

029111  
1868 ROS



GRAND THÉÂTRE  
DE  
GENÈVE

TANCREDI



GRAND THEATRE DE GENEVE

---

Abonnement:

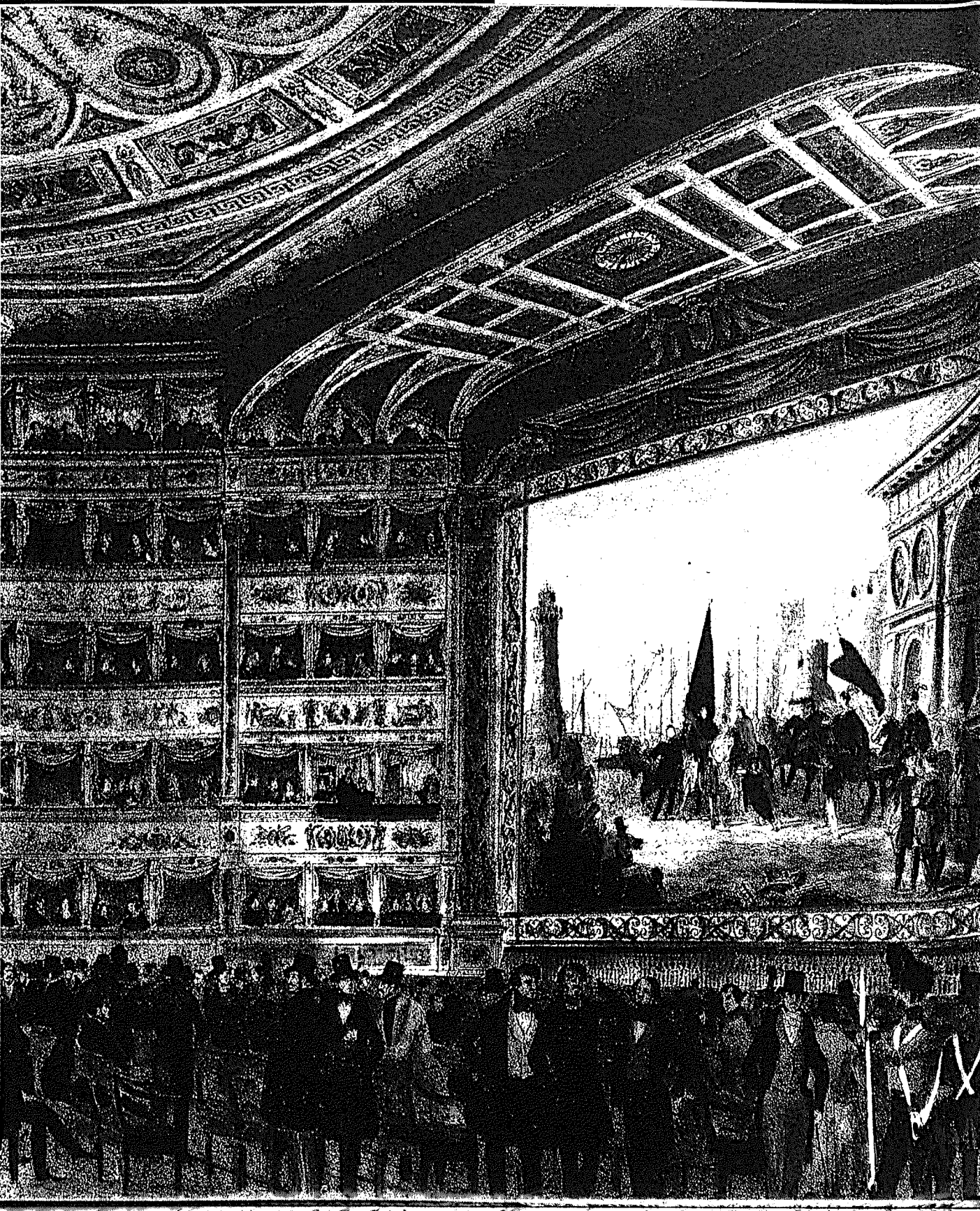
Dimanche 8, mercredi 11, samedi 14, mardi 17  
et vendredi 20 avril 1990 à 20 heures

Hors abonnement:

Lundi 23 avril à 20 heures

# TANCREDI

Opéra en deux actes de Gioachino Rossini  
Livret de Gaetano Rossi  
d'après l'Arioste et la tragédie de Voltaire



---

## DISTRIBUTION

Direction musicale . . . . .	Bruno Campanella
Mise en scène . . . . .	John Copley
Décors . . . . .	John Conklin
Costumes . . . . .	Michael Stennett
Lumières . . . . .	Duane Schuler
Etudes musicales . . . . .	Fabio Pirona
Argirio . . . . .	Raul Gimenez
Amenaïde . . . . .	Katia Ricciarelli
Tancredi . . . . .	Anne-Sofie von Otter
Orbazzano . . . . .	Harry Peeters
Isaura . . . . .	Suzanna Guzman
Roggiero . . . . .	Donna Brown

Orchestre de la Suisse romande  
Chœurs du Grand Théâtre. Chef des chœurs: Jean Laforge  
Editions Ricordi, Milan

Coproduction Lyric Opera of Chicago (made possible by a generous and deeply appreciated gift from the Gramma Fischer Foundation of Marshalltown, Iowa) et le Los Angeles Music Center Opera Association

Deux entractes. Le spectacle se termine vers 23 h. 45.

Transmission stéréo sur Radio Suisse romande-Espace 2, FM 91,2 et 102,5, en direct le samedi 14 avril 1990 à 20 heures.

Assistant du metteur en scène: Herbert Kellner. Régisseurs de scène: Richard Corena, Pascal Bau, Pierre Hébrard et Christian Schirm. Chefs de chant: David Gowland et Julio Wernicke. Assistant du chef des chœurs: Paul-André Demierre. Répétiteur des chœurs: Sylvie Brunet-Fontaine. Régisseur des chœurs: Matthieu Laguerre. Bibliothécaire: Angelo Galletti. Souffleur: Fabio Pirona. Chef de la figuration: Denise Dépraz. Directeur technique: Gilles Modolo. Adjoint au directeur technique: Jean-Michel Krähenbühl. Régisseur technique: Maurice Requet. Chef des ateliers: Pierre Forni. Chef électricien: Michel Schaffter. Chef machiniste: André Dupuis. Chef mécanicien-électronicien: José Areny. Chef tapissier-accessoiriste: René Wiedmer. Chef décorateur: Jean-Pierre Pittet. Chef de l'habillement et de la couture: Sylvia Seiler. Chef habilleuse: Anna Reber. Chef perruquier-maquilleur: Herbert Maier. Les décors ont été construits et peints par le San Diego Opera Scenic Studio. Les costumes ont été réalisés par Malabar Ltd, Toronto.

---

## ARGUMENT

ACTE I. Syracuse en l'an 1005. Face à l'ennemi commun, Argirio, seigneur de Syracuse, a mis fin à la guerre civile qui l'opposait à Orbazzano, chef d'une faction adverse. Argirio annonce à ses chevaliers qu'Orbazzano les mènera au combat contre les Sarrasins. Il les met aussi en garde contre le fils de l'ancien roi déchu de Syracuse en exil, Tancredi.

Argirio fait venir sa fille Amenaïde. Pour accéder au désir d'Orbazzano, il lui offre la main de celle-ci en mariage. Mais Amenaïde aime Tancredi. Elle essaie de repousser la date du mariage. (Elle a déjà écrit à Tancredi – sans mentionner son nom dans la lettre ni l'endroit où il se trouve – pour lui demander de revenir à Syracuse).

Accompagné de son fidèle Roggiero, Tancredi et ses chevaliers sont de retour à Syracuse, la douce et ingrate patrie.

Argirio ordonne que l'on procède immédiatement à la cérémonie de mariage car les Sarrasins et Tancredi menacent la ville. Restée seule, Amenaïde a peur que sa lettre n'ait été interceptée et prie Dieu pour que Tancredi quitte Syracuse. Le chevalier s'approche de la jeune fille. Pour le sauver, elle nie son amour et le supplie de fuir ses ennemis.

Les nobles et les chevaliers chantent les louanges du mariage. Persuadé de l'infidélité d'Amenaïde, Tancredi veut participer au combat contre les Sarrasins. Argirio accepte.

Amenaïde refuse le mariage. Furieux, Orbazzano sort alors la lettre qu'elle a écrite en affirmant que le destinataire de ce message amoureux est Solamir, le Sarrasin. Elle n'ose pas avouer le nom de celui qu'elle aime et ses protestations d'innocence ne sont donc pas entendues. Convaincus de sa trahison, tous demandent son châtement.

ACTE II. PREMIERE PARTIE. Indigné, Orbazzano attend qu'Argirio signe la condamnation à mort d'Amenaïde. Déchiré entre son devoir et son amour paternel, Argirio finit par signer, désespéré, l'arrêt de mort. Isaura, l'amie fidèle d'Amenaïde, reproche à Orbazzano sa barbarie et prie pour elle.

Emprisonnée, Amenaïde dit son infortune. Elle proclame encore son innocence à Orbazzano qui met au défi n'importe lequel de ses chevaliers de défendre la cause de la jeune fille. Tancredi, bien que convaincu de la culpabilité d'Amenaïde, relève le défi. Il accuse Orbazzano d'être un tyran et le provoque en duel. Celui-ci ordonne qu'on ouvre la lice. Tancredi reconforte Argirio. Isaura console son amie laquelle prie Dieu de protéger son preux défenseur.

Tancredi est vainqueur mais si les accents de la gloire sont doux au chevalier, son cœur est malheureux. Il se prépare à quitter Syracuse. Amenaïde le supplie de la tuer s'il ne peut croire à son innocence.

---

DEUXIEME PARTIE. Bien qu'ayant juré de garder le secret au sujet de la lettre, Isaura explique à Roggiero la situation.

Prévenu de l'attaque imminente des Sarrasins, Tancredi retourne au combat en confiant à Amenaïde avant de partir qu'il n'existe plus pour elle. Il est vainqueur mais mortellement blessé. Amenaïde se précipite à ses côtés. Argirio lui explique que la lettre lui était destinée. Le seigneur de Syracuse unit par le mariage Amenaïde et Tancredi. Le chevalier rend alors son dernier souffle.

