra de la plus grande utilité.

La première de ces manifestations sur laquelle nous ayons quelques détails, eut lieu dans les derniers jours de novembre 1775, au dire du chevalier de Corberon qui se trouvait alors à Moscou et qui, ayant loué le talent des jeunes artistes, exprima, une fois de plus, son inquiétude, quant aux conséquences possibles d'une telle entreprise :

... Nous avons été l'après-midi aux Enfants-Trouvés; il y avoit un ballet exécuté par les enfants mâles et femelles de cette maison. Cela a été aussi bien rendu que cela pouvoit l'être. On demandera peut-être à quelle intention de pauvres orphelins sont dressés à l'art de la danse, et c'est une question que je me suis faite. Je n'ai point trouvé de réponse; mais pour excuse, j'ai pensé que le luxe, qui domine dans tous les Etats de l'Europe avoit donné lieu à l'ostentation de créer dans un établissement moderne des élèves pour toutes les sciences, tous les arts et tous les métiers ³.

Puis, vers le 20 septembre 1777, la Maison d'éducation organisa, pour l'anniversaire de naissance du grand-duc Paul Pétrovitch, un autre spectacle sur lequel une lettre d'un haut fonctionnaire de l'école nous apporte ces intéressants détails :

... Tous les nobles de la première classe ⁴, les membres-bienfaiteurs, les curateurs et les autres fonctionnaires étaient invités, au nombre d'environ cent cinquante, conformément aux dimensions du théâtre sur lequel fut représenté un drame intitulé L'ami des malheureux ⁵. Puis les pensionnaires des deux sexes chantèrent un chœur en langue italienne, qui avait été composé pour la circonstance par Mr. Catena, et il y eut ensuite un Ballet hollandais.

Après ce spectacle, je priai les très honorables invités dans la salle de musique dont les chambres attenantes étaient occupées par les élèves de cinq classes d'âge. Il y fut donné un court concert dont les exécutants étaient uniquement des élèves étudiant divers instruments, et qui étaient au nombre d'une trentaine ⁶.

¹ V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 258-271, d'après le *Journal du Conseil de tutelle*.

² *Ibid.*

³ *Op. cit.*, I, 123.

⁴ La noblesse russe était alors répartie en quatorze classes correspondant à l'ancienneté des familles en cause.

⁵ Drame larmoyant de l'écrivain M. M. Khéraskof, publié à Saint-Pétersbourg en 1774.

⁶ Lettre du surveillant-général Kovalevsky, datée du 29 janvier 1778, et reproduite par V. Vsévolodsky-Guernross : *Hist. cult. th.*, I, 274.

C'est une année après cette date, que se situe la visite du voyageur anglais William Coxe à la Maison d'éducation qui le convia, en 1778, à un spectacle donné par les élèves. Circonstance qui nous vaut ce témoignage impartial d'un homme aussi agréablement surpris de la nouveauté du fait, que de l'habileté avec laquelle les jeunes exécutants et techniciens de l'établissement se tirèrent d'affaire :

... Il y a un théâtre dans cet hôpital, dont toutes les décorations sont l'ouvrage des enfants trouvés; ils ont bâti le théâtre, ils l'ont peint, et fait les habits; j'assistai à la représentation de L'honnête criminel¹ et du Devin du village², traduits en langue russe. Comme je n'entends pas cette langue, je fus obligé de me borner à rendre justice à l'aisance avec laquelle ils se présentaient sur le théâtre, et à la bonne grâce avec laquelle ils jouaient; il y eut quelques voix agréables dans l'opéra; l'orchestre n'étoit point mal composé, quoiqu'il ne le fût que d'enfants trouvés, excepté le premier violon qui étoit leur maître de musique.

L'impératrice, à ce que j'ai appris, favorise les représentations théâtrales dans cette maison, comme un moyen d'en répandre le goût parmi ses sujets, goût qu'elle croit propre à les civiliser de plus en plus. Par cet établissement, les théâtres de Russie pourront se pourvoir aisément de bons acteurs...³

Le répertoire de la troupe formée au sein de la Maison d'éducation était assez considérable car, entre 1777 et 1779, il ne fut pas joué, sur cette scène, moins d'une douzaine d'ouvrages dramatiques originaux ou traduits du français et, parmi ces derniers : *George Dandin*, *Le médecin malgré lui* et *L'avare* de Molière, *Le distrait* et *Le joueur* de Regnard, *L'aveugle clair-voyant* de Le Grand, *L'oracle* de Saint-Foix, et *Nanine* de Voltaire. Cela sans préjudice de deux partitions russes originales que les élèves de l'établissement semblent avoir eu l'honneur de créer : *Le devin du village*, intermède en un acte, livret de V. Maïkof (d'après celui de J.-J. Rousseau), musique de Johann Kerzelli (1777); et *Les bons soldats*, opéra-comique en trois actes, de M. Khéraskof, musique de H.-Fr. Raupach (1779).

Comme nous l'avons relevé, W. Coxe entrevoyait déjà, en 1778, l'avantage que les théâtres publics de Russie pourraient retirer de l'existence du conservatoire qui fonctionnait dans les murs de la Maison d'éducation de Moscou. La prédiction du voyageur anglais ne tarda pas à se réaliser car, dès l'année suivante, Karl Knipper, qui allait fonder une scène russe « libre » dans la capitale, présenta au Conseil de tutelle une requête dans laquelle il demandait à celui-ci de lui confier un certain nombre de jeunes acteurs, au moyen desquels il se proposait de constituer sa nouvelle troupe, et qu'il offrait de faire travailler encore, sous la direction de bons maîtres qui les perfectionneraient dans leur art. Après l'avoir mûrement étudié, le Conseil approuva ce projet, et c'est ainsi qu'au mois de décembre 1779, la Maison d'éducation expédia de Moscou à Saint-Pétersbourg treize jeunes filles et trente-sept garçons, soit six acteurs et six actrices, neuf danseurs et sept danseuses, ainsi que vingt-deux musiciens d'orchestre : ensemble qui ne tarda pas à débiter sur la scène russe de l'impresario, et dont, en son temps, nous avons relaté l'odyssée⁴.

Quelques années plus tard, le Conseil fut saisi d'un autre projet, de nature à peu près analogue, par Ernest Wanzura qui, en 1783, émit l'idée de créer, dans la Maison d'éducation, un théâtre public destiné à concurrencer celui de Michel Maddox. Après de laborieuses tracta-

¹ Drame en cinq actes et en vers, de C. G. Fenouillot de Falbaire, créé à Paris, en 1767.

² Ce fut, croyons-nous, la première représentation en Russie, de l'ouvrage de J.-J. Rousseau qui avait été adapté par le poète V. Maïkof.

³ *Op. cit.*, I, 315-316.

⁴ Voir ci-dessus, pp. 227, 240 et ss.

tions que nous avons rapportées ¹, ce dernier parvint à faire respecter les droits que lui conférait le privilège dont il bénéficiait. Toutefois, il se vit obligé de faire des concessions assez onéreuses pour lui. Il dut, en effet, s'engager à prendre à sa charge les élèves-acteurs de la Maison, à les admettre dans sa troupe et à poursuivre leur formation artistique, en vertu d'un contrat qui fut signé le 20 novembre 1784 : arrangement qui mit un terme à l'activité artistique de la Maison d'éducation, car celle-ci, supprimant alors ses classes d'art dramatique, de musique et de danse, se contenta désormais d'envoyer à l'entrepreneur anglais ceux de ses élèves qui montraient des dispositions particulières pour l'étude de ces branches.

¹ Voir ci-dessus, pp. 344-345.

A. LES SCÈNES FÉODALES ET LES ARTISTES-SERFS

Développé par les fastueuses représentations données à la cour, puis par celles du Corps des cadets et, dès 1756, par la fondation du Théâtre national, le goût de l'art dramatique ne pouvait manquer de se répandre rapidement au sein de la haute société russe où des amateurs appartenant aux premières familles du pays ne tardèrent pas, on l'a vu, à monter sur les planches, pour faire montre de leurs talents et laisser libre cours à leur passion, dans des spectacles dont tous les protagonistes, de même que les instrumentistes qui occupaient l'orchestre, portaient les plus grands noms de l'armorial.

Mais, si fréquents fussent-ils, ces divertissements occasionnels parurent bientôt insuffisants à certains seigneurs qui, imitant l'exemple de leurs souveraines, s'avisèrent d'avoir, dans leurs maisons, leurs scènes particulières et leurs troupes propres. Aussi bien, bon nombre d'entre eux qui passaient leur existence loin de la capitale, au fond de quelque province où les bals, les dîners, les parties de cartes, les beuveries et la chasse constituaient leur seules distractions, devaient-ils brûler du désir de goûter, eux aussi, les plaisirs dont ils étaient privés et dont ils ne recevaient que le lointain écho, dans les lettres d'un parent ou d'un ami fixé à Saint-Pétersbourg, ou par les récits de ceux qui avaient eu la possibilité d'aller faire un séjour dans la grande ville.

Certes, il n'était point question pour eux d'appeler à leur service de célèbres artistes étrangers dont l'entretien eût été trop onéreux et qui, au reste, auraient probablement refusé de s'aller enterrer en quelque localité perdue où ils eussent dû mener une vie morne et peut-être assez inconfortable. Mais ces seigneurs possédaient, pour la plupart, des terres immenses sur lesquelles vivait une glèbe qui leur appartenait et dont ils avaient le droit de disposer à leur guise, pour leur plaisir, comme pour l'accroissement de leurs fortunes. Parmi ces serfs innombrables auxquels il était loisible d'attribuer n'importe quelle occupation, et qui constituaient un véritable bétail humain que certains gros propriétaires fonciers ne se faisaient pas faute d'exploiter impitoyablement, il suffisait de choisir des individus jeunes et bien doués, de les faire instruire, au besoin à coups de verges ou de knout, et de leur donner une formation artistique qui, avec le temps, les mettrait en état de remplir les fonctions spéciales auxquelles leurs maîtres les pourraient destiner.

De fait, à une époque assez reculée, certains grands seigneurs avaient constitué, par ce moyen, des orchestres et des « musique de cors russes » qu'ils faisaient généralement enseigner par des artistes allemands ou tchèques, et dont quelques-uns jouissaient d'une juste réputation. Ce fut notamment le cas, sous le règne d'Elisabeth Péetrovna, de son amant Alexis Razoumovsky

et surtout du frère de celui-ci, le comte Kyrill Grigoriévitch, sur lequel J. von Stählin rapporte ces détails bien significatifs :

... Dans sa propriété de Gloukhovo, en Ukraine, il avait formé un orchestre complet, composé surtout de Russes, mais aussi de quelques étrangers, et tel que nul encore n'en possédait en Russie. Cet orchestre groupait quarante instrumentistes très adroits qui, tous, pouvaient se produire honorablement comme solistes. Lorsque cet orchestre se fit entendre pour la première fois à Moscou, en 1753, devant une nombreuse assistance où se trouvaient la cour et de hauts personnages, et lorsqu'il exécuta ses concerts, il émerveilla tous les auditeurs...¹

Ainsi que l'atteste une annonce parue dans la *Gazette de Saint-Petersbourg*, cet ensemble se trouvait alors placé sous la direction d'un chef d'orchestre allemand nommé Wolfgang Wolf qui abandonna ses fonctions, deux ans plus tard².

Venu le temps de Catherine II, ces ensembles allèrent se multipliant, tant à Saint-Petersbourg et à Moscou que dans la province, et il ne fut bientôt plus un seigneur qui n'eût son orchestre ou sa « musique de cors », parfois même les deux, et qui ne s'en servit pour égayer ses réceptions.

Entre ces groupements d'instrumentistes, l'un des plus célèbres était, paraît-il, celui du conseiller privé et chambellan Michel Vlassiévitche Boudliansky qui, vers 1780, entretenait, dans sa propriété de Tchéméra (Petite-Russie), un orchestre nombreux et remarquablement stylé dont la direction était confiée à un maître de chapelle italien, du nom de Babbi, sur lequel on ne possède aucun autre renseignement³.

On le conçoit, l'existence de ces ensembles si bien disciplinés ne pouvait manquer de favoriser l'éclosion des scènes particulières dont la mode se répandit avec une non moindre rapidité, dans tout le territoire de l'Empire, à ce point qu'un historien a pu écrire que :

... à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, il n'y avait pas une maison de grand pomiechtchik⁴ où ne tonnassent les orchestres, où l'on ne chantât des chœurs, et où l'on ne dressât des tréteaux de théâtre, sur lesquels des artistes nés en ces lieux mêmes rendaient un culte aux déesses de l'art⁵.

Aussi, entre 1780 et 1820, la Russie assista-t-elle à l'apparition échelonnée de 173 scènes féodales dont 103 exercèrent leur activité dans des villes, et 52 à la campagne, le point d'attache des autres restant inconnu. A elle seule, Moscou en abrita 53 dans ses murs, et 10 dans ses environs immédiats, soit plus du tiers du total de tout l'Empire. Cependant que Saint-Petersbourg n'en posséda que 27, probablement à cause de la présence des Théâtres impériaux et des nombreuses troupes qui y étaient attachées⁶.

¹ *Op. cit.*, II, 101-102.

² *Gazette de Saint-Petersbourg* du 4 juillet 1755, annonce dans laquelle cet artiste fait connaître qu'il se proposait de repartir prochainement pour l'Allemagne.

³ A. VASSILTCHIKOF : *Op. cit.*, I, 192. L'artiste dont il est question ici était probablement apparenté à plusieurs musiciens du même nom qui, à cette époque, se trouvaient au service de la cour de Dresde.

Il vaut la peine de relever que l'orchestre de M. V. Boudliansky eut une existence singulièrement longue au cours de laquelle il sut maintenir sa brillante réputation. En effet, une fois son premier propriétaire disparu, il passa entre les mains du fils de celui-ci qui s'efforça de lui conserver sa haute qualité, ainsi qu'en témoignent certains périodiques russes des années 1812-1815, dans lesquels on rencontre, à plusieurs reprises, des comptes rendus enthousiastes des concerts qu'il donnait alors à Tchéméra et à Kief.

⁴ *Pomiechtchik*, propriétaire foncier.

⁵ M. I. PYLAIEF : *Op. cit.*, p. 532.

⁶ T. DYNNIK : *Op. cit.*, pp. 32-37.

C'était même là une mode si répandue qu'en 1790, un écrivain satirique moqua spirituellement les simples particuliers de moyens modestes qui, venant d'assister à quelque spectacle, regagnaient leurs pénates :

... suivis d'une grande bande de musiciens et d'acteurs, ainsi que de nombreux chariots remplis de décors et d'instruments...,

se ruinant, de la sorte, pour singer le grand seigneur dont ils avaient admiré le théâtre ¹. Cependant que, quelques années plus tard, le comte Rostopchine, raillant non moins plaisamment la manie de ses contemporains, se demandait ironiquement si, à côté des innombrables artistes de la glèbe que leurs maîtres contraignaient à monter sur les planches, il ne convenait pas de former aussi des « spectateurs-serfs qui seraient tenus d'assister aux représentations, et d'y jouer le rôle du public ² ».

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'existence de tant de scènes provinciales, qui constituaient l'unique foyer artistique des régions reculées dans lesquelles elles étaient fixées, contribua de la façon la plus heureuse à la formation intellectuelle du grand public russe, en même temps qu'elle permit à nombre de comédiens et de chanteurs issus du peuple d'échapper à la condition misérable où les leurs croupissaient, et de révéler des talents qui, par la suite, valurent à plusieurs d'entre eux de passer au service impérial et de faire une brillante carrière, après avoir reçu leur liberté ³.

Assurément, beaucoup de ces ensembles s'avéraient de qualité fort imparfaite, soit que les *pomiechtchiki* qui en étaient possesseurs fussent trop incultes eux-mêmes pour les pouvoir perfectionner, et n'y vissent qu'un commode moyen de se divertir à peu de frais, soit qu'ils n'eussent d'autre but que d'y constituer, à leur usage particulier, un harem dans lequel ils faisaient entrer des petites filles enlevées dans les *isbas* d'alentour qui, une fois décrassées et quelque peu déniaisées, ne tardaient pas à devenir leurs maîtresses ⁴.

Mais il en était d'autres qui, confiés à des artistes capables, et formés méthodiquement sous la constante surveillance de leurs seigneurs, ne cessaient de progresser et arrivaient à soutenir honorablement la comparaison avec les compagnies de professionnels qui jouaient dans les grandes villes. Organisées selon les meilleures traditions et groupant un nombre considérable de comédiens, de chanteurs, de danseurs, de décorateurs et de costumiers qui, tous serfs, avaient été dûment instruits dans leur art, ces troupes féodales, en faveur desquelles leurs propriétaires consentaient souvent d'énormes sacrifices financiers, atteignaient à une rare perfection et faisaient l'admiration de tous ceux qui étaient conviés à les voir jouer.

Ce fut le cas, singulièrement, de celle des comtes Pierre Borissovitche et Nicolas Pétrovitche Chérémétief, à laquelle nous consacrons ci-dessous une étude détaillée et qui, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, jouissait d'une immense réputation dans toute la Russie.

¹ *Messenger satirique*, 1790, fasc. III, pp. 10-11.

² Cité par V. ΜΙΚΗΝΙΕΥΤΙΤΣ : *Op. cit.*, p. 344.

³ En effet, les artistes-serfs étaient automatiquement affranchis, quand ils étaient admis sur les scènes de la cour.

⁴ Sur ce point, les récits des contemporains ne laissent aucun doute sur le comportement de certains *pomiechtchiki* à l'égard de leurs artistes du sexe féminin. Ainsi, F. F. Viguel qui, se trouvant en 1800 chez un riche propriétaire foncier de la province de Kazan, auquel appartenait une troupe théâtrale assez connue, fut convié à une orgie dans laquelle chaque invité était entouré de jeunes filles qui, au milieu d'interminables libations, chantaient un chœur sur ces paroles : *Que le voisin enlace sa voisine ! Que le voisin baise sa voisine ! Que le voisin verse à boire à sa voisine !* Scène qui, le lendemain soir, fut suivie d'une représentation de l'opéra-comique : *Una cosa rara*, de V. Martin i Soler, dont les protagonistes n'étaient autres que les dites « voisines » !

C'est encore G. A. Matchef au dire duquel les propriétaires de certains théâtres féodaux obligeaient leurs jeunes actrices à se dévêtir complètement et à figurer, sur la scène, des statues nues. Et le témoin d'ajouter : « Tout d'abord, elles refusaient et se mettaient à pleurer. Mais menacées d'être fouettées, elles ravalèrent leurs larmes, et prenaient les poses qui leur étaient ordonnées ». (Cité par N. EVRÉINOF : *Les acteurs-serfs*; Leningrad, 1925, p. 30.)

Sans bénéficier d'une égale célébrité, la troupe du comte Alexandre Romanovitch Vorontzof (1741-1805) a sa place marquée dans les annales du théâtre russe. Etablie tout d'abord à Alaboukh (gouvernement de Tambof) puis, dès 1795, dans la propriété d'Andréievskoïé (gouvernement de Vladimir) où ce haut personnage se retira lorsqu'il quitta la cour de Catherine II, et où il créa une école théâtrale pour y former ses comédiens, ses chanteurs et ses instrumentistes, elle ne compta pas, durant les quelque quinze ans de son existence, moins de dix-sept actrices et de quarante-huit acteurs, cependant que son orchestre réunissait trente-huit musiciens. Se produisant seulement au printemps et en automne, à raison de trois spectacles par semaine, elle représenta quelque quatre-vingt-douze pièces, pour la plupart des comédies — parmi lesquelles nombre de celles de Molière — et des opéras-comiques russes ou traduits du français. Plus généreux que tels de ses pairs, mais aussi plus soucieux du progrès de sa troupe, le comte A. R. Vorontzof, suivant en cela l'exemple du comte N. P. Chérémétief, allouait à ses artistes, bien qu'ils fussent tous des serfs, des appointements proportionnés à leur talent, à l'importance des rôles qu'ils assumaient, ainsi qu'à la façon dont ils s'en acquittaient et au nombre des spectacles auxquels ils prenaient part. Et, montrant une humanité qui était chose bien rare à cette époque, il s'interdisait d'infliger des punitions corporelles à son personnel théâtral¹.

Homme non moins fortuné, le prince Pierre Mikhaïlovitch Volkonsky (1746-1796), dont l'orchestre de cors russes jouissait d'une grande réputation, possédait également une troupe remarquable qu'il se plaisait à produire devant ses hôtes, tant dans son palais de Moscou où il passait la mauvaise saison, que dans sa résidence estivale de Samotek où il avait fait construire un fort beau théâtre d'une contenance de trois cents places. Comme nous l'avons signalé, il avait, dans sa domesticité, un serf compositeur qui écrivit un petit opéra-comique russe : *Miléna*, pour la scène de son maître, et dont on ignore le nom, les sources contemporaines se bornant à citer ses initiales : T. G. La même incertitude plane sur la personnalité d'un autre serf du prince, qui ne nous est également connu que sous ses initiales : O. L., et qui traduisit plusieurs pièces dramatiques à l'intention du même théâtre². Comme la plupart des troupes féodales de ce temps, celle du prince P. M. Volkonsky cultiva avec une particulière prédilection l'opéra-comique français qu'elle jouait naturellement dans des versions russes. C'est ainsi qu'elle eut l'honneur d'être la première à faire connaître en Russie *Tom Jones* de F. A. D. Philidor, ainsi que *Laurette* de J. N. Méreaux, cependant qu'elle donna la première représentation russe de *Silvain* de Grétry, et qu'elle inscrivit encore à son répertoire *Le déserteur* de P. A. Monsigny.

D'entre les autres ensembles qui brillèrent à la même époque, il convient de mentionner encore celui de Siméon Gavrilovitch Zoritch (1745-1799) qui fut l'amant de Catherine II pendant les années 1777-1778 et qui, dans ce court espace de temps, fit une fortune considérable grâce à laquelle il acheta les terres et le château de Chklof (près de Mohilef) où il se retira, quand il eut perdu la tendresse de la souveraine. Une fois installé, l'ex-favori se mit en devoir de retrouver, dans l'exil, les plaisirs qu'il avait appréciés en connaisseur, alors qu'il vivait à la cour. Aussi s'entoura-t-il d'une troupe de comédie, d'un excellent orchestre, d'un chœur de chantres, d'une « musique de cors » et d'un ballet qui, soigneusement discipliné, parvint bientôt à une étonnante perfection, si bien qu'à la mort de Zoritch, ses héritiers purent vendre, pour une bonne somme, un certain nombre de ses danseurs et de ses ballerines à la direction des Théâtres impériaux³.

Enfin, entre tant d'autres qu'il n'est pas possible de citer tous, il ne faut pas oublier la troupe remarquable qui appartenait à Alexis Emélianovitch Stolypine (1744-vers 1810), important propriétaire foncier du gouvernement de Saratof. C'était là un ensemble d'une qualité

¹ L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, pp. 224-226.

² N. EVRÉINOF : *Op. cit.*, p. 7.

³ *Archives Th. Imp.*, II, *passim*.

telle qu'à la fin du XVIII^e siècle et dans les premières années du XIX^e, son possesseur put la louer au Théâtre-Pétrovsky où elle fit l'admiration du public moscovite, et qu'en 1806, la direction des Théâtres impériaux l'acheta pour la somme de R. 32.000,—¹. A ce moment, elle comprenait 74 personnes, acteurs, cantatrices, musiciens et enfants, qui furent aussitôt affranchis et qui eurent la satisfaction de voir désormais, sur les affiches et dans les programmes, leurs noms précédés de la lettre G², droit qui était expressément réservé aux artistes libres.

Un fait illustre bien la théâtromanie qui s'était emparée de la haute société russe, durant les dernières années du règne de Catherine II. En 1797, presque au lendemain de son avènement, Paul I^{er}, auquel cet usage devait sembler la preuve d'une fâcheuse dissipation et d'un déplorable relâchement des mœurs, ordonna un recensement de toutes les scènes particulières qui étaient alors en activité à Moscou. Ainsi que nous l'avons signalé, cette opération révéla l'existence de quinze théâtres, avec un total de 160 artistes et de 226 musiciens et choristes.

Aussi comprend-on que le Théâtre-Pétrovsky souffrit de cet état de choses, et que Michel Maddox se plaignît amèrement de la concurrence que ces entreprises lui faisaient. Cela d'autant plus que certaines d'elles, dont les propriétaires entendaient rentrer au moins partiellement dans leurs débours, donnaient des représentations payantes, et que d'autres, qui ne poursuivaient aucun objectif financier, disposaient de moyens considérables grâce auxquels elles étaient en mesure d'entourer leurs spectacles d'une mise en scène dont la somptuosité et la nouveauté exerçaient un attrait bien compréhensible sur les foules.

En effet si, au fond des provinces, le public devait se contenter d'un appareil visuel réduit à sa plus simple expression, il n'en allait point de même sur les scènes féodales des centres plus importants, où la beauté des décors, le luxe des accessoires, la richesse des costumes et l'ingéniosité des effets de machinerie excitaient l'émerveillement de toute l'assistance. Sans pouvoir rivaliser, sur ce point, avec le théâtre du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief qui était cité en exemple dans toute la Russie, quantité d'autres scènes se distinguaient par une magnificence incroyable, souvent aussi par la recherche d'un réalisme qui nous semble aujourd'hui difficilement concevable. C'est ainsi qu'au dire de témoins, il n'y eut pas moins de dix-sept changements de décors, au cours du spectacle qui fut organisé au château de Chklof, le 23 mai 1788, lorsque Catherine II y alla faire visite à son ancien amant; et que, sur le théâtre du prince S. K. Narychkine à Saint-Pétersbourg, où l'on jouait en 1774 un ballet intitulé : *Diane et Endymion*, l'assistance put voir la scène envahie par une harde d'élans vivants que poursuivaient des chasseurs et une meute de chiens...³

Afin de disposer continuellement de décors neufs et de renouveler ainsi la présentation des ouvrages montés par eux, plusieurs seigneurs avaient leurs propres décorateurs, artistes-serfs qu'ils avaient fait instruire par les spécialistes étrangers attachés à la cour. Mais il leur arrivait aussi de s'adresser directement à ces derniers, à l'occasion d'un spectacle auquel ils souhaitaient de donner un éclat tout particulier, tandis que d'autres se documentaient en France ou en Italie; tels le comte N. P. Chérémétief qui entretenait à cet effet un agent spécial à Paris, et P. A. Pozdniakof qui commandait des maquettes au dessinateur romain L. Scotti.

Exception faite de celles des comtes N. P. Chérémétief et A. R. Vorontzof sur lesquelles des détails assez circonstanciés nous ont été conservés, il est malheureusement impossible aujourd'hui de reconstituer, de façon à peu près complète, le répertoire des troupes féodales du XVIII^e siècle. On a pu établir que la troupe Chérémétief joua au moins 77 pièces, et que celle de A. R. Vorontzof en donna 93 environ. Dans la plupart des cas, il s'agissait de comédies et

¹ Ainsi que nous l'avons signalé — voir ci-dessus, pp. 671-672, — cette troupe comptait une jeune cantatrice d'un talent exceptionnel : Varvara Borissovna Novikova, surnommée *Varenka Stolypinska*, du nom de son maître, qui se distinguait à tel point qu'en 1796, elle fut engagée dans la compagnie russe de la cour, à Saint-Pétersbourg, pour y chanter les premiers rôles.

² Initiale du mot : *Gospodine* = Monsieur.

³ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 2 janvier 1775.

d'opéras-comiques russes ou traduits du français, parfois aussi de quelques *opere buffe* italiens qui furent également chantés en russe. Enfin, on relève un seul exemple d'un ouvrage original dû à un serf : l'opéra-comique *Miléna* qui fut créé vers 1785 sur le théâtre du prince P. M. Volkonsky, et qui était l'œuvre d'un compositeur dont on ne connaît aujourd'hui que les initiales : T. G., les contemporains n'ayant pas jugé nécessaire de conserver le nom d'un musicien qui faisait partie de la domesticité d'un grand seigneur...¹

Les patientes recherches auxquelles M^{me} T. Dynnik s'est livrée à ce sujet², révèlent l'importance que le répertoire de ces troupes réservait au théâtre français. De fait, celui-ci n'y est pas seulement représenté par les pièces les plus populaires de Destouches, Regnard et Voltaire, mais encore par non moins de onze comédies de Molière; cependant que les partitions des opéras-comiques de Grétry, Dalayrac, Blaise, Monsigny, Gossec et Duni y occupaient une place d'honneur.

Aussi plusieurs grands seigneurs estimaient-ils indispensable d'avoir leurs propres librettistes auxquels ils s'en remettaient du soin de faire passer du français en russe, le texte des ouvrages nouveaux qu'ils se proposaient de faire jouer dans leur maison. Tels le comte N. P. Chérémétief, auprès duquel le serf Vassili Voroblevsky — dont il a été souvent question précédemment — cumulait ces fonctions avec celles de bibliothécaire; et le prince V. I. Chtcherbatof qui, à Moscou également, entretenait chez lui un littérateur du nom de Vassili Alexéiévitche Levchine (1746-1826), dont on ignore l'exacte situation sociale, et auquel on doit plusieurs comédies et livrets originaux, ainsi que la traduction de sept opéras-comiques français³.

* * *

Qu'ils fussent destinés à devenir comédiens, chanteurs, danseurs ou instrumentistes, les enfants des familles servies que leur maître se proposait de faire former pour les incorporer plus tard dans sa troupe ou dans son orchestre, étaient désignés selon les aptitudes que l'on croyait discerner en eux. Généralement enlevés de très bonne heure à leurs parents, ils se voyaient installer dans les communs du château seigneurial où leur éducation artistique était confiée, soit à des membres du personnel régulièrement attaché à la maison : maître de chapelle, violoniste, acteur ou chorégraphe, soit à des pédagogues spécialement engagés à cet effet.

En ce qui concerne plus particulièrement ces derniers, il n'est que de parcourir les annonces publiées dès 1780, dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* et la *Gazette de Moscou*, pour se rendre compte qu'il s'agissait là d'une profession fort courue, et qui faisait l'objet d'offres et de demandes également nombreuses. Au reste, les musiciens qui s'y vouaient, se prévalaient volontiers de pouvoir enseigner plusieurs instruments, ce qui ne laissait pas d'offrir de sérieux avantages pour celui qui se décidait à les prendre à son service⁴. Bientôt même, d'industriels artistes en quête d'occupations, s'avisèrent d'ouvrir, à Moscou, des écoles spéciales dans lesquelles ils s'engageaient à recevoir en pension les jeunes serfs, et à leur apprendre la musique de façon à leur permettre, dans un temps record, de tenir honorablement leurs parties dans un orchestre⁵.

¹ Sur cet ouvrage et son auteur, voir ci-dessus, p. 433.

² *Op. cit.*, pp. 256-305.

³ Les uns et les autres ont été réunis dans les deux recueils suivants : *Œuvres de Vassili Levchine et de Ivan Fr. Kerzelli, contenant quatre opéras*; Kalouga, 1794. — Et : *Travaux et compositions théâtrales de V. L...*; Moscou, 1801.

⁴ A ce propos, l'annonce est bien caractéristique, qu'un musicien récemment arrivé de Vienne publia en 1798, dans la *Gazette de Moscou*, pour faire connaître qu'il désirait donner des leçons de fortepiano et de chant chez des particuliers ou à son domicile, ajoutant qu'il pouvait aussi enseigner « dans un orchestre, les divers instruments tant à vent qu'à cordes, ainsi que la musique de cors et vocale, c'est-à-dire des concerts d'église, ou de parties d'opéras, que celles-ci fussent en langue russe, française ou italienne » (N^o 38 de 1798).

⁵ *Gazette de Moscou* du 31 mars 1778; et N^o 3 de 1783, annonces.

Enfin, quand il leur arrivait de découvrir quelque sujet particulièrement bien doué et qui promettait de leur faire honneur, certains seigneurs n'hésitaient pas à l'expédier à Saint-Pétersbourg, à Moscou, voire à l'étranger, pour lui donner la possibilité de se perfectionner en recevant les conseils de professionnels qualifiés. C'est ainsi que plusieurs des membres de la troupe de N. P. Chérémétief bénéficièrent des leçons d'Ivan Dmitrevsky, de Sila Sandounof et de Charles Le Picq, et que Stéphane Dekhtiaréf put apprendre la composition avec Giuseppe Sarti auquel G. I. Bibikof confia également Daniil Kachine. Cependant que le hautboïste Chépélef, serf de A. E. Stolypine, fut l'élève du fameux F. Branchino, et que Michel Matinsky fut envoyé par son maître, le comte S. P. Yagouinsky, en Italie, pour y terminer ses études musicales.

Enfin, parmi les artistes de la glèbe qui révélèrent des dispositions particulières, il convient de citer, outre le serf du prince P. M. Volkonsky dont nous venons de parler et qui n'est connu que par ses initiales, un autre musicien : Ivan Ivanovitch Vorobief (1776-1838), qui appartenait à un propriétaire foncier nommé I. A. Zaborovsky dont il dirigeait l'orchestre, à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. De fait, I. I. Vorobief s'affirma comme un compositeur non dépourvu de mérite, en produisant plusieurs œuvres dont rien n'a subsisté, sinon les titres de deux d'entre elles ; cela grâce à des annonces publiées, en 1800 et 1802, par un libraire moscovite qui, à ce moment, mit en vente deux ouvrages de ce musicien : *6 Chansons russes avec variations*, pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cors et basse, puis six autres pièces du même genre, pour 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

* * *

Quand on sait la misérable situation de la plupart des serfs de cette époque, sur lesquels leurs maîtres n'avaient pas seulement droit de vie et de mort, mais qu'ils pouvaient encore vendre comme de simples têtes de bétail¹, on imagine aisément ce que pouvait être l'existence des enfants, des jeunes gens et des jeunes filles livrés sans défense à des pédagogues désireux de se faire bien voir de leurs patrons, et de justifier la confiance que ceux-ci avaient mise en eux. Obligés de travailler avec acharnement, roués de coups ou passés par les verges pour la moindre peccadille comme pour la plus petite inadvertance, ces malheureux devaient étudier sans relâche, et n'avaient guère loisir de se distraire.

Ainsi parvenaient-ils assez rapidement à un degré d'entraînement qui, au bout de peu d'années, leur valait d'être admis dans la troupe où ils allaient désormais remplir l'emploi auquel ils étaient destinés. Ce qui, au reste, ne leur assurait pas une vie plus heureuse et ne les mettait pas à l'abri des mauvais traitements car, même alors, ils étaient punis avec rigueur, lorsqu'ils ne donnaient pas satisfaction à leur seigneur, ou qu'ils commettaient quelque faute dans l'exercice de leurs fonctions artistiques.

Aussi bien, nombre de propriétaires de troupes féodales s'ingéniaient-ils à imaginer des châtiments propres à tenir leur monde en haleine. Tantôt — et c'était l'usage le plus courant — le coupable était condamné à recevoir cinquante ou cent coups de verges si solidement administrés, qu'il en avait pour plusieurs jours à demeurer invalide : tel ce danseur dont sa maîtresse appartenant au « gratin » de la société pétersbourgeoise, expliquait l'absence à ses hôtes, en leur déclarant, avec de grands rires, que le malheureux avait été si bien fouetté la veille, qu'il était incapable de remuer... Tantôt, on avait recours à des moyens plus raffinés, et dont la cruauté ne pouvait manquer d'inciter l'artiste défaillant à prendre les meilleures résolutions pour l'avenir.

Au dire des contemporains, le prince Nicolas Grigoriévitch Chakhovskoï, qui possédait une troupe fort connue et soumise à une discipline impitoyable, montrait, à ce point de vue, un

¹ Parmi les innombrables annonces relatives à des tractations de ce genre, que l'on relève dans la presse russe du XVIII^e siècle, il en est une particulièrement significative, en ce qu'elle nous révèle les prix pratiqués à cette époque, pour de tels marchés. C'est l'annonce dans laquelle un *pomiechtchik* nommé Grigorief offrait, en 1776, de vendre ses poules (!) et un certain nombre de serfs, les adultes étant taxés de cinq à quinze roubles la pièce, et les enfants de deux à trois roubles (rapporté par N. FINDEISEN : *Esquisse*, II, note 90).

esprit particulièrement inventif que révèlent bien les deux exemples que voici : enfermé dans une chambre, l'artiste qui avait excité l'ire de ce vindicatif personnage, était obligé de rester debout pendant un nombre d'heures proportionné à sa faute, sans pouvoir faire le moindre mouvement, solidement maintenu qu'il était par trois étroits colliers munis de pointes acérées qui le serraient à la gorge. Puis, quand il s'agissait d'un musicien d'orchestre, celui-ci était assis, pendant des jours et des nuits, sur une chaise à laquelle on l'enchaînait en lui passant un collier de fer autour du cou¹, sans préjudice, naturellement, d'une nourriture réduite au minimum nécessaire, soit un peu d'eau et de pain.

Tous châtiments si conformes à l'esprit et aux mœurs du temps, qu'à la fin du XVIII^e siècle, le cas était jugé presque exorbitant, du comte A. R. Vorontzof dont — nous l'avons dit — la troupe bienheureuse ignorait les punitions corporelles...

Soumis à un tel régime, les artistes-serfs — ceux du moins qui montraient de réelles dispositions — ne pouvaient manquer d'acquérir une solide pratique de leur métier, et de se trouver, en un temps relativement court, en mesure de s'acquitter honorablement de leurs fonctions. Aussi, certains propriétaires, s'avisant du profit qu'ils pouvaient retirer du talent de leurs pensionnaires, prenaient-ils parfois le parti de les louer à des particuliers désireux de se pourvoir de sujets capables, pendant quelques mois ou quelques années.

De même, acteurs, danseurs et surtout musiciens devinrent-ils bientôt l'objet d'un commerce dont de nombreuses annonces publiées dans les journaux de l'époque, attestent l'activité. Tantôt, c'était « un bassoniste habile » que son maître proposait de céder « à un prix avantageux »; tantôt « huit musiciens dont aucun n'a plus de vingt ans, et qui jouent de la musique vocale et instrumentale »²; tantôt « huit musiciens qui jouent depuis cinq ans, des morceaux de danse sur le violon, ainsi que des pièces chorales et de musique de chambre sur les instruments à vent, et qui connaissent toutes les clés musicales »³; tantôt « six petits garçons qui ont étudié pendant un an et demi, et dont deux jouent du violon, deux de la flûte et deux du cor »⁴; tantôt « deux musiciens connaissant parfaitement leur affaire, dont l'un, âgé de vingt-huit ans, avec femme et deux enfants, peut être maître de chapelle et joue le premier violon, du clavicorde et d'autres instruments, tandis que le second, âgé de trente-cinq ans, joue de la basse-générale [*sic*], des contrebasses, du violon et d'autres instruments à vent » [*resic*]; tantôt « un très bon clarinettiste, musicien depuis quinze ans, jouant du violon, qui est d'excellente conduite et qui ne boit pas de boissons fortes, le dernier prix est de R. 1.500,— »; tantôt enfin, « un remarquable flûtiste de vingt-trois ans, qui joue dans l'orchestre, sait la musique, et peut conduire un chœur de chantres, au prix de mille roubles »⁵.

Par la suite, ce ne furent plus seulement des musiciens isolés qui firent l'objet de tels marchés, mais des ensembles entiers que leurs propriétaires cédaient en bloc, pour des sommes souvent considérables. Les premières années du XIX^e siècle, en particulier, virent se conclure plusieurs tractations de ce genre, dont quelques-unes méritent, par leur importance, d'être rapportées ici. En 1804, la comtesse Hélène Vassilievna Chérémétiéva remit à la direction des Théâtres impériaux qui les lui paya R. 50.000,—, les trente-six musiciens composant son orchestre particulier sur lequel l'intéressée avait fourni les détails suivants, dans la lettre qu'elle adressa, à ce propos, à l'empereur Alexandre I^{er} :

... Ils jouent à la perfection de la musique de cors, et trente-deux d'entre eux exécutent la musique instrumentale; il y a deux chefs d'orchestre éventuels, et quatre de ces hommes jouent sur les cors russes, avec un art tout à fait remarquable. Ils sont tous d'excellente

¹ Cité par M. I. PYLAIEF : *Op. cit.*, p. 537.

² *Gazette de Saint-Petersbourg* du 11 février 1799, annonce.

³ *Ibid.*, du 25 mai 1792, annonce.

⁴ Annonces citées par *Gazette musicale russe*, IX, 944.

⁵ *Gazette de Moscou*, N^{os} 85 de 1792, 45 de 1795 et 9 de 1797.

conduite, et les plus jeunes ont été formés par les meilleurs virtuoses qui leur ont donné des attestations...¹

L'année suivante, un riche *pomiechtchik* nommé Yourassof, propriétaire de biens considérables dans le gouvernement d'Orel, acheta, pour la somme de R. 37.000,—, l'orchestre de sa voisine, la « générale » Tcherkova, qui était composé de quarante-quatre musiciens avec leurs familles soit, en comptant la marmaille, un total de quatre-vingt-dix-huit personnes que l'acte de vente détaille aussi minutieusement que s'il s'agissait d'un troupeau de bétail ou d'une meute de chiens². De son côté, comme nous l'avons déjà signalé, la troupe de A. E. Stolypine, forte de soixante-dix acteurs et instrumentistes, fut reprise pour R. 32.000,— par la cour, lorsque celle-ci s'en rendit acquéreur en 1806. De même, la compagnie d'opéra d'un certain Bakhmétief, qui comptait trente chanteurs et chanteuses, fut vendue R. 30.000,—, soit mille roubles par tête, prix que demandait un autre propriétaire, Rjevsky, pour chacun de ses vingt et un chanteurs. Au reste, ces prix n'avaient rien d'excessif pour des ensembles aussi nombreux, puisque le comte S. M. Kamensky, propriétaire d'un théâtre célèbre à Orel, échangea, à la même époque, l'une de ses cantatrices contre un village de deux cent cinquante âmes, et qu'un mélomane de la région de Kazan, Maslof, estimait son premier acteur, du nom de Sibiriakof, à la bagatelle de R. 10.000,—³.

Aussi, les possesseurs d'une « marchandise » si précieuse se montraient-ils rarement disposés à affranchir, de leur propre gré, des serfs qui pouvaient être d'un tel rapport pour eux. Et le nombre est proprement dérisoire, des acteurs et des musiciens qui, au XVIII^e siècle, bénéficièrent d'une telle faveur. Ce fut le célèbre violoniste Ivan Khandochkine qui, à une date que l'on ignore, fut mis en liberté, peut-être par le prince Grégoire Potemkine; ce fut le compositeur Daniil Kachine qui, en 1799, dut le même bonheur à G. I. Bibikof; puis Michel Matinsky auquel le comte S. P. Yagouinsky octroya cette grâce; enfin Praskovia Kovalevskaya qui fut l'objet d'une semblable mesure de la part de son amant et futur mari, le comte N. P. Chérémétief⁴.

La rareté même de ces cas fait assez paraître combien le principe du servage, qui nous semble aujourd'hui relever d'une indigne barbarie, était encore considéré comme chose toute naturelle en Russie, à la fin du XVIII^e siècle, et elle atteste tout le prix que la noblesse russe attachait au maintien d'un privilège auquel elle devait le plus clair de ses revenus. Le fait est si vrai que, lorsqu'en 1800, le comte Nicolas Péetrovitch Chérémétief ferma à jamais son théâtre et licencia sa troupe, l'idée ne lui vint même pas, comme nous le verrons, d'accorder leur liberté aux artistes dont il interrompait la carrière, et dont il mettait ainsi le talent sous le boisseau. Donnant aux actrices et aux danseuses le conseil de se chercher un mari parmi les gens de leur condition, il ordonna, purement et simplement, de transférer les hommes dans les divers services administratifs et domestiques de sa maison, où ces malheureux furent astreints désormais à des besognes parfaitement étrangères aux fonctions qu'ils avaient remplies jusqu'alors.

Décision bien caractéristique, on en conviendra, des pouvoirs discrétionnaires que les grands seigneurs de ce temps exerçaient sur leurs sujets, et de la triste condition à laquelle ceux-ci étaient légalement réduits, alors même qu'ils donnaient les preuves du talent le plus décidé...

¹ I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 24-25.

² Pce A. L. GOLITZYNE : *Extrait du passé. Matériel pour l'histoire des théâtres féodaux de propriétaires dans le gouvernement d'Orel*; Orel, 1901.

³ V. V. VSÉVOLODSKY-GUERNROSS : *Hist. cult. th.*, I, 533.

⁴ Notons au reste que, passé encore le milieu du XIX^e siècle, la noblesse russe était si soucieuse du maintien de ce régime, que nombre de ses membres firent une opiniâtre résistance à l'oukase par lequel Alexandre II abolit le servage, en 1861, et qu'il fallut toute l'énergie du « tsar libérateur », pour mener à chef cette émancipation. Quand on sait les abominables conditions d'existence des serfs, la veille encore de cette grande réforme sociale, et la méprisable mentalité des bénéficiaires d'un régime aussi inique, on comprend mieux le sanglant « retour de foire » qui, un demi-siècle plus tard, devait mettre un terme aux privilèges d'une caste fainéante, jouisseuse et débauchée...

B. LE THÉÂTRE CHÉRÉMÉTIEF A KOUSKOVO ET A OSTANKINO

Unanimement tenu, par les contemporains, pour l'une des institutions les plus remarquables et les plus originales dont l'Empire des tsars ait pu se prévaloir, durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, le théâtre des comtes Pierre Borissovitche et Nicolas Pétrovitch Chérémétief occupe une place d'une particulière importance dans les annales de l'art lyrique en Russie, et l'on est fondé à écrire qu'il constitua, à son époque, un phénomène absolument unique en Europe.

Certes, nombre de cours princières d'Allemagne et d'Italie entretenaient, dès le XVII^e siècle, des scènes souvent fort brillantes dont l'activité fut considérable, et qui jouèrent parfois un rôle de premier plan dans l'histoire du théâtre de ces pays. Mais, en l'espèce, il s'agissait toujours de maisons souveraines qui estimaient indispensable à leur dignité et à leur prestige, la possession d'une ou de plusieurs troupes, ainsi que d'un orchestre destinés à créer, autour d'elles, l'atmosphère de luxe et de fête qui semblait alors nécessaire à l'existence quotidienne d'une famille régnante, si minuscule que fût parfois le territoire sur lequel elle exerçait son autorité, et si insignifiante la situation occupée par elle dans le concert des nations.

Le cas était tout différent, du comte Pierre Borissovitche Chérémétief et de son fils Nicolas Pétrovitch qui, bien qu'appartenant à la plus ancienne noblesse du pays, ne pouvaient prétendre à aucune des prérogatives réservées aux chefs d'Etat et, somme toute, faisaient figure de simples particuliers, à la même enseigne que des milliers de leurs proches et congénères également pourvus d'un titre nobiliaire.

Toutefois, dans ce milieu fort favorisé par la fortune, les deux Chérémétief se distinguaient par une opulence fabuleuse et telle, qu'on se plaisait à les désigner sous les sobriquets de « Crésus l'aîné » et de « Crésus le cadet ». Possesseurs de terres immenses sur lesquelles vivaient quelque deux cent mille serfs au travail acharné desquels ils devaient la plus grande part de leurs revenus, ces deux hommes eurent ainsi loisir de s'entourer d'un luxe tout oriental qui causait l'émerveillement de leurs contemporains et dont, aujourd'hui, la simple évocation fait penser à quelque conte des *Mille et une nuits*. Par bonheur, ils ne se contentèrent pas, comme presque tous les grands seigneurs russes de ce temps, des jouissances purement matérielles que leur permettait une situation si exceptionnelle. Raffinés et cultivés — surtout le plus jeune — ils se plurent à réserver, dans leur existence, une place d'honneur aux choses de l'esprit, à accumuler des œuvres d'art dans leurs splendides palais de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ainsi que dans leurs somptueuses résidences estivales, et à faire des uns et des autres, le foyer d'un mouvement artistique qui, de par son intensité, ne fut nullement inférieur à celui dont la cour impériale était le centre.

Né en 1715, mort en 1788, le comte Pierre Borissovitich Chérémétief¹, homme instruit et attentif au sort de ses serfs sur lesquels il veillait avec une sollicitude presque sans exemple à cette époque, avait épousé la princesse Tcherkasskaya, et ce mariage accrut, dans une proportion considérable, sa fortune déjà énorme qui lui permettait d'entretenir, dans sa maison, une domesticité innombrable. Ayant commencé sa carrière dans l'armée, sous le règne de l'impératrice Elisabeth, il ne tarda pas à passer au service civil et il revêtit, au temps de Catherine II, de hautes charges officielles qui l'obligeaient à vivre, pendant la plus grande partie de l'année, à Saint-Petersbourg, dans son magnifique palais situé sur la rive du canal de la Fontanka. Il y organisait fréquemment des fêtes extrêmement brillantes auxquelles il conviait tout le monde de la cour, et durant lesquelles de nobles amateurs, férus d'art dramatique, s'essayaient à monter sur les planches : événements mondains dont plusieurs trouvèrent un écho dans la grave *Gazette de Saint-Petersbourg*.

Ainsi apprenons-nous que, le 1^{er} février 1765, le programme de la soirée comportait une représentation de la comédie : *Le philosophe marié* de P. N. Destouches, et que l'orchestre était dirigé par le chambellan, prince Troubetzkoy². L'année suivante, le comte offrit à ses invités un spectacle du même genre, dont la feuille officielle donna le comte rendu suivant :

Le 21 février, Sa Majesté Impériale et Son Altesse Impériale³ ont assisté, chez le comte Pierre Chérémétief, à une soirée au cours de laquelle de hauts personnages ont représenté la comédie française : Le contre-temps, en vers, de La Grange⁴. Le directeur du spectacle était le comte Ivan Tchernychef, et le directeur de l'orchestre, S. A. le prince Pierre Troubetzkoy, conseiller secret, sénateur et chambellan. L'orchestre était composé de la baronne Catherine Ivanovna Tcherkassova, comme chef d'orchestre, S. Exc. le grand-écuyer Lev Alexandrovitch Narychkine, S. Exc. le conseiller secret et sénateur Adam Olsoufief, S. A. le comte Serge Yagouginisky, chambellan, et S. Exc. le conseiller d'Etat actuel Grégoire Nikolaiévitch Tiéplof.

Après cette comédie, on en joua une autre : Le cercle, ou La soirée à la mode de Poinssinet, enfin : Zénéide, un acte de Cahusac. Les costumes des quatre personnages de cette pièce étaient enrichis de pierres précieuses, d'une valeur de plus de deux millions de roubles. Et Son Altesse Impériale jouait le rôle d'Olinde⁵.

On le voit, le grand-duc Paul Pétrovitch, alors dans sa douzième année, figurait parfois dans ces spectacles où il lui arriva de se produire aux côtés du jeune comte Nicolas Chérémétief, son aîné de trois ans, qui prenait ainsi contact avec l'art théâtral auquel il devait, par la suite, vouer un intérêt passionné.

Après avoir longtemps rempli d'importantes fonctions à la cour, le comte Pierre Borissovitich, élu maréchal de la noblesse de l'arrondissement de Moscou, se transporta définitivement dans cette ville où il possédait également un fort beau palais auquel appartenait une « Maison chinoise », dans l'une des salles de laquelle il ne tarda pas à aménager une scène domestique. Toutefois, il passait l'été dans son château de Kouskovo — à quelque huit kilomètres de Moscou — qu'il avait installé avec un grand luxe, et qu'il se plut à embellir constamment, afin d'y recevoir ses hôtes, de la façon la plus agréable. Dans cette résidence entourée d'un parc immense que traversait une rivière et où se trouvait un lac semé de nombreuses îles, les réceptions, les bals et les mascarades commencèrent à se succéder, comme autrefois au palais

¹ Fig. 138, voir la reproduction du portrait de Pierre Borissovitich Chérémétief, œuvre du peintre-serf I. Argounof.

² *Gazette de Saint-Petersbourg* du 11 février 1765.

³ Le grand-duc héritier Paul Pétrovitch, futur Paul I^{er}.

⁴ Auteur de plusieurs comédies, né à Montpellier, mort à Paris en 1767, qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme et contemporain, le dramaturge F.-J. de La Grange-Chancel (1677-1758).

⁵ *Gazette de Saint-Petersbourg* du 10 mars 1766.

de la Fontanka, réunissant souvent jusqu'à deux mille personnes. Et bientôt, grâce à l'édification d'un petit théâtre dans la maison seigneuriale, et à l'aménagement d'un « Vauxhall » dans le parc avoisinant, ces fêtes comportèrent des spectacles au cours desquels des opéras-comiques et de petites pièces dramatiques furent représentés.

Dès longtemps, en effet, alors qu'il résidait encore à Saint-Pétersbourg, le comte Pierre Borissovitich Chérémétief avait constitué, pour son usage personnel, un orchestre formé de jeunes serfs auxquels il avait fait apprendre la musique, et dont il semble que, vers 1759, la direction ait été confiée au compositeur Giovanni-Marco-Placido Rutini ¹, venu peut-être en Russie à l'instigation de l'impresario G.-B. Locatelli ². Puis il s'avisa d'utiliser cet ensemble pour créer, dans sa maison, une troupe de théâtre dont, bien des années plus tard, le comte Nicolas Péetrovitich expliqua ainsi la genèse, dans la longue lettre qu'il rédigea, peu avant sa mort, à l'intention de son fils Dmitri, afin qu'elle fût remise à celui-ci, lorsqu'il serait d'âge à en prendre connaissance :

... L'occasion s'offrit à feu mon père de jeter les fondements d'un petit théâtre pour lequel il disposait déjà d'une chapelle musicale formée auparavant. Parmi les gens qui servaient dans sa maison, il désigna les plus capables auxquels il fit enseigner l'art du théâtre, et ainsi de petites pièces furent jouées, tout d'abord. Avec le temps, l'innocence de cette distraction et le succès immédiat qu'elle remporta, inspirèrent à mon père l'idée d'accroître le nombre de ses acteurs. Pour cela, des jeunes filles furent choisies dans les familles de serviteurs et d'autres roturiers qui vivaient depuis longtemps chez nous... ³

Si l'on n'est pas en mesure d'établir avec certitude la date exacte à laquelle cette troupe commença à se produire, du moins peut-on admettre que ce fut entre 1762 et 1770, soit pendant les premières années du règne de Catherine II et que, de la sorte, elle compta au nombre des plus anciennes qui se fussent constituées en Russie. Malheureusement, on ne connaît pas davantage les œuvres qui furent jouées au cours de cette première période, car aucun contemporain n'a pris la peine d'en consigner les titres. Toutefois, par le témoignage du prince I. M. Dolgoroukof, nous savons que, durant la belle saison, le comte Pierre Borissovitich donnait chaque semaine une représentation d'opéra dans son théâtre de Kouskovo ⁴.

A ce moment, il avait déjà élevé à la dignité de librettiste-traducteur son serf Vassili Grigoriévitch Voroblevsky qui, par la suite, fut l'un des plus actifs collaborateurs du comte Nicolas Péetrovitich, et sa troupe ne comptait pas moins de six actrices dont les meilleures étaient Maria Tcherkassova et Irène Kalmykova ⁵, ainsi qu'un certain nombre de danseuses, toutes nées dans des familles servies ⁶.

D'autre part, afin d'assurer le recrutement futur de son personnel artistique, le comte avait institué, dans les communs de Kouskovo, une petite école où de très jeunes enfants des deux sexes recevaient une instruction générale, et où ceux d'entre eux qui montraient des dispositions spéciales, bénéficiaient d'un enseignement qui, après quelques années d'études, devait leur permettre de monter, à leur tour, sur la scène seigneuriale ⁷.

C'est à ces détails, trop succincts et bien incomplets hélas, que se résume ce que l'on sait du Théâtre Chérémétief, pendant la période où il était administré personnellement par le comte

¹ De fait, une annonce parue dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 14 septembre 1759, révèle qu'à ce moment, G.-M.-P. Rutini habitait dans le palais du comte P. B. Chérémétief.

² Sur G.-M.-P. Rutini et G.-B. Locatelli, voir T. I, pp. 278-281 et 265-276.

³ Cité par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 5, d'après la pièce originale.

⁴ Lettre de ce personnage, citée par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 33.

⁵ Cette dernière artiste vivait encore en 1800, et recevait alors une pension du comte Nicolas Péetrovitich. (Cmf. P. BEZSONOF : *Op. cit.*, p. 71.)

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 27.

Pierre Borissovitch, c'est-à-dire jusque vers 1773. A ce moment, en effet, le comte que son âge — il avait alors près de soixante ans — inclinait évidemment vers des préoccupations moins frivoles, remit la scène créée par lui, entre les mains de son fils Nicolas qui venait de rentrer en Russie après avoir fait un long séjour à l'étranger et qui, mélomane fervent, se consacra tout entier, dès lors, à l'entreprise dont il s'attacha à faire la plus remarquable de son genre en Russie, ouvrant ainsi une ère nouvelle dans l'histoire du théâtre de Kouskovo.

* * *

Né en 1751, le comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief¹ avait, comme nous l'avons vu, été associé très jeune encore aux spectacles d'amateurs organisés à Saint-Pétersbourg, dans le palais de son père Pierre Borissovitch, et c'est certainement cette circonstance qui fit naître en lui le goût décidé qu'il montra plus tard pour le théâtre. Tout en recevant une instruction soignée, il étudia de très bonne heure le violoncelle, parvenant rapidement à en jouer assez bien pour que son père l'obligeât à se produire parfois devant ses invités. Par ailleurs, le jeune garçon, montrant dès ce temps une inclination marquée pour la musique, se plaisait à tenir sa partie dans l'orchestre, lors des représentations qui étaient données dans la maison paternelle².

En 1769, Nicolas Pétrovitch fut envoyé à l'étranger pour y parfaire son éducation, ainsi qu'il était d'usage dans les grandes familles russes de cette époque. Il suivit des cours à l'Université de Leyde, puis il alla en Angleterre, et il se rendit enfin à Paris où il se fixa assez longtemps, profitant de son séjour pour accroître son bagage intellectuel, pour visiter les musées, fréquenter les théâtres et se perfectionner comme exécutant, auprès d'un violoncelliste nommé Hyvart qui, dès 1768 et jusqu'en 1792 au moins, appartint à l'orchestre de l'Académie royale de musique, ainsi qu'à celui du Concert spirituel³. Comme on le verra, ses relations avec ce virtuose qui devait être un homme assez cultivé, furent fort utiles au comte Nicolas Pétrovitch car, une fois rentré en Russie, il entretint une active correspondance avec Hyvart qu'il chargea de le renseigner constamment sur la vie artistique de Paris, et qui devint, de la sorte, l'un de ses plus précieux collaborateurs.

En 1773, le jeune comte regagna Moscou ramenant, dans ses bagages, de nombreuses caisses remplies d'œuvres musicales qu'il avait achetées au cours de ses pérégrinations, et qui constituèrent le début d'une bibliothèque qu'il ne cessa d'accroître désormais. Et, son père lui ayant confié le soin de surveiller son théâtre, Nicolas Pétrovitch se mit avec enthousiasme à la tâche, avec l'intention de faire de la petite scène en laquelle Pierre Borissovitch ne voulait voir qu'un agréable divertissement, une institution modèle, organisée à l'exemple de celles qu'il avait admirées à l'étranger. Dans la lettre à son fils, dont nous avons déjà fait mention, Nicolas Pétrovitch expose, en ces termes, les circonstances de cet événement, et la façon dont il s'y prit pour réaliser un projet qui lui tenait à cœur :

... Dans ce temps, ma jeunesse, mes connaissances et mon goût pour la musique firent que feu mon père me remit l'entière administration de cette affaire. Je m'efforçai, de tout mon pouvoir, de satisfaire son désir. Souvent, dans mes heures de loisir, j'assistais aux répétitions, pour amener à la plus grande perfection possible les acteurs choisis dans cette intention. Et je puis dire que je vis, en une certaine mesure, le fruit de mes peines. Ce petit théâtre domestique se trouva, par la suite, en état de représenter des opéras et des ballets allégoriques⁴.

¹ Fig. 139, voir le portrait du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief, peint en 1773, par le peintre franco-suédois A. Roslin, et reproduit d'après l'ouvrage du grand-duc NICOLAS MIKHAÏLOVITCH : *Portraits russes*, III, 111.

² Lettre du prince I. M. Dolgoroukof, citée par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 33.

³ J. DE LA PORTE : *Almanach des spectacles, passim*.

⁴ Cité par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 5-6.

Sans plus tarder, en effet, Nicolas Pétrovitch s'occupa d'organiser méthodiquement son théâtre sur des bases solides, en donnant à ses acteurs la possibilité de progresser sans cesse, grâce à ses conseils et à ceux de maîtres compétents qu'il engagea pour cela. Mais, pour réaliser le grand projet auquel il s'attacha avec tant d'ardeur, il ne suffisait pas d'améliorer la troupe qu'il avait reçue des mains de son père, et dont certains membres étaient déjà assez âgés. Il importait encore de la renouveler et d'en assurer le recrutement futur, en y faisant périodiquement entrer de jeunes forces capables de prendre, par la suite, la place des acteurs alors en activité.

C'est pourquoi il résolut de réorganiser complètement les petites classes fondées à Kouskovo par Pierre Borissovitich, et d'en faire une manière d'école théâtrale et musicale dans laquelle seraient versés, chaque année, un certain nombre d'enfants des deux sexes appartenant à des familles serves, et qui seraient choisis en raison des dispositions particulières manifestées par eux¹ : Véritable pépinière de comédiens, de chanteurs et de danseurs, dont l'existence devait lui permettre de se procurer aisément tous les éléments dont il avait besoin pour rajeunir sans cesse sa compagnie. On le voit, il s'agissait là d'une initiative fort originale et qui mérite d'autant plus d'être soulignée, qu'elle précéda, de quelques années, la fondation de l'École théâtrale de Saint-Pétersbourg.

Organisée de la façon la plus judicieuse, l'institution fut aménagée dans une maison qui lui était entièrement consacrée, et dans laquelle des locaux séparés étaient réservés aux adultes, aux petites filles et aux jeunes garçons, car le comte Nicolas Pétrovitch entendait que l'ordre et la bienséance fussent observés en toutes choses. Les recommandations qu'il laissa par écrit à son librettiste et bibliothécaire Vassili Voroblevsky chargé par lui de surveiller tout ce monde, pendant une absence qu'il allait faire en 1790, montrent avec évidence l'attention que Nicolas Pétrovitch prêtait à la conduite et aux études de ses artistes, de même qu'aux moindres détails de leur existence quotidienne. C'est ainsi qu'ayant préalablement commis une employée d'un certain âge à l'inspection de la section des filles, il ordonna à V. Voroblevsky de tenir la main à la stricte observation de toute une série de dispositions :

... Que la porte de l'étage inférieur où habitent les jeunes filles, soit maintenue fermée, afin que personne ne puisse pénétrer dans cette partie de la maison, sans passer par l'étage supérieur.

... Que tu t'enquières chaque jour si tous sont bien portants et en bon ordre, et que parfois tu ailles personnellement dans la demeure des filles, que tu constates si les locaux sont propres, et que, de temps à autre, ta femme s'y rende pour s'informer de leur santé.

... Tous les chanteurs sont soumis à ta surveillance et à celle de la basse Grigory Mamontof. Ainsi, leur faire part de ma volonté, afin qu'aucun d'eux n'ose s'absenter sans votre permission, et qu'ils vous le disent chaque fois.

... Durant les beaux jours chauds, s'entend ceux où il n'y a pas de leçons, il est permis d'envoyer les jeunes filles à la promenade dans les grandes rues, sous la surveillance d'une femme.

... Tu dois exercer une sévère surveillance sur tout le monde, afin que les hommes, soit chanteurs, acteurs, danseurs et musiciens, ne quittent pas la maison sans t'en demander

¹ Conformément à des « ordres de service » édictés par le comte Nicolas Pétrovitch, et dont les originaux figurent dans les archives de Kouskovo, il était prescrit de choisir chaque année, « parmi les orphelines, des petites filles destinées au théâtre de la maison, qui ne fussent pas laides de visage et de corps, et qui connussent la grammaire ». Une fois désignées dans les villages où elles habitaient, ces enfants devaient être envoyées à Moscou, pour y recevoir leur formation artistique (Cité par V. STANIUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 13). Pour les futurs chanteurs, ils étaient généralement recrutés dans les villages de la Petite-Russie, région qui produisait une quantité de belles voix, et où le comte les faisait rechercher par un émissaire envoyé tout exprès, ainsi que le rapporte le prince I. M. Dolgoroukof.

la permission, ... et si l'un d'eux s'absente sans ton autorisation, le punir comme il le mérite, et m'en informer...

... Me faire rapport chaque semaine sur les études et la conduite de tous, sans les accabler, mais en observant la stricte vérité.

... Lire mes présentes ordonnances devant tous les gens assemblés et enjoindre à ceux-ci de n'y désobéir en quoi que ce soit. Soyez certains qu'aucune infraction à mes volontés ne restera impunie¹.

Dans le même temps qu'il veillait ainsi au bien-être et à la conduite de ses futurs artistes, le comte Nicolas Pétrovitch se préoccupait de leur donner une solide formation professionnelle, utilisant pour ce faire les services de certains membres de sa troupe particulière et ceux de bons spécialistes appelés du dehors. Comme le montre la lettre à V. Voroblevsky dont nous avons reproduit plus haut quelques extraits, l'enseignement dramatique des élèves était confié à Ivan Lapine, acteur du Théâtre-Pétrovsky, cependant que le soprano Adamo Solci était chargé de donner des leçons de musique aux filles les plus jeunes, et que le serf Stéphane Dekhtiaréf avait l'obligation de perfectionner ces dernières, tout en apprenant à celles qui venaient d'entrer à l'école, « des chansons russes qu'elles puissent chanter avec accompagnement de *goussli* ».

Parmi les autres maîtres attachés à l'institution se trouvaient le chanteur Giuseppe Calvesi qui faisait travailler les futurs artistes lyriques, ainsi que Giuseppe Salomoni, maître de ballet au Théâtre-Pétrovsky², et la ballerine Angelica Caselli, qui professaient l'art de la danse, et auxquels Nicolas Pétrovitch dut de voir sa troupe chorégraphique accomplir de si rapides progrès, qu'elle ne tarda pas à s'affirmer bien supérieure à celle dont son père, Pierre Borissovitch, s'était longtemps contenté.

De leur côté, les jeunes garçons destinés à entrer dans l'orchestre étaient confiés à d'excellents maîtres, le violoniste I. A. Feyer, le violoncelliste Johann-Heinrich Facius et autres, qui étaient régulièrement attachés au service du comte, et qui faisaient travailler leurs élèves de façon méthodique. Au reste, afin de se mieux préparer à la carrière qui leur était imposée, et pour prendre l'habitude de l'exécution d'ensemble, ces enfants étaient obligés de jouer chaque matin des symphonies et des concertos, sous la direction de I. A. Feyer³.

Pour autant, l'instruction générale n'était pas négligée, à l'école de Kouskovo. Si l'on ignore ce qu'était l'enseignement dispensé aux garçons, on sait en effet, par le témoignage de Tatiana Chlykova qui, après avoir étudié la danse, devint l'étoile de la troupe chorégraphique du comte, que les jeunes filles étaient élevées selon les règles en vigueur dans les instituts impériaux, et qu'elles recevaient des leçons de russe, de français, parfois même d'italien, ainsi que de couture. Et, détail bien significatif des soins dont toute cette jeunesse était entourée, la même artiste rapporte que ses compagnes et elle-même étaient habillées « comme des demoiselles », et qu'elles portaient « crinoline et corset pour soutenir la taille »⁴.

On le suppose bien, quand on connaît les recommandations faites par Nicolas Pétrovitch à Vassili Voroblevsky, l'établissement était soumis à une discipline sévère qui entraînait des punitions aussi fréquentes que rigoureuses⁵. Certes, les filles étaient dispensées des châtiments corporels; on se contentait, en effet, de les faire agenouiller pendant des heures, et de mettre au pain sec et à l'eau, celles d'entre elles qui ne montraient pas assez de zèle, ou dont le comportement laissait à désirer. Mais les garçons n'échappaient pas aux verges qu'on leur administrait sans doute avec autant de prodigalité que de vigueur, et il en allait tout

¹ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 14-16.

² Giuseppe Salomoni qui était attaché depuis 1782 environ au Théâtre-Pétrovsky, en qualité de chorégraphe, semble être entré presque simultanément au service du comte N. P. Chérémétief car, dès 1788, il fit représenter l'un de ses ouvrages : *L'honnête voleur*, sur la scène de Kouskovo.

³ Renseignements extraits de la lettre à V. Voroblevsky; et de V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, *passim*.

⁴ Cité par L. GOURÉVITCH : *Op. cit.*, p. 216.

⁵ Lettre à V. Voroblevsky, déjà citée.

autant des adultes, ce qui incitait chacun à travailler avec acharnement, pour éviter de si cuisantes corrections...

* * *

Grâce à ce régime qui lui permettait d'enrichir constamment ses troupes en y faisant entrer des jeunes gens soigneusement préparés à leur profession, le comte Nicolas Pétrovitch ne tarda pas à se trouver à la tête d'un ensemble nombreux et remarquablement entraîné, auquel il donna l'occasion de se perfectionner encore sous la direction d'artistes de renom qui venaient conseiller ses meilleurs sujets, et guider leurs premiers pas sur la scène. C'est ainsi qu'il demanda souvent aux célèbres acteurs moscovites Jacob Choucherine, Pierre Plavilchtchikof et Sila Sandounof, ainsi qu'à la femme de ce dernier, la célèbre cantatrice Elisabeth Sandounova, de faire profiter ses comédiens et ses chanteurs de leur longue expérience, cependant qu'il chargea Maria Siniavskaya, autre cantatrice non moins réputée, d'enseigner son art à la jeune Praskovia Kovalevskaya qui allait devenir bientôt l'étoile du théâtre de Kouskovo,... en attendant d'épouser son seigneur et maître.

Dans certains cas même, le comte n'hésitait pas à expédier tels de ses pensionnaires d'élite à Saint-Pétersbourg, pour les faire travailler auprès d'artistes aussi fameux que le grand comédien Ivan Dmitrevsky, le chorégraphe Charles Le Picq et le danseur Alessandro Guglielmi ¹ : toutes mesures dont on imagine ce qu'elles devaient être profitables pour des jeunes gens particulièrement bien doués.

Par ailleurs, estimant fort judicieusement qu'un tel exemple constituait un enseignement non moins utile, Nicolas Pétrovitch envoyait fréquemment ses artistes aux spectacles du Théâtre-Pétrovsky où il louait pour eux des loges à l'année, offrant ainsi à ces jeunes gens la possibilité d'étudier sur le vif le jeu des acteurs et leurs interprétations. Bien mieux, ne négligeant aucun moyen qu'il estimait de nature à faire progresser ses premiers sujets, il tint à faire assister Praskovia Kovalevskaya à une représentation de *Nina, ou La folle par amour* de N. Dalayrac, qui fut donnée en 1791 par un groupe d'excellents amateurs, afin que la jeune cantatrice pût entendre et observer, dans le rôle principal de cet ouvrage, la princesse Dolgorouky qui s'y montrait particulièrement remarquable et qui, au dire d'un témoin, y offrait « un bon exemple d'art théâtral » ².

Passant tout l'hiver dans son palais de Moscou, le comte s'y faisait accompagner, dès le début de la mauvaise saison, par tout son personnel artistique qui était logé dans la « Maison chinoise », sise à proximité immédiate de la demeure seigneuriale, et dans laquelle se trouvait un théâtre sur lequel des représentations étaient organisées périodiquement. Puis, le printemps venu, c'était le retour à la résidence de Kouskovo où les spectacles reprenaient de plus belle.

Détails bien typiques : en ce qui concernait leur nourriture, les sujets de la troupe étaient répartis en trois catégories dont les menus différaient, les premiers acteurs et actrices recevant les plats mêmes qui étaient servis sur la table seigneuriale ; et l'une des punitions infligées aux artistes qui ne donnaient pas satisfaction, consistait à les faire passer, à ce point de vue, dans une classe inférieure ³. Au reste, montrant en cela aussi un sens averti des contingences humaines, Nicolas Pétrovitch ne se contentait pas de fournir à ses pensionnaires leur complet entretien. Il leur accordait encore, bien qu'ils fussent de simples serfs, des gages extrêmement modestes, en considération de leur talent et des progrès accomplis par eux ⁴, les enfants eux-mêmes ayant droit à une légère rémunération.

¹ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, *passim*.

² Lettre du prince I. M. Dolgoroukof, citée par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 32-33.

³ P. BEZSONOF : *Op. cit.*, p. 71.

⁴ Pour donner une idée de l'extrême modicité des traitements ainsi distribués aux artistes du comte Nicolas Pétrovitch, relevons le fait que le serf G. Moukhine qui, après s'être formé auprès du célèbre P. Gonzaga, s'était distingué comme décorateur, touchait annuellement la somme de... R. 30,— !

Par un plaisant caprice du comte Nicolas Pétrovitch, les actrices et les danseuses, dès le moment où elles étaient admises sur la scène, n'étaient plus désignées sous leur appellation patronymique, dans les programmes aussi bien que dans la conversation, mais sous un surnom que leur seigneur leur attribuait, et qui ne manquait pas de pittoresque, car il évoquait toujours le nom de quelque pierre précieuse. Ainsi Praskovia Kovalevskaya était désignée sous celui de Gemtchougova (de *gemtchoug* = perle), la ballerine Tatiana Chlykova sous celui de Granatova (de *granat* = grenat), la cantatrice Anna Bouyanova sous celui de Izoumroudova (de *izoumroud* = émeraude), Marfa Ourouzova sous celui de Biriouzova (de *biriouza* = turquoise), etc.

* * *

Dans le même temps qu'il se préoccupait ainsi de l'enrichissement et du progrès de sa troupe, Nicolas Pétrovitch s'abandonnait à la douceur de l'amour. Certes, comme la plupart des autres possesseurs de théâtres, il avait eu déjà des liaisons avec quelques-unes de ses jeunes artistes, ce qui était dans l'ordre des choses, à une époque où une femme de la glèbe appartenait de droit à son seigneur, s'il plaisait à celui-ci d'en faire sa maîtresse. Mais ces aventures étaient demeurées sans lendemain et sans conséquences sentimentales. Un moment vint, cependant, où le comte se laissa aller à une véritable inclination qui allait exercer une influence décisive sur toute son existence, et lui apporter plus et mieux que de banales satisfactions sensuelles.

Entre les enfants enlevés à leurs familles, se trouvait la petite Praskovia Kovalevskaya dont nous avons déjà mentionné le nom. Fille d'un forgeron serf de Kouskovo, elle était née le 20 juillet 1768 et, de complexion délicate, elle passa ses premières années chez la princesse M. M. Dolgorouky, apparentée aux Chérémétief. Puis, probablement à cause de la jolie voix qu'elle possédait déjà, elle fut ramenée dans la maison seigneuriale où Nicolas Pétrovitch qui venait de prendre en mains le théâtre paternel, et qui avait sans doute remarqué son intelligence, lui fit étudier le chant, et veilla à son éducation avec une attention toute particulière. Attiré par la grâce et le talent de sa petite protégée, le jeune comte éprouva bientôt pour elle une affection qu'atteste une de ses lettres datée de 1781 car, écrivant alors à une employée, il la chargea de « saluer de sa part la petite Paracha », diminutif sous lequel on désignait familièrement Praskovia.

A ce moment, celle-ci venait de prendre place dans la troupe où elle semble avoir débuté, à l'âge de douze ans, en assumant la partie de la bergère Aniouta, dans un opéra pastoral : *La jalousie inutile, ou Le Passeur de Kouskovo*, qui avait été représenté en 1780, au Théâtre Chérémétief. Puis, peu de temps après, elle avait incarné le personnage de Belinda dans *La colonie* de A. Sacchini et N. E. Framery (5 novembre 1780), et il faut croire qu'elle y montra un talent bien décidé puisque, quand *Le déserteur* de Monsigny fut représenté sur la scène seigneuriale, le 7 février suivant, elle se vit confier le principal rôle féminin de cet ouvrage, celui de Louise¹. C'était l'aurore d'une carrière glorieuse qui allait faire de Praskovia-Gemtchougova, l'étoile de la troupe Chérémétief et attester, de façon éclatante, les dons exceptionnels que la jeune artiste tenait de naissance².

On ignore la date approximative à laquelle Praskovia Kovalevskaya devint la maîtresse du comte Nicolas Pétrovitch. Et il faut tenir pour une charmante fiction poétique la chanson, devenue bientôt populaire, qui passa longtemps pour avoir été composée par la jeune

¹ Livrets de ces trois spectacles.

² Fig. 140, voir la reproduction d'un portrait représentant Praskovia Ivanovna Kovalevskaya dans l'un des rôles chantés par elle. Original, d'un peintre inconnu — un serf probablement —, au Musée Bakhrouchine, à Moscou.

actrice à laquelle la légende attribua ce récit de sa première rencontre avec son futur amant et époux :

*Tard, un soir, je ramenaï de la forêt
Les vaches à la maison.
A peine arrivée près du ruisseau,
Non loin de notre village,
Je vois un seigneur, il venait des champs,
Avec deux chiens à ses pieds.
M'ayant rejointe,
Il me dit affablement :
« — Bonjour, ma jolie,
De quel village es-tu ? »
« — Je suis une de vos paysannes, »
Répondis-je.
« — N'est-ce pas toi, ma joie,
Que Yégor a demandé comme femme pour son fils ?
Il n'est pas fait pour toi.
Tu n'as pas été engendrée pour cela.
Tu es née paysanne,
Demain tu seras une dame. »
— Vous, mes amies, mes chères,
Conseillez-moi.
Et mes amies de répondre en souriant :
« C'est sa volonté, c'est son pouvoir. »*

Jaillie certainement de l'âme du populaire et inspirée, sans nul doute, par la prodigieuse aventure de la petite paysanne qui finit par épouser son richissime seigneur et par ceindre la couronne comtale, cette chanson connut, tôt après son apparition, une telle diffusion dans les campagnes, que l'ethnographe P. Bezsonof n'en a pas recueilli moins de onze variantes, dans les diverses provinces russes. Mais, si touchant que soit son texte, l'invraisemblance de celui-ci éclate, à la lumière des faits historiquement prouvés. Car, selon des témoignages irréfutables, le comte Nicolas Pétrovitch s'occupa de l'enfant, alors qu'elle habitait déjà dans sa maison et que, dès lors, il ne pouvait ignorer son existence. Tout au plus est-il permis de supposer que, s'il veilla à son éducation avec tant de sollicitude, celle-ci n'était peut-être pas entièrement désintéressée...

Quoi qu'il en ait été sur ce point, il est constant que cette liaison qui, de la part du comte, aurait pu être un simple caprice sensuel, marqua le début d'une durable et profonde affection mutuelle, et que celle-ci, confortée par le temps, trouva sa consécration quelque vingt ans plus tard, le jour où Nicolas Pétrovitch se résolut à conduire devant l'autel celle qui, par le cœur, était sa femme depuis toujours : acte si grave et si contraire aux us et coutumes de son milieu, que le comte tint à en exposer en ces termes les raisons, dans la lettre qu'il rédigea, peu avant sa mort, à l'intention de son fils trop jeune encore, à ce moment, pour en prendre connaissance :

Praskovia Ivanovna Kovalevskaya fut prise dans une famille bonne et honnête qui vivait depuis longtemps dans notre maison. Douée d'un esprit vif, de mœurs modestes et de qualités spirituelles particulièrement attachantes, elle bénéficia de ma sollicitude. Je m'efforçai de l'instruire et, sans avoir encore le pressentiment de mon affection, je songeai plutôt à la perfectionner pour le théâtre. Ses dispositions pour la musique et la

qualité extraordinaire de sa voix furent un sujet d'agréable étonnement pour nombre de personnes qui fréquentaient amicalement nos représentations.

Et le comte ajoutait que ce mariage n'avait fait que consacrer :

... l'invariable constance avec laquelle cette épouse fidèle et entièrement dévouée, n'avait sans cesse qu'un plaisir et qu'une volonté : son attachement passionné pour son mari...

