

UNE ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DES BALLETS VIENNOIS AU XIX^e SIÈCLE

APRÈS la mort de Noverre, le ballet français perdit à Vienne une prédominance qu'il ne devait plus retrouver. C'est l'époque où, après seize années d'absence, le ballet italien commença à s'implanter à Vienne, exprimant d'abord la tradition classique pour évoluer ensuite rapidement vers le romantisme. Son prompt succès est dû en grande partie à la vogue dont jouissait à Vienne la musique de Rossini, fort appréciée pour sa grisante sensualité, sa pointe d'érotisme et la diversité de ses effets.

Wenzel Robert, comte de Gallenberg, l'élève de Rossini, formé à l'école italienne, fut l'agent qui contribua à assurer la victoire définitive du ballet italien sur les bases de l'art musical italien.

Aucune chronique n'a fait jusqu'ici mention du comte de Gallenberg, bien qu'il ait joué un grand rôle à cette époque rationnaliste par la composition de plus de trente ballets. Aussi convient-il de dresser la liste chronologique de ces derniers avant d'entreprendre la critique de chacun d'eux :

- Vienne, *Wilhelm Tell* (Louis Henry), 1810, 1811.
 Naple, *Samson* (Louis Henry), 1811.
 Vienne, *Bamson* ou *die Niederlage der Philister* (Louis Henry), 1811.
 Milan, *Arsinoe e Telemaco* (Ferdinand Gioja), 1813.
 Milan, *I riti Indiani* (Ferdinand Gioja), 1814.
 Milan, *Amleto* (Louis Henry), 1817 (Vienne, 1822).
 Vienne, *Alfred le Grand* (I. Aumer), 1820 (Paris, 1822, 1825, 1826).
 Vienne, *Jeanne d'Arc* (I. Aumer), 1821.
 Vienne, *L'œillet de Feu* (Heinrich Friedrich Horschelt), 1821.
 Vienne, *Margaretha, reine de Catanea* (Philipp Taglioni), 1822.
 Vienne, *La tombe d'Ismaan*, 1823.
 Naples, *La Carayana del Cairo* (Louis Henry), 1824.
 Vienne, *Psiche* (Armand Vestris), 1824.
 Vienne, *Ottavio Pinelli* (Paul Samengo), 1827 (Berlin, 1830 1831).

- Vienne, *Jérusalem délivrée* (Paul Samengo), 1828, 1831.
 Vienne, *César en Egypte* (Louis Atolfi), 1829.
 Vienne, *La Statue de Vénus* (Jean Corally), 1829.
 Vienne, *Der Zauberring* (Albert), 1830.
 Vienne, *Theodosia* (Paul Samengo), 1831.
 Vienne, *Orpheus et Eurydice* (Louis Henry), 1831.
 Vienne, *Agnes et Fitz-Henri* (Louis Henry), 1833.
 Vienne, *Le choix de Bianca* ou *Amors siegreiche Waffen* (Frederico Campilli), 1834.



Fanny Cerrito et G. Carej (Coll. Cia Fornaroli)

- Paris, *Brezilia* ou *la Tribu des femmes* (Philipp Taglioni), 1835.
 Vienne, *Der verzauberte Wald*, 1836.
 Vienne, *La Vengeance de Latonen* (August Hus), 1838.
 Vienne, *La Mort d'Abel* (Louis Henry).
Raoul de Grequi (P. Hus).
Les Danaïdes (P. Hus, fils).
Alessandro e Statira (Francesco Clerico).
Les fils du Mystère (P. Hus, fils).
Blanc-Blanc dans l'île Bleue (P. Hus, fils).
Macbeth (Armand Vestris).
Numa Pompilius (Giulio Viganò).
Aladin.
Die Rückker des Ulysses.

Ces ballets embrassent, quant à leur action, tous les sujets possibles ; ce sont des poèmes dansés du genre héroïque, tels que *Alfred le Grand*, *César en Egypte* ou *Alessandro e Statira* ; des ballets mythologiques tels que *Le Choix de Bianca* ou *La Vengeance de Latonen* ; des ballets romantiques de fées, tels que *La Tombe d'Ismaan*, *L'œillet de Feu* ou *L'Amour plus fort que la force magique* ; des ballets anacréontiques, tels que *La Statue de Vénus* ; des ballets comiques, enfin, tels que *Blanc-Blanc dans l'île Bleue*. Il serait intéressant d'étudier le caractère et la composition de chaque ballet pris à part.