THEOPHILE GAUTIER

---

## ROSSINI, LA MUSIQUE MEME

L'Allemagne aura beau faire, avec son esthétique, ses théories et son algèbre, l'Italie, malgré son laisser-aller, sa facilité banale, ses répétitions, sa tendance à l'improvisation creuse, sera longtemps encore la reine de la mélodie comme elle l'a été de la peinture. Sans doute, le travail fait beaucoup, mais la nature a bien son prix; la pensée est bonne, mais la passion vaut mieux, surtout en art, et nous trouvons qu'aujourd'hui l'on ne fait pas assez cas de ces dons, qui ne peuvent s'acquérir; c'est une consolation de l'envie humaine que de surfaire le talent pour déprécier le génie; car l'un vient de la patience et l'autre vient de Dieu. Aussi Rossini, quoi qu'en puissent dire les virtuoses difficiles et mystérieux, dépasse-t-il de toute la tête la cohue des compositeurs modernes. Il n'est pas musicien, il est la musique elle-même.





## ELOGE DE TANCREDE

1813: Rossini a tout juste vingt et un ans. «Tancredi» est son dixième opéra. Voilà la première chose à retenir: la précocité géniale de ce musicien. Parce qu'on ne le voit d'habitude que sous les traits empâtés de sa maturité bien nourrie, de sa vieillesse parisienne, occupé à étaler une truffe sur un tournedos ou à farcir de viande un rouleau de pâte (ce fut l'invention du cannelloni), on oublie qu'il partage avec Mozart et Schubert la gloire d'avoir écrit avant vingt-cinq ans des œuvres immortelles. Et encore, Mozart avait un père cultivé, fin connaisseur de la musique, Schubert reçut une bonne éducation musicale: tandis que le petit Gioachino, son père jouait du cor dans les orchestres de province, sa mère fut pendant quelques années une cantatrice de deuxième ordre. Ballotté de théâtre en théâtre, de ville en ville, selon les vicissitudes des troupes ambulantes où ses parents trouvaient à s'agrèger, il apprit tout par lui-même. En 1813, il en était à son dixième opéra, mais le premier dans le genre sérieux. Jusque-là, il n'avait fait que des œuvres bouffes, dans la lignée de Pergolèse et de Cimarosa: en égalant déjà ces maîtres, sinon en les surpassant. «La Pierre de touche», donnée en 1812 à la Scala de Milan, fut un triomphe. Pour n'être pas en reste, la Fenice de Venise, le plus beau théâtre du monde, lui commanda ce «Tancredi»: une histoire de chevalerie et d'amour, bien en rapport avec l'âge et la pétulance du jeune maestro, mais aussi avec les temps qui couraient. Car 1813, c'était également, pour les contemporains qui ne savaient pas qu'elle finirait si tôt, le fracas et l'ivresse de l'épopée napoléonienne: sentie, en Italie du moins, comme une tempête libératrice. Les tyrans locaux avaient été balayés par les armées de la Révolution. De toute façon, la

guerre n'était pas alors ce qu'elle est devenue depuis. Faite d'exploits personnels qui tenaient du duel et du tournoi, elle avait de quoi exciter l'imagination d'un jeune homme dont les seules lectures avaient été les strophes héroïques et guerrières du Tasse. Tout cela: la jeunesse du compositeur, ses bouillantes et changeantes conquêtes féminines, son apprentissage dans le style bouffe, c'est-à-dire dans la rapidité insolente et nerveuse, le bruit des armes dont résonnait l'Europe, le vent de patriotisme qui commençait à soulever l'Italie, tout cela, donc, explique que pour son coup d'essai dans «l'opera seria» il ait bousculé les conventions qui maintenaient le genre dans une manière noble et compassée. En fait une œuvre d'une fraîcheur, d'un brio, d'un éclat à ravir quiconque n'a pas oublié qu'il a eu vingt ans lui aussi.

L'ouverture: Rossini, sans se gêner, emprunta celle de «la Pierre de touche». Telle quelle. Quoi? dira-t-on. Avoir si peu le respect de son art, qu'on met en tête d'un drame d'amour et de guerre les mêmes notes qui ont servi à introduire une simple farce, une turquerie? C'est ici qu'éclate la modernité de Rossini. Pensons aux expériences des cinéastes russes des années 1920. A celle que Koulechov, un des maîtres d'Eisenstein, réalisa avec le gros plan d'un acteur dont le regard vague était volontairement inexpressif. Koulechov raccorda une fois ce gros plan au plan d'une assiette de soupe posée sur un coin de table; une seconde fois au plan d'un cadavre allongé par terre; une troisième fois au plan d'une femme nue étendue sur un sofa. Puis il projeta les trois scènes devant des spectateurs non prévenus. Tous se récrièrent sur le talent de l'acteur, capable d'exprimer à la suite les sentiments de la faim, de la tristesse et du désir. Ros-

Page 2: Le Théâtre de La Fenice, Venise, où a été créé «Tancredi» le 6 février 1813. Museo Teatrale alla Scala, Milan.

Page 7: Gioachino Rossini (1774-1855), portrait par Vincenzo Camuccini. Museo Teatrale alla Scala, Milan.

Page 8: L'Arioste (1474-1533) raconte dans «Orlando Furioso» (1516-1532) aussi l'histoire de Tancredi. Collection Roger-Viollet, Paris.

sini, cent ans avant, avait inventé ce procédé: il fit éprouver à ses auditeurs, avec les mêmes notes, une fois la gaieté et l'insouciance qui précèdent l'attente d'une comédie bien enlevée, une autre fois la gravité, la tendresse qui précèdent l'attente d'une histoire de cœur et d'épée. L'œuvre d'art n'a aucune valeur expressive par elle-même, l'effet qu'elle produit dépend du contexte dans lequel l'amateur la reçoit: voilà la grande loi découverte par la divine paresse de Rossini, et bien plus intéressante, peut-être, que les spéculations wagnériennes sur les thèmes chargés – à en couler – de sens philosophique.

Cette loi, Rossini eut d'autres occasions de l'appliquer. Pour l'ouverture du «Barbier de Séville», par exemple, qu'il emprunta à «Elisabeth, reine d'Angleterre», mélodrame on ne peut plus éloigné du comique: opération inverse de celle de «Tancredi». Ou dans le finale du premier acte de ce même «Tancredi». Rappelons brièvement la situation. Les Sarrasins assiègent Syracuse. Aménaïde, la fille d'Argirio, un des notables de la ville, est soupçonnée d'avoir écrit à Solamir, le chef des assaillants, pour lui livrer la cité. Stupeur et indignation générale, traduites par une accélération dans le rythme et une précipitation haletantes. Qui ne sont autres que le fameux «crescendo», essayé par Rossini dans ses premières œuvres bouffes pour rendre la confusion joyeuse devant un quiproquo indémêlable, et plus tard perfectionné, avec le génie qu'on sait, dans les grands opéras comiques, «l'Italienne à Alger», «le Barbier de Séville», «Cendrillon». Ici, le «crescendo» «exprime» vraiment l'horreur et le chagrin qu'inspire la trahison d'une fille, d'une amante, d'une citoyenne, aussi adéquatement qu'il saura «expri-

mer» dans le Barbier la surprise de la jubilation des comploteurs devant la déconfiture de Bartolo. Très beau ce premier finale de «Tancredi». D'autant plus qu'à la trépidation frénétique du «crescendo» se mêle un motif élégiaque, la plainte d'Aménaïde qui proteste de son innocence. Un lamento, doucement pathétique, dont les accents annoncent ceux des plus déchirantes héroïnes de Bellini ou de Donizetti, et même, au-delà, des verdiennes Elisabeth, Violetta ou Desdémone: elles aussi cherchant en vain à se disculper d'une faute qu'elles n'ont pas commise.

Pourtant, le premier opéra sérieux de Rossini, s'il triompha, ce fut à cause des airs de solistes et des duos d'amour. Avant tout, grâce à la célèbre entrée de Tancredi. Le chevalier Tancredi, autrefois exilé de Syracuse, débarque aux rivages siciliens et chante sa double joie, teintée d'amertume et de soupçons, de revoir, en même temps que son ingrate patrie, sa bien-aimée, mais peut-être infidèle Aménaïde. Le récitatif «Oh patria» et l'air «Di tanti palpiti» permirent au compositeur d'épancher sa tendresse amoureuse non moins que ses impatiences nationalistes. En réalité, un autre air avait été prévu à cet endroit. Mais, la veille même de la première représentation, la Malanotte qui devait le chanter, capricieuse comme il convenait à une «prima donna» de l'époque, déclara qu'elle n'en voulait pas. Rossini en improvisa sur-le-champ un autre, qui fut le bon: en quinze minutes exactement, sur un coin de table du restaurant, le temps qu'il fallut au cuisinier de son auberge pour faire bouillir le riz de son dîner. D'où ce surnom «d'aria dei risi» qui est resté à ce morceau: un peu de trivialité gastronomique semblant devoir s'attacher aux inventions les plus

poétiques de la muse rossinienne, par une ironie du sort qui ne déplaisait certainement pas à ce petit farceur de «maestro». Du sérieux, oui, mais pas de la cuistrerie doctorale.

Laissons là l'anecdote, qui cache l'essentiel: à savoir la beauté, l'élan de cette «aria». Quinze minutes pour la composer, cela ne surprend pas de la part d'un homme qui mit quatorze jours à écrire «le Barbier», et ne dut pas en employer davantage pour l'ensemble de «Tancredi». Les paroles mêmes de «Di tanti palpiti» sont bien venues, bien mieux que ce qu'on attend d'un librettiste de cette époque. «Mi rivedrai, ti rivedro». «Tu me reverras, je te reverrai.» Tout est dit, de la tendresse, de l'impatience, de l'anxiété après une séparation si longue. «Tu me reverras» mis avant «je te reverrai»: cette fatuité heureuse de Tancredi, cet oubli des convenances, si typiquement italiens, ravissaient Stendhal. Mais moins évidemment que la musique elle-même de cet air, la mélodie d'abord, et aussi l'accompagnement orchestral, entièrement nouveau pour 1813. Les vents ne se contentent pas de doubler la partie chantée, mais peignent les sentiments secrets du héros, une part de son âme qui lui échappe à lui-même. L'orchestre acquiert une existence autonome, indépendamment de la ligne vocale. C'était une sorte de révolution, pour l'opéra italien. Par sa grâce et par sa mélancolie presque mozartiennes, ce «Mi rivedrai, ti rivedro» devrait être aussi proverbial que l'«Addio» du premier acte de «Così fan tutte»: et proverbial, il le devint en effet, à Venise, immédiatement. Chanté à tous les coins de rues, par le grand seigneur comme par le gondolier. Au point que dans les tribunaux, les juges furent obligés d'imposer silence à l'auditoire, qui fredonnait, à l'intention

des accusés, pour les conforter dans leur box: «Ti rivedro». Ce passage n'est pas le seul à mériter une résurrection. Citons au moins la cavatine éplorée d'Amenaïde en prison, avec le si joli accompagnement de hautbois, ou le duo fièrement belliqueux entre Amenaïde et Tancredi au moment où celui-ci tire son épée: «Il vivo lampo». Morceaux de bravoure ou de tendresse, tout, même les faiblesses, dans cet opéra, selon le jugement de Stendhal, «offre la manière de sentir d'un grand homme dans sa candeur virginale».