Mais, pour l'instant, il n'était point encore question de mariage et, bien que, du fait de sa récente liaison avec Nicolas Pétrovitch, elle bénéficiât d'une situation privilégiée à laquelle elle devait des égards refusés à ses compagnes, Paracha ¹ poursuivit la carrière à laquelle son maître l'avait destinée. De fait, elle ne tarda pas à devenir la vedette de la troupe de Kouskovo, paraissant constamment sur la scène et faisant, par son talent et la qualité exceptionnelle de sa voix, l'admiration de tous ceux qui étaient conviés à l'entendre. Il n'est que de parcourir les nombreux livrets imprimés à l'occasion de chaque nouvelle représentation donnée au théâtre Chérémétief, pour se rendre compte de l'activité qu'elle montra dès lors, et de la diversité des rôles qu'elle assumait avec une adresse et une justesse de l'expression dont ses contemporains sont unanimes à témoigner. Ainsi Paracha contribua-t-elle, plus qu'aucune de ses camarades, à accroître l'éclat de l'ensemble dont elle était l'étoile incontestée, et à lui valoir un renom qui bientôt s'étendit au loin.

* * *

Aussi un jour vint-il, où Nicolas Pétrovitch jugea qu'il convenait de donner à ses artistes la possibilité de se produire sur une scène plus digne d'eux et mieux aménagée que celle qui existait jusqu'alors dans sa maison. Après avoir fait, de 1782 à 1784, un séjour à Saint-Pétersbourg où il avait reçu le titre de maréchal de la noblesse et celui de sénateur, il était rentré à Moscou, décidé à s'y fixer pour le reste de ses jours, et à s'y consacrer entièrement à l'entreprise qu'il considérait comme l'œuvre de sa vie, et qu'il entendait amener au plus haut point de perfection.

Il conçut donc le projet d'édifier, à Kouskovo, un nouveau théâtre doté de tous les perfectionnements techniques les plus récents, et de proportions plus vastes que celui dont son père lui avait laissé la disposition, cela afin de pouvoir y donner les grands spectacles dont il rêvait.

En cette circonstance, le violoncelliste Hyvart dont Nicolas Pétrovitch avait été l'élève à Paris, lui apporta une aide précieuse, autant qu'inattendue. Par un heureux hasard, il se trouva en effet que cet artiste avec lequel le comte était resté en correspondance suivie, possédait une certaine compétence en la matière, car il avait écrit, sur l'architecture théâtrale et sur la mise en scène, un ouvrage auquel l'une de ses lettres fait allusion ². Hyvart se trouva donc en mesure de fournir à Nicolas Pétrovitch d'intéressants détails sur les théâtres de Paris, ainsi que des esquisses dont celui-ci ne manqua pas sans doute de tenir compte, tout en demandant à l'architecte français Drouet des plans et des projets de décoration extérieure et intérieure pour l'édifice qu'il s'agissait de construire ³.

Elevé de 1784 à 1787, d'après des plans dont les originaux sont conservés aujourd'hui au Musée Bakhrouchine de Moscou, le nouveau théâtre de Kouskovo, auquel travaillèrent des

¹ C'est sous ce diminutif, que Praskovia Kovalevskaya continua d'être désignée familièrement jusqu'à son mariage, et que son souvenir subsiste, aujourd'hui encore, dans le trésor légendaire du peuple russe.

² Cette lettre fait partie des archives de Kouskovo. Pour l'ouvrage d'Hyvart, nous n'avons pas réussi, malgré d'actives recherches, à en retrouver la trace, et aucune bibliographie n'y fait allusion. Aussi pensons-nous qu'il ne fut jamais publié.

³ *Courte description du village de Spassky ou Kouskovo; Moscou, 1787.*

artisans-serfs placés sous la direction de spécialistes étrangers, avait deux étages de loges, et sa contenance atteignait cent cinquante places ¹. Ornée avec autant de luxe que de goût, la salle en était tendue de tapisseries bleues et blanches, couleurs de la livrée de la famille Chérémétief, et elle était éclairée par un énorme lustre central, de cristal, ainsi que par des girandoles et de grandes torchères artistiquement ouvragées. Des statues apportées d'Italie encadraient les loges d'avant-scène, et les parois étaient ornées de médaillons représentant des personnages et des scènes de l'antiquité. Les loges et les fauteuils qui s'y trouvaient, avaient été tendus de peluche, cependant que les bancs du parterre étaient recouverts de drap.

Pour la scène, agencée de manière à permettre la plantation et l'envol rapides des décors, elle était pourvue d'une machinerie compliquée grâce à laquelle il était possible de réaliser aisément de saisissants effets visuels. Enfin, les loges des artistes, disposées des deux côtés de la scène, étaient tendues de papiers peints, et une grande glace, de la hauteur de la pièce, occupait toute une paroi de chacune d'elles, permettant ainsi aux actrices et aux ballerines de vérifier les détails de leurs costumes et de répéter leurs gestes, avant que de paraître sur le plateau ².

L'inauguration du nouveau théâtre semble avoir coïncidé avec la visite que l'impératrice Catherine II fit, le 30 juin 1787, à son féal sujet chez lequel elle fut reçue de la manière féérique que nous avons rapportée ³. A cette occasion, la troupe de Nicolas Pétrovitch donna une nouvelle représentation du drame lyrique : *Les mariages samnites* de Grétry, qu'elle avait joué pour la première fois deux ans auparavant, et qui, entouré d'une mise en scène prodigieusement somptueuse, permit à Paracha de paraître dans le personnage d'Eliane, l'un de ses rôles les plus brillants : spectacle qui fit, sur toute l'assistance, une impression profonde dont ce récit du comte L.-P. de Ségur, envoyé diplomatique français en Russie, rend bien l'écho :

... On joua, sur un très-beau théâtre, un grand opéra russe ⁴; tous ceux qui comprenaient le poème le trouvaient intéressant et bien écrit. Je ne pouvais juger que la musique et les ballets; l'une m'étonna par son harmonieuse mélodie; les autres par l'élégante richesse des costumes, la grâce des danseuses et la légèreté des danseurs.

Ce qui me parut inconcevable, c'est que le poète et le musicien [sic !] auteurs de l'opéra, l'architecte qui avait construit la salle, le peintre qui l'avait décorée, les acteurs et actrices de la pièce, les figurants et figurantes des ballets, ainsi que les musiciens de l'orchestre, étaient tous des serfs du comte Schérémétoff ⁵.

Aussi bien, le comte de Ségur ne fut-il pas seul à admirer le spectacle auquel il avait été convié, et dont les costumes avaient été confectionnés d'après les dessins envoyés de Paris par Hyvart, ainsi qu'en témoigne une lettre adressée peu après à celui-ci, par le comte Nicolas Pétrovitch ⁶. L'impératrice elle-même tint à exprimer sa particulière satisfaction à son hôte auquel elle déclara gracieusement que c'était là :

... le spectacle le plus splendide et le plus agréable qui eût jamais été organisé pour elle ⁷.

¹ Par la suite, l'adjonction d'un troisième étage de loges permit de porter le nombre des places à deux cents. Fig. 141-142, nous reproduisons une vue de la façade et la coupe du nouveau théâtre de Kouskovo, édifié de 1784 à 1787.

² *Courte description...* — P. BEZSONOF : *Op. cit.*; et V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, *passim*.

³ Voir ci-dessus, pp. 521-522.

⁴ On voit que Ségur, abusé par la langue dans laquelle s'exprimaient les acteurs, commet ici une assez plaisante erreur.

⁵ *Op. cit.*, II, 94-95.

⁶ Cité par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*

Et, désirant accorder un témoignage de son estime à la jeune cantatrice qui avait si brillamment contribué à la réussite de la représentation, Catherine II lui fit remettre un cadeau précieux que son secrétaire A. V. Khrapovitzky fut chargé de choisir, quelques jours plus tard ¹.

* * *

L'inauguration du nouveau théâtre de Kouskovo et la représentation du 30 juin 1787 marquent, pour la scène Chérémétief, le début d'une période ultime durant laquelle elle brilla de son plus vif éclat, et où elle ne fut pas loin d'égaliser celles de la cour, tant par la qualité et l'homogénéité de sa troupe, que par la perfection et la richesse de ses spectacles, permettant ainsi au comte Nicolas Pétrovitch de recueillir le fruit de ses peines, et de voir entièrement réalisé le grand œuvre auquel il s'était voué avec une inlassable énergie. A ce point que, relevant l'intensité du mouvement artistique dont Kouskovo était le foyer, le poète M. M. Khéraskof se plaisait à appeler cette résidence : « la nouvelle Athènes ».

Dès lors, en effet, Nicolas Pétrovitch ne disposait pas seulement d'une scène répondant à toutes les exigences de la technique théâtrale du temps et qui, de la sorte, se prêtait aisément à l'organisation des spectacles les plus magnifiques et les plus compliqués. Il avait encore entre les mains un ensemble nombreux et extraordinairement discipliné qui était en mesure d'aborder les grands ouvrages du répertoire lyrique, et de les jouer dans les meilleures conditions.

Organisée sur le modèle de celles de la cour et de celles dont l'Occident s'enorgueillissait alors, la troupe de Kouskovo en vint à compter jusqu'à cent cinquante-six artistes. A elle seule, la compagnie lyrique réunissait, outre deux élèves déjà appelés occasionnellement à participer aux représentations, douze cantatrices dont les plus remarquables étaient Praskovia Kovalevskaya et Anna Bouyanova, ainsi que dix chanteurs parmi lesquels Nikolinsky, Kokhanovsky, Yampolsky et Kiriouchenkof se distinguaient par la beauté et la puissance de leurs voix.

Pour l'ensemble chorégraphique, à la tête duquel brillait Tatiana Chlykova (1773-1863) ², il groupait dix-neuf danseurs, dix-huit ballerines et quatre élèves.

De son côté, l'orchestre, successivement dirigé par P. Kalmykof, Wenzel May et le violoniste I. A. Feyer — ces deux derniers de nationalité allemande — était fort de quarante-neuf instrumentistes-serfs qu'encadraient six artistes étrangers. I. A. Feyer y occupait le pupitre de 1^{er} violon, et J.-F. Facius celui de 1^{er} violoncelle, cependant qu'un autre Allemand, Meier, était au clavecin. Un document emprunté aux archives de Kouskovo montre que les étrangers — artistes libres, par conséquent — bénéficiaient de traitements sensiblement supérieurs à ceux qui étaient alloués aux musiciens-serfs. C'est ainsi qu'en dépit de ses fonctions de chef d'orchestre, P. Kalmykof ne touchait qu'une somme de R. 192,86 par an, alors que Meier en avait 1.800,—, et que J.-H. Facius en recevait 1.225,— ³. D'autre part, le comte Nicolas Pétrovitch possédait, comme presque tous les grands seigneurs russes de son temps, un orchestre de cors russes qui, dirigé par Sila Karéline, était tenu pour l'un des meilleurs du pays.

Enfin, le chœur était formé de neuf sopranos, neuf altos, six ténors et onze basses, ainsi que de son chef, Stéphane Anikiévitch Dekhtiaréf dont les appointements annuels ne s'élevaient qu'à R. 117,70, bien que cet artiste montrât un réel talent de compositeur, et qu'il eût la charge d'écrire continuellement des pièces spirituelles pour cet ensemble qui se produisait tour à tour dans les représentations d'opéras, aux offices religieux célébrés dans la chapelle seigneuriale,

¹ A. V. KHRAPOVITZKY : *Op. cit.*, à la date du 2 juillet 1787. Fig. 143, voir le portrait de Praskovia Kovalevskaya dans le rôle d'Eliane, d'après un pastel, d'un auteur inconnu — un serf probablement — conservé au Palais Chérémétief, à Leningrad.

² Fig. 144, voir la reproduction du portrait de cette artiste, d'après l'original, œuvre du peintre-serf I. Argounof, conservé au Musée de Kouskovo.

³ S. D. CHÉRÉMÉTIEF : *Op. cit.*, p. 11. — V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, *passim*.

et au cours de concerts où il faisait entendre, le plus généralement, des œuvres des compositeurs français et italiens connus à cette époque ¹.

La tâche de tirer le meilleur parti de cet imposant effectif était commise à un certain nombre d'excellents professionnels chargés de le faire travailler régulièrement et de hâter ses progrès. Cependant que les comédiens et les chanteurs du Théâtre-Pétrovsky enseignaient les jeunes sujets de la compagnie lyrique, et leur prodiguaient des conseils fruits d'une longue pratique de la scène, le comte Nicolas Pétrovitch s'avisait même d'engager à son service particulier le ténor Vincenzo Alippi ² qu'il fit venir tout exprès d'Italie, lui octroyant des appointements annuels de R. 700,—, ainsi que son complet entretien. Toutefois, arrivé à destination le 15 décembre 1790, et bien que son contrat fût parfaitement explicite sur ce point, le chanteur refusa bientôt de donner des leçons aux jeunes sujets de la troupe et, après des scènes extrêmement violentes dont deux lettres de l'intendant du comte nous apportent l'écho, il s'enfuit subrepticement à Saint-Pétersbourg ³.

D'autre part, tenant à placer son ensemble chorégraphique sous la direction d'un spécialiste expérimenté, le comte Nicolas Pétrovitch fit appel à Giuseppe Salomoni, maître de ballet du Théâtre-Pétrovsky, pour régler les évolutions de ses danseurs, et il ne recula pas d'engager Antonio Cianfanelli et sa femme Caterina Coppini, lorsque ceux-ci abandonnèrent le service de la cour, en 1792. A cette date, en effet, il conclut avec eux un contrat par lequel les deux Italiens s'engageaient à paraître dans tous les opéras et ballets représentés sur la scène seigneuriale, à composer de nouveaux ouvrages chorégraphiques, et à donner hebdomadairement six leçons aux élèves, cela en échange d'un gage annuel de R. 3.000,— et de leur entretien, soit : nourriture, logement chauffage et éclairage, le couple devant subvenir lui-même à ses besoins, en ce qui concernait :

... *le thé, le café, les voitures et les domestiques, comme cela avait été le cas à la cour* ⁴.

¹ *Ibid.* Né en 1766 dans une famille serve fixée au village de Borissovka (gouvernement de Koursk) qui était l'une des terres des comtes Chérémétief, Stéphane Anikiévitch Dekhtiarief commença sa carrière comme chantre-enfant dans le chœur d'église de ses maîtres, et sa jolie voix lui valut d'être bientôt admis dans la troupe lyrique que ceux-ci entretenaient à Kouskovo où, dès 1778, il prit part à la représentation de nombreux opéras-comiques français et russes.

Comme il avait révélé d'exceptionnelles dispositions musicales, le comte Nicolas Pétrovitch l'envoya étudier la composition auprès de G. Sarti. Selon certains contemporains qui n'apportent malheureusement aucune preuve à l'appui de leurs dires, Stéphane Dekhtiarief aurait même été expédié en Italie pour s'y perfectionner, ainsi que cela avait été précédemment le cas de plusieurs jeunes musiciens russes. Toutefois, même si le fait est exact en soi, il est certain que, contrairement aux allégations de certains historiens (notamment E. ЧОЛОК : *Op. cit.*, p. 44), le jeune artiste ne se rendit pas dans la péninsule en compagnie de G. Sarti. Car, dès le moment où ce dernier arriva en Russie en 1784, il ne quitta plus ce pays, sinon quelques mois avant sa mort en 1802.

Quoi qu'il en soit, lorsqu'il eut achevé ses études, Stéphane Dekhtiarief revint à Kouskovo où il fut aussitôt chargé d'enseigner le chant aux enfants, et où il reçut la direction du chœur d'église. Dès cette époque, il commença de produire de nombreuses œuvres religieuses *a cappella* qui lui valurent une grande réputation, et qui se maintinrent longtemps au répertoire des offices orthodoxes.

A la mort du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief, en 1809, l'artiste fut affranchi et s'établit à Moscou. Mais ne parvenant pas à trouver un emploi digne de son talent et obligé de vivre dans la misère, il commença bientôt à s'adonner à l'ivrognerie. Cependant, en 1811, il fit jouer, à Moscou, un grand oratorio patriotique de sa composition : *Minine et Pojarsky*, qui eut un énorme retentissement et dont il donna plusieurs auditions. Mais atteint de la tuberculose, Stéphane Dekhtiarief mourut deux ans plus tard, laissant achevé, mais non exécuté, un autre oratorio du même caractère : *Le triomphe de la Russie, ou L'extermination des ennemis et la fuite de Napoléon*, qui lui avait été inspiré par les événements de 1812.

Cet artiste a publié, à Saint-Pétersbourg en 1805, la traduction russe de l'ouvrage didactique de Vincenzo Manfredini : *Regole armoniche* (Voir T. I, fig. 60, la reproduction de la page de titre de cette édition). En outre, on lui a attribué, mais sans pouvoir en apporter la preuve certaine, la paternité de la partition du drame lyrique : *Zelmira et Smiélon* qui fut joué à Ostantkino vers 1795, et dont — selon d'autres historiens — la musique appartiendrait à Joseph Kozlowski.

² Les historiens russes déforment presque toujours le nom de cet artiste qu'ils appellent tour à tour : Alimpi et Olimpi !

³ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 21-24.

⁴ *Ibid.*, pp. 68-69, qui reproduit *in extenso* les termes de ce contrat.

A côté de cet imposant personnel artistique, le théâtre de Kouskovo était pourvu d'un nombreux état-major de techniciens experts dans leurs spécialités, dont les efforts ne laissaient pas de contribuer, dans une forte mesure, à la magnificence des spectacles. Car ne lésinant sur rien, le comte ne reculait devant aucune dépense pour que les représentations organisées sur sa scène, atteignissent à une entière perfection et eussent le mérite d'une indiscutable authenticité. C'est ainsi qu'afin de se procurer toute la documentation nécessaire, il s'était assuré les services de son ancien professeur Hyvart qui, élevé à la dignité de correspondant artistique parisien, ne cessait de lui envoyer des croquis de décors, des dessins de costumes et d'accessoires, de même que les livrets des opéras récemment joués dans la capitale française, ainsi que la description minutieuse de leur présentation matérielle. De telle sorte, que les spectacles de Kouskovo étaient souvent identiques à ceux de Paris, et en reproduisaient les moindres détails ¹.

En certaines occasions, Nicolas Pétrovitch priait même son homme de confiance de commander pour lui des accessoires destinés à quelque ouvrage qu'il se proposait de porter à la scène, ce qui fut, entre autres, le cas pour *Les mariages samnites* de Grétry, *Aline, reine de Golconde* de P. A. Monsigny, *Nina, ou La folle par amour* de N. Dalayrac, *Iphigénie en Tauride* de Gluck, *Diane et Endymion* et *Didon* de N. Piccinni ². Une fois parvenu à destination, tout ce matériel était copié par les décorateurs et les artisans-serfs attachés à la scène de Kouskovo, sous la direction de spécialistes étrangers dont le comte s'était assuré les services; tel le peintre Valesini, qui forma quelques bons élèves en les personnes des serfs G. Moukhine ³, K. Fountousof ⁴ et Sémen Kalinine.

De fait, non content d'élever des chanteurs, des comédiens et des danseurs dans son école, le comte Chérémétief y faisait encore instruire, dans l'art du dessin et de la peinture, des jeunes gens bien doués qui, par la suite, étaient appelés à collaborer à la réalisation visuelle des spectacles ⁵. Plus tard même, il n'hésita pas à faire travailler pour l'une de ses scènes le génial décorateur Pietro Gonzaga qui se trouvait alors au service de la cour, et dont plusieurs ouvrages figurent dans le catalogue des décors bossés pour les théâtres Chérémétief ⁶. Dressé en 1809, à la mort du comte Nicolas Pétrovitch, et conservé jusqu'aujourd'hui dans les archives de la maison seigneuriale, cet inventaire révèle que la scène de Kouskovo possédait alors huit rideaux, 194 décors et 52 coulisses ⁷.

Pour les costumes, leur luxe et leur exactitude historique ne le cédaient en rien à la partie picturale du spectacle. Confectionnés soit à Saint-Pétersbourg, par l'entremise du compositeur Vassili Pachkévitch, soit chez des spécialistes moscovites, soit même dans les ateliers particuliers du comte, ils reproduisaient exactement ceux dont Hyvart avait fourni les modèles, et

¹ Les archives de Kouskovo conservent, notamment, deux lettres d'Hyvart, dans lesquelles celui-ci mande à son correspondant toutes les particularités de la mise en scène d'*Alceste* de Gluck, et de *Didon* de N. Piccinni, à l'Opéra de Paris.

² V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 32, d'après la correspondance du comte et d'Hyvart.

³ Grégor Savéliévitch Moukhine né à Kouskovo en 1771, dans une famille serve, fut envoyé à Saint-Pétersbourg pour y étudier l'art de la décoration, et il reçut plus tard les conseils de Pietro Gonzaga. Chargé d'orner les plafonds du château d'Ostankino et du Palais Chérémétief à Saint-Pétersbourg, il a donné en outre aux scènes du comte Nicolas Pétrovitch, un certain nombre d'excellents décors, parmi lesquels ceux des opéras : *Soliman second*, *Les mariages samnites* et *Zelmira et Smiélon*. Malgré son talent, il ne recevait qu'un gage de trente roubles par an et, à la mort du comte, il fut affecté... au service des écuries !

⁴ Kondraty Mikhaïlovitch Fountousof, serf du comte Chérémétief, naquit en 1762 et reçut tout d'abord les leçons de son père qui était peintre d'icônes. Cet artiste a donné au théâtre de son maître de nombreux décors pour des ballets et des opéras, notamment pour *Les deux sylphes*. Ses appointements annuels s'élevaient à la somme de... R. 20,— !

⁵ A ce sujet, voir E. CHOLOK : *Ostankino et son théâtre*; Moscou, 1949. Les archives du Palais Chérémétief à Leningrad contiennent nombre de travaux exécutés par ces jeunes artistes auxquels leurs maîtres faisaient copier les œuvres gravées de G.-B. Piranesi et de A. Bibiena.

⁶ Fig. 145, voir la reproduction d'une estampe représentant une scène du *Ballet américain* dansé, à une époque que l'on ignore, sur le théâtre d'Ostankino, et dont les décors appartiennent probablement à Pietro Gonzaga.

⁷ Copie manuscrite de ce document, en notre possession.

ils étaient souvent d'une richesse inouïe, tels ceux que Praskovia Kovalevskaya portait dans *Les mariages samnites*, qui étaient tout étincelants de véritables pierres précieuses. Un fait donne une idée de ce qu'étaient, à ce point de vue, les magasins du théâtre Chérémétief. Après la mort de son possesseur, les employés chargés d'en établir l'inventaire ne découvrirent pas, à Kouskovo, moins de soixante-seize caisses remplies des accessoires les plus divers : étendards, chaussures, masques, plumes, coiffures et armures de tout genre, cependant que l'on en trouva quatre-vingt-sept à Ostankino où le comte Nicolas Pétrovitch transféra sa résidence, quand il abandonna définitivement celle où il avait vécu jusqu'alors !¹

Pour en revenir au personnel théâtral de Kouskovo, ajoutons qu'il était complété par tous les artisans et employés nécessaires au fonctionnement d'une scène importante : machinistes, manœuvres, charpentiers, menuisiers, perruquiers, habilleuses, laquais... et moucheurs de chandelles.

Le comte avait même son luthier propre, en la personne du serf Ivan Batof². Et cette condition sociale était celle aussi de Vassili Grigoriévitch Voroblevsky (1730-1797) qui cumulait les fonctions absorbantes de librettiste, de traducteur et de bibliothécaire, éventuellement aussi celles de régisseur de la troupe.

Né sur les terres du comte Pierre Borissovitich Chérémétief, Vassili Voroblevsky reçut une instruction soignée, et fut envoyé à l'étranger pour y apprendre les langues. Il parlait couramment le français et l'italien, circonstance qui lui fut fort utile, lorsqu'il eut la charge de traduire les librettos des ouvrages lyriques qui devaient être représentés sur la scène de son maître. Nonobstant, les versions russes qu'il rédigea n'offrent qu'une valeur assez discutable. Outre quelques drames et comédies de son cru, on lui doit la traduction de nombreux opéras-comiques français, notamment : *Les souliers mordorés* de A. Fridzeri, *Le peintre amoureux de son modèle* de E.-R. Duni, *Lucile*, *L'amitié à l'épreuve*, *Les deux avarés* et *Les mariages samnites* de Grétry, *La colonie* de A. Sacchini, *Le tonnelier* de F. J. Gossec, *Les deux sylphes* de A. Desaugiers, *Les trois fermiers* de N. Dezède, et *Le déserteur* de P. A. Monsigny ; à quoi il faut probablement ajouter *Alceste* et *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, puis plusieurs pièces dramatiques d'auteurs français.

Comme nous l'avons signalé déjà, Vassili Voroblevsky qui devait jouir de la particulière confiance de son maître, fut également chargé, pendant une absence de celui-ci, de la haute surveillance de la troupe, et il reçut alors les instructions, ainsi que les pouvoirs étendus que nous avons exposés plus haut.

* * *

Lorsque en 1788, la mort du comte Pierre Borissovitich le mit en possession d'une fortune fabuleuse qu'il n'avait à partager avec aucun co-héritier, Nicolas Pétrovitch résolut d'aménager selon son goût personnel le château de Kouskovo qui fut partiellement reconstruit d'après les plans de l'architecte parisien C. de Wailly. La façade reçut une disposition plus grandiose, et une galerie de tableaux fut adjointe à l'édifice, cependant que l'on agrandit le théâtre qui put dès lors accueillir deux cents spectateurs. Dans le parc, le comte fit installer un nouveau vaux-hall, une grande scène de verdure pour y donner des représentations en plein air, pendant l'été, enfin plusieurs kiosques de styles divers, dont l'un renfermait également un théâtre³.

Dès ce moment, et plus encore que par le passé, spectacles, mascarades et festivités de tout genre se succèdent à Kouskovo, dont les portes ne s'ouvrent plus seulement devant des invités de marque et devant la haute société moscovite, mais aussi devant le grand public qui est convié périodiquement à des réjouissances gratuites, organisées avec une munificence que

¹ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 29. — P. BEZSONOF : *Op. cit.*, *passim*.

² Sur ce luthier, voir ci-dessus, pp. 645-646.

³ Fig. 146, voir la reproduction d'une vue du château de Kouskovo, tel que celui-ci se présentait après les transformations dont il fut l'objet dès 1788.

l'on taxerait aujourd'hui de folle prodigalité. Plusieurs fois durant l'été, le dimanche, parfois aussi le jeudi, et particulièrement le 1^{er} août, jour auquel le village célébrait sa fête patronale, la population de Moscou était priée de se rendre à Kouskovo, pour s'y divertir tout son saoul aux frais du maître de céans. Des annonces insérées dans la *Gazette de Moscou* informaient les intéressés de la date de ces grandes kermesses connues en Russie sous le nom de *goulianié* (promenade), au cours desquelles les attractions les plus diverses étaient offertes, dans le parc du château, aux visiteurs qui pouvaient assister à des représentations d'opéras et de ballets sur le théâtre de verdure, ainsi qu'à des concerts donnés dans le vauxhall par l'orchestre du comte, et prendre leur part de tous les divertissements de foire chers au populaire russe.

On l'imagine bien, petits bourgeois et artisans ne laissaient pas échapper pareilles aubaines et, accompagnés de leurs familles, ils accouraient en foule. De fait, l'affluence était toujours énorme, ainsi que le rapporte l'intendant de Nicolas Pétrovitch qui, racontant à son frère les détails de la fête du 1^{er} août 1792, lui écrivit que celle-ci avait attiré à Kouskovo plus de 30.000 personnes et de 2.800 équipages ! Des spectacles avaient été organisés dans un théâtre construit tout exprès, dans celui de verdure et sur la scène du vauxhall. Mais Nicolas Pétrovitch ne s'en était pas tenu à cela seulement. Avec une générosité bien digne du grand seigneur qu'il était, il avait voulu ajouter aux plaisirs de l'esprit... ceux de la bouche. Aussi avait-il convié tous ses hôtes à dîner et à souper, ce qui suppose une domesticité proprement innombrable. Puis il y eut un bal cependant que, sur le lac, les îles, les cascades et les chaloupes étaient brillamment illuminées jusqu'à cinq heures du matin, moment où prit fin cette fête mémorable ¹.

En marge de ces réjouissances plébéiennes, les grands spectacles se poursuivaient, toujours plus brillants et plus parfaits, permettant à l'assistance choisie à laquelle ils étaient réservés, d'entendre quantité d'ouvrages lyriques dont on trouvera la liste plus bas, et dont beaucoup n'avaient jamais encore été joués en Russie. Car cela est un fait digne de remarque que, sur ce point, la troupe de Kouskovo devança fréquemment celles de la cour, renseignée qu'elle était aussitôt par Hyvart, sur toutes les partitions nouvelles qui venaient de voir le jour à Paris.

* * *

Un jour vint, cependant, où l'atmosphère de Kouskovo s'assombrit et devint pénible pour Nicolas Pétrovitch, et plus encore pour Praskovia Kovalevskaya. Afin d'avoir constamment auprès de lui la jeune femme dont il était passionnément épris, le comte lui avait, depuis longtemps, fait quitter la maison réservée aux artistes, et l'avait installée au château même, dans des appartements qu'il avait aménagés à son intention, et où tous deux vécurent neuf années de paisible bonheur. Mais pareil privilège ne pouvait manquer d'exciter la jalousie de certaines des camarades de la jeune cantatrice, et d'exposer celle-ci à des médisances et à des racontars malveillants dont elle commença à souffrir cruellement. Certes, Nicolas Pétrovitch aurait eu, en épousant sa maîtresse, un moyen bien simple de mettre fin à une situation si douloureuse. Mais, à ce moment, il ne s'était point encore affranchi des préjugés de caste dont il se libéra quelques années plus tard, et il redoutait les commentaires sévères que pareille union, si disproportionnée et si contraire aux mœurs de l'époque, n'eût pas manqué de provoquer au sein de la haute société à laquelle il appartenait.

Aussi en vint-il peu à peu à l'idée d'abandonner Kouskovo et d'aller s'installer désormais à Ostankino, autre résidence un peu plus éloignée de Moscou, qu'il tenait également de son père, et dont il résolut de faire un nouveau foyer d'art, plus brillant et plus fastueux encore que le précédent ².

¹ Lettre reproduite par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 40.

² Meublé et décoré avec un luxe inouï, réunissant dans ses galeries d'innombrables statues et tableaux de grand prix, le château d'Ostankino fut pillé, en 1812, par les troupes françaises qui, ne voulant pas se donner la peine d'emporter tant de bagage, incendièrent les décors, les accessoires et les quelque cinq mille

Dès 1792, le comte passa l'hiver non plus à Moscou, mais dans son palais de Saint-Pétersbourg, dirigeant de là l'aménagement du nouveau château d'Ostankino qu'il fit édifier dans le style classique le plus pur, sur les plans de l'architecte italien Francesco Camporesi ¹, et dont l'immense parc anglais fut dessiné, sur ses indications personnelles, par son architecte particulier, le serf Paul Argounof qu'il chargea également de surveiller la construction de la résidence seigneuriale.

Pour autant, Nicolas Pétrovitch ne cessait de s'intéresser à sa troupe de Kouskovo, sur l'activité de laquelle il se faisait adresser des rapports hebdomadaires.

Comme bien l'on pense, Praskovia Kovalevskaya l'avait accompagné dans la capitale. Aussi avait-il fait édifier pour elle, dans le jardin de son palais de la Fontanka, une petite maison où la jeune femme recevait les visites de son amant, sans se mêler à la vie officielle de celui-ci. Par ailleurs, pour ne pas être tout à fait privé de la musique qui était indispensable à son existence, le comte avait amené avec lui une partie de son orchestre qui se produisait régulièrement dans sa salle de concerts, ainsi qu'au cours des réceptions auxquelles toute la haute société pétersbourgeoise était conviée.

Pendant ce temps, les travaux de construction étaient activement menés à Ostankino dont la décoration intérieure, confiée à Pietro Gonzaga et à Valesini, allait être d'une splendeur incroyable, notamment en ce qui concernait le théâtre qui, tant par ses proportions harmonieuses et son luxe, que par la perfection de son installation technique, devait réaliser un progrès considérable sur celui de Kouskovo. Pourvue d'une machinerie ingénieuse et toute nouvelle, la scène pouvait disparaître presque instantanément et faire place à une vaste pièce entourée d'une colonnade, qui venait alors prolonger la salle de spectacles, elle-même ornée avec une richesse extraordinaire ².

Ce nouveau temple de l'art, qui comportait également une salle de concerts, fut achevé au début de 1797, quelques jours avant le couronnement de l'empereur Paul I^{er}, et inauguré le 30 avril par une représentation des *Mariages samnites* donnée en présence du souverain et de deux cent soixante-neuf personnalités du plus haut rang : ministres étrangers, dignitaires de la cour et amis personnels du maître de maison ³. Au témoignage des contemporains, le spectacle fut plus magnifique encore que celui auquel Catherine II avait assisté en 1787. Car, à ce moment, toute la troupe de Kouskovo, ainsi que son école, avait été transférée à Ostankino, et elle comptait une pléiade de jeunes artistes du plus grand talent.

Une fête féerique avait été organisée en l'honneur du nouveau souverain qui témoignait une particulière bienveillance au comte Nicolas Pétrovitch avec lequel il était lié d'amitié depuis sa petite enfance, alors que tous deux prenaient part aux spectacles d'amateurs que nous avons signalés précédemment.

Au moment précis où le carrosse de l'hôte impérial atteignit la limite du domaine d'Ostankino, où se trouvait une épaisse forêt de sapins, les arbres s'abattirent d'un coup, comme par un prodige, ouvrant une large avenue au haut de laquelle apparut le château nouvellement édifié. Puis, conduit dans la salle de théâtre, Paul I^{er} vit se dérouler le spectacle dont la principale protagoniste était naturellement Praskovia Kovalevskaya. Incarnant une fois de plus le personnage d'Eliane qui était un des rôles où elle se montrait extraordinairement brillante et où elle avait loisir de faire valoir sa voix enchanteresse, la cantatrice portait un costume merveilleux,

costumes qui se trouvaient dans les magasins de son théâtre. Longtemps demeuré dans un état lamentable, il a été sinon remis dans son état premier, du moins partiellement restauré par le gouvernement soviétique désireux de conserver à la postérité un édifice si important pour l'histoire de l'art et du théâtre russes.

¹ Appelé en Russie par Catherine II, Francesco Camporesi (1747-1831) entra au service impérial en 1782, et se fixa aussitôt à Moscou où la souveraine l'avait chargé d'édifier le palais imposant qui porte le nom de celle-ci.

² Fig. 147-148, voir la vue de la salle de spectacles du château d'Ostankino, et celle de la salle à colonnade qui servait de scène.

³ E. CHOLOK : *Op. cit.*, p. 36, d'après des mémoires contemporains.

tout étincelant de pierreries empruntées au trésor de la famille Chérémétief. A la fin du spectacle, dont l'empereur fut si satisfait qu'il tint à manifester son admiration en offrant une bague de prix à la cantatrice, toute l'assistance fut priée d'aller voir un magnifique feu d'artifice qui fut tiré, pendant une quarantaine de minutes, sur le lac voisin. Et, quand les invités regagnèrent le théâtre, ils n'en crurent pas leurs yeux, en considérant la vision qui s'offrait à eux : la scène sur laquelle, une heure auparavant, on avait joué *Les mariages samnites*, avait disparu comme par enchantement. Sur son emplacement, les tables du dîner étaient dressées, au milieu de la colonnade, éclairée par quantité de grands lustres qui répandaient des flots de lumière sur les convives ¹.

Une semaine plus tard, exactement, une autre représentation des *Mariages samnites* qui, pour la troupe du comte, était décidément l'ouvrage des grandes circonstances, fut donnée en l'honneur de l'ex-roi de Pologne, Stanislas-Auguste Poniatowski qui n'en ressentit pas un moindre émerveillement, d'autant plus que, ce soir-là, Paracha portait une parure de diamants d'une valeur de cent mille roubles, qu'elle devait à la munificence de son amant.

Dès lors, Nicolas Pétrovitch partagea son temps entre sa nouvelle résidence, où il passait la belle saison et où sa troupe continuait de travailler avec zèle, et son palais de Saint-Pétersbourg. Car l'empereur Paul I^{er} qui l'avait nommé grand-chambellan, était parvenu à le convaincre de séjourner de façon régulière dans la capitale où, pendant l'hiver, le comte transférait son orchestre et son ensemble chorégraphique.

Mais bientôt, Paracha, dont la complexion avait de tout temps été délicate, éprouva les premiers symptômes de l'affection pulmonaire à laquelle elle devait succomber, quelques années plus tard. Aussi, hanté de sombres pressentiments et étant lui-même assez souffrant, le comte résolut-il de renoncer les plaisirs profanes auxquels il avait consacré le plus clair de son existence, et se décida-t-il à fermer à tout jamais son théâtre. En 1799, il enleva leur qualité d'artistes à Praskovia Kovalevskaya, ainsi qu'à ses amies d'enfance Anna Bouyanova et Tatiana Chlykova qui, dès ce moment, comptèrent toutes trois au nombre des personnes attachées à la maison seigneuriale, sans fonctions spéciales. Puis, l'année suivante, il dispersa tout le reste de sa troupe, sans d'ailleurs en affranchir les membres, les hommes étant versés dans les bureaux de l'administration ou dans quelque service domestique, cependant que les jeunes filles, auxquelles il accorda une dot, furent invitées à se trouver un mari de leur condition ².

En 1801, le couronnement d'Alexandre I^{er} contraignit Nicolas Pétrovitch à se rendre à Moscou pour quelque temps. Comme il tenait à ne pas se séparer de la femme qu'il aimait et qui lui rendait tant d'affection, il l'emmena avec lui, s'ingéniant à lui faciliter ce déplacement et à l'entourer du plus grand confort. Son convoi personnel précéda celui de Paracha qui voyageait accompagnée de ses amies, de ses femmes de chambre et de toute sa domesticité. Le comte reçut alors, à Ostantkino, la visite du nouveau souverain et, selon des renseignements aujourd'hui incontrôlables, il profita de l'occasion pour demander à Alexandre I^{er} l'autorisation d'épouser sa maîtresse...

De fait, fort frappée par la maladie dont elle était atteinte et en laquelle elle voyait une punition divine pour la situation irrégulière dans laquelle elle avait vécu pendant tant d'années, la jeune femme se faisait les plus vifs reproches et était accablée de remords. Aussi, sans doute pour apaiser la conscience de Paracha et la sienne propre, car il était très croyant, Nicolas Pétrovitch se décida-t-il à accomplir l'acte qui devait couronner une affection si durable et si tendre. Le 6 novembre 1801, le mariage fut célébré secrètement qui, comme dans les contes de fées, vint unir une petite paysanne au seigneur le plus opulent et le plus noble de son pays : fait qui ne manqua pas de frapper fortement l'imagination du peuple et qui, probablement, donna naissance à la chanson populaire que l'on sait...

¹ V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, p. 44, d'après des documents tirés des archives de la famille Chérémétief.

² Ordonnance du 31 janvier 1800, reproduite par V. STANIOUKOVITCH : *Op. cit.*, pp. 45-46.

Pour autant, l'existence des Chérémétief continua telle qu'elle avait été auparavant, la jeune comtesse vivant très retirée dans ses appartements, et ne prenant que fort rarement part à la vie mondaine de son mari. Puis, en 1802, Paracha se trouvant enceinte, le comte jugea nécessaire de faire connaître la vérité à quelques membres de sa famille et à certains de ses pairs qui, comme il s'y attendait, se montrèrent unanimes à désapprouver une union si contraire aux usages de la haute société d'alors ¹.

Ayant donné, le 8 février 1803, le jour à un fils qui reçut le prénom de Dimitri, la comtesse mourut déjà vingt jours plus tard, laissant dans la désolation son époux dont le chagrin fut rendu plus cruel encore par l'attitude véritablement indigne de sa parenté et de ses amis. En effet, fidèles aux préjugés du temps et montrant, en cette occasion, la morgue et la dureté de cœur qui, un siècle et quart plus tard, devaient valoir à la noblesse russe un châtiment si sanglant et si juste, parents et amis s'abstinrent de paraître aux obsèques de la jeune femme. De sorte que celles-ci furent célébrées en la seule présence du mari et des amis d'enfance de la défunte, ainsi que de la domesticité.

Pour perpétuer le souvenir de la femme qui, pendant tant d'années, lui avait apporté un bonheur si paisible, et qui avait profité des avantages dont elle jouissait pour se pencher sur le sort de tous les déshérités, Nicolas Pétrovitch institua, à Moscou, une « Maison hospitalière » qu'il dota d'un capital de R. 500.000,— et qu'il destina à recevoir :

... cent personnes pauvres, âgées ou estropiées, des deux sexes, auxquelles devaient être assurés logement, nourriture, habillement et tout le nécessaire.

D'autre part, il consacra une somme importante, afin que cinquante malades indigents pussent être admis à l'hôpital, et il créa plusieurs fondations auxquelles il assura un capital assez considérable pour qu'elles fussent, chaque année, en mesure d'accorder un trousseau à vingt-cinq jeunes filles pauvres et orphelines; de distribuer des aliments à vingt-cinq familles dans le besoin, de fournir à des jeunes artisans indigents les moyens d'apprendre un métier et de leur procurer les instruments qui leur étaient nécessaires; enfin d'enterrer dignement les morts pauvres, et de dire des messes pour le repos de leurs âmes ².

Mais, une fois prises ces dispositions charitables, Nicolas Pétrovitch ne jugea nullement indispensable d'affranchir les acteurs, chanteurs et musiciens qui avaient fait la réputation de son théâtre et qui, dans les emplois obscurs auxquels ils se virent voués, conservèrent jusqu'à leur mort la triste situation sociale à laquelle leur naissance les prédestinait. De sorte qu'aucun d'eux ne poursuivit, sur une autre scène, la carrière qu'il avait commencée à Kouskovo ou à Ostankino ³.

Enfin, ayant eu une nouvelle liaison avec Hélène Kazakova, l'une de ses anciennes actrices qui lui donna plusieurs enfants naturels, le comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief termina ses jours en 1809, laissant tous ses biens à son fils Dimitri.

Si son souvenir ne demeure aujourd'hui que grâce à l'œuvre remarquable qu'il avait entreprise et menée à chef avec tant de persévérance, celui de Praskovia Kovalevskaya nous

¹ En dépit de l'incroyable relâchement des mœurs dont, pendant bien des années, Catherine II avait personnellement donné l'exemple, et du scandale public permanent que constituait la vie privée de certains hauts personnages, tel était encore le discrédit qui, en Russie, s'abattait sur l'homme de qualité coupable d'avoir pris femme dans la roture, que le comte Nicolas Pétrovitch se préoccupa de trouver un biais. Le nom de sa maîtresse étant identique à celui d'une famille de vieille noblesse polonaise, il affirma qu'un membre de cette dernière, fait prisonnier par les Russes, était entré à ce moment dans la domesticité du feld-maréchal B. P. Chérémétief. Ce qui devait expliquer la présence à Kouskovo de serfs portant le nom de Kovalevsky. Fort de cette fiction ingénieuse, le comte fit confectionner une généalogie évidemment fort flatteuse pour la jeune femme qui y recevait à bon compte des quartiers de noblesse, mais qui, paraît-il, s'avéra impuissante à réduire les préventions des pairs de Nicolas Pétrovitch.

² A. DUVAL : *Le comte de Schérémétew à l'ombre de la comtesse son épouse*; Moscou, 1805, annexe.

³ A sa mort, le comte Nicolas Pétrovitch, qui possédait à ce moment quelque deux cent mille serfs, affranchit en tout vingt-deux personnes de sa maison, dont quatre artistes seulement.

est conservé par deux ouvrages auxquels l'historien doit se reporter, pour connaître la vie d'une artiste en laquelle se conjuguèrent les plus belles qualités du cœur et de l'esprit.

Quelque temps en effet après la mort de celle-ci, le littérateur Amaury Duval lut, à l'une des séances de l'Académie française, une élogie écrite par lui sous le titre : *Le comte de Schérévétiev à l'ombre de la comtesse son épouse*. Traduit en russe par Jacob Bardovsky, ce petit poème dont l'auteur a évoqué avec émotion la vie et les vertus d'une femme d'élite, eut l'honneur d'une édition qui parut à Moscou en 1805 et qui, ornée d'un beau frontispice gravé représentant le tombeau de la défunte, place sous les yeux du lecteur le texte original et sa version russe (Exemplaire en notre possession) ¹.

De son côté, l'historien et ethnographe P. Bezsonof a narré par le menu l'aventure sentimentale et l'activité artistique de la cantatrice, dans l'étude qu'il a publiée à Moscou en 1872, et qu'il a intitulée : *Praskovia Ivanovna, comtesse Chérévétief, sa chanson populaire et son Kouskovo natal*, ouvrage qui s'appuie sur des documents et des pièces d'archives d'une authenticité indiscutable, et auquel — on l'a vu — nous avons fait de fréquents emprunts.

* * *

Aussi remarquables par la qualité de leurs spectacles que par l'incroyable activité qu'elles déployèrent durant quelque trente-cinq années, les scènes des comtes Pierre Borissovitch et Nicolas Pétrovitch Chérévétief occupent, dans l'histoire du théâtre et de la musique en Russie, une place d'une particulière importance, de par le nombre d'ouvrages qu'elles représentèrent et qu'elles furent souvent les premières à révéler au public, car elles devancèrent fréquemment, sur ce point, celles de la cour qui, en bien des occasions, reprirent, avec un retard plus ou moins considérable, les pièces qui avaient paru tout d'abord à Kouskovo, sur le théâtre de la « Maison chinoise » de Moscou, et sur celui d'Ostankino.

Malheureusement, il est impossible aujourd'hui d'établir la liste complète des œuvres que ces scènes jouèrent, car nul contemporain n'a pris la peine de la dresser pour en conserver le souvenir à la postérité, et attester ainsi l'effort énorme qu'elles accomplirent. Dès lors, nous ne saurions la reconstituer dans sa totalité, car elle ne nous est connue que partiellement. Tout d'abord par les livrets imprimés à l'occasion de certains spectacles; puis par les allusions que l'on rencontre dans quelques écrits du temps; enfin — source particulièrement précieuse, parce que très abondante et d'une authenticité certaine — grâce au catalogue qui, dressé peu après la mort du comte Nicolas Pétrovitch en 1809, mentionne tous les décors conservés, à ce moment, dans le magasin du théâtre Chérévétief, en indiquant souvent la date à laquelle ils furent brossés, et en ajoutant parfois d'intéressants détails relatifs à leurs auteurs et aux circonstances de leur exécution ².

La confrontation de ces divers documents fait apparaître la place prépondérante que l'art lyrique français occupa sur ces trois scènes qui, à travers les années, inscrivirent à leur répertoire quantité d'entre les partitions jouées avec succès à Paris, durant le dernier tiers du XVIII^e siècle, accordant une préférence marquée à l'opéra-comique qui est représenté par un nombre d'ouvrages fort supérieur à celui des grands opéras. A ce point de vue, le théâtre Chérévétief contribua donc activement à la diffusion de la musique française en Russie, et peut-être même joua-t-il, dans ce domaine, un rôle plus important encore que ce ne fut le cas de la scène française de la cour ³.

¹ Fig. 149, voir la reproduction du frontispice gravé de cet ouvrage.

² Le manuscrit de ce catalogue est conservé dans les archives de Kouskovo. Copie en notre possession.

³ Il faut relever toutefois que si, à Kouskovo et à Ostankino, ils étaient souvent replacés dans un cadre visuel presque exactement identique à celui de Paris, les ouvrages lyriques français représentés sur ces scènes, étaient presque toujours l'objet de remaniements considérables qui n' affectaient pas seulement le livret, dont la traduction russe modifiait arbitrairement l'action, les récitatifs et les noms des personnes, pour adapter ceux-ci et celle-là aux usages et au goût russes.

Comme on pourra s'en convaincre, le répertoire italien fut bien plus rarement mis à contribution, puisqu'il a à son actif dix partitions seulement, cependant que le théâtre russe ne peut se prévaloir que de neuf unités : proportion bien significative des préférences manifestées par les deux possesseurs des scènes Chérémétief, et du rayonnement extraordinaire de l'art français en Russie, à cette époque.

Reconstitué sur la base des sources documentaires que nous avons énumérées plus haut, le répertoire des théâtres Chérémétief s'établit approximativement comme suit :

(A la suite de certains titres, nous reproduisons les renseignements y relatifs qui sont consignés dans le catalogue des décors de 1809, et nous indiquons entre parenthèses — quand elle est connue — la date de la première représentation. Un astérisque placé avant un titre signifie qu'il s'agit d'un ouvrage qui était joué pour la première fois en Russie.)

RÉPERTOIRE FRANÇAIS

(joué en traduction russe)

- * *Alceste* de Gluck; d'après des esquisses envoyées par Hyvart (vers 1785).
- * *Aline, reine de Golconde* de P. A. Monsigny (1786).
- * *L'amitié à l'épreuve* de Grétry (1779).
Annette et Lubin de A. Blaise.
- * *Armide* de Gluck; la partition fut envoyée par Hyvart qui, dans une lettre de 1786, donne des détails sur la mise en scène de cet ouvrage, à Paris (1786).
- * *Atys* de N. Piccinni (vers 1785).
- * *Azémia, ou Les sauvages* de N. Dalayrac; décors de Valesini ¹ (vers 1794).
La belle Arsène de P. A. Monsigny (après 1785).
- * *Céphale et Procris* de Grétry (après 1785).
- * *La clochette* de E. R. Duni (1780).
- * *Les Danaïdes* de A. Salieri (1787).
- * *Le déserteur* de P. A. Monsigny; décors de Valesini ² et de G. Moukhine (1781).
- * *Les deux avars* de Grétry (vers 1780).
- * *Les deux sylphes* de M. A. Desaugiers; décors de G. Moukhine (1782).
Le devin du village de J.-J. Rousseau.
- * *Diane et Endymion* de N. Piccinni.
- * *Didon* de N. Piccinni; décors d'après des esquisses envoyées de Paris (1787).
- * *Echo et Narcisse* de Gluck (après 1785).
- * *Le faux lord* de N. Piccinni (1788).
- * *Iphigénie en Tauride* de Gluck (après 1786).
Laurette de J. N. Méreaux (1781).
- * *Lucile* de Grétry.

De même en agissait-on à l'endroit de la musique où l'on introduisait souvent des variantes et des interpolations destinées à faire briller certains sujets de la troupe.

On en peut voir la preuve dans la partition d'orchestre des *Mariages samnites* de Grétry qui, conservée au Musée d'Ostankino, a été littéralement refondue par Stéphane Dekhtiaréf auquel semble avoir incombé particulièrement ce genre de travail. En effet, pour faire valoir la voix extraordinairement étendue de Praskovia Kovalevskaya, S. Dekhtiaréf a transposé à l'octave supérieure des passages entiers du rôle d'Eliane et, dans certains airs de cette partie, il a introduit de nombreuses et brillantes cadences dans le registre suraigu.

L'examen de plusieurs autres partitions appartenant à la même collection, démontre qu'il s'agissait là d'un usage courant, dont on peut dire qu'il atteste l'extraordinaire virtuosité vocale à laquelle atteignaient la plupart des étoiles de la troupe Chérémétief.

¹ L'auteur du catalogue de 1809 indique inexactement pour l'auteur des décors de cet ouvrage, Giuseppe Valeriani qui était mort en 1762 déjà.

² Même remarque.

- Le maréchal-ferrant* de F. A. D. Philidor.
 * *Les mariages samnites* de Grétry (1785).
 * *Nina, ou La folle par amour* de N. Dalayrac (1790).
 * *Panurge dans l'isle des lanternes* de Grétry (après 1785).
 * *Paul et Virginie* de R. Kreutzer.
 * *Le peintre amoureux de son modèle* de E. R. Duni (1779).
 * *Renaud* de A. Sacchini.
Rose et Colas de P. A. Monsigny.
La rosière de Salency de Grétry (vers 1792).
 * *Les sœurs rivales* de R. Desbrosses (1779).
Soliman second, ou Les trois sultanes de P. C. Gibert.
Le sorcier de F. A. D. Philidor.
 * *Les souliers mordorés* de A. Fridzeri (1779).
Le tableau parlant de Grétry (1782).
 * *Télémaque dans l'île de Calypso* de J. F. Lesueur.
Le tonnelier de F. J. Gossec (vers 1780).
 * *Les trois déesses rivales* de G. de Propiac.
Les trois fermiers de N. Dezède (après 1785).

RÉPERTOIRE ITALIEN

(joué en traduction russe)

- Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello; en 1785; Hyvart envoya au comte Chérémétief des renseignements détaillés sur la mise en scène de cet ouvrage à Paris (après 1785).
La buona figliuola de N. Piccinni (1782).
Cleopatra de D. Cimarosa (après 1789).
Le donne rivali de D. Cimarosa.
Il duello comico de G. Paisiello.
La fiera di Venezia de A. Salieri.
La finta amante de G. Paisiello.
La Frascatana de G. Paisiello; joué sous le titre : *L'infante de Zamora* (1784).
L'isola d'amore de A. Sacchini; joué sous le titre : *La colonie* (1780).
 * *Rinaldo* de P. Skokof.

A quoi il faut peut-être ajouter : *Il trionfo d'Atalanta* que G. Sarti écrivit vers 1788, pour le comte N. P. Chérémétief.

OUVRAGES RUSSES ORIGINAUX

- L'accident de voiture* de V. Pachkévitich.
Aniouta de Popof (?).
Féwey de V. Pachkévitich (après 1786).
 * *La jalousie inutile, ou Le passeur de Kouskovo*, musique tirée « de divers opéras français » (1780).
Le preux Boïéslavovitch de Novgorod de E. Fomine (entre 1787 et 1790).
Le preux Chagrin Kossométovitch de V. Martin i Soler (après 1789).
 * *La promenade, ou Le jardinier de Kouskovo* de J. Kerzelli (1780).

* *La séparation, ou Le départ pour la chasse à courre* de ? (1785).

Zelmira et Smiélon, ou La prise de la ville d'Ismail de J. Kozlowski ou de S. Dekhtiaref
(vers 1795).

* * *

Ainsi que nous l'avons dit, ce relevé qui, à lui seul, permet de constater la prodigieuse activité déployée par les scènes Chérémétief, est certainement incomplet, et il est probable que devraient y prendre place un certain nombre d'autres ouvrages lyriques parmi ceux qui figureraient dans la bibliothèque musicale du comte Nicolas Pétrovitch. Celle-ci était, en effet, fort importante, si l'on en juge par ce qui en subsistait à Kouskovo en 1915, date à laquelle le catalogue en a été établi. A ce moment, elle renfermait encore les ouvrages suivants, en partitions d'orchestre imprimées ou manuscrites : ¹

J.-Chr. Bach :	<i>Amadis des Gaules</i>
H. M. Berton :	<i>Le grand deuil</i> <i>Le concert interrompu</i>
F. Bianchi :	<i>L'Erifile</i> (ms.) <i>La villanella rapita</i> (ms.)
A. Blaise :	<i>Annette et Lubin</i>
F. A. Boieldieu :	<i>La famille suisse</i>
A. B. Bruni :	<i>Le major Palmer</i>
C. S. Catel :	<i>Sémiramis</i>
L. Cherubini :	<i>Démophon</i> <i>Elisa, ou Le Mont Saint-Bernard</i> <i>Lodoïska</i> <i>Médée</i>
D. Cimarosa :	<i>L'Italiana in Londra</i>
N. Dalayrac :	<i>Adèle et Dorsan</i> <i>Azémia, ou Les sauvages</i> <i>Camille, ou Le souterrain</i> <i>Nina, ou La folle par amour</i> <i>Renaud d'Ast</i> (ms.)
D. Della Maria :	<i>L'oncle valet</i>
E. R. Duni :	<i>La clochette</i>
P. Gaveaux :	<i>Lise et Colin</i>
C. W. Gluck :	<i>Armide</i> <i>Echo et Narcisse</i> <i>Iphigénie en Tauride</i> <i>Orphée</i>
A. F. Gresnick :	<i>Le baiser donné et rendu</i>
A. E. M. Grétry :	<i>Andromaque</i> <i>La caravane du Caire</i> <i>Céphale et Procris</i> <i>Le comte d'Albert</i> <i>La fausse magie</i> <i>Le Huron</i>

¹ Comme on le pourra constater, il est quelques-uns des ouvrages énumérés ci-dessous, qui ne furent créés qu'après 1800, c'est-à-dire postérieurement à l'époque où le comte Nicolas Pétrovitch ferma son théâtre, ce qui n'empêcha pas — on le voit — sa bibliothèque de continuer à s'accroître.

	<i>Lucile</i>
	<i>Les mariages samnites</i>
	<i>Panurge dans l'isle des lanternes</i>
	<i>Raoul Barbe-bleue</i>
	<i>Zémire et Azor</i>
P. Guglielmi :	<i>Amor tra le vendemmie (ms.)</i>
	<i>La pastorella nobile (ms.)</i>
R. Kreutzer :	<i>Paul et Virginie</i>
H. F. M. Langlé :	<i>Corisandre</i>
J. B. Lemoyne :	<i>Electre</i>
	<i>Les prétendus</i>
J. F. Lesueur :	<i>La caverne</i>
	<i>Paul et Virginie</i>
	<i>Télémaque dans l'île de Calypso</i>
J. P. E. Martini :	<i>L'amoureux de quinze ans</i>
	<i>Sapho</i>
E. Méhul :	<i>Une folie</i>
	<i>Le jeune sage et le vieux fou</i>
	<i>Mélidor et Phrosine</i>
	<i>Stratonice</i>
J. N. de Méreaux :	<i>Alexandre aux Indes</i>
M. Mortellari :	<i>Angelica e Medoro (ms.)</i>
J. Mysliweczek :	<i>Nitteti (ms.)</i>
J. G. Naumann :	<i>Cora (ms.)</i>
G. Paisiello :	<i>Alcide al bivio (ms.)</i>
	<i>Le bon maître, ou L'esclave par amour (= Le gare generose)</i>
	<i>Le due contesse</i>
	<i>I giuochi d'Agrigento (ms.)</i>
	<i>L'infante de Zamora (= La Frascatana)</i>
	<i>Il mondo della luna (ms.)</i>
	<i>Nina, ou La folle par amour (= Nina, o sia La pazza per amore)</i>
	<i>Nitteti (ms.)</i>
	<i>Le roi Théodore à Venise</i>
G.-B. Pergolesi :	<i>Stabat mater ¹</i>
F. A. D. Philidor :	<i>Ernelinde</i>
	<i>Thémistocle</i>
N. Piccini :	<i>Atys</i>
	<i>Diane et Endymion</i>
	<i>Didon</i>
	<i>Iphigénie en Tauride</i>
	<i>Roland</i>
A. Prati	<i>L'école de la jeunesse</i>
G. de Propiac :	<i>Les trois déesses rivales</i>
H. J. Rigel :	<i>Blanche et Vermeille</i>

¹ Sur la page initiale de cette partition, on relève l'annotation suivante : *Soprani Paracha et Annouchka*; ce qui permet d'établir que cet ouvrage fut chanté par Praskovia Kovalevskaya et Anna Bouyanova, les deux étoiles de la troupe du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief. Notons, toutefois, que la seconde partie vocale de cet ouvrage est destinée originellement à un contralto.

F. Robuschi :	<i>I castroni</i> (ms.)
J.-J. Rousseau :	<i>Le devin du village</i>
A. Sacchini :	<i>Arvire et Evelina</i> <i>Chimène, ou Le Cid</i> <i>Dardanus</i> <i>L'Olimpiade</i> (ms.) <i>Renaud</i>
A. Salieri :	<i>Les Danaïdes</i> <i>Tarare</i>
G. Sarti :	<i>Adriano in Siria</i> (ms.) <i>Gli amanti consolati</i> (ms.) <i>Armida e Rinaldo</i> (ms.) <i>Castore e Polluce</i> (ms.) <i>Enea nel Lazio</i> (ms.) <i>La famille indienne en Angleterre</i> (ms.) <i>Idalide</i> (ms.) <i>Les noces de Dorine</i> (= <i>Fra i due litiganti il terzo gode</i>) <i>Il trionfo d'Atalanta</i> (autographe)
D. Steibelt :	<i>Roméo et Juliette</i>
G. Tritto :	<i>La prova reciproca</i> (ms.) <i>Le vicende amorose</i> (ms.)
J. C. Vogel :	<i>La toison d'or</i>
N. Zingarelli :	<i>Antigone</i>

Ce n'était là, au reste, qu'une partie de la bibliothèque musicale du comte Nicolas Pétrovitch Chérémétief, car des documents conservés dans les archives de la famille prouvent que, peu de temps après la mort du grand seigneur mélomane, l'administrateur de ses biens fit transporter à Moscou, outre trois grandes caisses contenant les partitions dramatiques que nous venons d'énumérer, cent treize portefeuilles remplis de symphonies, d'ouvertures, de sonates, de trios et de duos concertants¹. Détail qui atteste l'extraordinaire consommation de musique qui se faisait à Kouskovo et à Ostankino, foyers d'une activité artistique véritablement digne d'une capitale.

¹ P. BEZSONOF : *Op. cit.*, p. 25.

LES ORCHESTRES DE CORS RUSSES

Alors que, dans tous les autres domaines de la musique, que ce soit l'opéra, le ballet ou l'orchestre symphonique, la Russie a pris ses modèles en Occident, et s'est bornée à profiter des progrès d'autrui pour implanter sur son sol un art dans lequel elle était demeurée fort en retard sur toutes les nations civilisées, elle a possédé, pendant quelque soixante-quinze ans, un certain nombre d'ensembles instrumentaux, d'un type entièrement original, qu'elle avait créés de toutes pièces, et qui constituent un phénomène unique dans l'histoire de la musique.

Certes, ces formations, dont le principe fut imaginé vers 1751, n'eurent qu'une existence éphémère qui ne dépassa guère le premier quart du XIX^e siècle. Du moins, pendant ce court espace de temps, atteignirent-elles à une extraordinaire perfection, et connurent-elles une vogue incroyable qu'attestent les récits de nombreux contemporains, tant russes qu'étrangers, auxquels nous sommes redevables de précieux renseignements sur leur activité et leur popularité.

Comme on le verra, ces « musiques de cors » — c'est ainsi qu'elles furent dénommées — présentaient cette particularité d'être composées d'instruments dont chacun n'était capable de produire qu'une seule note, offrant de la sorte un pendant inattendu aux ensembles de flûtes rudimentaires qui sont en usage dans certaines peuplades du Congo et de l'Amérique du Sud¹ : circonstance qui ne les empêcha pas de se poser en rivales de l'orchestre traditionnel avec lequel elles collaborèrent parfois, voire — tant leur virtuosité était grande — de prendre occasionnellement sa place.

Bien naturellement, leur apparition ne manqua pas d'exciter la curiosité des voyageurs venus séjourner en Russie, et les écrits de ces témoins nous révèlent la surprise ressentie par eux, à l'audition d'orchestres si différents de ceux qu'ils avaient l'habitude d'entendre dans leurs pays. Le premier étranger qui ait fait mention des « musiques de cors » est l'historien allemand A. L. von Schlözer (1735-1809) qui habita Saint-Petersbourg de 1761 à 1769, soit à l'époque où ces ensembles étaient dans toute leur nouveauté, ce qui confère un particulier intérêt à la lettre dans laquelle il mande ces détails à l'un de ses correspondants :

... Par cette chaude soirée d'été, je suis assis à ma table à écrire. Et voilà que Grégoire Orlof descend la Néva sur son yacht, suivi d'une flottille de chaloupes impériales. En tête se trouve un bateau portant une quarantaine de jeunes gens qui font une musique comme je n'en ai jamais entendu de ma vie, bien que je me sois figuré connaître tous les instruments de l'Europe civilisée. C'est comme si plusieurs grands orgues d'église jouaient

¹ C. SACHS : *Op. cit.*, p. 326.

de leurs tuyaux bouchés dans les deux octaves inférieures. En raison de l'éloignement, le son semble comme refoulé et assourdi. Cela est aussi nouveau pour l'oreille, que l'harmonica qui fut inventé plus tard...¹

Quelques années après, un autre Allemand, J. H. C. Meyer, consigne ces détails sur un orchestre de cors qu'il eut l'occasion de voir et d'entendre vers 1776, lors de l'inauguration d'un Wauxhall édifié sur l'île de Kamenny-Ostrof, toute proche de la capitale :

... Le nombre des chasseurs et des jeunes chasseurs² qui y jouent est de quarante-neuf, quand la musique est complète. Les cors forment quatre octaves entières. Les hommes sont divisés en trois groupes; les basses sont derrière, et leurs instruments reposent sur de petits trépieds faits exprès, parce qu'ils sont de très grandes dimensions. Chacun a sa partie dont il ne doit pas détourner les yeux un seul instant, pour pouvoir pousser sa note au bon moment³.

Puis, en 1781, ce fut au tour d'un troisième voyageur allemand, le théologien J. J. Beller-mann (1754-1842), de passer quelques mois à Saint-Pétersbourg et d'y écouter les orchestres de cors qu'il jugea en mélomane expert, ce qui nous vaut cette narration riche de curieuses précisions :

... La musique de cors est propre à la Russie, et son invention toute récente. Sa sonorité a une dignité, une pompe et une douceur que l'on constate dans tous les genres de compositions. Je l'ai souvent entendue ici, où elle porte le nom de « musique de chasse », aussi bien qu'en Esthonie où elle était, pendant trois ans, le fait des musiciens d'un régiment cantonné, durant l'été, dans un camp voisin de Wesenberg.

Cette musique est composée d'une quarantaine d'hommes dont chacun a un ou deux cors qui ne jouent qu'une seule note. Les instruments du régiment dont je viens de parler, étaient de laiton, tandis que ceux d'ici doivent être de cuivre, à en juger par leur couleur. Leur forme est à peu près celle d'un porte-voix. Ceux qui produisent les notes les plus graves, mesurent cinq à six pieds, parfois même sept, longueur qui diminue progressivement, de sorte que les plus petits n'atteignent plus qu'un pied.

Le musicien qui joue des petits cors est pourvu de deux instruments, mais celui qui en a un grand, a déjà assez à faire avec un seul. Ces hommes sont tellement entraînés, que chacun d'eux joue sa note exactement quand vient son tour, à tel point que l'on croit avoir affaire à un instrument semblable à l'orgue. La partie que chacun de ces musiciens a devant lui, ne se compose que de silences entre lesquels une seule note, toujours la même, est inscrite, par exemple ut ou ré, avec sa durée. Ceux qui sont chargés de deux instruments ont deux notes inscrites sur leur musique.

Pour exécuter un seul morceau sur ces instruments, il est nécessaire de disposer d'autant de cors, que celui-ci comporte de notes différentes. Souvent certaines notes sont jouées par deux cors à la fois, pour produire le crescendo ou, après le fortissimo, le diminuendo et le smorzando.

Autant il est émouvant d'entendre, de cette manière, un adagio ou un choral, autant il est divertissant de voir jouer un allegro. Le musicien qui est affecté à deux petits cors

¹ *Oeffentliches und Privatleben von ihm selbst beschrieben*. Traduction russe publiée dans : *Recueil de la 2^e section de l'Académie des Sciences*; Saint-Pétersbourg, T. XIII, p. 161. Nous n'avons pu découvrir l'original de ce passage dans l'édition de l'autobiographie de A. L. von Schlözer, qui a été publiée à Leipzig, en 1828.

² Les orchestres de cors furent, tout d'abord, appelés : « musiques de chasse », d'où le terme de chasseurs, employé pour désigner les instrumentistes.

³ *Op. cit.*, I, 346.

en tient un dans chaque main et, lorsque les notes de ces instruments se succèdent dans un mouvement vif, il les porte rapidement à ses lèvres. Cependant, le chef d'orchestre doit veiller à ce que les deux notes que cet homme détient, ne se succèdent pas immédiatement, ce qui empêcherait le legato de l'exécution. Aussi, lorsque ces deux notes arrivent l'une après l'autre, il doit répartir les cors d'une autre manière...

... La nouveauté de la chose, la qualité de la sonorité qui joint la force et la majesté à une suave plénitude, et qui, particulièrement en plein air, possède un charme indescriptible, firent que cette initiative trouva de nombreux imitateurs. Des colonels et des généraux fortunés, qui dépensent de fortes sommes pour leur profession et pour leurs régiments, ont introduit la musique de cors dans leurs unités. Ce fut le cas, notamment, des colonels von Rautenfeld et Apraxine dont les régiments montent la garde, cette année, dans la résidence, ainsi que de bien d'autres encore. On assure que Monsieur Apraxine, colonel du régiment de Kief qui est cantonné au Vassili-Ostrof¹, dépense ainsi R. 20.000,— par an, pour faire briller sa troupe. Dans son orchestre, l'effectif est doublé et formé d'hommes très habiles qu'il paie de sa poche...

... Il me paraît très étrange que l'on veuille développer cette musique de cors en Russie. Les autres nations qui, comparativement, ont un excès de population, s'efforcent toujours d'arriver à ce qu'un seul homme puisse faire une musique complète, à peu de frais et sans risque d'accident. Ici, c'est le contraire. Malgré le manque évident de sujets, on ambitionne de former, avec beaucoup d'hommes et à grands frais, une musique incomplète, car elle le reste, malgré la plus belle sonorité du monde.

Aussi ai-je proposé souvent que l'on amène, sur le front des troupes, un orgue dont les tuyaux seraient semblables à ces cors, ce qui nécessiterait la présence de trois personnes seulement : l'organiste, le souffleur et le cocher. Les trente-sept autres hommes pourraient ainsi être employés à édifier le pays, si on ne les envoie pas à l'exercice².

A ce témoignage où perce l'esprit pratique de l'Allemand, il faut joindre ceux de deux Français qui séjournèrent successivement en Russie. Tout d'abord, le diplomate L. P. de Ségur qui, évoquant un concert donné dans le palais du prince Grégoire Potemkine, marque en ces termes l'étonnement que lui causa la virtuosité des instrumentistes :

... Ce prince nous fit entendre le concert le plus étrange : c'était une musique composée uniquement de cors, et dont chacun ne faisait jamais qu'une note; ce qui n'empêchait pas ces singuliers musiciens de jouer avec précision et rapidité des morceaux d'harmonie de la plus difficile exécution...³

Et enfin, le littérateur C. F. P. Masson qui, arrivé sur les bords de la Néva, durant les dernières années du règne de Catherine II, rapporte, dans les termes suivants, l'impression dont il ne put se défendre en entendant la « musique de cors » :

... Ils [les Russes] ont une musique nationale de leur invention, qui est extraordinaire, et qui porte l'empreinte caractéristique de leur génie asservi : elle paraît plutôt faite pour être exécutée par une machine que par des hommes. Une cinquantaine de prétendus musiciens ont chacun un cor dont la grandeur est différente et graduelle, comme les tuyaux d'un orgue : chacun de ces cornets ne rend qu'un son, et chacun des musiciens n'a devant lui qu'une seule et même note, dont le plus ou moins de valeur, et le plus ou moins d'intervalle, forment toute la variation. C'est ainsi que ces musiciens, répétant chacun leur note,

¹ Quartier populaire de Saint-Pétersbourg, situé sur une des îles de la Néva, en face de l'Amirauté.

² *Op. cit.*, pp. 368-372.

³ *Op. cit.*, I, 417.

exécutent, par un accord général, les airs les plus simples et les plus composés. La grandeur de ces cornets, la pureté et la profondeur de leurs sons, rendent ce concert sublime : Il est surtout du plus grand effet, la nuit et à la campagne. Mais je doute qu'il soit possible d'établir ailleurs qu'en Russie cette étrange musique, parce qu'on trouveroit difficilement cinquante hommes qui voulussent consacrer leur vie à ne souffler qu'une même note dans un cornet et s'assujettir, des heures entières, à compter des pauses pour attendre le moment de pousser un son, sans pouvoir s'affecter de l'air qu'ils jouent, ni de l'art qu'ils professent : Il n'y a qu'un automate, un tuyau d'orgue, ou un esclave, que l'on puisse contraindre à cette exactitude...¹

* * *

L'origine des orchestres de cors dont l'empire des tsars eut le monopole, remonte à une époque assez lointaine. Car, depuis près de deux siècles, les boyards russes avaient pris l'habitude d'animer leurs chasses en y faisant entendre des fanfares et des signaux joués par de petits ensembles de *rogui*², instruments primitifs et particuliers au pays, qui, par leur sonorité perçante et leur forme droite ou légèrement incurvée, rappelaient les cornets (*Zinken*) alors en usage en Allemagne. Par la suite, le cor de chasse apparut également et trouva bien vite la faveur de la haute société, si bien qu'au témoignage de l'Allemand F. V. Bergholtz, qui séjourna à Saint-Pétersbourg dans les dernières années du règne de Pierre I^{er}, les grands seigneurs russes se plaisaient à se faire accompagner, au cours de leurs promenades sur la Néva, d'un bateau sur lequel étaient montés un groupe de musiciens qui jouaient de cet instrument³ : Divertissement qui, quelque quinze ans plus tard, n'était pas moins goûté de la future impératrice Elisabeth Péetrovna dont le diplomate français de La Chétardie raconte qu'étant encore grande-duchesse, elle faisait de même, lorsqu'elle se transportait en chaloupe sur le fleuve et sur le canal de la Fontanka.

Avec le temps, les « musiques de chasse » se complétèrent et se perfectionnèrent quelque peu. Leurs propriétaires y adjoignirent des cors de chasse, parfois des trompettes, et elles en vinrent à compter quelque seize exécutants qui, on l'imagine bien, n'étaient pas grands clercs dans leur art, et dont les productions ne laissaient pas d'être assez discordantes.

Vers le milieu du xviii^e siècle, le grand-veneur de la cour, prince Sémen Kyrillovitch Narychkine⁴ (1710-1775), possédait un ensemble de ce genre dans lequel figuraient douze cors, deux trompettes et deux cornets approximativement ajustés sur les notes : *ré*, *fa* dièze, *la* et *ré* aigu, de sorte que, quand ces instruments donnaient de la voix dans la forêt, celle-ci retentissait de l'accord de *ré* majeur. En effet, chacun des hommes affectés à ce service ignorait complètement la musique, et se contentait de jouer, plus ou moins faux, la note unique à laquelle il était accoutumé. De fait, les instruments s'étaient désaccordés avec le temps, si bien qu'ils produisaient une cacophonie assez pénible pour des oreilles tant soit peu exercées⁵. Ce que constatant, Narychkine résolut un jour de porter remède à un état de choses si défectueux. Comme il avait pu apprécier le talent et les connaissances du corniste Johann-Anton Maresch⁶ que le grand-chancelier Bestougef-Rioumine avait fait venir de l'étranger peu auparavant, il s'adressa en 1751 à l'artiste tchèque, et lui confia la tâche de restaurer sa musique, en exprimant le désir que celle-ci parvînt non seulement à jouer seule, mais aussi à accompagner d'autres

¹ *Op. cit.*, II, 61-62.

² *Rog* = cor, cornet.

³ *Journal*, trad. russe, 3^e éd.; Moscou, 1902.

⁴ Fig. 150, nous reproduisons le portrait du prince S. K. Narychkine, d'après celui — exécuté par un artiste inconnu — qui figure dans la collection : *Portraits russes...*, publiée par le grand-duc NICOLAS MIKHAILOVITCH.

⁵ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, pp. 1-2.

⁶ Voir T. I, pp. 233-234, la biographie de cet artiste; et, fig. 36, son portrait.

instruments, et en proposant de prélever, dans sa domesticité, une douzaine de jeunes gens qui seraient contraints de se mettre à l'étude du cor de chasse.

Toutefois, sachant par expérience que pareil apprentissage exigerait un certain nombre d'années, Maresch chercha un moyen de tourner la difficulté. Doué d'un esprit ingénieux, il se dit que, s'il disposait d'un nombre d'instruments suffisant pour couvrir deux octaves entières, avec tous les demi-tons intermédiaires, il lui serait possible de faire exécuter de petits morceaux très simples par ses hommes, en continuant de ne confier qu'une seule note — toujours la même — à chacun d'eux.

Aussi commença-t-il par augmenter quelque peu l'effectif de son ensemble qu'il composa uniquement de cornets russes (*roqui*) dont les dimensions étaient proportionnées à la hauteur des sons qu'ils devaient produire. Puis, s'attachant à la formation préliminaire des jeunes gens que le grand-veneur avait mis à sa disposition pour compléter l'orchestre, il commença à leur apprendre à compter les quatre, trois ou deux temps d'une mesure, conformément aux parties très rudimentaires qu'il leur avait distribuées car, sans y tracer de portées, il s'était borné à y inscrire la note à jouer, entre une série de signes uniformes dont chacun équivalait à une unité de silence ¹. Et comme le bruit de l'exécution couvrait sa voix, il imagina de rythmer le jeu des musiciens au moyen d'une cloche qu'il frappait au premier temps de chaque mesure. De la sorte et au prix de grands efforts, Maresch parvint à faire jouer, par ses jeunes élèves, de petits morceaux à trois voix, dont l'audition surprit fort S. K. Narychkine que ce projet avait laissé assez sceptique ².

Encouragé par ce succès, l'artiste tchèque décida, avec l'assentiment de son protecteur, d'accroître encore l'étendue de son orchestre qu'il porta progressivement à trois, puis à quatre octaves et demie, par l'adjonction de nouveaux instruments confectionnés sur ses indications. De forme droite, avec une courbure parabolique près de l'embouchure, ces instruments étaient de cuivre; le plus grave, qui produisait le contre-*la*, mesurait plus de cinq mètres et demi, tandis que le plus aigu qui donnait le *ré* ⁵ avait sept centimètres et demi seulement. Ceux de la basse pouvaient être joués sans fatigue par de très jeunes gens, mais les plus petits, exigeant un effort considérable, n'étaient confiés qu'à des adultes possédant des poumons solides. La difficulté était de les accorder exactement. Aussi Maresch imagina-t-il bientôt un dispositif ingénieux qui rendait cette opération sensiblement plus aisée. A cet effet, il fit adapter, à l'extrémité inférieure de chaque instrument, une sorte de fourreau mobile, en laiton, qui était fixé par deux vis, et qui, permettant par son déplacement d'augmenter ou de diminuer la longueur totale du tube, offrait ainsi la possibilité d'abaisser ou d'élever légèrement le son que celui-ci produisait ³.

On le conçoit, le répertoire dont la musique de cors dut se satisfaire, durant les premiers temps de son existence, était assez restreint, et ne devait être composé que de quelques petits morceaux arrangés par Maresch. Mais l'effet produit par cet ensemble était si nouveau et si agréable, que le prince Narychkine tint à le faire entendre par l'impératrice et par sa suite, un jour où, en 1753 ⁴, la cour se trouvait réunie au village d'Izmailovo, près de Moscou, pour une grande partie de chasse. Cette révélation causa à tous les auditeurs un plaisir dont on retrouve

¹ Fig. 151, nous reproduisons une partition pour « musique de cors », dans laquelle la partie de chaque instrumentiste est notée selon ce système. Comme on le verra, lorsque les musiciens furent plus instruits, certains chefs d'orchestre adoptèrent la notation sur portée.

² J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, pp. 2-8.

³ *Ibid.*, p. 14. Fig. 152, voir ces instruments et ce dispositif désigné, sur le cor le plus grand, par les lettres *a* et *b*.