En 1810, le comte de Gallenberg débuta comme chorégraphe au théâtre de Vienne, par la présentation de *Wilhem Tell* dont Louis Henry avait écrit le livret et le scénario. Henry lui-même joua le rôle de Tell, Giulio Viganò celui de Melchthal, M^{me} Treitschke celui d'Hedwig. Parmi

les personnages du ballet, on note les noms célèbres de M^{me} Viganò et de M^{lles} Labassée et Venturini d'une part et de MM. Ramodi et Niccolò Angiolini d'autre part.

Le sujet du ballet *Samson* nous vient par la légende.



Giovanni Coralli.

Samson, juge d'Israël, est reçu amicalement par les Philistins, qui en réalité ont juré de le perdre. Grâce à la force prodigieuse dont le ciel l'a doué, il échappe toujours à la violence et à la ruse. A la fin il succombe aux tentations de Dalila qu'il aime ardemment et à qui il se confie sans arrière-pensée. Il lui révèle que toute sa force est contenue dans une boucle de ses cheveux. Pendant son sommeil, Dalila lui coupe cette boucle. Il tombe alors au pouvoir de ses ennemis. La mort approche, mais le ciel exauce sa prière ; Samson recouvre sa force primitive ; il saisit les colonnes qui soutiennent le temple, les ébranle et s'affaisse avec ses ennemis sous les décombres.

Le jeu très expressif de Francesca Decaro lui valut un véritable triomphe. La richesse des décors a également contribué au succès du ballet. Pour ce qui est de la mise en scène, il faut citer surtout le tableau relatif à l'écroulement du temple, reconstitué avec une extraordinaire fidélité et dans lequel l'imitation de l'incendie ne laisse, elle non plus, rien à désirer.

Le corps de ballet de Milan, qui était alors un des plus célèbres d'Europe, comprenait plus de 70 danseurs et danseuses. Il ne faut donc pas s'étonner si la présentation du ballet *Arsinoé e Telemaco* par Ferdinand Gioja ne laissa rien à reprendre en ce qui concerne la composition et la mise en scène. En particulier, les tableaux représentant la violence d'une tempête en mer, puis des paysages de la terre sainte furent très remarquables. Parmi les personnages, nous trouvons des danseurs excellents, comme le couple Corally, M^{me} Millet, MM. Deshays, Luigi Costa et Ferdinand Gioja lui-même.

Le ballet *Iziti Indiani*, par contre, fut un échec. Ni le talent des danseurs ni la magnificence des décors ne purent sauver cette pièce médiocre.

Le ballet *Amleto*, du maître Louis Henry, connut un grand succès à Milan, puis à Vienne. Louis Henry tenait le

rôle d'Hamlet ; sa femme jouait le personnage de la reine. Tous deux firent preuve de tant de vigueur dans l'expression de la pantomime, que l'esprit de la tragédie de Shakespeare pénétra dans la danse.

Le ballet le plus remarquable de Gallenberg est *Alfred le Grand*. Le livret en fut écrit par Jean Aumer. L'action, qui a été souvent reprise dans le poème héroïque, s'accompagnait de scènes conformes au goût de l'époque, telles que la fête rurale, la cérémonie d'accolade et le tableau d'un combat.

Il y avait de grands effets de mise en scène : musique militaire sur la scène, combat sur un pont, qu'Alfred traverse en combattant. Le ballet n'eut pourtant que vingt-trois représentations pour sa première saison. Les principaux interprètes étaient Bigottini, Anatole et Albert, Aumer et Merante.

Le ballet de Jean Aumer, *Jeanne d'Arc*, d'après *La Vierge d'Orléans*, de Schiller, eut moins de succès. En fait, on critiqua le trop grand nombre des scènes de pantomime qui reculait la danse pure au second rang, danger qui est toujours à craindre avec le genre héroïque. Le rôle principal fut tenu par M^{me} Rozier, qui chercha à compenser ce défaut par la beauté de la présentation. Mais les autres interprètes, des danseuses renommées, M^{mes} Millet, Bretel et Kohlberg, les danseurs Vitaglioni, Aumer, Reiberger, Pitrot, Rozier, Kohlberg, Bretel, cherchèrent à intéresser le public à cette action difficile à traduire chorégraphiquement. Ce fut Jean Aumer qui y réussit, grâce aux coupures qu'il opéra au cours des représentations suivantes.