Reste, pour nos contemporains, soumis aux règles d'un rationalisme indiscuté, une énigme, voire un scandale: l'emploi d'un contralto féminin dans le rôle titulaire. Est-ce là, dira-t-on, une manière naturelle de sentir, que de confier à une voix de femme le soin de chanter les émotions d'un chevalier, d'un soldat? La Malanotte créa le rôle; qui fut repris, tout de suite après, par Velluti, le dernier des grands castrats de l'école napolitaine. Si l'immense répertoire de l'«opera seria» du XVIII<sup>e</sup> siècle italien est tombé aujourd'hui dans l'oubli; si «Tancredi» a cessé d'être représenté depuis cent cinquante ans: c'est précisément au nom d'un certain bon sens, d'un certain goût de la vraisemblance choqués par la bizarrerie de ces travestissements arbitraires. «Tancredi» est un des derniers exemples de subversion sexuelle dans l'opéra. Car le nouveau siècle, pour des raisons prétendues morales mais en réalité économiques, se mit à réprouber sévèrement l'aimable confusion des rôles qui avait fait les délices du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'aval et avec la collaboration des plus grands musiciens: Bach, Haendel, Haydn, Mozart, pour ne rien dire de l'école napolitaine ou vénitienne. Désormais, il fallut que les hommes fussent des

hommes, les femmes des femmes: d'abord dans l'industrie, pour augmenter la production, et par contrecoup dans l'opéra, fidèle reflet de la mutation sociale et économique de l'Europe et de son asservissement au capitalisme naissant.

Quelle perte irremplaçable l'art des sons a subie avec la disparition des castrats, il est inutile de le dire. Quel appauvrissement intellectuel et philosophique il s'est ensuivi pour l'opéra, on le sait moins. En faisant chanter un castrat ou un contralto féminin dans des rôles masculins, les hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle (en ce sens Rossini appartient bien plus au siècle de Mozart et de Cimarosa qu'à celui de Verdi et de Puccini) renouaient tout simplement avec la tradition orphique et platonicienne de l'androgynie. Ils ne leur faisaient pas chanter n'importe quels rôles

masculins: mais les plus virils, ceux de rois, de capitaines, de baroudeurs, tels Tancredi. Tant il est vrai que le héros authentique, dans la plus haute tradition grecque, qu'il s'appelle Achille ou Hercule, Achille l'incomparable chef de guerre élevé en fille chez le roi Lycomède, ou Hercule, le dieu du muscle et de l'exploit, déguisé en femme et filant la laine aux pieds d'Omphale, possède les deux sexes à la fois. Il est en même temps homme et femme, en même temps adulte et enfant. Vérité profonde, dont le jeune Rossini, héritier instinctif de la tradition musicale italienne, fut sans doute inconscient en griffonnant l'«aria dei risi» sur un coin de table de son auberge, mais qui, aujourd'hui, au charme immédiat de son opéra, ajoute une sorte d'avertissement bien fait pour troubler.



ORLANDO FURIOSO

DI

M. D. VICO LARISTO

Nuova Edizione,

*Corretta e ricorretta,*

TOMO I.



PARIGI.

M. DCC. LXXXVIII

*A spese di Gio. Et. Molne Librajo  
Rue Mignon*

## LE BEL CANTO ROSSINIEN

Dans le cantabile rossinien, on dirait presque que la respiration de l'interprète est le fil conducteur du compositeur, lequel d'ailleurs – il ne faut pas oublier cela – a été dans sa jeunesse un grand vocaliste. Mais lorsque le cantabile rossinien est ornementé, comme le «Di tanti palpiti» de «Tancredi», ou l'«Assisa a pie' d'un salice» (air du saule) d'«Otello», il exige plus encore, de l'interprète, une émission extrêmement calibrée sur le plan technique; car ce type d'ornementation requiert lui aussi, en plus d'une absolue netteté dans la rapidité, un parfait legato; et il appelle, qui plus est, une langueur, dans le son, que seule peut donner une phonation extrêmement ductile. En outre, la langueur des ornements de Tancredi est sensuelle et radieuse, celle des ornements de Desdémone élégiaque-pathétique. On entre là dans le domaine de l'expressivité de l'ornementation rossinienne, mais interviennent aussi le calibrage du son et le sens du style chez l'exécutant.

Une autre caractéristique de ces airs est que Rossini ne s'y hasarde que rarement à de brusques sauts de tessitures, ou à exiger de la voix des notes très graves ou très aiguës. Cela aussi est une vieille règle belcantiste. L'air tendre, et plus encore l'air pathétique, se concentrent sur la pureté du son, du legato, des «portamenti», et sur l'expression de l'interprète; ils sont par conséquent de tessiture fondamentalement centrale, et tendent, dans la limite du possible, à éviter tout risque de sons forcés, toute inégalité de timbre.

C'est encore à son origine belcantiste que l'on doit la différenciation entre chant syllabique et chant vocalisé. Le dessin de ses «pezzi chiusi» montre que Rossini évite au maximum d'écrire aussi bien un effet de virtuosité périlleux qu'un état de style

«agitato» dans un secteur incommode de la voix, tel que les notes de passage, qui, même chez les chanteurs les mieux avertis, représentent toujours un instant de crise potentiel. Cela s'applique autant au chant syllabique qu'au chant vocalisé. Dans le chant syllabique, toutefois, et particulièrement dans les passages de force, Rossini tend à concentrer le noyau mélodique dans le médium de la voix et dans les premiers aigus. De la sorte, la tâche de l'exécutant, en ce qui concerne l'expression, et sa dépense d'énergie sur le plan émotionnel, s'exercent dans le médium de la voix, qui est la zone la plus reposante. Rossini évite, avec un soin particulier, la déclamation sur les aigus et un chant syllabique de force les rejoignant à partir de zones incommodes, comme celles de passage. Il préfère, au besoin, dans certains fragments en style «agitato», guider la voix vers l'extrême aigu par l'intermédiaire d'une brève vocalise qui monte progressivement, ou la projeter vers l'aigu en partant du médium ou du grave, comme dans cette phrase d'Argirio, ténor, dans le duo avec Orbazano du premier acte du «Tancredi».

Rossini adopte un chant syllabique dans l'aigu pour des types de voix particuliers. Il le prescrit parfois pour des sopranos aigus, plus souvent pour les premiers ténors «contraltini» (c'est-à-dire extrêmement aigus) que l'on vit apparaître en Italie sous le nom de «tenorini». «Languir per una bella» chanté par Lindor, dans l'«Italienne à Alger», est un exemple typique de mélodie à tessiture extrêmement aiguë; mais le caractère langoureux et soupirant de l'air, la symétrie des périodes, des reprises de souffle, l'alternance de phrases syllabiques et d'autres semi-syllabiques, peuvent assurer, à un bon chanteur, une phonation légère.

---

En ce qui concerne le chant orné, Rossini adopte une autre attitude. Il part du principe que le chant vocalisé comporte tout à la fois une émission plus légère et une expression moins chargée d'émotion; il peut donc se développer dans un registre plus étendu et atteindre les notes extrêmes de chaque type de voix, dans l'aigu comme dans le grave, par l'intermédiaire de sauts, gammes, arpèges, «volate» et vocalises – par trois, par quatre, par six, en groupes irréguliers –, dont chacun des éléments procède par mouvement conjoint aidant à l'égalité des sons et facilitant les passages de registres. Il est clair, quoi qu'il en soit, que l'exécution des traits d'agilité rossiniens, avec les montées et les descentes vertigineuses qu'elle exige au fil d'une écriture également très chargée en ornements, implique des procédés d'émission particuliers et, principalement, que le médium ne soit ni grossi ni alourdi. Sinon, atteindre aux suraigus, ou aux notes extrêmes vers le bas pour les voix graves,

aboutit à l'émission de sons forcés, à des âpretés, et l'exécution des traits n'est pas nette.

En résumé: une mélodie qui assure des reprises régulières de souffle; qui ne s'attarde pas sur des zones de passage dans la vocalité syllabique; qui gravite autour du médium dans le style cantabile, et couvre en revanche une très grande étendue dans le style brillant et virtuose, voilà ce que Rossini a hérité du belcantisme et préservé dans son écriture. On peut encore relever des orientations d'origine belcantiste dans sa propension à soumettre indistinctement toutes les voix au chant virtuose; dans sa prédilection pour le contralto «en travesti» dans les rôles d'amants, et dans son aversion pour certains sons qui enthousiasmaient les publics de l'époque romantique, comme l'«ut» de poitrine des ténors qui, par sa virulence, sa tension, ses résonances métalliques, inspira à Rossini la définition de «hurlement d'un chapon qu'on égorge».



## LE VOLTAIRE DE LA MUSIQUE

Stendhal a donné de Rossini la définition la plus précise: il l'a appelé «le Voltaire de la musique». Encore faut-il dire ce qu'est Voltaire.

Voltaire est le médecin des profondeurs. Intelligence et sensibilité signalaient à Voltaire les différentes cavités où s'intensifie la profondeur de la vie: religion, poésie, etc., et il les évitait prudemment, louvoyant avec légèreté, sur la pointe des pieds, entre l'une et l'autre, de son pas de danseur, c'est-à-dire avec son style très léger, où les idées ont le devoir d'arracher l'homme aux dangers des profondeurs.

La profondeur exige une certaine dose de naïveté. Connaître «les profondeurs» de la vie ne signifie pas «être profond»: cela signifie au contraire «ne pas être profond». Et la connaissance de la profondeur, avec la non-immersion dans la profondeur, constitue la condition idéale de l'homme supérieur. De là, les nombreuses équivoques sur la vraie qualité de l'artiste profond. Quant à l'incrédulité de Voltaire, elle n'est qu'une condition de prudence. Non pas que Voltaire ait manqué de faculté de croire; simplement, il savait que l'on peut croire à plusieurs choses.