⁴ Suivi par tous les musicographes postérieurs, J. C. HINRICHS (*Op. cit.*, p. 9), qui ne fut pas témoin de l'événement et qui ne le rapporte que par oui-dire, le place en 1757. Mais l'historien J. VON STÄHLIN, qui en fut contemporain et dont les dires sont généralement exacts, indique la date de 1753 (*Op. cit.*, II, 121). Celle-ci paraît d'autant plus vraisemblable, qu'elle coïncide avec l'apparition de l'ode de M. V. Lomonossov que nous reproduisons ci-dessous, et dans laquelle le poète impérial évoque précisément l'invention récente de la musique de cors et les incidents d'une grande chasse.

l'écho dans cette pièce de vers intitulée : *Sur l'invention de la musique de cors*, que le poète M. V. Lomonossov s'empessa d'écrire pour célébrer un événement si singulier :

*Les délices des chasseurs et des bergers sont à la campagne.
 Les uns chassent les animaux, les autres gardent les troupeaux.
 Le chasseur fait rugir le cor, le berger fait siffler son flûteau.
 Celui-là effarouche les nymphes, mais le trille doux est agréable.
 Là-bas, l'aboïement bruyant des chiens; ici, près d'un ruisseau tranquille,
 Les agneaux bêlent après leurs mères.
 Ici, la tendresse et le calme, ici, l'amour règne.
 Là, le bruit de la chasse fait bouillonner le sang, autant que le fracas de Mars.
 Mais aujourd'hui, ô Nymphes, accourez ici et là !
 Et délectez-vous également des deux musiques.
 Ce qu'il y avait de grossier dans les cors de chasse,
 Narychkine l'a adouci sur nos rives.
 Dans ce que fuyaient les bêtes sauvages,
 Les oreilles délicates trouvent désormais leur plaisir.*

Pour la tsarine Elisabeth Péetrovna qui adorait la musique, elle fut si agréablement surprise par ce concert inhabituel, qu'elle ordonna aussitôt à son grand-veneur de constituer pour elle un orchestre tout semblable, avec des jeunes garçons appartenant aux familles des chasseurs de la cour. Nommé chef de ce nouvel ensemble, J. A. Maresch s'empessa de choisir des enfants qui, étudiant quelque instrument, possédaient déjà les notions élémentaires de la musique, ce qui devait rendre leur formation plus aisée et plus rapide¹. Et l'on imagine bien que les courtisans ne manquèrent pas d'imiter un exemple venu de si haut, de sorte qu'en peu de temps, la capitale posséda plusieurs orchestres de cors appartenant à de nobles particuliers, ainsi que d'autres qui furent constitués au sein de certains régiments, notamment celui d'Izmaïlovsky et celui de la Cavalerie de la garde.

Sous le règne de Catherine II, cette mode persista et s'affirma encore, car la nouvelle souveraine montrait, pour cette institution, un intérêt qu'elle était loin de témoigner à la musique en général, et elle usait en toute occasion de l'ensemble dirigé par J. A. Maresch, pour rehausser l'éclat de ses festivités. C'est ainsi que, pendant le carnaval de 1763, Moscou où la cour se trouvait alors réunie, assista à un spectacle peu ordinaire en voyant cheminer, dans les rues du Faubourg allemand, une *Montagne de Diane* qui, édiflée sur d'énormes traîneaux, ne mesurait pas moins de douze mètres de haut et quelque quatre-vingt-cinq de circonférence ! Traînée par vingt-deux paires de bœufs, cette machine gigantesque était plantée de toute une forêt de sapins dans laquelle on apercevait des élans, des renards et des lièvres vivants, cependant que dissimulée au milieu des arbres, la « musique de cors » impériale dévidait son répertoire. Puis, quelques semaines plus tard, le même ensemble se fit entendre, pendant que l'impératrice et toute sa cour se rendaient à la cérémonie traditionnelle de « l'arrivée du Printemps »². Et l'été venu, la souveraine ayant regagné Tsarskoïé-Sélo prit l'habitude de faire jouer sa « musique de chasse » à quelque distance de la résidence, pour égayer ses réceptions, tandis que les instrumentistes exécutaient des arrangements d'ouvertures et d'airs d'opéras élaborés par J. A. Maresch³.

Si puissamment patronnée, la musique de cors connaît dès lors une faveur toujours grandissante. Elle prend part aux cérémonies officielles les plus diverses, ainsi qu'en témoigne

¹ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, pp. 9-11.

² *Ibid.*, pp. 11-13.

³ *Ibid.*, p. XII.

ce compte rendu d'un grand carrousel équestre organisé le 16 juin 1766 à Saint-Pétersbourg, en présence de Catherine II et de toute la cour :

... Quand les quadrilles entrèrent dans l'amphithéâtre, la musique joua bruyamment, avec une sonorité encore inconnue et due aux instruments récemment inventés, car ils avaient l'aspect qu'on leur connaissait dans l'antiquité, et ils jouaient une mélodie d'un caractère accordé à l'armée de chaque nation ancienne ¹.

De même, la musique de cors tient un rôle à l'Académie des sciences où, à la fin d'un spectacle en plein air qui eut lieu en 1775, les élèves chantèrent « une chanson joyeuse, avec accompagnement de musique de cors » ². Cependant que, quelques jours plus tard, elle se fait entendre « sans arrêt » pendant la brillante mascarade organisée pour la cour, au Palais Anitchkof, à l'occasion de la conclusion de la paix de Koutchouk-Kaïnardji ³. En même temps, elle est de toutes les réceptions que les grands seigneurs offrent à la haute société, aussi bien en province, à Yaropolsk chez le comte G. I. Tchernychef, qu'à Saint-Pétersbourg chez le prince Viazemsky ou chez le prince Lev Narychkine où, en 1778, Catherine II fut reçue, à son entrée dans la salle de mascarade, aux sons d'une « marche jouée par la musique de cors et par les autres instruments », et où, quatre ans plus tard, la souveraine dîna avec un accompagnement identique ⁴.

Vogue telle que, par deux fois au cours de la seule année 1782, le poète G. R. Derjavine fait allusion à ces ensembles dans ses pièces de vers, écrivant :

*... sur les rives de la Néva,
Je me plais à écouter, la nuit,
Les cors et les rames des nautoniers lointains... ⁵*

puis :

*... Et ici, les joyeuses nymphes et les Cupidons,
Formant leurs rondes, de jouer, de danser entre eux,
Aux sons agréables
De la musique de cors lointaine... ⁶*

Mais les orchestres imaginés par J. A. Maresch ne se contentent bientôt plus de ces manifestations mondaines ou pittoresques. On les voit pénétrer peu à peu jusque dans les salles de concerts, et prendre une part active à la vie musicale des grandes villes. Ainsi en 1785, quand la célèbre bande de cors russes appartenant au prince Grégoire Potemkine est requise, par Giuseppe Sarti, de jouer une symphonie au cours du concert organisé au bénéfice de celui-ci ⁷. Cependant que, l'année suivante, elle se fait entendre dans la séance donnée par deux artistes bavares de passage à Saint-Pétersbourg, les frères Böck, cornistes eux aussi ⁸.

Le fait est qu'à cette époque, ces orchestres étaient arrivés à un degré de virtuosité et de précision que l'on a peine à concevoir, quand on sait le principe simpliste sur lequel ils reposaient. Désormais capables d'exécuter, sans le moindre accroc, les traits les plus compliqués et les plus

¹ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 27 juin 1766.

² *Ibid.*, du 21 juillet 1775.

³ *Ibid.*, du 31 juillet 1775. Situé au milieu de la Perspective de Nevsky, à l'angle de celle-ci et du canal de la Fontanka, le Palais-Anitchkof, tout d'abord appelé Razoumovsky, du nom de son premier propriétaire, fut édifié peu avant le milieu du XVIII^e siècle, par le fameux architecte Bartolomeo Rastrelli.

⁴ *Ibid.*, des 6 octobre 1775, 27 décembre 1776, 16 février 1778 et 8 juillet 1782.

⁵ Ode : *Félitza*.

⁶ Poème : *Les ruines*.

⁷ *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 10 octobre 1785, annonce.

⁸ *Ibid.*, du 13 mars 1786, annonce.

rapides, ils bénéficiaient, au surplus, d'une sonorité infiniment plus agréable — parce que moins dure — que cela avait été le cas, lors de leurs débuts. Cela, grâce à des perfectionnements dont certains de leurs chefs avaient eu l'initiative, et qui leur permettaient de se produire même dans des salles closes.

Déjà, dans les premiers temps, J. A. Maresch avait cherché le moyen d'atténuer leur éclat, en faisant aboutir l'extrémité inférieure des instruments dans une caisse de bois autour de laquelle les exécutants se rangeaient, et sur la partie supérieure de laquelle il avait ménagé deux ouvertures que des volets pouvaient augmenter ou rétrécir à volonté, sorte d'étouffoir ingénieux grâce auquel l'ensemble était en mesure de ne plus jouer exclusivement en plein air, comme il le faisait auparavant, mais de se produire dans un local fermé, à proximité immédiate des auditeurs. De son côté, le chambellan Vadkovsky, propriétaire d'un orchestre de cors qui était considéré comme l'un des meilleurs du temps, s'était avisé, pour aboutir au même résultat, d'installer ses musiciens dans une chambre située directement au-dessous de celle dans laquelle ses invités étaient réunis, les sons parvenant à ceux-ci par deux ouvertures ménagées dans le plancher ¹.

Pendant, la véritable solution était autre, et elle fut trouvée en 1774, date à laquelle la « musique de cors impériale » fut substituée à l'orchestre ordinaire, au cours de la représentation d'*Alceste* de H.-Fr. Raupach, qui fut donnée, le 8 décembre, dans le palais du prince S. K. Narychkine. Pour cette occasion, les cors de cuivre employés jusqu'alors, avaient été remplacés par des instruments confectionnés selon des données toutes nouvelles, car ils étaient entièrement de bois, laqués à l'intérieur et tendus de cuir sur leur face externe, circonstance qui ne permettait pas seulement d'en jouer avec plus de facilité, mais qui avait encore l'avantage de produire un timbre plus doux et d'une qualité fort agréable ², semblable — au témoignage de plusieurs contemporains — à la sonorité d'un grand orgue.

Peu à peu, au reste, le nombre des musiciens s'était accru. Cependant que certains petits ensembles de province n'en comptaient que dix à douze, l'effectif des grands orchestres varia entre trente et quarante, s'élevant parfois jusqu'à cinquante, et même soixante. Et, comme l'habitude s'était introduite de doubler toutes les notes du médium et de l'aigu, afin de compenser de la sorte la puissance du registre grave, certains d'entre eux possédaient jusqu'à quatre-vingt-onze instruments, deux ou trois de ceux-ci étant confiés au même homme qui en jouait alternativement ³.

Le plus généralement, l'instruction de ces exécutants était déferée aux chefs mêmes des orchestres. Mais bientôt, la faveur toujours croissante dont ceux-ci jouirent auprès de la haute société russe, détermina certains artistes professionnels à ouvrir des écoles et des cours spécialement destinés aux jeunes gens que leurs propriétaires désiraient faire enseigner. C'est ainsi qu'en 1783, à Moscou, Michel Frantzovitch Kerzelli et Anton Diehl fondèrent la première en date des institutions de ce genre, dans laquelle ils offraient de former pour tous les instruments, y compris la « musique de cors », les élèves qui leur seraient envoyés par des particuliers ⁴. Onze ans plus tard, Michel Frantzovitch Kerzelli, qui avait probablement trouvé là un commode moyen d'existence, se consacrait encore à la même occupation, ainsi qu'en témoigne une annonce qu'il publia à ce moment, et par laquelle il portait à la connaissance des intéressés, qu'il se faisait fort :

... d'enseigner la musique de cors en trois ans, à la condition que, d'entre les hommes qui lui seront confiés, il y en ait un qui sache un peu la musique, et que cet élève puisse aussi

¹ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, pp. 26-27.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 19. Au reste, les chiffres indiqués par les contemporains sont fort variables, alors même qu'il s'agit du même orchestre. C'est ainsi qu'au dire de J. C. Hinrichs, celui du prince G. Potemkine groupait trente-six musiciens, tandis que la princesse V. N. Golovina en vit cinquante ! Pour sa part, J. von Stählin articule le chiffre de quarante-neuf instrumentistes, comme celui d'un effectif normal.

⁴ Voir ci-dessus, p. 345, l'annonce que ces deux artistes publièrent à ce sujet, dans la *Gazette de Moscou*.

*diriger seul l'ensemble; que tous ces élèves viennent de leur propre volonté et ne soient pas astreints à d'autres obligations; sans cela il ne s'engage pas à les enseigner dans le délai fixé plus haut...*¹

Puis, en 1800, c'est au tour du « célèbre chef d'orchestre de musique de cors » Sila Karéline, alors au service de N. N. Démidof à Moscou, de faire savoir qu'il prenait :

*... pour les enseigner des gens sachant au moins un peu la musique, et qui soient capables de transcrire eux-mêmes les parties...*²

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la Russie compta un nombre considérable d'orchestres de cors, dont certains jouissaient d'une grande réputation. Si celui de Sémen K. Narychkine, que J. A. Maresch avait formé en 1751, disparut quelque quinze ans plus tard, quand son propriétaire, accaparé par ses multiples charges officielles, ne trouva plus le temps de s'en occuper³, quantité d'autres, non moins remarquablement disciplinés, faisaient les délices des mélomanes de la haute société, comme du populaire de la capitale. On en trouvait, en effet, dans la maison du comte G. I. Tchernychef qui avait trente cornistes, dans celles des comtes Viazemsky, K. G. Razoumovsky, Stroganof et Ostermann, dans le palais du prince Lev Narychkine, ainsi que dans plusieurs régiments de la Garde impériale. Tandis que Moscou avait ceux du prince P. M. Volkonsky, du comte A. G. Orlof, des *pomiechtchiki* A. E. Stolypine et P. I. Kolytchef et du comte N. P. Chérémétief⁴.

Au témoignage des contemporains, le meilleur de ces ensembles était celui du comte K. G. Razoumovsky qui le céda au prince Grégoire Potemkine, pour la somme de R. 40.000,—. Comptant trente-six exécutants, il était dirigé par Carl Lau⁵ qui, au prix de longs et patients efforts, l'avait amené à un point de perfection véritablement extraordinaire. Aussi le prince Potemkine qui en raffolait, se faisait-il accompagner par sa bande, dans tous ses déplacements. De la sorte, il put la faire entendre à Kherson en 1787, lors de l'entrevue de Catherine II et de l'empereur d'Autriche Joseph II, stupéfiant ce dernier par la virtuosité avec laquelle l'ensemble joua une *Fugue* composée tout exprès par Giuseppe Sarti. Comme nous l'avons dit, cet orchestre vint, au cours des années suivantes, rehausser l'éclat des grands oratorios écrits par le même musicien pour célébrer les victoires remportées par les armées russes sur les Turcs. Malheureusement, à la mort du prince, l'ensemble se dispersa, et il est probable que ses membres, vendus isolément, passèrent en la possession de quelques autres amateurs⁶.

Dans les dernières années du règne de Catherine II, ce fut au tour de la musique du chambellan F. F. Vadkovsky, de bénéficier d'une pareille renommée dans la capitale. Formée tout d'abord par Carl Lau, elle était dirigée alors par Sila Karéline, et ce jugement que J. C. Hinrichs porte sur elle, atteste la prodigieuse virtuosité à laquelle elle était parvenue :

... Elle se distinguait non seulement par la précision extraordinaire avec laquelle elle exécutait les pièces les plus difficiles, mais encore par la suavité du son des cors, grâce sans doute à l'habileté des musiciens, mais plus encore à la qualité des instruments... Comme ces gens sont presque tous des musiciens, leurs notes et leurs silences ne sont pas

¹ *Gazette de Moscou*, N° 47 de 1794.

² *Ibid.*, N° 48 de 1800.

³ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, p. 10.

⁴ *Gazette de Saint-Petersbourg* et *Gazette de Moscou*, *passim*, ainsi que mémoires de l'époque. —

J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, *passim*.

⁵ Sur cet artiste, voir ci-dessus, p. 495.

⁶ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, p. 16.

écrits comme on l'a fait jusqu'à maintenant, mais placés sur une portée de cinq lignes, avec tous les signes typographiques usuels...¹

C'était là, on en conviendra, un progrès notable sur la notation simpliste employée pendant quelque quarante ans, et qui prouvait qu'entre temps l'instruction des musiciens avait été sensiblement développée, ce qui ne laissait pas de rendre plus aisée la tâche de leurs chefs.

Aussi concevoit-on qu'à cette époque, les orchestres de cors aient pris une place toujours plus importante dans la vie musicale quotidienne. Ils n'étaient pas seulement un élément de curiosité obligatoire dans les grandes mascarades où ils enlevaient avec brio des polonaises, des menuets et des contredanses que leur sonorité pleine et puissante rendait fort entraînants². On les mettait encore à contribution dans les salles de concerts où, dissimulées derrière les autres instruments, leurs basses profondes et solennelles surprenaient agréablement l'auditeur³.

Aussi Giuseppe Sarti, désireux de conférer un particulier éclat au concert qu'il donna à Moscou en 1791, fit-il appel aux cors de N. F. Kolytchef, pour l'exécution de son oratorio russe : *Te Deum laudamus*, dans laquelle il réunit plus de deux cents musiciens, cependant que, quelques jours plus tard, le violoniste Feyer se produisit dans les mêmes conditions, et qu'en 1796, Franz Kerzelli fit entendre dans son concert, toujours par la même bande, une « grande symphonie » dont on regrette de ne pas connaître l'auteur. Exemple qui fut imité, en 1799, par Daniil Kachine dont le programme comprenait « de grands chœurs de musique de cors complète »⁴.

Au reste, la perfection technique à laquelle ces ensembles avaient atteint, leur permettait d'enrichir constamment leur répertoire. Tandis que, vers 1780, la bande impériale jouait déjà les ouvertures et les airs des opéras les plus goûtés à cette époque : *Henri IV, ou La bataille d'Ivry* de J. P. E. Martini, *Le déserteur* de P. A. Monsigny, *Der Kaufmann von Smyrna* de C. D. Stegmann (ou de F. A. Holly), *Zémire et Azor*, *Le tableau parlant* et *La belle Arsène* de Grétry, ainsi que des fugues à quatre voix qu'elle exposait « aussi bien qu'un bon organiste, et avec un *legato* parfait »⁵, les cors du prince P. M. Volkonsky tenaient leur partie dans la représentation de *Tom Jones* de F. A. D. Philidor qui fut donnée, vers 1785, sur le théâtre de ce seigneur⁶. De son côté, M^{me} Vigée-Lebrun rapporte qu'elle entendit en 1795, chez le comte Stroganof, l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, enlevée « d'une manière ravissante »⁷. Et il n'était pas jusqu'aux œuvres de Haydn et de Mozart qui ne fissent l'objet d'adaptations de ce genre, ainsi que le révèle une annonce publiée en 1800, par Sila Karéline qui offrait alors aux amateurs des transcriptions de divers ouvrages de ces maîtres, dont il était l'auteur⁸.

Au reste, plusieurs compositeurs n'avaient pas tardé de s'aviser des effets impressionnants qu'il était possible de tirer de l'emploi adroit des cors russes adjoints à l'orchestre traditionnel ; Giuseppe Sarti le premier qui, paraît-il, montrait, à ce point de vue, une particulière ingéniosité et qui, disposant de la musique du prince Grégoire Potemkine, ne négligea pas pareille aubaine. Il lui réserva, tout d'abord, une place importante dans l'oratorio : *Seigneur, je t'implore* qu'il fit exécuter en 1785, dans le palais du prince, obtenant — au dire d'un témoin — des effets semblables à ceux

... d'une espèce d'orgue vivant dont le son harmonieux a une action très agréable pour l'oreille⁹.

¹ *Op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 19. — Et *Gazette de Saint-Pétersbourg*, 1791-1793, *passim*.

³ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, p. 19.

⁴ *Gazette de Moscou*, N^{os} 11 et 21 de mars 1796, et 26 de 1799, annonces.

⁵ J. C. HINRICHS : *Op. cit.*, pp. 13-14.

⁶ *Dictionnaire dramatique*, p. 140.

⁷ *Op. cit.*, I, 315.

⁸ *Gazette de Moscou*, N^o 48 de 1800.

⁹ C. F. CRAMER : *Op. cit.*, II, 726, correspondance de Saint-Pétersbourg.

Puis ce fut la *Fugue* dont le *maestro* régala l'empereur d'Autriche Joseph II, à Kherson en 1787; et les deux oratorios russes : *Te Deum laudamus* (Jassy, 1789) et *Gloria in excelsis* (Saint-Pétersbourg, 1792) qui, exécutés par un énorme appareil sonore auquel étaient joints des canons, firent une impression profonde sur l'assistance. Ce fut enfin, un petit chœur : *Se fula vegga*, dont on ignore la destination et la date, mais dont on sait que les cors russes y soutenaient l'orchestre symphonique.

Peut-être est-ce aussi à Giuseppe Sarti, qui excellait à tirer parti de moyens aussi sensationnels, qu'est dû un *Hymne à la souveraine de la septième partie du globe terrestre*¹ qui fut chanté, avec l'accompagnement de la musique de cors placée sur une galerie, lors de la fête splendide que le prince Grégoire Potemkine offrit en 1791 à Catherine II, au moment où la souveraine parut dans la salle.

Imitant l'exemple donné si souvent par le compositeur italien, Joseph Kozlowski recourut, lui aussi, aux cors russes pour communiquer plus d'éclat à certaines de ses œuvres de circonstance. C'est ainsi qu'il publia, en 1796, *Six Polonaises à grand orchestre, et avec la musique de cors des chasseurs*², auxquelles l'adjonction de cet ensemble devait certainement conférer un caractère extraordinairement solennel. Mais c'est peut-être lorsqu'il écrivit, en 1798, son *Requiem* pour le repos de l'âme de l'ex-roi de Pologne Stanislas-Auguste, qu'il tira les effets les plus heureux de ces instruments dont la voix grave et puissante, intervenant dans les moments particulièrement dramatiques du texte liturgique, ne manqua pas sans doute d'impressionner très fortement les auditeurs³.

Tel fut le retentissement de toutes ces manifestations, que l'écho en parvint jusqu'à Paris où, dans les ultimes années du XVIII^e siècle, un écrivain demeuré inconnu proposa d'introduire les instruments russes dans les fêtes républicaines, afin de leur donner plus d'éclat et de les rendre audibles par les foules, sur les vastes emplacements où elles étaient organisées à ciel ouvert :

... Depuis que le gouvernement français donne au peuple des fêtes dignes de lui, on a souvent remarqué — écrit-il — l'insuffisance des moyens employés pour faire jouir de ces grands spectacles la foule qu'ils attirent. La voix humaine, le son de nos instruments, se perdent dans les airs avant d'être parvenus aux oreilles de la plupart des assistans. On cherchera peut-être les moyens de suppléer à notre musique d'orchestre, excellente dans des salles fermées, mais trop délicate, trop faible pour l'étendue du Champ-de-Mars. On peut citer, comme exemple, un genre de musique russe, dont l'invention paraîtra d'abord étrange et même un peu barbare; mais elle a réussi, et pourrait être perfectionnée chez nous.

Rapportant ensuite le récit d'un ami qui avait entendu des orchestres de cors en Russie, et relevant leur puissance extraordinaire, l'auteur de cette lettre ajoute :

... Pourquoi ne ferait-on pas chez nous un essai de cette musique singulière? On trouverait sans doute, dans nos orchestres, des exécutans assez habiles pour se servir, après une courte étude, des cors que l'on ferait construire. Cette nouveauté deviendrait elle-même un objet de curiosité qui attirerait aux fêtes et fournirait un moyen d'augmenter les plaisirs et la pompe de ces cérémonies nationales, encore si loin de ce qu'elles doivent devenir⁴.

¹ *Le Moscovite*, N° 3 de 1852.

² *Gazette de Saint-Pétersbourg* du 22 avril 1796, annonce.

³ Sur cet ouvrage et l'emploi qu'il fait des cors russes, voir ci-dessus, p. 711.

⁴ *Décade philosophique*; Paris, fin du XVIII^e siècle, cité par CASTIL-BLAZE : *De l'opéra en France*; Paris, 1820, T. I, pp. 240-243.

On le suppose bien, proposition si saugrenue ne pouvait trouver d'écho dans un pays qui, précisément, venait de proclamer les droits de l'homme, et où les artistes ne devaient guère se montrer disposés à une besogne asservissante dont, peu auparavant, un voyageur français avait écrit fort justement qu'elle n'était concevable qu'au sein d'une nation connaissant encore l'esclavage.

En Russie, toutefois, les conditions étaient bien différentes, et la musique de cors continua de fleurir au début du XIX^e siècle, cultivée par des orchestres toujours plus exercés et plus actifs. A cette époque, en effet, on les voit se produire régulièrement dans les jardins publics de Saint-Pétersbourg, faisant les délices des petites gens qui accourent en foule sur les îles de la Néva, quand l'ensemble du prince D. L. Narychkine joue au Kamenny-Ostrof, dans la propriété de ce seigneur ¹.

Dans le même temps, ces orchestres paraissent de plus en plus fréquemment aux programmes des soirées musicales dont ils constituent l'une des attractions les plus goûtées. L'un d'eux prend part aux auditions d'oratorios de G. Sarti, organisées à Saint-Pétersbourg par la direction des Théâtres impériaux, entre 1800 ² et 1803. Au dire du violoniste Ludwig Spohr qui assista à cette dernière séance, l'orchestre comptant trente-six violons, et dans lequel les bois et les cuivres avaient été doublés, se trouvait renforcé par un groupe de quarante cors russes qui jouèrent seuls une ouverture de Gluck dont l'exécution stupéfia le célèbre artiste allemand, car elle fut enlevée :

... dans un mouvement et avec une précision qui auraient déjà été fort scabreux pour des instruments à cordes. Je ne l'aurais pu croire, si je ne l'avais entendue de mes oreilles. Naturellement, l'Adagio de cette ouverture fit plus d'effet que l'Allegro, parce qu'il est contraire à la nature des choses d'obliger ces tuyaux d'orgue vivants à exécuter des passages aussi rapides... ³

De même en allait-il à Moscou où, en 1801, l'orchestre du comte N. P. Chérémétief prêta son concours à Elisabeth Sandounova ⁴, tandis que, peu de temps après, un autre ensemble du même genre, celui du prince Troubetzkoy, s'inscrivit au programme du concert donné par la cantatrice et pianiste française Doublet, en faisant entendre une ouverture de J.-G. Naumann, ainsi que plusieurs airs avec variations ⁵.

Cet usage était si bien entré alors dans les mœurs, que les ensembles de cors russes étaient constamment appelés à participer à des cérémonies officielles dont ils soulignaient la solennité. C'est ainsi qu'à son entrée à Mitau, en 1810, l'impératrice Elisabeth Alexéievna fut reçue aux sons d'une de ces musiques postée sur le bord de la rivière ⁶, et qu'il en alla de même quand, en 1814, une fête splendide fut organisée dans la résidence impériale de Pavlovsk, pour célébrer l'arrivée d'Alexandre I^{er}, à son retour de la campagne de France ⁷.

Mais, quelques années auparavant, un bien autre honneur était advenu aux cors russes qui avaient eu la faveur insigne de se voir confier une partie dans les oratorios de Joseph Haydn : innovation audacieuse dont le maître se fût montré sans doute assez surpris, s'il en avait pu avoir connaissance et qui, fait curieux, a passé complètement inaperçue des musicographes du pays. En 1801, en effet, le chef d'orchestre viennois Anton Eberl s'était avisé de faire entendre, par trois fois, *La Création* aux mélomanes pétersbourgeois et, comme les trombones étaient

¹ Y. VON ARNOLD : *Souvenirs*; Moscou, 1902, T. I, p. 60.

² *Archives Th. Imp.*, II, 582.

³ L. SPOHR : *Op. cit.*, I, 50.

⁴ I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 12.

⁵ *Courrier de Moscou*; Moscou, 1805, p. 202.

⁶ *La Poste du Nord*, 27 août 1810.

⁷ *Ibid.*, 1^{er} août 1814.

encore inconnus en Russie, il n'avait rien trouvé de mieux que de leur substituer ces instruments dont l'intervention inattendue fit une impression extraordinaire, au dire d'un journaliste allemand qui la dépeint en ces termes :

... Les trombones qui font défaut ici, furent remplacés par la musique des cors, cet orgue vivant. Mais les mots me manquent pour décrire l'extraordinaire effet produit par cette substitution. Il convenait d'assurer la plus parfaite exécution à cette œuvre, et ni son génial créateur, ni le public viennois ne purent l'entendre de façon aussi satisfaisante que ce fut le cas cette fois-ci. La sonorité de ces cors provoqua bien souvent l'étonnement et l'admiration des auditeurs. Un esprit venu du ciel semblait avoir touché l'ensemble des 230 personnes qui chantaient et qui jouaient dans l'orchestre. Les musiciens eux-mêmes, comme tout l'auditoire, paraissaient en proie à la surprise et au plaisir...¹

On peut présumer que quand, en 1802, la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg fit entendre, à son tour, le chef-d'œuvre du maître autrichien, elle recourut, elle aussi, à un procédé dont ses fondateurs avaient eu loisir d'apprécier les heureux résultats, car c'est dans des conditions identiques qu'en 1803, elle exécuta *Les Saisons*, au cours d'un concert auquel assista le célèbre violoniste L. Spohr qui nota alors qu'un ensemble de quarante cors soutenait la masse des choristes, et que :

... remplaçant l'orgue, il donnait autant de majesté que de puissance aux morceaux chantés par le chœur².

Dans les premières années du XIX^e siècle, les orchestres de cors étaient encore fort nombreux. Parmi les meilleurs de la capitale, on citait ceux du régiment de la Cavalerie de la garde, du grand-duc Constantin Pavlovitch, et la « Musique de chasse impériale » dont Alexandre I^{er} fit cadeau au prince D. L. Narychkine³; à Moscou, ceux du prince K. Golitzyne, de la comtesse Hélène Vassilievna Chérémétiéva qui, en 1804, vendit le sien à la direction des Théâtres impériaux⁴; puis celui du comte Nicolas Péetrovitch Chérémétief qui, à la mort de ce dernier, fut acheté par le prince B. M. Tcherkassky⁵; enfin, en province, celui du comte Ilinsky à la tête duquel Sila Karéline se trouvait, vers 1820⁶.

Avec le temps, le répertoire de ces ensembles s'était considérablement accru. Il comprenait une foule de morceaux généralement empruntés aux opéras les plus aimés du public, notamment les ouvertures du *Calife de Bagdad* de Boieldieu, de *Semiramide* de Rossini, de *Joseph* de Méhul, des *Deux journées* de L. Cherubini, de *La vestale* et de *Fernand Cortez* de G. Spontini, et même celle du *Freischütz* qui fut jouée de la sorte, avant encore la représentation de cet ouvrage sur la scène impériale de Saint-Pétersbourg⁷.

D'ailleurs, les musiques de cors ne s'en tenaient pas seulement à ces ouvrages, car les parties sur lesquelles jouait l'orchestre du grand-duc Constantin Pavlovitch — conservées aujourd'hui au Musée musical historique de Leningrad — contiennent une foule de pièces des genres les plus divers, la plupart sans noms d'auteurs. A côté des ouvertures de *L'enlèvement au sérail*, de *Lodoïska* de L. Cherubini, de *Joconde* de N. Isouard, des *Deux aveugles de Tolède* de Méhul, et de nombreux fragments de *La Roussalka* de F. Kauer et S. Davydof, on y relève,

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, IV, 345, correspondance de Saint-Pétersbourg.

² *Op. cit.*, I, 49.

³ Y. VON ARNOLD : *Op. cit.*, I, 58 et 60-61.

⁴ I. BOJÉRIANOF et N. KARPOF : *Op. cit.*, I, 24.

⁵ N. FINDEISEN : *Le passé musical*, I, 112.

⁶ A. SOWINSKI : *Op. cit.*, p. 285.

⁷ Y. VON ARNOLD : *Op. cit.*, I, 60-61.

en effet, onze morceaux intitulés simplement : *Concerts* et *Quatuors*, douze *Symphonies* également anonymes dont une est qualifiée : *Symphonie très belle, militaire*, et une autre : *Symphonie moscovite*, trente-cinq chansons populaires russes, douze marches parmi lesquelles une *Marche des bonapartistes* attribuée à J. Haydn (!), quantité de polonaises, de contredanses et de chansons guerrières entre lesquelles celle de *Marlborough s'en va-t-en guerre*, deux *Hymnes chérubiques*, des pièces pittoresques telles que *Le coucou* et *Echo*, enfin un *Concert de chasse* qui mérite une mention spéciale, car il est accompagné d'un programme détaillé et fort pittoresque :

Description du matin; Chant de chasse; Organisation de la chasse; Marche; Les chasseurs simulent une lutte dans laquelle les vaincus se sauvent en courant, cependant que les vainqueurs éclatent de rire; Chant de victoire; Pièce de chasse, en signe de la victoire que l'on a remportée sur l'autre parti; Passage d'îles en îles; Galopade ou course de chevaux; On chasse le loup; Marche du retour des champs à la maison; Imitation de la descente des chevaux; Chant de chasse chanté par les piqueurs qui mènent les chiens et entrent dans la cour. Conclusion du Concert de chasse.

Le répertoire des orchestres de cors compta aussi quelques œuvres expressément écrites pour ces ensembles; tel l'*Hymne du couronnement* que le compositeur Karl Domanovsky fit exécuter à Saint-Pétersbourg en 1827, dans l'un des concerts du Grand-Carême, et dont la partition comportait également des chœurs, ainsi que l'orchestre traditionnel¹; telle aussi la *Mazurka* du comte M. Y. Vielhorsky, que son auteur fit entendre au cours de la même année, dans une sérénade en plein air, et qui fut jouée par les musiciens du régiment de la Cavalerie de la garde².

Entre temps, l'Occident avait pu enfin connaître, autrement que par ouï-dire, l'étonnante musique imaginée par J. A. Maresch, et se convaincre des prodigieuses ressources sonores qu'elle offrait. Si l'on ne doit accepter que sous bénéfice d'inventaire les informations selon lesquelles un de ces orchestres se serait produit à Prague en 1800 déjà³, et un autre à Mannheim en 1817, lors de l'exécution d'un *Te Deum*⁴, il est constant, par contre, qu'un ensemble complet de cors russes quitta Saint-Pétersbourg, vers 1818, pour aller prendre sa résidence permanente auprès de la cour du duc de Saxe-Cobourg-Gotha auquel son beau-frère, le grand-duc Constantin Pavlovitch, en avait fait cadeau. Il est probable qu'il comptait trente-quatre exécutants, car les 165 morceaux de son répertoire — voir ci-dessus — étaient notés dans autant de cahiers, et il était muni de soixante-cinq instruments. Si l'on ne possède aucun renseignement sur l'activité de cet orchestre à Cobourg, du moins son séjour dans cette ville eut-il d'heureuses conséquences. En effet, au moment où cette bande cessa de se produire, ses instruments et toute sa musique furent confiés au musée de la ville où ils demeurèrent jusqu'en 1900, date à laquelle le gouvernement russe les racheta pour les faire figurer dans le Musée de l'orchestre de la cour. Comme nous l'avons dit, cette collection, précieux témoin d'une époque révolue, a été transférée dès lors au Musée musical historique de Leningrad, où elle constitue, pour les historiens, une source documentaire d'une importance toute particulière, car elle est aujourd'hui unique de son espèce.

Au reste, il est fort possible que la présence d'un orchestre de cors à Cobourg, à cette époque, ait eu une autre conséquence encore, qui a échappé à tous les musicographes russes. Il se trouve, en effet, que, vers 1833, le compositeur allemand A. F. Anacker (1790-1854), alors fixé à Freiberg (Saxe) où il dirigeait une importante société chorale : le *Bergmusikchor* avec

¹ *L'Abeille du Nord*, 6 janvier et 8 mars 1827.

² M. I. GLINKA : *Mémoires*; Saint-Pétersbourg, 1887, p. 47.

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, III, 466.

⁴ V. C. MAHILLON : *Catalogue... du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles*; Bruxelles, 1893-1922, T. II, p. 371.

lequel il donnait annuellement de grands festivals, écrivit une œuvre intitulée : *Der Bergmanns-gruss*, dans la partition de laquelle il fit appel à treize cors russes¹. Ce qui permet de supposer — car il serait difficile d'expliquer le fait autrement — que cet artiste avait eu l'occasion d'entendre ces instruments à Cobourg, ville assez proche de celle où il résidait, et qu'il avait pu se convaincre ainsi des effets extraordinaires que l'on en pouvait tirer. Soit qu'il eût emprunté les cors de Cobourg, soit qu'il en eût fait venir de Saint-Pétersbourg ou de Moscou, A. F. Anacker promena son ouvrage dans plusieurs villes de Saxe, où il connut un vif succès. Et, comme ses musiciens avaient rapidement acquis une grande habileté dans ce genre spécial d'exécution, il écrivit encore, à leur intention, des marches et quelques morceaux qui, sans doute, ne furent pas accueillis avec une moindre faveur².

A la même époque à peu près, un orchestre de cors, certainement venu de Russie, parcourut l'Europe. Il se produisit à Lubeck, puis à Hambourg où, à la fin d'octobre 1830, il donna deux concerts, jouant des ouvertures de Boieldieu et de Méhul, des compositions de Mozart, ainsi que des chansons populaires russes³. De là, il gagna Londres où son apparition fut signalée au cours de la même année⁴, puis il passa à Paris où il se fit entendre à la salle Montesquieu, pour disparaître ensuite sans laisser de traces. Enfin, signalons qu'un autre ensemble ambulatoire du même genre arriva en 1834 en Allemagne où, sous la direction d'un artiste nommé Kozlof, il se produisit avec un grand succès dans nombre de villes, notamment à Leipzig et à Weimar⁵.

* * *

Contraste curieux : Au moment même où l'Occident avait la révélation de la musique de cors, celle-ci voyait sa vogue décliner dans le pays où elle était née, et elle se trouvait en voie de disparition, ainsi que le montrent les allusions de plus en plus rares dont elle était l'objet dans les mémoires et les périodiques de l'époque. C'est, tout d'abord, que les instruments à pistons qui se répandaient alors, spécialement dans les orchestres militaires, présentaient des avantages nombreux et indiscutables dont les moindres n'étaient pas leur justesse et leur facilité d'élocution. Mais aussi, les propriétaires de ces ensembles avaient fini par s'apercevoir que la pratique des cors russes exerçait, à la longue, une influence désastreuse sur l'état physique de leurs serfs, et les prédisposait à la tuberculose, ainsi que le note un contemporain :

... La maladie n'était pas causée par l'effort que ces hommes devaient fournir pour produire des sons, mais par le fait que chaque musicien, dans l'attente du moment où il devait jouer, était obligé de tenir constamment les lèvres gonflées et de retenir son souffle, tout en calculant la seconde où il devait pousser sa note. Ainsi, ceux qui jouaient, tout comme ceux qui se préparaient à en faire autant, n'avaient pas un instant de répit, et leurs poumons travaillaient sans arrêt⁶.

Or, comme le prix d'une propriété foncière était déterminé, autant par son étendue que par le nombre d'êtres fixés sur son sol, et que chaque âme⁷ avait, par conséquent, une valeur marchande, les *pomiechtchiki* attentifs à leurs intérêts financiers, sinon fort soucieux de la santé

¹ C. SACHS : *Op. cit.*, p. 326.

² G. SCHILLING : *Op. cit.*, I, 189.

³ J. SITTARD : *Geschichte des Concertwesens in Hamburg*, p. 193.

⁴ *The Harmonicon*; Londres, 1831, pp. 11-12.

⁵ G. SCHILLING : *Op. cit.*, VI, 102.

⁶ O. A. PREJÉTZIAVLSKY : *Souvenirs*, paru dans : *Le Passé russe*, octobre 1874, p. 462.

⁷ Dans l'appréciation de la valeur d'une propriété, l'étendue des terres n'était pas seule déterminante : Le nombre des serfs attachés à la glèbe — des âmes (*douchi*), selon l'expression consacrée — était tout aussi important, et c'est lui qui, presque toujours, était avancé, lors d'une tractation.

et du bonheur d'être qu'ils considéraient à peu près comme un simple bétail, ne tenaient pas à courir un risque dont leur fortune eût pu souffrir...

De la sorte, la musique de cors qui avait bénéficié d'une si grande faveur durant quelque soixante-quinze ans, n'était plus qu'un souvenir vers 1830. Pendant plus d'un demi-siècle, il n'en fut plus question, sinon sous la plume de quelque historien attaché aux choses du passé. Toutefois, l'institution créée par le grand-veneur Narychkine devait, bien longtemps après la mort de son promoteur, trouver un passager regain de vie.

En effet, un ensemble de cors russes fut appelé à participer aux fêtes qui, en 1883, marquèrent le couronnement de l'empereur Alexandre III. Formé de musiciens appartenant à l'Orchestre de la cour, il avait été doté de cinquante-quatre instruments fabriqués à Moscou sur le modèle de ceux d'autrefois, avec cette différence qu'au lieu d'être fixé à l'extrémité postérieure du cor, le dispositif d'accord était placé près de l'embouchure, et que celle-ci était de corne ¹.

Pendant la représentation de *La vie pour le tsar* de Michel Glinka, au Grand-Théâtre, l'ensemble joua l'hymne final de cet ouvrage, dont le mouvement très large n'offrait qu'une difficulté relative pour de bons musiciens et, de la sorte, ceux-ci réalisèrent bien tardivement le vœu du compositeur. En effet, Michel Glinka ayant gardé le souvenir d'une audition de musique de cors à laquelle il avait assisté dans son enfance, regretta toujours de n'avoir pu utiliser, dans sa partition, des instruments d'une sonorité si grave et si solennelle. Et, bien des années après avoir mis au jour son opéra, il écrivit :

... *La marche du finale de La vie pour le tsar fut conçue par moi pour ces simples trompettes sans pistons et, s'il était possible de trouver maintenant un ensemble de trompettes semblables à celles qui participèrent à notre sérénade, il est certain que ce morceau produirait beaucoup plus d'effet* ² .

Quelques semaines après ce spectacle, la cour ayant regagné la résidence impériale de Gatchina, près de Saint-Petersbourg, le même ensemble y donna un petit concert au cours duquel il fit entendre un *lied* à quatre voix : *Im Walde* de Mendelssohn, un *Sanctus* de Beethoven (probablement celui de la *Messe en ut majeur*), et un *Hymne* de D. Bortniansky ³.

Tôt après cette brève réapparition, ces instruments désuets réintégrèrent leurs vitrines dans la salle de l'Orchestre de la cour, dont ils ne sortirent que treize ans plus tard, lors du couronnement de l'empereur Nicolas II. Pour cette occasion, leur nombre avait été porté à quatre-vingt-onze, par l'adjonction de trente-sept cors nouveaux qui permirent de doubler toutes les notes du médium et du registre aigu, afin de mieux proportionner leur amplitude à celle des basses. Le jour de la cérémonie, cet ensemble fit entendre une fanfare, au moment où le cortège se mit en marche pour gagner la cathédrale de l'Assomption où le souverain allait recevoir l'onction et, pendant le défilé, il joua l'*Hymne national*. Puis le lendemain, comme cela avait été le cas en 1883, il prit part à la représentation de *La vie pour le tsar*, en exécutant avec les chœurs le morceau conclusif de cet ouvrage ⁴.

Dès lors, la musique de cors ne se manifesta plus qu'une fois unique en 1904, dans un concert public donné par l'Orchestre de la cour où, de nouveau, il fit entendre l'hymne final de l'opéra de Michel Glinka, circonstance qui permit à l'auteur de ces lignes de juger personnellement de l'effet étonnant produit par cet ensemble dont un critique pétersbourgeois, témoin de l'événement, nota que :

¹ K. K. STACKELBERG : *Court aperçu historique de la musique de cors en Russie*; Saint-Petersbourg, 1896, pp. 12-13.

² *Op. cit.*, p. 47.

³ K. K. STACKELBERG : *Op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

... ces instruments épouvantent par leurs dimensions fabuleuses, mais ils rendent une belle sonorité claire et légère, comparativement à celle des orchestres militaires ¹.

Pour la musique de cors russes, ce fut là le chant du cygne...

* * *

La « Musique de chasse impériale » fut, bien entendu, dotée de plusieurs uniformes successifs dont le premier en date, qui remonte à l'époque de la tsarine Elisabeth Péetrovna, était de drap vert, avec un mince galon d'or, et comportait un casque. Si l'on ne possède aucun souvenir graphique relatif à cette période, il n'en est pas de même en ce qui concerne les uniformes en usage sous les règnes de Catherine II, de Paul I^{er} et d'Alexandre I^{er}. Par un hasard dont on se félicite, il se trouve, en effet, que le graveur J. C. Nabholz a laissé trois estampes qui reproduisent avec minutie la tenue des musiciens de ces temps et qui, de ce fait, constituent de précieux documents pour l'histoire du costume militaire. On y voit que, sous Catherine II, les musiciens portaient une veste rouge, et qu'un chapeau à plumet, avec galon d'or, avait remplacé le casque d'antan. Cependant que, sous le règne d'Alexandre I^{er}, ils étaient dotés d'un uniforme vert à parements jaunes, d'un casque noir avec plumet, de bottes, d'un baudrier et d'un briquet à poignée de cuivre ².

* * *

A titre documentaire, signalons enfin les sources auxquelles l'historien peut se référer pour étudier le passé de la musique de cors. Ce sont :

1) Une courte notice intitulée : *Beschreibung der neu erfundenen russischen Jagdmusik*, publiée sans nom d'auteur, dans le *Hannoverscher Magazin*, année 1766, N^o 47, qui reproduit presque textuellement les renseignements alors encore inédits qui font l'objet de l'ouvrage suivant.

2) Une étude plus complète que J. von Stählin a insérée dans ses *Nachrichten von der Musik in Russland* ³, et qui présente une valeur toute particulière, parce qu'elle est de la main d'un homme qui ne fut pas que le témoin véridique des faits rapportés par lui, mais qui joignait encore à ce privilège celui d'une connaissance approfondie de la musique. C'est là, la première monographie valable qui ait été consacrée au sujet qui nous intéresse ⁴.

3) J. C. Hinrichs : *Entstehung, Fortgang und ietziige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*; Saint-Pétersbourg, 1796, avec planches représentant des instruments et des partitions, ainsi qu'avec plusieurs tables d'exemples musicaux. Ouvrage capital dû à un ami de J. A. Maresch qui en fournit la matière. A la même date, l'auteur publia une traduction russe de son ouvrage, édition qui est aujourd'hui extraordinairement rare. Les historiens postérieurs se sont presque généralement contentés de reproduire, sans autre, les renseignements importants et authentiques qui sont consignés dans ce volume.

4) T. Rode : *Die russische Jagdmusik in ihren Prinzipien und Consequenzen*, paru dans : *Neue Zeitschrift für Musik*; Leipzig, année 1859, pp. 242 et ss. Simple démarquage de l'ouvrage de J. C. Hinrichs.

¹ *Gazette musicale russe*; Saint-Pétersbourg, XI, 272.

² Fig. 153-154, voir deux des estampes de J. C. Nabholz, qui représentent l'orchestre de cors impérial, aux temps de Catherine II et d'Alexandre I^{er}.

³ Parues dans *J.-J. Haigold's Beylagen zum neueränderten Russland*; Riga et Leipzig, 1769-1770, T. II, pp. 114-122.

⁴ Ainsi qu'il l'écrit, p. 122, J. VON STÄHLIN se proposait de donner, par la suite, une monographie plus circonstanciée dans laquelle il aurait exposé la répartition des notes entre les musiciens, l'ordonnance des diverses parties d'un morceau, et la rédaction de sa partition. Malheureusement, si cet ouvrage fut écrit — ce que nous ignorons —, il est constant qu'il n'eut jamais l'honneur de l'impression.

5) E. Karnovitch : *La musique de cors en Russie*, paru (en russe) dans : *Ancienne et nouvelle Russie*; Moscou, 1880, pp. 777-783. Même remarque que pour l'article de T. Rode.

6) Baron K. K. Stackelberg : *Court aperçu historique de la musique de cors en Russie* (en russe); Saint-Pétersbourg, 1896, avec nombreuses reproductions et planches de musique.

7) N. Findeisen : *La musique de cors en Russie* (en russe), paru dans : *Le Passé musical*; Saint-Pétersbourg, 1903, T. I, pp. 85-124, avec nombreuses reproductions. Etude très complète, basée sur des documents nouveaux qui avaient échappé aux historiens précédents, et qui retrace toute l'existence de la musique de cors, ainsi que l'activité des artistes qui y furent attachés.

8) K. A. Vertkof : *La musique russe de cors* (en russe). Moscou, 1948. Cette monographie, dont nous avons eu connaissance au moment où le présent volume était déjà sous presse et que nous n'avons pu, par conséquent, utiliser, constitue la contribution la plus importante à l'histoire de la musique de cors, sur laquelle elle apporte une foule de renseignements curieux, ainsi que des documents musicaux particulièrement attachants.

PIÈCES ANNEXES

TABLE DES OUVRAGES DRAMATIQUES, LYRIQUES, CHORÉGRAPHIQUES ET SPIRITUELS MENTIONNÉS DANS LES TOMES II ET III

Nous signalons ici tous les ouvrages dramatiques, lyriques, chorégraphiques et spirituels dont il est fait mention dans les présents volumes. Par contre, nous ne citons pas les ballets dont le compositeur est inconnu.

Abréviations

Ball. :	Ballet	Op. b. :	Opera buffa, ou opéra-bouffe
Cant. :	Cantate	Op.-ball. :	Opéra-ballet
Com. :	Comédie	Op.-com. :	Opéra-comique
Comp. inc. :	Compositeur inconnu	Orat. :	Oratorio
Dial. :	Dialogue	Past. :	Pastorale
Dr. :	Drame	Prol. :	Prologue
Impr. :	Impromptu	Sér. :	Sérénade
Int. :	Intermezzo	Trag. :	Tragédie
Op. :	Opéra	Vaud. :	Vaudeville

- | | |
|--|---|
| <p><i>Abraham auf Moria</i>, orat. (Rolle) : 293.
 <i>Accident de voiture (L')</i>, op-com. (Pachkévitch) : 55, 115, 238-239, 854.
 <i>A celui qui évoquera le passé, qu'on arrache un œil</i>, op-com. (Koessler) : 590, 663.
 <i>Achille in Sciro</i>, op. (Paisiello) : 46, 138, 160, 174, 218-219, 248, 256, 362.
 <i>Acis et Galatée</i>, ball. (Cavos) : 752.
 <i>Acis et Galatée</i>, ball. (Starzer) : 35.
 <i>Adèle et Dorsan</i>, op-com. (Dalayrac) : 855.
 <i>Ademira</i>, op. (Tarchi) : 499.
 <i>Admète et Alceste</i>, ball. (comp. inc.) : 252.
 <i>Adriano in Siria</i>, op. (Sarti) : 744, 857.
 <i>Alceste</i>, ball. (Antonolini) : 644.
 <i>Alceste</i>, op. (Gluck) : 252, 371, 846, 847, 853.
 <i>Alceste</i>, op. (Raupach) : 35, 54, 105, 121, 122, 124, 139, 157, 160, 176, 238, 866.
 <i>Alceste</i>, trag. (Euripide) : 552.
 <i>Alchimiste (L')</i>, vaud. (Cavos) : 751.
 <i>Alcide</i>, op. (Bortniansky) : 115, 139, 218, 224, 378.
 <i>Alcide al bivio</i>, op. (Paisiello) : 138, 224, 249, 251, 252, 256, 300, 301, 362, 395, 856.
 <i>Alcide negli orti Esperidi</i>, op. (Majo) : 145.
 <i>Alessandro</i>, ball. (Gluck) : 81.
 <i>Alessandro</i>, op. (Himmel) : 502, 650, 667, 680, 708, 718, 720, 722, 723, 744, 768, 773.</p> | <p><i>Alessandro e Poro</i>, op. (Graun) : 425.
 <i>Alessandro e Timoteo</i>, op. (Sarti) : 416.
 <i>Alexandre aux Indes</i>, op. (Méreaux) : 856.
 <i>Alexis et Justine</i>, op-com. (Dezède) : 709, 712, 755, 762.
 <i>Alexis et Nathalie</i>, op-com. (Comp. inc.) : 628.
 <i>Aline, reine de Golconde</i>, op. (Monsigny) : 446, 590, 846, 853.
 <i>Alisbelle</i>, op-com. (Jadin) : 262.
 <i>Almeria</i>, op. (Majo) : 145.
 <i>Alsinda</i>, op. (Zingarelli) : 499.
 <i>Amadis des Gaules</i>, op. (Bach) : 855.
 <i>Amant déguisé (L')</i>, ou <i>Le jardinier supposé</i>, op-com. (Philidor) : 128, 298, 806, 807, 810.
 <i>Amant jaloux (L')</i>, op-com. (Grétry) : 311, 628, 810.
 <i>Amant sorcier (L')</i>, op-com. (M. Kerzelli) : 205, 265, 370.
 <i>Amant statue (L')</i>, op-com. (Dalayrac) : 628.
 <i>Amante di tutte (L')</i>, op. b. (Galuppi) : 124.
 <i>Amanti consolati (Gli)</i>, op. b. (Sarti) : 423, 668, 744, 857.
 <i>Amants protégés (Les)</i>, vaud. (Paris) : 780.
 <i>Amants réchappés du naufrage (Les)</i>, ball. (Manfredini) : 75.</p> |
|--|---|

- Ambitieux et l'indiscrète (L')*, com. (Destouches) : 805, 806, 807.
- Ambroise, ou Voilà ma journée*, op.-com. (Dalayrac) : 461, 713.
- Américains (Les)*, op. (Fomine) : 376, 734.
- Ami des malheureux (L')*, dr. (Khéraskof) : 819.
- Amitié à l'épreuve (L')*, op.-com. (Grétry) : 235, 847, 853.
- Amitié au village (L')*, op.-com. (Philidor) : 262.
- Amor contrastato (L')*, ossia *La molinara*, op. b. (Paisiello) : 362, 619, 628, 629, 656, 667, 703.
- Amor costante (L')*, op. b. (Cimarosa) : 448, 455.
- Amor marinaro*, op.-com. (Weigl) : 671.
- Amor non puo celarsi*, ball. : 131.
- Amor notaio*, op. b. (Sarti ?) : 431, 432.
- Amor rende sagace*, op. b. (Cimarosa) : 455.
- Amor tra le vendemmie*, op. b. (Guglielmi) : 856.
- Amore artigiano (L')*, op. b. (Canobbio ou Gassmann) : 251, 432.
- Amore e matrimonio*, op. b. (Sarti?) : 432.
- Amore e Psiche*, ball. (Vigano) : 568.
- Amore e Psiche*, op. (Gassmann) : 145.
- Amore e Psiche*, op. (Traetta) : 52, 53, 109-111, 150, 155, 157, 170, 175, 186.
- Amour d'Alexandre (Un)*, ball. Voir : *Alessandro*.
- Amour de la patrie (L')*, ball. (Cavos) : 752.
- Amour de la patrie (L')*. Voir aussi : *Patriotisme (Le)*.
- Amour ermite (L')*, op.-com. (Blasius) : 551.
- Amour et Psyché*, ball. (Cavos) : 752.
- Amour et Psyché*, ball. (Manfredini) : 25.
- Amour et Psyché*, ball. (Martin i Soler) : 457, 496, 606.
- Amour et Psyché*, cant.? (Pachkévitich?) : 56, 607.
- Amour (L') ruine l'union de l'amitié*, op.-com. (Comp. inc.) : 525.
- Amoureux (L') de quinze ans*, op.-com. (Martini) : 353, 810, 856.
- Amours (Les) de Bayard*, op.-com. (Champein) : 634.
- Amours (Les) de Flore et de Zéphire*, ball. (Sarti) : 736, 758, 759.
- Anachorètes (Les)*, op.-com. (Comp. inc.) : 326.
- Andromaca*, op. (Paisiello) : 362, 714, 773.
- Andromaque*, op. (Grétry) : 855.
- Andromaque*, trag. (Racine) : 801.
- Andromeda*, op. (Sarti) : 502, 714.
- Andromède*, ball. (Raupach) : 52, 53, 108.
- Andromède et Persée*, dr. (Titof) : 784.
- Angelica e Medoro*, op. b. (Mortellari) : 856.
- Aniouta*, op.-com. (Popof ou Pachkévitich?) : 55, 105, 106, 200, 854.
- Aniouta et Lioubime*, op.-com. (Comp. inc.) : 589.
- Annette et Lubin*, op.-com. (Blaise) : 41, 88, 128, 423, 810, 853, 854.
- Annette et Lubin*, op.-com. (Martini) : 460, 735.
- Antigona*, op. (Traetta) : 52, 96, 98, 106-108, 121, 130, 146, 154, 157, 170, 172, 175.
- Antigone*, op. (Zingarelli) : 857.
- Antigone*, trag. (Sophocle) : 130.
- Antigono*, op. (Traetta) : 98-99, 106, 170, 175, 179, 185.
- Antioco*, op. (Tarchi) : 499.
- Apollon et Admète*, cant. (Davydof) : 763.
- Apollon et Daphné*, ball. (Starzer) : 30, 31, 36, 52.
- Apollon et les muses*, prol. (Comp. inc.) : 703.
- Apotheke (Die)*, op.-com. (Neefe) : 219.
- Apotheker (Der) und der Doktor*, op.-com. (Dittersdorf) : 461, 532, 603, 615.
- Apprensivo raggirato (L')*, op. b. (Cimarosa) : 455.
- Arabo (L')*, op. (Comp. inc.) : 378, 713.
- Arabo cortese (L')*, op. b. (Paisiello) : 362, 713.
- Arbore di Diana (L')*, op. b. (Martin i Soler) : 172, 455, 456, 457, 461, 543, 547, 559, 585, 677, 713.
- Arbre enchanté (L')*, op.-com. (Gluck) : 605.
- Arcadia in Brenta (L')*, op. b. (Galuppi) : 69.
- Arcas et Iris*, op.-om. (M. Kerzelli) : 265, 293, 419, 537.
- Ariadne auf Naxos*, dr. (Benda) : 236, 346.
- Ariane dans l'isle de Naxos*, op. (Edelmann) : 713, 720.
- Ariane et Bacchus*, ball. (Canobbio) : 251, 253, 545.
- Ariarate*, op. (Tarchi) : 499.
- Arlequin sorcier par sympathie*, ball. (Galletti) : 310, 376.
- Armida*, op. (Salieri) : 52, 53, 124, 132, 137, 138, 145, 158, 160, 175, 177.
- Armida*, op. (Traetta) : 87.
- Armida e Rinaldo*, op. (Sarti) : 437-439, 447, 497, 510, 512, 744, 857.
- Armide*, op. (Gluck) : 449, 760, 853, 855.
- Armide et Renaud*, ball. (Raupach) : 97, 134.
- Arminio*, op. (Tarchi) : 499.
- Arrivée de Thétis (L')*, ball. (Paris) : 722, 760, 779.
- Artaserse*, op. (Graun) : 20.
- Arvire et Evelina*, op. (Sacchini) : 857.
- Ascanio in Alba*, op. (Mozart) : 507.
- Asile de Cupidon (L')*, ball. (Raupach) : 99, 134.
- Asile de la vertu (L')*, op.-ball. (Raupach-Starzer) : 238.
- Asilo d'Amore (L')*, cant. (Skokof) : 283, 519-520.
- Astratto (L')*, ovvero *Il giocatore fortunato*, op. b. (Piccinni) : 353.
- Astrologi immaginarj (Gli)*. Voir : *Filosofi immaginarj (I)*.
- Astuzie di Bettina (Le)*, op. b. (Stabingher) : 407.
- Atene edificata*, cant. (Cimarosa) : 383, 402, 453, 500, 502, 529-530, 563, 575.
- Athalie*, trag. (Racine) : 801.
- Atys*, op. (Piccinni) : 853, 856.
- Avare (L')*, (Molière) : 332, 820.
- Avare (L')*, op.-com. (Pachkévitich) : 55, 332, 370, 537.
- Avaro deluso (L')*, op. b. (Sacchini) : 542, 596.
- Aventures de Télémaque (Les)*, ball. (Eustachio) : 520, 566.
- Aveugle clairvoyant (L')*, com. (Le Grand) : 820.
- Aveux indiscrets (Les)*, op.-com. (Monsigny) : 525.

- Azémia, ou Les sauvages*, op.-om. (Dalayrac) : 616, 655, 670, 706, 785, 853, 855.
- Baba-Yaga*, op.-com. (Stabinger) : 407, 446.
- Bagni d'Abano (I)*, op. b. (Galuppi) : 69.
- Baiser donné (Le)*, op.-com. (Gresnick) : 855.
- Bal masqué (Le)*, op.-com. (Darcis) : 257.
- Ballerina amante (La)*, op. b. (Cimarosa) : 455, 619, 628.
- Ballet espagnol* (Boccherini) : 127.
- Barbier de Séville (Le)*, com. (Beaumarchais) : 132, 298, 310, 327, 328, 352, 405.
- Barbiere di Siviglia (Il)*, op. b. (Paisiello) : 172, 259, 268, 274, 287, 294, 326-330, 362, 367, 383, 406, 547, 550, 559, 633, 634, 678, 704, 706, 854.
- Bassa von Tunis (Der)*, op.-com. (Holly) : 219.
- Bazar de Saint-Petersbourg (Le)*, op.-com. (Matinsky) : 56, 115, 240-242, 270, 594, 595.
- Bella Girometta (La)*, op. (Skokof) : 283, 323.
- Bella pescatrice (La)*, op. b. (Guglielmi) : 635.
- Belle Arsène (La)*, op.-com. (Grétry) : 332, 433, 810, 853, 868.
- Belle et le fantôme (La)*, op.-com. (Comp. inc.) : 545.
- Belle Olga (La)*, op.-com. (Kachine) : 493.
- Bergmannsgruss (Der)*, orat. (Anacker) : 873.
- Betschwester (Die)*, com. (Gellert) : 270.
- Betulia liberata (La)*, orat. (Anselmi) : 567, 634, 643.
- Betulia liberata (La)*, orat. (Stabinger) : 249, 349, 406, 439.
- Béverley*, dr. (Saurin) : 91.
- Bienfait rendu (Le)*, com. (L'Ange) : 49.
- Blaise et Babet*, op.-com. (Dezède) : 594, 668, 670.
- Blaise le savetier*, op.-com. (Philidor) : 150.
- Blanche et Vermeille*, op.-com. (Rigel) : 856.
- Blinde Ehemann (Der)*, op.-com. (Drobisch) : 652.
- Bon sorcier (Le)*, op.-com. (Bullandt ?) : 370, 525.
- Bons soldats (Les)*, op.-com. (Raupach) : 243, 288, 293, 324, 537, 820.
- Bonheur tiré au sort (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 232, 245.
- Bottega del caffè (La)*, int. (Paisiello) : 201, 210.
- Bouquet (Le)*, com. (Bailly) : 561.
- Brasseur (Le)*, op.-com. (S.N. Titof ?) : 533.
- Britannicus*, trag. (Racine) : 519.
- Bûcheron (Le)*, ou *Les trois souhaits*, op.-com. (Philidor) : 522.
- Buona figliuola (La)*, op. b. (Piccinni) : 124, 218, 233, 281, 325, 854.
- Burbero di buon cuore (Il)*, op. b. (Martin i Soler) : 455, 458, 635, 668.
- Cadi dupé (Le)*, op.-com. (Monsigny) : 427, 613.
- Caio Mario*, op. (Cimarosa) : 455.
- Calamita de' cuori (La)*, op. b. (Galuppi) : 69.
- Calife de Bagdad (Le)*, ball. (Antonolini) : 644.
- Calife de Bagdad (Le)*, op.-ccm. (Boieldieu) : 871.
- Calife d'une heure (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 421.
- Cameriera spiritosa (La)*, op. b. (Galuppi) : 70, 81.
- Camille, ou Le souterrain*, op.-com. (Dalayrac) : 629, 721, 779, 855.
- Camilletta*. Voir : *Finta amante (La)*.
- Campagne hors des cantonnements (La)*, op.-comp. (Ekkel) : 245, 326, 372.
- Cantata... in occasione... della preza di Oczakoff* (Skokof) : 170, 283, 410, 475, 541.
- Cantata per... le nozze del Grand Duca Alessandro...* (Hässler) : 606, 660.
- Cantate pour... l'Académie des sciences* (Manfredini) : 43.
- Cantate pour... l'ordre de Malte* (Martin i Soler) : 459, 735.
- Capricci in amore (I)*, op. b. (Astaritta) : 483, 484, 524.
- Caprice amoureux (Le)*, ou *Ninette à la cour*, op.-com. (Duni) : 41, 128, 131, 242, 803, 808.
- Caravane du Caire (La)*, op.-com. (Grétry) : 855.
- Carlo jaune (Le)*, vaud. (Antonolini) : 644.
- Carlo Magno*, op. (Manfredini) : 29, 30, 31, 35, 36, 37, 45, 47.
- Carlos et Rosalba*, ball. (Cavos) : 753.
- Carmen saeculare*, orat. (Philidor) : 289, 290.
- Castor et Pollux*, ball. (Canobbio) : 252.
- Castore e Polluce*, op. (Sarti) : 16, 443-444, 447, 498, 500, 510, 512, 744, 857.
- Castroni (I)*, op. b. (Robuschi) : 857.
- Catharina, die Mutter ihres Volkes*, cant. (Hässler) : 596, 660.
- Catilina*, op. (Salieri) : 255.
- Cavaliere errante (Il)*, op. b. (Traetta) : 126, 314.
- Cavaliere per amore (Il)*, op. b. (Piccinni) : 330.
- Caverne (La)*, op. (Lesueur) : 856.
- Celui qui fuit sa fiancée*, op.-com. (Cavos) : 752.
- Celui qui n'est pas poltron...*, op.-com. (Comp. inc.) : 333.
- Céphale et Procris*, op. (Araja) : 27, 28, 105, 238.
- Céphale et Procris*, op. (Grétry) : 309, 449, 853, 855.
- Cephalus und Procris*, op. (Veichtner) : 785.
- Cercle (Le)*, com. (Poinsinet) : 834.
- Chant nuptial* (Sarti) : 606.
- Charmeuse de cœurs (La)*, op.-com. (Matinsky ?) : 608.
- Chasseresse (La)*, ou *L'oiseleuse*, op. (Comp. inc.) : 326.
- Chevalier boiteux (Le)*, ball. (Starzer ?) : 79.
- Chi dell'altrui si veste...*, op. b. (Cimarosa) : 455, 664, 712.
- Chimène*, op. (Sacchini) : 857.
- Chinois (Les)*, op.-com. (Sellitti) : 629.
- Chinois en Europe (Les)*, ball. (Angiolini ?) : 80, 134.
- Christ (Le) au Mont des Oliviers*, orat. (Beethoven) : 780.
- Chinois rimpatriato (Il)*. Voir : *Chinois (Les)*.
- Clemenza di Tito (La)*, op. (Hasse) : 71.
- Clemenza di Tito (La)*, op. (Mozart) : 466, 701, 706.
- Cleopatra*, op. (Cimarosa) : 383, 453, 455, 500, 530, 544, 545, 563, 567, 575, 854.

- Clerc (Le) malheureux en amour*, op.-com. (Pach-kévitch ?) : 56, 629.
- Clochette (La)*, op.-com. (Duni) : 303, 596, 853, 855.
- Clorinde et Milton*, op. (Fomine) : 376, 737.
- Colinette à la cour*, op.-com. (Grétry) : 562.
- Colonie (La)*. Voir : *Isola d'amore (L')*.
- Combat (Le) de l'amour et de la raison*, ball. (Springer) : 27, 58, 99.
- Comme tu vivras, ainsi tu seras jugé*, op.-com. (Matinsky) : 56, 241-242, 270, 594, 595.
- Componimento per musica* : 145.
- Comte d'Albert (Le)*, op.-com. (Grétry) : 735, 855.
- Concert interrompu (Le)*, op.-com. (Berton) : 855.
- Concessionnaire (Le)*, com. (Bibikof) : 225.
- Consiglio delle Muse (Il)*, sér. (Manfredini ?) : 28.
- Constance récompensée (La)*, ball. (Manfredini) : 81, 134.
- Conte Baccellone (Il)*, op. b. (Rust) : 146.
- Conte Caramella (Il)*, op. b. (Galuppi) : 69.
- Conte di Saldagna (Il)*, op. b. (Tarchi) : 499.
- Contessina (La)*, op. b. (Astaritta) : 229, 482.
- Contessina (La)*, op. b. (Bernardini) : 146.
- Contessina (La)*, op. b. (Gassmann) : 228, 482.
- Contretemps (Le)*, com. (La Grange) : 76, 834.
- Coq de village (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 131, 571, 803, 808.
- Cora*, op. (Naumann) : 856.
- Cora et Alonso*, ball. (Antonolini) : 644.
- Corisandre*, op. (Langlé) : 856.
- Cosaque-poète (Le)*, op.-com. (Cavos) : 752.
- Cosa rara (Una)*, op.-com. (Martin i Soler) : 455, 456, 457, 461, 531, 542, 547, 559, 585, 627, 825.
- Così fan tutte*, op.-com. (Mozart) : 563, 701, 706.
- Création (La)*, orat. (Haydn) : 136, 650, 654, 670, 731, 732, 740, 741, 770, 779, 870.
- Crécerelle (La)*, op.-com. (Comp. inc.) : 299, 324.
- Credulo (Il)*, op. b. (Cimarosa) : 455, 614.
- Credulo deluso (Il)*, op. b. (Paisiello) : 147, 350.
- Creonte*, op. (Bortniansky) : 107, 115, 130-131, 139, 146, 225, 252.
- Cri du cœur (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 298.
- Crispin au séraïl*, vaud. (Antonolini) : 644.
- Crispin médecin*, com. (Hauteroche) : 409.
- Crispin rival de son maître*, com. (Lesage) : 629.
- Cublaï, Gran Can dei Tartari*, op. (Salieri) : 255.
- Cupido trionfatore*, ball. (Canobbio) : 251.
- Cupidon ermite*, op.-com. (Comp. inc.) : 551.
- Cupidon et Psyché*. Voir : *Amore e Psiche*.
- Curioso indiscreto (Il)*, op. b. (Anfossi ?) : 316.
- Cuvier (Le)*, op.-com. (Renaud) : 50.
- Cyrus und Cassadana*, op. (Veichtner) : 786.
- Dal finto il vero*, op. b. (Paisiello) : 259, 269, 274, 332, 362, 383, 402.
- Dama immaginaria (La)*, op. b. (Astaritta) : 422, 482.
- Danaïdes (Les)*, op. (Salieri) : 525, 853, 857.
- Danza (La)*, op. (Gluck) : 81.
- Dardanus*, op. (Sacchini) : 857.
- Davidde penitente*, cant. (Mozart) : 779.
- Déborah*, trag. (Chakhovskoi) : 494.
- Deità benefica (La)*, cant. (Martin i Soler) : 457, 501, 559.
- Demetrio*, op. (Paisiello) : 138, 174, 177, 230, 233-234, 235, 249, 252, 256, 362.
- Demofonte*, op. (Bérézovsky) : 115-117, 174.
- Démophon*, op. (Cherubini) : 855.
- Départ d'Enée (Le)*, ball. (Angiolini) : 79, 134.
- Deserteur (Der)*, op.-com. (Stegmann) : 218, 246, 281, 308.
- Déserteur (Le)*, op.-com. (Monsigny) : 309, 325, 427, 545, 785, 826, 840, 847, 853, 868.
- Désespoir d'Armide (Le)*, ball. (Raupach) : 124.
- Deux Antoine (Les)*, voir : *Dummen Gärtner (Die)*.
- Deux avarés (Les)*, op.-com. (Grétry) : 200, 346, 737, 847, 853.
- Deux aveugles (Les)*, op.-com. (Méhul) : 871.
- Deux chasseurs et la laitière (Les)*, op.-com. (Duni) : 36, 128, 131, 200, 243, 427, 537, 813.
- Deux journées (Les)*, op. (Cherubini) : 670, 871.
- Deux petits Savoyards (Les)*, op.-com. (Dalayrac) : 621, 625, 627, 653, 718.
- Deux philosophes (Les)*, op.-com. (Comp. inc.) : 616.
- Deux sœurs (Les)*, op.-com. Voir : *Sœurs rivales (Les)*.
- Deux sylphes (Les)*, op.-com. (Desaugiers) : 333, 846, 847, 853.
- Devin du village (Le)*, int. (J. Kerzelli) : 120, 160, 206, 217, 265, 293, 820.
- Devin du village (Le)*, int. (Rousseau) : 223, 561, 706, 820, 853, 857.
- Diable à quatre (Le)*, bal. (Angiolini) : 135, 433.
- Diane et Endymion*, ball. (Raupach?) : 121, 827.
- Diane et Endymion*, op. (Piccinni) : 846, 853, 856.
- Didon*, op. (Piccinni) : 525, 846, 853, 856.
- Didon*, trag. (Kniajnine) : 238.
- Didon abandonnée*, ball. (Martin i Soler) : 457, 496, 592, 598-599, 647.
- Didon*, op. (Paisiello) : 362, 638, 703, 774.
- Didone abbandonata*, op. (Andreozzi) : 420, 482.
- Didone abbandonata*, op. (Anfossi) : 137.
- Didone abbandonata*, op. (Galuppi) : 46, 48, 72, 75-76, 78, 79.
- Didone abbandonata*, op. (Traetta) : 76, 153.
- Dimitri l'imposteur*, dr. (Soumarokof) : 92, 291.
- Discèsa (La) d'Ercole all'Inferno*, ball. (Canobbio) : 251.
- Distrait (Le)*, com. (Regnard) : 820.
- Divertissements des fêtes de Noël (Les)*, ball. (Angiolini) : 81, 134.
- Dobrynia Nikititch*, op. (Antonolini et Cavos) : 644, 753.
- Don Carlos*, op.-com. (Bortniansky) : 139, 449.
- Don Falcone*, int. (Jommelli) : 232.
- Don Giovanni*, op. (Mozart) : 417, 603, 615, 652, 678, 680, 747.
- Don Juan*, ball. (Canobbio) : 251, 280, 308, 378.
- Don Juan*, ball. (Gluck) : 134.

- Donauweibchen (Das)*, op.-com. (Kauer) : 398, 544, 752, 763.
- Donne rivali (Le)*, int. (Cimarosa) : 453, 455, 542, 547, 559, 854.
- Dorfbalvier (Der)*, op.-com. (Hiller) : 219.
- Dorfdeputierten (Die)*, op.-com. (Wolf) : 218.
- Dorfgala (Die)*, op.-com. (Schweitzer) : 221.
- Dorfjahrmart (Der)*, op.-com. (Benda) : 423.
- Dot (La)*, op.-com. (Dalayrac) : 628.
- Double métamorphose (La)*, op.-com. (Comp. inc.) : 537.
- Due baroni di Rocca-Azzurra (I)*, op. b. (Cimarosa) : 409, 453, 455, 545.
- Due castellani burlati (I)*, op. b. (Fabrizi) : 664.
- Due contesse (Le)*, int. (Paisiello) : 220, 327, 332, 362, 856.
- Due gemelle (Le)*, op. b. (Guglielmi) : 713.
- Due gobbi (I)*, op. b. (Portogallo) : 714.
- Due supposti conti (I)*, op. b. (Cimarosa) : 455, 712.
- Duello comico (Il)*, op. b. (Paisiello) : 332, 362, 854.
- Dummen Gärtner (Die)*, op.-com. (Schack) : 56.
- Echo et Narcisse*, op. (Gluck) : 449, 785, 853, 855.
- Ecole de la jeunesse (L')*, op.-com. (Prati) : 399, 856.
- Ecole des femmes (L')*, com. (Molière) : 352.
- Ecole enchantée (L')*, ball. : 46, 53, 302.
- Electre*, op. (Lemoyne) : 856.
- Electre et Oreste*, trag. (Grouzintzef) : 763.
- Elfrida*, op. (Paisiello) : 362.
- Elisa*, op. (Cherubini) : 855.
- Enea nel Lazio*, op. (Sarti) : 502, 721, 857.
- Enée et Lavinia*, ball. (Raupach) : 114, 172, 173.
- Enfant prodigue (L')*, dr. (Voltaire) : 112, 802, 804.
- Entführung aus dem Serail (Die)*, op.-com. (Mozart) : 488, 567, 871.
- Epoux infortunés (Les)*, ball. (Stabinger) : 407, 590.
- Epreuve villageoise (L')*, op.-com. (Grétry) : 262, 713.
- Erast und Lucinde*. Voir : *Silvain*.
- Erifile*, op. (Bianchi) : 855.
- Ernelinde*, op. (Philidor) : 856.
- Eroe (L')*, cant. (Cavos) : 751.
- Erreur d'un moment (L')*, op.-com. (Dezède) : 128.
- Esclave (L'), ou Le marin généreux*. Voir : *Stravaganti (Gli)*.
- Esther*, trag. (Racine) : 494, 801.
- Eugénie*, com. (Beaumarchais) : 89.
- Eulenspiegel*, op.-com. (Tepper von Fergusson) : 737, 783.
- Falegname (Il)*, op. b. (Cimarosa) : 455, 605.
- Famille (La) des simples d'esprit*, vaud. (Paris) : 780.
- Famille enragée (La)*, op.-com. (Tewes) : 177, 448-449, 734.
- Famille indienne en Angleterre (La)*, op. (Sarti) : 724, 744, 750, 857.
- Famille suisse (La)*, op.-com. (Boieldieu) : 855.
- Fanatico per la musica (Il)*, op. b. (Mayr) : 520.
- Fassbinder (Der)*, op.-com. (Roehm?) : 223.
- Faucon (Le)*, op.-com. (Bortniansky) : 139, 444-445.
- Fausse magie (La)*, op.-com. (Grétry) : 713, 855.
- Fausse peur (La)*, op.-com. (Darcis) : 257.
- Faux lord (Le)*, op.-com. (Piccinni) : 403, 532, 550, 853.
- Fédoul et ses enfants*, op.-com. (Martin i Soler et Pachkévitch) : 56, 457, 581, 582, 586-588, 628, 677.
- Fée Urgèle (La)*, op.-com. (Duni) : 423.
- Felicità inaspettata (La)*, cant. (Cimarosa) : 383, 402, 453, 500, 524, 528, 563, 575.
- Femmes savantes (Les)*, com. (Molière) : 112, 802, 804.
- Fernand Cortez*, op. (Spontini) : 871.
- Festa del villaggio (La)*, op.-com. (Martin i Soler) : 458, 569, 668, 710.
- Fête d'amour (La)*, op.-com. (Comp. inc.) : 35.
- Fête du seigneur (La)*, op.-com. (Bortniansky) : 139, 449.
- Fête du village (La)*, op.-com. (Desormery) : 315, 810.
- Fête pour le prince H. de Prusse (Traetta)* : 100, 125.
- Fête villageoise (La)*, op.-com. (M. Kerzelli) : 205, 265, 710.
- Fêtes de Noël aux temps passés (Les)*, op.-com. (Blyma) : 733, 748.
- Féwey*, op.-com. (Pachkévitch) : 55, 400, 439-442, 522, 854.
- Fiancée sous le voile (La)*, op.-com. (Comp. inc.) : 559.
- Fiera di Venezia (La)*, op. b. (Salieri) : 589, 629, 854.
- Fille de Satan (La)*, ball. (Cavos) : 753.
- Filosofi immaginarj (I)*, op. b. (Paisiello) : 16, 174, 229-231, 234, 287, 296, 297, 324, 362, 431, 616, 636, 744.
- Filosofo di campagna (Il)*, op. b. (Galuppi) : 69, 124, 143, 144, 153, 171.
- Filosofo innamorato (Il)*, op. b. (Gassmann) : 145.
- Fils rival (Le)*, op.-com. (Bortniansky) : 139, 523.
- Fingal*, trag. (Kozlowski) : 494, 762.
- Finta amante (La)*, op. b. (Paisiello) : 174, 200, 249, 255, 259, 261, 268, 287, 294, 295-297, 302, 325, 345, 362, 433, 854.
- Finta ammalata (La)*, int. (Manfredini) : 29.
- Finta cameriera (La)*, op. b. (Galuppi ou Latilla) : 220.
- Finta ciarlatana (La)*, op. b. (Paisiello?) : 302.
- Finta ciarlatana (La)*, op. b. (Piccinni) : 302.
- Finta giardiniera (La)*, op. b. (Anfossi) : 146.
- Finta poletta (La)*. Voir : *Folle supposée (La)*.
- Finta semplice (La)*, op. (Mozart) : 145.
- Finti eredi (I)*, op.-com. (Sarti) : 261, 269, 274, 383, 431, 744.