Le ballet des fées répondit tout à fait au goût viennois ; la danse passa au second plan, effacée par le riche étalage des décors et des costumes. Les spectateurs ne pouvaient se lasser d'admirer l'art magique de la mise en scène. Remarquable également fut l'habileté avec laquelle Horchel composa les groupes dont il se servit pour animer la scène. Ainsi voit-on descendre des nuages tout un ensemble de



Luigi Henry.

génies dansants, pendant qu'un autre groupe se meut au centre et que les personnages qui dansent sur le devant de la scène semblent soutenir une action dramatique avec ceux qui en occupent le fond.

Le ballet enfin se parait de jeunesse et de beauté. La gracieuse et svelte Häberle, la charmante Wirdisch, si originale dans ses mouvements, l'angioletta Mayer, spirituelle et naïve, une étoile à ses débuts dont le charme délicat provoque la louange et soulève l'enthousiasme.

Le ballet *Margartha, reine de Catania*, par Philippe Taglioni, concentre l'intérêt dramatique dans la seule peinture des divers états d'âme de la reine, qui, en sa double qualité de mère et d'épouse, doit soutenir un combat violent contre les nombreuses tentations qui viennent l'assaillir pour donner enfin, sa victoire étant assurée, une nouvelle et indiscutable preuve de la noblesse de son esprit.

Dans ce ballet, les danses alternent magistralement avec des scènes de pantomime d'un grand art ; et l'on se représente quel excellent rôle Mme Courtin eut à créer et à jouer dans la présentation de cette figure de caractère. A ses côtés se distingua le beau trio formé de Mmes Millet, Häberle et Taglioni.

Le ballet des fées, était présenté d'une façon romantique, avec la tombe d'Ismaan ou dans les *Instruments enchantés* par Louis Henry. Particulièrement original était un pas de trois, dansé par M. Samengo et par Mmes Millet et Bretel ; un pas de deux était exécuté par les époux Rozier, un autre par M. Taglioni et Ramacini ; puis un autre par Henry lui-même avec la jeune Häberle.

Ces noms seuls indiquent combien la distribution était brillante.

Le ballet suivant de Gallenberg, *La Caravana del Cairo*, dont Louis Henry composa le texte et la chorégraphie, fut d'abord donné à Naples où il obtint un vif succès par le nombre des participants et le luxe de la présentation.

Une description exacte du ballet suivant nous a été conservée : C'était en 1824, au théâtre de Kärntnertor où le grand ballet de Armand Vestris, *Psyché*, fut représenté avec la musique de Rossini et de Romani, en dehors de Gallenberg :

« Peut-être le plus admirable spectacle qui ait été vu ici : Treize nouveaux décors magnifiques, des costumes splendides, des danses majestueuses, des groupes scéniques, des machines gracieuses, des appareils volants, etc., tout s'accorde et concourt à un point de jonction afin de donner aux sens une jouissance complète. »

Nous avons là une œuvre qui, par son caractère romantique, est bien, de fait, romantique dans le sens de *roman* et non limitée par les tendances d'un seul esprit.

Examinons l'œuvre de plus près :

Vénus et Amor, entourés de grâces, d'amours ailés et de nymphes, se reposent en un site éblouissant. Zéphyr et Flore s'empressent de servir la Déesse. Vénus se lève et montre à Armor, dans un tableau magique, la fille du roi nommé *Psyché*, entourée des prétendants à genoux qui lui rendent hommage et l'adorent comme déesse de la beauté.

Folle de jalousie, Vénus donne l'ordre à son fils de l'accompagner à la cour de *Psyché*. Amor, séduit par les charmes de *Psyché*, et craignant la colère de sa mère, obéit, mais à contre-cœur.

Au second acte, nous sommes à la cour de *Psyché*. Un des prétendants est choisi par le roi comme époux de sa fille. La grande prêtresse le conduit avec sa suite à l'autel de la déesse de l'amour pour y accomplir un sacrifice. Au moment où *Psyché* va poser un couple de pigeons sur l'autel, les colonnes du temple s'écroulent dans un bruit de tonnerre. *Psyché*, poussée par sa vanité, se place devant l'autel au lieu et place de la colonne détruite. A ce moment au-dessus de sa tête apparaît une écriture nébuleuse où *Psyché* est indiquée comme épouse.

Tandis que la désespérée prend congé de ses parents et de ses amis, pour se rendre au rocher désigné, Vénus se montre avec son fils dans le fond de la scène

et, en se retirant, elle lui donne l'ordre d'obéir à sa volonté ; mais le Dieu de l'amour, pour la première fois épris lui-même de la charmante jeune fille, en décide autrement et, par son ordre, Zéphyr enlève dans les airs *Psyché* toute tremblante.