Et même: on peut ne pas être croyants par ennui et amour de la vie tranquille; on peut ne pas être profonds par ennui et amour de la vie tranquille; on peut ne pas être croyants et profonds par hygiène, par élégance, par civilité. Être profond est une condition de grossièreté et de barbarie. Cette affirmation exigerait de longues et subtiles explications, que je ne puis fournir en ce moment. Comprenne qui pourra.

C'est le cas de Voltaire et de Rossini. C'est en ce sens que Voltaire et Rossini peuvent être considérés comme des artistes très civils. C'est pourquoi

probablement Schopenhauer, qui considérait la vie intellectuelle comme une forme d'ataraxie, avait fait de Rossini son compositeur préféré.

Sur la musique, Schopenhauer avait des idées très précises. Quand Richard Wagner chargea, en 1854, un de ses amis de communiquer en son nom un exemplaire de l'«Anneau du Nibelung» «en témoignage d'admiration et de reconnaissance au grand philosophe», celui-ci lui fit répondre: «Transmettez mes remerciements à votre ami, et dites-lui de ma part d'abandonner la musique et de se consacrer à la poésie, pour laquelle il manifeste plus de génie. Moi, Schopenhauer, je reste fidèle à Rossini et à Mozart.»

Il faut ajouter, par respect de la vérité, que quand Schopenhauer exprima ce jugement sur la musique de Wagner, il ne connaissait de lui que «le Vaisseau fantôme», qu'il n'avait entendu qu'une fois à Francfort, et du reste fort mal exécuté.

«J'admire et j'aime Mozart, disait Schopenhauer, et je vais à tous les concerts dans lesquels on joue les symphonies de Beethoven; mais quand on est habitué à entendre Rossini, n'importe quelle autre musique paraît lourde.»

Chaque fois que Schopenhauer parlait de Rossini, il levait les yeux au ciel. Il possédait toutes les œuvres de Rossini réduites pour la flûte, et il les jouait tous les jours, de midi à une heure, l'une après l'autre. La musique de Rossini était pour Schopenhauer plus qu'une jouissance esthétique: une thérapie.

Et pas seulement pour Schopenhauer. Il n'y a pas si longtemps, une fois que la musique fut parvenue aux extrêmes dégénérescences du wagnérisme, nous assistâmes à un «retour à Rossini», comme au retour à un état de santé. Et cela se produisit

---

Page 16: François-Marie Voltaire (1694-1778). La tragédie de Voltaire «Tancrède» (1960) d'après le poème d'Arioste. Collection Roger-Viollet, Paris.

Page 19: Gioachino Rossini. Buste de Carlo Marochetti. Museo Teatrale alla Scala, Milan.

principalement grâce à Stravinsky. Du reste, la musique de Rossini sera toujours la plus saine, la plus pure de toutes. Schopenhauer lui-même n'avait pas compris la raison profonde de cette qualité singulière. Parce que la musique de Rossini «naît en état de congélation». Elle est incorruptible. C'est la plus contrôlée, la plus attentive à ne pas se laisser bouleverser par la passion, à ne pas

se laisser engouffrer dans les profondeurs, à ne pas se laisser élever jusqu'au sublime. Très calculée, et affectée.

Et quand Rossini comprit qu'il n'était pas possible de faire durer plus longtemps cet anachronisme d'un XVIII<sup>e</sup> siècle aussi pur au milieu d'un XIX<sup>e</sup> siècle déjà si vivant et si bouillonnant, il cessa d'écrire.



## LES DEUX ROSSINI

Le silence de Rossini entraîne une conséquence: une distinction à peu près totale entre l'œuvre du compositeur et la représentation que nous avons de lui. Ce qui nous frappe d'abord, c'est la façon dont Rossini nous donne, avec ses premiers opéras bouffes ou ses opéras sérieux, une approximation assez fidèle de ce que serait le bonheur fou de la musique, des mélodies transparentes et gaies, une idée frivole des arias, des cavatines, des harmonies, une malice aussi, impertinente et légère, à telle enseigne que Rossini nous semble, au bout du compte, le premier sinon le seul des grands compositeurs à concilier l'humour et l'opéra, l'ironie et le tragique, le sourire et le mélodrame.

Rossini, musicalement, c'est notre anti-Mozart (puisque l'on l'a si souvent comparé et opposé à son illustre devancier dont les opéras pénétraient avec de farouches résistances nationalistes l'Italie du début du XIX<sup>e</sup> siècle): Rossini est mort trop tard et Mozart est mort trop tôt; Rossini n'a jamais su pleurer et Mozart n'a jamais su rire; des paillettes de bonheur insouciant émaillent les œuvres les plus sombres du premier, de «Tancredi» à «Sémiramide», et les comédies italiennes du second semblent frappées du sceau de la lucidité la plus désabusée, comme en témoigne à l'évidence «Cosi fan tutte»; Mozart a réussi la fusion quasi alchimique de tous les éléments de l'opéra en une unité dramatique et musicale insoupçonnée jusqu'alors, et Rossini, peu après, est resté fidèle de son côté à cette tradition italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle où un opéra n'était avant tout qu'une suite d'arias, de duos ou d'ensembles, la juxtaposition de numéros dont il importait peu qu'ils participassent à l'homogénéité d'un drame.

Mais ce Rossini que nous aimons, entre 1810 et

1823 à peu près, ce jeune homme inspiré, vif-argent, séducteur, farceur, irritable, suprêmement doué et riant de tout, de ses imprésarios, de ses interprètes et de son talent, nous le connaissons mal. L'image que nous gardons de lui, le portrait-robot de Rossini, c'est celui que tous ses contemporains ont eu mille fois le temps de surprendre, de graver, de décrire ou de peindre: celui d'un retraité énigmatique et grassouillet, bien calé sur sa mémoire, ses œuvres passées et son triple menton, les yeux rivés, avec une ironie blessée, sur l'horizon englouti des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, sur l'Italie de son enfance, ses écoles de chant, ses derniers castrats, son bonheur mélodique, et les mains boudinées glissées frileusement sous son gilet tendu à craquer. Une confortable redingote enveloppe ce gros bébé joufflu. Son profil d'aigle est noyé sous la graisse. Son visage ressemble à une poire, à une caricature louis-philipparde. Il a la bouche comme avalée de l'intérieur, à la façon de ces vieillards qui ont oublié leur dentier.

Bref, le Rossini que nous voyons n'est pas le même que le Rossini que nous entendons. Le premier donne son nom à un tournedos en le martinant de foie gras, ce qui est du reste une hérésie culinaire. Le second écrit «le Barbier» en quinze jours et cela nous paraît impossible et nous n'arrivons pas à le voir. Comment attraper au vol un homme si pressé? Le premier se pique de ses talents de chef et l'on se bouscule à ses dîners parisiens. Auber constate pourtant avec mélancolie: «Rossini est un très grand musicien et fait de la belle musique, mais une exécration cuisine.» Ainsi s'écroulent les réputations! Et l'ambassadeur d'Autriche Richard von Metternich l'achève, qui évoque ses soirées à

---

la table du musicien et s'écrie: «J'ai des frissons chaque fois que j'y pense!» Le second Rossini, le jeune Rossini n'a guère le temps, lui, de songer à la gastronomie. La musique d'abord, les femmes et l'argent ensuite, c'est à peu près tout. Quand il commande à l'aubergiste une assiette de risotto, c'est pour penser d'abord à l'opéra qu'il doit de toute urgence livrer aux copistes du théâtre de la Fenice. Nous sommes à Venise en février 1813. Une assiette de risotto, c'est, à ses yeux, dix-huit minutes d'attente et le temps d'écrire sur un coin de table le récitatif et l'aria sublimes de «Tancredi»: «O Patria» et «Di tanti palpiti», à la

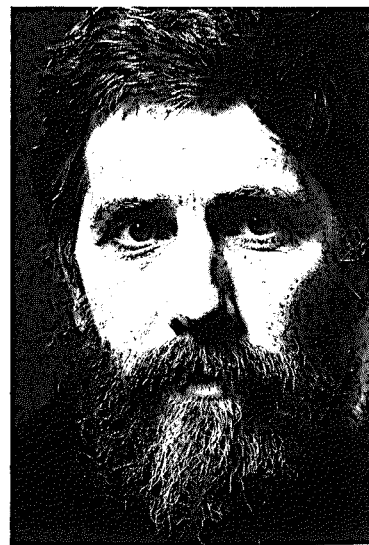
demande de la belle cantatrice Adélaïde Malanotte aux yeux très noirs, qui n'était pas du tout satisfaite du premier air que lui avait proposé le maestro pour saluer son débarquement héroïque sur les rivages de la Sicile...

Résumons-nous: le vieux Rossini donne son nom à une pièce de bœuf bourgeoise et passablement étouffante; le jeune Rossini donne à l'une de ses plus belles mélodies le nom d'un plat italien. On ne parlera bientôt plus en effet, à Venise et dans toute l'Europe, de «Di tanti palpiti» que comme l'«aria dei risi». Voilà la différence. Le gouffre, l'abîme même entre les deux hommes.

BRUNO CAMPANELLA est né à Bari et fait ses études musicales à Florence, en même temps que des études de lettres. Il se perfectionne avec Lupi et Dallapiccola pour la composition, avec Swarowsky et Schippers pour la direction d'orchestre. Après un assez long séjour au Mexique, il revient à Spolète pour «Le Médium» de Menotti. Suivent ses débuts à la Scala avec «La Cambiale di Matrimonio» de Rossini, ouvrage qu'il y reprendra régulièrement. Considéré depuis comme l'un des meilleurs interprètes du répertoire belcantiste, il dirige dans tous les grands théâtres d'opéra, tout en consacrant une partie de son activité aux concerts. Après avoir dirigé «La Fille du régiment» en 1986 à l'Opéra Comique de Paris (production qu'il a également enregistrée), «Le Chapeau de paille d'Italie» de Nino Rota, ainsi que «L'Italienne à Alger» à Bologne avec Ruggero Raimondi, il est retourné à l'Opéra Comique en 1987 pour «Les Puritains». Au Grand Théâtre de Genève, il a fait ses débuts avec «Le Turc en Italie» en mars 1985. Il a dirigé «Don Pasquale» à Amsterdam, à Turin et à Genève en 1988 et «Le Comte Ory» à Nice, œuvre à la tête de laquelle il vient de triompher à Montréal. En février dernier, il dirige avec grand succès «Don Pasquale» au Covent Garden de Londres. Parmi ses projets, Bruno Campanella dirigera «Le Comte Ory» à la Scala en 1991 et «L'Elixir d'amour» à San Francisco en 1992.