- Finto astrologo (Il)*, op.-com. (Bianchi?): 736.
Finto pazzo per amore (Il), op. b. (Stabinger): 330, 406.
Folie (Une), op.-com. (Méhul): 856.
Folies amoureuses (Les), com. (Regnard): 132, 543.
Folle supposée (La), op.-com. (Astaritta): 370, 483, 484, 543, 625.
Fonte prodigioso di Orebe (Il), cant. (Paisiello): 210, 315, 467.
Forêt noire (La), ball. (Paris): 780.
Forgeron (Le), op.-com. (Bullandt?): 370.
Forza delle donne (La), op. b. (Anfossi): 239.
Fra i due litiganti..., op.-com. (Sarti): 416, 417, 433, 744.
Frascatana (La), op. b. (Paisiello): 194, 213, 216, 222, 259, 287, 293, 297, 424, 547, 559, 854, 856.
Freigeist (Der), dr. (Brawe): 62.
Freischütz (Der), op. (Weber): 871.
- Gare generose (Le)*, op. b. (Paisiello): 362, 547, 559, 645, 649, 656, 667, 668, 856.
Gelosie villane (Le), op.-com. (Sarti): 236, 416, 417, 428, 744.
Geloso in cimento (Il), op. b. (Anfossi): 232, 433.
Génie de la clémence (Le), ball. (Davydof): 762.
Genio della Russia (Il), cant. (Sarti): 501, 502, 656, 667, 668, 679, 703, 712, 774.
Georges Dandin, com. (Molière): 820.
Germondo, op. (Traetta): 125.
Giannina e Bernardone, op. b. (Cimarosa): 455, 614.
Giasone e Medea, op. (Andreozzi): 261, 482.
Gioas, rè di Giuda, orat. (Prati): 399.
Giove, la Gloria e Marte, cant. (Sarti): 476.
Giuditta. Voir: *Betulia liberata (La)*.
Giudizio universale (Il), orat. (Antonolini): 644.
Giulio Sabino, op. (Sarti): 417, 497.
Giuochi d'Agrigento (I), op. (Paisiello): 362, 856.
Giuseppe riconosciuto, orat. (Prati): 348, 349, 399.
Gloire de Pierre I (La), cant. (Kozlowski): 493.
Gloire du Nord (La), op.? (Sarti)! 605.
Gloria d'Imeneo (La), cant. (Eberl): 654, 722.
Gloria in excelsis Deo, orat. (Sarti): 597, 598, 744, 869.
Gouvernement initial d'Oleg (Le), dr. (Canobbio, Pachkévitich et Sarti): 56, 251, 253, 453, 476, 477, 551-559, 585, 586, 587, 599, 744, 745.
Governanta astuta (La). Voir: *Cameriera spiritosa (La)*.
Grab des Mufti (Das), op.-com. (Hiller): 221.
Grand deuil (Le), op. b. (Berton): 855.
Grosjean, ou La régiomanie, com. (Cobenzl): 629.
Grotta di Trifonio (La), op. b. (Salieri): 255.
- Henri IV, ou La bataille d'Ivry*, op. (Martini): 423, 445, 460, 868.
Héro, op. (Comp. inc.): 812.
Hérode et Mariamne, trag. (Derjavine): 763.
- Heureuse Russie (L')*, ou *Le jubilé de 25 ans*, prol. (Bullandt): 290, 370, 521.
Heureuse Tonia (L'), op.-com. (Stabinger): 407, 449.
Hommage sincère (L'), impr. (Francisconi): 105, 151.
Honnête criminel (L'), dr. (Falbaire): 223, 325, 820.
Honneur avant tout (L'), dr. (Moreto): 131.
Horace, ball.: 134.
Huron (Le), op.-com. (Grétry): 100, 148, 855.
Hymne du couronnement (Domanovsky): 872.
- Iahvé*, cant. (Comp. inc.): 346.
Idalide, op. (Sarti): 418, 427, 428, 499, 500, 530, 857.
Idolo cinese (L'), op. b. (Paisiello): 230, 234, 235-236, 251, 252, 287, 297, 362.
Ieffaï, trag. (Apollon): 346.
Ifigenia in Aulide, op. (Prati): 400.
Ifigenia in Aulide, op. (Zingarelli): 499.
Ifigenia in Tauride, op. (Galuppi): 46, 71, 82-83, 103, 108, 145, 171, 174.
Ifigenia in Tauride, op. (Traetta): 87, 145.
Ignorance vaincue (L'), op.-com. (Comp. inc.): 613.
Ilia le Preux, op. (Cavos): 752.
Impresario in angustie (L'), int. (Cimarosa): 455, 614, 625, 673.
Incognita perseguitata (L'), op. b. (Anfossi): 235.
Incontro felice (L'), op. b. (Comp. inc.): 542.
Indianer in England (Die), com. (Kotzebue): 724.
Indiscret (L'), com. (Voltaire): 112, 802, 803, 804, 808.
Industrie amoureuse (Le), op. b. (Ottani): 299, 332.
Inès de Castro, ball. (Comp. inc.): 253.
Infante de Zamora (L'), op.-com. (Paisiello): 362, 424.
Inno a Cerere (Sarti): 501, 607.
Innocente fortunata (L'), op. (Paisiello): 362.
Intendant (L'), op.-com. (Darcis): 221, 257, 258.
Intrighi per amore (GI'), op. b. (Astaritta): 484.
Intrigue dans les ruines (L'), vaud. (Cavos): 751.
Ipermestra, op. (Astaritta): 649.
Iphigénie en Aulide, op. (Gluck): 740, 757.
Iphigénie en Tauride, op. (Gluck): 449, 846, 847, 853, 855, 868.
Iphigénie en Tauride, op. (Piccinni): 589, 856.
Isle des fous (L'), op.-com. (Duni): 128, 525.
Isola d'amore (L'), op. (Sacchini): 220, 300, 559, 801, 810, 840, 847, 854.
Isola disabitata (L'), op. (Traetta): 46, 88, 92-93, 154, 175.
Israélites au Mont-Oreb (Les), orat. (Paisible): 231, 240, 275.
Italiana in Londra (L'), int. (Cimarosa): 455, 619, 627, 628, 629, 667, 671, 678, 704, 855.
Ivan Soussanine, op. (Cavos): 752.

- Jagd (Die)*, op.-com. (Hiller) : 232.
Jahreszeiten (Die), orat. (Haydn) : 662, 670, 753, 779, 871.
Jalousie inutile (La), op.-com. (Comp. inc.) : 299, 840, 854.
Jardiniers (Les), op.-com. (Prudent) : 443.
Jean de France, dr. (Holberg) : 62.
Jephté, orat. (Antonolini) : 643,
Jeune aveugle (Le), op.-com. (Lepin) : 665.
Jeune femme colère (La), op.-com. (Boieldieu) : 762.
Jeune sage (Le), op.-com. (Méhul) : 856.
Jeunes (Les) peuvent tromper..., op.-com. (I. Kerzelli) : 266, 629, 662.
Jockei (Le), op.-com. (Solié) : 722.
Joconde, op.-com. (Isouard) : 871.
Joconde, op.-com. (Jadin) : 262.
Joie à l'arrivée du seigneur (La), op.-com. (Comp. inc.) : 324, 325.
Joie de Douchinka (La), op.-com. (Comp. inc.) : 445.
Joseph, op.-com. (Méhul) : 871.
Joueur (Le), com. (Rognard) : 820.
Journalistes anglais (Les), com. (Cailhava) : 315.
Jubelhochzeit (Die), op.-com. (Hiller) : 218.
Jugement de Midas (Le), op.-com. (Grétry) : 102.
Julie, op.-com. (Dezède) : 128, 149.
Jupiter et Sémélé, ball. (Raupach) : 124.
- Kalmouk (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 99.
Karatchoun, op.-com. (Antonolini) : 644.
Kaufmann von Smyrna (Der), op.-com. (Stegmann ou Holly) : 219, 868.
Khensi et Teo, ball. (Antonolini) : 644.
Krieg (Der), op.-com. (Hiller) : 218.
- Lancy, ou L'Anglaise...*, op. (Pozzi) : 675, 722.
Lanterna di Diogene (La), op. b. (Guglielmi) : 378, 645, 649, 650, 667, 668, 671, 704, 765.
Laura, trag. (Fiala) : 263.
Laurette, op. (Méreaux) : 316, 826, 853.
Léonore de Graillé, vaud. : 460.
Lesta. Voir : *Roussalka (La)*.
Liebe auf dem Lande (Die), op.-com. (Hiller) : 223.
Lilla. Voir : *Cosa rara (Una)*.
Lindor und Ismene, op.-com. (Mühle) : 223, 273.
Lise et Colin, op.-com. (Gaveaux) : 855.
Locanda (La), op. b. (Gazzaniga) : 223.
Locanda (La), op. b. (Paisiello) : 362.
Lodoïska, op. (Cherubini) : 855, 871.
Lomonossov, vaud. (Antonolini) : 644.
Lottchen am Hofe, op.-com. (Hiller) : 220.
Love in a village, op.-com. (Arne) : 104.
Lucile, op.-com. (Grétry) : 847, 853, 856.
Lucinda ed Armidoro, op. (Paisiello) : 138, 146, 174, 175, 207-208, 209, 256, 362.
Lucio Papirio, op. (Bertoni) : 223.
Lucio Vero, op. (Traetta) : 53, 96, 122-123, 124, 125, 137, 155, 160, 173, 174, 175.
Lyre villageoise (La), op.-com. (Comp. inc.) : 600.
- Magnifique (Le)*, op.-com. (Grétry) : 722.
Mahomet, trag. (Voltaire) : 396.
Major Palmer (Le), op.-com. (Bruni) : 855.
Maid of the mill (The), op.-com. (Bickerstaffe et Arnold) : 105.
Maison isolée (La), op.-com. (Dalayrac) : 762.
Marchand de sbitène (Le), op.-com. (Bullandt) : 351-353, 368, 369, 420, 537.
Marchese Tulipano (Il). Voir : *Matrimonio inaspettato (Il)*.
Marchese villano (Il), op. b. (Caruso) : 575, 627.
Marchese villano (Il), op. b. (Galuppi) : 237.
Maréchal-ferrant (Le), op.-com. (Philidor) : 35, 200, 242, 300, 302, 854.
Mariage d'Aubigny (Le), vaud. (Cavos) : 751.
Mariage de Cupidon. Voir : *Nozze d'amore (Le)*.
Mariage de Figaro (Le), com. (Beaumarchais) : 593.
Mariage de Monsieur Voldyref (Le), op.-com. (M. Kerzelli) : 266, 352, 616.
Mariage malheureux (Le), op. (Stabinger) : 407, 527.
Mariages samnites (Les), op. (Grétry) : 432, 521, 567, 703, 704, 785, 843, 846, 847, 849, 850, 853, 854, 856.
Maris (Les) fiancés de leurs femmes, op.-com. (Bullandt) : 370, 420.
Marito geloso (Il), op. b. (Caruso ou Alessandri) : 712.
Marito indolente (Il), op. b. (Astaritta) : 316, 482.
Mars et Vénus, ball. (Antonolini) : 644.
Matrimonio inaspettato (Il), op. b. (Paisiello) : 174, 237-238, 252, 287, 362.
Matrimonio segreto (Il), op.-com. (Cimarosa) : 454, 455, 614, 625, 679.
Medea, dr. (Benda) : 308.
Médecin malgré lui (Le), com. (Molière) : 820.
Médecin par occasion (Le), com. (Boissy) : 198.
Médée, op. (Cherubini) : 855.
Médée et Jason, ball. (Anselmi) : 643.
Medico parigino (Il), op. b. (Astaritta) : 484.
Mélidor et Phrosine, op. (Méhul) : 856.
Mélomanie (La), op.-com. (Champein) : 628.
Mélomanie (La), op.-com. (Martin i Soler) : 456, 549-550.
Menuisier (Le), op.-com. (Comp. inc.) : 605.
Mérope, trag. (Voltaire) : 810.
Messa pro defunctis (Cimarosa) : 452-453, 524, 526.
Messie (Le), orat. (Haendel) : 349, 670.
Meunier (Le) et le marchand de sbitène, com. (Plavilchtchikof) : 352.
Meunier sorcier, fourbe et marieur (Le), op.-com. (Sokolovsky) : 115, 228, 242, 245, 284, 309, 352, 393, 398, 410, 519, 536, 539, 590, 593.
Midas, op.-com. (Comp. inc.) : 102, 105.
Mi-fa-sol, op. b. (Sapienza) : 404.
Miléna, op. (T. G.) : 56, 433, 826, 828.
Milozor et Prélésta, op.-com. (Bullandt ?) : 370, 525.
Minine et Pojarsky, orat. (Dekhtiarief) : 845.
Mirolava, op. (Antonolini) : 644.

- Misanthrope (Le)*, com. (Molière) : 62, 593.
Mitridate, op. (Mozart) : 137, 670.
Modista raggiratrice (La), op. b. (Paisiello) : 362, 614.
Molinara (La). Voir : *Amor contrastato (L')*.
Mondo alla roversa (Il), op. b. (Galuppi) : 69.
Mondo della luna (Il), op. b. (Galuppi) : 69.
Mondo della luna (Il), op. b. (Paisiello) : 147, 259, 269, 342, 350-351, 362, 367, 383, 856.
Moro (Il), op. b. (Salieri) : 713.
Morte d'Abele (La), orat. (Piccinni) : 604.
Morte di Saulle (La), orat. (Andreozzi) : 420, 482.
Muse (Die), op. (Hiller) : 221.
- Nacht (Die)*. Voir : *Notte critica (La)*.
Nanette et Lucas, op.-com. (Herbain) : 529.
Nanine, dr. (Voltaire) : 112, 298, 820.
Nathalie, op.-com. (Kachine) : 492.
Nemici generosi (I), op. b. (Cimarosa) : 455, 714.
Nina, o sia La pazza per amore, op. b. (Paisiello) : 145, 362, 575, 614, 635, 672, 704, 856.
Nina, ou La folle par amour, op.-com. (Dalayrac) : 550, 713, 839, 846, 854, 855.
Nitteti, op. (Mysliweczek) : 856.
Nitteti, op. (Paisiello) : 137, 138, 160, 174, 175, 195, 202-204, 248, 252, 256, 295, 362, 856.
Noces de Dorine (Les), op.-com. (Sarti) : 744, 857.
Noces de Mars (Les), sér. (Latraverse ?) : 161, 634.
Notte critica (La), op. b. (Piccinni) : 210.
Nouveau sorcier (Le), op.-com. (Paris) : 778.
Nouveau Werther (Le), ball. (Titof) : 720, 784.
Nouveaux Argonautes (Les), ball. (Springer) : 58, 99, 134.
Nouvelle famille (La), op.-com. (Freulich) : 316, 325.
Nozze campestri (Le), op. b. (Nicolini) : 636.
Nozze d'Amore (Le), impr. (Paisiello ?) : 146, 201.
Nozze di Figaro (Le), op.-com. (Mozart) : 668.
Nozze in contrasto (Le), op. b. (Valentini) : 315.
- O, tsarine du Nord*, cant. (Sarti) : 479.
Oberon, König der Elfen, op. (Wranitzky) : 712.
Ode per la pace, cant. (Sarti) : 605, 744.
Œdipe à Athènes, dr. (Kozlowski) : 494.
Œdipe à Colone, op. (Sacchini) : 720, 753, 760, 779.
Officier bienfaisant (L'), op. (Wanzura) : 547.
Officier suffisant (L'), com. (Aufresne) : 562.
Oiseau de feu (L'), op. (Cavos) : 753.
Oiseleur (L') op.-com. (Comp. inc.) : 326.
Olimpiade (L'), op. (Manfredini) : 14, 25, 26, 27, 31, 41, 52, 69.
Olimpiade (L'), op. (Sacchini) : 857.
Olimpiade (L'), op. (Sarti) : 744.
Olimpiade (L'), op. (Traetta) : 34, 46, 52, 95-96, 97, 99, 175, 178.
Olinka, ou Le premier amour, op. (Biéloselsky-Biélozersky) : 638.
Oncle valet (L'), op.-com. (Della Maria) : 855.
On ne s'avise jamais de tout, op.-com. (Monsigny) : 36.
- Oracle (L')*, ball. (Martin i Soler) : 457, 496, 607, 705.
Oracle (L'), com. (St-Foix) : 100, 112, 804, 810, 820.
Orazi e i Curiazi (Gli), op. (Cimarosa) : 455.
Orfeo ed Euridice, op. (Gluck) : 134, 247, 331, 379, 855.
Orphée, dr. (Torelli) : 316-317, 409.
Orphée et Eurydice, dr. (Fomine) : 375, 599-600, 629.
Orphelin de la Chine (L'), ball. (Angiolini) : 134, 207.
- Pace (La), fra la Virtù e la Bellezza*, cant. (Galuppi) : 46, 77.
Pacha de Tunis (Le), op.-com. (Pachkévitch) : 55, 270, 326.
Padlock (The), op.-com. (Dibdin) : 101.
Palmira, regina di Persia, op. (Salieri) : 636.
Panurge dans l'isle des lanternes, op.-com. (Grétry) : 723, 854, 856.
Partenope, op. (Hasse) : 178.
Partenza di Enea (La). Voir : *Départ d'Enée (Le)*.
Partie de chasse d'Henri IV (La), com. (Collé) : 813.
Passione di Gesu-Cristo (La), orat. (Paisiello) : 166, 247, 259, 346-348, 359, 367, 383, 421.
Passione di Gesu-Cristo (La), orat. (Torelli) : 409.
Passione di Giesù Cristo (La), orat. (Jommelli) : 143, 174, 231, 275.
Passions-Music, orat. (Telemann) : 35.
Pastorella fedele (La), ball. (Stabinger) : 407.
Pastorella nobile (La), op. b. (Guglielmi) : 378, 619, 628, 649, 667, 668, 671, 704, 856.
Patriotisme (Le), op. (Vogler) : 529.
Paul et Virginie, op. (Kreutzer) : 735, 755, 854, 856.
Paul et Virginie, op. (Lesueur) : 856.
Pauvre Yourka (Le), ball. (Starzer) : 25, 52.
Pêcheur et l'esprit (Le), op.-com. (Bullandt ?) : 370, 525.
Pêcheurs (Les), op.-com. (Gossec) : 204, 808.
Peintre (Le) amoureux de son modèle, op.-com. (Duni) : 148, 231, 259, 847, 854.
Petit matelot (Le), op.-com. (Gaveaux) : 659, 714.
Phénix (Le), dr. (M. ou I. Kerzelli) : 244, 266.
Philippe et Georgette, op.-com. (Dalayrac) : 735.
Philosophe imaginaire (Le). Voir : *Filosofi immaginarij (I)*.
Philosophe marié (Le), com. (Destouches) : 41, 834.
Piramo e Tisbe, ball. (Canobbio) : 251, 253, 589.
Piramo e Tisbe, op. (Hasse) : 84, 145.
Pittor parigino (Il), op. b. (Cimarosa) : 455.
Plaisanteries de matelots, op.-com. (George) : 302, 378.
Plénira et Sélim, op. (I. ou M. Kerzelli ?) : 266, 545.
Pollinia, cant. ? (Comp. inc.) : 424-425, 511, 513, 520.
Pomme d'or (La), op.-com. (Fomine) : 376.
Porzia, ball (Comp. inc.) : 131.

- Poste d'amour (La)*, op.-com. (Cavos) : 752.
- Postillons au relais (Les)*, op.-com. (Fomine) : 375, 519.
- Précieuses ridicules (Les)*, com. (Molière) : 675.
- Préjugé vaincu (Le)*, ball. (Angiolini ?) : 88, 134.
- Presa di Okzakow (La)*, cant. ? (Torelli) : 409-410, 476.
- Pretendenti delusi (I)*, op.-com. (Sarti) : 744.
- Prétendus (Les)*, op.-com. (Lemoine) : 721, 722, 856.
- Preux Boïslavovitch de Novgorod (Le)*, op.-com. (Fomine) : 445-446, 854.
- Preux Chagrin Kossométovitch (Le)*, op.-com. (Martin i Soler) : 375, 400, 455, 456, 537-541, 559, 854.
- Prima la musica*, op. b. (Salieri) : 255.
- Prince invisible (Le)*, op.-com. (Cavos) : 752.
- Principe del rè d'Otry (II)*, op. (Sarti ?) : 745.
- Prise d'Ismaïl (La)*, cant. (Stabingher) : 407, 605.
- Prise de Varsovie (La)* (Anselmi) : 526, 643.
- Prisonnier (Le)*, ou *La ressemblance*, op.-com. (Della Maria) : 722.
- Promenade (La)* ou *Le jardinier de Kouskovo*, op.-com. (J. Kerzelli) : 160, 299, 854.
- Promesses de mariage (Les)*, op.-com. (Berton) : 262.
- Prométhée et Pandore*, ball. (Starzer) : 58.
- Prova reciproca (La)*, op. b. (Tritto) : 857.
- Puits d'amour (Le)*, op.-com. (Philidor) : 298.
- Pupille (La)*, int. (Manfredini) : 28.
- Pygmalion*, ball. (C^{te} Stenbock) : 132.
- Pygmalion*, dr. (Benda) : 612.
- Pygmalion*, dr. (Coignet ?) : 173, 205, 589.
- Pygmalion, ou La puissance de l'amour*, dr. (Pomorsky) : 57, 243-244, 525.
- Pygmalion, ou La puissance de l'amour*, dr. (Stabingher) : 407, 525, 589.
- Pygmalion, ou La statue animée*, ball. (Starzer) : 29.
- Quattro stagioni (Le) ?* (Traetta) : 100.
- Quelques jours du règne de Nourmagal*, op. (Kachine) : 493.
- Quinto Fabio*, op. (Bortniansky) : 115, 139, 218, 223.
- Qui-proquo (Le)*, op.-com. (Philidor) : 569, 670, 704.
- Raoul Barbe-bleue*, op.-com. (Grétry) : 713, 754, 856.
- Raoul, sire de Créqui*, op.-com. (Dalayrac) : 740.
- Re pastore (II)*, op. (Galuppi) : 46, 76, 78.
- Rè Teodoro in Venezia (II)*, op. (Paisiello) : 234, 255, 359, 362, 547, 559, 856.
- Réconciliation de l'Europe (La)*, cant. (Stabingher) : 407.
- Redende Gemälde (Das)*, op.-com. (Stegmann) : 219.
- Rémouleur (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 353.
- Renaissance (La)*, op.-com. (Zorine) : 106, 200, 201, 205, 206, 243.
- Renaud*, op. (Sacchini) : 531, 854, 857.
- Renaud d'Ast*, op.-com. (Dalayrac) : 628, 655, 668, 705, 855.
- Renaud, ou La suite d'Armide*, op. (Desmarets) : 531.
- Rencontre imprévue (La)*, op.-com. (Gluck) : 134.
- Requiem (Manfredini)* : 77.
- Requiem (Mozart)* : 266, 662, 779.
- Requiem (Kozłowski)* : 381, 494, 709, 711, 869.
- Requiem (Sarti)* : 604-605, 710, 744.
- Retour (Le) de la déesse du printemps*, ball. (Starzer ?) : 27.
- Retour de Poliorcète (Le)*, ball. (Martin i Soler) : 458, 732, 754.
- Retour des lions (Le)*, ball. (Antonolini) : 644.
- Retour imprévu (Le)*, op. (Comp. inc.) : 299.
- Richard Cœur de lion*, op.-com. (Grétry) : 628, 676.
- Rinaldo*, op. (Skokof) : 261, 282, 283, 284, 323, 531-532, 854.
- Rinaldo d'Aste*, op.-com. (Astaritta) : 172, 483, 484, 635, 645, 656, 668, 672, 705.
- Ritorno di Don Calandrino (II)*, op. b. (Cimarosa) : 455.
- Rivali (Le)*, cant. (Manfredini) : 41, 42, 45.
- Robert und Kalliste*. Voir : *Sposa fedele (La)*.
- Roi à la chasse (Le)*, op.-com. (I. Kerzelli) : 266, 370, 616, 662.
- Roi et le fermier (Le)*, op.-com. (Monsigny) : 131, 813.
- Roland*, op. (Piccinni) : 309, 856.
- Roland et Morgane*, ball. (Cavos) : 753.
- Roméo et Juliette*, dr. (Shakespeare) : 397.
- Roméo et Juliette*, op. (Steibelt) : 670, 857.
- Rose et Colas*, op.-com. (Monsigny) : 423, 854.
- Rosenfest (Das)*, op.-com. (Wolf) : 218.
- Rosière de Salency (La)*, op.-com. (Grétry) : 128, 309, 600, 806, 854.
- Rote Käppchen (Das)*, op.-com. (Dittersdorf) : 603, 614, 647.
- Roussalka (La)*, op. (Kauer et Davydof) : 398, 544, 752, 762, 871.
- Rozana et Lioubime*, dr. (M. Kerzelli) : 205, 223, 265, 301.
- Russia afflitta e riconsolata (La)*, prol. (dall'Oglio) : 32.
- Sacrificio d'Abramo (II)*, op. (Robuschi) : 143.
- Sacro, o germana...*, cant. (Sarti) : 502, 627.
- Samson*, orat. (Haendel) : 249, 349, 395.
- Sancho Pança dans son île*, op.-com. (Philidor) : 431.
- Sapho*, op. (Martini) : 856.
- Scelta d'Amore (La)*, cant. (Sarti) : 447, 500.
- Schiava fedele (La)*, op. (Amendola) : 250.
- Schiavi per amore (Gli)*, op. b. (Paisiello) : 362.
- Sculpteur de Carthage (Le)*, ball. (Manfredini) : 75.
- Scuola de'gelosi (La)*, op. b. (Salieri) : 448, 543, 704.
- Scuola de' maritati (La)*. Voir : *Sposi in contrasto (Gli)*.
- Secret (Le)*, op.-com. (Solié) : 725.

- Seigneur de village moqué (Le)*, ball. (Starzer) : 27.
Seigneur, je t'implore, orat. (Sarti) : 428-430, 463, 467, 474, 492, 520, 596, 735, 744, 868.
Sémélé, dr. (Gendre) : 644.
Sémira, ball. (Angiolini) : 108, 134, 171.
Sémira, trag. (Soumarokof) : 91, 92, 804.
Semiramide, op. (Mortellari) : 499.
Semiramide, op. (Rossini) : 871.
Sémiramis, op. (Catel) : 855.
Séparation (La), ou *La chasse à courre*, op.-com. (Comp. inc.) : 430, 855.
Septième jeudi... (Le), ball. (Davydof) : 763.
Serenata non preveduta (La), cant. (Cimarosa) : 454, 467, 478, 501.
Serva padrona (La), int. (Paisiello) : 164, 259, 268, 287, 311-313, 322, 330, 332, 349, 362, 543, 628, 629, 801, 810.
Serva padrona (La), int. (Pergolesi) : 112-113, 132, 311, 313, 444, 801, 802, 804, 805, 810.
Servante maîtresse (La). Voir : *Serva padrona (La)*.
Sieben Worte des Erlösers (Die), orat. (Haydn) : 264, 542.
Silvain, op.-com. (Grétry) : 219, 310, 528, 733, 810, 826.
Sinav et Trouvor, trag. (Soumarokof) : 33.
Siroe, op. (Hasse) : 178.
Sœurs rivales (Les), op.-com. (Desbrosses) : 235, 854.
Sogno (Il), cant. (Martin i Soler) : 460.
Sogno d'Enea (Il), ball. (Sarti) : 721.
Soirée à la mode (La), com. (Poinset) : 76.
Soirée des boulevards (La), op.-com. (Comp. inc.) : 75.
Soirée orageuse (La), op.-com. (Dalayrac) : 713.
Soirées (Les), ou *Devine, devine...*, op.-com. (Fomine) : 375, 533.
Sois en bonne santé, aimable comte! cant. (Sarti) : 477, 590.
Soliman second, op.-com. (Gibert) : 41, 433, 748, 757, 846, 854.
Sophonisbé, trag. (Knajnine) : 370.
Sorcier (Le), op.-com. (Philidor) : 128, 131, 803, 805, 808, 810, 854.
Sorcier confondu (Le), op.-com. (Comp. inc.) : 299.
Sorcier (Le), le devin et la marieuse, op.-com. (Fomine) : 375, 590.
Sorpresa (La), cant. (Cimarosa) : 247, 454, 501, 590.
Sorpresa delli dei (La), sér. (Paisiello) : 138, 160, 174, 209-210, 256, 315, 467.
Sortilège d'amour (Le), op.-com. (Comp. inc.) : 725.
Sotterraneo (Il), ball. (Cavos) : 751.
Souliers à hauts talons (Les), op.-com. (Comp. inc.) : 443.
Souliers mordorés (Les), op.-com. (Fridzeri) : 228, 847, 854.
Sourde supposée (La), ball. (Comp. inc.) : 253.
Spazzacamino principe (Lo), op. b. (Portogallo) : 172, 575, 628, 672, 706.
Spiegel von Arkadien (Der), op. (Süssmayer) : 737.
Sposa fedele (La), op. b. (Guglielmi) : 218, 281, 285.
Sposi in contrasto (Gli), op. b. (Martin i Soler) : 460.
Sposo burlato (Lo), op. b. (Paisiello) : 138, 160, 174, 234-235, 248, 254, 255, 268, 287, 295, 327, 362.
Stabat mater, orat. (Pergolesi) : 121, 131, 220, 231, 275, 856.
Stratonice, op. (Méhul) : 856.
Stravaganti (Gli), op. b. (Piccinni) : 733.
Stravaganze d'amore (Le), op. b. (Cimarosa) : 455.
Strofe (Martin i Soler) : 460.
Sylphe (Le), com. (St-Foix) : 333.
Tableau de l'enlèvement des Sabines, vaud. : 669.
Tableau parlant (Le), op.-com. (Grétry) : 128, 149, 297, 537, 854, 868.
Tamburo notturno (Il), op. b. (Paisiello) : 362.
Tancrède, ball. (Martin i Soler) : 458, 496, 502, 569, 719.
Tarare, op. (Salieri) : 857.
Te Deum (Graun) : 35, 173, 231, 263, 275.
Te Deum (Himmel) : 720, 753, 768, 779.
Te Deum (Kozłowski) : 495.
Te Deum (Pedemonti) : 422.
Te Deum (russe, pour Otchakof) (Sarti) : 474-475, 476, 491, 541, 550, 588, 596, 597, 735, 744, 868.
Te Deum (latin, pour Kilia) (Sarti) : 476, 477, 559, 596, 744, 869.
Te Deum (Veichtner) : 786.
Telemaco, op. (Comp. inc.) : 735.
Telemaco, op. (Zingarelli) : 499, 735.
Telemaco nell'isola di Calipso, op. (Mayr) : 735.
Télémaque, op.-com. (Boieldieu) : 762.
Télémaque dans l'île de Calypso, op. (Lesueur) : 854, 856.
Tempel der Unsterblichkeit (Der), prol. (Eberl) : 654, 722.
Temple de l'allégresse universelle (Le), dr. (Torelli et Pachkévitch) : 55, 58, 247, 252, 285, 300, 364, 402, 409.
Thémistocle, op. (Philidor) : 856.
Thésée et Ariane, ball. (Angiolini) : 132, 134.
Tiga, op.-com. (comp. inc.) : 330.
Tigrane, op. (Gluck) : 403.
Titan Mann, op. ? (Neukomm) : 661.
Toison d'or (La), op. (Vogel) : 857.
Tom Jones, op.-com. (Philidor) : 449, 826, 868.
Tonnellier (Le), op.-com. (Gossec) : 242, 303, 349, 423, 847, 854.
Tre amanti (I), op. b. (Cimarosa) : 455.
Tributo (Il), cant. (Martin i Soler ?) : 458, 502, 638.
Triomphe de la prospérité (Le), ball. (Comp. inc.) : 813.
Triomphe de la pureté (Le), op.-com. (Comp. inc.) : 302.
Triomphe de la Russie (Le), orat. (Dekhtiaref) : 845.

- Trionfo d'Atalanta (Il)*, op. (Sarti) : 477, 590, 744, 854, 857.
- Trionfo della fedeltà (Il)*, op. (M.-A. Walpurgis) : 39.
- Trionfo di Giuditta (Il)*, orat. (Guglielmi) : 734.
- Trois bossus (Les)*, vaud. (Cavos) : 751.
- Trois déesses rivales (Les)*, op.-com. (Propiac) : 721, 854, 856.
- Trois fermiers (Les)*, op.-com. (Dezède) : 713, 810, 847, 854.
- Trois frères bossus (Les)*, op.-com. (Cavos) : 752.
- Trois mariages d'un coup*, op.-com. (F. Kerzelli) : 265, 616.
- Trois paresseux (Les)*, op.-com. (Fomine ?) : 545.
- Trop de curiosité nuit*, op.-com. (Comp. inc.) : 316.
- Troqueurs (Les)*, op.-com. (Dauvergne) : 41.
- Tsarévitch Khlor (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 449.
- Tuteur-professeur (Le)*, op.-com. (Comp. inc.) : 424.
- Tuteur trompé (Le)*, op.-com. (Wanzura) : 411, 547.
- Tzigane (Le)*, op.-com. (Bullandt ?) : 370, 529.
- Union de l'Amour et du Mariage (L')*, impr. : 745.
- Valeureux (Le) et hardi chevalier Arkhidéitch*, op.-com. (Wanzura) : 411, 522-523.
- Vane gelosie (Le)*, op. b. (Paisiello) : 362.
- Venere placata*, op. (Campioni) : 144, 145.
- Vengeance de Cupidon (La)*, ball. (Astaritta) : 427, 483.
- Vengeance du dieu de l'amour (La)*, ball. (Starzer) : 27.
- Vera costanza (La)*, op. b. (Anfossi) : 223.
- Vergine del sole (La)*, op. (Cimarosa) : 383, 428, 453, 455, 500, 530-531, 563, 567, 575.
- Verstellte Kammermaedgen (Das)*, Voir : *Finta cameriera (La)*.
- Verwandelten Weiber (Die)*, op.-com. (Standfuss et Hiller) : 229.
- Vestale (La)*, op. (Spontini) : 871.
- Veuvs supposés (Les)*, op.-com. (I. Kerzelli) : 266, 616, 662.
- Vicende amorose (Le)*, op. b. (Tritto) : 857.
- Victoire navale (La)*, ball. (Antonolini) : 644.
- Vie pour le tsar (La)*, op. (Glinka) : 18, 752, 874.
- Vieux chasseur (Le)*, vaud. : 460.
- Villanella rapita (La)*, op. b. (Bianchi) : 619, 628, 667, 855.
- Villano geloso (Il)*, op. b. (Sarti) : 431.
- Vinetta*, op.-com. (Bullandt) : 370, 724.
- Vingt-et-un (Le)*, com. (Lamery) : 161.
- Virtù liberata (La)*, cant. (Galuppi) : 43, 45, 48, 73, 74.
- Visionarj (I)*, op. b. (Astaritta) : 229, 483, 484, 635.
- Votre fardeau propre...*, op.-com. (I. Kerzelli) : 56, 616, 662.
- Yam*, op.-com. (Titof) : 670, 784.
- Yaropolk et Oleg*, trag. (Ozérof) : 376, 712.
- Zaire*, trag. (Voltaire) : 112, 804.
- Zauberflöte (Die)*, op. (Mozart) : 603, 610, 615, 652, 678, 680.
- Zelmira et Smiélon*, dr. (Kozlowski, ou Dekhtia-ref ?) : 494, 630, 845, 846, 855.
- Zénire et Azor*, op.-com. (Grétry) : 121, 128, 148, 205, 331, 378, 405, 668, 670, 809, 856, 868.
- Zemire und Azor*, op.-com. (Baumgarten) : 211.
- Zénéide*, com. (Cahusac) : 76, 834.
- Zenobia in Palmira*, op. (Anfossi) : 568, 645, 649, 650, 667, 679, 705, 785.
- Zenoclea*, op. (Sarti) : 448, 500.
- Zéphyr et Flore*, ball. (Cavos) : 752.
- Zingari in fiera (Gli)*, op. b. (Paisiello) : 362, 625.

TABLE DES ILLUSTRATIONS CONTENUES DANS LES TOMES II ET III

- Fig. 1.
CATHERINE II. Portrait peint par Pietro Rotari, vers 1760. (Original au Musée russe de Leningrad.)
- Fig. 2.
Le Palais d'hiver à Saint-Pétersbourg, vers 1762. Reproduction d'une vue d'optique publiée au XVIII^e siècle.
- Fig. 3.
Vincenzo MANFREDINI. Titres du livret italien-russe de *L'Olimpiade*, opéra représenté à Moscou en 1762. (D'après l'exemplaire appartenant au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)
- Fig. 4.
Vincenzo MANFREDINI. Fragments de l'opéra : *L'Olimpiade*, publiés à Nuremberg vers 1765. Reproduction du frontispice gravé. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.)
- Fig. 5.
Vincenzo MANFREDINI. Titres du livret russe-allemand de *Carlo Magno* (2^e version), opéra représenté à Saint-Pétersbourg en 1764. (D'après l'exemplaire conservé au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)
- Fig. 6.
Vincenzo MANFREDINI. *VI Sonate da Clavecimbalo*, publiées à Saint-Pétersbourg en 1765. Reproduction du frontispice. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne.)
- Fig. 7.
Vincenzo MANFREDINI. Dédicace de l'ouvrage précédent (même provenance).
- Fig. 8.
Vincenzo MANFREDINI. Page initiale de la *Sonata I^a* (même provenance).
- Fig. 9.
Eau-forte représentant le décor du 3^e tableau d'un opéra inconnu, gravée par Sarti (?), d'après une maquette de Francesco GRADIZZI. (Original au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)
- Fig. 10.
Ivan Perfiliévitch YÉLAGUINE, directeur des Théâtres impériaux, de 1766 à 1779. Portrait, par un peintre inconnu. (Original à l'Académie des sciences, à Leningrad.)
- Fig. 11-12.
Maquettes de costumes pour un ballet inconnu dansé à l'époque de Catherine II. (Originaux ayant fait partie de la collection K. A. Somof, à Leningrad.)
- Fig. 13-14.
Baldassare GALUPPI. Pages initiales du livret italien de la cantate : *La virtù liberata*, texte de Lodovico Lazzaroni, chantée à Saint-Pétersbourg en 1765. (D'après l'exemplaire conservé au Musée du Livre, à Moscou.)
- Fig. 15-16.
Baldassare GALUPPI. Pages de titre du livret italien de la cantate : *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, texte de P. Metastasio, chantée à Saint-Pétersbourg en 1766. (D'après l'exemplaire appartenant au Musée du Livre, à Moscou.)
- Fig. 17.
Josef STARZER (1727-1787), au service de la cour de Saint-Pétersbourg, de 1759 à 1769, en qualité de 2^e maître de chapelle et de compositeur de ballets. Portrait par un peintre

inconnu. (Original au Musée des Amis de la musique, à Vienne.)

Fig. 18.

Baldassare GALUPPI, compositeur et maître de chapelle de la cour de Russie, de 1765 à 1768. Portrait par un peintre inconnu. (D'après un dessin appartenant au Seminario patriarcale de Venise.)

Fig. 19.

Tomaso TRAETTA, compositeur et maître de chapelle de la cour de Russie, de 1768 à 1775. Portrait par un peintre inconnu. (D'après une toile originale appartenant au Musée du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)

Fig. 20.

Maxime Sozontovitch BÉRÉZOVSKY. *Esperimento* à 4 voix sur l'antienne : *Hic vir despiciens*, présenté par le compositeur le 15 mai (nouv. st.) 1771, à l'Accademia filarmonica de Bologne, pour obtenir le titre d'*Accademico filarmonico*. (Reproduction du manuscrit autographe conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica.)

Fig. 21.

Tomaso TRAETTA. Titre du livret italien-russe de l'opéra *Antigona*, texte de Marco Coltellini, publié à Saint-Pétersbourg en 1772, lors de la première représentation de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 22.

Tomaso TRAETTA. Titre du livret italien de l'opéra : *Amore e Psiche*, texte de Marco Coltellini, publié à Saint-Pétersbourg en 1773, lors de la création de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Landesbibliothek de Darmstadt.)

Fig. 23.

Catherine Ivanovna NÉLIDOVA dans le costume qu'elle portait lors de la représentation de *La serva padrona*, de G. B. Pergolesi, à l'Institut de Smolna, en 1773. (D'après le portrait exécuté sur l'ordre de Catherine II, par le peintre D. Lévitzy, et conservé au Musée russe de Leningrad.)

Fig. 24.

Nathalie Séménovna BORCHTCHÉVA, portrait peint dans les mêmes conditions que le précédent. (D'après l'original conservé au Musée russe de Leningrad.)

Fig. 25.

Titre de l'*Ecole de clavicorde, ou Traité de l'accord et de la mélodie* (traduction russe de la *Clavier-Schule*, de J. S. LÖHLEIN), publiée à Moscou

en 1773. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 26.

Annnonce du concert donné à Moscou par le violoniste italien Cipriano Cormier, publiée dans la *Gazette de Moscou* du 16 décembre 1774. (D'après un exemplaire original faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 27.

Titre du premier fascicule du périodique musical : *Amusements musicaux*, publié à Moscou en 1774, par le compositeur Johann KERZELLI, et édité par C. L. Weber. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 28.

Dmitri BORTNIANSKY. Titre du livret de l'opéra : *Creonte*, texte de Marco Coltellini, publié à Venise en 1776, lors de la création de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 29.

Vassili Féodorovitch TROUTOVSKY. Titre de la *Collection de simples chansons russes avec la musique* (1^{re} série), publiée à Saint-Pétersbourg en 1776. (D'après l'exemplaire unique conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad.)

Fig. 30.

Dmitri BORTNIANSKY : *Sonates* pour clavecin, dédiées à la grande-duchesse Maria Féodorovna, en 1784. Page initiale du manuscrit autographe.

Fig. 31.

Dmitri BORTNIANSKY. Portrait du compositeur dessiné et lithographié au début du XIX^e siècle, par un artiste inconnu. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 32.

Marco COLTELLINI (1719-1777), librettiste de la cour de Russie, de 1772 à 1777. Silhouette exécutée à Vienne, par un artiste inconnu. (D'après un *fac-simile* reproduit par G. Gugitz : *Schattenrisse aus Altkösterreich*. Vienne, 1912.)

Fig. 33.

Giovanni FRANCISCONI, compositeur et pédagogue. Silhouette dessinée à Saint-Pétersbourg par F. G. Sideau, entre 1782 et 1784. (D'après un *fac-simile* reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage*. Saint-Pétersbourg, 1899.)

Fig. 34.

Caterina GABRIELLI (1730-1796), célèbre cantatrice au service des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1772 à 1775. Portrait figurant dans le *Parnaso* de A. Fedi (2^e personnage en partant de gauche.)

Fig. 35-36.

Carlo BIBIENA-GALLI, décorateur au service de la cour de Russie, vers 1770-1778. Maquettes de décors. (D'après des pièces originales conservées autrefois au Musée Stieglitz, à Saint-Pétersbourg.)

Fig. 37.

Antonio LOLLI (ca. 1730-1802), violoniste et compositeur au service de la cour de Russie, de 1774 à 1783. Silhouette dessinée à Saint-Pétersbourg vers 1783, par F. G. Sideau. (D'après le *fac-simile* reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

Fig. 38.

Michel MADDOX, directeur du théâtre de Moscou, de 1776 à 1800. Certificat autographe avec signature. (D'après l'original conservé au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 39.

Elisabeth TEYBER, cantatrice viennoise au service des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, en 1770-1771. D'après le portrait figurant dans le *Parnaso* de A. Fedi (personnage de gauche).

Fig. 40.

Vassili Féodorovitch TROUTOVSKY. Frontispice gravé de la *Chanson petite-russienne* : « *Sur la berge, près de la tente* », publiée anonymement à Moscou, en 1794. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 41.

^{Peesse} Catherine KHOVANSKAYA (à gauche), et Catherine KHROUCHTCHÉVA, dans une scène de l'opéra-comique : *Zémire et Azor* de Grétry, chantée par elles à l'Institut de Smolna en 1777. Tableau exécuté sur l'ordre de Catherine II, par le peintre D. Lévitzy. (D'après l'original conservé au Musée russe de Leningrad.)

Fig. 42.

Johann KERZELLI. *Ouverture avec chansons extraites de l'intermède appelé Le devin du village, pour les clavicornes ou fortepianos.* Page de titre de la partition de cet ouvrage, publiée à Moscou en 1778. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 43.

Johann KERZELLI. Première page de la partition de l'intermède : *Le devin du village.*

Fig. 44.

Giovanni PAISIELLO. Titre du livret italien-français de la sérénade : *La sorpresa delli dei*, texte de G.-B. Locatelli, publié à Saint-Pétersbourg en 1777, pour la première représentation de

cet ouvrage. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de l'Université de Göttingen.)

Fig. 45.

Affiche annonçant la première représentation de l'opéra buffa : *La Frascatana* de G. Paisiello, à Saint-Pétersbourg, le 24 octobre 1778. (D'après la pièce originale conservée au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 46.

Michel Frantzovitch KERZELLI. Titre du livret de l'opéra-comique russe : *Rozana et Lioubime*, paroles de N. Nikolef, publié à Moscou en 1781. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 47.

SOKOLOVSKY. Titre du livret de l'opéra-comique russe : *Le meunier sorcier, fourbe et marieur*, texte de A. Ablessimof; 2^e édition publiée à Saint-Pétersbourg en 1792. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 48.

Vue extérieure du Théâtre chinois édifié, au début de l'année 1779, dans le parc du Palais impérial de Tsarskoïé-Sélo.

Fig. 49-50.

Giovanni PAISIELLO. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de l'opéra buffa : *Il matrimonio inaspettato*, représenté à Saint-Pétersbourg en 1779. (D'après le manuscrit original appartenant à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)

Fig. 51.

Jacob Borissovitch KNIAJNINE (1742-1791), dramaturge et librettiste. Portrait par un artiste inconnu. (D'après l'original conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad.)

Fig. 52.

Michel MATINSKY. Titre du livret de l'opéra-comique russe : *Le bazar de Saint-Pétersbourg*, représenté à Saint-Pétersbourg en 1779. (D'après un exemplaire du livret publié à Moscou en 1791, et faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 53.

Matteo BABBINI (1754-1816), célèbre ténor au service des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1777 à 1780. Portrait peint par G. de Paris, gravé par G. de Pian et publié à Trieste. (D'après l'exemplaire conservé dans la collection d'estampes du Castello Sforzesco, à Milan.)

Fig. 54.

Giambattista CASTI (1724-1803), poète et librettiste fixé en Russie de 1778 à 1782 (?). Portrait peint par A. Appiani et gravé par Tavernier pour l'édition des *Novelle*, publiée à Paris en 1821.

Fig. 55.

Anna DAVIA DE BERNUCCI, cantatrice italienne fixée en Russie, de 1778 à 1787. Silhouette dessinée à Saint-Pétersbourg, entre 1782 et 1784, par F. G. Sideau. (D'après un *fac-simile* reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

Fig. 56.

Anna MORICHELLI-BOSELLO (ca. 1745-1800), célèbre cantatrice italienne attachée aux Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, en 1778-1780. (D'après le portrait gravé par Guasconus Felix, pour l'*Indice de' spettacoli*. Milan, 1781-1782.)

Fig. 57.

Johann-Gottfried PALSCHAU (ca. 1743-1813), claveciniste-compositeur fixé en Russie dès 1777. Silhouette dessinée à Saint-Pétersbourg, entre 1782 et 1784, par F. G. Sideau. (D'après l'original reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

Fig. 58.

Vue du Théâtre-Pétrovsky de Moscou, édifié en 1780. (D'après une aquarelle de la fin du XVIII^e siècle, conservée au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 59.

Affiche annonçant un concert donné à Saint-Pétersbourg en 1780, par la compagnie d'*opera buffa* des impresarios Mattei et Orecia. (D'après un exemplaire appartenant au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 60.

Vue extérieure du Théâtre de Karl Knipper à Saint-Pétersbourg, après sa transformation en 1781, par Giacomo Quarenghi. (D'après la maquette originale de G. Quarenghi.)

Fig. 61.

Gaetano PUGNANI (1731-1798), violoniste et compositeur. Silhouette dessinée par F. G. Sideau, lors du séjour du virtuose à Saint-Pétersbourg, en 1781. (D'après le *fac-simile* reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

Fig. 62-63.

Giovanni PAISIELLO. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de l'opéra :

Il barbiere di Siviglia, représenté à Saint-Pétersbourg en 1782. Les huit lignes inférieures sont de la main de G. Sigismondo, ex-archiviste du Collegio di musica di S. Sebastiano. (D'après l'original appartenant à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)

Fig. 64.

Adam Vassiliévitch OLSOUFIEF (1721-1784), conseiller privé, sénateur, secrétaire d'Etat, directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg en 1783-1784. Portrait par un artiste inconnu. (D'après l'original reproduit dans G^d-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Op. cit.*, T. IV, pl. XCIX.)

Fig. 65.

Vue extérieure du Théâtre-Kamenny à Saint-Pétersbourg, édifié en 1783, par l'architecte L. P. Tischbein. (D'après une eau-forte de la fin du XVIII^e siècle.)

Fig. 66.

Alessio PRATI. Titre du livret russe de l'*azione sacra : Giuseppe riconosciuto*, texte de P. Metastasio, traduction d'un auteur inconnu, imprimée à Saint-Pétersbourg en 1783, lors de l'exécution de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 67.

Giovanni PAISIELLO, compositeur et maître de chapelle de la cour de Russie, de 1776 à 1783. Portrait dessiné et lithographié par G. Gallina. (D'après un exemplaire appartenant à l'auteur.)

Fig. 68.

Giovanni PAISIELLO. *Regole per bene accompagnare il Partimento*, ouvrage didactique écrit par le compositeur durant son séjour en Russie, et publié à Saint-Pétersbourg en 1782. Reproduction de la page de titre. (D'après l'exemplaire conservé au British Museum.)

Fig. 69.

Dédicace de l'ouvrage précédent.

Fig. 70-71.

Evstignéï Ipatievitch FOMINE (1761-1800), compositeur russe. *Esperimento* présenté en 1785 à l'Accademia filarmonica de Bologne, pour obtenir le titre d'*Accademico filarmonico*. (Reproduction du manuscrit autographe conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica.)

Fig. 72.

Evstignéï Ipatievitch FOMINE. Autographe du compositeur.

- Fig. 73.
Giovanni-Mane GIORNOVICCHI, dit JARNOWICK, violoniste engagé au service de la cour de Russie dès 1783, mort à Saint-Pétersbourg en 1804. Portrait figurant dans la planche : *Professori celebri di Suono*, dessinée et gravée par L. Scotti, et publiée à la fin du XVIII^e siècle, par Breitkopf und Härtel, à Leipzig. (D'après l'exemplaire appartenant à la Société des Amis de la musique, à Vienne.)
- Fig. 74.
Ivan Evstafiévitch KHANDOCHKINE (1747-1804) : *Six chansons russes pour deux violons, avec variations*, op. 1, publiées à Saint-Pétersbourg en 1794. Frontispice gravé. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)
- Fig. 75.
Ivan Evstafiévitch KHANDOCHKINE. *Chansons russes variées pour deux violons*, op. 2, publiées à Saint-Pétersbourg en 1796. Frontispice gravé. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)
- Fig. 76.
Alessio PRATI (1750-1788), compositeur italien paru en Russie en 1782-1783. Portrait dessiné par H. E. de Wintter. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)
- Fig. 77.
Giacomo QUARENghi, architecte de la cour de Russie, de 1780 à 1817. Maquette de décor. (Original ayant fait partie de la collection K. A. Ssomof, à Saint-Pétersbourg.)
- Fig. 78.
Luiza-Rosa TODI (1753-1833), cantatrice portugaise attachée aux Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1784 à 1787 : *Pollinia, festa teatrale* représentée à Saint-Pétersbourg en 1784, texte de L.-R. Todi, musique d'un compositeur inconnu. Page de titre du livret publié à Saint-Pétersbourg, lors de la représentation de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire probablement unique appartenant à la Bibliothèque royale de Stockholm.)
- Fig. 79.
Dédicace de l'ouvrage précédent.
- Fig. 80.
Première page de texte de l'ouvrage précédent.
- Fig. 81.
Giuseppe SARTI. Titre du livret italien-français de l'opéra : *I finti eredi*, texte de G. Bertati, traduction d'un auteur inconnu, publié à Saint-Pétersbourg en 1785, lors de la représentation de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire conservé à la Library of Congress, à Washington.)
- Fig. 82.
Dédicace du livret précédent.
- Fig. 83.
Vue de la façade du Théâtre de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, construit en 1783-1786, par Giacomo Quarenghi.
- Fig. 84.
Vue d'une partie de la salle du Théâtre de l'Ermitage.
- Fig. 85.
Vassili PACHKÉVITCH. Partition clavecin et chant de l'opéra-comique russe : *Féwey*, texte de Catherine II, publiée à Saint-Pétersbourg en 1789. Frontispice gravé. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)
- Fig. 86.
Domenico CIMAROSA, compositeur et maître de chapelle de la cour de Russie, de 1787 à 1791. Portrait peint par Francesco Candide, en 1785. (Original au Musée S. Martino, à Naples.)
- Fig. 87.
Piano-forte utilisé par Domenico Cimarosa pendant son séjour en Russie, et offert par Catherine II au compositeur. Instrument signé : *Adam Beyer Londini fecit 1780*. Appartient aujourd'hui au Musée du Conservatorio S. Pietro à Majella, à Naples.
- Fig. 88.
Vicente MARTIN I SOLER (1754-1806), compositeur espagnol attaché au service de la cour de Saint-Pétersbourg, de 1788 à 1806. Portrait peint par J. Kreutzinger en 1787, et gravé par J. Adam. (Provenance inconnue.)
- Fig. 89.
Prince Grégoire Alexandrovitch POTEMKINE (1739-1791), à l'âge de cinquante et un ans. Portrait dessiné en 1790, par la C^{esse} V. N. Golovina. (Provenance inconnue.)
- Fig. 90-93.
Giuseppe SARTI. *Te Deum laudamus* composé pour célébrer la prise de la forteresse d'Otchakof, et exécuté en plein air à Jassy, en 1789. Les quatre derniers feuillets de la partition d'orchestre autographe, sur lesquels les coups de canons sont notés au milieu des pages. (D'après la partition autographe conservée à la Biblioteca comunale de Faenza.)
- Fig. 94.
Luigi MARCHESI (1754-1829), célèbre castrat au service des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1785 à 1787. Portrait gravé par I. Altini, à la fin du XVIII^e siècle.

Fig. 95.

Ferdinando MORETTI († à Saint-Petersbourg en 1807), dramaturge et librettiste attaché aux Théâtres impériaux de la cour de Russie, dès 1786 : *Opere drammatiche*; Saint-Petersbourg, 1794. Page de titre du Tome I. (D'après l'exemplaire appartenant à M. le Dr Ulderico Rolandi, à Rome.)

Fig. 96.

Luiza-Rosa TODI (1753-1833), célèbre cantatrice portugaise au service des Théâtres impériaux, de 1784 à 1787. Portrait publié à Venise en 1791, par T. Viero. (D'après l'exemplaire appartenant à la Société des Amis de la musique, à Vienne.)

Fig. 97.

Page de titre du *Dictionnaire dramatique* publié anonymement à Moscou, en 1787. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 98-99.

Domenico CIMAROSA. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de la *Messa pro defunctis* exécutée à Saint-Petersbourg, à la fin de l'année 1787. (D'après le manuscrit original appartenant à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)

Fig. 100-101.

Domenico CIMAROSA. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de la cantate : *La felicità inaspettata*, texte de F. Moretti, composée à Saint-Petersbourg en 1788. (D'après le manuscrit original conservé à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)

Fig. 102.

Pierre Alexiéévitch SKOKOF. Titre du livret de l'opéra : *Rinaldo*, texte de C. Sernicola, publié à Naples en 1788, lors de la création de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire appartenant à la Biblioteca nazionale de Rome.)

Fig. 103.

Alexandre Vassiliévitch KHRAPOVITZKY (1749-1801), secrétaire et collaborateur littéraire de Catherine II, co-directeur des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, de 1789 à 1791. Portrait par un artiste inconnu. (Provenance inconnue.)

Fig. 104.

Vicente MARTIN I SOLER. Partition clavecin et chant de l'opéra-comique russe : *Le preux Chagrin Kossométovitch*, livret de Catherine II, publiée à Saint-Petersbourg en 1789. Frontispice gravé. (D'après l'exemplaire rarissime faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 105.

Frontispice de la *Collection de chansons populaires russes avec leurs mélodies, mises en musique par Ivan Pratsch*; 1^{re} édition publiée à Saint-Petersbourg en 1790. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 106.

Partition d'orchestre du « spectacle historique » : *Le gouvernement initial d'Oleg*, paroles de Catherine II, musique de G. SARTI, C. CANOBBIO et V. PACHKÉVITCH, publiée à Saint-Petersbourg en 1791. Frontispice gravé. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 107.

En-tête gravé pour l'acte I de l'ouvrage précédent. (Même provenance.)

Fig. 108.

En-tête gravé pour l'acte III de l'ouvrage précédent. (Même provenance.)

Fig. 109.

En-tête gravé pour l'acte V de l'ouvrage précédent. (Même provenance.)

Fig. 110.

Vincenzo CALVESI, ténor attaché au Théâtre-Pétrovsky de Moscou, en 1790-1791. Silhouette dessinée à Vienne vers 1790, par H. Löschenkohl. (Original à la National-Bibliothek de Vienne.)

Fig. 111.

Jean-Baptiste CARDON, harpiste français fixé en Russie dès 1790. Portrait dessiné par C. N. Cochin et gravé par S. C. Miger. (D'après l'exemplaire conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, à Paris.)

Fig. 112.

Pietro GONZAGA (1751-1831), décorateur au service des Théâtres impériaux de Saint-Petersbourg, de 1792 à 1831. Maquette pour un décor. (D'après une pièce originale conservée autrefois dans la collection K. A. Ssomof, à Saint-Petersbourg.)

Fig. 113.

Pietro GONZAGA. Maquette pour un décor. (Original à la Bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad.)

Fig. 114.

Pietro GONZAGA. Maquette pour un décor. (Même provenance que le numéro précédent.)

Fig. 115.

Pietro GONZAGA. Maquette pour un décor. (Même provenance que le numéro précédent.)

Fig. 116.

P^{ce} Nicolas Borissovitch YOUSOUPOF (1750-1831), directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1791 à 1799. Portrait peint par J.-B. Lampi. (Original au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)

Fig. 117.

Page de titre de l'*Instruction véridique de la composition de la Basse-Générale...* (traduction russe, par N. Zoubrilof, de David KELLNER : *Treulich Unterricht im General-Bass*), publiée à Moscou en 1791. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 118.

Vicente MARTIN I SOLER : *Didon abandonnée*, ballet représenté à Saint-Pétersbourg en 1792. Titre du second tirage (1795) de l'arrangement pour piano-forte. (D'après l'exemplaire conservé au Château royal de Berlin.)

Fig. 119.

Damien PÉTROUNKÉVITCH. *Instruction pour les jeunes gens étudiant le chant noté*, publiée à Saint-Pétersbourg en 1793. Page de titre. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 120.

Les meilleurs airs choisis de l'opéra appelé La flûte enchantée, composition de M^r Mozart..., publiés à Saint-Pétersbourg en 1794, lors de la représentation de cet ouvrage. Titre gravé. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 121.

W. A. MOZART. Page de titre de la traduction russe du livret de *La flûte enchantée* (traducteur inconnu), publiée à Saint-Pétersbourg en 1794, lors de la première représentation russe de cet ouvrage. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 122.

Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1795, publié à Saint-Pétersbourg en 1795. Page de titre. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 123.

W. A. MOZART. Portrait dessiné et gravé à Saint-Pétersbourg par J. C. Nabholz; publié dans : *Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1796*. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 124.

Ferdinando ANTONOLINI († à Saint-Pétersbourg en 1824), compositeur et chef d'orchestre attaché au service des Théâtres impériaux, dès 1796. Signature autographe sur l'une de

ses œuvres. (Original faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 125.

Stefano MANDINI, célèbre chanteur (basse bouffe) fixé en Russie, de 1795 à 1799. Silhouette dessinée à Vienne vers 1786, par H. Löschenkohl. (Original à la National Bibliothek de Vienne.)

Fig. 126.

Antonio DALL'OCCA, contrebassiste attaché à l'orchestre des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, dès 1796. Caricatures dessinées par le conteur E. T. A. Hoffmann. (Provenance inconnue.)

Fig. 127.

Elisabeth Séménovna SANDOUNOVA, née Fédorova, dite aussi *Ouranova* (1772-1826), la plus remarquable cantatrice russe (soprano) de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, attachée aux Théâtres de la cour de Saint-Pétersbourg, puis au Théâtre-Pétrovsky de Moscou. Portrait dessiné en 1823, par un artiste inconnu. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 128.

Teresa SAPORITI, cantatrice attachée à l'*opera buffa* de Saint-Pétersbourg, en 1795-1796. Portrait gravé en 1791, par F. Fambrini. (D'après l'exemplaire conservé au Musée-Mozart, à Salzbourg.)

Fig. 129.

Angelo TESTORE, célèbre castrat fixé en Russie, de 1796 à 1802 (?). Portrait dessiné par Pardos. (D'après l'exemplaire appartenant à la collection d'estampes du Castello Sforzesco, à Milan.)

Fig. 130.

Giuseppe SARTI. *Les amours de Flore et de Zéphire*, ballet anacréontique représenté au théâtre de Gatchina, en 1800. Page de la partition d'orchestre autographe. (Original appartenant à M. G. Legoux, à Paris.)

Fig. 131-132.

Pages initiales du livret publié à l'occasion de la représentation du ballet : *Les amours de Flore et de Zéphire*, à Gatchina en 1800. (Même provenance que le numéro précédent.)

Fig. 133.

Giuseppe SARTI (1729-1802), compositeur et maître de chapelle de la cour de Russie, de 1784 à 1787 et de 1792 à 1801. Portrait peint à Saint-Pétersbourg vers 1800, par Salvatore Tonci. (D'après une copie exécutée par Luigi Mussini, et conservée à la Pinacoteca comunale de Faenza.)

Fig. 134.

Catterino CAVOS (1775-1840), compositeur et maître de chapelle attaché aux Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, dès 1799. Portrait dessiné en 1840, par P. Assyssalova; et signature autographe sur l'une de ses œuvres. (D'après des originaux faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 135.

M^{me} CHEVALIER, cantatrice ayant fait partie de la troupe française de la cour, à Saint-Pétersbourg, de 1798 à 1801; portrait dans une scène de l'opéra : *Paul et Virginie* de R. Kreutzer, dessiné par C. Henard et gravé à l'aquatinte à Londres en 1799, par J. Ward. (D'après l'exemplaire conservé dans la collection d'estampes du Castello Sforzesco, à Milan.)

Fig. 136.

Teresa MACIURLETTI, cantatrice italienne fixée en Russie dès 1797. Portrait par un artiste inconnu. (Provenance inconnue.)

Fig. 137.

Guillaume-Alexis PARIS (1756-1840), chef d'orchestre et compositeur belge attaché aux Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, dès 1799. Portrait peint par un artiste inconnu et gravé par E. Quenedey, en 1798. (D'après l'exemplaire unique appartenant à la Stadtbibliothek de Hambourg.)

Fig. 138.

C^{te} Pierre Borissovitch CHÉRÉMÉTIEF (1715-1788), fondateur du théâtre féodal de Kouskovo. Portrait peint par l'artiste-serf I. Argounof. (Original au Musée Chérémétief, à Leningrad.)

Fig. 139.

C^{te} Nicolas Péetrovitch CHÉRÉMÉTIEF (1751-1809), possesseur des théâtres féodaux de Kouskovo et d'Ostankino. Portrait peint en 1773, par A. Roslin. (Reproduit d'après G^d-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Op. cit.*, T. III, pl. 111.)

Fig. 140.

Praskovia Ivanovna KOVALEVSKAYA dite *Gemichougova* (plus tard femme légitime du C^{te} N. P. Chérémétief), remarquable cantatrice-serve (1768-1803), dans un des rôles chantés par elle sur la scène féodale de Kouskovo. Portrait par un peintre inconnu. (Original au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)

Fig. 141-142.

Vue de la façade et coupe du nouveau théâtre de Kouskovo, édifié de 1784 à 1787, dans le château du C^{te} N. P. Chérémétief. (D'après les plans conservés au Musée Bakhrouchine.)

Fig. 143.

Praskovia Ivanovna KOVALEVSKAYA, cantatrice du théâtre féodal de Kouskovo, dans le rôle d'Eliane des *Mariages samnites*, opéra de Grétry. Pastel exécuté par un artiste inconnu. (Original au Palais Chérémétief, à Leningrad.)

Fig. 144.

Tatiana Vassilievna CHLYKOVA, dite *Granatova* (1773-1863), 1^{re} danseuse-serve du théâtre féodal du C^{te} N. P. Chérémétief, à Kouskovo. Portrait peint par l'artiste-serf I. Argounof. (Original au Musée de Kouskovo.)

Fig. 145.

Scène du *Ballet américain* dansé, à une époque inconnue, sur la scène du théâtre féodal d'Ostankino, dans un décor attribué à P. Gonzaga. (D'après une estampe contemporaine conservée au Palais Chérémétief, à Leningrad.)

Fig. 146.

Vue extérieure du château de Kouskovo, après la restauration entreprise, en 1788, par le C^{te} N. P. Chérémétief.

Fig. 147.

Ostankino, résidence estivale du C^{te} N. P. Chérémétief, près de Moscou. Vue de la salle de théâtre inaugurée en 1797.

Fig. 148.

Ostankino. Vue de la salle à colonnade, servant de scène au théâtre. Dans le fond, le bige en or sur lequel Praskovia Kovalevskaya faisait son entrée dans l'opéra : *Les mariages samnites* de Grétry.

Fig. 149.

Frontispice représentant le tombeau de la Cesse Praskovia Ivanovna Chérémétief, gravé par N. Ossipof pour l'éloge : *Le comte de Schérémétiev à l'ombre de la comtesse son épouse*, de A. Duval, publiée à Moscou en 1805. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 150.

P^{ce} Sémen Kyrillovitch NARYCHKINE (1710-1775), grand-veneur de la cour impériale de Russie, propriétaire de la première en date des « musiques de cors russes ». Portrait par un artiste inconnu. (D'après une reproduction figurant dans G^d-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Op. cit.*, T. III, pl. 89.)

Fig. 151.

Première page de la partition d'un morceau pour orchestre de cors russes, sur laquelle la partie de chaque musicien est notée avec les signes

de silences employés primitivement. (D'après une planche de l'ouvrage de J. C. Hinrichs : *Entstehung, Fortgang und ietzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*. Saint-Pétersbourg, 1796.)

Fig. 152.

Instruments d'un orchestre de cors russes, avec le dispositif d'accord indiqué, sur le cor le plus grand, par les lettres *a* et *b*. (D'après une planche de l'ouvrage de J. C. Hinrichs.)

Fig. 153.

L'orchestre impérial de cors russes, dans son uniforme de l'époque de Catherine II. (D'après une vignette gravée par J. C. Nabholz, pour l'ouvrage de J. C. Hinrichs.)

Fig. 154.

L'orchestre impérial de cors russes, dans son uniforme de l'époque du tsar Alexandre I^{er}. Estampe gravée par J. C. Nabholz.

OUVRAGES ET DOCUMENTS CONSULTÉS POUR LES TOMES II ET III

- Abeille (L') du Nord (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1825-1864.
- Abrégé du Journal de Paris, ou Recueil des articles les plus intéressants insérés dans le Journal, depuis son origine, et rangés par ordre de Matières*. Paris, 1789.
- ALBRECHT, E. : *Aperçu général de l'activité de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1884.
- ALEXÉIEF, M. P. : *La vie musicale dans la province russe dans la première moitié du XIX^e siècle (en russe)*; publié dans : *Histoire de la musique russe*, éditée sous la direction de K. A. Kouznétzof. Moscou, 1924.
- Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1798-1848.
- Almanach général de tous les spectacles de l'Empire français*. Paris, 1792.
- Ami (L') de la civilisation (en russe)*. Moscou, 1804-1806.
- Ami (L') des Russes (en russe)*. Moscou, 1816.
- Ancienne et nouvelle Russie (en russe)*. Moscou, 1880.
- Annonces et avis divers de Varsovie*. Varsovie, 1782.
- Annuaire des Théâtres impériaux (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1890-1919.
- Aonides, ou Recueil de diverses poésies nouvelles (en russe)*. Moscou, 1796-1799.
- ARAPOF, P. : *Annales du Théâtre russe (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1861.
- ARCHENHOLTZ, J. W. von : *England und Italien*. Leipzig, 1787.
- Archive du Prince Vorontzof (en russe)*. Moscou, 1876-1887.
- Archive russe (en russe)*. Moscou, 1863 et ss.
- Archives d'Etat de Russie (en russe)*. Lieu et date de publication inconnus.
- Archives de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg (en russe)*.
- Archives des Théâtres impériaux (en russe)*, publiées par V. P. Pogojev, A. E. Moltchanof et K. A. Pétrouf. Partie I (1746-1801). Saint-Pétersbourg, 1892 (la suite n'a jamais paru).
- Archives du Ministère des Affaires étrangères de Russie (en langues diverses)*.
- AREND, M. : *Zur Kunst Glucks*. Gesammelte Aufsätze. Regensbourg, 1914.
- ARNOLD, Y. VON : *Souvenirs (en russe)*. Moscou, 1902.
- ARRIGONI, P. e BERTARELLI, A. : *Ritratti di musicisti ed artisti di teatro conservati nella raccolta di stampe del Castello Sforzesco. Catalogo*. Milan, 1934.
- ARTEAGA, S. : *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*, 2^e éd. Venise, 1785.
- AUDA, A. : *La musique et les musiciens de l'Ancien Pays de Liège*. Essai bio-bibliographique sur la musique liégeoise depuis ses origines jusqu'à la fin de la Principauté (1800). Bruxelles et Liège, 1930.
- BACHER, O. : *Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert*. Francfort, 1926.
- BARBERIO, F. : *Disavventure di Paisiello*, publié dans : *Rivista musicale italiana*, XXIII.
- BASILY-CALLIMAKI, M^{me} de : *J.-B. Isabey, sa vie, son temps*. Paris, 1909.
- Bayane*, revue musicale (en russe). Saint-Pétersbourg, 1888-1890.
- BÉLAKOVSKAYA, J. : *Catalogue (manuscrit) des livrets d'opéras du XVIII^e siècle, conservés dans les collections publiques de Moscou (en russe)*. Exemplaire unique en la possession de l'auteur du présent ouvrage au cours duquel ce document est désigné sous l'abréviatif : *Catalogue Moscou*.

- BELLERMANN, J. J. : *Bemerkungen über Russland*. Erfurt, 1788.
- BERGHOLTZ, F. V. : *Journal du gentilhomme de la chambre...* Traduction russe, 3^e édit. Moscou, 1902.
- Berlinische musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhaltes*. Berlin, 1793 et ss.
- BERNACKI, L. : *Teatr, dramat i muzyka za Stanislawu Augusta (en polonais)*. Lwow, 1925.
- BEZSONOF, P. : *Praskovia Ivanovna, comtesse Chérémétief, sa chanson populaire et son Kouskovo natal (en russe)*. Moscou, 1872.
- Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne. Catalogue*. Paris, 1843-1845.
- BILBASSOF, B. VON : *Katarina II im Urteile der Weltliteratur*. Berlin, 1897.
- BLOCH, G. : *C. A. Cavos (en russe)*; paru dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, 1896-1897, suppl. II.
- BOJÉRIANOF, I. N. : *Le centenaire du Grand-Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1883.
- BOJÉRIANOF, I. N. et KARPOF, N. N. : *Histoire illustrée du Théâtre russe du XIX^e siècle (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1903-1905.
- BONAVENTURA, A. : *Musicisti livornesi*. Livourne, 1930.
- BONAVENTURA, A. : *Saggio storico sul Teatro musicale italiano*. Livourne, 1913.
- BONNET, G. E. : *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle*. Paris, 1921.
- BORCK, C. F. W. : *Theater-Almanach auf das Jahr 1811*. Saint-Pétersbourg, 1811.
- BRACHVOGEL, A. E. : *Geschichte des königlichen Theaters zu Berlin*. Berlin, 1877-1878.
- BREITKOPF, G. G. E. Voir : *Catalogo... Breitkopf*.
- BRENET, M. : *Les concerts en France sous l'ancien régime*. Paris, 1900.
- BRUNELLI, B. : *I teatri di Padova, dalle origini alla fine del sec. XIX*. Padoue, 1921.
- BURNEY, C. : *An account of the musical performances in Westminster's Abbey... in commemoration of Handel*. Londres, 1785.
- BURNEY, C. : *Tagebuch einer musikalischen Reise*. Aus dem Englischen von C. D. Ebeling. Hambourg, 1772-1773.
- BUSTICCO, G. : *Drammi, cantate, intermezzi musicali di Carlo Goldoni*. S. I., 1925.
- CAFFI, F. : *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco in Venezia*. Venise, 1854-1855.
- Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1795 (en russe)*. Id. pour 1796. Saint-Pétersbourg, 1795-1796.
- CAMBIASI, P. : *Notizie sulla vita e sulle opere di D. Cimarosa*. Milan, 1901.
- CAMBIASI, P. : *La Scala 1778-1906. Note storiche e statistiche*, 5^e éd. Milan, 1906.
- CAMPARDON, E. : *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*. Paris, 1884.
- CAMPARDON, E. : *Les comédiens du roi de la Troupe italienne*. Paris, 1880.
- CAMPARDON, E. : *Les spectacles de la Foire*. Paris, 1877.
- CAPON, G. : *Les Vestris*. Paris, 1908.
- CARMENA Y MILLAN, L. : *Cronica de la opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1878.
- CASANOVA, J. : *Mémoires*. Paris, 1927-1935.
- CASTÉRA, J. H. : *Le Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*. Paris, 1799.
- CASTÉRA, J. H. : *Vie de Catherine II*. Paris, 1797.
- CASTI, G. B. : *Poema tartaro*. Milan, 1803.
- CASTIL-BLAZE : *De l'opéra en France*. Paris, 1820.
- CASTIL-BLAZE : *L'Opéra-italien de 1548 à 1856*. Paris, 1856.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Firenze. Biblioteca del Conservatorio*. Parme, 1929.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Modena. R. Biblioteca estense*. Parme, s. d.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Napoli. Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella*. Parme, 1934.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Parma*. Parme, 1911.
- Catalogo delle Opere musicali... Città di Pisa*. Parme, 1935.
- Catalogo delle Sinfonie, Partite... che si trovano... nella officina musica di Breitkopf in Lipsia (avec Suppléments)*. Leipzig, 1762-1787.
- Catalogue (manuscrit) des décors brossés au XVIII^e siècle pour le Théâtre Chérémétief (en notre possession)*. Désigné, dans le présent ouvrage, sous l'abréviatif : *Catalogue Kouskovo*.
- Catalogue (manuscrit) des livrets d'opéras du XVIII^e siècle, conservés dans les collections publiques de Moscou, établi par M^{me} J. Béla-kovskaya*. Désigné, dans le présent ouvrage, sous l'abréviatif : *Catalogue Moscou*.
- CATHERINE II : *Institutions administratives des gouvernements (en russe)*.
- CATHERINE II : *Lettres d'amour à Potemkine*, publiées par G. Oudard. Paris, 1934.
- CATHERINE II : *Mémoires écrits par elle-même*. Londres, 1859.
- CHAKHOVSKOÏ, P^{ce} A. A. : *Annales du théâtre russe (en russe)*, paru dans : *Répertoire du théâtre russe*. Saint-Pétersbourg, 1840.
- CHÉRÉMÉTIEF, C^{te} S. D. : *Echos du XVIII^e siècle (en russe)*, 2^e édit. Saint-Pétersbourg, 1911.
- [CHEVRIER, F. A. DE] : *L'observateur des spectacles, ou Anecdotes théâtrales*. Ouvrage périodique. La Haye, 1762-1763.
- CHIAPPELLI, A. : *Storia del Teatro in Pistoia, dalle origini alla fine del sec. XVIII*. Pistoia, 1913.
- CHOLOK, E. : *Ostankino et son théâtre (en russe)*. Moscou, 1949.

- CHORON, A. et FAYOLLE, F. : *Dictionnaire historique des musiciens*. Paris, 1810-1811.
- CHOUBINSKY, S. N. : *Esquisses et récits historiques (en russe)*, 4^e édit. Saint-Pétersbourg, 1903.
- CIAMPI, S. : *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche..., artisticae dall'Italia colla Russia, colla Polonia...* Florence, 1834-1842.
- Codici italiani nella R. Biblioteca nazionale Marciana di Venezia*.
- CONTANT D'ORVILLE, A. G. : *Histoire de l'opéra-bouffon*. Amsterdam, 1768.
- Contemporain (Le) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1856.
- CORBERON, Chevalier de : *Un diplomate français à la cour de Catherine II. Journal intime*. Paris, 1901.
- CORTE, A. della : *Paisiello*. Turin, 1922.
- CORTE, A. della : *Piccinni. Settecento italiano*. Bari, 1928.
- CORVIN, P. de : *Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris, 1889.
- Cour (La) de l'Impératrice Catherine II. Ses collaborateurs et son entourage. Silhouettes de F. G. Sideau*. Saint-Pétersbourg, 1899.
- COURBE, C. : *Promenades historiques à travers les rues de Nancy*. Nancy, 1883.
- Courrier (Le) de Moscou (en russe)*. Moscou, 1805-1806.
- Courte description du village de Spassky ou Kouskovo (en russe)*. Moscou, 1787.
- COXE, W. : *Voyage en Pologne, Russie, Suède et Danemark*, traduit par H. Mallet. Genève, 1786.
- COYER, G. F. : *Voyage en Italie*. Paris, 1776.
- CRAMER, C. F. : *Magazin der Musik*. Hambourg-Copenhague, 1783-1789.
- Critica (La)*. Rivista di letteratura, storia e filosofia. Naples, 1904.
- CROCE, B. : *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*. Naples, 1891.
- CROCE, B. : *I teatri di Napoli dal rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, 3^e édit. Bari, 1926.
- CURIEL, C. L. : *Il Teatro S. Pietro di Trieste. 1690-1801*. Milan, 1937.
- DASSORI, C. : *Opere e operisti. Dizionario lirico*. Gênes, 1903.
- Décade (La) philosophique, littéraire et politique*. Paris, an II et ss.
- Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. Leipzig, 1900 et ss.
- DESFORGES, P. J. B. : *Le Poète, ou Mémoires d'un homme de lettres*. Bruxelles, 1881.
- DESTANGES, E. : *Le Théâtre à Nantes, depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris, 1893.
- DEVRIENT, E. : *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Leipzig, 1848-1861.
- Dictionary of musicians*. Londres, 1827.
- Dictionnaire biographique russe (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1896-1918.
- 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.
- DIDEROT, D. : *Œuvres complètes*, éd. Garnier. Paris, s. d.
- DIEBOLD, B. : *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1913.
- DITERSDORF, C. D. von : *Mémoires*. Traduction française par P. Magnoste. Bruxelles, 1910.
- DLABACZ, G. J. : *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*. Prague, 1815.
- DOBROKHOTOF, B. : *E. I. Fomine (en russe)*. Moscou, 1949.
- Documents (manuscrits) de la chancellerie du Conseil de tutelle de Moscou (en russe)*. XVIII^e siècle.
- DOMINICIS, G. de : *Saggio su la vita del cavaliere G. Paisiello*. Moscou, 1818.
- DÖRFFEL, A. : *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25 November 1781 bis 25 November 1881*. Leipzig, 1884.
- DÖRING, J. : *Schauspieler, Sänger... in Kurland*; paru dans : *Sitzungsberichte der kurl. Gesellschaft für Literatur und Kunst*. Mitau, 1899.
- DOUROF, N. : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie (en russe)*; publiée dans A. von Dommer : *Handbuch der Musikgeschichte*, traduction russe. Moscou, 1884.
- DRIZEN, N. V. : *Matériaux pour l'histoire du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1905.
- DUBOURG, G. : *The violin, some account of that leading instrument and its most eminent professors*, 4^e édit. Londres, 1852.
- DUPRÉ DE ST-MAURE, E. : *Pétersbourg, Moscou et les provinces*. Paris, 1830.
- DUVAL, A. : *Le comte de Schérémétew à l'ombre de la comtesse son épouse*. Moscou, 1805.
- DYNNIK, T. : *Le théâtre féodal (en russe)*. Moscou, 1933.
- EITNER, R. : *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*. Leipzig, 1900-1904.
- ELIZAROVA, N. : *Les théâtres des Chérémétief (en russe)*. Moscou-Ostankino, 1944.
- ELVERT, C. d' : *Geschichte der Musik in Mähren und oesterr. Schlesien*. Brünn, 1873.
- ENGELHARDT, L. N. : *Mémoires (en russe)*. Moscou, 1867.
- ESCHSRUTH, H. A. : *Musikalische Bibliothek*. Marburg et Giessen, 1784-1785.
- ESTERHAZY, C^{te} V. : *Lettres à sa femme. 1784-1793*. Paris, 1907.