Des nuages obscurcissent le milieu de la scène, au début du troisième acte. *Psyché*, poursuivie par Amor et pleine d'angoisse, guette, l'oreille tendue, la voix harmonieuse du dieu invisible pour elle. Elle tend ses bras, cherche à le caresser ; mais comment pourrait-elle appartenir à un monstre ? Néanmoins elle s'abandonne toute à la joie de son cœur exalté.

Enfin les brumes de la nuit se fondent et on aperçoit un ciel étoilé où luit une douce lune, puis c'est l'aurore, messagère du dieu Soleil au disque enflammé. Il se lève majes-



Aumer, rôle du Bailli, dans le Ballet « Joconde ».

tueusement, et lentement illumine de clarté un trône, siège du dieu Amor, couvert de fleurs et autour duquel évoluent des groupes de petits amours. Psyché est richement parée par les nymphes et les sylphes. Amor lui souffle des paroles passionnées, et elle va se pâmer au moment où des sons éclatants annoncent l'arrivée d'Apollon et des muses. Psyché, aux pieds agiles, a vite fait d'apprendre la danse des immortels et la musique sur les instruments à corde.

L'acte quatre nous montre les appartements de repos d'Amor où Psyché est surprise par Vénus qui a pris la figure de sa mère. Elle lui fait croire que son fiancé est, de fait, un monstre ; elle réussit à le lui persuader. Saisie d'épouvante, la jeune fille écoute Vénus qui lui a conseillé de prendre une fleur de pavot pour endormir son fiancé et un poignard pour le tuer pendant son sommeil. Amor paraît dans l'obscurité. Psyché lui résiste, le croyant un monstre. Il lui arrache la fleur de pavot et, l'ayant respirée, tombe en léthargie. Psyché prend le poignard dans sa main. Avec une lampe elle s'approche du lit où elle aperçoit le dieu de l'Amour. Charmée et tremblante de joie, elle laisse tomber de la lampe une goutte d'huile qui s'écrase sur l'épaule du dormeur. Ce dernier se réveille et aperçoit son amante armée d'un poignard. A cette vue il s'indigne, repousse ses caresses et s'enfuit, lui laissant croire qu'elle est coupable. La vengeance de Vénus a eu son plein effet. La scène se transforme en Enfer. Vénus vient repaître ses yeux des tourments subis par l'infortunée Psyché poursuivie par des Furies noires, vertes et rouges. Les Parques apparaissent et coupent les fils de la vie de la malheureuse. A cette minute même surgit Amor. Les Furies s'enfuient effarouchées. Il trouve son amante morte ; il accable sa mère de reproches et, élevant ses bras, implore la miséricorde du père des dieux. La déesse de l'Amour le prend en pitié et joint ses prières à la sienne. Orcus disparaît. On aperçoit Jupiter sur un trône rayonnant. Il est entouré des dieux plongés dans des nuages. La prière des immortels est exaucée. L'étincelle divine ranime Psyché qui est emportée dans les bras du dieu de l'Amour vers les régions supérieures et couronnée du diadème de l'immortalité.

Parmi les danses les plus importantes de ce ballet de fantaisie, il est une danse de *pas de deux*, exécutée par M^{lle} Vagumoulin et M. Hullin où la première montra une agilité technique de haute qualité et le second la preuve d'une virtuosité remarquable dans l'art du saut. La Torelli fut louée pour sa souplesse et sa force. Il y a aussi une danse à *pas de trois*, exécutée par M^{mes} Torelli, Perceval, Raminini, Fanny Elssler, et Bretel. Le peintre des costumes et des décors de ce ballet, Philipp von Stubenrauch, contribua à la réussite de ce ballet et doit avoir sa part dans les applaudissements.

Paul Samengo prit le thème de son grand ballet de pantomime *Ottavio Pinelli* ou *Injures et Vengeance* dans l'histoire de l'Italie ancienne. Parmi les scènes remarquables de ce ballet il faut placer hors de pair un *pas de cinq* dansé par M^{mes} Thérèse Elssler et Bretel et MM. Carey, Fleury et Piora ; un *pas de trois* exécuté par M^{mes} Brugnoli et Fanny Elssler et Paul Samengo ; puis un *pas de six* ballé par M^{mes} Rozier, Bretel, Thérèse et Fanny Elssler, Raminini et Hasenhut, et enfin, un *pas de cinq*, par M^{mes} Brugnoli, Thérèse Elssler, Rozier, Bretel et Paul Samengo.