JOHN COPLEY a commencé sa carrière à l'opéra dans le rôle de l'apprenti lors de la première production à Covent Garden de «Peter Grimes» en 1949. Il deviendra par la suite régisseur de scène au Sadler's Wells Opera et Ballet (aujourd'hui English National Opera) avant d'entrer dans cette même fonction au Covent Garden. Il y sera promu metteur en scène assistant puis principal metteur en scène résident. Pour ce théâtre, il réalise entre autres les mises en scène de «Suor Angelica», «Les Noces de Figaro», «Orfeo ed Euridice», «Don Giovanni», «La Bohème», «Faust», «Ariadne auf Naxos», «Alceste» et «Semele». Il collabore avec d'autres compagnies de Grande-Bretagne telles que le Welsh National Opera, le Scottish Opera, l'English Opera Group et le Wexford Festival. Sa carrière internationale le conduit à l'Opéra des Pays-Bas, à l'Opéra d'Etat de Bavière, aux Opéras de Vancouver, de New York City et de San Francisco. Il a réalisé, la saison passée, «Jules César» au Metropolitan de New York, «La Traviata» à Washington, «Semele» à Covent Garden et une autre production de «Tancredi» à Los Angeles.

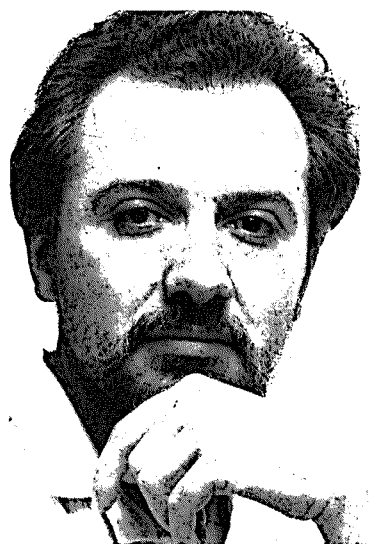
JOHN CONKLIN est un décorateur dont la renommée a largement franchi les limites des Etats-Unis. Parmi ses réalisations, il faut signaler les décors qu'il a conçus pour «le Vaisseau fantôme» ainsi que pour la création américaine du «Masque noir» de Penderecki à Santa Fe en 1988. Il réalise des décors pour des théâtres tels que ceux de New York City, du Metropolitan, de Chicago, de Houston, des Pays-Bas et de San Francisco. Sa collaboration avec ce dernier théâtre lui permettra de réaliser les décors de «Madame Butterfly», «Ariodante», «The King Goes Forth to France», «Cosi fan tutte», «Salomé», en 1985 le «Ring» de Richard Wagner et, en 1987, «La Traviata». Parmi ses réalisations récentes les plus remarquées, il faut signaler les décors et les costumes conçus pour «l'Affaire Makropoulos» de Janacek à Munich.



MICHAEL STENNETT, d'origine anglaise, réalise les costumes de nombreuses productions tant aux Etats-Unis qu'en Europe. A Chicago, il participe aux productions de «Anna Bolena» (1985) (avec laquelle il fait ses débuts à l'opéra) et «Orlando» (1986). Pour l'Opéra de Santa Fe, il conçoit les costumes de «Cosi fan tutte» et pour le Metropolitan de New York, ceux de «Jules César». En Grande-Bretagne, il collabore avec l'English National Opera («Werther», «Jules César»), avec le Welsh National Opera («La Bohème», «Peter Grimes», «Tosca»), avec Covent Garden («Alceste», «Lucrece Borgia»...). Il collabore en outre avec l'Opéra d'Australie pour lequel il crée les costumes de «Rigoletto», «Les Noces de Figaro», «Jenufa», «Tosca», «Lucia», et récemment «La Fille du régiment» et «La Force du destin». Mais il travaille également pour le Festival d'Ottawa, l'Opéra de Stockholm, et le Teatro Massimo de Palerme. Il réalise les costumes de «Semiramide» que le Metropolitan présente au cours de cette année.

DUANE SCHULER réalise ses premiers éclairages en 1971. De 1972 à 1976, il sera attaché au Guthrie Theater. Depuis il a réalisé, tant pour l'opéra, le ballet, le théâtre que pour la télévision et le film, des éclairages dans des organisations aussi diverses que le New York City Opera, les Walt Disney productions, le Houston Grand Opera, le Radio City Music Hall, le Metropolitan Opera et Broadway. A l'opéra, il faut signaler sa participation aux productions de «la Flûte enchantée», «Eugène Onéguine», «Aïda» et «Lady Macbeth de Mtsensk». Récemment, il participe à la production du New York City Opera de «The Music Man» ainsi qu'à «The Glass Menagerie» au Guthrie Theater. Son activité l'amène à participer comme consultant à de nombreuses réalisations de théâtres ainsi qu'à des réalisations telles que la nouvelle cage des lions du zoo de Brookfield.

FABIO PIRONA est né à Trieste, où il obtient son diplôme de violon au conservatoire «G. Tartini». Il étudie aussi la composition au Conservatoire «B. Marcello» de Venise et la direction d'orchestre à Rome et Sienna. De 1969 à 1975, il est violoniste dans l'orchestre du Teatro Giuseppe Verdi de Trieste. Il mène aussi une importante activité en tant que soliste et comme musicien de chambre. Au cours des années 1977, 1978 et 1979, il est l'assistant du Maître Gavazzeni au Regio de Turin, à l'Opéra de Rome, à Florence, aux Arènes de Vérone et à la RAI de Milan et Turin. En 1980, il devient le chef de l'Orchestre de Chambre de Venise et fonde l'Orchestre du Teatro Accademico de Castelfranco, avec lequel il donne de nombreux concerts et même des opéras comme «La Scala di Seta» de Rossini. A la Fenice de Venise, il dirige «Le Cinesi» de Gluck et crée l'opéra «Stradella» de César Franck. Il a effectué la révision et dirigé la première représentation moderne de «Il Caffè di Campagna» de Galuppi au Teatro Goldoni de Venise, dont il a également dirigé l'enregistrement pour la Radio-Télévision Hollandaise. Au Teatro Filarmonico de Vérone, il a dirigé «Le Couronnement de Popée» et dans plusieurs villes italiennes, «Le Messie» de Haendel. Actuellement, il est toujours directeur de l'Orchestre de Chambre de Venise et enseigne au Conservatoire de Venise. Au Grand Théâtre de Genève, il a dirigé les études musicales de «Mefistofele» de Boïto en 1988, ainsi que celles de la «Traviata», l'année suivante.



RAUL GIMENEZ est né en Argentine et il fait ses débuts au Teatro Colon de Buenos Aires en 1980 dans le rôle d'Ernesto de «Don Pasquale». En 1984, il fait ses débuts européens au Festival de Wexford dans «le Astuzie femminile» de Cimarosa. Après cela, il chantera dans tous les théâtres importants d'Europe. En Italie, il chante à Venise («Armida» et «Otello»), au Festival de Pesaro («Signor Bruschino» et «l'Occasione fa il ladro»), à Turin («Don Pasquale»), à Bologne («Signor Bruschino»), à Verone («Cosi fan tutte»). En France, il est engagé tout d'abord par le Festival de Bordeaux («Pietra del Paragone», 1986) puis à Avignon («Barbier de Séville») et à Paris («Otello» de Rossini). C'est à l'Opéra de Francfort en 1987 qu'il fait ses débuts en Allemagne dans le rôle de Fenton de «Falstaff». Cette saison, il a participé aux productions du «Barbier de Séville» au Canadian Opera, de «La Fille du régiment» à Lisbonne puis il a fait ses débuts au Covent Garden dans «Don Pasquale». Au Grand Théâtre de Genève, il participe aux productions du «Turc en Italie» (84/85) et de l'«Orfeo» de Monteverdi (85/86). Parmi ses engagements, Raul Gimenez retournera à Covent Garden pour «la Cenerentola», il chantera dans «la Sonnambula» à Lausanne et à Nancy, ainsi que dans «l'Occasione fa il ladro» à Toulouse et «le Comte Ory» au Canadian Opera.

KATIA RICCIARELLI est née à Rovigo, en Italie, et effectue ses études musicales au Conservatoire «Benedetto Marcello» de Venise. Toute une série de premiers prix de concours lui ouvrent les portes des grands théâtres d'opéra du monde entier. Elle fait ses débuts au Covent Garden, à la Scala de Milan, à Vienne, à l'Opéra de Chicago, au Metropolitan Opera de New York, à l'Opéra de Paris, ainsi qu'au Grand Théâtre de Genève où elle a été Elisabeth de Valois dans «Don Carlo», Mathilde dans «Guillaume Tell» monté pour le centenaire du théâtre, Donna Anna dans la production de Maurice Béjart de «Don Giovanni» en 1980 et Violetta dans «la Traviata» en 1982. Elle est l'interprète d'innombrables rôles tant à la scène que sur disque ou pour le film. Parmi ses plus récentes réalisations, il faut signaler sa participation à l'«Otello» de Verdi avec Placido Domingo filmé par Zeffirelli. Elle reprendra ce rôle notamment à Londres en 1987 sous la direction de Kleiber. En 1988, elle chante «Maria Stuarda» à Bari, «Lucrezia Borgia» à Rovigo et «Norma» à Cagliari. L'an passé, elle participe aux productions d'«Otello» à Vienne, «Don Carlo» à Londres et «Luisa Miller» à la Scala. Parmi ses réalisations discographiques, il faut signaler «Turandot», «Tosca», «Carmen»... Cette saison, elle participera en juin au «Don Giovanni» que dirigera Zubin Metha pour le Mai Musical Florentin. La saison prochaine, elle chantera entre autres dans «Adriana Lecouvreur» en RFA et «Mehmetto II» à Naples.