- Etat actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris.* Paris, 1767-1778.
- EVREÏNOF, N. : *Les acteurs-serfs (en russe).* Leningrad, 1925.
- EWENS, F. J. : *Anton Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800.* Dresde, 1927.
- FABER, F. : *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours.* Bruxelles, 1878-1880.
- FABRONI, A. : *Vitae Italianorum doctrina excellentium.* Pise, 1782.
- FAISST, I. : *Beiträge zur Geschichte der Clavier-sonate;* paru dans A. Sandberger : *Neues Beethoven-Jahrbuch.* Augsburg, 1924.
- FATTIBONI, C^{te} G. F. : *Opere drammatiche.* Cesena, 1777.
- FAUSTINI-FASINI, E. : *Opere teatrali, oratori e cantate di G. Paisiello. 1764-1808.* Bari, 1940.
- FAVART, C. S. : *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques.* Paris, 1808.
- FERRARI, P. E. : *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883.* Parme, 1884.
- FESSETCHKO, G. : *Ivan Evstafievitch Khandochkine. Quelques données biographiques (en russe);* paru dans : *Musique soviétique*, 1950, N° 12.
- FÉTIS, F. J. : *Biographie universelle des musiciens*, 2^e édit. (avec supplément). Paris, 1868-1880.
- FINAGUINE, A. V. : *Catalogue (manuscrit) des partitions de compositeurs italiens, conservées à la Bibliothèque musicale des Théâtres académiques de Leningrad.* (Exemplaire unique, en notre possession).
- FINAGUINE, A. V. : *Evstignéi Fomine. Vie et œuvre (en russe);* publié dans : *Musique et état musical de l'ancienne Russie.* Leningrad, 1927.
- FINDEISEN, N. : *Boieldieu et l'opéra français de la cour à Saint-Pétersbourg, au début du XIX^e siècle (en russe);* publié dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, 1909.
- 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 e suoi Conservatorii.* Naples, 1880-1882.
- FORKEL, J. N. : *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr...* Leipzig, 1782-1789.
- FRAMERY, N. E. : *Calendrier musical universel.* Paris, 1788.
- FRANSEN, J. : *Les comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècles.* Paris, 1925.
- FRIZZI, B. : *Dissertazione di biografia musicale.* Trieste, 1805.
- FUCHS, M. : *Lezique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle.* Paris, 1944.
- FÜRSTENAU, M. : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden.* Dresden, 1861-1862.
- FUSIL, L. : *Souvenirs d'une actrice.* Paris, 1841.
- GAGLIARDO, G. B. : *Onori funebri renduti alla memoria di G. Paisiello.* Naples, 1816.
- GALIANI, Abbé F. : *Correspondance.* Nouvelle édition par L. Perey et G. Maugras. Paris, 1881.
- GARNOVSKY, M. : *Mémoires (en russe);* publiés dans : *Le Passé russe.* Saint-Pétersbourg, 1876.
- GASPARI, G. : *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna.* Bologne, 1890-1905.
- GASTEF, M. : *Description statistique de Moscou (en russe).* Moscou, 1841.
- Gazette de France.* Paris, 1764.
- Gazette de Moscou (= Moskovskya Viédomosti) (en russe).* Moscou, 1756-1800.
- Gazette de Saint-Pétersbourg (= Sankt-Péterbourgskya Viédomosti) (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1728-1803.
- Gazette musicale russe (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1894-1919.
- GEORGI et ROUBANE : *Description historique, géographique et topographique de Saint-Pétersbourg.* Saint-Pétersbourg, 1779.
- GERBER, E. L. : *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler.* Leipzig, 1790-1792.
- GERBER, E. L. : *Neues... Lexikon.* Leipzig, 1812-1814.
- GERNSDORFF, W. von : *Geschichte des Theaters in Kiel.* Kiel, 1912.
- GERVASONI, C. : *Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica.* Parme, 1812.
- GIACOMO, S. di : *Paisiello e i suoi contemporanei;* paru dans : *Musica e musicisti.* Milan, 1905.
- GIKHAREF, S. P. : *Mémoires (en russe).* Moscou, 1890.
- Giornale musicale del Teatro italiano di S. Pietroburgo.* Saint-Pétersbourg, 1795-1798.
- GLINKA, M. I. : *Mémoires et correspondance avec ses parents et ses amis (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1887.
- GLINKA, S. N. : *Mémoires (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1895.
- GLOUMOF, A. : *Le monde musical de Pouchkine (en russe).* Moscou, 1950.
- Gluck-Jahrbuch* im Auftrage der Gluck-Gesellschaft herausgegeben von H. Abert. Leipzig, 1913-1918.

- GOLITZYNE, P^{ce} A. L. : *Extrait du passé. Matériel pour l'histoire des théâtres féodaux du gouvernement d'Orel (en russe)*. Orel, 1901.
- GOLOVINA, C^{esse} V. : *Mémoires (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1900.
- GOLOVKINE, C^{te} F. : *La cour et le règne de Paul I*. Paris, 1905.
- GONCOURT, E. de : *La Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille*. Paris, 1882.
- GORANI, C^{te} J. : *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux Etats de l'Italie*. Paris, 1793.
- GOUDAR, A. : *Le brigandage de la musique italienne*. Paris, 1777.
- GOUDAR, S. : *Remarques sur la musique et la danse, ou Lettres à Milord Pembroke*. Paris, 1773.
- GOURÉVITCH, L. : *Histoire de la vie théâtrale russe (en russe)*. Moscou, 1939.
- Grand (Le) Théâtre de Moscou, 1825-1925 (en russe)*. Moscou, 1925.
- GRÉGOIR, E. G. J. : *Panthéon musical populaire*. Bruxelles, 1876-1877.
- GRIMM et DIDEROT : *Correspondance littéraire, philosophique et critique*; édit. Tourneux. Paris, 1877-1882.
- GUGITZ, G. : *Schattenriss aus Altösterreich*. Vienne, 1912.
- GÜTLER, H. : *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*. Königsberg, 1925.
- HAAS, R. : *Gluck und Durazzo im Burgtheater. Die Opera comique in Wien*. Vienne, 1925.
- HAIGOLD, J. : *Beylagen zum neueränderten Russland*. Riga-Leipzig, 1769-1770.
- Hamburgische Adress-Comtoir Nachrichten*. Hamburg, 1774.
- Hamburgische Unterhaltungen*. Hamburg, 1767.
- Hannoverscher Magazin*. Hanovre, 1766.
- HANSLICK, E. : *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Vienne, 1869.
- HARKENSEE, H. : *Beiträge zur Geschichte der Emigranten in Hamburg. I : Das französische Theater*; paru dans : *Jahresbericht des Realgymnasiums des Johanneums in Hamburg*. Hamburg, 1896.
- Harmonicon (The)*. Londres, 1823-1831.
- HAUTECŒUR, L. : *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg, à la fin du XVIII^e siècle*. Paris, 1912.
- HEINSE, J. W. : *Gesamtausgabe*. Leipzig, s. d.
- HELFERT, V. : *Jiri Benda, Prispěvek k problém české hudební emigrace*. Brno, 1929-1934.
- Héritage (L') littéraire (en russe)*. Moscou, 1933.
- HILLER, J. A. : *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*. Leipzig, 1766-1770.
- HINGELBERG : *Ueber Danziger Musik und Musiker*. Elbing, 1785.
- HINRICHS, J. C. : *Entstehung, Fortgang und iet-zige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*. Saint-Pétersbourg, 1796.
- Histoire de la musique russe (en russe)*, publiée sous la direction de K. A. Kouznétzof. Moscou, 1924.
- Histoire de la musique russe en exemples notés (en russe)*, publiée sous la direction de S. L. Ginzbourg. Moscou, 1940-1949.
- HOFMANN, M. : *Pouchkine*; traduction française de N. Pouchkine. Paris, 1931.
- HUGHES-HUGHES, A. : *Catalogue of the manuscript music in the British Museum*. Londres, 1906-1909.
- Indice de' spettacoli teatrali*. Milan, 1771-1800.
- ISNARDON, J. : *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Bruxelles, 1890.
- IVANOF, M. M. : *Histoire du développement musical de la Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1910.
- JACHIMECKI, Z. : *Historja muzyki polskiej*. Varsovie, 1920.
- JAHN, O. und ABERT, H. : *W. A. Mozart*; 5. Ausg. Leipzig, 1919-1921.
- Journal d'airs, duos et scènes d'opéras italiens chantés au Théâtre de M^r Cassasi*. Saint-Pétersbourg, 1801-1802.
- Journal de Moscou (en russe)*. Moscou, 1791.
- Journal de musique par une société d'amateurs*. Paris, 1773-1777.
- Journal de politique et de littérature*. Bruxelles, 1775.
- Journal de Saint-Pétersbourg (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1778-1781.
- Journal du fourrier de la chambre*; années 1713 à 1799 (en russe). Saint-Pétersbourg, 1853 et ss.
- Journal du théâtre de Varsovie commencé de l'année 1781*; reproduit par L. Bernacki : *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*.
- Journal für Theater und andere schöne Künste*. Hamburg, 1797-1800.
- Journal littéraire de Varsovie*. Varsovie, 1777-1778.
- Journal von und für Deutschland*. 1784.
- JULLIEN, A. : *La cour et l'opéra sous Louis XVI*. Paris, 1878.
- 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.
- KAMENSKY, F. A. : *La fondation du théâtre de Kharkof en 1780 (en russe)*; paru dans : *Le Passé russe*, Saint-Pétersbourg, 1882.
- KARATYGUINE, P. A. : *Mémoires (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1880.

- KARNOVITCH, E. : *La musique de cors en Russie (en russe)*; paru dans *Ancienne et nouvelle Russie*. Moscou, 1880.
- Katalog der Ausstellung anlässlich der Centenarfeier Domenico Cimarosa's*. Vienne, 1901.
- KELLY, M. : *Reminiscences of the King's Theatre*. Londres, 1826.
- KHRAPOVITZKY, A. V. : *Mémoires (en russe)*. Moscou, 1862.
- KINSKY, G. : *Musikhistorisches Museum von W. Heyer. Katalog*. Cologne, 1910-1916.
- KIRILLOF, N. : *Violonistes des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1874.
- KOBÉKO, D. : *La jeunesse d'un tsar. Paul I et Catherine II*; tiré du russe par D. de Benckendorff. Paris, 1896.
- KOCH, H. C. : *Journal der Tonkunst*. Brunswick-Erfurt, 1795.
- KÖCHEL, L. von : *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien, von 1543 bis 1867*. Vienne, 1869.
- KONDAKOF, S. N. : *Aperçu jubilaire de l'Académie impériale des Sciences (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1914.
- KONI, F. A. : *Mes souvenirs de théâtre (en russe)*; paru dans : *Répertoire du théâtre russe*. Saint-Pétersbourg, 1840.
- KOTZEBUE, A. F. F. von : *Das merkwürdigste Jahr meines Lebens*. Halle, s. d.
- KOUKOLNIK, N. : *Conte après conte (en russe)*. Moscou, 1844.
- KRAUSS, R. : *Das Theater*; paru dans : *Herzog Karl-Eugen von Württemberg und seine Zeit*. Esslingen, 1903-1907.
- KRYLOF, I. A. : *Collection complète des œuvres (en russe)*. Moscou, s. d.
- KUNZ-AUBERT, U. : *Le comédien Aufresne. 1728-1804*. Genève, 1937.
- LADERCHI, C. : *Notizie biografiche intorno ad Alessio Prati, maestro di musica ferrarese*. Ferrare, 1825.
- LALANDE, J. J. : *Voyage en Italie*. Paris, 1776.
- LA LAURENCIE, L. de : *L'école française de violon, de Lully à Viotti*. Paris, 1922-1924.
- LA LAURENCIE, L. de, et GASTOUÉ, A. : *Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris*. Paris, 1936.
- LA PORTE, Abbé J. de : *Anecdotes dramatiques*. Paris, 1775.
- LA PORTE, Abbé J. de : *Les spectacles de Paris*. Paris, 1754-1791.
- Lectures de la S^te impériale d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou (en russe)*. Moscou, 1907 et ss.
- LEDEBUR, C. von : *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin, 1861.
- LEIBROCK, A. : *Die herzogliche Braunschweigische Hofkapelle*; paru dans : *Braunschweigisches Magazin*. Brunswick, 1866.
- LEMACHER, H. : *Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Nassau-Weilburg*. Bonn, 1916.
- LIEBRECHT, H. : *Histoire du Théâtre français à Bruxelles*. Paris, 1923.
- LIGNE, P^{ce} C. J. de : *Lettres et pensées*. Londres, 1809.
- LOEWENBERG, A. : *Annals of Opera. 1597-1940*. Cambridge, 1943.
- LONGUINOF, M. N. : *Le théâtre russe à Pétersbourg et Moscou. 1749-1774 (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1873.
- LUNEAU DE BOISJERMAIN, P. J. : *Almanach musical pour l'année 1782*. Paris, 1781.
- LVOF, E. N. : *Mémoires (en russe)*; parus dans : *Le Passé russe*. Saint-Pétersbourg, 1880.
- LVOF, F. P. : *Sur le chant en Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1834.
- Lycée (Le) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1806.
- LYONNET, H. : *Dictionnaire des comédiens français*. Paris, s. d.
- MADDOX, M. : *Plans et façades du théâtre et de la salle de mascarades de Moscou, construits par l'Anglais Michel Maddox, tenancier des divertissements publics (en russe)*. Moscou, 1797.
- Magasin d'amusements musicaux, ou Collection complète des pièces de tout genre... (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1795-1798.
- Magasin musical de Saint-Pétersbourg, pour les clavicores et pianofortés (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1793-1795.
- Magasin pour la diffusion des connaissances et des inventions d'une utilité générale (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1795-1800.
- MAHILLON, V. C. : *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire... de Bruxelles*. Gand, 1893-1902.
- MANDYCEWSKI, E. : *Zusatz-Band zur Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*. Vienne, 1912.
- MANNE, E. D. de, et MÉNÉTRIER, C. : *Galerie historique des acteurs français*. Lyon, 1877.
- MASSON, C. F. P. : *Mémoires secrets sur la Russie et sur les règnes de Catherine II et de Paul I*. Paris, an VIII.
- Matins (Les) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1782.
- MAYER, J. G. : *Der erhabene Adler in der Maske des Falken, oder Kaiser Joseph's II Reise nach Russland*. Augsburg, s. d. (1780).
- MAYR, G. S. : *Poesie in morte di A. Capuzzi...* Bergamo, 1818.
- MAZZEI, F. : *Memorie della vita e delle peregrinazioni*. Lugano, 1845-1846.
- Mémoires bibliographiques (en russe)*; T. I. Moscou, 1892.
- Mémoires patriotiques (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1821.

- Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France.* Londres, 1779-1783.
- MENDEL, H., und REISSMANN, A. : *Musikalisches Conversations-Lexikon.* Berlin, 1870-1879.
- Messenger (Le) de l'Europe (en russe).* Moscou, 1802-1830.
- Messenger (Le) du Nord (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1803-1805.
- Messenger (Le) historique (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1886.
- Messenger (Le) satirique (en russe).* Moscou, 1790.
- METASTASIO, P. : *Opere.* Trieste, 1857.
- MEYER, C. : *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle.* Schwerin, 1913.
- MEYER, J. H. C. : *Briefe über Russland.* Göttingen, 1778-1779.
- MICHEL, R. : *Potemkine.* Paris, 1936.
- MIKHNIÉVITCH, V. : *Esquisse de l'histoire de la musique en Russie, du point de vue culturel et social (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1879.
- MIRE, J. : *Verzeichniss der hier in St^t Petersburg, auf dem allerhöchster Erlaubniss, eröffneten deutschen Theater, von 20 Februar 1799 bis inclusione den 11 December gegebenen Vorstellungen.* Saint-Pétersbourg, 1799.
- Monatshefte für Musikgeschichte.* Leipzig, 1869-1905.
- MOOSER, R.-A. : *L'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle.* Conches-Genève, 1932.
- MOOSER, R.-A. : *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle.* Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. Genève, 1945.
- MORATIN, D. L. F. de : *Obras postumas.* Barcelone, 1821.
- MORETTI, F. : *Opere drammatiche.* Saint-Pétersbourg, 1794.
- Moscovite (Le) (en russe).* Moscou, 1852.
- MOZART, W. A. : *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie.* Munich, 1914.
- MÜLLER, E. H. : *Angelo und Pietro Mingotti.* Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert. Dresden, 1917.
- Music Review (The).* Cambridge, 1943.
- Musica e musicisti.* Milan, 1905.
- Musik (Die).* Berlin, 1901-1915.
- Musikalische Realzeitung.* Spire, 1788-1790.
- Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782...* Freiburg, 1782-1784.
- Musique.* Revue mensuelle de critique, d'histoire, d'esthétique et d'informations musicales. Paris, 1927-1930.
- Musique (La) et l'état musical de l'ancienne Russie (en russe).* Leningrad, 1927.
- Musique (La) soviétique (en russe).* Moscou, 1936-1951.
- MUTINELLI, F. : *Annali urbani di Venezia.* Venise, 1841.
- NAGLER, K. G. : *Neues allgemeines Künstler-Lexicon.* Munich, 1835-1852.
- Nécrologe de Saint-Pétersbourg (en russe).* Saint-Pétersbourg.
- NEF, K. : *Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz.* Saint-Gall, 1896.
- NERICI, L. : *Storia della musica in Lucca.* Lucques, 1879.
- Neue Zeitschrift für Musik.* Leipzig, 1834-1868.
- NICOLAS MIKHAILOVITCH, G^d.duc : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1905-1909.
- N. M. : *Notice biographique sur Ferdinand Dietz, musicien célèbre en son temps (en russe); parue dans : Répertoire du théâtre russe.* Saint-Pétersbourg, 1842.
- NORLIND, T., et TROBÄCK, E. : *Kungl. Hovkapellets historia. 1526-1926.* Stockholm, 1926.
- NOSSOF, I. : *Annales du théâtre russe (en russe).* Moscou, 1883.
- Nouvelles de la St^e des réunions musicales de Saint-Pétersbourg (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1905.
- Nouvelles compositions mensuelles (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1788-1794.
- Nova acta Academiæ scientiarum Imperialis Petropolitane.* Saint-Pétersbourg, 1802.
- NUOVO, A. : *Tommaso Traetta, Bitonto 1727 - Venezia 1779.* Rome, 1922.
- OBERKIRCH, B^{ne} d' : *Mémoires.* Paris, 1869.
- Oberpostamtszeitung.* Prague, 1782.
- Observateur (L') des spectacles.* Voir : [CHEVRIER F. A. de].
- OLIVIER, J. J. : *Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII^e siècle.* Paris, 1901-1903.
- P. A. : *Court aperçu de l'histoire du chant d'église en Russie (en russe).* Saint-Pétersbourg, s. d.
- Pages casanoviennes.* Paris, 1925 et ss.
- PAGLICCI-BROZZI, A. : *Il Regio ducal Teatro di Milano nel sec. XVIII.* Milan, 1894.
- PANAREO, S. : *Paisiello in Russia. Dalle sue lettere al Galiani.* Trani, 1910.
- PARISINI, F. : *Della vita e delle opere del Padre Gio. Battista Martini.* Bologne, 1887.
- PASOLINI-ZANELLI, G. : *Giuseppe Sarti. Musicista del sec. XVIII.* Faenza, 1883.
- Passé (Le) russe (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1870 et ss.
- Peters-Jahrbuch.* Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig, 1895 et ss.
- PÉTROF, N. : *Matériaux pour l'histoire de l'Académie des Beaux-Arts (en russe).* Saint-Pétersbourg, 1864.
- PIATKOVSKY, A. : *I. I. Betzky (en russe); paru dans : L'œuvre.* Saint-Pétersbourg, 1867.
- PILLET, F. : *Nouvelle lorgnette des spectacles.* Paris, an IX.

- PISTORELLI, L. : *I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti*; paru dans : *Rivista musicale italiana*, 1897.
- PLATONOF, S. : *Histoire de la Russie, des origines à 1918*. Traduit du russe. Paris, 1929.
- PLÉCHÉIEF, A. : *Notre ballet, 1673-1899 (en russe)*, 2^e édit. Saint-Pétersbourg, 1899.
- POGOJEF, V. P. : *Le centenaire de l'organisation des Théâtres impériaux de Moscou (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1906-1908.
- POGOJEF, V. P. : *Projet de législation relatif aux Théâtres impériaux (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1900.
- POHL, C. F. : *Joseph Haydn*. Leipzig, 1875-1927.
- POHL, C. F. : *Mozart und Haydn in London*. Vienne 1867.
- POLOVTSOFF, A. : *Les favoris de Catherine la Grande*. Paris, 1939.
- PONIATOWSKI, P^{ce} S. A. : *Mémoires secrets et inédits*. *Journal privé*. Leipzig, 1862.
- PONTE, L. da : *Mémoires de... poète vénitien, collaborateur de Mozart*. Trad. par C. D. de la Chavanne. Paris, 1860.
- POROCHINE, S. A. : *Mémoires (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1881.
- Poste (La) du Nord (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1809-1919.
- Pot-pourri (Le) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1769.
- POUGIN, A. : *Acteurs et actrices d'autrefois*. Histoire anecdotique des théâtres à Paris, depuis 300 ans. Paris, s. d.
- PRATT, W. S. : *American music and musicians*. New-York, 1920.
- PREJÉTZIAVLSKY, O. A. : *Souvenirs (en russe)*; parus dans : *Le Passé russe*. Saint-Pétersbourg, 1874.
- PROKOFIEF, V. A. : *O. A. Kozlowski et ses chansons russes (en russe)*; paru dans : *La musique et l'état musical de l'ancienne Russie*. Leningrad, 1927.
- PROKOFIEF, V. A. : *M. Matinsky et son opéra : « Le bazar de Saint-Pétersbourg » (en russe)*; paru dans le recueil précédent.
- PRÖLSS, R. : *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*. Dresde, 1878.
- PROTA-GIURLEO, U. : *Musicisti napolitani in Russia nel 700*. Naples, 1923.
- PYLAIEF, M. I. : *Fantaisies de petits seigneurs (en russe)*; paru dans : *Messenger historique*, 1886.
- PYLAIEF, M. I. : *Le vieux Pétersbourg (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1887.
- QUARENGLI, G. : *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*. Saint-Pétersbourg, 1787.
- Quelque chose (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1782.
- RABANY, C. : *A. F. F. Kotzebue, sa vie et son temps. Ses œuvres dramatiques*. Paris, 1893.
- RABINOVITCH, A. S. : *L'opéra russe jusqu'à Glinka (en russe)*. Moscou, 1948.
- Rassegna musicale*. Turin-Rome, 1928-1951.
- RAUSCHENING, H. : *Musikgeschichte Danzigs*. Kapitel IV : *Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens*. Dissertation. Berlin, 1911.
- 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.
- RÉAU, L. : *Correspondance de Falconet avec Catherine II. 1767-1778*. Paris, 1921.
- Recueil de la 2^e section de l'Académie des sciences (en russe)*. Saint-Pétersbourg.
- Recueil de la 5^{te} impériale russe d'histoire (en russe)*. Saint-Pétersbourg 1867 et ss.
- Recueil de nouvelles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1775-1776.
- REICHARD, H. A. O. : *Theater-Kalender*. Gotha, 1775-1800.
- REICHARDT, J. F. : *Autobiographie*; publiée par H. M. Schletterer : *Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke*. Bd. I (seul paru). Augsburg 1865.
- REICHARDT, J. F. : *Musikalisches Kunstmagazin*. Berlin, 1782-1791.
- Répertoire alphabétique pour un Dictionnaire biographique russe (en russe)*; paru dans : *Recueil de la 5^{te} impériale russe d'histoire*. Saint-Pétersbourg, 1887-1888.
- Répertoire du théâtre russe et Panthéon de tous les théâtres (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1840 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^e édit. Berlin, 1929.
- RIEMANN, H. : *Opern-Handbuch*, avec suppléments. Leipzig, 1887-1893.
- Rivista musicale italiana*. Turin-Milan, 1894 et ss
- RODE, T. : *Die russische Jagdmusik in ihren Prinzipien und Konsequenzen*; paru dans *Neue Zeitschrift für Musik*, 1859.
- ROLAND, M^{me} M. J. : *Mémoires*, nouvelle édition par C. Perroud. Paris, 1905.
- ROMANIN, S. : *Storia documentata di Venezia*. Venise, 1859.
- ROSEN, E. : *Rückblicke auf die Pflege der Schauspielkunst in Reval*. Reval, 1910.
- ROSPIGLIOSI, G. C. : *Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi*. Pistoia, 1878.
- ROSSI-SCOTTI, C^{te} G. B. de : *Della vita e delle opere del cav. Francesco Morlacchi di Perugia*. Pérouse, 1861.

- RUDHART, F. M. : *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. Freising, 1865.
- RUDOLPH, M. : *Rigaer Theater- und Tonkünstler Lexikon*. Riga, 1890.
- Russische Theatralien*. Saint-Pétersbourg, 1784-1785.
- SACHS, C. : *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin, 1913.
- SALDONI, B. : *Diccionario biografico-bibliografico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1868-1881.
- Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig, 1899-1914.
- SANDBERGER, A. : *Neues Beethoven-Jahrbuch*. Augsburg, 1924-1927.
- SCHEURLEER, D. F. : *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18. Eeuw*. La Haye, 1909.
- SCHILLING, G. : *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, 2. Ausg. Stuttgart, 1835-1842.
- SCHIZZI, C^{te} F. : *Della vita e degli studi di Giovanni Paisiello*. Milan, 1833.
- SCHLESINGER, M. : *Geschichte des Breslauer Theaters*. Breslau, 1898.
- SCHLÖZER, A. L. von : *Oeffentliches und Privatleben von ihm selbst beschrieben*; traduction russe parue dans : *Recueil de la 2^e section de l'Académie des sciences*. Saint-Pétersbourg, T. XIII.
- SCHMIDL, C. : *Dizionario universale dei musicisti*, 2^e édit. Milan, 1926.
- SCHNEIDER, L. : *Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin*. Berlin, 1852.
- SÉGUR, C^{te} L. P. de : *Mémoires, souvenirs et anecdotes*. Paris, 1890.
- SITTARD, J. : *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*. Altona, 1890.
- SITTARD, J. : *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*. Stuttgart, 1890-1891.
- Soirs (Les) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1770.
- SONNECK, O. G. T. : *Catalogue of Opera librettos printed before 1800*. Washington, 1914.
- Sophie Schröder, wie sie lebt im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen und Kinder*. Vienne, 1869.
- SOPIKOF, V. : *Essai d'une bibliographie russe (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1821.
- SOWINSKI, A. : *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes*. Paris, 1857.
- Spectacle (Le) de Bruxelles, ou Calendrier historique et chronologique du théâtre*. Bruxelles, 1767-1768.
- Spectateur (Le) (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1792.
- Spectateur (Le) du monde (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1775.
- SPOHR, L. : *Selbstbiographie*. Cassel-Göttingen, 1860-1861.
- STACKELBERG, B^{on} K. K. : *Court aperçu historique de la musique de cors en Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1896.
- STÄHLIN, J. von : *Nachrichten von der Musik in Russland*; publié dans J. J. Haigold's : *Beylagen zum neueränderten Russland*).
- STÄHLIN, J. von : *Nachrichten von der Tanzkunst in Russland (Ibid.)*.
- STÄHLIN, J. von : *Zur Geschichte des Theaters in Russland (Ibid.)*.
- STANIOUKOVITCH, V. : *Le théâtre féodal particulier des Chérémétief au XVIII^e siècle (en russe)*. Leningrad, 1927.
- STASSOF, V. V. : *Opéras russes et étrangers représentés sur les théâtres impériaux de Russie au XVIII^e et au XIX^e siècles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1898.
- STIEHL, C. : *Geschichte des Theaters in Lübeck*. Lübeck, 1902.
- STIEHL, C. : *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*. Leipzig, 1887.
- STOLPIANSKY, P. N. : *Le vieux Pétersbourg. La musique et l'activité musicale dans le vieux Pétersbourg (en russe)*. Leningrad, 1926.
- SVIÉTLOF, V. : *L'opéra russe au XVIII^e siècle (en russe)*; paru dans : *Annuaire des Théâtres impériaux*, saison 1897-1898, supplément.
- Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses les plus connus en chaque genre*. Paris, 1785.
- TANÉIEF, S. V. : *Le passé des Théâtres impériaux (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1885-1887.
- TARDINI, V. : *I teatri di Modena. Contributo alla storia del teatro in Italia*. Modène, 1899-1902.
- Taschenbuch für Theater und Theaterfreunde*. Saint-Pétersbourg, 1814.
- TCHAYANOVA, O. : *Le théâtre de Maddox à Moscou. 1776-1805 (en russe)*. Moscou, 1927.
- TCHÉREPINE, N. P. : *La S^{te} impériale d'éducation des jeunes filles nobles (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1915.
- TCHOULKOV, G. : *Les derniers tsars autocrates*; trad. du russe par D. Ergaz. Paris, 1928.
- TEUBER, O. : *Geschichte des Prager Theaters, von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*. Prague, 1883-1888.
- THAYER, A. W. : *L. van Beethovens Leben*, neu bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann. Berlin-Leipzig, 1901-1908.
- Theater-Journal*. Berlin, 1777.
- Théâtre (Le) russe, ou Collection complète de toutes les compositions théâtrales russes (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1786-1793.
- THIEME, U., und BECKER, F. : *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, 1907 et ss.

- THOURET, G. : *Katalog der Musiksammlung auf der königl. Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*. Leipzig, 1895.
- THRANE, C. : *Fra Hofviolonernes Tid, Skildringer af det kongelige Kapels Historie. 1648-1848*. Copenhagen, 1908.
- TOURNEUX, M. : *Diderot et Catherine II*. Paris, 1899.
- Troubadour (Le) du Nord*. Journal de musique pour le chant avec accompagnement de Forté-piano. Saint-Pétersbourg, 1804-1808.
- VALLAS, L. : *La musique à Lyon au XVIII^e siècle*; T. I (seul paru). Lyon, 1908.
- VALLAS, L. : *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon. 1688-1789*. Lyon, 1932.
- VAPEREAU, G. : *Dictionnaire universel des littératures*. Paris, 1876.
- VASCONCELLOS, J. de : *Os musicos portugueses*. Porto, 1870.
- VASSILTCHIKOF, A. A. : *La famille des Razoumovsky (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1880-1894.
- VERTKOF, K. A. : *La musique russe de cors (en russe)*. Moscou, 1948.
- Vieilles (Les) années (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1907-1916.
- Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, herausgegeben von F. Chrysander und P. Spitta. Leipzig, 1885-1894.
- VIGÉE-LEBRUN, M^{me} E. L. : *Souvenirs*. Paris, 1869.
- VIGUEL, F. F. : *Mémoires (en russe)*. Moscou, 1892.
- VILLAROSA, M^{quis} di : *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli*. Naples, 1840.
- VRETLAD, P. : *Konsertlivet i Stockholm under 1700-Talet*. Stockholm, 1918.
- VSEVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Cours abrégé de l'histoire du théâtre russe (en russe)*. Moscou, 1936.
- VSEVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Les entreprises théâtrales étrangères à l'époque de Catherine II (en russe)*. Tir. à part; s. l. n. d.
- VSEVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Histoire de la culture théâtrale en Russie (en russe)*. Saint-Pétersbourg, 1913; T. I (seul paru).
- VSEVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Histoire du théâtre russe (en russe)*. Leningrad, 1929.
- VSEVOLODSKY-GUERNGROSS, V. : *Répertoire alphabétique des pièces représentées et éditées en Russie aux XVII^e et XVIII^e siècles (en russe)*. Petrograd, 1918.
- WALISZEWSKI, K. : *Le règne d'Alexandre I*. Paris, 1923.
- WALTER, F. : *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. Leipzig, 1898.
- WARNECKE, F. : *Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft*. Hambourg, 1909.
- WIEL, T. : *I teatri musicali veneziani nel Settecento*. Venise, 1897.
- WITZENETZ, J. : *Le théâtre français de Vienne. 1752-1772*. Szeged, 1932.
- WOLLRABE, L. : *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen, nebst Angabe der meisten Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker...* Hambourg, 1847.
- WOTQUENNE, A. : *Baldassare Galuppi. 1706-1785*. Etude bibliographique sur ses œuvres dramatiques. Bruxelles, 1902.
- 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.
- ZAMA, P. : *Opere musicali di Giuseppe Sarti possedute della Biblioteca comunale di Faenza*. Faenza, 1933.
- ZINZENDORF, C^{te} K. von : *Tagebuch* (manuscrit inédit conservé aux Archives d'Etat de Vienne).
- ZOTOF, R. : *Biographie du chef d'orchestre Cavos (en russe)*; publiée dans : *Répertoire du théâtre russe*, 1840.

INDEX DES NOMS CITÉS DANS LES TOMES II ET III

ABRÉVIATIONS

acad.	académicien	dans.	danseur	instr.	instrumentiste (spécialité ignorée)
act.	actrice	déc.	décorateur	libr.	librettiste
alt.	altiste	dess.	dessinateur	litt.	littérateur
arch.	architecte	dir. th.	directeur de théâtre	luth.	luthiste
ball.	ballerine	éd.	éditeur	luthr.	luthier
bass.	bassoniste	emp.	empereur	mach.	machiniste
cant.	cantatrice	fact.	facteur d'orgues, d'instruments	m. de ch.	maitre de chapelle
car.	carillonneur	fl.	flûtiste	mand.	mandoliniste
card.	cardinal	gd-duc	grand-duc	min.	ministre, ambassadeur
ch.	chanteur	gde-duch.	grande-duchesse	org.	organiste
chev.	chevalier	gén.	général	pant.	pantaléoniste
chor.	chorégraphe	gougl.	gouglar (joueur de <i>goussli</i>)	peint.	peintre
clar.	clarinettiste	grav.	graveur	phys.	physicien
clav.	claveciniste	guit.	guitariste	pian.	pianiste (piano-forte)
com.	comédien	harm.	harmonica	pce	prince
comp.	compositeur	harp.	harpiste	psee	princesse
cor.	corniste	hist.	historien	sc.	sculpteur
cost.	costumier	htb.	hautboïste	th.	théoricien
ctb.	contrebassiste	imp.	impératrice	tr.	trompette
cte	comte	impr.	impresario	vclle	violoncelliste
csse	comtesse			viol.	violoniste.

N.B. — Les chiffres imprimés en gras indiquent les pages comportant une notice biographique sur le personnage en cause.

A

- ABLESSIMOF, A.O., *libr.* : 228, 232, 242, 245, 284, 302, 309, 324, 325, 326, 352, 372, 393, 410, 519, 536, 539, 590, 593, 893.
- ABSOLON, J., *viol.* : 198, 245-246, 696, 738, 794.
- ACHPERNI. Voir : Anselmi, G.B.
- ACKERMANN, C., *act.* : 246.
- ACKERMANN, K. D., *com.* : 199, 246, 308, 319.
- ACKERMANN, K. E., *com.* : 246, 504.
- ADAM, J., *gr.* : 895.
- ADAMBERGER, V., *ch.* : 339.
- AFFERRI, G., *ch.* : 116.
- AGRICOLA, *cant.* : 126, 133.
- AGRILAR, L. R. de. Voir : Todi, L. R.
- AIVAZOVA, M., *cant.* : 584, 641, 707.
- ALBERONI, L., *cant.* : 224.
- ALBERTARELLI, F., *ch.* : 717, 723, 747.
- ALBERTAZZI, G. (ou D.), *viol.* : 345, 363.
- ALBERTINI, G. E., *m. de ch.* : 624, 641.
- ALBRECHTSBERGER, J.-G., *th.* : 783.
- ALEMBERT, J. d', *litt.* : 13.
- ALESSANDRA, M., *cant.* : 618, 641.
- ALESSANDRI, F., *comp.* : 420, 461, 482, 535, 712, 885.
- ALEXANDRA FEODOROVNA, *imp.* 112.
- ALEXANDRA PAVLOVNA, *gde-duch.* : 621, 627, 636, 654, 721, 722, 725, 731.
- ALEXANDRE I, *emp.* : *passim*.
- ALEXANDRE III, *emp.* : 874.
- ALGAROTTI, F., *litt.* : 144.
- ALIPPI, V., *ch.* : 617, 642, 845.
- ALLEGGRANTI, M., *cant.* : 574.
- ALLEGRETTI, L., *cant.* : 288, 322, 363.
- ALLEGRETTI, M., *cant.* : 288, 363.
- ALTINI, J., *gr.* : 498, 895.
- ALYPIUS, *th.* : 553, 554.
- AMATI, *luthr.* : 680.
- AMATI, A., *ch., clav.* : 32, 96, 107, 109, 197, 202, 204, 219, 233, 417, 534, 584, 609, 618, 732.
- AMBERG, J. H. C., *com.* : 419, 481.
- AMBROISE : 101.
- AMENDOLA, G., *comp.* : 250, 887.
- AMICIS, d', *impr.* : 258.
- AMSTER, *alt.* : 517.
- ANACKER, A. F., *comp.* : 872, 873, 881.
- ANDREOLI, G., *ch.* : 119, 124, 128, 133, 534, 591.
- ANDREOSI, G., *m. de ch.* : 215, 246, 270, 288.
- ANDREOZZI, G., *comp.* : 261, 420, 482, 882, 884, 886.
- ANDREOZZI, G., *dans.* : 21, 27.
- ANDREWS, M., *act.* : 101.
- ANELLI, G., *chor.* : 162.
- ANELLI-LOLLI, B., *cant.* : 162.
- ANFOSSI, P., *comp.* : 137, 146, 191, 223, 229, 232, 235, 239, 316, 433, 568, 645, 705, 882, 883, 884, 889.
- ANGIOLINI, M^{me}, *cant.* : 631, 633, 634, 642.
- ANGIOLINI, G., *chor.* : 52, 53, 58, 74, 76, 79, 80, 81, 83, 88, 96, 97, 98, 99, 103, 108, 129, 132, 133-135, 163, 171, 172, 202, 204, 207, 208, 211, 219, 226, 252, 253, 318, 341, 351, 357, 419, 425, 426, 433, 436, 507, 517, 642, 881, 882, 886, 887, 888.
- ANGIOLINI, G. F., *comp.* : 586, 642-643.
- ANHALT, c^{te} d' : 812.
- ANHALT-ZERBST, C. A. d', *pce* : 12, 13, 19.
- ANNA IOANNOVNA, *imp.* : 23, 51, 61, 157, 337, 379, 617, 791, 794.
- ANNA PAVLOVNA, *gde-duch.* : 725.
- ANSELET, M^{me} M. : 298, 316.
- ANSELMI, G. B., *comp.* : 567, 624, 626, 634, 642, 881, 885, 887.

- ANTON, *com.* : 730, 747.
 ANTONOLINI, F., *comp.* : 630, **643-645**, 751, 879, 881, 882, 884, 885, 887, 889, 897.
 ANTUSCH, J. L., *com.* : 126, **135**.
 APOLLOS, *moine* : 346, 884.
 APRAXINE, *c^{te}* : 326, 861.
 ARAJA, F., *comp.* : 22, 27, 28, 68, 78, 881.
 ARGOUNOF, I., *peint.* : 834, 844, 898.
 ARGOUNOF, P., *arch.* : 849.
 ARISTOTE : 553, 593.
 ARISTOXÈNE, *th.* : 553.
 ARKHAROF, I. P. : 701.
 ARNABOLDI, *detto Comaschino*, C., *ch.* : 164, 216, 231, 240, **246-248**, 275, 293, 300, 318, 331, 339, 347, 379, 380, 409, 419, 428, 436.
 ARNE, T. A., *comp.* : 105, 885.
 ARNOLD, S., *comp.* : 105, 885.
 ARZAMASKOI, *viol.* : 167.
 ASTARITTA, G., *comp.* : 191, 229, 252, 316, 370, 407, 419, 422, 427, 436, 437, **482-484**, 502, 524, 535, 537, 543, 617, 618, 619, 625, 628, 633, 635, 643, 644, 645, 648, 649, 650, 656, 667, 668, 671, 672, 673, 675, 678, 693, 699, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 751, 774, 786, 881, 882, 884, 885, 887, 889.
 AUBER, D. F. E., *comp.* : 353.
 AUBERT, J. B. E. Voir : Frogères, J. B.
 AUBRI, P., *dans* : 30.
 AUBRI, S., *ball.* : 21, 25, 27, 30, 34, 52, 67, 74, 79, 83, 88, 96, 97, 99, 108, 111, 114, 123, 124, 132, 208, 301, 318, 341.
 AUDIBERT, *act.* : 584.
 AUDINOT, J. E., *cant.* : 547, **561-562**.
 AUDINOT, N. M., *com.*, *dir. th.* : 561.
 AUPRESNE, J., *com.* : 426, **484-485**, 534, 544, 562, 601, 602, 696, 707, 729, 812.
 AUPRESNE, J., *act.* : 484, 517, 546, **562**, 886.
- B**
- BABBI, *m. de ch.* : 824.
 BABBINI, M., *ch.* : 164, 174, 197, 204, 209, 213, 219, 221, 231, 233, 235, **248-249**, 288, 293, 296, 299, 301, 364, 893.
 BACH, C. P. E., *comp.* : 39, 120, 167, 180, 237, 282, 323, 622, 626, 659, 670.
 BACH, J. Chr., *comp.* : 39, 217, 855, 879.
 BACH, J. S., *comp.* : 167, 518, 622, 626, 659.
 BACHAUMONT, L. P. de, *hist.* : 496.
 BACHMANN, A., *luthr.* : 135.
 BACHMANN, D.-G., *voelle* : 82, **135-136**, 204, 309, 349, 696, 735, 738, 794.
 BAGLIACCA, P. A., *libr.* : 422.
 BAGLIONI, C., *cant.* : 618, 635, **645**, 704, 705.
 BAILLEUX, A., *éd.* : 180.
 BAILLY, J., *litt.* : 881.
 BAJÉNOF, V. I., *arch.* : 759.
 BAKARÉVITCH, M., *litt.* : 600.
 BAKHMÉTIEF : 831.
 BAKHTOURINE : 433.
 BALAKHNIINE, A., *viol.* : 811.
 BALDUCCI, Voir : Bertaldi, M.
 BANKIER, A., *com.* : 101.
 BANTI, B., *cant.* : 261, 273, 532.
 BARANOVA, C., *cant.* : 419, **485**, 591.
 BARBERINI, *ch.* : 518.
 BARDOVSKY, J., *litt.* : 852.
 BARIATINSKY, *pce* : 756.
 BARRY, J., *act.* : 101.
 BARTOLINI, G., *cant.* : 610.
 BARTOLOZZI, G., *gr.* : 786.
 BATOF, I. A., *luthr.* : 391, 620, **645-646**, 847.
 BATTIRELLI, *lib.* : 342, **364**.
 BATTIRELLI, B., *cant.* : 288, 300, 339, **364**.
 BAUDOIN : 12.
 BAUER, F. W., *gén.* : 268, 317, **319**, 338, 343.
 BAUERSCHMIDT, *comp.* : 610, **646**.
 BAUMBACH, F. A., *comp.* : 611.
 BAUMGARTEN, C. G., *comp.* : 199, 211, 889.
 BAURANS, *litt.* : 112, 801.
 BEATRI, J. B., *fl.* : 631, **646**, 696, 700.
 BEATRIX, Voir : Beatri, J. B.
 BEAUMARCHAIS, P. A. de, *litt.* : 89, 132, 298, 310, 327, 593, 881, 883, 885.
 BEAUNOIR, A. L. B., *litt.* : 716, **747-748**.
 BECCARI, F., *dans* : 818.
 BECCARIA, C. da, *litt.* : 145.
 BECCI, A., *ch.* : 215, **249**, 322, 349, 439.
 BEER, J., *clar.* : 181, 246, 288, 299, 308, 318, 342, **364-367**, 373, 380, 419, 421, 447, 546, 564, 591, 761.
 BEETHOVEN, L. van, *comp.* : 242, 323, 373, 656, 719, 780, 874, 881..
- BEHRING, *fl.*, *alt.* : 818.
 BELLERMANN, J. J., *litt.* : 220, 279, 860.
 BELLOTTO, B., *peint.* : 12.
 BELMONTI, *dir. th.* : 41, 89, 90, 91, 92, 101, 104, **136**, 144, 158, 290, 793.
 BENDA, F., *viol.* : 785.
 BENDA, G., *comp.* : 39, 236, 308, 346, 423, 612, 880, 883, 885, 887.
 BENEDETTI, P., *ch.* : 117, 123, 132, **137**, 197, 202, 204.
 BENIGNI, P., *ch.* : 603, 607, 620, **646**.
 BENINGSEN, *gén.* : 739.
 BENUCCI, F., *cant.* : 547, **562**.
 BENZIG, S. S. Voir : Reinecke, S. S.
 BÉRARD, *com.* : 426.
 BÉRÉZOVSKY, M. S., *comp.* : 21, 37, 84, 86, 102, 103, 115-116, 117, 127, 174, 198, 283, 284, 882, 892.
 BERGAMIN, *ch.* : 707, **748**.
 BERGHOLTZ, F. V., *litt.* : 862.
 BERNARD, M., *éd.* : 762.
 BERNARDI : 52.
 BERNARDINI, M., *comp.* : 146, 882.
 BERNHARD, W. C., *clav.* : 518.
 BERNUCCI, Voir aussi : Davia de Bernucci, A.
 BERNUCCI, G. de, *ch.* : 215, **249-250**.
 BERTALDI, *della Balducci*, M., *cant.* : 339.
 BERTATI, G., *libr.* : 229, 431, 895.
 BERTHEAUME, I., *viol.* : 183, 738.
 BERTIN DE BLAGNY, A. L. : 298.
 BERTINI, B. A., *comp.* : 718.
 BERTOLAZZI, L., *ch.* : 224.
 BERTON, H. M., *comp.* : 262, 855, 882, 884, 887.
 BERTONI, F. G., *comp.* : 130, 224, 323, 885.
 BERWALD, G. J. A., *bass.* : 711.
 BERWALD, J. F., *viol.* : 711.
 BESTOUGEFF-RIOUMINE, *cte*, *min.* : 862.
 BETZKY, I. I., *min.* : **142**, 226, 227, 240, 266, 267, 306, 307, 323, 341, 344, 410, 804, 805, 809, 811, 814, 815, 818.
 BEVANI, A., *déc.* : 697, 731.
 BEYER, A., *fact.* : 455, 895.
 BEZBORODKO, A. A., *cte*, *min.* : **247**, 248, 249, 260, 261, 304, 335, 357, 358, 365, 379, 404, 454, 494, 512, 581, 582, 590, 608, 609, 618, 677.
 BEZSONOF, F., *hist.* : 841, 852.
 BIANCHI, F., *comp.* : 619, 628, 632, 736, 751, 855, 883, 884, 889.
 BIANCHINI, *dans* : 107.
 BIANCO, *cb.* : 21, **54**, 67, 80.
 BIBIENA, A., *déc.* : 846.
 BIBIENA-GALLI, C. Voir : Gallit da Bibiena, C.
 BIBIKOF, G. I. : 473, 491, 492, 518, 550, 588, 654, 709, 829, 831.
 BIBIKOF, V. I., *dir. th.* : 23, 37, 61, 138, **225**, 252, 295, 303, 304, 317, 318, 333, 334, 338, 339, 379, 380, 436, 473, 485, 491, 882.
 BICKERSTAFFE, I., *libr.* : 101, 105, 885.
 BIÉLOGRADSKAYA, E., *cant.* : 21, 33.
 BIÉLOGRADSKY, T., *luth.* : 67.
 BIÉLOSELSKY-BIÉLOZERSKY, *pce*, A. M. : 266, 545, 638, 747, 886.
 BIÉLOSELSKY-BIÉLOZERSKY, *pce*, A. N. : 217.
 BIGARI, *déc.* : 236, 301, 351.
 BILLET, C., *com.* : 436, 491, 601.
 BILLOT, M^{me} : 316.
 BINDER, C. S., *comp.* : 39.
 BIRILOVA, A., *ball.* : 696, 705, 736.
 BLAISE, A., *comp.* : 41, 88, 128, 423, 811, 828, 853, 855, 880.
 BLASI, Voir : Maciurletti, T.
 BLASIUS, M. F., *comp.* : 551, 880.
 BLYMA, F. X., *comp.* : 710, 719, 720, 733, 735, **748-749**, 883.
 BOBROF, A. I., *viol.* : 227.
 BOBROVSKY, *cor.* : 237.
 BOCCHERINI, L., *comp.* : 120, 127, 881.
 BOCHILOF : 56.
 BÖCK, A. et L., *cor.* : 439, 865.
 BOGDANOVITCH, I., *libr.* : 445.
 BÖHM, B. C., *comp.* : 693, 718, **749**.
 BOIELDIEU, F. A., *comp.* : 235, 353, 715, 762, 780, 855, 871, 873, 881, 883, 885, 888.
 BOISSY, L. de, *litt.* : 198, 885.
 BONAFINI, C., *cant.* : 128, 132, **137-139**, 143, 197, 202, 203, 204, 208, 209, 212, 213, 219, 221, 233, 235, 252, 272, 297, 299, 301, 303, 317, 318, 364.
 BONDINI, P., *dir. th.* : 604, 508, 574, 678, 765.
 BONNEFONS : 575. Voir aussi : Prévost, Ad.
 BONNO, G., *comp.* : 78, 92.
 BORCHTCHÉVA, N. S. : **112**, 113, 804, 805, 892.
 BORCK, *act.* : 717, 730, **749**.
 BORCK, *com.* : 717, 730, **749**.
 BORGHESE, A. D. R. (?), *m. de ch.* : 288, 367.
- BORGHI, G., *clav.* : 338, 339, 436, **485**, 570, 573, 577, 609, 618, 794.
 BORGI, G. B., *comp.* : 485.
 BORISSOVA, M., *act.* : 589.
 BORDINE, A. P., *comp.* : 475.
 BORTNIANSKY, D. S., *comp.* : 82, 84, 85, 86, 107, 115, 130-131, **139-140**, 146, 217, 223, 224, 225, 227, 228, 252, 320, 356, 378, 444, 445, 449, 523, 530, 647, 656, 784, 874, 879, 882, 883, 887, 892.
 BOUBLIKOF, T., *dans* : 21, 34, **51**, 88, 96, 97, 99, 108, 111, 114, 122, 123, 124, 132, 208, 426.
 BOUDLIANSKY, M. V. : 824.
 BOURBON-CONTI, *dessé de* : 274.
 BOURDAIS, B., *act.* : 97, 117, **140**, 631.
 BOURDAIS, P., *com.* : 74, 97, 117, **140**, 601, 631, 706, 707, 716.
 BOURGEOIS, *ch.* : 707, 716, 729, **750**.
 BOURNONVILLE, *ball.* : 88, 96.
 BOUSQUET, F. : 71.
 BOUYANOVA, A., *cant.* : 840, 844, 850, 856.
 BOUY, A., *act.* : 101.
 BRANCHINO, F., *hbb.* : 466, 468, 470, **486**, 602, 609, 697, 728, 761, 829.
 BRANCHU, *dans* : 754.
 BRANTÔME, P. de, *litt.* : 13.
 BRAVURA, A., *ch.* : 466, 468, 470, **486**.
 BRAVURA, G., *ch.* : 486.
 BRAWE, J. W. von, *litt.* : 62, 884.
 BRAZINSKY, C. : 439.
 BREITKOPF, B. T., *éd.*, *comp.* : 329, 431, 595, 598, 619, 623, **646-647**, 701.
 BREITKOPF, J. G., *éd.* : 38, 39, 381, 460, 473, 646, 651, 711, 895..
 BRETEUIL, de : 12.
 BRETZNER, C. F., *litt.* : 775.
 BRICKS, *comp.* (?) : 440.
 BRIGONZ, G., *mach.* : 22, 96, 99, 107, 110, 300, 338, 535.
 BROCCHI, G. B., *ch.* : 305, 329, 339, 347, 351, 365, **367-368**, 418.
 BROCHARD, C. C., *act.* : 97, 117, **140**, 141, 602, 631.
 BROCHARD, F., *com.* : 97, 117, **140-141**, 220, 591, 800.
 BRODECZKY, dit BRODSKY, J. T., *pian.* : 627.
 BRODSKY, Voir : Brodeczky, J. T.
 BROOKS, *act.* : 80.
 BROOKS, *com.* : 80.
 BROSCI, *della Farinelli*, C., *ch.* : 93, 202.
 BRÜCKL, *cant.* : 773.
 BRÜHL, R., *cte* : 12.
 BRUNI, A. B., *comp.* : 855, 885.
 BRUNI, D., *ch.* : 517, 528, 530, 534, 544, 546, **562-563**.
 BRUNIUS, J., *com.* : 31, 38.
 BRUNNER, G., *clar.* : 226, **250**, 366, 697, 739.
 BRÛNNIUS, *th.* : 553.
 BUFFON, G. L. de : 12.
 BUINI, M., *clav.* : 118, **141**, 198, 220, 283, 374, 526, 800, 814.
 BUISSON, P. U. du, *libr.* : 229.
 BULANT, A., *bass.* : 368.
 BULLANDT, A., *bass.*, *comp.* : 288, 290, 300, 302, 309, 330, 342, 346, 351-352, **368-370**, 420, 426, 521, 525, 529, 537, 697, 724, 739, 881, 884, 885, 886, 889.
 BULLANT : 368.
 BUNTEBART, G., *fact.* : 217.
 BÜRGER, G., *com.* : 647, 662.
 BÜRGER, S., *cant.* : 602, 615, **647-648**, 662, 679.
 BURNEY, C., *hist.* : 46, 84, 101, 148, 179.
 BURSAY, L., *com.* : 724.
- C**
- CAFFI, F., *hist.* : 751.
 CAHUSAC, L. de, *litt.* : 76, 834, 889.
 CAILHAVA, J. F., *litt.* : 315, 885.
 CAJON, A. F., *ch.* : 586, **648**.
 CALDARA, A., *comp.* : 218, 346.
 CALSABIGI, R. da, *libr.* : 144, 145, 252, 331.
 CALVESI, G., *ch.* : 547, **563**, 838, 896.
 CAMATI, *della Farinella*, M., *cant.* : 22.
 CAMERON, A., *arch.* : 12, 606.
 CAMPIONI, C. A., *comp.* : 145, 889.
 CAMPORRESI, F., *arch.* : 849.
 CANDIDE, F., *peint.* : 454, 895.
 CANOBIO, C., *viol.*, *comp.* : 56, 181, 182, 226, 236, **250-252**, 253, 272, 280, 301, 308, 366, 370, 417, 432, 433, 453, 534, 545, 552,

- 556, 589, 609, 618, 697, 701, 738, 880, 881, 882, 884, 886, 896.
- CANOBBIO, L., *ch.* : 250, 318, 338, 339, 370, 425.
- CANZIANI, G., *chor.* : 131, 135, 204, 226, 233, 238, 251, 252-253, 300, 301, 317, 318, 419, 426, 436, 496, 517, 545, 556, 589, 591, 794.
- CARACCIOLLO, D., *mis. min.* : 192.
- CARANI, M., *cant.* : 618, 646.
- CARDEL, M^{me} : 12.
- CARDON, C. R. Voir : Pitrot de Cardon, C. R.
- CARDON, J. B., *harp.* : 181, 411, 547, 564-565, 584, 602, 701, 896.
- CARESTINI, A., *cant.* : 609, 648-649.
- CARON, J., *com.* : 593, 631, 649.
- CARPACCIO, A., *ch.* : 575.
- CARPANI, G., *libr.* : 635.
- CARRARA, A., *cant.* : 131.
- CARUSO, L., *comp.* : 575, 627, 712, 885.
- CASANOVA, J., *litt.* : 14, 37, 46, 49, 51, 52, 70, 254, 452.
- CASASSI, A., *dans.* : 288, 301, 371, 545, 591, 671, 795, 796.
- CASELLI, A., *ball.* : 419, 838.
- CASTELNAU, *mis de, litt.* : 707, 724, 750.
- CASTÈRA, J. H., *litt.* : 572.
- CASTI, G. B., *libr.* : 197, 234, 254-255, 295, 320, 326, 350, 359, 894.
- CATALDI, G., *cant., fl.* : 432, 439.
- CATALANI, A., *cant.* : 273.
- CATEL, C.S., *comp.* : 855, 888.
- CATENA, A., *comp.* : 130, 141-143, 160, 818, 819.
- CATENA, T., *ch.* : 141.
- CATENACCI, M., *cant.* : 618, 649, 705.
- CATHERINE II, *imp., passim.*
- CAVATTI, *pian.* : 624.
- CAVOS, A., *dans.* : 750.
- CAVOS, C., *comp.* : 644, 645, 717, 750-753, 762, 763, 800, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 898.
- CELLA, *abbé della, litt.* : 410.
- CESARE, G., *dans.* : 21, 25, 51-52.
- CESARE (aussi CESARI), *della Cesarini, M., cant.* : 119, 124, 128, 143, 171, 232.
- CESARE (aussi CESARI), P., *ch.* : 119, 124, 143, 144.
- CESARE (aussi CESARI), T., *cant.* : 119, 124, 144, 171.
- CESARI, *abbé* : 526, 691.
- CESARI (ou CESARIO), P. : 220.
- CHAKHOVSKOI, *pce A. A., litt., hist.* : 329, 383, 494, 565, 577, 644, 882.
- CHAKHOVSKOI, *pce N. G., dir. th.* : 829.
- CHAMPEIN, S., *comp.* : 549, 628, 634, 880, 885.
- CHARAPOF, V., *com.* : 297, 383, 461, 517, 565-566, 695, 734, 795.
- CHATEAUFORT, *com.* : 707, 716, 720, 729, 753.
- CHAUVENET, A., *com.* : 707, 729, 754.
- CHÉLOKHOF, *libr.* : 644.
- CHÉPÉLEF, *hb.* : 486, 829.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cte A. V.* : 547, 770, 771.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cte D. N.* : 835, 851.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cesse H. V.* : 830, 871.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cte N. P., dir. th.* : 109, 160, 222, 228, 231, 235, 253, 299, 300, 303, 309, 316, 325, 333, 346, 349, 373, 403, 424, 430, 432, 446, 449, 477, 487, 488, 494, 507, 521, 525, 527, 532, 540, 545, 547, 550, 559, 563, 567, 568, 588, 589, 590, 591, 596, 617, 624, 630, 642, 645, 655, 702, 703, 704, 706, 709, 713, 714, 715, 721, 723, 756, 777, 785, 825, 826, 827, 828, 829, 831, 833, 834, 835, 836-857, 867, 870, 871, 898.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cte P. B.* : 41, 76, 90, 109, 247, 379, 446, 527, 793, 825, 833, 834-836, 837, 838, 847, 852, 898.
- CHÉRÉMÉTIEF, *cesse P. I., née KOVALEVSKAYA, dite PARACHA, cant.* : 299, 300, 309, 326, 424, 430, 432, 446, 521, 703, 831, 839, 840-842, 843, 844, 847, 848-852, 853, 856, 898.
- CHERUBINI, L., *comp.* : 670, 779, 855, 871, 882, 883, 885.
- CHEVALIER, *cant.* : 653, 707, 709, 712, 716, 718, 720, 721, 722, 724, 729, 738, 740, 748, 754-758, 772, 779, 780, 781, 898.
- CHEVALIER, P., *chor.* : 496, 569, 716, 717, 722, 731, 732, 736, 738, 754, 755, 756, 758-759, 760, 779, 781.
- CHEVALIER-BRANCHU, A. C., *cant.* : 754.
- CHIARI, P., *libr.* : 237, 323.
- CHLADNI, E. F. F., *phys.* : 612, 613, 622.
- CHLAKOVSKAYA, C., *cant.* : 21, 26, 73, 75, 78, 82, 96, 109, 123, 132, 197.
- CHLYKOVA, T., *ball.* : 838, 840, 844, 850, 898.
- CHOUCHERINE, J., *com.* : 292, 385, 403, 426, 556, 592, 839.
- CHOUMSKY, J. D., *com.* : 815.
- CHOUVALOF, *c^{te}* : 40, 94, 213.
- CHRIST, J., *act.* : 340, 371, 372.
- CHRIST, J. A., *com.* : 340, 371.
- CHRISTEL, *com.* : 602.
- CHTCHERBATOF, *p^{ce} V. I.* : 590, 627, 629, 662, 663, 828.
- CIAMPI, I. V., *comp.* : 41, 287.
- CIAMPI, S., *hist.* : 601, 502.
- CIANFANELLI, A., *dans.* : 342, 426, 487, 591, 845.
- CIANFANELLI-COPPINI, C., *ball.* : 426, 487-488, 591, 845.
- CIARANFI, F., *ch.* : 288, 322, 372.
- CIMAROSA, D., *comp., m. de ch.* : 15, 20, 247, 294, 383, 402, 409, 428, 448, 451-455, 463, 467, 476, 478, 500, 501, 502, 516, 524, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 542, 544, 545, 546, 547, 552, 559, 567, 575, 585, 590, 605, 614, 619, 625, 627, 628, 664, 673, 679, 704, 712, 714, 854, 855, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 895, 896.
- CIMAROSA, P., *comp.* : 453.
- CINQUE, G., *dir. th.* : 532.
- CINTI, G., *dir. th.* : 41, 89, 90, 91, 92, 101, 104, 136, 144, 158, 290, 793.
- CLAIRVAL, *com.* : 31, 261.
- CLARENÇON, *com.* : 716.
- CLAYVEL, A. C., *dite Saint-Huberty, cant.* : 571.
- CLEMENTI, M., *comp.* : 623, 633, 718.
- CLÉRISSÉAU, A., *arch.* : 12.
- CLERMONT, M^{me} : 793.
- CLOSTERMANN, *éd.* : 607.
- COBENZL, *c^{te} L. von, min.* : 453, 456, 539, 629, 884.
- COCCHI, G., *comp.* : 287.
- COCHIN, C. N., *dess.* : 565, 896.
- COIGNET, H., *comp.* : 205, 589, 887.
- COLIGNA, *viol.* : 547, 566.
- COLLE, C., *litt.* : 813, 886.
- COLLINET, R., *ball.* : 717, 722, 733, 736, 760.
- COLLOT, M. A., *sc.* : 146.
- COLOMBO, P., *dans.* : 707.
- COLONNA, T., *ball., cant.* : 26, 33, 36, 37, 42, 45-47, 73, 75, 76, 77, 78, 82, 93, 96, 97, 99, 154, 178, 213, 219, 288, 292, 302.
- COLTELLINI, C., *cant.* : 145, 330.
- COLTELLINI, M., *libr.* : 82, 98, 103, 107, 109-111, 123, 124, 130, 144-147, 197, 201, 207, 218, 228, 234, 254, 326, 350, 408, 418, 438, 499, 892.
- COMASCHINO, Voir : Arnaboldi, C.
- COMPAGNUCCI, G., *ch.* : 197, 204, 208, 209, 213, 219, 221, 233, 255-256, 277, 297, 299, 301, 318, 364.
- COMPASSI, C., *ch.* : 47.
- COMPASSI, F., *ch.* : 32, 37, 47.
- COMPASSI, P., *ch.* : 32, 37, 47.
- COMPASSI, V., *cant.* : 30, 32, 37, 47.
- CONFORTO, N., *comp.* : 202.
- CONSOLO, T., *ch.* : 339.
- CONSTANTIN PAVLOVITCH, *gd-duc* : 161, 233, 234, 452, 634, 871, 872.
- CONSTANTINOF, T., *ch.* : 601, 620, 649.
- CONTAT, L., *act.* : 735.
- CONTI, G., *viol.* : 466, 468, 470, 487.
- COOK, *act.* : 80.
- COPPINI, C. Voir : Cianfanelli-Coppini, C.
- CORBERON, M. D. de, *chev.* : 132, 134, 137, 149, 173, 198, 202, 203, 205, 207, 220, 254, 296, 327, 396, 800, 803, 804, 808, 810, 815, 819.
- CORBIEAUX, J., *fl.* : 717, 739, 760-761.
- CORILLA, La. Voir : Morelli, M. M.
- CORMIER, C., *viol.* : 119, 147, 892.
- CORNEILLE, P., *litt.* : 12.
- COSTER, *fl.* : 21.
- COURLANDE, *d^{esse} de* : 400.
- COURMONT, *c^{esse} de*. Voir : Sisley, M^{me} de
- COXE, W., *hist.* : 223, 810, 820.
- CRAMER, C. F., *hist.* : 277, 422, 429.
- CRESCENTINI, G., *ch.* : 532, 541.
- CRISTOFARI, V., *ch.* : 609, 650, 705, 714, 723.
- CROCK : 277.
- CRONSTEIN, H. W. von, *com.* : 517, 566.
- CROZAT, L. A. de : 12.
- CUSTINE, A. de, *m^{is}* : 740.
- CZECHITZKY, C., *com.* : 419, 426, 488, 535, 574.
- CZERWENKA, T., *hb.* : 761.
- CZERWENKA, V., *hb.* : 367, 707, 734, 739, 761.
- CZETTRITZ, E. H. von : 171.
- CZIK, J. Voir : Schick, J.
- D
- DACIER, A., *litt.* : 290.
- DALAYRAC, N., *comp.* : 461, 550, 616, 621, 625, 627, 628, 629, 655, 705, 706, 713, 718, 721, 735, 740, 762, 779, 828, 839, 846, 853, 854, 855, 879, 880, 881, 882, 883, 885, 886, 887, 888.
- DALMAS, *com.* : 729, 761-762.
- DAMPIERI, *éd.* : 202.
- DAMSKY, K., *libr.* : 724.
- DANGEVILLE, M. A., *act.* : 766.
- DARCIS, F. J., *comp.* : 221, 257-258, 881, 883, 884.
- DARCIS, P., *com.* : 601, 696, 707, 729.
- DAUBERCOURT, *act.* : 117, 148, 436, 800.
- DAUBERCOURT, *com.* : 74, 147-148, 436.
- DAUBERVILL, J. B., *chor.* : 117.
- DAUVERGNE, A., *comp.* : 41, 571, 760, 889.
- DAYESNE, *libr.* : 443.
- DAVIA DE BERNUCCI, A., *cant.* : 164, 215, 247, 249, 258-261, 288, 293, 295, 296, 297, 301, 305, 312, 313, 315, 329, 330, 332, 339, 347, 349, 351, 379, 397, 418, 426, 431, 432, 444, 448, 516, 532, 894.
- DAVID, A., *clar.* : 307.
- DAVID, G., *ch.* : 224, 339, 532.
- DAYDOF, N. P., *comp.* : 41, 283.
- DAYDOF, S. I., *comp.* : 86, 398, 544, 731, 742, 752, 762-763, 797, 871, 880, 884, 887, 888.
- DEFOYE, S., *cant.* : 117, 148-149, 150, 231, 305.
- DEKHTIAREF, S. A., *comp.* : 86, 127, 494, 630, 742, 829, 838, 844, 845, 853, 855, 885, 888, 889.
- DELFINO, A., *vcelle* : 181, 411, 466, 468, 470, 488-489, 535, 564, 602, 609, 697, 717, 728, 738, 794.
- DELLA MARIA, D., *comp.* : 722, 855, 886, 887.
- DELORME, *com.* : 519.
- DELPIP, A., *com.* : 34, 48, 82, 117, 198, 418, 534, 546, 601, 696, 700.
- DELVIG, A. A., *litt.* : 784.
- DEMAR (ou DEMARE ?), *comp.* : 718, 763.
- DEMARTRAIT, *comp.* : 426, 469, 526, 535.
- DEMENA, M., *cant.* : 272.
- DÉMOGLER, N. N. : 770, 771, 867.
- DENGLER, J., *viol.* : 593, 650, 654, 659, 665, 670, 740.
- DERIZET, *arch.* : 401.
- DERJAVINE, G. R., *litt.* : 40, 56, 478, 493, 606, 607, 763, 865, 884.
- DESAUGIERS, M. A., *comp.* : 333, 847, 853, 882.
- DESBOULMIERS, A. J., *hist.* : 518.
- DESBROSSES, R., *comp.* : 235, 854, 888.
- DESFORGES, P. J. B., *com., act.* : 226, 261-262, 318.
- DESHAYES, *dans.* : 760.
- DESMARETS, H., *comp.* : 531, 887.
- DESOPER, F. J., *éd.* : 114.
- DESORMERY, L. B., *comp.* : 315, 561, 710, 810, 883.
- DESPREZ, Voir : Saint-Clair, com.
- DESTOUCHES, P., *litt.* : 88, 805, 828, 834, 880, 886.
- DESTOUCHES-LOBREAU, M^{me}, *dir. th.* : 148.
- DEZÈDE, N., *comp.* : 128, 149, 594, 709, 712, 713, 755, 762, 810, 847, 854, 879, 881, 883, 885, 889.
- DIBDIN, C., *comp.* : 101, 886.
- DICK, J. : 145.
- DIDELOT, C., *chor.* : 738, 759, 760.
- DIDEROT, D., *litt.* : 12, 13, 17, 110, 112, 582, 800, 802, 803, 805.
- DIEHL, A., *instr.* : 265, 345, 819, 866.
- DIETZSCH, B. R., *peint.* : 179, 180.
- DIETZSCH, J. C., *peint.* : 179, 180.
- DIMITRIEF-MAMONOF, *c^{te} A. M.* : 14, 456, 520, 538, 539, 552.
- DITERSDORF, K. von, *comp.* : 162, 163, 461, 532, 603, 614, 615, 633, 647, 663, 880, 887.
- DITTMAR, F. A., *éd.* : 252, 631, 632, 633, 653, 656, 657, 659, 701, 709, 711, 712, 718.
- DIVOF, A. I. : 335, 338, 426.
- DMITRIEVSKY, I. A., *com.* : 80, 91, 107, 123, 124, 148-150, 175, 220, 225, 227, 267, 268, 292, 307, 312, 313, 320, 325, 338, 340, 341, 389, 392, 393, 397, 402, 410, 456, 517, 542, 543, 555, 556, 576, 577, 583, 584, 596, 600, 628, 636, 695, 713, 793, 794, 800, 814, 829, 839.
- DMITRIEF, I. I., *litt.* : 183, 185.

DÖBBELIN, K. T., *dir. th.* : 281, 285, 371, 488, 505, 769.
 DOLGOROUKOF, *pce* I. M., *libr.* : 725, 835, 836, 837.
 DOLGOROUKY, *pces* : 291, 445.
 DOLGOROUKY, *pces* : 620, 621, 629, 667, 721, 839, 840.
 DOMANOVSKY, K., *comp.* : 872, 884.
 DOROTHÉE, *ball.* : 122.
 DORVIGNY, L., *libr.* : 710.
 DORVILLIERS, *com.* : 426, 489-490, 526.
 DOUBIANSKY, F. M. : 622.
 DOUBLET, *cant.* : 870.
 DOUBROVSKY, I., *viol.* : 609, 650, 697, 728.
 DREBNING, *act.* : 602, 651, 717, 730.
 DROBISCH, J., *cant.* : 602, 651, 704, 717, 730.
 DROBISCH, J. T., *comp.* : 602, 620, 623, 651-652, 697, 704, 738, 881.
 DROUET, *arch.* : 842.
 DU BARRY, *c* : 117, 191.
 DUCROICY, *com.* : 707, 720, 729, 763-764.
 DUGAZON, L. R., *cant.* : 669.
 DUGUÉ, G., *comp.* : 150.
 DUGUÉ, N. G., *ch.* : 117, 148, 150, 305.
 DULON, F. L., *fl.* : 603, 605, 614, 620, 652-653.
 DUMUR, M^{me}, *comp.* : 718, 764.
 DUNI, A., *comp.* : 41, 817.
 DUNI, E. R., *comp.* : 36, 41, 128, 131, 148, 200, 231, 242, 243, 259, 303, 423, 427, 525, 537, 596, 803, 808, 813, 828, 847, 853, 854, 855, 881, 882, 883, 884, 886.
 DUPLESSIS mère, *act.* : 593, 707, 716, 764.
 DUPLESSIS filles, *act.* : 707, 716, 729, 764.
 DUPOURT, J. P., *voelle.* : 512.
 DUQUESNOY, C. : 778.
 DURANTI, I., *cant.* : 21, 26, 33, 45.
 DUVAL, A., *lit.* : 852, 898.
 DVORAK, K. F., *clar.* : 308, 365.
 DYNNIK, K. T., *hist.* : 828.

E

EBERL, A., *comp.* : 136, 611, 631, 653-654, 710, 718, 722, 740, 741, 870, 884, 888.
 ECK, F., *viol.* : 183, 504.
 EDELMANN, J. F., *comp.* : 713, 720, 880.
 EKKEK, M., *viol.*, *comp.* : 326, 372, 818, 881.
 ELENISOHN, J. E., *act., dir. th.* : 31, 38.
 ELISABETH ALEXÉIEVNA, *imp.* : 570, 606, 639, 660, 665, 678, 870.
 ELISABETH PAVLOVNA, *gde- duch.* : 621, 725.
 ELISABETH PÉTROVNA, *imp.* : *passim*.
 ELPHINSTONE : 99.
 ENGALYCHEF, *pce*, *comp.* : 621.
 ENGELHARDT, C. : 519.
 EPINAY, L. F. d' : 194, 290, 496.
 ERBENNET, A., *act.* : 261.
 ERTEL, *lit.* : 784.
 ESCHENBURG, J. J., *lit.* : 211, 218, 219, 551.
 ESCHYLE : 554.
 ESTA, *cant.* : 215, 262.
 ESTA, *ch.* : 215, 262, 331.
 ESTERHAZY, *p* N. J. : 382, 384, 395, 503, 671.
 ESTERHAZY, *c* V. : 442, 558, 589, 594.
 EULER, L., *phys.* : 199.
 EURIPIDE : 122, 552, 553, 554, 879.
 EUSTACHIO, *comp.* : 518, 520, 566, 710, 880.
 EUSTACHIO, S., *comp.* : 566.
 EWEST, *act.* : 717, 730, 765.
 EWEST, *comp.* : 717, 730, 764-765.

F

FABIANI, C., *dans.* : 98, 108, 109, 111, 114, 150.
 FABIANI, G., *dans.* : 21, 27, 30, 34.
 FABIANI, M., *ball.* : 21, 27, 30, 34.
 FABRIZI, V., *comp.* : 664, 883.
 FACIUS, J. H., *voelle.* : 308, 365, 366, 372-373, 838, 844.
 FALCONET, E., *sc.* : 12, 145, 146, 396.
 FALKENSTEIN, *c* de Voir : Joseph II.
 FARINELLI, Voir : Broschi, C.
 FASCH, J. F., *comp.* : 610.
 FASCH, K., *m. de ch.* : 675.
 FASTIER, F., *com.* : 339, 373, 534, 584, 601.
 FATTIBONI, G. F., *c* : 87.

FAUL, Voir : Fowl.
 FAVART, C. S., *libr.* : 31, 35, 75, 131, 757, 803, 806, 808.
 FAVART, M. J. B., *cant.* : 35, 112.
 FAYARD, *lit.* : 270.
 FEDERICO, G. A., *libr.* : 812.
 FEDI, A., *dess.* : 892, 893.
 FÉDOROVA, L., Voir : Sandounova, E.
 FENAROLI, F., *comp.* : 125.
 FENOUILLOT DE FALBAIRE, C. G., *libr.* : 223, 325, 520, 884.
 FERDINAND IV, roi de Naples : 238, 283, 314, 315, 322, 329, 330, 346, 355, 356, 359, 415, 532.
 FERRIERI : 249.
 FÉRIÉ, de la, *min.* : 571.
 FESSETCHKO, G., *hist.* : 386, 387, 388, 392, 814.
 FÉTIS, F. J., *hist.* : *passim*.
 FEVETTI, G. : 526.
 FEYER, *cant.* : 624.
 FEYER (de Berlin), *lit.* : 654.
 FEYER, I. A., *viol.*, *m. de ch.* : 589, 627, 654-655, 838, 844, 868.
 FIALA, K., *com.* : 199, 263, 338, 340, 534, 885.
 FIDANZA, M., *cant.* : 701, 765.
 FILISTRI, A. de, *libr.* : 721.
 FINAGUINE, A. V., *hist.* : 455.
 FINDEISEN, N., *hist.*, *passim*.
 FIORILLO, F., *viol.* : 198, 204, 365.
 FIORONI, G. A., *comp.* : 416.
 FIERNHABER, J. C., *clav.*, *comp.* : 309, 373-374, 633.
 FISCHER, G. : 372.
 FISCHER, L. (?), *ch.* : 547, 566-567.
 FISCHER, V., *harp.* : 624.
 FISCHIETTI, D., *comp.* : 287.
 FISHER, *dir. th.* : 101, 104, 105.
 FISHER, J. A., *viol.* : 314, 325, 384.
 FLEURY, *act.* : 198, 263, 288.
 FLEURY, *com.* : 198, 231, 263, 288.
 FLORIAN, J. P., *lit.* : 647.
 FLORIDOR, H., *com.* : 117, 151, 315, 338, 340, 426, 436, 534, 602, 729.
 FLORIDOR-GIRAUD, *act.* : 602.
 FLORIMO, F., *hist.* : 236, 455.
 FLORIO, *cle D.* : 250.
 FODOR, J., *viol.* : 611.
 FOERSTER E. A., *comp.* : 624.
 FOERSTER, I., *viol.* : 21, 54.
 FOKINE, M., *dans.* : 17.
 FOLICALDI, S., *ch.* : 131.
 FOMINE, E. I., *comp.* : 106, 141, 201, 228, 232, 283, 284, 317, 320, 353, 374-376, 388, 424, 427, 436, 445, 446, 449, 519, 525, 533, 559, 588, 590, 599, 600, 629, 700, 712, 729, 731, 734, 737, 797, 814, 854, 880, 882, 886, 887, 888, 889, 894.
 FONTANI, *clav.* : 586, 655.
 FORKEL, J. N., *hist.* : 622.
 FOUNTOUSOF, K., *dec.* : 846.
 FOWL : 351.
 FOYTA, I., *ctb.* : 250, 697, 707.
 FRACKMANN, *viol.*, *comp.* : 621, 623, 655.
 FRAENZEL, F., *viol.* : 670.
 FRAMERY, N. E., *hist.* : 220, 300, 323, 329, 424, 559, 706, 801, 840.
 FRANCESCHINI, G., *comp.* : 151.
 FRANCESCINI DE LUSARDA, *comp.* : 151.
 FRANCISCONI, G., *comp.* : 105, 151-152, 220, 800, 884, 892.
 FRANCK, G., *cor.* : 226, 263, 697, 739.
 FRANKLIN, B., *phys.* : 118, 152, 622.
 FRANZ I, *emp.* : 119, 134.
 FRANZ II, *emp.* : 255, 367.
 FRÉDÉRIC II, roi : 13, 20, 99, 100, 145, 509, 510, 512, 812.
 FREULICH, *comp.* : 316, 325, 886.
 FRICK, J. P., *harm.* : 118, 126, 152-153, 427.
 FRIDZERI, A., *comp.* : 228, 847, 854, 888.
 FRIEDRICH-EUGEN, *duc* : 710, 744.
 FRIES, I., *ctb.* : 517.
 FROGÈRES, *act.* : 707, 729, 766.
 FROGÈRES, J. B., *com.* : 707, 729, 765-766.
 FRUGONI, C. I., *libr.* : 145, 443.
 FUSI, G., *ball.* : 34, 36, 52, 67, 96, 99, 108, 111, 114, 124, 126.
 FUSIL, L., *act.* : 763.