C'est à la présentation de ce ballet sur une scène de Prusse que la réputation de Fanny Elssler prit vraiment son essor.

Paul Samengo contribua à remettre en honneur à Vienne la *Jérusalem délivrée*, par l'art de sa danse et de celui de sa femme très aimée du public, M^{me} Brugnoli.

César en Egypte est un ballet héroï-historique avec lequel Louis Astolfi débuta à Vienne. Il fut considéré comme le plus beau qui ait été donné à Vienne depuis des années. Il fit grand honneur à son créateur par l'élégance des danses individuelles et par la splendeur des danses en groupes.

La statue de Vénus est un poème très tendre de Jean Corally. Ce ballet anachronique, exécuté par la gracieuse parisienne, M^{lle} Pean, obtint un grand succès.

Théodosia, par Paul Samengo, trop chargé de scènes mimées et trop long, reçut un accueil assez froid du public, tandis que le ballet de Louis Henry, *Orphées et Euridice*, fut très apprécié pour sa grâce spirituelle, sa fantaisie et sa finesse poétique.

Agnès, le bel opéra de Paers, inspira à Louis Henry son ballet pantomime *Agnès et Fitzhenri*, qui ne réussit pas à faire verser des larmes aux spectateurs, ainsi que l'opéra, mais leur *versa* au contraire quelque ennui.

L'Amour plus fort que la force de magie, ballet féerique de Frederico Campillis, dut son succès, — comme le ballet mythologique *Le choix de Bianca*, ou *Les Armes glorieuses d'Amor* — plutôt au luxueux étalage des costumes et des décors qu'à l'art de la danse.

Brézilla ou *la Tribu des Femmes* fut mis en scène, en 1835, par Gallenberg. Il ne comprenait qu'un acte. Le sujet avait été fourni par Philippe Taglicini et il fut donné au bénéfice de M^{lle} Taglioni. Il fut joué cinq fois et il ne semble pas qu'il valut la peine de le reprendre, ce qui demandait un certain travail, comme on peut le constater sur la partition qui se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra.

La Vengeance de Latone, de Gallenberg, fut jouée à Vienne un an avant sa mort. C'est un ballet mythologique, dont le sujet est tiré du livre d'Auguste Hus, et un simple prétexte pour produire sur la scène de riches costumes, de beaux décors, des groupements harmonieux.

Ainsi que nous pouvons le constater, le ballet viennois, vers le milieu du XIX^e siècle, fut très florissant.

A commencer par le ballet héroïque, de caractère ancien et de sentiments puritains, la voie mène au ballet romantique qui par sa fantaisie cherche à faire oublier la pauvreté de son invention et de son thème. En même temps la danse imitée de la danse française était remplacée par la virtuosité italienne qui de plus en plus domina à Vienne jusqu'à la guerre universelle.

La meilleure preuve de cet état de choses est que la « prima ballerina » à Vienne doit toujours être une italienne.

Quels étaient les artistes en vogue à cette époque à Vienne ? Nous trouvons cinq maîtres de ballet français, six italiens et trois allemands. Parmi les danseurs il y a neuf français, trois italiens et trois allemands. Parmi les danseuses : dix françaises, huit italiennes et six allemandes.

Esquissons une biographie de chacun d'eux.

Dans la famille des Vestris, citons Armand Vestris, petit-fils de Gaétan et fils d'Auguste, qui était danseur à

l'Opéra de Paris et fut appelé à Vienne comme maître de ballet.

Jean Aumer fut éminent danseur et chorégraphe français. Il devint maître de ballet à Vienne, organisa les fêtes de Schönbrunn. Son nom demeure attaché à l'histoire de la danse à Vienne par ce fait qu'il a découvert Fanny Elssler, son élève.

Louis Henry, né à Versailles, fut longtemps maître de ballet à Vienne. Il en organisa un grand nombre.

Jean Corally fut également pendant plusieurs années maître de ballet à Vienne avant d'être engagé comme tel à Paris.

Dans l'immortelle famille Taglioni, citons le père de la grande Marie, Philippe Taglioni qui dansa d'abord seul à Venise, puis fit connaître l'art italien du ballet à Stockholm, puis à Paris et à Saint-Petersbourg.