ANNE SOFIE VON OTTER, d'origine suédoise, fait ses études à Stockholm et à la Guildhall School of Music de Londres. Cette artiste est rapidement devenue une des personnalités importantes du monde musical international. Elle se produit dans les principales villes d'Europe et d'Amérique du nord, sous la direction de chefs tels que Bernstein, Colin Davis, Gardiner, Giulini, Levine, Sinopoli et Solti. Elle a l'occasion de se produire dans les maisons d'opéra les plus prestigieuses telles que Covent Garden, le Metropolitan Opera de New York, La Scala, les théâtres de Berlin, Munich et Genève où elle fit ses débuts dans «Cosi fan tutte» au cours de la saison 84/85. Parmi ses projets, elle incarnera Idamante d'«Idomeneo» et Oktavian du «Chevalier à la rose» au Met, Angelina de «Cenerentola» à Covent Garden ainsi que Cherubino des «Noces de Figaro» dans le même théâtre et en concert avec Sir Georg Solti à Londres, Paris, Francfort et Vienne. Anne Sofie von Otter a participé en outre à plusieurs enregistrements tels que «Cosi fan tutte» (Marriner), «Orfeo» de Gluck (Gardiner), «Hänsel und Gretel» (Tate) et réalisera prochainement «le Chevalier à la rose» (Maazel), «la Damnation de Faust» (Levine), «Rosamunde» de Schubert (Abbado), «Idomeneo» de Mozart (Gardiner).



HARRY PEETERS est né aux Pays-Bas. Il accomplit ses études de chant au Conservatoire de Maastricht ainsi qu'à Vienne. En 1983, il obtient le premier prix du Concours International du Belvédère de Vienne. Il est immédiatement engagé dans la troupe du Volksooper de Vienne où il chante des rôles tels que Basilio («Barbier de Séville»), Sarastro («Flûte enchantée») et Colline («La Bohème»). Il remporte un très grand succès en remplaçant au pied levé Ruggero Raimondi dans le Requiem de Verdi lors des Wiener Festwochen (1985). La même année, il est engagé à l'Opéra de Paris pour «Le Siège de Corinthe» de Rossini. Au Festival de Salzbourg 1986, il chante la cantate «Golgotha» de Frank Martin avec Dietrich Fischer-Dieskau, Christa Ludwig et Peter Schreier. En 1987, Harry Peeters fait ses débuts à l'Opéra de Darmstadt avec les rôles de Philippe de «Don Carlo» et Gurnemanz de «Parsifal». De 1987 à 1989, il chante à l'Opéra de Düsseldorf parallèlement à des engagements dans les principaux théâtres d'Europe. Pour le disque, il enregistre «Salomé» dirigé par Seiji Osawa et «La Flûte enchantée» avec Sir Neville Marriner. En 1992, il fera ses débuts américains à Los Angeles dans le rôle de Kaspar du «Freischütz» de Weber. Cette saison, Harry Peeters a fait ses débuts au Grand Théâtre de Genève, dans le rôle de Sènèque du «Couronnement de Poppée» de Monteverdi, il incarnait ensuite Barbe-Bleue dans l'œuvre de Paul Dukas.

SUZANNA GUZMAN est née à Los Angeles aux Etats-Unis. Elle partage sa carrière entre l'opéra, le concert et la comédie musicale, chantant notamment Lady Thiang dans «The King and I» avec Yul Brinner à l'occasion d'une tournée américaine. Elle participe à d'autres productions de ce type telles que «Carousel», «South Pacific», «The Sound of Music» et «Man of La Mancha». A l'opéra, parmi les nombreux rôles qu'elle a l'occasion d'aborder sur les scènes les plus importantes des Etats-Unis, il faut noter Charlotte de «Werther», Carmen, Isabella de l'«Italienne à Alger» et Augusta Tabor de «The Ballad of Baby Doe». Au cours de la saison 86/87, elle chante à Washington sous la direction de Rostropovitch dans «La Fiancée du Tsar». Elle créera ensuite le rôle de Leocadia de l'opéra «Goya» de Menotti. Cette saison, elle chante Maddalena de «Rigoletto» à l'Opéra d'Anchorage, elle rejoint ensuite le Met de New York pour y incarner le même rôle et Flora de «Traviata». Elle participe également à une production de «Boris Godounov» à Columbus ainsi qu'à «Carmen» à Anchorage. Parmi ses projets, il faut signaler «Rigoletto» la saison prochaine au Met, «Fledermaus» en 1991 et «Rosenkavalier» en 1992 tous deux à San Diego. C'est à l'Opéra de Los Angeles qu'elle aborde le rôle d'Isaura de «Tancredi». Suzanna Guzman fait ici ses débuts au Grand Théâtre de Genève.

DONNA BROWN étudie le chant, le piano et la composition au Canada avant de venir se perfectionner en Europe. Elle obtient une bourse du Franz Schubert Institut en Autriche et de la Fondation Royaumont en France. En 1982, elle est lauréate de la Fondation Herbert von Karajan à Salzbourg où elle travaille avec Edith Mathis. Elle débute à la scène dans le rôle de Micaela dans «la Tragédie de Carmen» de Peter Brook puis est engagée par l'Opéra de Paris pour le rôle titre de «Hippolyte et Aricie». Elle chante ensuite Scylla dans «Scylla et Glaucus» à l'Opéra de Lyon, Nanetta à l'Opéra de Bordeaux, Zerlina et Pamina au Canadian Opera Company (Toronto). Elle a l'occasion de travailler et d'enregistrer avec des chefs tels que Daniel Barenboim, John Eliot Gardiner, Georges Prêtre, William Christie, Philippe Herreweghe. Au Grand Théâtre, elle incarnait Madeleine dans «le Postillon de Lonjumeau» en décembre passé, et elle reviendra cette saison encore pour «Alicina» de Haendel.



ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE:  
Premiers violons: Stefan Muhmenthaler, Medhat Abdel-Salam, Cristina Draganesco, Dominique Guibentif, Frank Manigler, Dorin Matea, Hisayuki Ono, Betül Bozok, Véronique Kūmin, Muriel Volckaert.  
Seconds violons: Régis Plantevin, Mireille Mercanton, Georges Alvarez, Noémi Bochet, Lisane Manigler, François Siron, Geneviève Vauquet, Monique Westphal.  
Altos: André Vauquet, Barry Shapiro, Jean-Pierre Buvelot, Carol Figeroid, Laurent Lavoisier, Herbert Orehl.  
Violoncelles: François Guye, Tatiana Valleise, Cheryl House, Karl Kuhner, Willard White.  
Contrebasses: Martin Humpert, Daniel Gobet, Anton Novak, Théodore Siegrist.  
Flûtes: Jean-Claude Hermenjat, Bernard Demottaz.  
Hautbois: Vincent Gay-Balmaz, Sylvain Lombard.  
Clarinettes: Michel Westphal, Georges Richina.  
Bassons: Raynal Malsan, Norio Kato.  
Cors: Brian Mihleder, Jacques Robellaz.  
Trompettes: Dennis Ferry, Michel Cuvit.  
Percussion: Yves Brustaux, Michel Mailard, Raymond Jaquier.  
Clavecin: David Gowland.

CHŒURS: Ténors: Jaume Baro, Richard Brozek, Raymond Charles, Jordi Constanti, Omar Garrido, Vladimir Iliev, Brett Martin, Parvan Netchov, Jovo Reljin, Michel Tailandier, Carlos Vargas.  
Basses: Wolfgang Barta, Remo Cambiati, Jacques Djirikian, Hans Frei, Miroslaw Godlewski, Leonard Graus, Gregor Koubrak, Matthieu Laguerre, Radomir Markovic, Marc Mazuir, Daniel Rouard.

FIGURANTS: Françoise Ferrier, Laurence Gachet, Jessyca Martinal, Marie-Christine Maurer, Martine Michellod, Marc Aeschbacher, Emmanuel Amon, Ricardo Alvarez, Thomas Benard, Giuseppe Bianco, Chris Candrelrier, Simon Charras, Fabrice Chêne, Raoul Correa, Herbert Cruz, Eugène Gaydarov, Mathieu Gobet, Raymond Liemann, Paul Neuhaus, Iwo Neumann, Alyrio Oliveira da Silva, Mario-Charles Pertusio, Ivan Petroff, Albin Pontet, Jean Rigopoulo, Paolo Rosaci, Luis Ruiz, Frédéric Serex, Jean-Jacques Tacheron.

---

ECOUTER ET REECOUTER: Quelques éditions pirates difficilement trouvables et trois intégrales disponibles dans le commerce, c'est la discographie de «Tancredi», qu'on détaillera dans l'ordre suivant: Tancredi, Amenaïde, Argirio, Orbazzano, Isaura.

1976: Patricia Payne, Anna Francis, Keith Lewis, Tom Mac Donnel, Elisabeth Stokes; Chœur London Voices; Orchestre du Centre d'Action Musicale de l'Ouest, dir. John Peraras («ARION»).

1978: Fiorenza Cossotto, Lella Cuberli, Werner Hollweg, Nikolai Ghiuselev, Helga Müller; Chœur de la WDR; Orchestre Cappella Coloniensis, dir. Gabriele Ferro («ITL»).

1983: Marilyn Horne, Lella Cuberli, Ernesto Palacio, Nicola Zaccaria, Bernadetta Manca di Nissa; Chœur et Orchestre du Théâtre de la Fenice, dir. Ralf Weikert («CBS»).