G

GABLITZ, F. : 114.
 GABRIELLI, A., *ch.* : 119, 124, 153.
 GABRIELLI, C., *cant.* : 103, 107, 108, 109, 110, 123, 126, 128, 143, 153-157, 574, 892.

GABRIELLI, F., *cant.* : 103, 107, 109, 110, 126, 153, 154, 156, 157.
 GABRIELLI, *della la Ferrarese*, F., *cant.* : 157.
 GAGARINE, *pce*, I. S. : 743.
 GAILLARD, P., *ch.* : 602, 655, 696, 704, 705, 706, 707, 723.
 GALIANI, F., *lit.* : 191, 192, 194, 195, 202, 203, 226, 230, 289, 290, 296, 300, 301, 304, 305, 311, 312, 313, 314, 327, 328, 330, 339, 346, 355, 356, 359, 361, 496.
 GALLETTI, A., *comp.* : 265, 308, 310, 311, 376-377, 430, 518, 520, 542, 880.
 GALLI DA BIBIENA, C., *dec.* : 98, 157, 214, 893.
 GALLIARI frères, *dec.* : 567.
 GALUPPI, B., *comp.*, *m. de ch.* : 14, 16, 19, 20, 37, 38, 43, 45, 46, 48, 63, 69-79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 103, 108, 124, 131, 134, 139, 143, 144, 145, 153, 171, 174, 175, 208, 212, 220, 237, 287, 350, 437, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 889, 891, 892.
 GAMBOUROF, K., *com.* : 556, 695.
 GAMERRA, G. de, *libr.* : 144, 636.
 GANDTKE : 198, 814.
 GANTNER, *com.* : 80, 104.
 GARAT, P. J., *ch.* : 272.
 GARDEL, M. J., *chor.* : 758.
 GARNOVSKY, M. : 248.
 GARRICK, D., *com.* : 149, 793.
 GASPARINI (aussi GASPERINI) DE CUPIS, G., *cant.* : 617, 618, 629, 635, 656, 678, 703, 721.
 GASSMANN, F. L., *comp.* : 109, 145, 228, 229, 432, 482, 880, 882, 883.
 GATTESCHI, *chev.*, *lit.* : 654, 722.
 GATTONI, M., *cant.* : 517, 528, 530, 534, 544, 546, 567, 634.
 GAUYER, M. A., *act.* Voir : Villemont, M. A.
 GAUTIER, T., *lit.* : 11.
 GAVEAUX, P., *comp.* : 659, 714, 855, 885, 886.
 GAVINIÈS, P., *viol.* : 274.
 GAVRILOVA, Voir : KROUTITZKAYA, A.
 GAVRILOVNA, E., *cant.* : 536.
 GAY frères : 634.
 GAZZANIGA, G., *comp.* : 191, 223, 885.
 GELLERT, C. F., *lit.* : 270, 881.
 GEMTCHOUGOVA, Voir : Chérémétief, *comtesse*, P. I.
 GENCH, F., *libr.* : 333, 346, 349.
 GENDRE, A., *libr.* : 644, 888.
 GENISCHTA, I. I., *pian.*, *comp.* : 661.
 GENTIL-BERNARD, P. J., *libr.* : 443.
 GEORGE, J. P., *pian.*, *comp.* : 294, 377, 378, 633, 656.
 GEORGE, S., *comp.* : 160, 292, 294, 302, 322, 377-378, 395, 633, 656, 886.
 GÉRARD, du, *hist.* : 518.
 GERLINI, B., *dec.* : 305, 378, 697, 704, 705, 713, 714.
 GERNOVICH, J. M. : 379.
 GERSTENBERG, J. D., *éd.* : 182, 183, 252, 279, 329, 377, 378, 390, 603, 610, 615, 619, 621, 623, 625, 631, 632, 633, 646, 653, 655, 656-657, 659, 663, 669, 671, 875, 678, 701, 709, 711, 712, 718, 749.
 GERVASIO, A. : 482.
 GERVASIONI, C., *th.* : 272, 553.
 GHERDINI, G., *ch.* : 609, 657.
 GHERARDESCHI, F., *comp.* : 229.
 GIARDINI, F., *viol.* : 222, 281, 624, 630, 633, 634, 635, 651-658, 664, 679.
 GIBELLI, C., *mach.* : 22, 34.
 GIBERT, P. C., *comp.* : 41, 433, 748, 757, 854, 888.
 GIBETTI, C., *cant.* : 224, 247, 259, 288, 305, 331, 338, 339, 378-379, 418.
 GIBETTI, M. G. I., *cant.* : 378.
 GIOGLIO, L., *viol.* : 466, 468, 470, 490.
 GIORDANI, F., *viol.* : 631, 658.
 GIORGI, F., *ch.* : 115, 130, 141, 160, 818.
 GIORNOVICCHI, G. M., dit : JARNOWICK, *viol.* : 166, 181, 342, 365, 366, 379-381, 391, 419, 436, 521, 530, 535, 547, 572, 895.
 GIORNOVICCHI-JARNOWICK, *act.* : 339, 381-382, 436.
 GIRANECK, C. Voir : Spengler, C.
 GIRARD, *dans.* : 814, 151.
 GIURA, C., *ch.* : 609, 658.
 GIUSTI, G., *ch.* : 224.
 GLADYCHEF, V., *dans.* : 696.
 GLINKA, M. I., *comp.* : 18, 106, 353, 752, 874, 889.
 GLINKA, S. N., *lit.* : 492, 493, 722, 725.
 GLUCK, C. W., *comp.* : 81, 134, 167, 180, 207, 247, 252, 331, 371, 379, 403, 449, 605, 740, 757, 780, 848, 847, 853, 855, 868, 870, 879, 880, 882, 883, 884, 886, 887, 888.
 GODER, H., *com.* : 101.

GOLDONI, C., *libr.* : 28, 29, 147, 210, 228, 236, 251, 350, 432, 721.
 GOLENICHEF-KOUTOUZOF, *pce* P. : 296, 297, 400.
 GOLETTI, C., *cant.* : 603, 607, 609, 625, 658-659.
 GOLITZYNE, *pces* : 74, 335, 434, 444, 871.
 GOLOVINA, *pass* V. N. : 181, 465, 468, 476, 755, 866, 895.
 GOLOVKINE, F., *cte* : 572.
 GONZAGA, G., *déc.* : 567.
 GONZAGA, P., *déc.* : 59, 535, 556, 567-570, 591, 606, 631, 643, 697, 704, 705, 708, 709, 710, 719, 721, 731, 732, 733, 736, 758, 839, 846, 849, 896, 898.
 GONZALES, *cant.* : 282.
 GORANI, *cte* J., *hist.* : 138.
 GORETZKY, *velle.* : 294.
 GORTCHAKOF, *pce* D. : 421, 446, 449.
 GOSSE, F. J., *comp.* : 204, 242, 303, 349, 423, 808, 828, 847, 854, 886, 888.
 GOTHIE, *cte* de. Voir : Gustave III.
 GOTTER, F. W., *libr.* : 308, 612.
 GOUDAR, S., *litt.* : 16, 154.
 GOURIEF, H. de : 653.
 GOURIEF, L., *comp.* : 742.
 GOYER, *ch.* : 34, 48-49, 82.
 GRADIZZI, F., *déc.* : 25, 27, 30, 58-59, 75, 83, 99, 107, 108, 110, 123, 202, 206, 219, 233, 301, 329, 331, 351, 422, 425, 523, 543, 544, 568, 591, 602, 891.
 GRADIZZI, P., *déc.* : 58.
 GRANDI, T., *libr.* : 428.
 GRANGER, P., *chor.* : 21, 30, 34, 52-53, 67, 74, 75, 79, 83, 96, 103, 108, 109, 110, 117, 123, 129, 172, 173.
 GRANOVSKAYA, *cant.* : 117, 121, 124, 157-158.
 GRAUN, K. H., *comp.* : 20, 35, 173, 231, 263, 275, 425, 379, 880, 888.
 GREENWICH, *velle.* : 349.
 GREINER, K., *far.* : 447.
 GRÉKOVA, M., *ball.* : 331.
 GRENIER, *libr.* : 549.
 GRESNICK, A. F., *comp.* : 855, 881.
 GRÉTRY, A. E. M., *comp.* : 100, 102, 121, 128, 148, 149, 200, 205, 219, 235, 257, 262, 297, 309, 310, 311, 331, 346, 432, 449, 521, 528, 537, 562, 600, 628, 675, 703, 704, 713, 722, 723, 733, 735, 737, 754, 806, 809, 810, 828, 828, 843, 846, 847, 853, 854, 855, 868, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 893, 898.
 GRIGORIEF, F., *ch.* : 517, 570, 635, 695, 795.
 GRIGORIEF, P. F. : 829.
 GRIMALDI, N., *ch.* : 305.
 GRIMM, *act.* : 418, 490.
 GRIMM, *bar.* de. F. M., *litt.* : 12, 14, 15, 16, 55, 109, 111, 172, 194, 202, 203, 207, 208, 212, 213, 214, 222, 229, 230, 233, 234, 238, 257, 289, 290, 359, 401, 422, 430, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 453, 463, 465, 498, 509, 510, 511, 512, 520, 524, 526, 551, 558, 587, 601, 621, 627.
 GRIMM, J., *clar.* : 226, 263-264, 366, 542, 697, 739, 794.
 GRONDEMAN, S., *act.* : 117, 158, 602, 696, 706, 707, 729, 738.
 GROSSMANN, *impr.* : 11.
 GROSSWALTER, *com.* : 730.
 GROTI, M., *dir. th.* : 104, 119, 127, 129, 158, 385.
 GROUZINTZEF, A. N., *litt.* : 763, 883.
 GUADAGNI, G., *ch.* : 272.
 GUARNERI, *luthr.* : 384.
 GUGLIELMI, A., *dans.* : 526, 570-571, 696, 731, 797, 839.
 GUGLIELMI, P., *comp.* : 199, 218, 281, 285, 619, 628, 635, 645, 704, 713, 728, 734, 735, 765, 856, 880, 881, 883, 885, 886, 888, 889.
 GUIDI, M., *cant.* : 226, 264.
 GUSTAVE III, *roi* : 205, 537, 540, 559, 809.
 GUSTAVE-ADOLPHE IV, *roi* : 636, 721.
 GUTHRIE, M., *hist.* : 623, 624.
 GYROWETZ, A., *comp.* : 624.

H

HABERZETTEL, J., *cor.* : 226, 264, 697, 739, 795.
 HAEHNE, *pian.*, *édit.* : 125, 593, 624, 659, 665.

HAENSEL, C., *viol.* : 158, 166, 330, 331.
 HAENSEL, F., *cor.* : 74, 158-159, 166.
 HAENSEL, P., *viol.* : 158, 466, 490.
 HAFFNER, J. U., *éd.* : 26, 32, 278.
 HAGA, *cte* de. Voir : Gustave-Adolphe IV.
 HAINGLAISE, J. B., *guil.* : 460, 631, 632, 656, 659, 678, 718.
 HALIDAY : 357.
 HAMMER, A., *cor.* : 264, 288, 362, 697, 739.
 HAMMER, I., *cor.* : 264, 288, 362, 795.
 HAMMER, J., *cor.* : 198, 264, 382, 697, 739, 795.
 HÄNDEL, G. F., *comp.* : 249, 349, 395, 885, 887.
 HANSEN, *cant.* : 595.
 HARTIG, *cte* : 263.
 HARTKNOCH, *éd.* : 279.
 HARTMANN, J. C., *fl.* : 444, 527.
 HARTMANN, J. G., *viol.* : 717, 738, 766-767.
 HASSE, A., *comp.* : 47, 71, 84, 145, 174, 178, 224, 231, 275, 300, 507, 881, 886, 888.
 HÄSSLER, J. W., *pian.*, *comp.* : 592, 596, 603, 604, 606, 607, 610, 611, 623, 624, 626, 627, 633, 635, 655, 656, 659-661, 669, 670, 671, 709, 719, 768, 881.
 HAUCK, *cant.* : 237, 282.
 HAUCK, *fact.* : 645.
 HAUTEROCHÉ, N. L. de, *litt.* : 409, 882.
 HAY frères : 624.
 HAYDN, J., *comp.* : 15, 136, 180, 181, 183, 264, 366, 380, 382, 384, 417, 542, 596, 610, 613, 622, 624, 634, 635, 650, 654, 656, 657, 660, 661, 662, 670, 731, 740, 741, 753, 767, 770, 771, 779, 868, 870, 872, 882, 885, 888.
 HEBENSTREIT, P., *pant.* : 132.
 HEINSE, J. J. W., *litt.* : 108, 155, 574.
 HEINZE, *act.* : 602, 662.
 HEINZE, *com.* : 602, 661, 662.
 HELD, I. von, *comp.* : 718, 767-768.
 HÉLÈNE PAVLOVNA, *gde-duch.* : 621, 627, 725.
 HELMINGER, *mb.* : 731, 739, 768.
 HENARD, C., *peint.* : 754, 898.
 HENISCH, C., *com.* : 508.
 HENRI DE PRUSSE, *pce* : 99, 162, 238, 296, 804, 810.
 HERBAIN, *chev. d'*, *comp.* : 529, 886.
 HERSCHEL, F. W. : 677.
 HESSEL, *fact.* : 153, 427.
 HESSENSTEIN, *cte d'* : 151, 152.
 HILFERDING, Franz, *chor.* : 21, 25, 27, 29, 30, 34, 35, 36, 52, 53, 58, 74, 79, 133, 134.
 HILFERDING, Friedr., *mach.* : 25, 302.
 HILFERDING, P., *dir. th.* : 59, 177, 246.
 HILLER, F. A., *comp.* : 273.
 HILLER, J. A., *comp.* : 39, 177, 199, 218, 219, 220, 221, 223, 229, 232, 659, 883, 884, 885, 886, 889.
 HIMMEL, F. H., *comp.* : 502, 650, 667, 680, 708, 718, 720, 722, 723, 744, 753, 768, 773, 779, 879, 888.
 HINRICHS, J. C., *hist.* : 178, 495, 631, 866, 867, 875.
 HIRT, *instr.* : 811.
 HOCHBRÜCKER, Christian, *harp.* : 24.
 HOCHBRÜCKER, Joh.-Christoph, *harp.* : 24.
 HOCHBRÜCKNER, *dir. th.* : 60.
 HOECKE, K., *velle.* : 547.
 HOFFMANN, E. T. A., *litt.* : 673, 897.
 HOGENDORF, *van. litt.* : 572.
 HOLBERG, L., *litt.* : 62, 885.
 HOLLY, F. A., *comp.* : 219, 769, 868, 881, 885.
 HOLSNER, F., *all.* : 697.
 HOLSTEIN-GOTTORP, P. U. Voir Pierre III.
 HOLSTEIN-GOTTORP, J. E. de, *psee* : 12, 13.
 HOPPEL, *act.* : 101, 104, 105.
 HOPPEL, *com.* : 101, 104.
 HORACE : 289, 290.
 HORN, A., *viol.* : 517, 697, 794.
 HOUDON J. A., *sc.* : 12.
 HOWEN, M^{me} de : 444.
 HRDLICZKA frères, *cor.* : 466, 490-491.
 HÜBNER, Joh., *viol.* : 337, 794.
 HÜBNER, Joh.-C., *fact.* : 207.
 HÜBNER, Jos., *cb.* : 697, 731.
 HÜBSCH, J. B., *ch.* : 717, 730, 737, 768-769.
 HUMMEL, J. J., *éd.* : 162, 167.
 HÜNDEBERG, A., *act.* : 159.
 HÜNDEBERG, N. E., *com.* : 80, 104, 126, 159, 481.
 HUS, A. L. P., *act.* : 298.
 HUS J.-B., *chor.* : 571.
 HUS, S., *act.* : 298, 534, 535, 571-572, 602, 618, 696, 729.
 HYVART, *velle.* : 449, 836, 842, 843, 846, 848, 853, 854.

I

IFFLAND, A. W., *litt.* : 748, 775.
 ILINSKI, *cte* J. A. : 771, 871.
 INVERNARDI, L., *ch., mand.* : 631, 658, 662.
 ISABELLE DE BOURBON : 300.
 ISABEY, L., *viol.* : 547, 572-573, 633.
 ISOUARD, N., *comp.* : 871, 885.
 IVANOF, I., *libr.* : 608.
 IVANOVA, E., *act.* : 556, 695.

J

JADIN, L. E., *comp.* : 262, 879, 885.
 JARNOWICK, G. M. Voir : Giornovicchi, G. M.
 JARNOWICK, M^{me}. Voir : Giornovicchi-Jarnowick, M^{me}.
 JELTOF, A., *ch., libr.* : 616.
 JERMOLLI, G., *ch.* : 180, 305, 329, 332, 339, 347, 351, 362-363, 384, 431, 432, 444, 447, 526, 528, 530, 534, 544, 546, 608.
 JERMOLLI, M. A., *cant.* : 180, 305, 339, 382, 384, 526, 534.
 JOHNSON, T., *com.* : 101.
 JOMELLA. Voir : Jommelli, N.
 JOMELLI, N., *comp.* : 143, 174, 231, 232, 275, 437, 482, 622, 882, 886.
 JOSEPH II, *emp.* : 204, 222, 230, 236, 238, 254, 255, 259, 289, 294, 295, 296, 297, 300, 314, 348, 356, 359, 416, 452, 455, 467, 473, 495, 497, 521, 563, 703, 810.
 JOSEPH d'Autriche, *archiduc* : 654, 721, 722, 731, 867, 869.
 JOUKOVSKY, V., *litt.* : 618.
 JOURDAN, *gén.* : 778.
 JULIEN, *com.* : 426, 491, 503, 526.
 JÜNGER, J. F., *litt.* : 775.
 JUNKER, K. L., *hist.* : 622.
 JÜRGENSON, P., *éd.* : 85, 390, 441, 557.

K

KACHINE, D. N., *comp.* : 473, 474, 491-493, 550, 709, 720, 735, 742, 774, 783, 829, 831, 868, 881, 886, 887.
 KÄMPFER, J., *cb.* : 314, 324, 325, 384-385, 672, 700, 704, 739.
 KAFFKA, *cant.* : 717, 730, 769.
 KAFFKA, J. C., *ch., comp.* : 243, 730, 769.
 KALIGRAF, I. I., *com.* : 41, 53, 129, 385, 393, 397, 402, 426, 817, 818, 819.
 KALIGRAFOVA, N., *act.* : 129, 292, 365, 592.
 KALININE, S., *déc.* : 846.
 KALLIWODA, A., *m. de ch.* : 136, 650, 654, 717, 730, 732, 740, 41, 770, 775, 779.
 KALMYKOF, P., *m. de ch.* : 844.
 KALMYKOVA, I., *cant.* : 835.
 KAMEEL, J., *dans.* : 395.
 KAMENSKY, F. I. : 536.
 KAMENSKY, J., *guil.* : 719.
 KAMENSKY, *cte* S. M. : 489, 831.
 KAMOUCHKOF, L., *ch.* : 383, 461, 517, 556, 573, 695, 716.
 KAPNIST, V. V., *litt.* : 494, 716, 737.
 KARABANOF, P. M., *litt.* : 439, 614.
 KARAMZINE, N. M., *litt.* : 635, 650.
 KARATYGUINE, P. A., *com.* : 556.
 KARÉLINE, S. D., *cor.* : 732, 770-771, 844, 867, 868, 871.
 KARL VI, *emp.* : 346.
 KARL-EUGEN, *pce*, 137.
 KARNOVITCH, E., *hist.* : 876.
 KARSAVINA, T., *ball.* : 17.
 KAUFER, F., *comp.* : 398, 475, 544, 752, 763, 871, 883, 887.
 KAUNITZ, *cte* J., *min.* : 254.
 KAYSER, J. H., *comp.* : 633, 718, 771.
 KAZAKOVA, H., *cant.* : 851.
 KEILHOLZ, *com.* : 602, 662.
 KEISER, R., *comp.* : 771.
 KELLNER, D., *th.* : 586, 897.
 KELLY, M., *ch.* : 381, 668.
 KERZELLI, Fr., *comp. m. de ch.* : 217, 264-265, 542, 616, 634, 662, 868, 889.
 KERZELLI, I. F., *comp. m. de ch.* : 58, 244, 264, 265, 266, 370, 545, 606, 610, 629, 662-663, 675, 885, 886, 887, 889.

KERZELLI, Joh., *comp. m. de ch.* : 109, 120, 130, 141, 159-160, 205, 206, 217, 264, 265, 266, 292, 293, 299, 378, 547, 662, 818, 820, 854, 882, 887, 892, 893.

KERZELLI, Michel F., *comp.* : 160, 200, 205, 223, 244, 264, 265-266, 293, 301, 345, 352, 370, 377, 419, 430, 518, 520, 537, 542, 545, 547, 611, 616, 629, 662, 710, 866, 879, 880, 893, 895, 896, 897, 898.

KERZELLI, Michel Ivan., *pian.* : 662.

KESSLER, I. Voir : Koessler, I.

KEYSERLING, *cte* : 785.

KHANDOCHKINA, M., *ball.* : 386.

KHANDOCHKINE, I. E., *viol., comp.* : 38, 58, 198, 226, 282, 293, 307, 341, 361, 385-392, 426, 427, 429, 466, 469, 470, 610, 622, 633, 645, 656, 814, 831, 895.

KHERASKOF, M. M., *libr.* : 61, 243, 288, 290, 324, 433, 521, 819, 820, 844, 890.

KHILKOF, K., *litt.* : 297.

KHORGUEVSKY, I., *vcelle.* : 22, 419, 517.

KHOVANSKAYA, *psse* E. N. : 205, 809, 893.

KHRAPOVITZKY, A. V., *litt.* : 180, 331, 335, 440, 441, 442, 445, 449, 453, 456, 457, 522, 523, 531, 533, 534, 537, 538, 539, 540, 549, 551, 552, 554, 555, 557, 564, 572, 581, 582, 583, 586, 587, 844, 896.

KHROUCHTCHÉVA, C. N. : 205, 809, 893.

KHVOSTOF, D., *libr.* : 449.

KIRCHGESSNER, M., *harm.* : 711.

KIRIAKOF, G., *ch.* : 121.

KIRIOUCHENKOF, *ch.* : 844.

KIRMAJR, W., *comp.* : 621, 625, 653, 718.

KIRSCHNIGK, *fact.* : 518.

KITTEL, J. C., *org.* : 659, 670.

KLÜFFLER, J. F., *comp. m. de ch.* : 420.

KLOSE, F. G., *comp.* : 610, 611, 663.

KLOUCHINE, A. : 729, 734.

KLUDIUS, W., *com.* : 80, 104.

KNIAJNINE, J. B., *libr.* : 238, 239, 316, 317, 351, 352, 368, 370, 409, 420, 483, 525, 543, 545, 599, 822, 888, 893.

KNIPPER, K., *dir. th.* : 55, 150, 176, 199, 210, 211, 214, 218, 219, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 233, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 246, 251, 263, 266-268, 271, 273, 280, 281, 284, 285, 288, 293, 299, 301, 305, 306, 307, 308, 310, 314, 317, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 332, 334, 340, 341, 343, 344, 389, 392, 393, 394, 402, 410, 584, 594, 793, 820, 894.

KOBÉKO, D. T. : 92.

KOCH, H. G., *dir. th.* : 60, 177.

KOESSLER, I., *comp.* : 590, 663, 879.

KOKHANOVSKY, *th.* : 844.

KÖLBEL, F., *cor.* : 22, 89, 158.

KOLMAKOF, J., *ch.* : 340, 392, 695.

KOLOSSOVA, E., *ball.* : 717, 771.

KOLYTCHEF : 265, 588, 616, 867, 868.

KOLYTCHEF, V., *libr.* : 160, 299.

KOLYTCHEVA, P. I. : 265, 634.

KOMBOURLI, *cte* : 748.

KONI, F. A., *hist.* : 284.

KONTZÉVITCH, M. P., *comp.* : 536.

KORN, C., *viol.* : 697.

KOROLÉVITCH, B., *instr.* : 160, 440.

KOTLAREVSKAYA, M., *cant.* : 213, 339.

KOTZEBUE, A. F. F. von, *litt.* : 319, 647, 648, 679, 724, 730, 731, 737, 750, 756, 757, 759, 775, 783, 785, 884.

KOUCHÉLEF : 717, 733, 776.

KOUCHÉNEF-DMITRIEVSKY, D., *guit.* : 767.

KOURAKINE, *psse* A. B. : 138, 252, 256, 277, 303, 306, 315, 325.

KOURAKINE, *psse* N. : 620, 632, 653.

KOUSKOF, I., *dans.* : 814.

KOITAISOFF, *cte* : 756.

KOVALEVSKAYA, P. I. Voir : Chérémétief, *csse* P. I.

KOVALEVSKY : 819, 851.

KOZELUCH, L., *comp.* : 167, 577, 632.

KOZLOF : 873.

KOZŁOWSKI, J., *comp.* : 329, 381, 478, 479, 493-495, 523, 543, 614, 621, 622, 630, 632, 633, 634, 678, 701, 709, 711, 716, 718, 738, 762, 845, 855, 869, 883, 884, 886, 887, 888, 889.

KRASNOPOLSKY, N., *litt.* : 752.

KRATZENSTEIN, C. G., *phys.* : 307, 518.

KRAZALKOWICZ, *psse* : 743.

KREISLER, *comp.* : 661.

KREUTZER, R., *comp.* : 735, 755, 854, 856, 886, 898.

KREUTZINGER, J., *peint.* : 895.

KROHN, K. D., *org.* : 710.

KROLEVNA, M., *cant.* : 117, 121, 123, 124, 160-161, 202, 204, 208, 209, 213, 216, 219, 235, 288.

KROTOVA, C., *cant.* : 591, 663, 695.

KROUTITZKAYA, A., *cant.* : 340, 392, 695, 716.

KROUITZKY, A. M., *ch.* : 340, 383, 392, 393, 397, 556, 695, 705, 729.

KRYJANOVSKY, Z., *libr.* : 200, 243, 297, 300.

KRYLOF, I. A., *litt.* : 177, 376, 424, 448, 449, 734.

KUZZI, J., *comp.* : 631, 663, 709, 718.

L

LA BORDE, J. B. de, *hist.* : 191.

LACHASSAIGNE, C., *act.* : 707, 729, 748, 772.

LA CHÉTARDIE, de, *min.* : 862.

LA COMTE, dans. : 814.

LA CONDE, Voir : La Comté.

LADUNKE, T., *clar.* : 34, 54, 96, 697.

LAFERMIÈRE, F. H., *libr.* : 356, 358, 444, 449, 523.

LAFOND, M^{me} : 804.

LAFONT, C. P., *viol.* : 645.

LA GRANGE, de, *litt.* : 834, 882.

LA GRANGE-CHANCEL, F. J. de, *litt.* : 76, 834.

LAMERY, P. A., *com.* : 117, 161, 214, 889.

LAMETH, de, *chev.* : 14, 520.

LAMPL, J. B., *peint.* : 12, 582, 897.

LANDE, J. B., *chor.* : 51, 337.

LANDRIS, *litt.* : 298.

LANG, A., *viol.* : 697.

L'ANGE, com. : 34, 49, 89, 881.

LANGÉAC, de, *csse* : 561.

LANGHAMMER, C. B., *hnb.* : 32, 34, 54, 517, 794.

LANGLADE, *act.* : 34, 49.

LANGLÉ, H. F. M., *comp.* : 856, 882.

LANSKOI, A. D. : 422, 510.

LAPINE, I., *com.* : 838.

LA RIBAUPIERRE, de : 629.

LA ROCHE, com. : 707, 729, 772.

LA RUETTE, J. L., *ch.* : 748, 763.

LATILLA, G., *comp.* : 199, 883.

LA TRAVERSE, J. B., com. : 601.

LA TRAVERSE, N., com. : 117, 161, 584, 632, 634, 659, 886.

LAU, K., *cor., m. de ch.* : 467, 473, 495, 535, 867.

LAURENTI, M., *cant.* : 624, 634, 657, 664.

LAVROF, N. V., *ch.* : 644.

LAVROF, P. M., *dans.* : 483.

LAZARONI, L., *libr.* : 21, 29, 42, 73, 82, 103, 145, 891.

LÉANDRE D'ABYDOS : 813.

LEAR, cor. : 624, 628, 634, 664.

LEBEUF, *libr.* : 531.

LECHAVOI, *litt.* : 235.

LE CLERC, N., *fl.* : 22, 82.

LE FÈVRE, dans. : 208, 317.

LEGOUIX, G., 736, 897.

LE GRAND, *litt.* : 820, 880.

LE KAIN, H. L., com. : 149, 793.

LEMOYNE, J. B., *comp.* : 721, 856, 883, 887.

LÉON VI, emp. : 555.

LÉOPOLD II, emp. : 454, 466.

LE PICQ, C., *chor.* : 280, 342, 436, 442, 478, 487, 495-497, 505, 534, 556, 591, 598, 599, 606, 607, 696, 705, 714, 717, 719, 723, 758, 772, 829, 839.

LE PICQ, W., *ball.* : 717, 772.

LE PICQ-ROSSI, G., *ball.* : 252, 253, 280, 342, 436, 442, 488, 495, 496, 505, 534, 599, 607, 696, 705, 719, 772.

LEPIN, H. N., fils, *comp.* : 631, 664-665, 885.

LE ROY, *act.* : 707, 716, 721, 729, 748, 773.

LESAGE, A. R., *litt.* : 629, 882.

LE SAGE, M^{me}, *pian.* : 221.

LESUEUR, J. F., *comp.* : 854, 856, 881, 886, 888.

LEVCHINE, V. A., *libr.* : 266, 352, 431, 450, 525, 528, 545, 590, 616, 617, 627, 629, 662, 828.

LÈVESQUE, P. C., *litt.* : 110, 123.

LÉVITZKY, D. G., *peint.* : 113, 205, 802, 805, 809, 892, 893.

LIDERS, *viol.* : 593, 659, 665.

LIERE, F., com. : 316.

LIGNE, *psse* C. J. de : 467, 468.

LINDENSTEIN, com. : 717, 730, 773.

LINDNER, com. : 80, 104, 602, 665-666, 717, 730.

LIPINSKI, C., *viol.* : 645.

LISSNER, C., *éd.* : 598, 619.

LITTER, J. A., *act.* : 340, 393-394, 418, 426.

LIVIGNI, F., *libr.* : 222.

LOBANOF, M. A., *hist.* : 449.

LOBKOWITZ, *psse* : 180.

LOCATELLI, G.-B., *dir. th.* : 28, 32, 33, 40, 52, 69, 70, 74, 89, 92, 141, 144, 198, 199, 200, 209, 226, 227, 266, 287, 305, 319, 322, 345, 346, 350, 371, 396, 535, 547, 835, 893.

LOGUINOVA. Voir : Rakhmanova-Loguino, C. F.

LÖHLEIN, J. S., *th.*, *comp.* : 114, 892.

LOLLI, A., *viol., comp.* : 117, 118, 131, 161-168, 174, 198, 211, 214, 246, 275, 288, 293, 310, 313, 330, 332, 338, 342, 347, 349, 379, 380, 387, 388, 419, 421, 467, 632, 893.

LOLLI, F., *vcelle.* : 162.

LOLLI, Voir aussi : Anelli-Lolli.

LOMONOSSOF, M. V., *litt.* : 349, 559, 625, 863, 864.

LONGMAN & BRODERIP, *fact.* : 361.

LONGUINOF, M. N., *hist.* : 242.

LORENZI, G. B., *libr.* : 235, 311, 313, 327.

LÖSCHENKOH, H., *dess.* : 563, 896, 897.

LOUBOMIRSKA, *psse* : 490.

LOUIS XIV, roi : 12.

LOUIS XV, roi : 77, 191.

LOUIS XVI, roi : 564, 601, 604, 605, 744.

LOUISE DE BADE, *psse*. Voir : Elisabeth Alexiéevna, imp. :

LUCCINI, F., *déc.* : 707, 714, 723, 731, 773.

LUINI, D., *ch.* : 21, 26, 30, 42, 46, 73, 75, 77, 78, 82, 93, 96, 97, 115.

LUINI, G., *m. de ch.* : 115, 526, 800.

LULLI, J. B., *comp.* : 631.

LÜTKENS, von. Voir : Heinze.

LUZIER, L., com. : 716, 729, 773.

LUIZIO, G., *ch.* : 305.

LVOF, A. F., *comp.* : 85, 548.

LVOF, F. P. : 548.

LVOF, N. A., *acad.* : 519, 548, 553, 623, 624, 632.

LVOVA, E. N. : 15.

LYON : 446, 529, 605, 711.

M

MACIURLETTI, T., *cant.* : 670, 678, 701, 703, 704, 705, 714, 721, 723, 730, 734, 774, 898.

MADDOX, M., *dir. th.* : 46, 53, 129, 168-169, 171, 205, 208, 214, 228, 240, 249, 267, 274, 290-292, 294, 296, 302, 309, 310, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 330, 331, 344, 345, 349, 363, 372, 376, 378, 385, 395, 396, 397, 403, 404, 405, 406, 410, 419, 423, 426, 427, 437, 483, 509, 522, 536, 547, 590, 592, 609, 611, 613, 633, 671, 673, 703, 704, 708, 713, 719, 722, 732, 733, 820, 827, 893.

MADÉL, *ch.* : 602, 666.

MADONIS, L., *viol.* : 22, 38, 67.

MAFFOLI, V., *ch.* : 679.

MAIER-SCHIATTI, C., *pian.*, *comp.* : 623, 656, 666.

MAIKOF, V. I., *libr.* : 57, 160, 205, 206, 223, 244, 265, 293, 407, 525, 589, 719, 820.

MAILLARD, M. T., *cant.* : 298.

MAINTENON, M^{me} F. de : 33, 800, 801.

MAIZIÈRES, F., com. : 707, 729.

MAIZIÈRES, J. J., com. : 631, 666-667, 696, 706, 707, 729.

MAJO, G. F. de, *comp.* : 145, 879.

MALINOVSKY, A. I., *litt.* : 445, 733.

MAMONTOF, G., *ch.* : 837.

MANDINI, P., *ch.* : 617, 618, 620, 629, 667-668, 703, 705, 712, 714, 723, 730, 733, 734.

MANDINI, S., *ch.* : 423, 617, 618, 635, 667, 668, 703, 704, 705, 710, 717, 721, 747, 897.

MANFREDINI, G., *ch.* : 74.

MANFREDINI, V., *comp. m. de ch.* : 14, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 47, 52, 57, 58, 69, 75, 76, 77, 81, 88, 93, 94, 95, 98, 105, 127, 134, 693, 708, 845, 879, 880, 881, 882, 883, 886, 887, 891.

MANFREDINI-MONARI, M., *cant.* : 21, 30, 36, 37, 42, 77.

MANNSTEIN, A., *alt.* : 591.

MANNSTEIN, K., *clar.* : 614, 794.

MARA, E., *cant.* : 167, 381, 509, 632, 678.

MARCHESI, L., *ch.* : 15, 425, 435, 438, 443, 448, 497-498, 512, 516, 574, 895.

MARCHETTI, Bald., *ch.* : 164, 215, 221, 226, 235, 266-269, 274, 296, 305, 312, 313, 329, 332, 338, 339, 349, 351, 431, 526, 534, 576, 577.

- MARCHETTI, Bened., *cant.* : 215, 226, 268, 269, 305, 332, 339, 351, 425, 431, 526, 534.
 MARESCALCHI, L., *éd.* : 142, 143, 250.
 MARESCHE, J. A., *cor.* : 22, 121, 495, 535, 591, 631, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 872, 875.
 MARIA ALEXANDROVNA, *gde-duch.* : 735.
 MARIA FÉODOROVNA, *imp.* : 139, 195, 209, 314, 315, 321, 357, 360, 361, 373, 398, 399, 623, 647, 703, 705, 755, 776, 811, 892.
 MARIA PAVLOVNA, *gde-duch.* : 621, 627, 725.
 MARIANI, T., *libr.* : 330, 406.
 MARIE-ANTOINETTE, *reine* : 239, 249.
 MARIE-CAROLINE (de Naples), *reine* : 323, 355.
 MARIE LECZINSKA, *reine* : 77.
 MARIE-THÉRÈSE, *imp.* : 77, 78, 103, 145, 254, 255.
 MARIE-THÉRÈSE (de Naples), *pesse* : 355.
 MARKOF, *cle A. I., min.* : 535, 571, 572, 618.
 MARKOF, I., *pian.* : 265.
 MARMONTEL, J. F., *litt.* : 211, 757.
 MARSOLLIER, B. J., *libr.* : 627.
 MARTIN, F., *pian.* : 459.
 MARTIN I SOLER, O. : 459.
 MARTIN I SOLER, V., *comp., m. de ch.* : 20, 56, 400, 445, 451, 455-461, 496, 501, 502, 526, 531, 532, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 546, 547, 549, 550, 559, 565, 569, 573, 576, 585, 587, 588, 592, 598, 606, 607, 608, 610, 627, 628, 631, 632, 635, 638, 647, 677, 705, 710, 713, 719, 730, 732, 735, 754, 762, 797, 800, 825, 854, 880, 881, 882, 883, 885, 886, 887, 888, 895, 896, 897.
 MARTINI, Padre G. B., *th.* : 37, 102, 283, 320, 374, 415, 814.
 MARTINI-SCHWARTZENDORF, J. P. E., *comp.* : 353, 423, 445, 459, 460, 735, 810, 856, 868, 880, 884, 887.
 MASCHIETTI, G., *cant.* : 609, 668.
 MASLOF : 831.
 MASSARI, L., *ch.* : 215, 269.
 MASSI, A., *ch.* : 21, 26, 75, 77, 78, 82, 96, 99, 103.
 MASSNER, J., *viol.* : 342, 394, 697, 738.
 MASSON, C. F. P., *litt.* : 558, 861.
 MATCHEF, G. A. : 825.
 MATINSKY, M., *libr.*, *comp.* : 56, 201, 241-242, 269-270, 326, 594, 595, 608, 829, 831, 881, 882, 893.
 MATTEI, C., *cant.* : 116.
 MATTEI, M., *dir. th.* : 133, 214, 215, 216, 218, 222, 223, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 239, 248, 249, 259, 262, 264, 268, 269, 270-271, 273, 274, 275, 285, 287, 288, 293, 296, 305, 312, 314, 315, 316, 318, 321, 324, 331, 344, 345, 363, 364, 370, 372, 395, 402, 406, 416, 424, 428, 433, 482, 814, 894.
 MATTEI, S., *th.* : 320, 374.
 MATVÉIEF, N., *ch.* : 550.
 MAUPOINT, *hist.* : 518.
 MAURER, L. W., *viol.* : 761.
 MAXIMILIAN-FRIEDRICH, *archevêque* : 11.
 MAXIMOF, *dans* : 817.
 MAY, W., *m. de ch.* : 844.
 MAYER, J. G., *hist.* : 295.
 MAYR, J. S., *comp.* : 520, 735, 883, 888.
 MAZZEI, F. : 144, 145.
 MAZZOLA, C., *libr.* : 316.
 MAZZONI, A., *comp.* : 102, 103.
 MAZZONI, P., *ch.* : 226, 271, 305, 338, 339, 351, 431, 432, 444, 526, 534.
 MECK, *fact.* : 626.
 MECKLEMBOURG-SCHWERIN, *ducs de* : 152, 754.
 MÉCOUR, G., *ball.* : 21, 27, 30, 83, 93, 96, 111, 126.
 MÉHUL, E., *comp.* : 856, 871, 873, 882, 884, 885, 888.
 MEIER, *pian.* : 844.
 MEIER, *com.* : 602.
 MEIKE, J. : 793.
 MEIKEL, *veille* : 517, 573, 697, 738.
 MÉLISSINO, P. I. : 335, 338, 434, 504.
 MELLER, *comp.* : 719.
 MELLER, C., *cant.* : 340, 394.
 MENDE, Ad., *act.* : 80.
 MENDE, D., *act.* : 80, 104.
 MENDE, E., *com.* : 80, 104.
 MENDE, Joach.-Fr., *dir. th.* : 199, 319.
 MENDE, Joh.-Fr., *dir. th.* : 31, 59, 74, 80, 104, 109, 126, 159, 665.
 MENDELSSOHN, F., *comp.* : 874.
 MENGES, R. A., *peint.* : 401.
 MERCIER, L. S., *litt.* : 397.
 MERCURI-PRATI, G., *ball.* : 21, 123, 175, 198.
 MÈREAU, J. N., *comp.* : 316, 826, 853, 856, 879, 885.
 MÉRINVILLE, *com.* : 423.
 MÉRONVILLE, *ch.* : 423.
 MERZLIAKOF, A. T., *litt.* : 763.
 MESSIERI, G., *ch.* : 22.
 MESTRINO, N., *viol.* : 386.
 METASTASIO, P., *libr.* : 26, 30, 72, 75, 76, 77, 78, 92, 93, 95, 98, 115, 117, 134, 145, 166, 194, 195, 202, 207, 218, 219, 224, 232, 233, 238, 255, 283, 300, 301, 321, 346, 347, 348, 349, 355, 359, 406, 437, 438, 519, 634, 643, 705, 891, 894.
 MEY, *lib.* : 294.
 MEYER, *gr.* : 622.
 MEYER, J., *com.* : 419, 498.
 MEYER, J. H. C., *hist.* : 860.
 MEYER, N., *clav.* : 819.
 MEYERBEER, G., *comp.* : 353.
 MIATLEF, P. V. : 334, 335, 338, 368, 369.
 MICHEL, Fr., *fl.* : 118, 169-170, 181, 204, 697, 739, 794.
 MICHEL, Fr.-L., *fl.* : 169, 466, 468, 470, 498-499.
 MICHELET, M. J., *act.* : 198, 271, 602.
 MIKHAILOV, I., *libr.* : 525.
 MIKHAILOVA, A., *cant.* : 170, 556, 668, 695, 716.
 MIKHAILOVA, C. V., *cant.* : 170, 594, 631, 668, 696, 737.
 MIKHAILOVA, V., *ball.* : 108, 111, 114, 123, 124, 132, 170, 208.
 MILEVSKAYA, A., *cant.* : 340, 334, 517, 696.
 MILLET, *comp.* : 633, 718, 774.
 MILLICO, G., *ch.* : 21, 26, 30, 37, 38, 693.
 MILZA, F., *impr.* : 350.
 MINARELLI, *clav.* : 404, 426, 436, 447, 485, 499, 570, 573, 577, 794.
 MINGOTTI, P., *dir. th.* : 415.
 MIRA, P., *viol.* : 115, 214.
 MIRE, J., *dir. th.* : 651, 854, 865, 708, 717, 730, 747, 749, 764, 765, 768, 769, 770, 773, 775-776, 777, 781, 783, 786, 787.
 MIRE-SAUERWEID, *act.* : 730, 776.
 MOECKER, C. L., *org.* : 669.
 MOECKER, J. C. D., *org.* : 603, 669, 701.
 MOLIERE : 12, 332, 437, 593, 820, 826, 828, 880, 883, 884, 885, 886, 887.
 MOLODITZKAYA, M., *ball.* : 280.
 MONANNI, A., *ch.* : 97, 99, 107, 109, 110, 117, 170, 532, 541.
 MONARI, M. Voir : Manfredini-Monari, M.
 MONDONVILLE, J. J., *comp.* : 240.
 MONSIGNY, P. A., *comp.* : 86, 131, 309, 325, 332, 423, 427, 433, 446, 525, 545, 590, 619, 810, 813, 826, 828, 840, 846, 847, 853, 854, 868, 879, 880, 881, 882, 886, 887.
 MONTALCINO-BONAMICI, E. : 116.
 MONTESQUIEU, C. de, *litt.* : 12, 13, 549.
 MONTGAUTIER, *cant.* : 591, 594, 602, 628, 669-670, 696, 704, 705, 706, 707, 720, 729, 733.
 MONTGAUTIER, L., *ch.* : 591, 601, 669, 696, 707, 720, 729.
 MONVEL, J. M., *libr.* : 594.
 MORAND, N., *com.* : 700, 707, 729, 776.
 MORANTIN, D. L. F. de, *litt.* : 261.
 MORELLI, E., *cant.* : 717, 730, 776.
 MORELLI, F., *chor.* : 53, 82, 108, 117, 171, 292, 322, 407, 427, 483, 520, 566, 590, 620, 633, 673, 819.
 MORELLI, *della la Corilla*, M. M. : 214.
 MORETO Y CABANA, A., *litt.* : 131, 884.
 MORETTI, F., *libr.* : 418, 428, 436, 443, 447, 448, 457, 460, 478, 499-502, 528, 529, 530, 544, 546, 559, 590, 602, 607, 638, 703, 714, 721, 723, 725, 735, 896.
 MORICHELLI-BOSELLO, A., *cant.* : 213, 251, 272-273, 288, 894.
 MORTELLARI, M., *comp.* : 250, 499, 709, 718, 777, 856, 880, 888.
 MORZEUS, J., *instr.* : 217.
 MOURKINE, G. S., *déc.* : 568, 839, 846, 853.
 MOURAVIEF, I. M. : 105.
 MOUROMTZÉVA, C. A. : 661.
 MOUSSORGSKY, M. P., *comp.* : 475.
 MOZART, L., *comp.* : 178, 278, 604.
 MOZART, W. A., *comp.* : 102, 137, 145, 146, 167, 257, 266, 278, 323-335, 359, 400, 417, 466, 507, 550, 567, 586, 593, 603, 610, 611, 613, 615, 622, 624, 626, 632, 633, 634, 656, 660, 662, 668, 670, 678, 701, 706, 737, 742, 743, 767, 771, 779, 868, 873, 880, 881, 882, 883, 886, 887, 889, 897.
 MÜHL (ou MÜHLE ?), *ch.* : 199, 273.
 MÜHLE, N., *comp., m. de ch.* : 199, 223, 273, 885.
 MÜLHOVER, *veille* : 517, 573, 697, 738.
 MÜLLER, *com.* : 279, 719, 717, 730, 777.
 MÜLLER, C., *act.* : 717, 730, 777.
 MÜLLER, W., *comp.* : 661.
 MUSCHIETTI, P., *ch.* : 131, 624, 650, 670.
 MUSSINI, L., *peint.* : 744, 897.
 M'USSINI, N., *comp.* : 741.
 MÜTHEL, J. G., *comp.* : 626.
 MYLIUS, *com.* : 717, 730, 777.
 MYSLIWECZEK, J., *comp.* : 102, 856, 886.
- N**
- NABEL, *act.* : 418, 302-303.
 NABEL, F. E., *ch.* : 419, 302-303.
 NABHOLZ, J. C., *gr.* : 501, 632, 653, 875, 897, 899.
 NAPOLÉON I, *emp.* : 273, 459.
 NARDINI, P., *viol.* : 214, 310.
 NARYCHKINE, *pee* : 494.
 NARYCHKINE, *pee A. L., dir. th.* : 715, 728, 729, 734, 737.
 NARYCHKINE, *pee D. L.* : 870, 871.
 NARYCHKINE, *pee L. A.* : 94, 105, 151, 387, 715, 834, 865, 867.
 NARYCHKINE, *pee P. P.* : 217, 264.
 NARYCHKINE, *pee S. K.* : 121, 157, 827, 862, 863, 866, 867, 874, 898.
 NASSAU-SINGEN, *p'ee de* : 540.
 NATHALIE ALEXÉIEVNA, *gde-duch.* : 109, 127, 152.
 NAUDIN, *ball.* : 220, 800.
 NAUMANN, J. G., *comp.* : 856, 870, 882.
 NAZARI, A., *viol.* : 147.
 NEEFE, C. G., *comp.* : 219, 372, 880.
 NEHRICH, J. P. T., *comp.* : 623, 633, 670-671, 709.
 NÉLIDOVA, C. A. : 112, 113, 444, 523, 805, 892.
 NÉLIDOVA, V. I. : 112.
 NENCINI, S., *ch.* : 617, 671, 703, 705, 706, 733.
 NÉRICAUT-DESTOUCHES, P., *litt.* : 41.
 NEUHOFF, J. F., *dir. th.* : 31, 35, 38, 59, 60.
 NEUKOMM, S., *comp.* : 661, 888.
 NEUMANN, *com.* : 419, 503.
 NICOLAI, *cles* : 814, 380.
 NICOLAS I, *emp.* : 112, 371, 495, 559, 635.
 NICOLAS II, *emp.* : 62.
 NICOLET, J. B., *dir. th.* : 261.
 NICOLINI, *dir. th.* : 119, 133, 143, 171.
 NICOLINI, G., *comp.* : 886.
 NICOLINI, V., *ch.* : 116.
 NICOLOSI, V., *ch.* : 119, 124, 143, 171.
 NICOMAUQUE, *lib.* : 553.
 NIÉKHATCHINE, I., *libr.* : 629.
 NIEMECZEK, C. T., *harp.* : 446.
 NIEMEYER, A. H., *litt.* : 294.
 NIÉRANTCHINE, *gén.* : 731.
 NIGINSKY, V., *dans* : 17.
 NIHOUL, H., *ch.* : 239, 240.
 NIKISCH, *harp.* : 324.
 NIKOLEF, N. P., *libr.* : 205, 221, 223, 244, 257, 265, 266, 301, 353, 424, 893.
 NIKOLINSKY, *ch.* : 844.
 NOELLI, G., *pant.* : 132, 466.
 NOISTEN, M^{me}, *harp.* : 294.
 NOISTEN, *viol.* : 294.
 NOSSOF, L., *hist.* : 42.
 NOVERRE, J. G., *chor.* : 134, 211, 495, 643.
 NOVKOVA, V., *cant.* : 631, 635, 671-672, 696, 705, 707, 827.
- O**
- OBBERKIRCH, M^{me} d' : 398.
 OCCA, A. D. dall', *cb.* : 384, 574, 611, 631, 672-673, 697, 707, 734, 739, 897.
 OCCA, F. dall', *pian.* : 517, 573-574, 872.
 OCCA, S. dall', *Viol.* : Schoberlechner, S.
 OCCA, T. dall', *pian.* : 672, 673.
 ODOIEVSKY, *pee V. F., hist.* : 386, 391, 429.
 OGINSKY, *cles* : 34, 493.
 OGLIO, D. dall', *viol.* : 22, 30, 672, 887.
 OGLIO, G. dall', *veille* : 22, 30, 34, 57, 141, 672, 818.
 O'HARA, K., *libr.* : 102.
 OJOGUINE, A., *ch.* : 41, 53-54, 129, 292, 346, 349, 421, 449, 592, 828, 817.
 O. L., *libr.* : 826.
 OLEG, *pee* : 551.
 OLIMPI, *Viol.* : Alppi, V.
 OLIVIERI, *cant.* : 99.
 OLSOUFIEF, A. V., *dir. th.* : 94, 334, 335, 337, 338, 341, 352, 357, 358, 369, 403, 433, 792, 834, 894.
 OPITZ, C., *com.* : 535, 574.

ORECIA, A., *dir. th.* : 133, 214, 215, 216, 218, 222, 223, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 239, 240, 249, 259, 262, 264, 268, 269, 270, 271, **273-274**, 275, 285, 287, 288, 293, 296, 305, 312, 314, 315, 316, 318, 321, 324, 331, 344, 345, 363, 364, 370, 372, 395, 402, 406, 416, 424, 428, 433, 482, 814, 894.

ORIGNY, d', *hist.* : 518.

ORLOF, *pce* A. G. : 99, 115, 116, 117, 127, 145, 174, 538, 664, 867.

ORLOF, *pce* G. G. : 13, 14, 88, 104, 146, 201, 210, 213, 214, 236, 294, 310, 444, 538, 859.

ORLOF, *cle* V. G. : 588.

ORSINI, A., *cant.* : 288, 322, 349, **394-395**.

ORTA, R. d', *cant.* : 224.

ORTES, G. M., *lit.* : 84, 178, 507.

ORVILLE, C. d', *hist.* : 518.

OSSIPOF, P., *fl.* : 697, 739.

OSTERMANN, *cle* : 867.

OTTANI, B., *comp.* : 299, 884.

OTTO, *viol.* : 591.

OTTO, T., *cost.* : 697.

OURANOVA, Voir : Sandounova, E.

OUROUSOFF, *pce* P. V., *dir. th.* : 127, 129, 158, 168, 205, 228, 290, 291, 385, 396.

OUROUZOVA, M., *cant.* : 840.

OUTCHITÉLEF, *viol.* : 634.

OZÉROF, V. A., *lit.* : 376, 494, 712, 762, 889.

P

PACCHIAROTTI, G., *ch.* : 574.

PACHKÉVITCH, V. A., *viol.*, *comp.* : 32, 55-57, 106, 227, 238-239, 241, 242, 247, 251, 253, 267, 270, 300, 326, 342, 370, 388, 400, 409, 440, 441, 442, 453, 457, 537, 552, 556, 557, 587, 588, 595, 607, 628, 629, 697, 731, 846, 854, 879, 880, 882, 883, 884, 886, 888, 895, 896.

PACHKOVA, M^{lle} : 805.

PAGANINI, N., *viol.* : 386.

PAGNANELLI, F., *cant.* : 215, **274**, 318, 339, 431, 448, 516.

PAGNANELLI, L., *ch.* : 215, 269, **274**, 318, 329, 332, 339, 431, 448, 516.

PAISIELLO, *viol.*, *comp.* : 143, 163, 173, 174, 216, 221, 231, 232, 239-240, 246, 256, **274-278**, 279, 293, 294, 299, 320, 324, 364, 388, 884.

PAISIELLO, G., *comp.*, *m. de ch.* : 15, 16, 20, 46, 110, 128, 132, 137, 138, 145, 146, 147, 150, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 174, 175, 177, 181-195, 197, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 233-236, 237, 238, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 259, 260, 261, 268, 269, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 311, 312, 313, 314, 315, 320, 321, 322, 324, 325, 326-330, 332, 338, 339, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355-362, 367, 395, 399, 402, 406, 415, 416, 421, 424, 431, 433, 451, 452, 454, 467, 482, 484, 510, 512, 543, 547, 550, 559, 575, 614, 616, 619, 625, 628, 629, 633, 635, 636, 638, 645, 656, 672, 703, 704, 705, 706, 713, 714, 744, 771, 773, 801, 810, 854, 856, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 893, 894.

PAISIELLO-PALLINI, C. : 194, 229.

PALLADIO, A., *arch.* : 436.

PALLINI, C. Voir : Paisiello-Pallini, C.

PALMINI, A., *ch.* : 609, 625, **673**.

PALSCHAU, J. G. W., *pian.*, *comp.* : 198, 204, 206, 232, **278-280**, 622, 733, 894.

PALSCHAU, P. J., *viol.* : 278.

PALTCHIKOF, A. E., *hist.* : 549.

PANATI, G., *ch.* : 131.

PANINE, *cle* N. L., *min.* : 105, 151, 247, 629.

PANZIERI, L., *chor.* : 751.

PAOLI, G. de, *ch.* : 418, 426, 428, 448, **503**, 516.

PARADIS, L., *chor.* : 21, 30, 32, **53**, 75, 83, 96, 99, 111, 123, 214, 292, 302, 818, 819.

PARFAICT, frères F. et C., *hist.* : 518.

PARIS, *act.* : 602.

PARIS, G. A., *comp.*, *m. de ch.* : 476, 707, 716, 717, 720, 721, 722, 729, 738, 761, 766, **778-780**, 879, 880, 883, 884, 886, 898.

PARIS, J., *com.* : 601, 609.

PASI, C. Voir : Sarti-Pasi, C.

PASSERINI, G., *viol.* : 93.

PASZIEWICZ, *instr.* : 55.

PAUL I., *emp.* : *passim*.

PAULI, *m. de ch.* : 519.

PAVLOVA, A., *ball.* : 17.

PEDEMONTI, abbé, *comp.* : 422, 888.

PELLEGRIN, S. J., *libr.* : 531.

PELLEGRINI, P., *comp.* : 670.

PENTHÈVRE, *duc* de : 398.

PERCEVAL, H., *act.* : 426, 491, **503-504**, 534, 602, 628, 634, 674, 696.

PERÉPETCHINE, N., *libr.* : 302.

PERESINOTTI, A., *dec.* : 22, 80, 214.

PERGOLESI, G. B., *comp.* : 112, 114, 121, 131, 132, 220, 231, 275, 311, 312, 313, 322, 444, 801, 805, 856, 888, 892.

PERILLO, S., *comp.* : 125.

PERIS, G. de, *peint.* : 249.

PERLOVA, A., *act.* : 556, 557, 696.

PERRONNEAU, J. B., *dess.* : 12.

PÉTRARQUE, F., *lit.* : 214.

PÉTROF, I. P., *ch.* : 103, **174-172**, 329, 543, 550, 584, 628, 696, 705, 734, 737.

PÉTROF, O. A., *ch.* : 753.

PÉTROSELLINI, G., *libr.* : 327, 328, 353.

PÉTROUNKÉVITCH, D., *th.* : 604, 897.

PÉTROVA-WALBERG, S., *ball.* : 696.

PEZZANI, A. (ou F. ?), *ch.* : 288, 332, 339, **395**, 425.

PHILIDOR, F. A. D., *comp.* : 35, 128, 131, 150, 200, 242, 262, 280, 290, 298, 300, 302, 431, 449, 500, 522, 569, 704, 803, 805, 806, 810, 826, 854, 856, 868, 879, 880, 881, 883, 885, 887, 888.

PIAN, G. de, *gr.* : 249, 893.

PIANTANIDA, G., *viol.* : 103.

PICARD : 138, 252, 253, 256, 277, 303, 306, 315, 317, 319, 325.

PICCINNI, N., *comp.* : 124, 125, 191, 192, 199, 210, 218, 233, 281, 302, 309, 325, 330, 353, 398, 403, 525, 532, 550, 589, 604, 613, 733, 846, 853, 854, 856, 880, 881, 882, 883, 884, 886, 887, 888.

PICHL, W., *comp.* : 88.

PIEMONTESE, G., *ball.* : 288, 300, 301, **395**, 631, 700.

PIEMONTESE, I., *viol.* : 342, **395**.

PIERRE I., *emp.* : 11, 12, 335, 396, 475, 537, 794, 816.

PIERRE III., *emp.* : 12, 20, 22, 23, 31, 32, 35, 69, 337, 386.

PILLEN, A., *act.* : 602.

PINCHERLE, M., *hist.* : 168.

PINUCCI, P., *chor.* : 171, 602, 620, 633, **673**, 719.

PINUCCI-TORSELLI, C., *ball.* : 602, 620, 633, **673**, 719.

PIO, A., *m. de ch.* : 575, **796**.

PIRANESI, G. B., *dess.* : 846.

PISENDEL, J. G., *viol.* : 58.

PISTORELLI, L., *hist.* : 234.

PISZKER, C., *vcelle.* : 717.

PITRO, M., *cant.* : 618, **673-674**.

PITROT, A. B., *chor.* : 103, 108, 114, 117, 129, **172-173**, 673.

PITROT DE CARDON, C. R., *act.* : 564, 584, **674**.

PITROT DE LANCY, *act.* : 503, 674.

PLANCHENEAU, *act.* : 34, **49**, 117.

PLAVILCHTCHIKOF, P. A., *com.* : 352, 556, 589, 649, 722, 812, 839, 885.

PLETEN, C., *ball.* : 700, **789**.

PLEYEL, L., *comp.* : 167, 181, 611, 622, 623, 633, 655, 701.

PLUTARQUE : 553.

POCHET, A., *com.*, *dir. th.* : 298, 306, 315, 318, **396-397**, 812.

POINSINET, A. H., *libr.* : 76, 449, 834, 881, 888.

POIROT, A., *dans.* : 707, 722, 733, 736, 754, 755, **789-791**.

POLAK, *cor.* : 614.

POLE, M. R. Voir : Collinet, R.

POLIARI, C., *vcelle.* : 34, **57**, 126.

POLLAROLO, C. F., *comp.* : 123.

POLTORATZKY, M., *ch.* : 71.

POMÉRANTZEF, V. P., *ch.* : 129, 292, **397**, 592, 819.

POMÉRANTZÉVA, A. A., *cant.* : 292, 346, 397, **398**, 449.

POMORSKY, G., *tromp.* : 794.

POMORSKY, G. M., *viol.* : 517, **794**.

POMORSKY, J., *instr.* : 794.

POMORSKY, N. G., *viol.* : 32, **57**, 94, 244, 300, 376, 419, 525, 697, 729, 738, 794, 887.

POMPILI, M., *ch.* : 224.

PONIATOWSKI, S. A., *roi.* : 13, 248, 346, 359, 381, 432, 452, 494, 568, 641, 704, 705, 709, 711, 774, 850, 869.

PONOMAREF, A., *com.* : 737.

PONTE, L. da, *libr.* : 255, 273, 499, 675.

PONTLAVILLE, couple, *cant.*, *ch.* : 117, 149, **173**, 205, 232, 276, 305.

POPOF, M., *com.*, *comp.* : 105, 106, 200.

POPOF, V. : 472, 854, 880.

POROCHINE, S. A. : 49, 72, 74, 691, 693.

PORPORA, N. A., *comp.* : 47.

PORRI, F., *ch.* : 116, 117, 123, 164, **174**, 202, 204, 206, 209, 213, 219, 221, 231, 235, 235, 240, 249, 288, 293.

PORRI, G., *ch.* : 174.

PORSILE, G., *comp.* : 348.

PORTA, G., *viol.* : 305, **396**.

PORTA, T., *viol.* : 22, 38, 164, 349, 387, 398.

PORTE, abbé de, *hist.* : 518.

PORTOGALLO, M., *comp.* : 575, 628, 672, 706, 714, 883, 888.

POSI, P., *arch.* : 401.

POSNIKOF : 817.

POTEMKINE, G. A., *pce*, *min.* : 14, 15, 58, 131, 132, 135, 158, 160, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 201, 209, 210, 211, 213, 225, 232, 248, 280, 293, 315, 364, 386, 388, 389, 390, 427, 429, 430, 431, 439, 440, 444, 448, 453, 454, 458, **463-479**, 486, 487, 488, 490, 491, 493, 495, 496, 498, 513, 514, 515, 519, 520, 521, 525, 535, 539, 540, 552, 557, 558, 559, 585, 586, 589, 597, 614, 626, 630, 718, 735, 742, 759, 831, 861, 865, 866, 867, 868, 869, 895.

POTEMKINE, P., *libr.* : 630.

POUGHKINE, A. S., *lit.* : 352, 784.

POUCHNIKOF, N., *lit.* : 89.

POULLEAU, E. J., *clav.*, *fact.* : 206, 279, 294, 763.

POZDNIAKOF, P. A. : 827.

POZZI, A., *cant.* : 526, 528, 530, 534, 537, 544, **574-575**, 674.

POZZI, C., *comp.* : 407, 574, 609, 610, 621, 662, **674-675**, 719, 722, 776, 885.

PRATI, Al., *comp.* : 174, 320, 342, 348, 349, **398-400**, 856, 883, 884, 894, 895.

PRATI, Ant., *ch.* : 26, 81, 82, 93, 96, 99, 107, 109, 110, 123, 132, **174-175**, 197, 202, 208, 398.

PRATSCH, J. G., *clav.* : 288, **400-401**, 419, 441, 460, 548, 610, 623, 624, 632, 633, 656, 794, 896.

PREDIERI, L. A., *comp.* : 77.

PRÉOBRAGENSKAYA, O. J., *ball.* : 17.

PRÉVILLE, P. L., *com.* : 373.

PRÉVOST, A., *act.* : 517, **575**, 602, 700.

PRIORI, couple, *dans.*, *ball.* : 21, 27, 30, 82, 83.

PROPIAC, G. de, *comp.* : 721, 854, 856, 889.

PROTASSOF : 653.

PROVOST, *ch.* : 423.

PRUDENT, *comp.* : 443, 885.

PUGNANI, G., *viol.* : 309, 310, 894.

PUNTO. Voir : Stich, J.

PUPPI, G., *viol.* : 70, 74, **175**, 426.

PUPPI, M., *viol.* : 175.

PUTTINI, B., *ch.* : 21, 26, 30, 42, 73, 75, 77, 78, 80.

Q

QUARENGHI, G., *arch.* : 12, 288, 306, 343, **401**, 436, 894, 895.

QUENEDEY, *dess.* : 748, 778, 898.

QUINAULT, J. F., *act.* : 766.

QUISTAPACE, G., *ch.* : 224.

R

RAAB, E. H. O., *viol.* : 181, 305, **401-402**, 738.

RACINE, J., *lit.* : 12, 437, 494, 757, 801, 880, 881, 883.

RAKHMANOF, S., *com.* : 340, **402**, 696, 781, 797.

RAKHMANOVA-LOGUINOVA, C. F., *cant.* : 340, **402**, 696.

RALL, A. : 591.

RAMEAU, J. P., *comp.* : 443.

RASTRELLI, B. F., *arch.* : 19, 33, 281, 865.

RATCHINSKY, A., *comp.* : 86.

RATCHINSKY, G. A., *viol.*, *comp.* : 86.

RAUNER, J., *bass.* : 697, 739.

RAUPACH, H.-Fr., *comp.*, *m. de ch.* : 32, 35, 52, 53, 54, 81, 88, 97, 98, 99, 108, 110, 114, 121, 122, 123, 124, 134, 139, 157, 160, 173, 176, 198, 214, 228, 243, 261, 283, 288, 293, 324, 374, 537, 814, 820, 866, 879, 880, 881, 882, 883, 885.

RAUTENFELD, von : 861.

RAY, *act.* : 80.

RAZOUOMOVSKY, *cle* A. G. : 116, 823.

RAZOUOMOVSKY, *cle* A. K. : 109, 323, 330, 466, 586.

- RAZOUMOVSKY, *cle* K. G. : 34, 86, 467, 495, 824, 867.
 RAZOUMOVSKY, *cle* L. : 271.
 RAZOUMOVSKY, *cle* P. : 152, 310.
 REBENSTEIN, B. F., *comp.* : 610, 611, 675.
 RÉCHETNIKOF, A., *éd.* : 616.
 REGNARD, J. F., *litt.* : 58, 132, 543, 820, 828, 832, 884, 885.
 REICHARDT, J. F., *comp.* : 139, 421, 622, 647, 768.
 REIFFENSTEIN, J. F., *peint.* : 401.
 REINBECK, *litt.* : 654, 722.
 REINECKE, F., *com.* : 504.
 REINECKE, S., *act.* : 426, 504, 526.
 REINSDORP & LEHNHOLD, *éd.* : 710, 719.
 RÉMY, P., *vclle.* : 419, 504-505, 697, 738.
 RENAUD, J. P., *comp.* : 34, 50, 82, 882.
 RENAULD, *act.* : 669.
 REPNINE, P. : 262.
 RIABTCHIKOVA, P., *cant.* : 517, 575, 627, 628, 635, 696, 734, 795.
 RICCOLINI, *cant.* : 37.
 RICORDI, *éd.* : 361, 432.
 RIEDL, *act.* : 418, 505, 535.
 RIEPEL, J., *comp.* : 789, 785.
 RIGEL, H. J., *comp.* : 856, 881.
 RIGHINI, V., *comp.* : 438, 632.
 RINALDI, A., *arch.* : 12, 22, 100, 444, 547.
 RISTORINI, G., *ch.* : 617, 675.
 RISTORINI, G. B., *ch.* : 288, 300, 305, 332, 339, 383, 402-403, 425, 517, 526, 528, 529, 530, 534, 675.
 RITT, J., *viol.* : 22, 57, 591.
 RJEVSKY : 831.
 ROBERT, H., *peint.* : 12.
 ROBINEAU, L. B. Voir : Beaunoir, L. B. de.
 ROBUSCHI, F., *comp.* : 143, 857, 881, 887.
 ROCCAFORTE, G., *litr.* : 130.
 ROCHARD, C. R., *com.* : 112.
 RODE, P., *viol.* : 645.
 RODE, T., *hist.* : 675, 876.
 RÖDER, *act.* : 419, 505.
 RÖDER, *com.* : 419, 505.
 ROEHM, J. H., *comp.* : 223, 883.
 ROJDESTVENSKY, S., *ch.* : 404, 707, 734, 781.
 ROLAND, M^{me} M. J. : 648.
 ROLANDI, U., *hist.* : 501, 896.
 ROLLE, J. H., *comp.* : 294, 879.
 ROLLI, P. A., *litr.* : 721.
 RÖLLIG, K. L., *harm.* : 427.
 ROMBERG, J. A., *viol.* : 766.
 ROSE, M^{me}. Voir : Collinet, R.
 ROSEMBERG, *cle* de : 254, 255.
 ROSETTI, F., *dans.* : 198, 227, 251, 267, 280, 300, 301, 308, 331, 431, 466, 468, 514, 535, 718.
 ROSLIN, A., *peint.* : 836, 898.
 ROSLOVSKY, Voir : Kozlowski, J.
 ROSSI, de, *dans.* : 226, 280-281, 331, 505, 584.
 ROSSI, C. G. di, *arch.* : 281.
 ROSSI, G. Voir : Le Picq-Rossi, G.
 ROSSI, M. de, *ball.* : 696.
 ROSSINI, G., *comp.* : 329, 353, 871, 888.
 ROSSOVSKY, A., *instr.* : 217.
 ROSSOVSKY, C., *viol.* : 217, 223, 818.
 ROSTOPCHINE, *cle* F. V., *gén.* : 620, 825.
 ROTARI, P., *peint.* : 12, 18, 891.
 ROUMIANTZEF, *cle* : 213.
 ROUSSEAU, J.-J., *litt.*, *comp.* : 142, 160, 173, 205, 206, 223, 244, 561, 589, 612, 706, 743, 811, 820, 853, 857, 882.
 ROZANOF, F., *litt.* : 532.
 RUBINELLI, G. M., *ch.* : 339.
 RUBINSTEIN, A. G., *pian.* : 475.
 RÜCKERS, *fact.* : 624.
 RUNDTHALER, *dir. th.* : 708, 713, 717, 775, 781.
 RUNGE, *com.* : 717, 730, 781.
 RUPINI, I. A., *ch.* : 670.
 RUST, G., *comp.* : 146, 882.
 RUTINI, G. M. P., *comp.* : 835.
 RYKALOF, V., *ch.* : 601, 676, 696, 729.
 RYKALOVA, P., *cant.* : 734.
 SAINT-CLAIR, *com.* : 707, 729, 781-782.
 SAINT-FAL, *act.* : 426, 505-506, 602.
 SAINT-FLORAND, M. de, *com.* : 601, 700.
 SAINT-FOIX, G. F., *litt.* : 100, 112, 333, 804, 820, 886, 888.
 SAINT-HUBERTY. Voir : Clavel, A. C.
 SAINT-VAIR, *cant.* : 620, 623, 676, 696, 707, 729.
 SAINT-VAIR, *com.* : 620, 676, 696, 707, 729.
 SAKHAROV, N., *com.* : 405, 737.
 SAKHAROVA-SINIAVSKAYA, M. S. Voir : Siniavsakaya, M. S.
 SALIERI, A., *comp.* : 52, 53, 124, 132, 137, 138, 145, 158, 160, 175, 177, 433, 443, 523, 543, 589, 629, 636, 704, 713, 853, 854, 857, 880, 881, 882, 883, 884, 886, 887, 888.
 SALOMON, J. P., *impr.* : 453, 660.
 SALOMONI, fille aînée, *viol.*, *comp.* : 403.
 SALOMONI, G., *chor.* : 322, 403, 643, 673, 719, 721, 838, 845.
 SALOMONI, L., *cant.* : 403.
 SALTUKOF, *cles* : 13, 89, 136, 589, 620, 635.
 SALTUKOVA, *esse* : 308, 365, 453.
 SAMBUCA, *mis* della, *min.* : 359.
 SAMOILOF, *cle* : 494.
 SAMOILOF, V. M., *ch.* : 753.
 SAMOILOVA, S. V., *cant.* : 409, 753.
 SANADON, le Père N. E., *litt.* : 289, 290.
 SANDALI, G. F., *ch.* : 37, 48, 70, 73, 75, 80, 81, 175, 197, 204.
 SANDOUNOF, S. N., *com.* : 247, 292, 403-404, 408, 426, 581, 592, 608, 611, 677, 829, 839.
 SANDOUNOVA, E. S., *cant.* : 247, 335, 353, 403, 404, 461, 492, 581, 582, 584, 587, 588, 592, 608, 611, 624, 626, 627, 628, 677-678, 720, 839, 870, 897.
 SANTI (erreur pour SARTI, G.; voir ce nom).
 SANTI, *quit.* : 610, 678.
 SANTINI, Padre G., *hist.* : 360.
 SANTORO, *dir. th.* : 193.
 SAPIEHA, *pee* : 119, 147.
 SAPIENZA, A. A., *comp.* : 405.
 SAPIENZA père, A., *comp.* : 404-405, 426, 499, 576, 620, 707, 781, 794, 797, 800, 885.
 SAPORITI, T., *cant.* : 329, 617, 618, 629, 633, 634, 656, 678, 897.
 SARTI, Giuliana : 416, 741.
 SARTI, Giuseppe, *comp.*, *m. de ch.* : 15, 16, 20, 56, 58, 236, 250, 251, 253, 261, 265, 269, 359, 377, 383, 415-417, 418, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 443, 447, 448, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 463-477, 479, 486, 491, 492, 495, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 507, 510, 511, 512, 515, 516, 518, 520, 521, 525, 530, 541, 550, 552, 553, 554, 556, 557, 558, 559, 585, 588, 590, 596, 597, 598, 599, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 621, 627, 635, 636-638, 642, 656, 667, 668, 671, 675, 678, 679, 697, 702, 703, 706, 708, 710, 711, 712, 714, 721, 724, 725, 728, 731, 732, 735, 736, 737, 738, 741-745, 750, 758, 759, 762, 774, 829, 845, 854, 857, 865, 867, 868, 869, 870, 879, 880, 881, 883, 884, 886, 887, 888, 889, 895, 896, 897.
 SARTI, M. : 416, 741.
 SARTI-PASI, C. : 416, 741.
 SARTORI, A. B., *ch.*, *m. de ch.* : 199, 222, 223, 237, 261-262, 320, 324, 374, 407, 423, 518, 526, 814.
 SARTORI, F., *viol.* : 204, 279, 281, 282, 294, 309.
 SATTLER, J. A., *bass.* : 369, 426.
 SAUERWALD, *act.* : 419, 506.
 SAUERWALD, *com.* : 419, 506.
 SAUERWEID, *act.* : 717, 730.
 SAUERWEID, J. C., *com.* : 126, 176, 199, 420, 775.
 SAURIN, B. J., *litt.* : 91, 881.
 SAUVEUR, J., *phys.* : 637.
 SAVIGNY, *cant.* : 547, 576.
 SAXE-COBURG GOTHA, *duc* de : 872.
 SCALABRINI, P., *m. de ch.* : 415.
 SACK, B., *comp.* : 56, 883.
 SCHAUNBURG, *clv.* : 697.
 SCHERMER, A., *lib.*, *alt.* : 697, 738.
 SCHIATTI, L., *viol.* : 22, 46, 67, 78, 94, 214, 342, 666.
 SCHICK (aussi CZIK), *com.* : 340, 405.
 SCHIKANEDER, J. E., *litr.* : 615, 737.
 SCHILDBACH, C. F., *éd.* : 719.
 SCHILLER, C., *clar.* : 366, 517.
 SCHILLER, J. C. F., *litt.* : 783.
 SCHIRMER, R., *hist.* : 371.
 SCHIRROLI, B., *ch.* : 517, 534, 576.
 SCHLÖZER, A. L. von, *hist.* : 859, 860.
 SCHMELZER, *com.* : 602.
 SCHMIDTSCHNEIDER, K. B., *act.* : 31, 38, 60.
 SCHMIEDT, S., *comp.* : 610, 611.
 SCHMITTBAUER, J. A., *comp.* : 378.
 SCHNOOR, I. K., *éd.* : 233, 647.
 SCHÖBERLECHNER, F., *comp.* : 672.
 SCHÖBERLECHNER, S., *cant.* : 574, 672.
 SCHOBERT, J., *comp.* : 257.
 SCHOCH : 626.
 SCHOLTZ, E. F., *cant.* : 419, 506, 535.
 SCHOLTZ, M., *ch.* : 419, 506, 535.
 SCHRÖDER, Fr., *ch.* : 648.
 SCHRÖDER, F. L., *litt.* : 775.
 SCHRÖDER, S. Voir : Bürger, S.
 SCHRÖDER-DEVRIENT, W., *cant.* : 648.
 SCHUBERT, K. E., *litr.* : 211.
 SCHUCH, *dir. th.* : 59, 246, 273.
 SCHULTZ, *act.* : 126, 176.
 SCHULZ, I., *instr.* : 617.
 SCHULZ, M^{me}, *pian.* : 550, 604.
 SCHWAB, J. et T., *dans.* : 426, 507, 535.
 SCHWARTZENDORF-MARTINI. Voir : Martini-Schwartzendorf.
 SCHWEITZER, A., *comp.* : 199, 221, 883.
 SCOLARI, G., *comp.* : 59.
 SCOLARI, J., *com.* : 31, 35, 38, 40, 59-60, 74.
 SCOTTI, L., *dess.* : 381, 743, 827, 895.
 SCUTELLARI, *cle* : 272.
 SEDAINE, J. M., *litr.* : 446.
 SEIGELBACH, *comp.* : 718, 763.
 SÈGUR, *cle* L. P. de, *min.* : 14, 15, 380, 453, 488, 520, 521, 527, 539, 843, 861.
 SELIVANOVSKY, *éd.* : 624.
 SELLITTI, G., *comp.* : 629, 881.
 SENKOVSKAYA, A., *cant.* : 117, 121, 124, 176-177, 213, 233.
 SENNEPAR, *ch.* : 34, 50, 89.
 SERGUIÉF, *litt.* : 599.
 SERIO, L., *litt.* : 531.
 SERNICOLA, C., *litr.* : 531, 541, 896.
 SERRA-CAPRIOLA, *duc* de, *min.* : 359, 451, 452, 453.
 SERRA-CAPRIOLA, *dsse* M. A. de : 15, 452, 524.
 SERTOR, G., *litr.* : 705.
 SÈVIGNE, M^{me} de, *litt.* : 12.
 SEYLER, *dir. th.* : 504, 574.
 SHAKESPEARE, W. : 397, 551, 556, 887.
 SIBIRIAKOF, *ch.* : 331.
 SIBONI, *ch.* : 670.
 SIDÉAU, F. G., *dess.* : 152, 167, 261, 280, 310, 892, 893, 894.
 SIEBER, J. G., *éd.* : 361.
 SIERKOF, A., *dans.* : 814.
 SIETCHKAREF, E., *ch.* : 814.
 SIEVERS, *cle* C. E. : 23, 37, 61, 225.
 SINIAVINE, M^{me} de : 361.
 SINIAVSKAYA-SAKHAROVA, M. S., *cant.* : 129, 292, 465, 592, 737, 839.
 SIEMEN, M., *viol.* : 421.
 SISLEY, M^{me} de, *cant.* : 613, 614, 624.
 SINIEVSKY : 577.
 SKAVRONSKY, *cle* P. M., *min.* : 283, 519-520, 532, 541.
 SKOKOF, P. A., *comp.* : 141, 170, 228, 236., 261, 282-284, 322-323, 410, 475, 519, 520, 531, 532, 541, 814, 816, 854, 880, 881, 887, 896.
 SLEPKINE, *dans* : 107.
 SMIEDL, L., *cor.* : 22.
 SMIRNOVA, M^{me} de : 444.
 SOBEK von KOSECHTIN, *cle* : 663.
 SOBIESKI, *pee* L. : 510.
 SOJMONOF, P. A., *dir. th.* : 180, 335, 338, 434, 457, 533, 534, 564, 581, 582, 583, 792.
 SOKOLOF, I., *com.* : 556.
 SOKOLOVSKAYA, N., *cant.* : 292, 331, 346, 349, 405-406, 421, 439, 449.
 SOKOLOVSKY, *comp.* : 228, 242, 264, 309, 333, 410, 536, 539, 593, 885, 893.
 SOLCI, A., *ch.* : 418, 426, 428, 448, 507-508, 516, 833.
 SOLIÉ, J. P., *comp.* : 722, 725, 885, 887.
 SOLOMONI. Voir : Salomoni.
 SOMELLA. Voir : Jommelli, N.
 SOPHIE-DOROTHÉE de WURTEMBERG. Voir : Maria Féodorovna, imp.
 SOPHOCLE : 107, 130, 554, 880.
 SORINI, G. (?), *ch.* : 547, 576.
 SORTCH : 547, 577.
 SOUCHKOVA, M. V., *litt.* : 331.
 SOUMAROKOF, A. P., *litt.* : 23, 33, 35, 37, 61, 90, 91, 92, 108, 121, 198, 238, 291, 349, 437, 625, 804, 822, 888.
 SOUSLOF, N., *ch.* : 288, 329, 406, 550, 628, 696.
 SOUVOROF, A. V., *gén.* : 155, 407, 626.
 SPENGLER, C., *act.*, *cant.* : 419, 506.
 SPENGLER, F., *com.*, *ch.* : 419, 508.
 SPIGHI, C., *cant.* : 116.
 SPITZ, E. F., *comp.* : 32.
 SPOHR, L., *viol.* : 183, 184, 504, 666, 870, 871.