Un autre italien, Louis Astolfi, après avoir travaillé à Vienne, passa à Florence et à Crémone comme chef de ballet.

Frederico Campilli fut engagé à diverses époques à Vienne comme maître de ballet.

Ferdinand Gioja, maître de ballet célèbre, établit la renommée mondiale du ballet à Milan au théâtre de la Scala.

Samengo Paolo déploya son activité entre Vienne et Naples comme maître de ballet.

De l'école de Noverre est sorti, comme maître de ballet, Francesco Clerico, lequel chercha à Vienne, à Venise, à Milan, à faire une application du ballet classique à une époque nouvelle.

De la famille de danseurs, Hus, il y eut deux artistes à l'Opéra de Vienne : Philippe et August Hus dont la réputation s'étendit jusqu'à Milan.

A cette époque, parmi les maîtres de ballet réputés à Vienne, citons Friedrich Horschelt. Né à Cologne, il fut d'abord maître de ballet auprès du comte Palfy au Théâtre « an der Wien », fonda le fameux ballet d'enfants d'où vinrent par la suite des célébrités. Horschelt obtint une grande renommée comme maître de ballet à la Cour de Munich.

Rozier était un danseur français éminent, né à Paris. Il dansa pendant plusieurs années à Vienne comme danseur soliste, et devint plus tard maître de ballet à la Cour de Munich.

Dominique Pitrot fut un mime d'importance.

Jean-Baptiste-Marie Petit exerça son art à Vienne comme maître de ballet et danseur soliste.

Parmi les danseurs les plus en vogue à l'Opéra de Vienne, citons aussi Gustave Carey qui pendant trente ans se consacra à l'art de la danse à Vienne.

Nommons aussi Piora qui séjourna à Vienne et reçut ensuite un bon accueil à Paris comme maître de ballet.

Caravola, surnommé Toquino, fut célèbre comme mime et comme comique.

Parmi les danseurs allemands, il faut noter Josef Kohlberg, un mime de haute classe ; Franz Reiberger qui, après une brillante carrière artistique, devint un maître de danse recherché.

Théodora Aumer, fille de Jean Aumer, qui épousa plus tard à Vienne Jean Rozier, fut une danseuse aimée du public ; sa belle-sœur Julie Aumer se fit aimer également comme danseuse soliste.

La danseuse française Quérain, qui devint par la suite la femme de Louis Henry, eut aussi son heure de grande vogue.

La gracieuse Pauline Pean, née à Paris en 1808, morte à Vienne en 1833, fut d'abord engagée à Paris au grand Opéra. A Vienne elle jouit ensuite, comme première danseuse, de l'estime générale.

Une autre parisienne, Angelica Maria Kohlenberg, sœur du danseur Jean Rozier, trouva non seulement à Vienne le foyer de son activité mais encore un mari.

Francesca de Caro, morte jeune, était une danseuse soliste d'un goût très sûr, comme on peut le constater à la lecture des éloges que l'on fit d'elle après sa mort.

Thérèse Corally, femme de Jean Corally, fut une brillante danseuse, ainsi qu'Amalia Brugnoli qui devint la femme de Paul Samengo et le suivit ensuite à Naples.

Maria Taglioni, la fille aînée de Philippe, débuta à Vienne en 1822 et y demeura quatre ans. C'est à Vienne

que commença à s'établir sa renommée et qu'elle fut en contact avec Fanny Elssler.

Parmi les danseuses qui furent les plus appréciées, nous trouvons encore Thérèse Häberle, une viennoise qui, après avoir débuté chez nous, passa à l'école italienne de Londres. Elle devint la femme de Falconet et mourut à Naples.

Angioletta Mayer, qui débuta dans le ballet d'enfants de Horschelt, incarna la grâce même du ballet viennois.

Katharina Wirdisch commença également sa carrière dans un ballet d'enfants et mourut à Budapest, laissant une grande renommée.

Pauline, nièce de l'acteur comique viennois Anton Hasenhut, épousa le danseur Dominik Mattis. Elle fut une des meilleures danseuses du corps de ballet du Théâtre de l'Opéra de Vienne, mais elle mourut prématurément.

Dans cette étude rapide nous avons décrit une période de l'art de la Danse à Vienne, dont il n'est question dans aucune histoire de la Danse. On a pu constater qu'avec les créations musicales du comte Gallenberg, cet art s'unit avec celui de l'Italie et se maintint pendant de longues années.

D^r ALFRED SANDT.



Vestris.