#### NOTE SECRETE DE L'AN VI (1798) LA FETE DE L'ESCALADE

A Genève, la condition des Natifs (c'est-à-dire des gens nés dans la ville mais n'y exerçant aucun droit politique) était avilissante. Quoique payant de lourds impôts, ces individus étaient complètement exclus de la vie politique. Ils ne pouvaient pas espérer devenir bourgeois, car le prix du droit de cité était devenu exorbitant. Au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fallait payer 12 écus pour acquérir la bourgeoisie; en 1770, il en fallait donner jusqu'à 1000. Or, les Natifs étaient presque tous pauvres. Voltaire, qui avait résidé aux Délices, puis à Ferney 1) prit leur parti et les entraîna à rompre leurs chaînes. Le 8 février 1781, une violente bataille s'engagea entre deux cercles de Natifs et un cercle de Représentants (parti des Bourgeois). Il y eut plusieurs morts et blessés. Le gouvernement accorda alors aux Natifs, par un nouvel édit qui fut nommé «Edit bienfaisant», quelques droits nouveaux, entre autres l'admission gratuite à la bourgeoisie pour les Natifs établis depuis trois générations. Mais le gouvernement ne tint pas ses promesses. Le 8 avril 1782, une nouvelle émeute éclata. La violence populaire se déchaîna pendant une journée entière; elle fit 60 morts et blessés. Les Conseils et syndics durent démissionner, et les Négatifs (le parti aristocratique) s'enfuirent de la ville. Un gouvernement provisoire, nommé Commission de sûreté, fut installé. Les Négatifs, voulant reprendre le pouvoir, invoquèrent pour la troisième fois (acte de médiation de 1737, édit de 1765 furent les deux précédentes occasions) l'aide des puissances garantes: Français, Bernois et Sardes vinrent cerner la ville (sur la demande de la France, la Sardaigne avait remplacé Zurich). La ville se rendit. Les troupes entrèrent. Le gouvernement fut rétabli et fit publier un nouvel édit, qui fut nommé «l'Edit noir», par lequel tous les droits que le peuple avait acquis depuis le commencement du siècle étaient abolis. Pour être agréable à la Sardaigne, on alla jusqu'à décréter que la fête de l'Escalade ne serait plus célébrée, «vu les circonstances!» Trois fois exilé de Genève, banni des Etats du roi de Sardaigne et du royaume de

France, Jacques Grenus habitait ce dernier pays depuis la Révolution 2) et excitait les Genevois dans leurs revendications 3). A la fin de l'année 1793, il s'employa à créer le «club des Montagnards», formé de sentinelles avancées de la liberté genevoise. L'une des premières démarches de cette association fut le rétablissement de la fête de l'Escalade. Comment les Genevois de 1782 qui avaient demandé à la maison de Savoie d'intervenir dans leurs affaires auraient-ils pu continuer à célébrer la victoire de 1602? Onze ans plus tard, les circonstances étaient différentes. Célébrer l'Escalade, c'était faire pièce au gouvernement aristocratique de 1782, c'était exalter le sentiment populaire, qui ne s'était jamais accommodé de l'hommage rendu à l'ennemi savoyard. Dans l'idée des Montagnards, la célébration renouvelée de l'Escalade était un acte révolutionnaire emportant l'adhésion du peuple entier. Voici comment Jacques Grenus va s'employer pour passer de l'exaltation populaire, qui perçoit la victoire de l'Escalade comme un signe de son indépendance, à la perte de cette indépendance au profit de l'incorporation de Genève à la France, perçue alors comme un signe d'émancipation. Pour opérer ce détournement stupéfiant dont la contradiction n'est pas sans rappeler d'autres manifestations analogues dans les circonstances révolutionnaires, Jacques Grenus, en présentant la note secrète qu'on lira ci-dessous, s'appuie sur des considérations économiques propres à la situation géographique de Genève. La Savoie, écrit-il, n'a le blé en quantité suffisante pour elle-même que dans les bonnes années; le pays de Gex n'en a que pour six mois seulement; il faut une excellente année pour que le pays de Vaud se suffise à lui-même et le Valais manque de grains. Les petits Etats n'ont subsisté que par la faute des monarchies. C'étaient des sangsues qui attiraient le sang en se plaçant près de la peau des grands Etats.

#### NOTE SECRETE

L'utilité de cette réunion est facile à démontrer sous les rapports militaires et commerciaux. D'abord sous les rapports militaires, il suffit de jeter les yeux sur une carte pour se convaincre

que les frontières de la République à l'Est sont dégarnies de toutes places fortes depuis Besançon jusqu'à Briançon, c'est-à-dire sur une étendue de 80 lieues, car il ne faut compter pour rien les forts de l'Ecluse, Pierre-Châtel, Montmélian, Barreau, et même les fortifications de Grenoble. La nécessité d'établir une place forte ou une ville de guerre entre Besançon et Briançon fut établie par Bureau-Puzy dans son rapport à l'Assemblée constituante sur les places et villes de guerre. Cette nécessité s'est accrue par la réunion du Mont-Blanc et par nos relations avec la République cisalpine. Il est indubitable que, pour faciliter la communication de toutes les parties de la France avec l'Italie, le chemin de Saint-Maurice et du Simplon, qui forme l'ancienne voie romaine, sera rétabli. Sous les rapports commerciaux, il est aisé d'apercevoir que Genève se trouve dans la plus heureuse position pour être une des principales villes d'entrepôt, car elle est placée sur un fleuve qui peut être facilement rendu navigable, elle touche à un lac qui, lui, présente cet avantage sur une grande étendue; elle se trouve dans cette riche vallée qui sépare les Alpes du Jura. De même que toutes les rivières affluent sur Genève, les routes par terre y aboutissent; il serait très difficile de leur donner une autre direction. Le ministre Choiseul, qui connaissait l'avantage d'avoir sur le lac de Genève une place fortifiée et commerçante, voulut établir Versoix; de son côté, le roi de Sardaigne fonda Carouge. Ces établissements ne peuvent prospérer sans faire des dépenses énormes dont la République serait dispensée par la réunion de Genève: cette ville ancienne est bien fortifiée, surtout du côté de la Suisse; il serait très facile de la rendre inexpugnable. Genève a intérêt à demander sa réunion: 1) pour la facilité de ses approvisionnements, qu'elle tire de France; 2) pour la liberté de son commerce, que nos douanes entravent de toutes parts; 3) pour la diminution de ses dépenses locales. Il est bon de savoir que les recettes ordinaires qu'elle fait ne peuvent satisfaire à ses dépenses; elle a été obligée de recourir successivement à des moyens très extraordinaires et très révolutionnaires. Les ressources qu'ils

ont fournies vont être épuisées. La masse des habitants, qui est très éclairée, sentira facilement l'utilité de cette réunion. Il suffira, pour qu'elle la provoque, de répandre à propos quelques imprimés et de lui enlever les moyens de s'enrichir par la contrebande. Enfin, on lui donnera également de l'inquiétude pour son commerce en faisant quelques dispositions pour communiquer entre l'Ain et le Mont-Blanc par un pont à quelque distance de Genève. Les révolutions fréquentes que ce petit Etat a éprouvées et celles dont il est encore menacé par rapport à sa situation financière font que les Suisses prennent fort peu d'intérêt à son sort. Il est démontré que les Genevois trouvent les plus grands avantages à la réunion et que la France gagnerait de son côté une place forte qui lui est nécessaire et une ville dont les établissements commerciaux recevraient le plus grand accroissement. On espère que ces motifs détermineront le Directoire exécutif à charger le ministre des Relations extérieures de prendre les mesures convenables pour amener les Genevois à demander leur réunion à la France; sa sagacité répond du succès.  
Serge Arnould

Sources: Chapuisat: Genève et la Terreur. La Municipalité de Genève pendant la domination française. Extraits de ses registres et de sa correspondance (1798-1814).

1) Chroniques N° IV et V. 2) Chronique N° XII. 3) Chronique N° III: le saccage du Théâtre de Neuve lors de la présentation de Guillaume Tell.

Prochaine chronique: L'esprit public en l'an VIII (1800).

---

## PROCHAINES MANIFESTATIONS

Abonnement: jeudi 10, dimanche 13, mardi 15, vendredi\* 18 et lundi\* 21 mai 1990 à 20 heures  
Hors abonnement: jeudi\* 24 mai à 20 heures

### ALCINA

Opéra en trois actes de Georg Friedrich Haendel. Livret de A. Marchi d'après l'Orlando Furioso de l'Arioste. Direction musicale: William Christie. Conception dramaturgique: Jean-Marie Villégier. Mise en scène: Philippe Berling. Décors: Carlo Tommasi. Costumes: Patrice Cauchetier. Lumières: Michel Schaffter. Alcina: Arleen Auger. Ruggiero: Della Jones. Morgana: Donna Brown. Bradamante: Kathleen Kuhlmann. Oronte: Jorge Lopez-Yanez. Melisso: Natale de Carolis. Oberto: Martina Musacchio. Orchestre de la Suisse romande. Chœurs du Grand Théâtre. Chef des chœurs. Jean Laforge. \* Représentation télévisée: éclairages originaux modifiés. Nouvelle production. Coproduction avec le Théâtre du Châtelet, Paris. Avec l'appui du Cercle du Grand Théâtre.

---

Jeudi 19 avril 1990 à 20 heures

### RECITAL FELICITY LOTT, SOPRANO GRAHAM JOHNSON, PIANO Lieder de Schumann, Wolf et R. Strauss

---

Mardi 24 avril 1990 à 20 heures

### RECITAL UTO UGHI, VIOLON EUGENIO BAGNOLI, PIANO Œuvres de Beethoven et Schumann

---

Administration du Grand Théâtre, 11, bd du Théâtre, 1211 Genève 11, tél. 21 23 18. Bureau de location du Grand Théâtre, place Neuve, tél. 21 23 11. Heures d'ouverture des guichets de 10 heures à 19 heures. Samedi fermeture à 17 heures. Les soirs de spectacle ouverture du guichet de la location une heure avant le début de la représentation. Responsable de la publication: Hugues R., Gall, Directeur général. Réalisation: Roland Aeschlimann. Choix des textes: Alain Duault, Christian Schirm. Héliographia SA, Genève.

# FONDATION DU GRAND THEATRE DE GENEVE

## BUT

La Fondation a pour but d'assurer l'exploitation du Grand Théâtre de Genève, notamment en y organisant des spectacles d'art lyrique, chorégraphique et dramatique. C'est une fondation d'intérêt public communal dont l'objet est artistique et culturel.

## RESSOURCES

Les ressources financières de la Fondation sont constituées par  
les subventions des pouvoirs publics,  
les dons et legs qu'elle peut recevoir,  
les recettes d'exploitation.

## ORGANES

Les principaux organes de la Fondation sont:  
le Conseil (onze membres), qui en est l'organe suprême,  
le Bureau (cinq membres du Conseil).  
Le Conseil administratif de la Ville de Genève fonctionne comme autorité  
de surveillance de la Fondation.  
Le statut de la Fondation a fait l'objet d'une loi cantonale votée le 20 novembre 1964  
par le Grand Conseil de la République et Canton de Genève.

## COMPOSITION

Le Conseil de Fondation est aujourd'hui composé comme suit:  
Bureau: Jean-Flavien Lalive, président, Albert Chauffat, vice-président, Pierre Sciclounoff,  
secrétaire, René Emmenegger, conseiller administratif, Jacqueline Burnand, conseillère administrative.  
Autres membres: André Clerc, Catherine Eger, Jacques Hämmerli, Louis Nyffenegger,  
René Schenker, Frédéric Weber.