S

SPONTINI, G., *comp.* : 871, 883, 889.
 SPREWITZ frères, *éd.* : 279, 709, 719.
 SPREWITZ, F. H. D., *comp.* : 719, 783.
 SPRINGER, D., *viol.*, *comp.* : 22, 27, 58, 98, 99, 103, 134, 307, 882, 886.
 SPRINGER, V., *clar.* : 307.
 STABINGER, M., *comp.*, *m. de ch.* : 244, 249, 282, 288, 319, 322, 324, 330, 344, 349, 378, 406-407, 419, 437, 439, 446, 449, 483, 518, 525, 526, 527, 589, 590, 604, 605, 634, 673, 675, 719, 880, 881, 883, 884, 885, 886, 887.
 STACKELBERG, I., *dans.* : 331.
 STACKELBERG, baron, K. K., *hist.* : 876.
 STADLER, A., *clar.* : 613.
 STÄHLIN, J. von, *hist.* : *passim*.
 STANDFUSS, J., *comp.* : 229, 889.
 STAROF, I., *arch.* : 477.
 STARZER, J., *comp.*, *m. de ch.* : 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 35, 36, 52, 58, 70, 79, 81, 879, 880, 881, 886, 887, 888, 889, 891.
 STASSOF, V. V., *hist.* : *passim*.
 STEGMANN, K. D., *comp.* : 199, 218, 219, 246, 273, 281, 308, 868, 882, 885, 887.
 STEIBELT, D., *comp.* : 670, 857, 887.
 STEIN, *fact.* : 447.
 STEIN, J. A., *fact.* : 447.
 STEINBRECHER mère, *act.* : 177.
 STEINBRECHER, C. E., *act.* : 126, 177.
 STEINER, *luthr.* : 680.
 STELLATO, E., *ball.* : 318, 408, 546, 707.
 STELLATO, G., *dans.* : 408, 546, 576, 591.
 STENBOCK, *cte.* : 132, 887.
 STEPHANIE, G., *litr.* : 230.
 STERBINI, C., *litr.* : 329.
 STERKEL, J. E. X., *comp.* : 632.
 STICH dit PUNTO, J., *cor.* : 237.
 STOCKFISCH, *alt.* : 181.
 STOLLMERS, couple, *act.*, *com.* : 602, 615, 647, 679.
 STOLYPINE, A. E., *dir. th.* : 638, 671, 704, 709, 713, 826, 829, 831, 867.
 STORACE, A., *cant.* : 314.
 STOROJEF, I., *ch.* : 601, 679, 606.
 STÖTTRUP, A., *peint.* : 754.
 STOUPINE, *éd.* : 719.
 STRADIVARI, *luthr.* : 680.
 STRAKHOF, P. P., *litr.* : 160.
 STREBE, *com.* : 717, 730, 783.
 STRÉKALOF, S. F., *dir. th.* : 433, 434, 435, 436, 533, 534, 545.
 STRÖDEL, couple, *cant.*, *com.* : 126, 177.
 STROGANOF, *ctes.* : 220, 231, 232, 772, 867, 868.
 STROGANOF, *csse.* : 772.
 SUARD, J. B. A., *litr.* : 531.
 SUDERMANIE, *duc de.* : 636.
 SÜSSMAYER, F. X., *comp.* : 737, 888.
 SWIETEN, G. van, *litr.* : 731.
 SYROMIATNIKOF, A., *viol.* : 22, 58, 300, 389, 697, 738.

T

TACITE, *hist.* : 13.
 TAILLANDET, Voir : Théodore, M^{me}.
 TALASSI, A., *litr.* : 307, 320, 408.
 TANUCCI, B., *min.* : 193.
 TARAKANOVA, *pse.* : 116, 145.
 TARCHI, A., *comp.* : 499, 632, 879, 880, 882.
 TARDI, F., *viol.* : 419, 509, 588, 591.
 TARQUINO, M., *ch.* : 459.
 TARTINI, G., *viol.* : 69, 147, 387, 421.
 TASKIN, P., *fact.* : 624.
 TASSINI, G., *ch.* : 224.
 TASSO, T., *litr.* : 214.
 TCHAIKOVSKY, P. I., *comp.* : 475.
 TCHÉLICHEF, P., *litr.* : 596.
 TCHERKASSKAYA, *pse.* : 90, 834.
 TCHERKASSKY, *pce B. M.* : 871.
 TCHERKASSOVA, *bnne C. I.* : 834.
 TCHERKASSOVA, M., *cant.* : 835.
 TCHERKOF, 831.
 TCHERNIKOF, V. M., *ch.* : 101, 172, 341, 352, 408-409, 545, 546, 584.
 TCHERNIKOVA, P., *act.* : 696.
 TCHERNYCHEF, *ctes.* : 74, 316, 325, 444, 834, 865, 867.
 TELEMANN, G. F., *comp.* : 35, 626, 635, 886.
 TÉLIAKOVSKY, V., *dir. th.* : 62.
 TELLER, couple, *cant.*, *ch.* : 199, 285, 319.
 TEPPER VON FERGUSSON, G., *comp.* : 732, 737, 783-784, 883.
 TESI, V., *cant.* : 178.
 TESTORE, A., *ch.* : 624, 630, 634, 657, 679-680, 703, 705, 706, 714, 721, 723, 734, 897.

TESTORE, P., *luthr.* : 679.
 TEWES, O. E., *viol.*, *comp.* : 126, 177-178, 181, 448, 588, 697, 731, 734, 883.
 TEYBER, E., *cant.* : 97, 99, 101, 178-179, 893.
 TEYBER, T., *cant.* : 178.
 T. G., *scrf.*, *comp.* : 433, 826, 885.
 THÉODORE, M^{me}, *cant.* : 423, 509.
 THURNER frères A. et F., *fl.* : 351, 421.
 TIÉPLOF, A. G. : 94, 184, 489, 666.
 TIÉPLOF, G. N. : 94, 834.
 TIÉPLOF, M^{lle} : 94, 95, 132.
 TIETZ, L., *viol.* : 179.
 TIETZ, Voir aussi : Tietz et Dietzsch.
 TIKHOMIROF, I., *litr.* : 232.
 TILLY, C. L., *act.*, *dir. th.* : 602, 603, 614, 615, 620, 647, 651, 652, 661, 662, 665, 666, 679, 680, 708.
 TILLY, J.-C., *com.* : 506, 602, 651, 652, 680.
 TIMTCHENKO, *ch.* : 124.
 TISCHBEIN, L. P., *arch.* : 301, 331, 343, 894.
 TITOF, A. N., *comp.* : 670, 720, 784, 880, 886, 889.
 TITOF, N. S., *dir. th.* : 40, 41, 53, 54, 89, 129, 136, 292, 385, 817.
 TITOF, S. N., *comp.* : 784, 881.
 TITZ, A., *alt.* : 180, 591.
 TITZ, F. A., *viol.*, *comp.* : 101, 179-185, 246, 323, 366, 380, 382, 384, 386, 411, 419, 521, 564, 623, 645, 656, 697, 718, 738, 794.
 TITZ, Voir aussi : Tietz et Dietzsch.
 TODI, F., *viol.* : 425, 509, 510, 513.
 TODI, L. R., *cant.* : 15, 380, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 428, 435, 438, 443, 447, 448, 451, 463, 497, 498, 509-513, 516, 520, 585, 895, 896.
 TODINI, *cant.* : 547, 576.
 TOLATO, A., *dans.* : 21, 27, 30, 83, 96, 123, 198.
 TOMBA, M., *cant.* : 224.
 TONCI, S., *peint.* : 743, 897.
 TONDINI, F., *ch.* : 418, 426, 428, 513, 516.
 TORELLI, F., *comp.* : 55, 247, 288, 300, 317, 342, 409-410, 475, 599, 600, 886, 887, 888.
 TORELLI, G., *comp.* : 409.
 TOSCHI, G., *ch.* : 97, 99, 103, 185.
 TOUKMANOVA, I., *ball.* : 700, 705, 733, 784.
 TRABALZA, G., *ch.* : 541.
 TRABALZA, L. C., *cant.* : 532.
 TRAEQ, *éd.* : 179.
 TRAEITA, F., *comp.* : 125.
 TRAEITA, T., *comp.*, *m. de ch.* : 20, 25, 34, 46, 52, 53, 76, 81, 82, 87-88, 92, 93, 95, 96, 97, 98-99, 100, 106-108, 109-111, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 130, 137, 145, 146, 150, 153, 154, 155, 157, 160, 170, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 185, 186, 191, 314, 804, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 892.
 TRENTO, V., *comp.* : 29.
 TRIAL, A., *ch.* : 763.
 TRITTO, G., *comp.* : 405, 857, 887, 889.
 TROCHINSKY, D. P. : 582.
 TRONCHIN, T. : 12.
 TROUBETZKOY, *pces.* : 41, 142, 266, 702, 834, 870.
 TROUTOVSKY, V. F., *goual.*, 131, 185-186, 892, 893.
 TURCHI, frères, *chor.* : 116.
 TURECK, F., *hb.* : 609, 680, 697, 794.

U

UPMEYER, W., *hist.* : 127.

V

VACCARI, A., *viol.* : 68, 80.
 VADÉ, J. J., *litr.* : 41.
 VADKOVSKY, F. F. : 770, 771, 866, 867.
 VALENTINI, G., *comp.* : 315, 886.
 VALERIANI, G., *dec.* : 27, 59, 853.
 VALESINI, *dec.* : 709, 785, 846, 849, 853.
 VALVILLE, *act.* (vers 1764) : 34, 50-51.
 VALVILLE, *act.* (vers 1798) : 707, 729, 757, 772, 785.
 VASA, *cte de.* Voir : Sudermanie, *duc de.*
 VASSILTCHIKOF, A. S. : 131, 162.
 VAUTRIN, M., *act.* : 602.
 VEICHTNER, F. A., *viol.*, *comp.* : 701, 707, 785-786, 881, 882, 888.
 VERAZI, N., *litr.* : 721.
 VÉRIGUINE, M^{lle} de : 621, 646.

VEROLI, G., *ch.* : 116.
 VERTKOF, K. A., *hist.* : 876.
 VESTRIS, G., *dans.* : 172, 496, 758, 760.
 VESTRIS, T., *cant.* : 717, 786.
 VIAZEMSKY, *pces.* : 132, 470, 865, 867.
 VIAZEMSKY, Anna : 452.
 VIAZMITINOF, S., *litr.* : 302, 316, 325.
 VIELHORSKY, *cte M. Y.* : 872.
 VIEN, I., *litr.* : 328, 550, 589, 629.
 VIETINGHOF, baron O. H., *dir. th.* : 126, 133, 159, 176, 199, 266, 626.
 VIGANO, G., *comp.* : 568, 880.
 VIGANO, G., *chor.* : 127.
 VIGANO, G., *ch.* : 541.
 VIGÉE-LEBRUN, M^{me} E. L., *peint.* : 629, 667, 868.
 VIGNA, *cant.* (vers 1782) : 322.
 VIGNA, G., *cant.* (vers 1757) : 322.
 VIGUEL, F. F. : 825.
 VILLEMONT, M. A., *act.* : 34, 51.
 VINCENT, *cant.* : 34, 51, 82.
 VINCENTI, G., *alt.*, *comp.* : 427, 466, 468, 470, 513-514, 623.
 VINOGRADOV, *ch.* : 439.
 VIOLLIER : 445.
 VIOTTI, G. B., *viol.* : 309, 310, 386.
 VISENTINI, *dec.* : 567.
 VLADIMIROF, *luthr.* : 645.
 VOGEL, J. C., *comp.* : 857, 888.
 VOGLER, abbé G. J., *comp.* : 528, 529, 886.
 VOGT, *litr.* : 596.
 VOISENON, C. H. F. de, *litr.* : 240, 275.
 VOLANGE, J. B., *com.* : 592, 593, 631, 649, 764.
 VOLANGE, M. F., *com.* : 592.
 VOLKOF, *litr.* : 235.
 VOLKOF, F. G., *com.* : 28, 105, 149, 225.
 VOLKOF, G., *com.* : 814.
 VOLKOF, M. Y., *ch.* : 340, 410, 696.
 VOLKONSKY, *pse.* : 450.
 VOLKONSKY, *pce P. M.* : 56, 433, 449, 450, 528, 542, 588, 725, 826, 828, 829, 867, 868.
 VOLKOVA, A. Voir : Vorobieva-Volkova, *Avdotia.*
 VOLTAIRE : 12, 13, 17, 112, 117, 161, 207, 298, 396, 437, 582, 801, 802, 803, 804, 820, 828, 883, 884, 885, 886, 889.
 VOROBIEF, I., *ch.* : 404.
 VOROBIEF, I. I., *comp.* : 829.
 VOROBIEF, J. S., *ch.* : 269, 297, 329, 383, 517, 576-577, 628, 635, 696, 737, 795.
 VOROBIEVA-PÉTROVA, Anna J., *cant.* : 576, 577, 753.
 VOROBIEVA-VOLKOVA, *Avdotia.*, *cant.* : 231, 297, 329, 517, 542, 550, 576, 577, 627, 636, 696, 705, 734, 737, 795.
 VOROBLEVSKY, V. G., *litr.* : 228, 231, 235, 300, 303, 309, 333, 346, 349, 432, 446, 525, 533, 545, 550, 551, 828, 835, 837, 838, 847.
 VORONTZOF, *ctes.* : 40, 89, 213, 231, 249, 290, 291, 356, 358, 826, 827, 830.

W

WAGENSEIL, G. C., *comp.* : 39, 257.
 WAGNER, C., *act.* : 696.
 WAGNER, C., *ctb.* : 697, 739, 794.
 WAGNER, F., *viol.* : 591.
 WAGNER, P., *ch.* : 716.
 WAILLY, C. de, *arch.* : 847.
 WALBERG, I., *dans.* : 436, 514, 556, 607, 609, 696, 719, 720, 731, 733, 736, 737, 762, 795, 797.
 WALISZEWSKI, K., *hist.* : 606.
 WALPOLE, lord : 12.
 WALPURGIS, M. A., *comp.* : 39, 47, 889.
 WANHAL, J., *comp.* : 384.
 WANZURA, E., *comp.* : 344, 410-411, 419, 420, 421, 423, 436, 456, 509, 523, 525, 538, 547, 564, 697, 700, 710, 820, 886, 889.
 WARD, J., *gr.* : 754, 898.
 WÄSER, J. C., *com.* : 31, 38, 60, 506, 769.
 WEBER, C. L., *éd.* : 114, 120, 206, 892.
 WEBER, C. M. von, *comp.* : 884.
 WEDEL, A., *comp.* : 86, 742.
 WEIDLITSCH, F., *alt.* : 591.
 WEIGER, *viol.* : 128.
 WEIGL, J., *comp.* : 671, 880.
 WEIRAUCH, *com.* : 717.
 WEITBRECHT, *éd.* : 167, 233.
 WÉLIAMNOF, de : 390.
 WERTHES, F. A. C., *litr.* : 606.
 WIELAND, *act.* : 717, 730, 786-787.
 WIELAND, *com.* : 717, 730, 786-787.
 WILDE, J. B., *viol.*, *fact.* : 22, 63, 80.

WINCKELMANN, J. J., *hist.* : 401.
 WINTER, H. E. von, *dess.* : 400, 895.
 WOLF, E. W., *comp.* : 199, 218, 883, 887.
 WOLF, W., *m. de ch.* : 824.
 WRANITZKY, P., *comp.* : 712, 886.
 WRBA, *m. de ch.* : 547, 577-578.
 WUNDER, H.-C., *ch.* : 279, 612, 712, 733, 735.

Y

YACHVILI, *pce* : 739.
 YAGOUINSKY, *cte S. P.* : 215, 241, 242,
 269, 270, 829, 831, 834.
 YAKOVLEF, A., *com.* : 696.
 YAMPOLSKY, *ch.* : 844.
 YAMPOLSKY, I. M., *hist.* : 390.
 YANKOVITCH, *lit.* : 712, 724.
 YANOVSKY, *instr.* : 817.
 YAVORSKAYA, A. P., *cant.* : 109, 110, 111,
 186-187, 204, 213, 339.
 YELAGUINE, I. P., *dir. th.* : 23, 61-62, 63,
 64, 66, 67, 68, 70, 90, 109, 135, 148, 154,
 155, 156, 163, 192, 197, 198, 211, 212, 218,
 219, 225, 227, 233, 235, 303, 333, 337, 791,
 891.

YERCHOV, A., *viol.* : 187, 381, 391.
 YERCHOF, L., *viol.* : 109, 187, 609, 697,
 733, 739, 794.
 YOUCHKOF, P. I. : 391.
 YOUKOF, I., *lbr.* : 590.
 YOURASSOF : 831.
 YOUSSOUPOF, *pce B. G.* : 582.
 YOUSSOUPOF, *pce N. B., dir. th.* : 404, 483,
 484, 502, 535, 556, 567, 568, 570, 582-583,
 584, 591, 595, 598, 600, 608, 617, 618, 619,
 628, 630, 650, 677, 697, 700, 707, 714, 715,
 748, 755, 778, 795, 796, 897.
 YOUSSOUPOVA, *passe* : 665.

Z

ZAAR, J. G., *viol., ch.* : 330.
 ZABOROVSKY, I. A. : 829.
 ZAGRIAJSKY, I. A. : 576.
 ZAHN, G. P., *bass.* : 22, 94, 96, 288.
 ZALYCHKINE, Y., *ch.* : 241, 292, 346, 349,
 592, 817.
 ZAMA, P., *hist.* : 703.

ZANEBONI, *mand.* : 309, 310, 322, 324.
 ZANETTI, R., *cant.* : 131.
 ZANINI, L., *viol.* : 305, 411, 738.
 ZAVADOVSKY, *cte P. V.* : 198, 209, 464.
 ZEIBIG, B. L., *ch.* : 662.
 ZEIDLER : 793.
 ZELENKA, *viol.* : 624.
 ZELENKA, A., *bass.* : 535, 578, 697, 795.
 ZENO, A., *lbr.* : 122, 123, 224.
 ZIERLEIN, K., *clav.* : 180, 323.
 ZINGARELLI, N., *comp.* : 405, 499, 735,
 857, 879, 880, 884, 888.
 ZINOVIEF, S. S. (?) : 37, 49, 61.
 ZINZENDORF, K. von, *lit.* : 251, 272, 394,
 497, 563.
 ZLOF, P. V., *ch.* : 353.
 ZOCCOLI, A., *ball.* : 215, 285, 300.
 ZOCCOLI, T., *ball.* : 215, 285, 300.
 ZOË, *imp.* : 555.
 ZOLOTOK, *com.* : 730, 787.
 ZOPFIS, F., *comp., m. de ch.* : 21, 28, 305.
 ZORINE, D., *comp.* : 201, 243, 887.
 ZORITCH, S. G. : 826.
 ZOTOF, *lit.* : 751.
 ZOUBOF, *cte P. A.* : 14, 15, 182, 465, 552,
 610, 618, 636, 666, 678, 721, 739.
 ZOUBRILOF, N., *lit.* : 586, 897.
 ZUMPE, J., *fact.* : 217.

DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES

DES TOMES II ET III



Fig. 1. CATHERINE II,
impératrice de Russie (1729-1796).
Portrait peint par Pietro Rotari, vers 1760
(Original au Musée russe de Leningrad.)

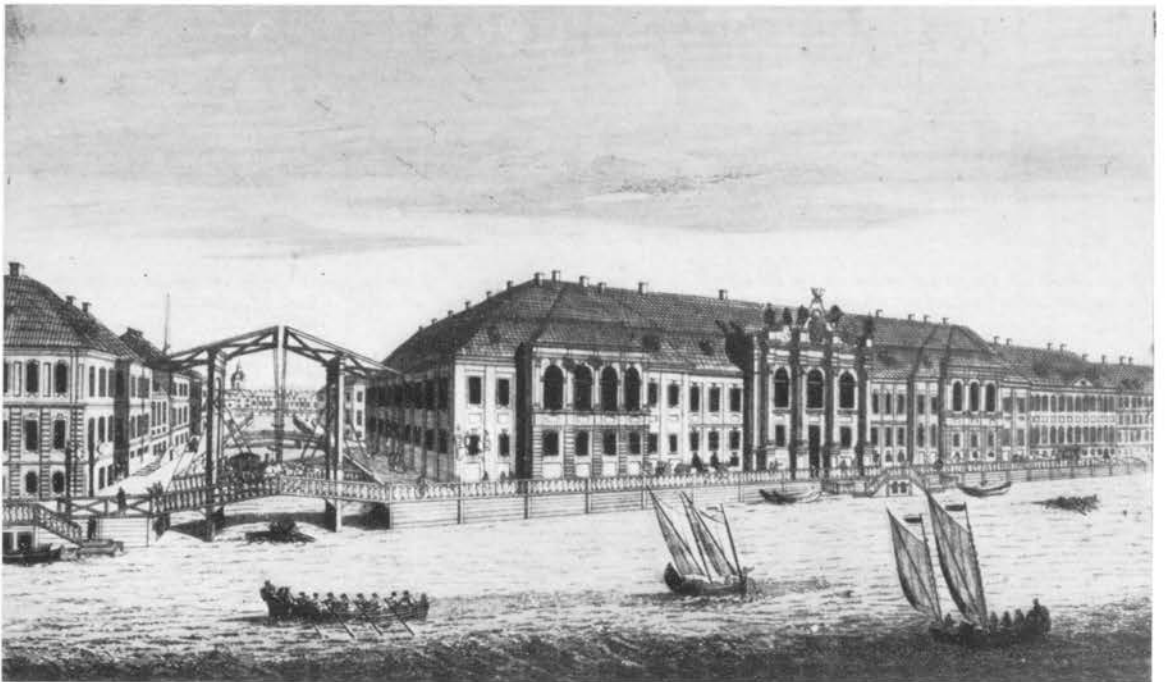


Fig. 2. Le Palais d'hiver à Saint-Petersbourg, vers 1762. Reproduction d'une vue d'optique publiée au XVIII^e siècle.



Fig. 3. VINCENZO MANFREDINI.

Titres du livret italien-russe de l'opéra : *L'Olimpiade*; Moscou, 1762.
(D'après l'exemplaire conservé au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

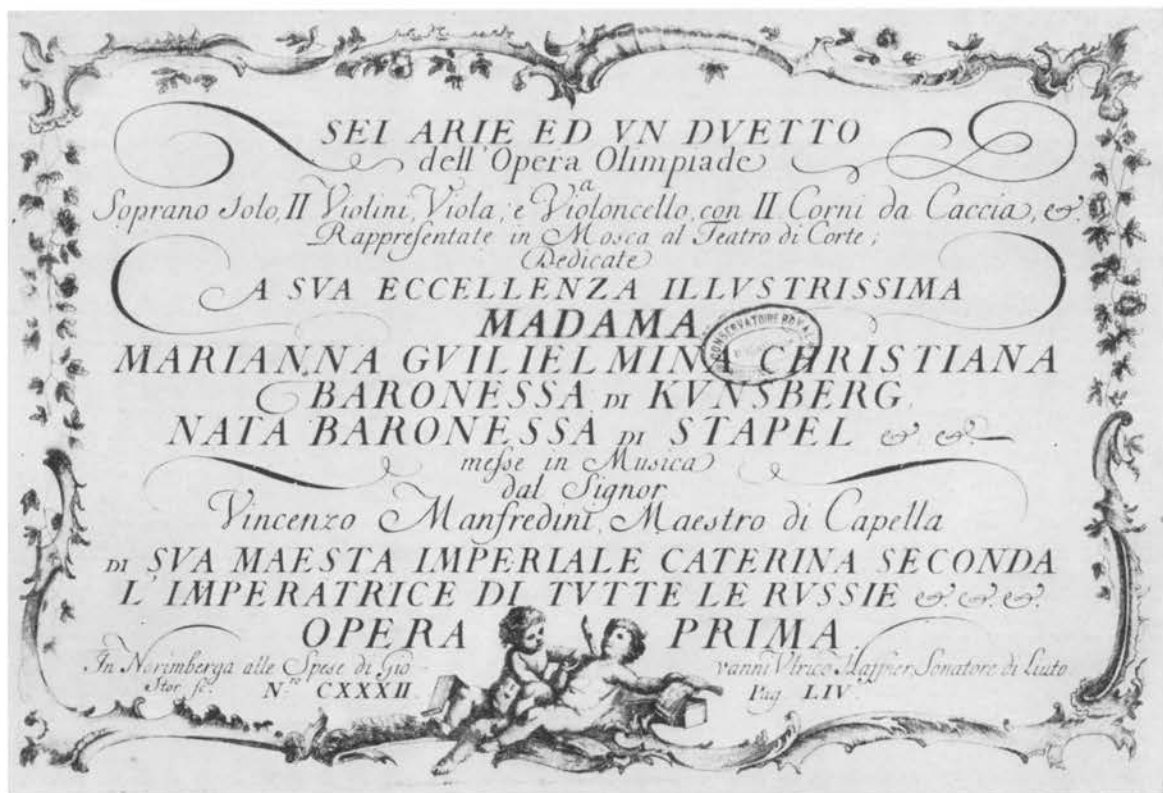


Fig. 4. VINCENZO MANFREDINI.

Frontispice des fragments de *L'Olimpiade*, publiés à Nuremberg, vers 1765.
(D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.)



Fig. 5. VINCENZO MANFREDINI.
 Titres du livret russe-allemand de l'opéra : *Carlo Magno* (2^{me} version);
 Saint-Petersbourg, 1764.
 (D'après l'exemplaire appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)



Fig. 6. VINCENZO MANFREDINI.

Frontispice des VI Sonate da Clavecimbalo, publiées à Saint-Pétersbourg, en 1765.
(D'après l'exemplaire conservé à la Bibliothèque du Liceo musicale de Bologne.)



Fig. 7. VINCENZO MANFREDINI.
Dédicace des VI Sonate da Clavecimbalò. (Même provenance.)



Fig. 8. VINCENZO MANFREDINI.
Page initiale de la Sonata I. (Même provenance.)

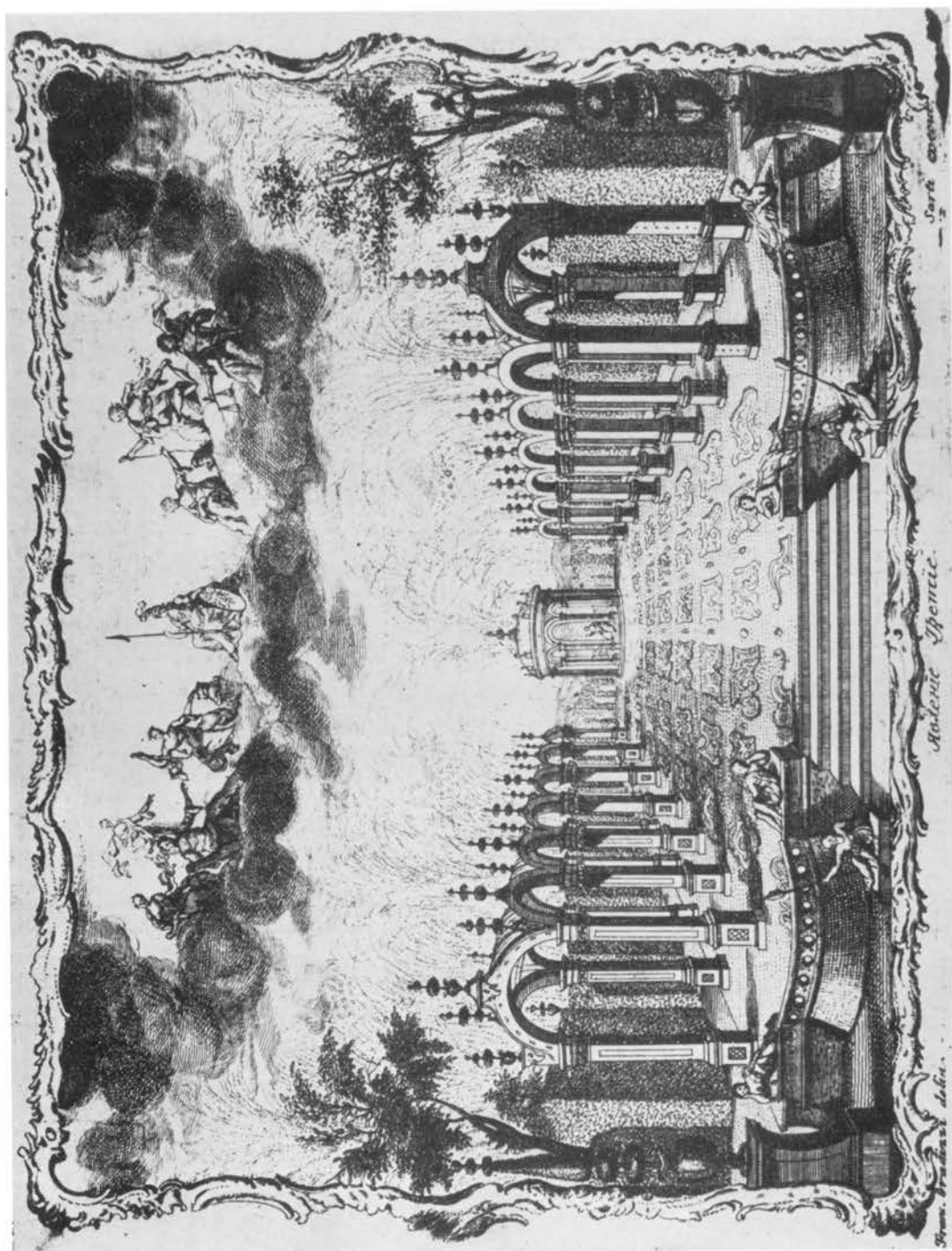


Fig. 9. FRANCESCO GRADIZZI, décorateur (1729-1793).
Maquette pour le décor du 3^{me} tableau d'un opéra inconnu. Eau-forte gravée par Sarti (?).
(D'après la pièce originale appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)



Fig. 10. IVAN PERFILIEVITCH YÉLAGUINE, directeur des Théâtres impériaux, de 1766 à 1779. Portrait, auteur inconnu. (Original à l'Académie des sciences, à Leningrad.)



Fig. 11-12.

Maquettes de costumes pour un ballet inconnu, à l'époque de Catherine II. (Originaux ayant fait partie de la collection K. A. Ssomof, à Leningrad.)

LA VIRTÙ LIBERATA,
CANTATA
A CINQUE VOCI,
DA ESQUIRISI
NEL DI 24. NOVEMBRE 1765. IN St. PETERBURGO
PER CELEBRARE IL FELICE GIORNO
DEL GLORIOSISSIMO NOME
DI
SUA MAESTA' IMPERIALE
CATERINA II.
IMPERATRICE ED AUTOCRATRICE
DI TUTTE LE RUSSIE, &c. &c. &c.

La Poesia è del Signor Dottor Lodovico Lazaroni, Poeta di
Sua Maestà Imperiale.
La Musica è del celebre Signor Baldassara Galuppi, detto Buranello, Direttore della Musica, e Maestro di Cappella di *Sua Maestà Imperiale* e della Ducal Cappella di San Marco in Venezia.

IN St. PETERBURGO,
Nella Stamperia dell' Accademia Imperiale delle Scienze.

* * * * *

PERSONAGGI.

LA VIRTU - - - La Sig^{ra}. Teresa Colonna.
IL VIZIO - - - Il Sig^{ro}. Domenico Luini.
ZEFFIRO - - - Il Sig^{ro}. Barsolomeo Puttini.
FLORA - - - La Sig^{ra}. Charlotia Seblakowfsky.
MERCURIO - - Il Sig^{ro}. Francesco Sandoli.

Coro de seguaci della Virtù.
Coro de seguaci del Vizio.

Tutti all' actual Servizio di *Sua Maestà Imperiale.*
L'Azione supponesi sopra uno scoglio del Mare Baltico.

La

Fig. 13-14. BALDASSARE GALUPPI.
Pages initiales du livret italien de la cantate : *La virtù liberata*; Saint-Pétersbourg, 1765.
(D'après l'exemplaire conservé au Musée du Livre, à Moscou.)

LA PACE
FRA
LA VIRTÙ E LA BELLEZZA
COMPONIMENTO DRAMMATICO PER MUSICA
DA CANTARSI
NELL' IMPERIAL CORTE
IL DI 28 GIUGNO 1766.
FESTEGGIANDOSI IL GLORIOSO GIORNO
DEL
AVVENIMENTO AL TRONO
DELL' IMPERIAL MAESTÀ
DI
CATERINA II.
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE
&c. &c. &c.

IN St. PETERBURGO,
Nella Stamperia dell' Accademia Imperiale delle Scienze.

* * * * *

INTERLOCUTORI.

VENERE, La Signora Teresa Colonna.
PALLADE, La Signora Manfredini.
APOLLO, Il Signore Domenico Luini.
MARTE, Il Signore Puttini.
AMORE, Il Signore Maffi.

Tutti all' Actual Servizio di *Sua Maestà Imperiale.*

Coro di Deità.

La poesia è del celebre Signor Abbate Pietro Metastasio Poeta di
Sua Maestà Cesaria.
La Musica del Signor Baldassar Galuppi Detto Buranello, Maestro di Cappella, e Direttore della Musica di *Sua Maestà Imperiale*, di Tutte le Russie, e di S. Marco di Venezia.

Venero,

Fig. 15-16. BALDASSARE GALUPPI.
Pages de titre du livret italien de la cantate : *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*; Saint-Pétersbourg, 1766.
(D'après l'exemplaire appartenant au Musée du Livre, à Moscou.)



Fig. 17. JOSEF STARZER,
compositeur et maître de chapelle (1727-1787).
Portrait par un peintre inconnu. (Original
au Musée de la Société des Amis de la musique,
à Vienne.)



Fig. 18. BALDASSARE GALUPPI,
compositeur et maître de chapelle (1706-1785).
Portrait, auteur inconnu.
(D'après un dessin appartenant au Seminario
patriarcale de Venise.)



Fig. 19. TOMASO TRAETTA,
compositeur et maître de chapelle (1727-1779). Portrait, auteur inconnu.
(D'après un original appartenant au Musée du Conservatorio S. Pietro a Majella,
à Naples.)

N: 141

Hic vir despiciens mu ndū et terre na tri um phans di ui ti as ce

lo Con di dit o ne manu

del Massimo Beresovskoy detto il Russo in Bologna il 15 Maggio 1771

Fig. 20. MAXIME SOZONTOVITCH BÉRÉZOVSKY, compositeur (1745-1777).

Esperimento à quatre voix sur l'antienne: Hic vir despiciens, présenté à l'Accademia filarmonica de Bologne, en 1771. (Reproduction du manuscrit autographe conservé dans les archives de l'Accademia filarmonica.)

ANTIGONA
TRAGEDIA PER MUSICA
DI
MARCO COTELLINI
POETA AL SERVIZIO DI S. M. I.
DA RAPPRESENTARSI
NELL' IMPERIAL TEATRO
DI
ST. PIETROBURGO
ANNO 1772.
18 / 1771

IN ST. PIETROBURGO,
nella Stamperia dell' Accademia delle Scienze.

АНТИГОНА
МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАММА,
СОСТАВЛЕННАЯ
НАХОДЯЩЕЙСЯ ВЪ СЛУЖБѢ
ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
СТИХОТВОРЦЕМЪ
Марковъ Костянтиновъ;
представленная на Императорскомъ театрѣ
въ Санктпетербургѣ 1772 года.

Издана при Императорской Академии Наук.

Fig. 21. TOMASO TRAETTA.

Titre du livret italien-russe de l'opéra: *Antigona*;
Saint-Pétersbourg, 1772.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

AMORE E PSICHE
OPERA,
DI
MARCO COTELLINI
POETA AL SERVIZIO DI S. M. I.
DA RAPPRESENTARSI
NELL' IMPERIAL TEATRO
DI
ST. PIETROBURGO.

IN ST. PIETROBURGO,
Nella Stamperia dell' Accademia delle Scienze
1773.

Fig. 22. TOMASO TRAETTA.
Titre du livret italien de l'opéra:
Amore e Psiche;
Saint-Pétersbourg, 1773.
(D'après l'exemplaire unique
appartenant à la Landes-
bibliothek de Darmstadt.)



Fig. 23. CATHERINE IVANOVNA NÉLIDOVA (1758-1839),
élève de l'Institut des jeunes filles nobles de Smolna, dans une scène de *La serva padrona*, de G. B. Pergolesi,
en 1773. Portrait par D. Lévitzy. (Original conservé au Musée russe de Leningrad.)



Fig. 24. NATHALIE SÉMÉNOVNA BORCHTCHÉVA (1759-1843),
élève de l'Institut de Smolna. Portrait peint par le même artiste, dans les mêmes conditions que le précédent.
(Original au Musée russe de Leningrad.)



Fig. 25. Titre de l'École de clavicorde, ou Traité de l'accord et de la mélodie (traduction russe de la Clavier-Schule, de J. S. Löhlein); Moscou, 1773.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

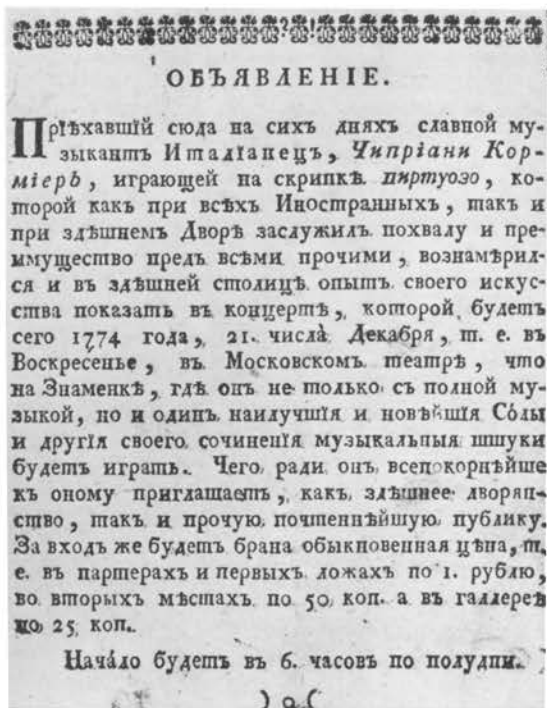


Fig. 26.
Annonce du concert donné à Moscou par le violoniste italien Cipriano Cormier, publiée dans la Gazette de Moscou, en 1774.
(D'après un exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 27.
Titre du 1^{er} fascicule du périodique : Amusements musicaux, publié à Moscou en 1774, par le compositeur Johann Kerzelli.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 28. DMITRI BORTNIANSKY.
Titre du livret de l'opéra : *Creonte*; Venise 1776.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 29. VASSILI FÉODOROVITCH TROUTOVSKY.
Titre de la *Collection de simples chansons russes avec la musique* (1^{re} série); Saint-Pétersbourg, 1776.
(D'après l'exemplaire unique conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad.)



Fig. 30. DMITRI BORTNIANSKY.
Page initiale du manuscrit autographe des *Sonates* pour clavecin, écrites en 1784.



Fig. 31. DMITRI STÉPANOVIATCH BORTNIANSKY, compositeur (1751-1825).
Portrait dessiné et lithographié, au début du XIX^e siècle, par un artiste inconnu.
(D'après un exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 32. MARCO COLTELLINI,
librettiste (1719-1777).

Silhouette exécutée à Vienne par un artiste inconnu.
(D'après un fac-similé reproduit par G. Gugitz :
Schattenrisse aus Altösterreich.)



Fig. 33. GIOVANNI FRANCISCONI,
compositeur et pédagogue.

Silhouette dessinée à Saint-Petersbourg par
F. G. Sidaeu, entre 1782 et 1784.
(D'après : *La cour de l'impératrice Catherine II,
ses collaborateurs et son entourage.*)



Fig. 34. CATERINA GABRIELLI, cantatrice (1730-1796).

Portrait figurant dans le *Parnàso* de A. Fedi (2^{me} personnage en partant de gauche).

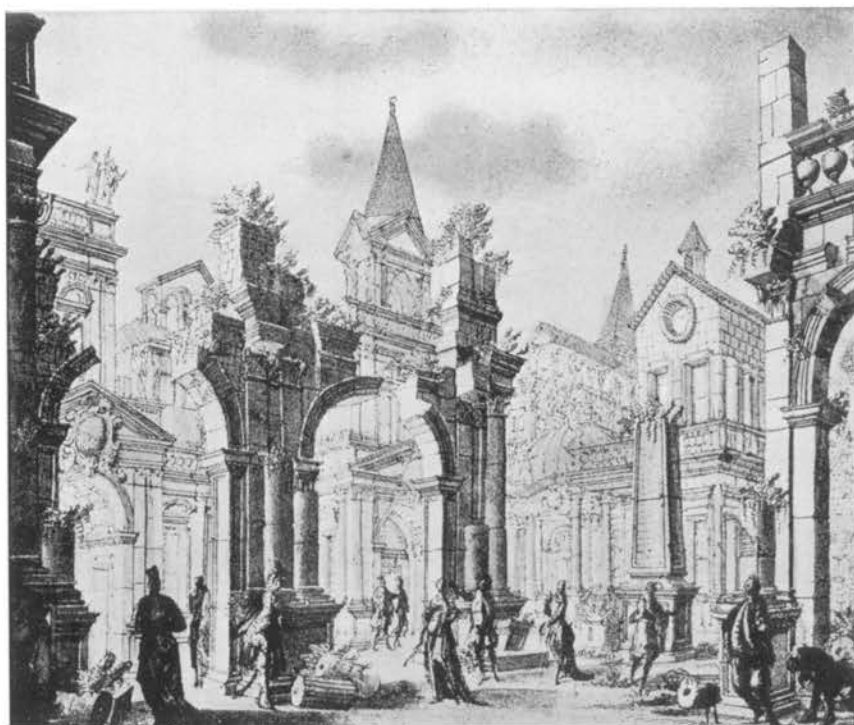


Fig. 35.

CARLO BIBIENA-GALLI,
décorateur (1728-ca. 1784).

Maquette de décor.
(D'après une pièce originale
autrefois conservée au
Musée Stieglitz,
à Leningrad.)

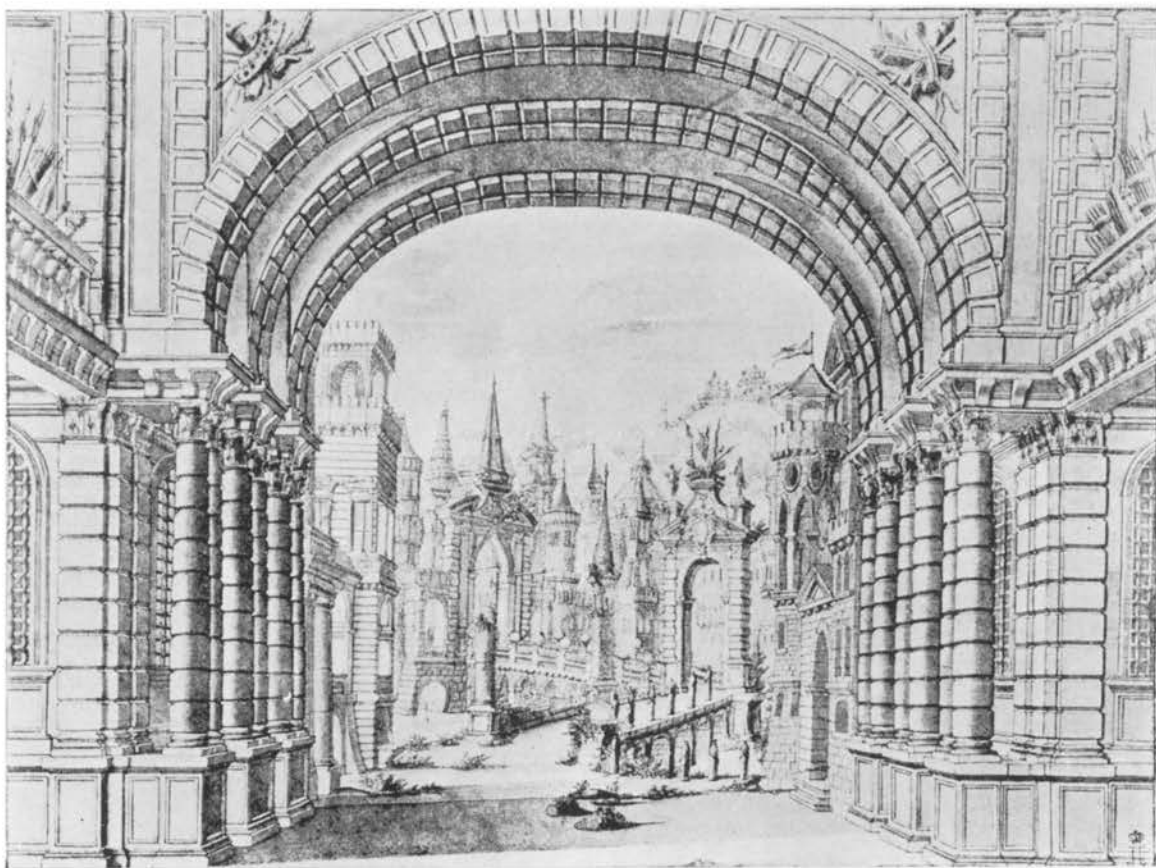


Fig. 36. CARLO BIBIENA-GALLI, décorateur (1728-ca. 1784).

Maquette de décor.

(D'après une pièce originale autrefois conservée au Musée Stieglitz, à Leningrad.)



Fig. 37. ANTONIO LOLLI,
violoniste et compositeur (ca. 1730-1802).

Silhouette dessinée à Saint-Petersbourg vers 1783, par F. G. Sideau.
(D'après le fac-similé reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

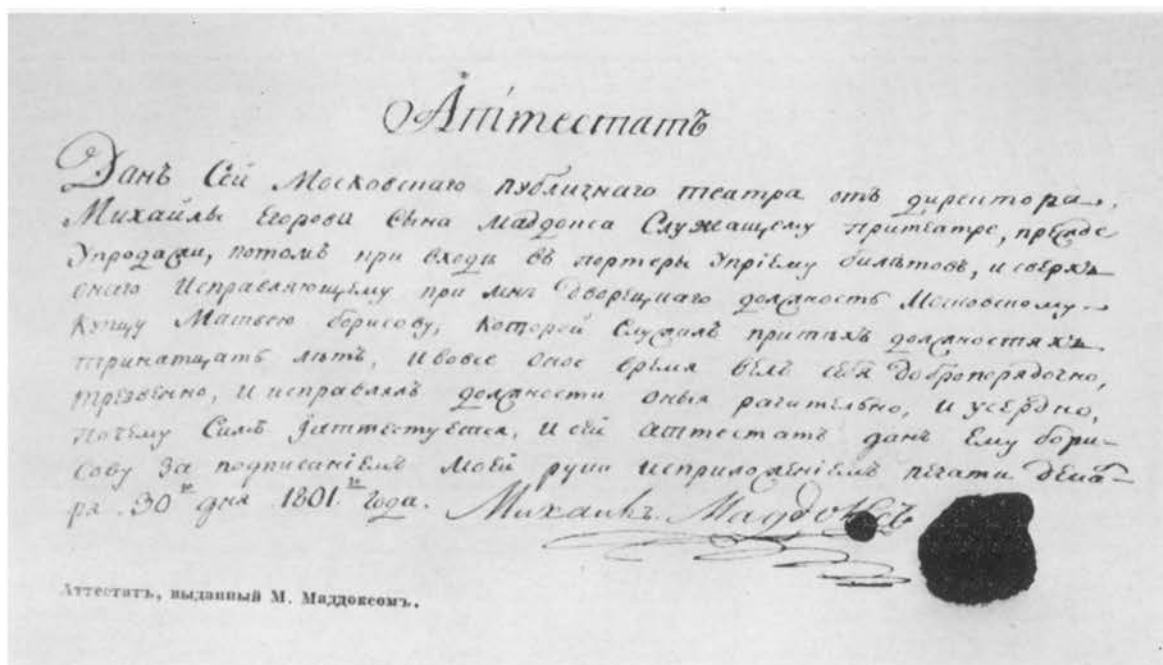


Fig. 38. MICHEL MADDOX,
directeur du Théâtre de Moscou (1747-1822).

Certificat autographe avec signature. (Original conservé au
Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)



Fig. 39. ELISABETH TEYBER,
cantatrice (ca. 1747-....).

Portrait figurant dans le *Paraiso* de A. Fedi
(personnage de gauche).



Fig. 40. VASSILI FÉODOROVITCH TROUTOVSKY.
Frontispice gravé de la *Chanson petite-russienne* : « Sur la berge, près de la tente »,
publiée anonymement à Moscou, en 1794.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 41. Pesse CATHERINE KHOVANSKAYA (à gauche) et CATHERINE KHROUCHTCHÉVA, élèves de l'Institut de Smolna, dans une scène de *Zémire et Azor*, de Grétry. Tableau peint en 1777, par D. Lévitzy. (Original conservé au Musée russe de Leningrad.)

УВЕРТЮРА
сЪ
ПЪСНЯМИ
изЪ
ИНТЕРМЕДИИ,
НАЗЫВАЕМОЙ
ДЕРЕВЕНСКОЙ
ВОРОЖЕЙ,
ДЛЯ
КЛАВИКОРДОВЪ
или
ФОРТЕ-ПИАНО,
СОЧИНЕНІЯ
Г. Г. КЕРЗЕЛЛИ.

цѣна два рубля.

Печатня въ типографіи Императорскаго Московскаго
Университета 1778 года
На казнь Императорицы Х. А. Велика.

ДЕРЕВЕНСКОЙ ВОРОЖЕЙ

Allegro.

Fig. 42. JOHANN KERZELLI, compositeur (mort après 1781). Overture avec chansons extraites de l'intermède appelé : Le devin du village, pour les clavicoordes ou forte-pianos. Titre de la partition publiée à Moscou, en 1778. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 43. IDEM. Première page de la partition.

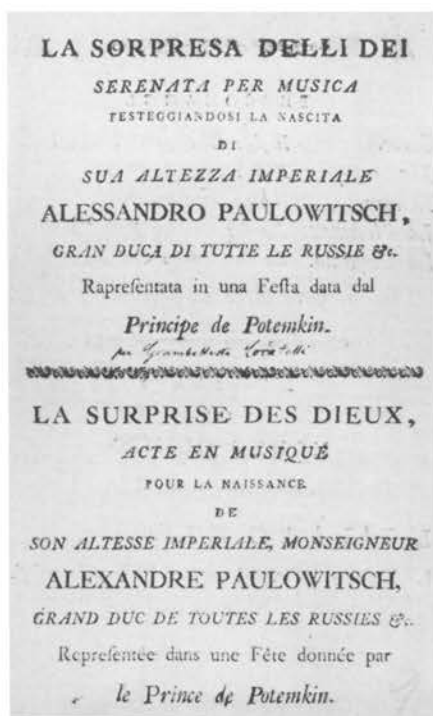


Fig. 44. GIOVANNI PAISIELLO.

Titre du livret italien-français de la sérénade :
La sorpresa delli dei; Saint-Pétersbourg, 1777.
(D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque de
l'Université de Göttingen.)

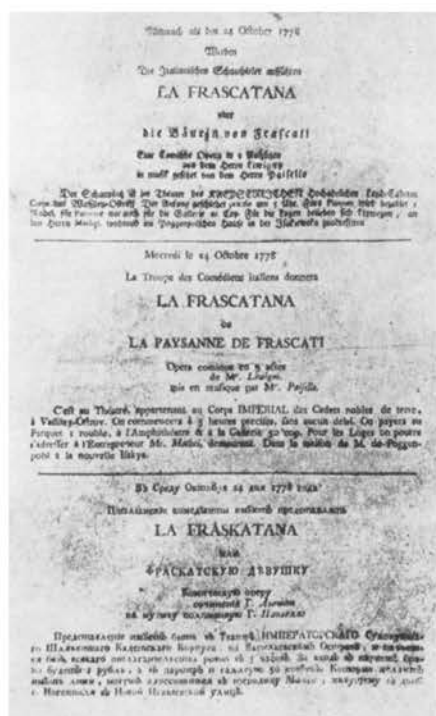


Fig. 45.

Affiche annonçant la première représentation de
l'opera buffa de G. Paisiello : *La Frascatana*, à Saint-
Pétersbourg en 1778.
(Original conservé au Musée Bakhrouchine, à Moscou.)



Fig. 46. MICHEL FRANTZOVITCH KERZELLI,
compositeur. Titre du livret de l'opéra-comique russe :
Rozana et Lioubime; Moscou, 1781.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection
de l'auteur.)



Fig. 47. ... SOKOLOVSKY, compositeur.
Titre du livret de l'opéra-comique russe : *Le meunier
sorcier, fourbe et marieur*, 2^e édition; Saint-Pétersbourg,
1792. (D'après l'exemplaire faisant partie de la
collection de l'auteur.)

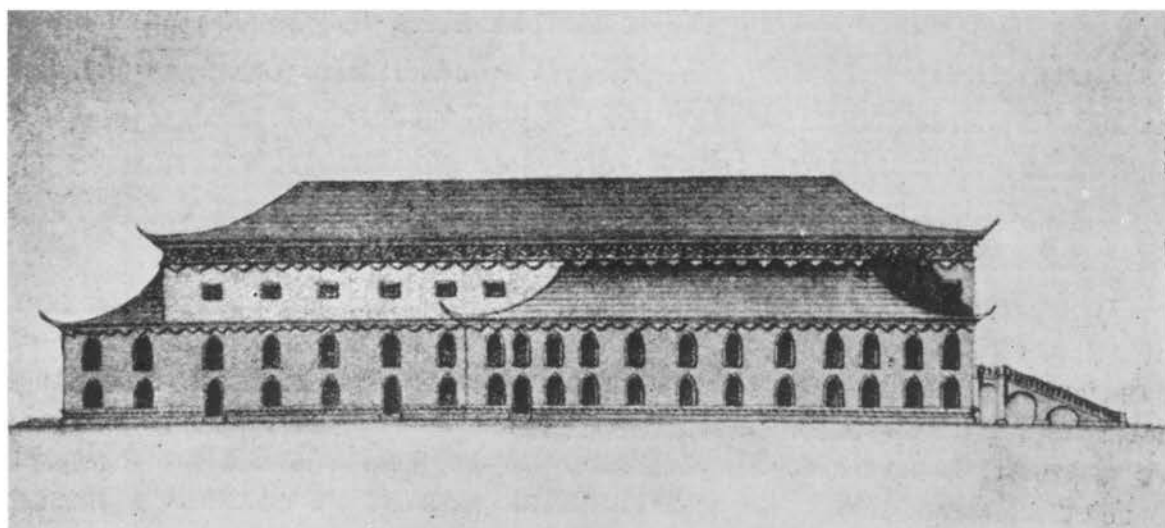
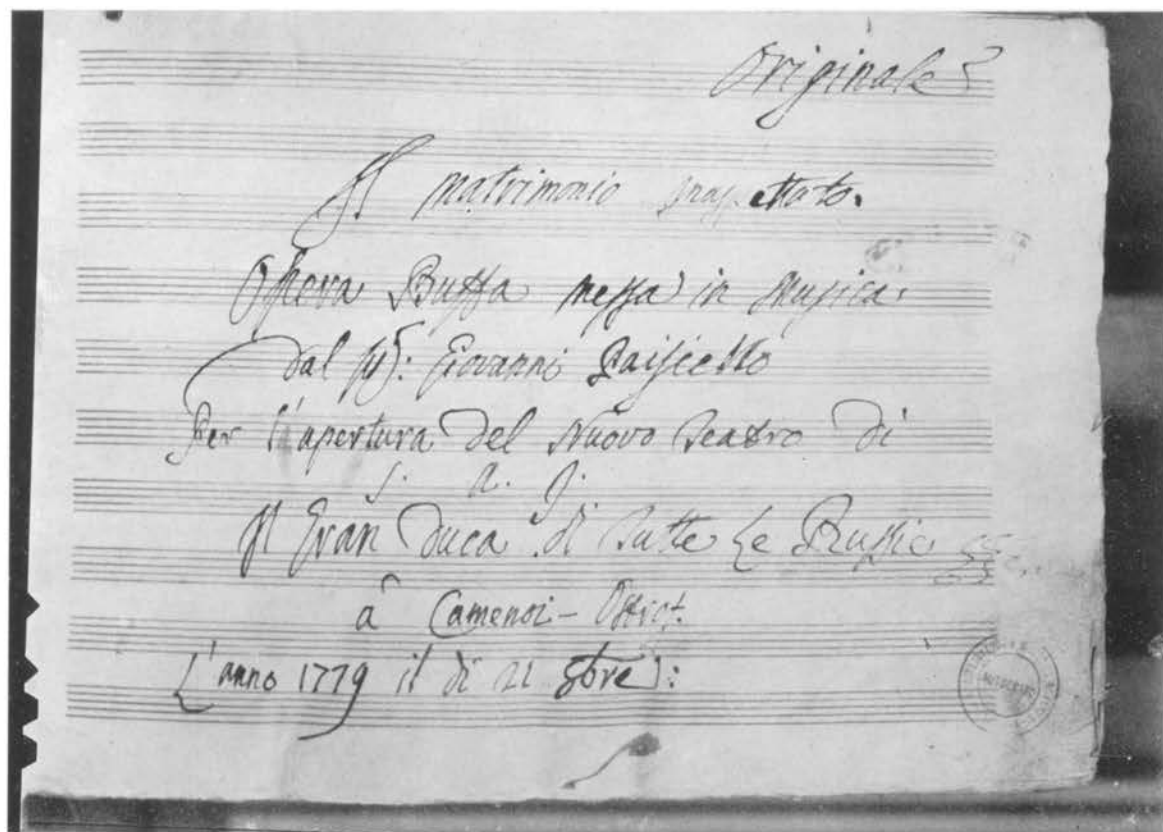


Fig. 48.

Vue extérieure du « Théâtre chinois » édifié en 1779,
dans le parc du Palais de Tsarskoié-Sélo, par l'architecte
Antonio Rinaldi.



Overture

Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Drums
Allegro
Confinito

Fig. 49-50. GIOVANNI PAISIELLO. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de l'opéra :
Il matrimonio inaspettato; Saint-Pétersbourg, 1779.
(D'après l'original appartenant à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a' Májella, à Naples.)



Fig. 51. JACOB BORISSOVITCH KNIAJNINE (1742-1791), dramaturge et librettiste. Portrait par un artiste inconnu. (Original à la Bibliothèque publique de Leningrad.)



Fig. 52. MICHEL MATINSKY (1750-après 1820), compositeur. Titre du livret de l'opéra-comique russe : *Le bazar de Saint-Petersbourg*; Moscou, 1791. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 53. MATTEO BABBINI (1754-1816), célèbre ténor italien. Portrait peint par G. de Peris, gravé par G. de Pian. (D'après l'exemplaire conservé dans la collection d'estampes du Castello Sforzesco, à Milan.)



Fig. 54. GIAMBATTISTA CASTI (1724-1803), poète et librettiste.
Portrait peint par A. Appiani et gravé par Tavernier pour l'édition des *Noelle*; Paris, 1821.



Fig. 55.
ANNA DAVIA DE BERNUCCI,
cantatrice.

Silhouette dessinée
à Saint-Pétersbourg,
entre 1782 et 1784,
par F. G. Sideau.
(D'après le fac-similé
reproduit dans :
*L'impératrice Catherine II,
ses collaborateurs
et son entourage.*)



Fig. 56. ANNA MORICELLI-BOSELLO,
cantatrice (ca. 1745-1800).
Portrait gravé par Guasconus Felix.
(Reproduction d'après l'original publié dans
l'Indice de' spettacoli; Milan, 1781-1782.)



Fig. 57.
JOHANN-GOTTFRIED
PALSCHAU,
claveciniste et
compositeur
(ca. 1742-1813).

Silhouette dessinée à
Saint-Pétersbourg
entre 1782 et 1784,
par F. G. Sideau.
(D'après : *La cour de
l'impératrice
Catherine II, ses
collaborateurs et son
entourage.*)

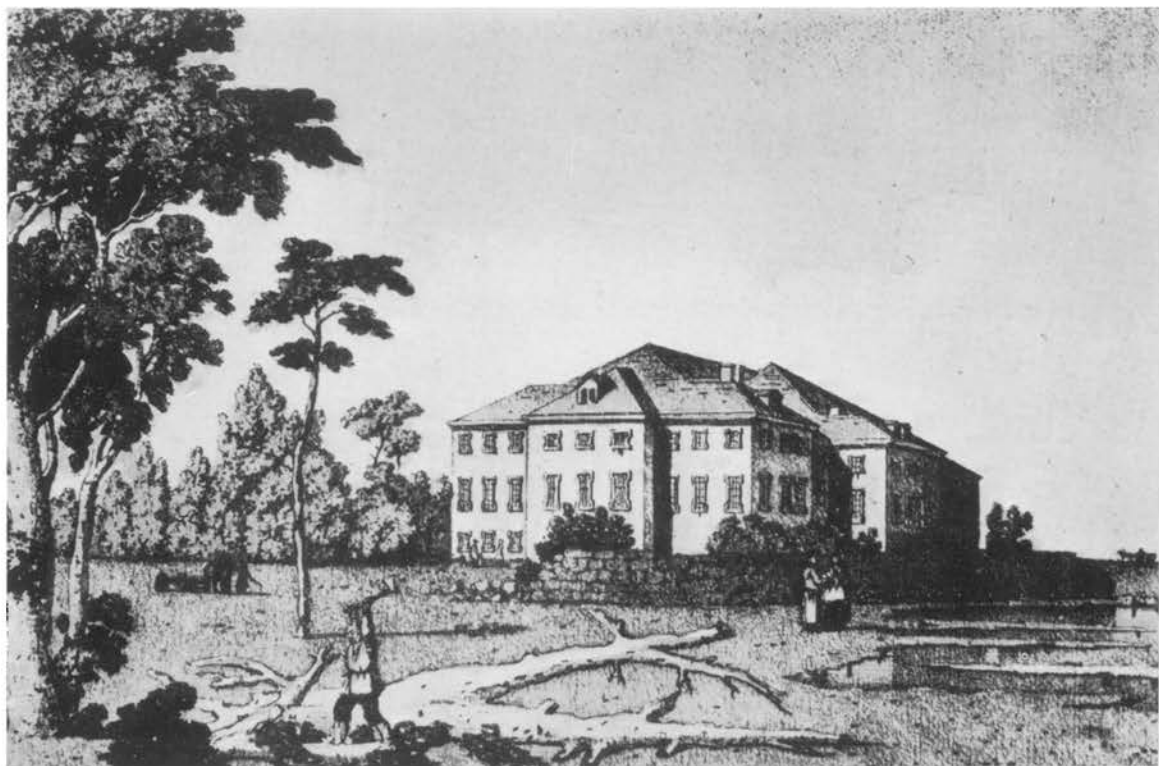


Fig. 58. Vue du Théâtre-Pétrovsky, à Moscou.

(D'après une aquarelle originale de la fin du XVIII^e siècle, conservée au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

AVERTISSEMENT.

La Troupe de l'opéra comique Italienne donneront leurs 4^{me} Concerts vendredy le 3 Avril 1780 à 6 heurs au soir precis dans la maison de Mr. Parkin vis-a-vis l'Amirauté.

Les Personnes qui voudront prendre des Billets pour les concerts, pourront s'adresser au l'entrepreneur Mr. Mathei demeurant dans la maison de Mr. Safonoff dans la Perspective de Nefsky proche de l'Amirauté: Ceux qui auront pris des Billets d'Abonnement auront l'Avantage de Conduire une Dame sans payer.

Dans les Concerts on Chantera plusieurs airs *rondo Finale &c.*

A la premiere place on payera 2 Roubl.
& à la seconde place 1 Roubl.

УВЪДОМЛЕНИЕ

Собрание Италианскихъ вѣстерей дадутъ концерты въ пятницу Апрель 3 го дня 1780. года въ домъ Господина Первина противъ Адмиралтейства во полудни въ 6 часовъ.

Желаніе брать билеты для 2 концертовъ, оные могутъ получить у Господина Матѣя, живущаго въ домъ Господина Сафонова на Невской пресективной близъ Адмиралтейства, съ той выгодой, что тѣ, которые въ передъ заплатятъ за билеты деньги, могутъ ввести одну даму безъ заплати.

Во сѣкъ концертахъ пѣть будутъ разныя аріевъ *Рондо Финале*, и проч.

За введъ имѣютъ платишь
Въ первый мѣстѣ 2 руб.
Во второй мѣстѣ 1 рубл.

Fig. 59. Affiche annonçant un concert donné à Saint-Petersbourg en 1780, par la troupe d'opera buffa Mattei-Orecia.
(D'après un exemplaire appartenant au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)



Fig. 60. Vue extérieure du Théâtre de Karl Knipper, au Tsaritzyn Loug, à Saint-Petersbourg, après sa transformation en 1781, par l'architecte G. Quarenghi.
(Reproduction d'une maquette originale de ce dernier.)



Fig. 61. GAETANO PUGNANI (1731-1798), violoniste et compositeur.
Silhouette dessinée à Saint-Petersbourg en 1781, par F. G. Sideau.
(D'après le fac-similé reproduit dans : *La cour de l'impératrice Catherine II, ses collaborateurs et son entourage.*)

Originale.

Morceau

Il Barbiero di Siviglia

Opera Buffa

di Giovanni Paisiello

La Musica da presente Dramma buffo si compoſta dal Meſiello in Russia. Torſoſe qui in Napoli
 l'anno 1782 vi rappresentò nel Real Teatro di Capua per divertimento de' Re in quattro
 Atti come fu e ſcrite in Petrosburgo l'anno 1782. fu accomodata pel Teatro di S.orenzo dal Poeta
 Gio: Batt. Pergolesi in tre atti, per cui furono aggiunti i titoli e Pamela in tre atti
 nuove ſcrite da un Signor, de' ſi ſono eſcite in un volumetto a parte. Il ſuo nuovo impreſſo
 nella Tipografia di Hauſer

Spettatore d. Collegio di Maſteri di S. Sebastiano, dove sono state rimesse da stampare.
 tutti gli Origini del Meſiello. Giuseppe Sigismundo Anichini

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. It consists of eight staves. The top staff is for Violin (Vcllo), followed by Viola (Viola), Cello (Violoncello), Bass (Basso), Flute (Flauto), Clarinet (Clarineto), Trumpet (Tromba), and Drum (Tamburo). The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and dynamics markings such as 'p' and 'f'.

Fig. 62-63. GIOVANNI PAISELLO. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de l'opéra : *Il barbiere di Siviglia*; Saint-Pétersbourg, 1782. (D'après l'original appartenant à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.) Les huit lignes inférieures de la Fig. 62 sont d'une main étrangère.



Fig. 64. ADAM VASSILIÉVITCH OLSOUFIEF (1721-1784), directeur des Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, de 1783 à 1784. Portrait par un peintre inconnu. (Reproduction d'après G^d-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, t. IV, pl. XCIX).

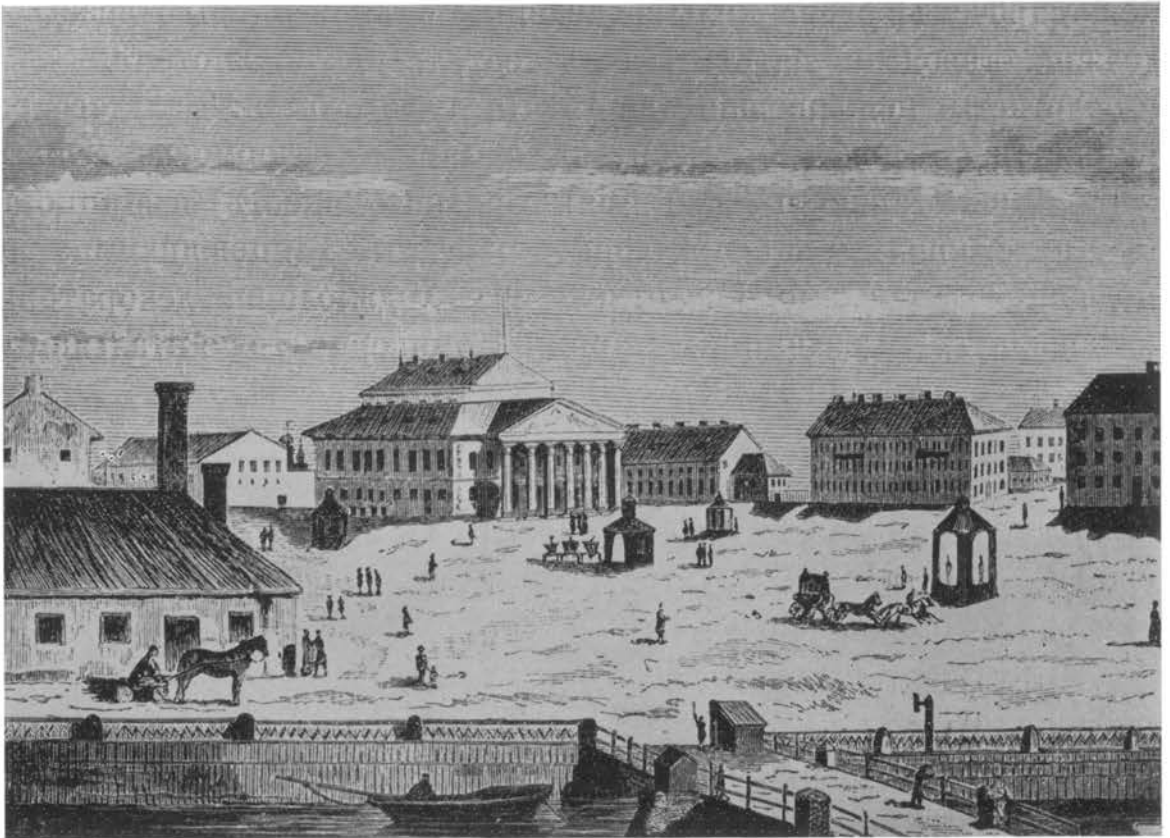


Fig. 65. Vue extérieure du Théâtre-Kamenny, à Saint-Pétersbourg, édifié en 1783 par l'architecte L. P. Tischbein. (D'après une eau-forte datant de la fin du XVIII^e siècle.)



Fig. 66. ALESSIO PRATI (1750-1788), compositeur.
Page de titre de l'azione sacra : *Giuseppe riconosciuto* (traduction russe
par un auteur inconnu); Saint-Petersbourg, 1783.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 67. GIOVANNI PAISELLO (1740-1816), compositeur, maître de chapelle.
Portrait dessiné et lithographié par G. Gallina.
(D'après un exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

R E G O L E

Per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale

sopra il Cembalo

Del Signor Maestro Giovanni Paisiello.

Composte per

SUA ALTEZZA IMPERIALE

LA GRAN DUCHESSA

di tutte le Ruffie.

Печатано въ Типографіи морскаго шляхетнаго Кадетскаго Корпуса,
1782 года.

Fig. 68. GIOVANNI PAISIELLO. Page de titre de l'ouvrage didactique : *Regole per bene accompagnare il Partimento*; Saint-Petersbourg, 1782. (D'après l'exemplaire appartenant au British Museum.)

MADAME

M'è stato di gran piacere la permissione che VOSTRA ALTEZZA IMPERIALE si è compiaciuta accordarmi in far dare alle Stampe le presenti Regole per bene accompagnare il *Partimento*, o sia il *General Basso* espressamente da me composte per VOSTRA ALTEZZA IMPERIALE.

Come ancora m'è stato di somma gloria la permissione concessami di poterle a VOSTRA ALTEZZA IMPERIALE dedicare.

Fra tanto umilmente LA prego di voler sempre più farmi degno della SUA impareggiabil protezione, siccome che con tutto il profondo rispetto, ed' ossequio umilmente mi dichiaro.

di VOSTRA ALTEZZA IMPERIALE

Umilissimo, Devotissimo, Ubbidientissimo,
e Fottissimo Servo vero

Giovanni Paisiello.

S. Pietroburgo. 1782.

Fig. 69. Dédicace du même ouvrage.

Io sono il padre a pro feo te ty re mi domi na ti - a mi se aut - ta les fa - ty pa se ri bus e ro ga - re - a pa - tris

ARCHIVIO
DELLA
R. ACCADEMIA FILARMONICA
di BOLOGNA

Fig. 70-71. EVSTIGNÉI IPATIÉVITCH FOMINE, compositeur (1761-1800).
Esperimento présenté en 1785, à l'Accademia filarmonica de Bologne.
(Reproduction d'après l'original figurant dans les archives de l'Accademia filarmonica.)

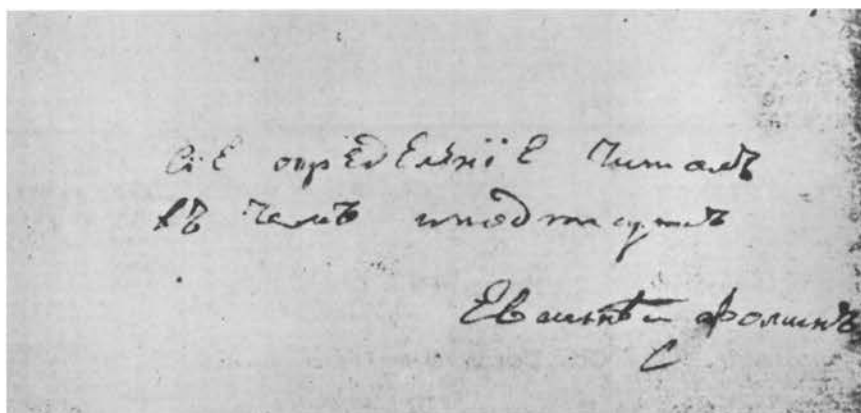


Fig. 72.
EVSTIGNÉI IPATIÉVITCH
FOMINE.
Autographe
du compositeur.



Fig. 73.
GIOVANNI-MANE GIORNOCCHI,
dit JARNOWICK,
violoniste et compositeur (1740 ou
1745-1804). Portrait dessiné et gravé
par L. Scotti, faisant partie de la
galerie : *Professori celebri di Suono*;
Leipzig, fin du XVIII^e siècle.
(D'après l'exemplaire appartenant à
la Société des Amis de la musique,
à Vienne.)



Fig. 74. IVAN EVSTAFIÉVITCH KHANDOCHKINE, violoniste (ca. 1747-1804). Frontispice gravé des *Six chansons russes pour deux violons, avec variations, op. 1*; Saint-Pétersbourg, 1794. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 75. IVAN EVSTAFIÉVITCH KHANDOCHKINE. Frontispice gravé des *Chansons russes variées pour deux violons, op. 2*; Saint-Pétersbourg, 1796. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 76. ALESSIO PRATI, compositeur (1750-1788).
Portrait dessiné par H. E. de Winter.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

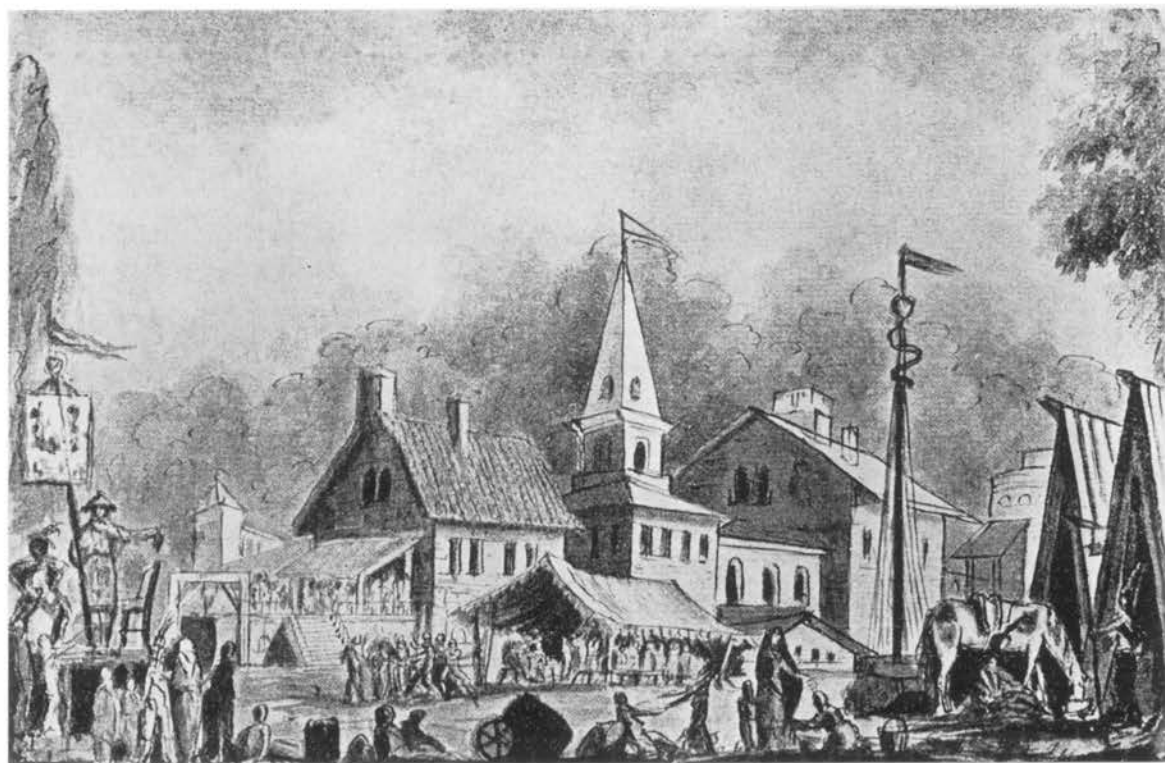


Fig. 77. GIACOMO QUARENGHI, architecte (1744-1817). Maquette de décor pour un opéra inconnu. (D'après la pièce originale ayant fait partie de la collection de K. A. Ssomof, à Saint-Pétersbourg.)

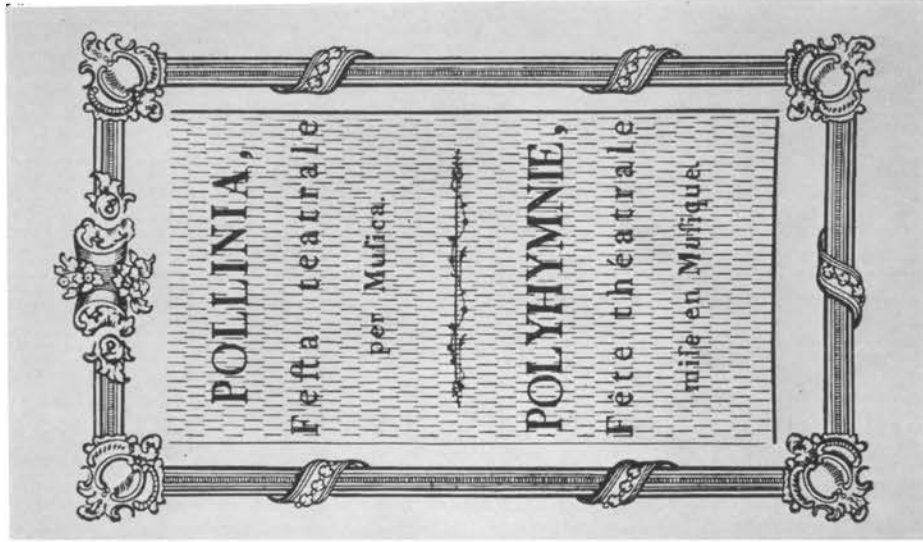


Fig. 78. LUIZA-ROSA TODI, cantatrice portugaise (1753-1833).

Page de titre du livret de : *Pollinia, festa teatrale*, publié à Saint-Petersbourg en 1784. (D'après l'exemplaire appartenant à la Bibliothèque royale de Stockholm.)

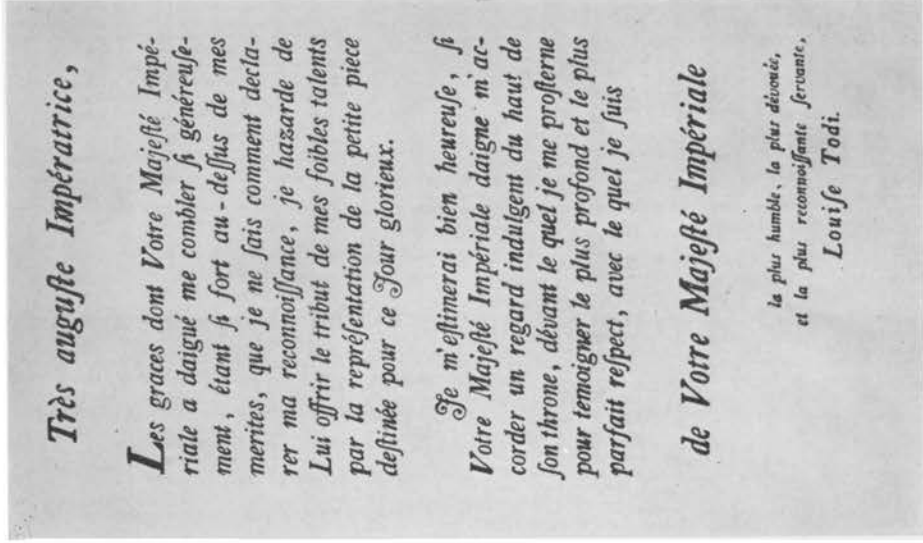


Fig. 79. Dédicace du même ouvrage. (Provenance identique.)

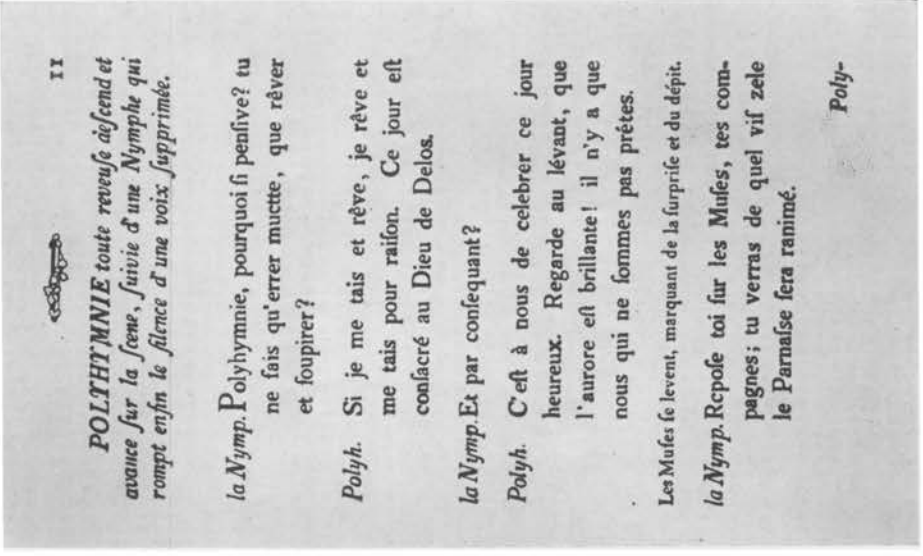


Fig. 80. Première page de texte du même ouvrage. (Provenance identique.)

I finti Eredi,

Opera comica,

da rappresentarsi

nel Teatro Imperiale di Pietroburgo,

l'anno 1785,

composta nuovamente

dal Sigr. Giuseppe Sarti,

Mastro di Capella in actual servizio di S. M. Imperiale
di tutte le Russe.



In Pietroburgo,

nella Stamperia di Breitkopf.

Les Héritiers supposés,

Opera comique,

représenté

sur le Théâtre impérial de St. Petersbourg

en 1785,

nouvellement mis en Musique

par Mr. J. Sarti,

Maitre de Chapelle, actuellement au service de Sa Majesté
Impériale de toutes les Russes.



à St. Petersbourg,

dé l'Imprimerie de Breitkopf.

Fig. 81. GIUSEPPE SARTI.

Titre du livret italien-français de l'opéra : *I finti eredi*, publié à Saint-Petersbourg en 1785.
(D'après l'exemplaire conservé à la Library of Congress, à Washington.)

Madame,

En me mettant aux pieds de Votre Majesté Impériale, j'ose Lui offrir cet Opera comique, qui vient dans ce moment d'être joué devant le publique d'ici. C'est le premier fruit de mes travaux, qui paroît au jour, depuis que j'ai le bonheur, tant désiré, de me trouver au service de Votre Majesté Impériale. Je serois le plus heureux

des hommes, si cet ouvrage pouvoit plaire à une Souveraine, modele le plus parfait pour tous les Rois et les législateurs, qui desirent de procurer le bonheur à leur peuple, et la félicité à leurs Empires. Je ne souhaite rien au monde tant que de finir mes jours dans un pais, que Votre Majesté Impériale a sçu rendre par ses sages loix le plus fortuné sur la terre. Je suis avec le plus profond respect,

Madame,

de Votre Majesté Impériale

le plus humble, le plus soumis
et le plus fidelle serviteur,
Joseph Sarti

Fig. 82. Dédicace du même livret. (Provenance identique.)

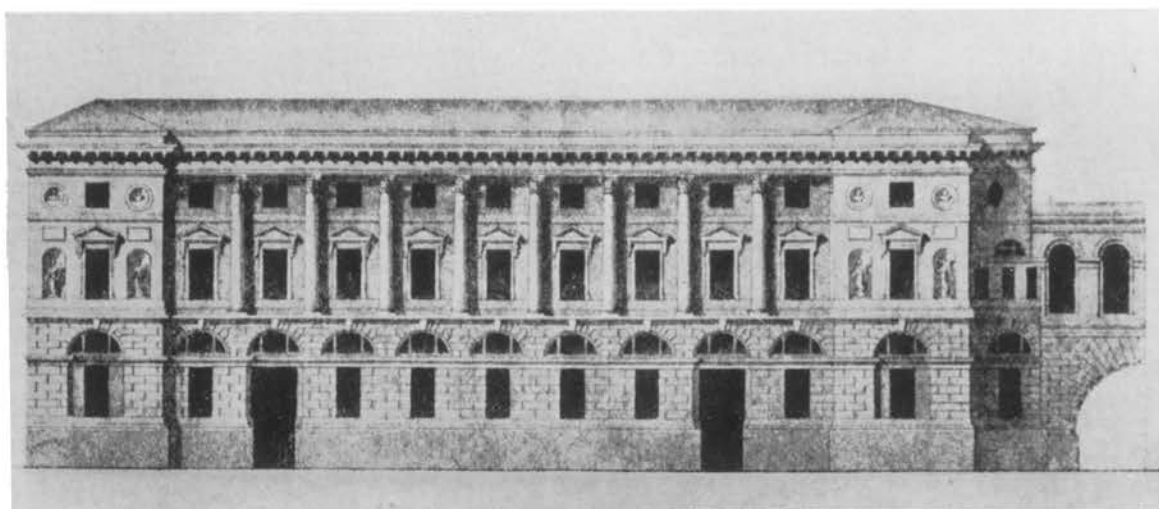


Fig. 83. Vue de la façade du Théâtre de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, construit en 1783-1786, par Giacomo Quarenghi.

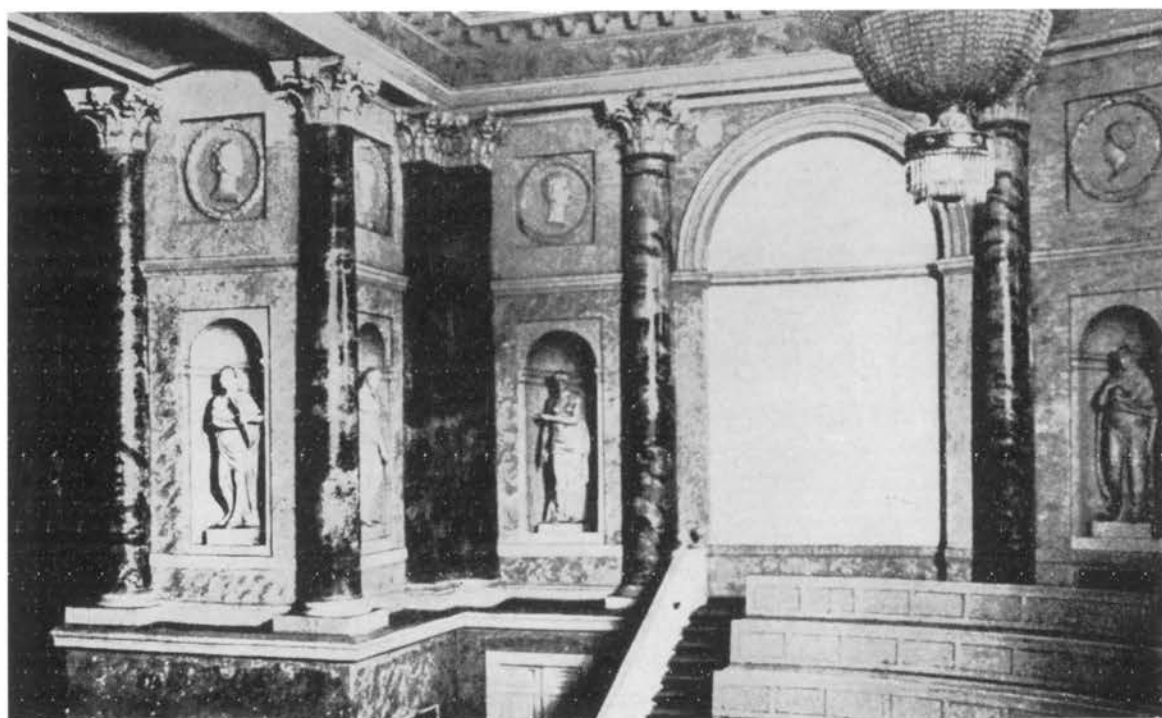


Fig. 84. Vue d'une partie de la salle du même théâtre.



Fig. 85. VASSILI PACHKÉVITCH, violoniste et compositeur (ca. 1740-1800).
Frontispice de la partition pour chant et clavecin, de l'opéra-comique russe :
Féwey; Saint-Pétersbourg, 1789.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 86. DOMENICO CIMAROSA, compositeur et maître de chapelle (1749-1801).
Portrait peint par Francesco Candide, en 1785. (Original au Musée S. Martino, à Naples.)



Fig. 87. Pianoforte utilisé par Domenico Cimarosa, pendant son séjour en Russie,
et dont Catherine II lui fit présent. Instrument signé : *Adam Beyer Londini fecit 1780*.
(Appartient au Musée du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)



Fig. 88. VICENTE MARTIN I SOLER,
compositeur et maître de chapelle (1754-1806).
Portrait peint par J. Kreuzinger en 1787,
et gravé par J. Adam.



Fig. 89.
PRINCE GRÉGOIRE ALEXANDROVITCH POTEKINE
(1739-1791).
Portrait dessiné en 1790, par la comtesse V. N. Golovina.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. It consists of two systems of staves. The upper system contains several staves for various instruments, including strings and woodwinds. The lower system contains staves for vocal parts, with lyrics written in Russian. The lyrics are: "Востану иже вознесу иже вознесу иже вознесу". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Cantata".

Fig. 90-93. GIUSEPPE SARTI. Dernières pages de la partition d'orchestre autographe de l'oratorio russe : *Te Deum laudamus* exécuté en plein air à Jassy, en 1789. Les coups de canons sont notés au milieu des pages. (D'après l'original conservé à la Biblioteca comunale de Faenza.)

Handwritten musical score for a multi-voice choir with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment for the right and left hands. The second system includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment for the right and left hands. The lyrics are in Latin: "Sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth. Qui sedes super cherubim. Qui plenas domus tuas et tuos exercitus. Qui sedes super cherubim. Qui plenas domus tuas et tuos exercitus. Qui sedes super cherubim. Qui plenas domus tuas et tuos exercitus."

Fig. 91

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a vocal ensemble or choir. The notation is arranged in two main systems, each consisting of multiple staves. The upper system contains several staves of music, including what appears to be a vocal line with lyrics written below it. The lower system also contains multiple staves, with a vocal line and lyrics. The lyrics are written in a stylized, possibly Cyrillic or Greek script. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Fig. 92

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are several staves with complex musical notation, including notes, rests, and clefs. Below this, there are two staves with the handwritten annotation "A. p. piano" written on them. Further down, there are more staves with musical notation, including a section with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below this, there are several staves with the handwritten annotation "A. p. piano" written on them. The notation is dense and appears to be a complex piece of music. The page is numbered "Fig. 93" at the bottom.

Fig. 93



Fig. 94. LUIGI MARCHESI, castrat (1754-1829).
Portrait gravé par I. Altini, à la fin du XVIII^e siècle.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de
l'auteur.)

Fig. 95. FERDINANDO MORETTI,
dramaturge et librettiste (mort en 1807). Page de titre
du T. I des *Opere drammatiche*; Saint-Pétersbourg,
1794. (D'après l'exemplaire appartenant à
M. le D^r Ulderico Rolandi, à Rome.)



Fig. 96. LUIZA-ROSA TODI, cantatrice portugaise
(1753-1833).
Portrait publié à Venise en 1791, par T. Viero.
(D'après l'exemplaire appartenant à la Société des amis
de la musique, à Vienne.)

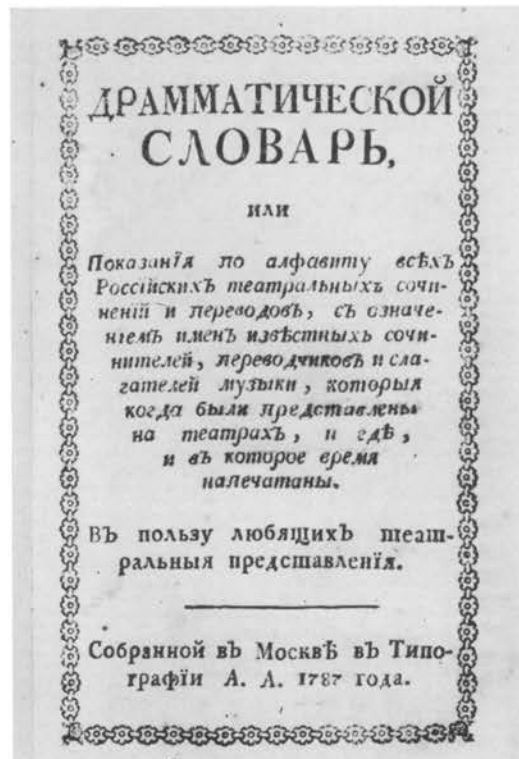


Fig. 97. Titre du *Dictionnaire dramatique ou énumération, suivant l'alphabet, de toutes les compositions théâtrales russes et traductions qui ont été représentées sur les théâtres...*; publié anonymement à Moscou, en 1787. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

12

Regist. nel Cat. N. 1477, Anno
 che prest. sono nella Biblioteca Mus. S. P.

Missa pro Defunctis
 à 4.^{ta} Voci con 2.^{te} V.ⁿⁱ Corni da caccia
 oblig.^{ti}, e Basso
 Duo
 Dom.^{co} Amarosa nel 87.

82

Violino I

Largo

Violino II

Canto

Viola

Viola

Basso

Organo

Largo

Segue

Fig. 98-99. DOMENICO CIMAROSA. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de la *Missa pro defunctis*; Saint-Petersbourg, 1787. (Original à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)



// .Balle //
 Corni in G
 Oboi
 Violini
 Basso
 Allegro
 Antico moto

Fig. 100-101. DOMENICO CIMAROSA. Titre et première page de la partition d'orchestre autographe de la cantate : *La felicità inaspettata* ; Saint-Pétersbourg, 1788. (D'après l'original conservé à la Bibliothèque du Conservatorio S. Pietro a Majella, à Naples.)



Fig. 102.

PIERRE ALEXÉIÉVITCH SKOKOF,
compositeur (1758-1817).

Titre du livret de l'opéra : *Rinaldo*;
Naples, 1788. (D'après l'exemplaire
appartenant à la Biblioteca nazio-
nale, à Rome.)



Fig. 103.

ALEXANDRE
VASSILIÉVITCH
KRAPOVITZKY,

secrétaire d'Etat, col-
laborateur littéraire de
Catherine II (1749-1801).
Portrait par un artiste
inconnu.

(Provenance inconnue.)

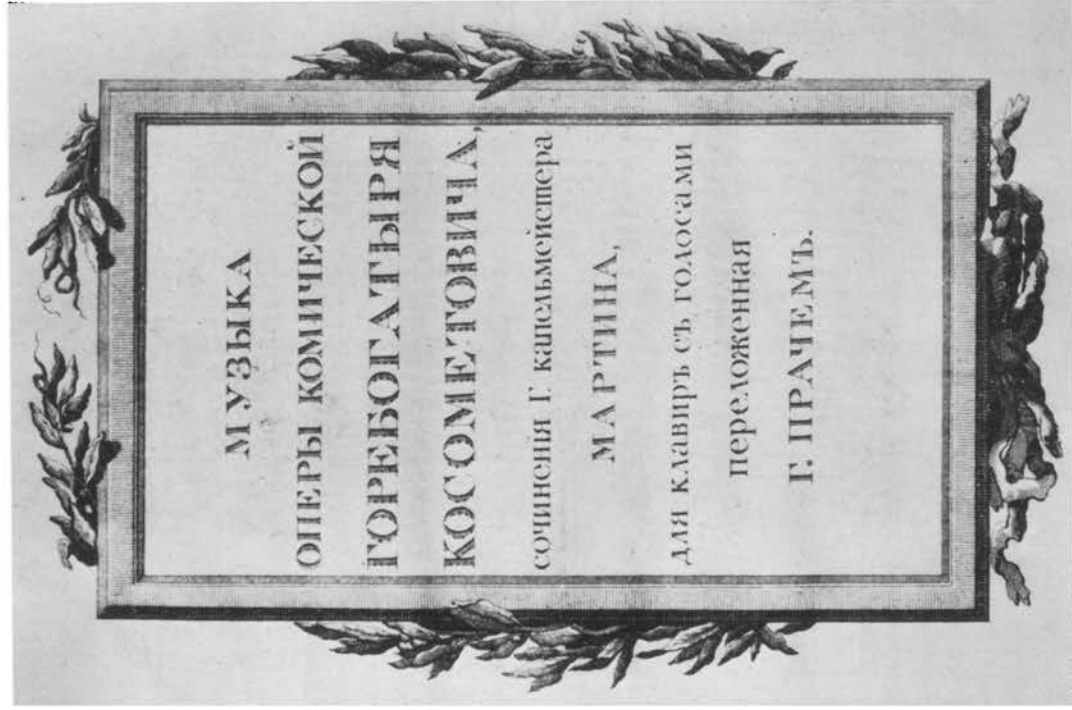


Fig. 104. VICENTE MARTIN I SOLER.
Frontispice de la partition pour chant et clavecin de l'opéra-comique russe : *Le preuz Chagrin Kossométovitch*; Saint-Pétersbourg, 1789.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 105. Frontispice de la *Collection de chansons populaires russes, avec leurs mélodies, mises en musique par Ivan Pratch, 1re édition*; Saint-Pétersbourg, 1789.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 106. Frontispice de la partition d'orchestre du «spectacle historique»: *Le gouvernement initial d'Oleg*, livret de Catherine II, musique de G. Sarti, C. Canobbio et V. Pachkévitch; Saint-Petersbourg, 1791. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

Fig. 107. En-tête gravé de l'acte I du même ouvrage. (Provenance identique.)





Fig. 108. En-tête gravé de l'acte III du même ouvrage. (Provenance identique.)

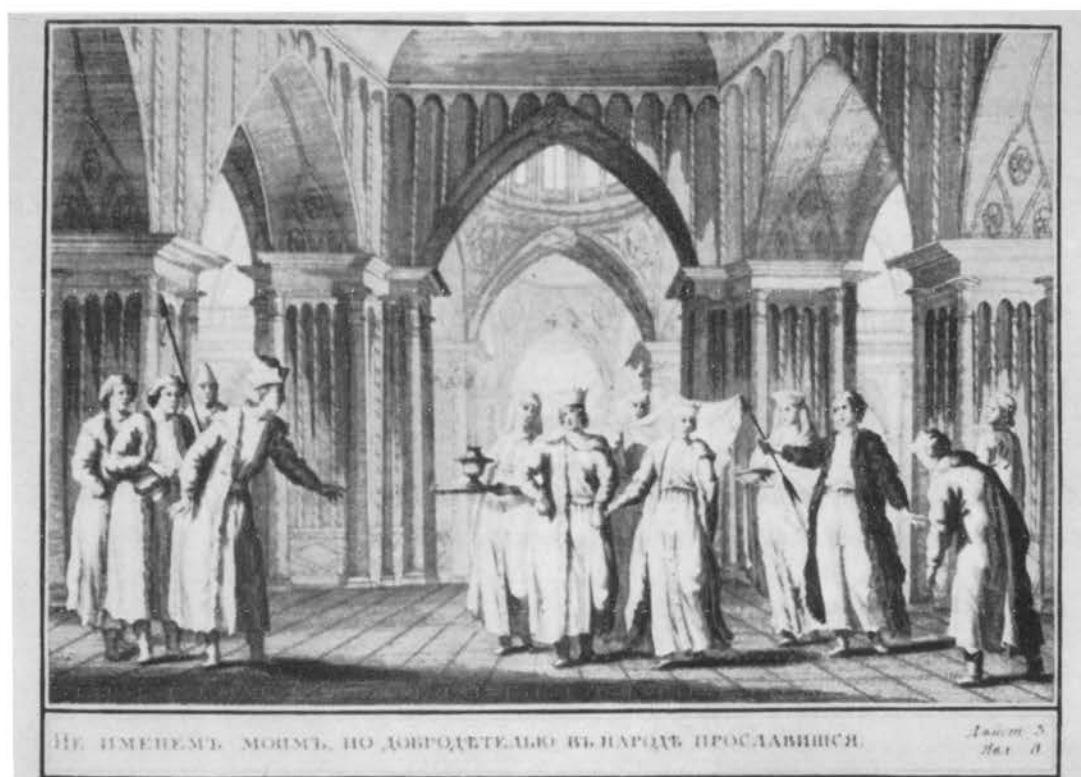


Fig. 109. En-tête gravé de l'acte V du même ouvrage. (Provenance identique.)



Fig. 110. VINCENZO CALVESI, ténor attaché au Théâtre-Pétersky de Moscou, en 1790-1791. Silhouette dessinée à Vienne, vers 1790, par H. Löschenkohl. (Original à la National-Bibliothek de Vienne.)

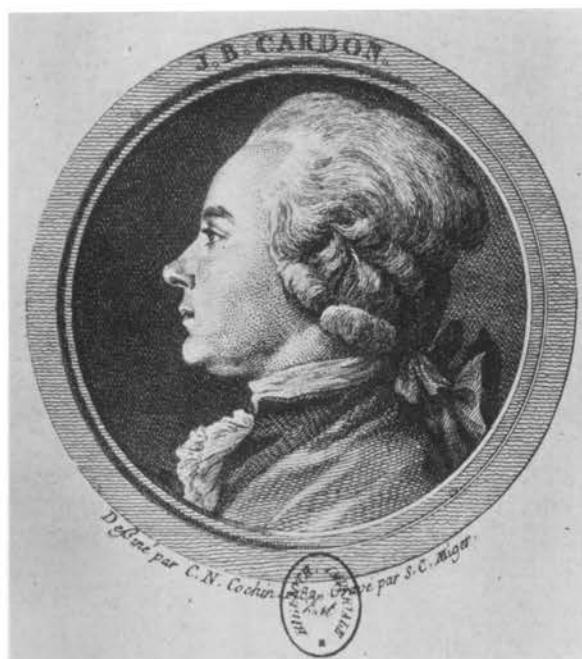


Fig. 111. JEAN-BAPTISTE CARDON, harpiste (mort vers 1805). Portrait dessiné par C. N. Cochin et gravé par S. C. Miger. (D'après l'exemplaire conservé au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, à Paris.)

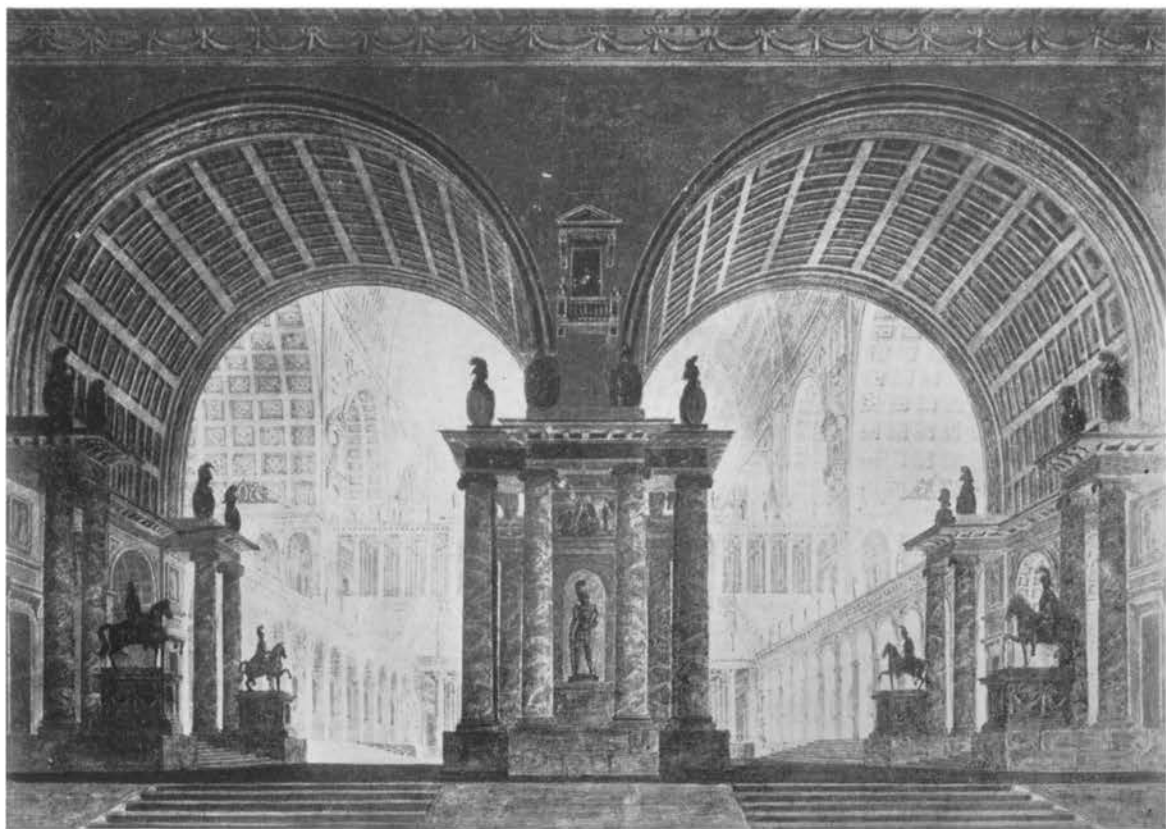


Fig. 112. PIETRO GONZAGA, décorateur (1751-1831).
Maquette de décor pour un ouvrage inconnu. (D'après une pièce originale conservée autrefois dans la collection
K. A. Somof, à Saint-Pétersbourg.)



Fig. 113. IDEM. (Original à la Bibliothèque des Théâtres académiques de Leningrad.)

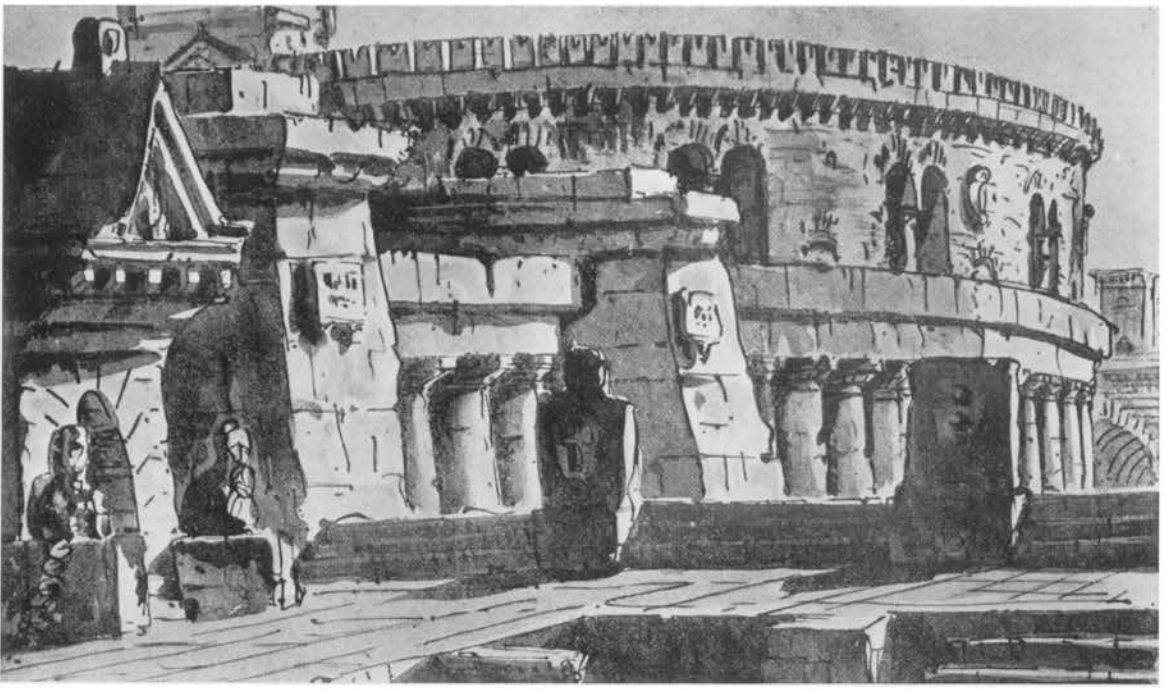


Fig. 114. ИДЕМ. (Мême provenance.)

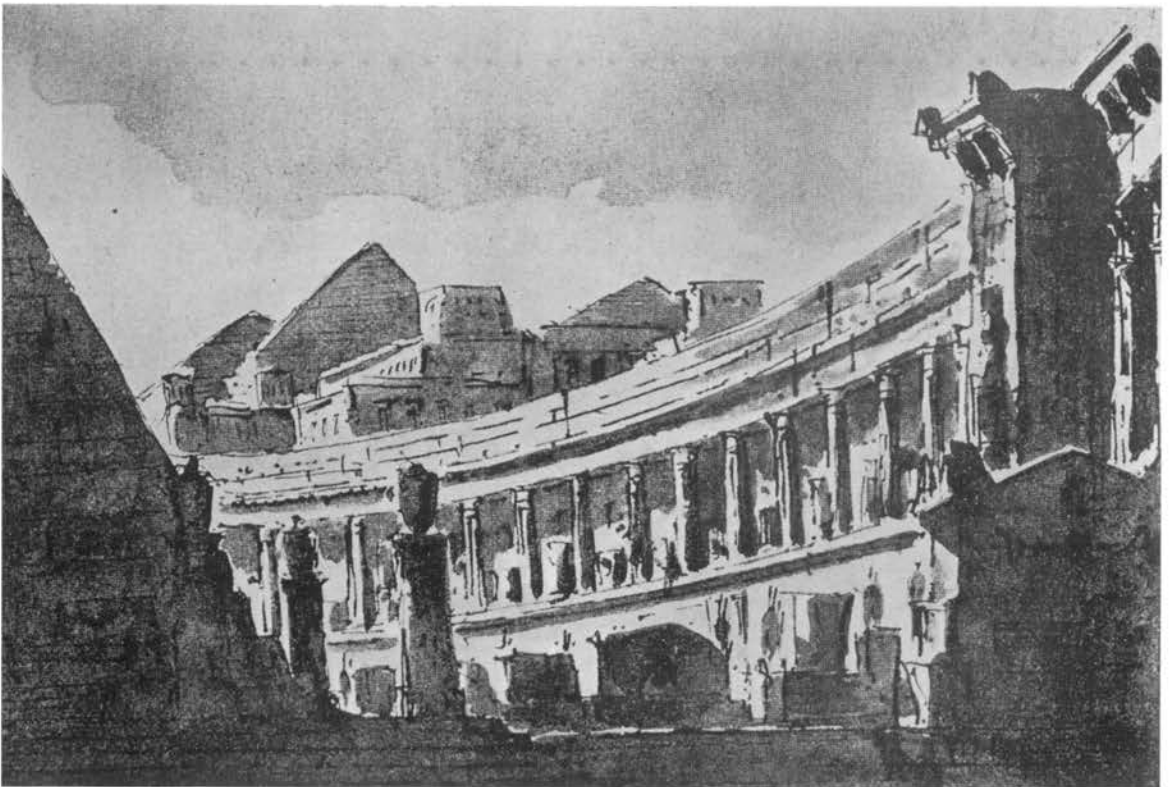


Fig. 115. ИДЕМ. (Мême provenance.)

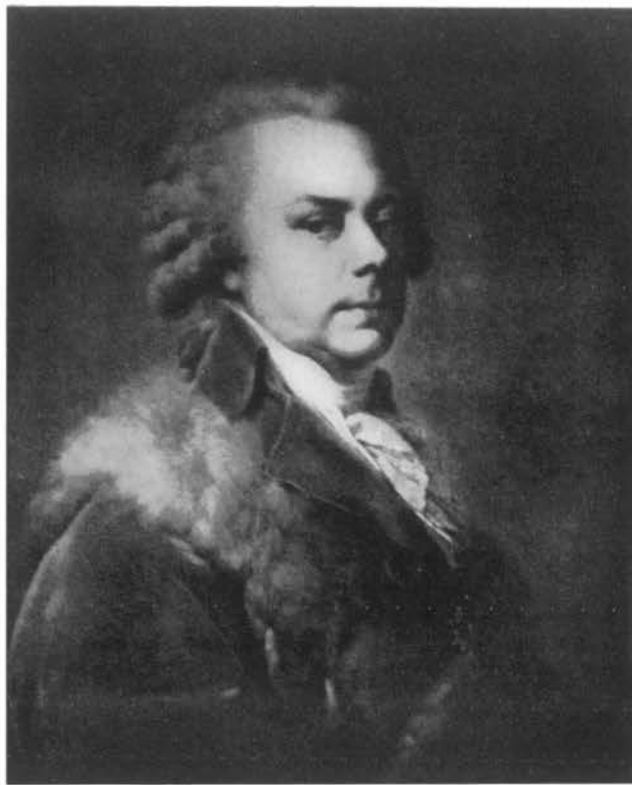


Fig. 116. PRINCE NICOLAS BORISSOVITCH YOUSSOPOF
(1750-1831),
directeur des Théâtres impériaux, de 1791 à 1799. Portrait
peint par Jean-Baptiste Lampi.
(Original au Musée de l'Ermitage, à Leningrad.)



Fig. 117. Titre de l'*Instruction véridique de la composition de la Basse-Générale...* (traduction russe, par N. Zoubrilof, de : *Treulicher Unterricht im General-Bass*, de David Kellner); Moscou, 1791. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

D I D O N A B A N D O N N É E ,

BALLET TRAGIQUE EN CINQ ACTES,

de la composition de Mr. Le-Piq.

représenté sur le Théâtre Impérial de St. Petersburg.

mis en musique
et dédié

À SON EXCELLENCE

Mr. LE PRINCE YOUSOUPOFF,

Conseiller privé, Chambellan actuel, Sénateur et Directeur général des Spectacles
de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies, Cavalier des Ordres
de l'Étoile blanche et de St. Stanislas, etc. etc.

par M. MARTIN,

Maître de Chapelle au service de Sa Majesté Impériale

St. Petersburg, 1795-

se trouve chez Charles Lissner, Libraire.



Fig. 118. VICENTE MARTIN I SOLER.

Titre de la partition pour pianoforte du ballet : *Didon abandonnée* ;
Saint-Petersbourg, 1795.

(D'après l'exemplaire conservé au Château royal de Berlin.)

НАСТАВЛЕНІЕ ОТРОКАМЪ

УЧАЩИМСЯ

НОТНОМУ ПѢНІЮ,

съ яснѣйшимъ показаніемъ поновѣ всему

попному правлу принадлежашихъ.

Сочинено

ДЕЛЯНОМЪ ПЕТРУНКЕВИЧЕМЪ,

въ 1792 мѣ году.



ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

при Императорской Академіи Наукъ, 1793 года.

Fig. 119. DAMIEN PÉTROUNKÉVITCH.

Titre de l'*Instruction pour les jeunes gens étudiant le chant noté* ; Saint-
Petersbourg, 1793.

(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

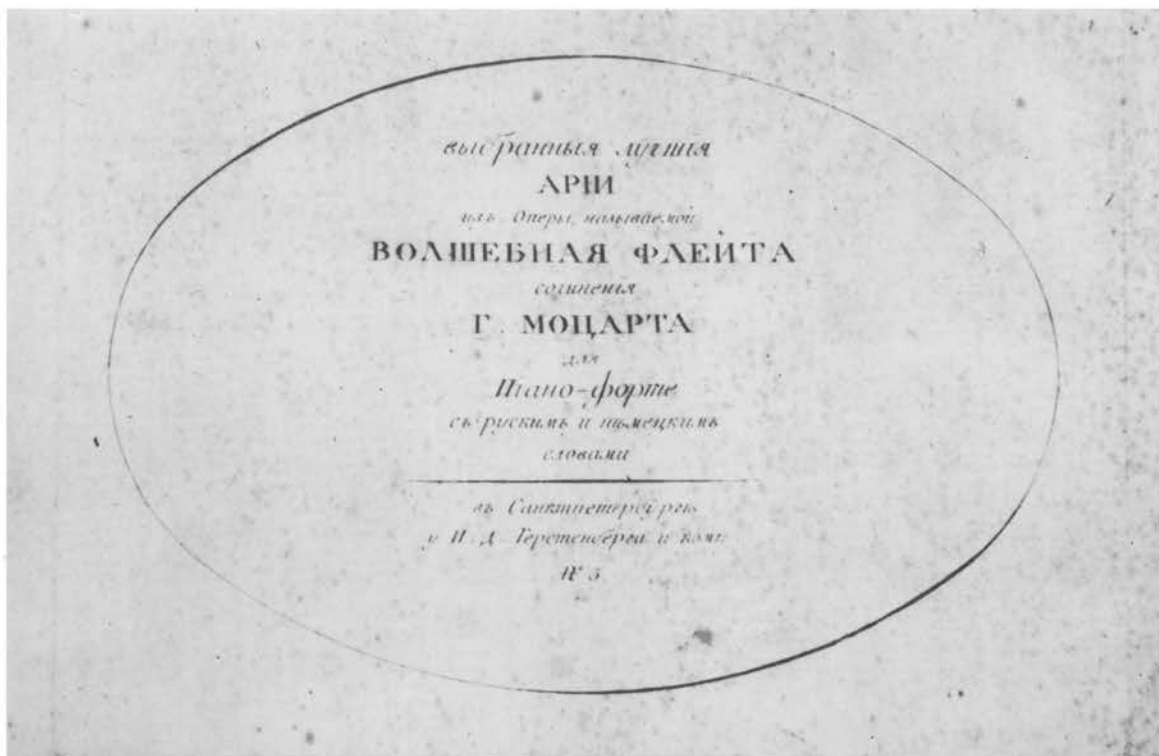


Fig. 120. WOLFGANG-AMADEUS MOZART.
Les meilleurs airs choisis de l'opéra appelé *La flûte enchantée*; Saint-Pétersbourg, 1794.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 121. WOLFGANG-AMADEUS MOZART.
Titre de la traduction russe du livret de
La flûte enchantée; Saint-Pétersbourg, 1794.
(D'après l'exemplaire faisant partie de la
collection de l'auteur.)



Fig. 122. Titre du *Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1795*; Saint-Petersbourg, 1795. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 123. WOLFGANG-AMADEUS MOZART. Portrait dessiné et gravé par J. C. Nabholz, publié dans le *Calepin pour les amateurs de musique, pour l'année 1796*. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)

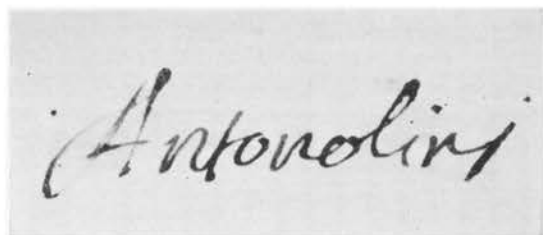


Fig. 124. FERDINANDO ANTONOLINI, compositeur et chef d'orchestre (mort en 1824.) Signature autographe sur l'une de ses œuvres. (Original appartenant à l'auteur.)



Fig. 125. STEFANO MANDINI, chanteur. Silhouette dessinée à Vienne vers 1788, par un artiste inconnu.



Fig. 126.
ANTONIO-DOMENICO DALL'OCCA,
 contrebassiste (1763-1846).
 Caricatures dessinées par le conteur
 E. T. A. Hoffmann. (Provenance
 inconnue.)



Fig. 127.
ELISABETH SÉMÉNOVNA SANDOUNOVA,
 cantatrice (1772-1826). Portrait dessiné
 en 1823, par un artiste inconnu. (D'après
 un exemplaire faisant partie de la collec-
 tion de l'auteur.)



Fig. 128. TERESA SAPORITI,
cantatrice.

Portrait gravé en 1791, par F. Fambrini.
(D'après l'exemplaire conservé au Musée
Mozart, à Salzbourg.)



Fig. 129. ANGELO TESTORE, castrat
(né vers 1772, mort après 1812).

Portrait dessiné par Pardos.
(D'après l'exemplaire faisant partie de
la collection d'estampes du Castello
Sforzesco, à Milan.)

Fig. 130. GIUSEPPE SARTI. *Les amours de Flore et de Zéphire*, ballet anacréontique représenté à Gatchina en 1800.
Page de la partition d'orchestre autographe. (Original appartenant à M. G. Legoux, à Paris.)

LES AMOURS DE FLORE

ET

DE ZEPHIRE,

BALLET ANACREONTIQUE

en deux actes,

De l'invention de Mr. de Chevalier,

Assesseur de College et Maître de Ballets

de

SA MAJESTÉ L'EMPEREUR,

Représenté pour la première fois sur le Théâtre
Imperial de Gatchina,

Le Septembre 1800.

La musique est de Mr. Sarti, Conseiller de College
et Maître de Chapel de

SA MAJESTÉ L'EMPEREUR.

Avec approbation et permission.



à St. Petersbourg.

PERSONNAGES.

Flore - - - Mlle Rose.
Venus - - - M^ee Berilof.
Hebé - - -

Les Graces - - Mlles ^{Toumanoff.}
_{Conance.}
_{Mitainoff.}

Zephire - - Mr. Azouls.
Adonis - - Mr. Valber.
L'Amour. - - Mlle St. Chr.

Jupiter et sa Cour.

Nymphes à la suite de Flore.

Amours et Plaisirs à la suite de Zephire.

Satyre - - Mr. Gladishoff.

Bergers et Bergeres à la suite de Venus.

La scène se passe dans le bosquet de Flore et
le jardin de l'Amour.

Les decorations sont de Mr. Gonzaga, membre de
l'Academie des Beaux arts.

Fig. 131-132. Pages initiales du livret publié à l'occasion de la représentation du ballet : *Les amours de Flore et de Zéphire*, en 1800. (Même provenance que le numéro précédent.)



Fig. 133. GIUSEPPE SARTI, compositeur et maître de chapelle (1729-1802).
Portrait peint à Saint-Pétersbourg vers 1800, par Salvatore Tonci.
(D'après une copie conservée à la Pinacoteca comunale de Faenza.)



Fig. 134. CATTERINO CAVOS,
compositeur et maître de chapelle (1775-1840).
Portrait dessiné en 1840, par P. Assyssalova.
Et signature autographe sur l'une de ses
œuvres. (D'après les exemplaires faisant
partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 135. M^{me} CHEVALIER, cantatrice.

Portrait dans une scène de l'opéra : *Paul et Virginie*, de R. Kreutzer, dessiné par Ch. Hénard, et gravé à l'aquatinte en 1799, par J. Ward. (D'après l'exemplaire conservé dans la collection d'estampes du Castello Sforzesco, à Milan.)



Fig. 136.
TERESA MACIURLETTI, cantatrice.
 Portrait peint par un artiste inconnu.
 (Provenance inconnue.)

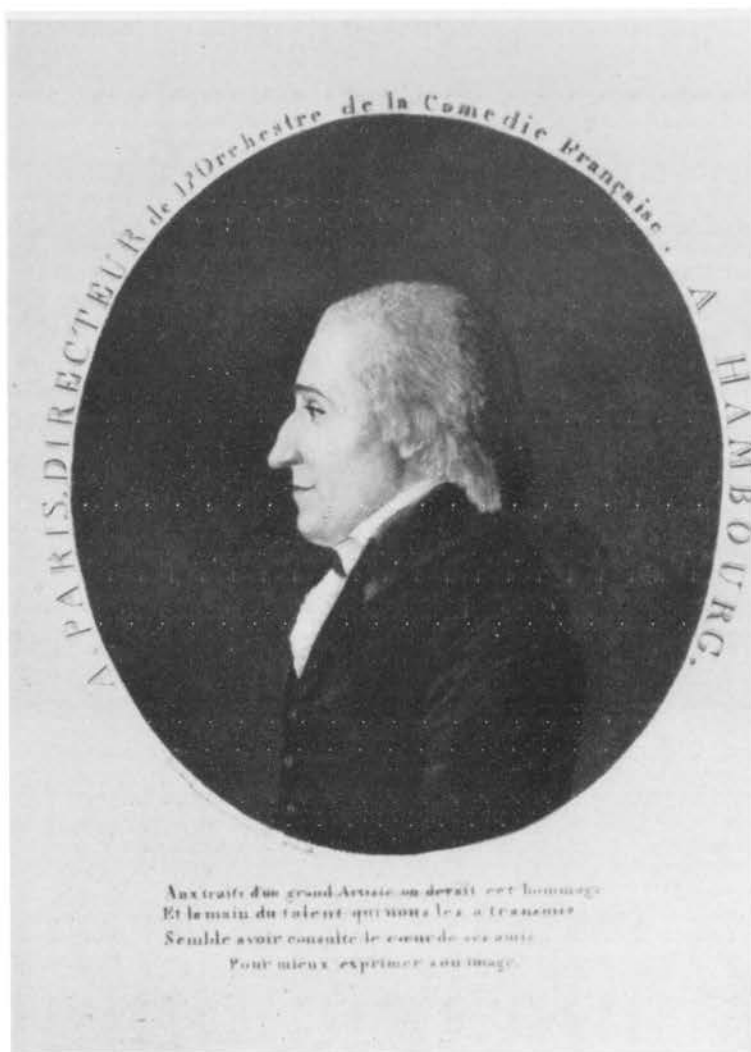


Fig. 137.
GUILLAUME-ALEXIS PARIS,
 chef d'orchestre et compositeur
 (1756-1840).
 Portrait exécuté par un artiste
 inconnu et gravé par E. Quenedey,
 en 1798. (D'après l'exemplaire
 unique appartenant à la Stadt-
 bibliothek de Hambourg.)



Fig. 138. COMTE PIERRE BORISSOVITCH CHÉRÉMÉTIEF, fondateur du Théâtre de Kouskovo (1715-1788). Portrait peint par l'artiste-serf I. Argounof. (Original au Musée Chérémétief, à Leningrad.)



Fig. 139. COMTE NICOLAS PÉTROVITCH CHÉRÉMÉTIEF (1751-1809). Portrait peint en 1773, par A. Roslin. (D'après Gd.-duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*. T. III, 111.)



Fig. 140. PRASKOVIA IVANOVNA KOVALEVSKAYA, dite Gemtchougova, cantatrice-serve (1768-1803). (Plus tard Comtesse Chérémétief.)
Portrait représentant l'artiste dans un rôle d'un opéra inconnu, chanté par elle sur la scène de Kouskovo. Œuvre d'un peintre inconnu. (Original au Musée théâtral Bakhrouchine, à Moscou.)

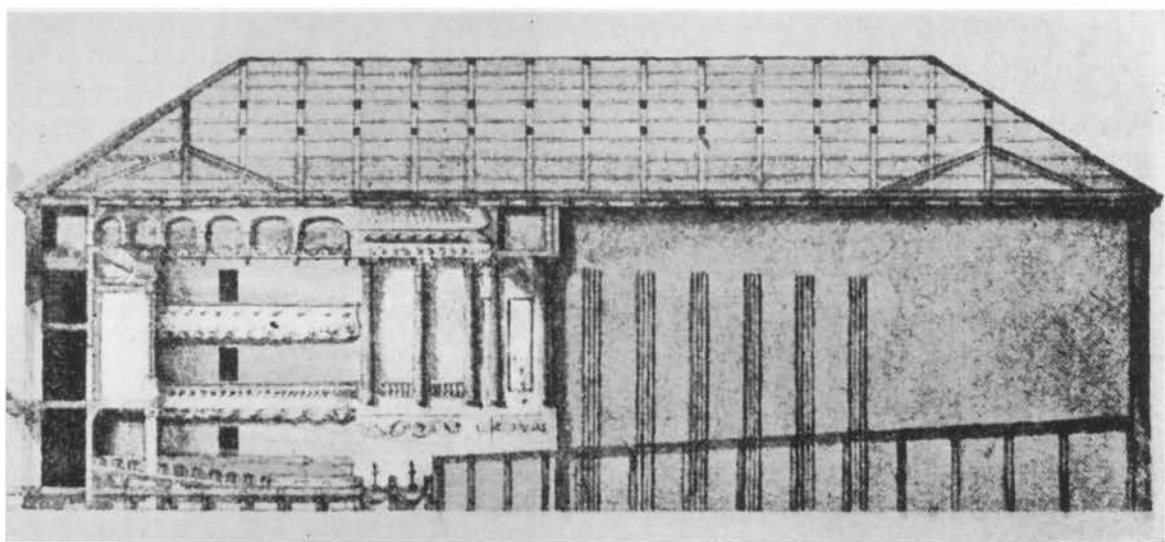
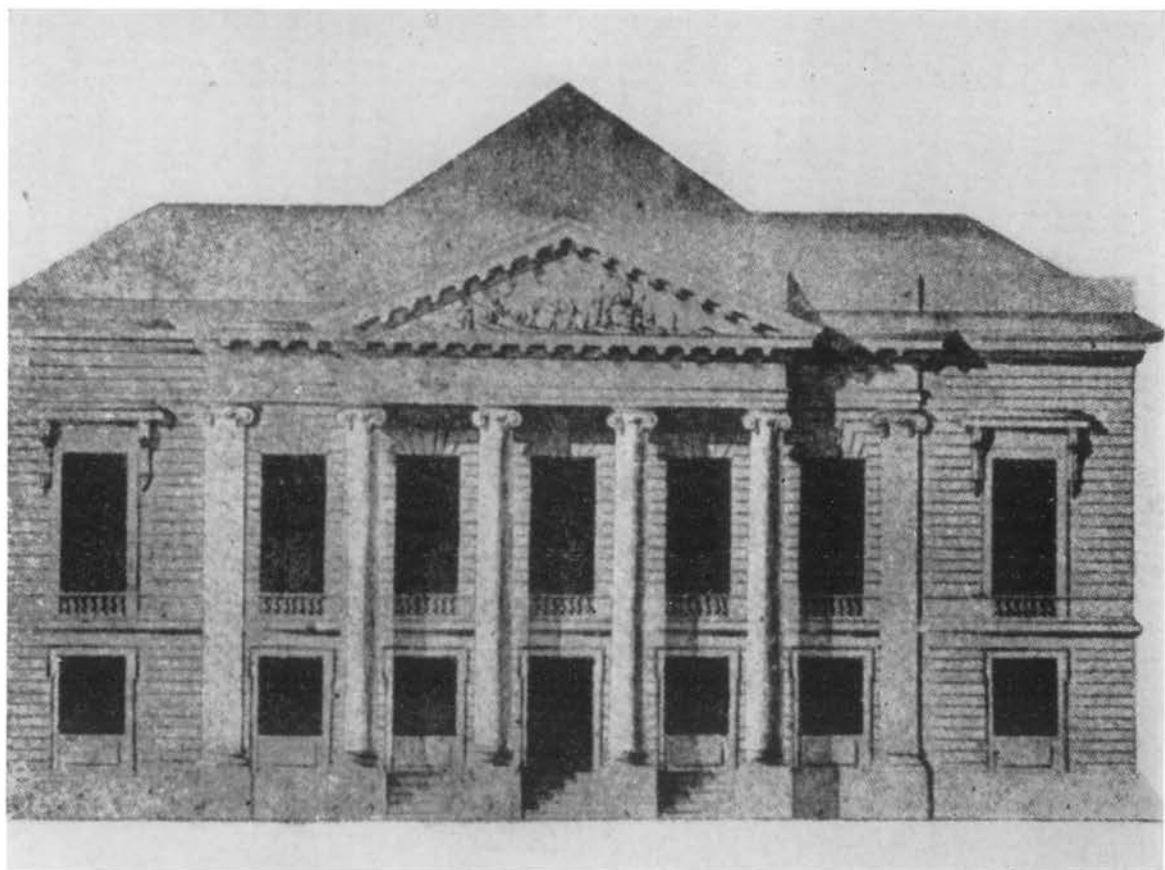


Fig. 141-142. Vue de la façade et coupe du nouveau Théâtre-Chéremétief, édifié de 1784 à 1787, à Kouskovo.
(D'après les plans conservés dans les archives de Kouskovo.)



Fig. 143. PRASKOVIA IVANOVNA KOVALEVSKAYA, cantatrice du Théâtre-Chéré-
métief. Portrait au pastel dans le rôle d'Eliane, des *Mariages samnites* de Grétry.
Œuvre d'un peintre inconnu. (Original au Palais-Chérévétief, à Leningrad.)



Fig. 144. TATIANA VASSILIEVNA CHLYKOVA, dite *Granatova*, 1^{re} danseuse du Théâtre de Kouskovo (1773-1863).
Portrait peint par l'artiste-serf I. Argounof.
(Original au Musée de Kouskovo.)

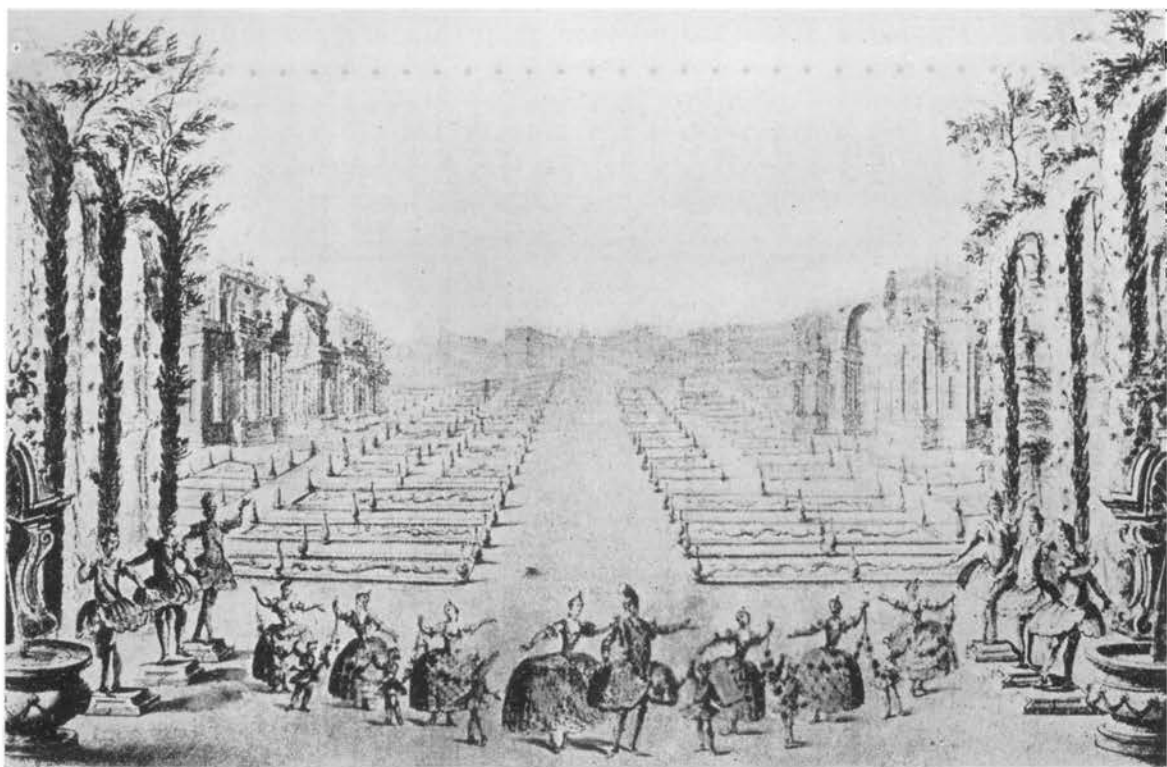


Fig. 145. Scène du *Ballet américain* dansé, à une époque inconnue, au Théâtre-Chérémétief, dans un décor attribué à Pietro Gonzaga. (D'après une estampe contemporaine conservée au Palais-Chérémétief, à Leningrad.)



Fig. 146. Vue du château de Kouskovo après la restauration entreprise par le comte N. P. Chérémétief.

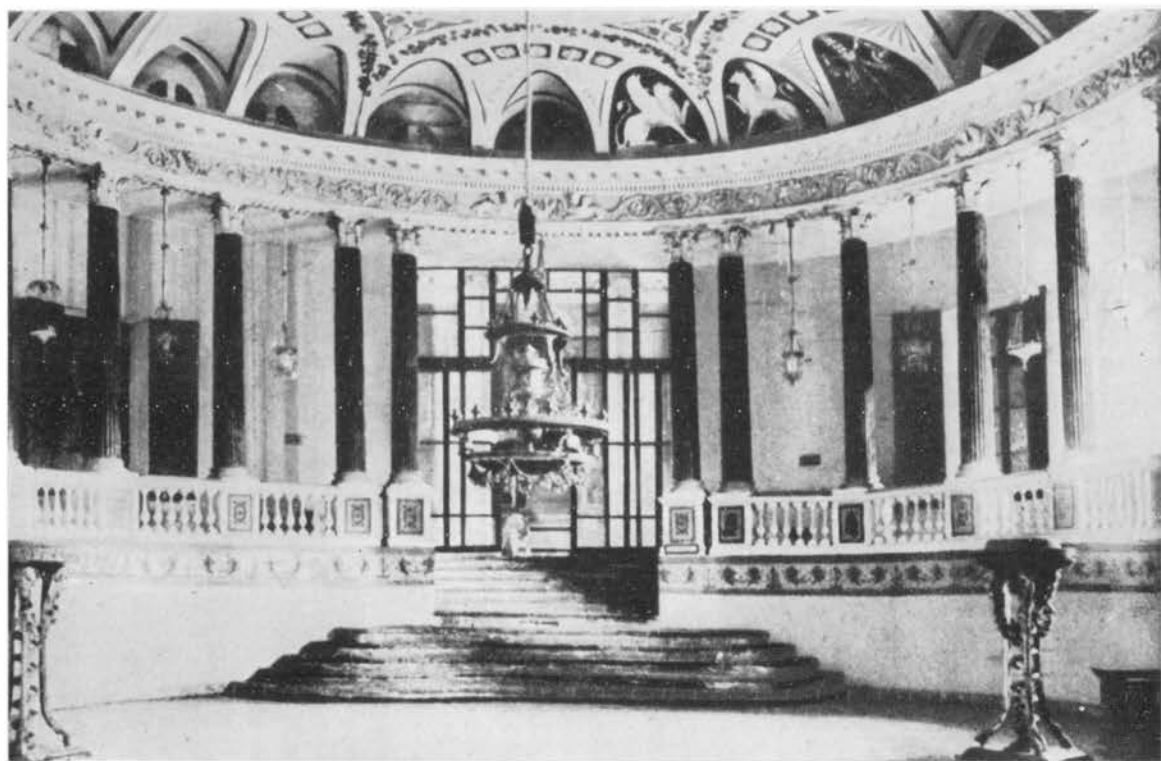


Fig. 147. Vue de la salle de théâtre de la résidence du comte N. P. Chérémétief, à Ostankino. (D'après une photographie récente.)

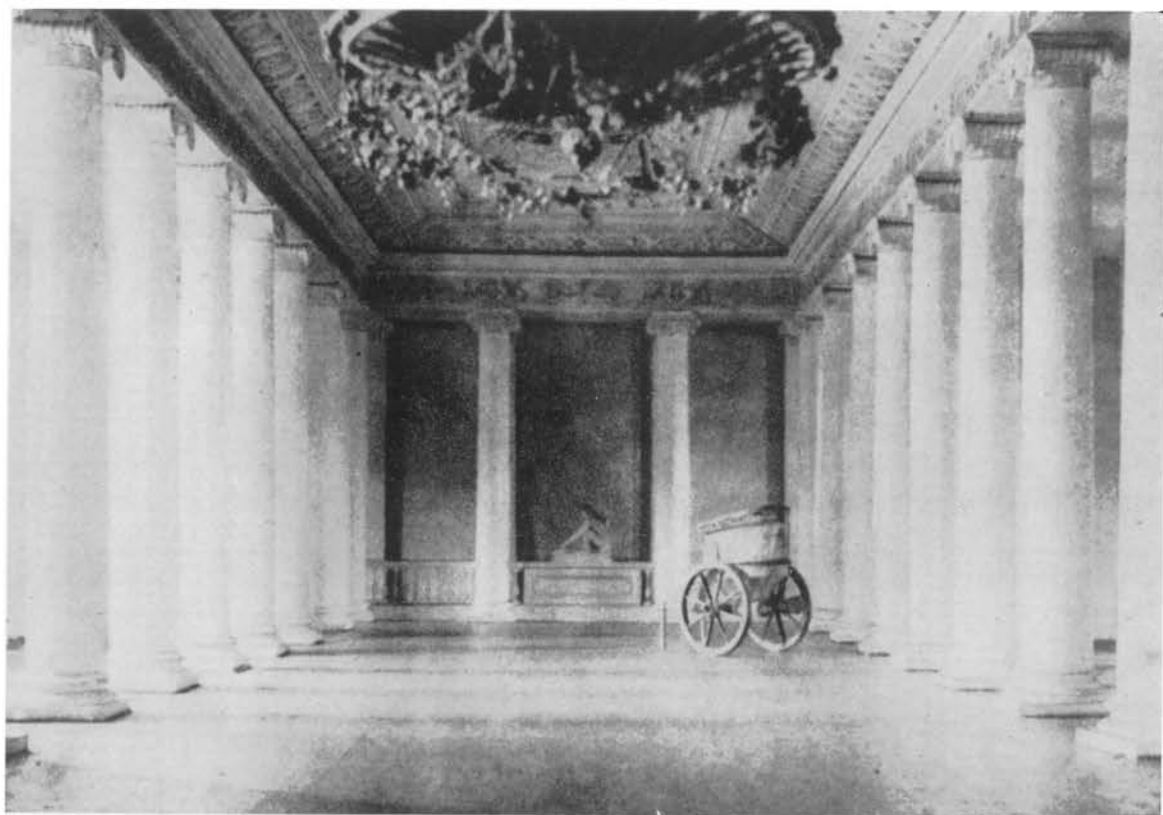


Fig. 148. Ostankino, résidence du comte N. P. Chérémétief. Vue de la salle à colonnades, servant de scène au théâtre. Dans le fond, le bige doré sur lequel la cantatrice Praskovia Kovalevskaya faisait son entrée, dans un tableau de l'opéra : *Les mariages samnites*, de Grétry. (D'après une photographie récente.)



Fig. 149. Frontispice représentant le tombeau de la comtesse Praskovia Ivanovna Chérémétief, gravé par N. Ossipof pour l'élégie : *Le comte de Chérémétief à l'ombre de la comtesse son épouse*, de A. Duval; Moscou, 1805. (D'après l'exemplaire faisant partie de la collection de l'auteur.)



Fig. 150. PRINCE SÉMEN KYRILLOVITCH NARYCHKINE, grand-veneur de la cour de Russie (1710-1775). Portrait par un artiste inconnu.
(D'après G^d.duc Nicolas Mikhaïlovitch : *Portraits russes des XVIII^e et XIX^e siècles*, T. III, 89.)

The image shows a page from a musical score, labeled 'Fig. 151'. It features a complex arrangement of musical staves. At the top, there are five systems of staves, numbered 1 through 5, which represent the vocal parts: D. Canto (Soprano), C. H. (Contralto), A. G. (Alto), F. E. (Tenore), and D. C. Alto (Bass). Below these are several systems of staves for the Russian horn ensemble, labeled 'C. Tenor', 'H. A.', 'G. F.', 'E.', 'D.', 'C. Basso', 'H.', 'A.', 'G.', 'F.', 'E.', 'D.', 'C. Corni B.', 'H.', and 'A.'. The score is written in a historical notation style, with notes and rests on a grid. The page is numbered 15 at the top right.

Fig. 151. Première page de la partition d'un morceau de musique pour un orchestre de cors russes (la partie de chaque musicien est notée avec les signes de silence employés primitivement).
 (D'après une planche de l'ouvrage de J. C. Hinrichs : *Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russischen Jagdmusik*; Saint-Petersbourg, 1796.)

TAB.I.

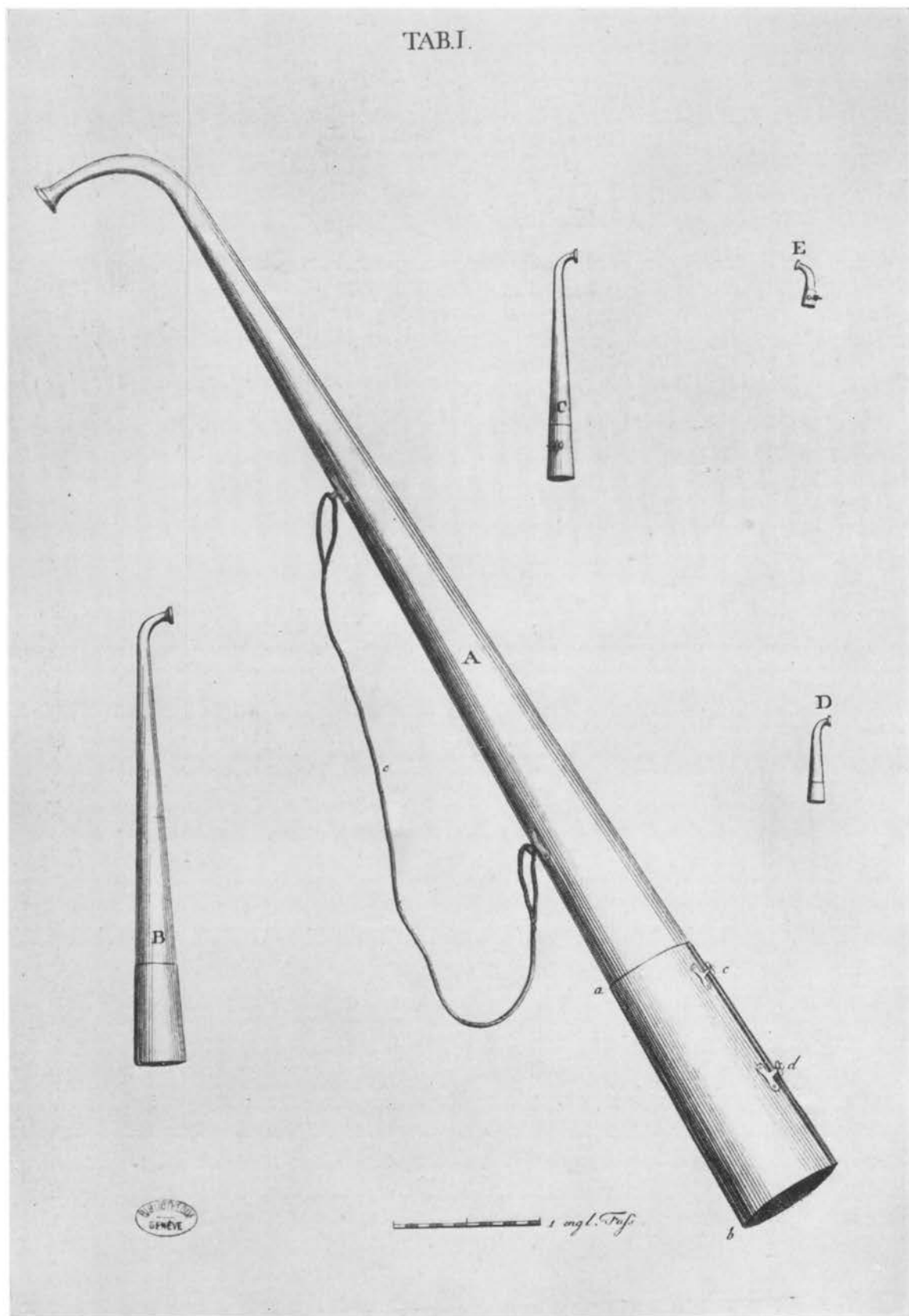


Fig. 152. Instruments d'un orchestre de cors russes.
(D'après l'ouvrage de J. C. Hinrichs.)

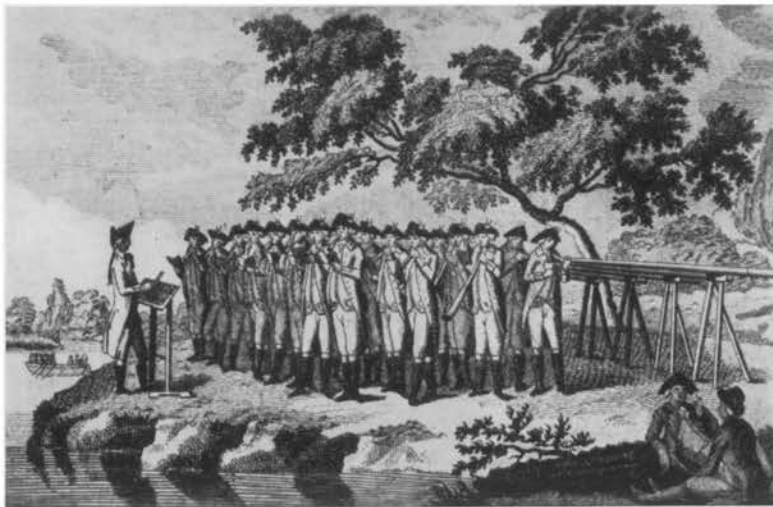


Fig. 153. L'orchestre impérial de cors russes, dans son uniforme de l'époque de Catherine II.
(D'après une vignette gravée par J. C. Nabholz, pour l'ouvrage de J. C. Hinrichs.)

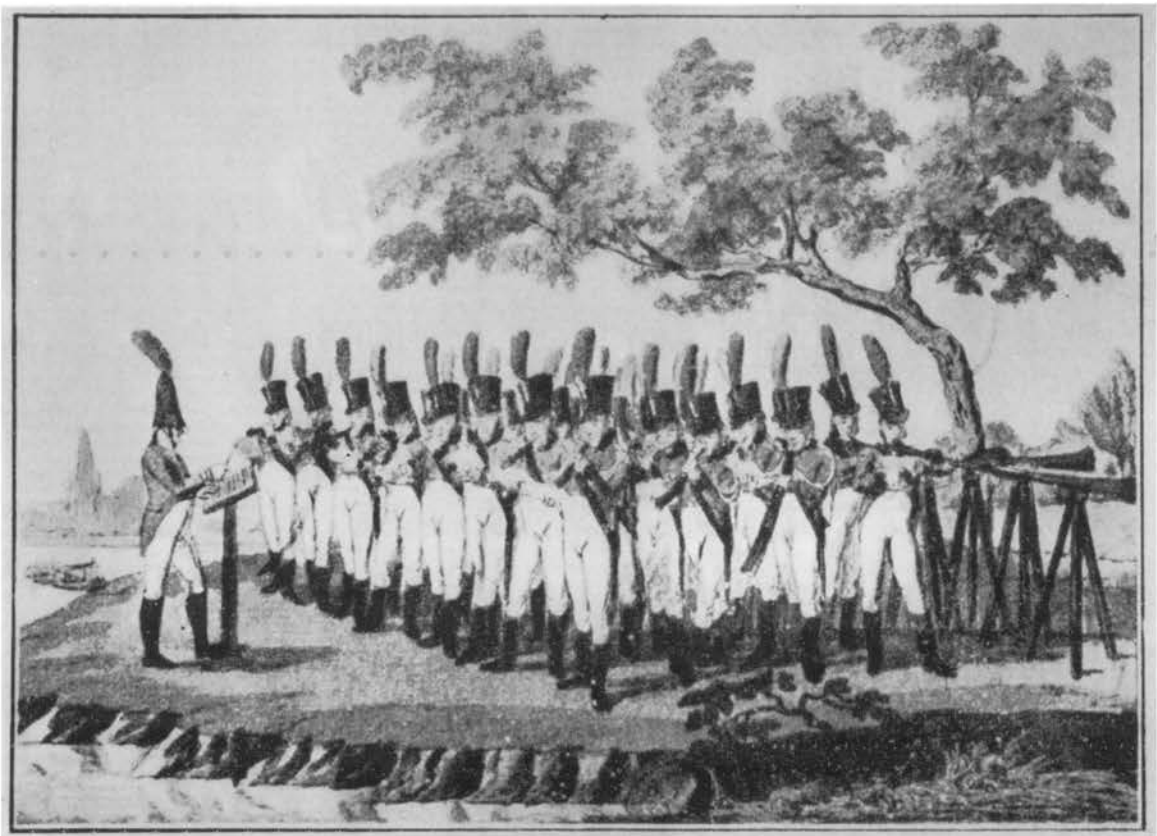


Fig. 154. L'orchestre impérial de cors russes, dans son uniforme de l'époque d'Alexandre I^{er}.
(Estampe gravée par J. C. Nabholz.)

TABLE DES MATIÈRES

DES TOMES II ET III

TOME II

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

PARTIE I

Le début du règne de Catherine II (1762-1775)

	Pages
Chapitre I. <i>La personnalité de la souveraine</i>	11
Chapitre II. <i>Le mouvement musical jusqu'à l'arrivée de B. Galuppi</i>	19
§ 1) <i>Le personnel des scènes impériales en 1762</i>	19
§ 2) <i>Les fêtes du couronnement à Moscou</i>	24
§ 3) <i>Les dernières œuvres de Vincenzo Manfredini</i>	28
Chapitre III. <i>Notes biographiques</i>	45
Chapitre IV. <i>La réorganisation des scènes impériales en 1766</i>	61
Chapitre V. <i>Baldassare Galuppi à Saint-Petersbourg (1765-1768)</i>	69
Chapitre VI. <i>Tomaso Traetta en Russie (1768-1775)</i>	87
Chapitre VII. <i>Notes biographiques</i>	133

PARTIE II

Giovanni Paisiello à la cour de Catherine II (1776-1783)

Chapitre I. <i>Engagement et arrivée du compositeur</i>	191
Chapitre II. <i>Les années 1777-1779</i>	197
Chapitre III. <i>Notes biographiques</i>	245
Chapitre IV. <i>Chronique des années 1780-1783</i>	287
Chapitre V. <i>Rupture et départ du compositeur</i>	355
Chapitre VI. <i>Notes biographiques</i>	363

PARTIE III

Vers la conclusion d'un grand règne

Chapitre I. <i>Le premier séjour de G. Sarti à la cour (1784-1786)</i>	415
Chapitre II. <i>Domenico Cimarosa et V. Martin i Soler en Russie</i>	451

	Pages
Chapitre III. <i>Giuseppe Sarti au service de Potemkine (1787-1791)</i>	463
Chapitre IV. <i>Notes biographiques</i>	481
Chapitre V. <i>La vie artistique durant les années 1787-1790</i>	515
Chapitre VI. <i>Notes biographiques</i>	561

PARTIE IV

Les années ultimes de Catherine II (1791-1796)

Chapitre I. <i>Un nouveau directeur des Théâtres impériaux : le Prince N. B. Youssoupoj</i>	581
Chapitre II. <i>Notes biographiques</i>	641

TOME III

LE RÈGNE DE PAUL I^{ER} (1796-1801)

PARTIE V

Chapitre I. <i>Un souverain d'esprit autocratique</i>	691
Chapitre II. <i>Le personnel des scènes officielles.</i>	695
Chapitre III. <i>La vie artistique durant les dernières années du siècle</i>	699
Chapitre IV. <i>A la veille d'un drame. — Le départ de Giuseppe Sarti</i>	727
Chapitre V. <i>Notes biographiques</i>	747

APPENDICES

I. <i>L'Ecole théâtrale de Saint-Petersbourg</i>	791
II. <i>Les spectacles dans les établissements d'éducation</i>	799
a) <i>Les fêtes des jeunes filles nobles de Smolna</i>	800
b) <i>Le théâtre et la musique dans les grandes écoles de Saint-Petersbourg</i>	811
c) <i>L'Université et la Maison d'éducation de Moscou</i>	816
III. a) <i>Les scènes féodales et les artistes-serfs</i>	823
b) <i>Le Théâtre Chérémétief à Kouskovo et Ostankino</i>	833
IV. <i>Les orchestres de cors russes</i>	859
 <i>Table des ouvrages dramatiques mentionnés dans les Tomes II et III</i>	 879
<i>Table des illustrations contenues dans les Tomes II et III</i>	891
<i>Ouvrages et documents consultés pour les Tomes II et III</i>	901
<i>Index des noms cités dans les Tomes II et III</i>	911
<i>Documents iconographiques</i>	923
<i>Table des matières des Tomes II et III</i>	1005

FIN DU TOME III ET DERNIER

L'EXÉCUTION ET LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE
DE MONSIEUR A. MOOSER, « ANNALES DE LA
MUSIQUE ET DES MUSICIENS EN RUSSIE AU
XVIII^e SIÈCLE », SONT DUES AUX SOINS DES
IMPRIMERIES POPULAIRES A GENÈVE. CE TROI-
SIÈME ET DERNIER VOLUME A ÉTÉ ACHÉVÉ
D'IMPRIMER LE VINGT-QUATRE OCTOBRE MIL
NEUF CENT CINQUANTE ET UN.