Les personnes qui s'intéressent aux arts lyrique et chorégraphique peuvent devenir membres des associations suivantes:  
Association genevoise des amis de l'opéra et du ballet  
Cercle du Grand Théâtre  
Cercle romand Richard Wagner  
Association pour le Ballet, Genève

---

## MANIFESTATIONS AU FOYER

Jeudi 26 avril 1990 à 14 heures 30  
Concert commenté pour les enfants

**LE QUATUOR**  
avec Le Quatuor Sine Nomine. Présentation Arié Dzierlatka

---

Dimanche 29 avril 1990 à 20 heures

**CONCERT**  
Jean Piguet et Margarita Karafilova, violons. Elizabeth Athanassova, piano  
Œuvres de Martinù, Chostakovitch, Moszkowski, Kreisler

---

Dimanche 6 mai 1990 à 11 heures 30

**RECITAL PETER GRUNBERG, PIANO**  
Œuvres de Haydn, Prokofiev et Schumann

---

Prochaine conférence des amis de l'opéra: lundi 7 mai 1990 à 18 h 15 à la Salle Centrale: «Alcina», par M. Pierre Michot.

# CERCLE DU GRAND THEATRE DE GENEVE



## BUT

Le Cercle du Grand Théâtre de Genève a pour but de grouper toutes les personnes physiques ou morales qui s'intéressent aux activités du Grand Théâtre, en particulier dans le domaine des arts lyrique et chorégraphique, et qui désirent appuyer ses entreprises, notamment en lui accordant un soutien financier. Ses ressources financières sont constituées par les dons et les legs ainsi reçus.

## COMITE

Le comité du Cercle est aujourd'hui composé comme suit:

Bureau: M<sup>me</sup> Elisabeth Salina Amorini, présidente, M. Pierre Sciclounoff, vice-président, M. Guy Barbier, trésorier, M<sup>me</sup> Béatrice Caillat, secrétaire, MM. Claude Barbey, Ronald Grierson, François Jaton, Janez Mercun, Vincent Meyer, Jean-Claude Nicole, Yves Oltramare, Edgar de Picciotto, Gian Luca Salina Amorini.

Les personnes et sociétés  
ayant d'ores et déjà apporté leur soutien au Cercle  
sont les suivantes:

Arthur Andersen & Co	M. et M <sup>me</sup> Guy Lefort
Banque Frank SA	MM. Lombard, Odier & C <sup>ie</sup>
Banque Leu Genève SA	M. et M <sup>me</sup> Olivier Maus
M <sup>me</sup> Saskia van Beuningen	M. et M <sup>me</sup> Vincent Meyer
M <sup>me</sup> Michèle Brolliet	M. et M <sup>me</sup> Pierre Mirabaud
Bulgari SA	J. P. Morgan (Suisse) SA
Capital International SA	M. et M <sup>me</sup> Yves Oltramare
C <sup>ie</sup> de Banque et d'Investissements	M. et M <sup>me</sup> Claudio Panetti
M. Bruce A. Dawson	M. et M <sup>me</sup> Gilles Petitpierre
M. Guy Demole	MM. Pictet & C <sup>ie</sup>
M. George Embiricos	M. Philippe Reichenbach
M. Jean-Louis Fatio	Baron et Baronne
MM. Ferrier Lullin & C <sup>ie</sup> SA	Edmond de Rothschild
M <sup>me</sup> Pierre Folliet	Temtrade SA
Guyertzeller Bank SA	Unigestion SA
Inca-Bank	M. Olivier Vodoz
M. et M <sup>me</sup> Philippe Joye	SG Warburg Soditic Group
Lacoray SA	M. et M <sup>me</sup> Paul-Annik Weiller
Baron et Baronne Philippe Lambert	

Secrétariat: Grand Théâtre de Genève, 11, bd du Théâtre, 1211 Genève 11, tél. 21 23 18, compte n° 530290 MM. Pictet & C<sup>ie</sup>.



*Habsburg, Feldman*

FINE ART AUCTIONEERS



Marc Chagall, « Le Violoniste au Monde renversé », huile sur toile, signé et daté 1929, 91,5×73,5 cm. Vendu à New York le 8 mai 1989 pour \$4.62 millions (Sfr. 7.392.000). Prix record pour l'artiste.

---

VENTES AUX ENCHÈRES · VENTES DE GRÉ À GRÉ

---

ÉVALUATIONS · FINANCEMENT

---

Habsburg, Feldman S.A.  
202, route du Grand-Lancy · 1213 Onex/Genève  
Tél. (022) 757 25 30 · Télex 422 757 HFSA CH  
Fax (022) 757 64 98

HF-en-Ville  
1, rue du Mont-Blanc · 1201 Genève  
Tél. (022) 738 02 22  
Fax (022) 738 01 71

*Brachard*

ouvre un nouvel espace

NOU  
VEAU  
FOR  
MAT

# Louis Vuitton. L'âme du voyage.



**L**V Hommes de métier, les compagnons malletiers savent renouveler la tradition sans la perdre. Leurs bagages traduisent les valeurs de Louis Vuitton, qualité et création. Ce sont les mêmes qu'encourage, à travers une politique vouée à la création contemporaine, la Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique.

Louis Vuitton. Dans ses magasins exclusifs:

Genève, 40 rue du Marché • Lausanne, 30 rue de Bourg • Crans-sur-Sierre, rue du Prado  
Zurich, St. Peterstrasse 11 • St. Moritz, Palace Arcade



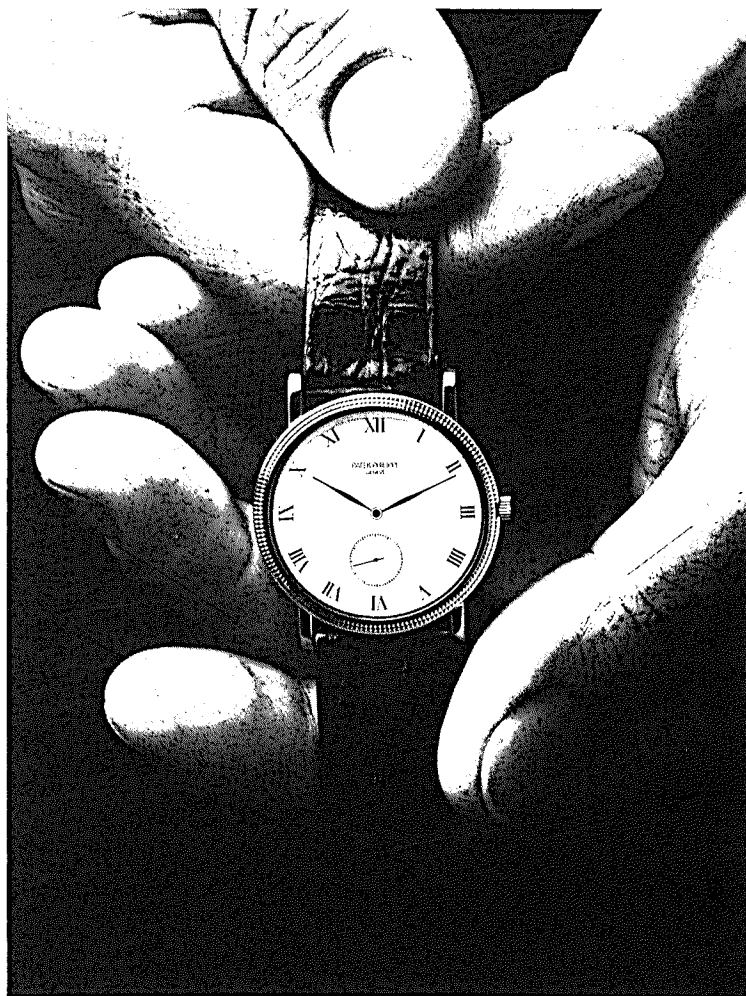
MAISON FONDÉE EN 1854

**L**ORSQUE vous prenez en mains une Patek Philippe, vous ressentez d'abord une vraie présence. Celle d'un objet d'une rare perfection.

Ce sentiment, nous le connaissons bien. C'est celui qu'éprouvent nos horlogers chaque fois qu'une Patek Philippe quitte l'établi.

Pour nous cela ne dure que l'espace d'un instant; pour vous, le temps d'une vie. Car cette montre, nous l'avons conçue pour qu'elle soit vôtre à jamais. C'est notre raison d'être chez Patek Philippe. La même depuis cinq générations.

Il est ainsi des choix qui s'imposent. Comme celui d'une Patek Philippe. Pour une vie au moins.



**PATEK PHILIPPE**  
**GENEVE**


Maîtres Horlogers-Joalliers  
Magasin: 41, rue du Rhône - 22, quai Général-Guisan  
Tél. 20 03 66

DECCA

## extraits du catalogue decca


strauss  
elektra

Nilsson/Resnik/Collier/  
Krause/Stolze  
Wiener Philharmoniker  
Sir Georg Solti

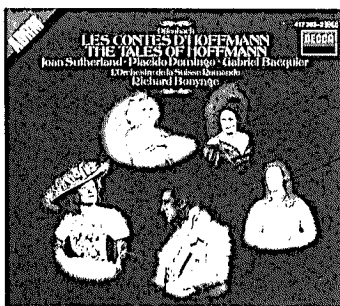
417 345-2 

verdi  
simon boccanegra

Te Kanawa/Nucci/Aragall/  
Burchuladze  
Orchestra e Coro del Teatro  
alla Scala  
Sir Georg Solti


425 628-2 

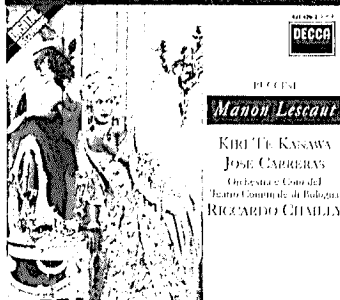
à paraître prochainement



offenbach  
les contes d'hoffmann


Sutherland/Domingo/  
Bacquier/Tourangeau/  
Cuénod  
Orchestre de la Suisse  
Romande  
Richard Bonynge

417 363-2 



puccini  
manon lescaut


Te Kanawa/Carreras/Coni  
Bologna Opera Orchestra  
and Chorus  
Riccardo Chailly

421 426-2 



rossini  
il barbiere di siviglia

Nucci/Bartoli/Matteuzzi/  
Burchuladze/Fissore  
Orchestra e coro del Teatro  
Comunale di Bologna  
Giuseppe Patané

425 520-2 

nouveau



NUCCI - BARTOLI - MATTEUZZI  
FISSORI - BURCHULADZE  
DALL'OPERA AL CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA  
GIUSEPPE PATANÈ



# Chez Lipp, le chaud après le show!

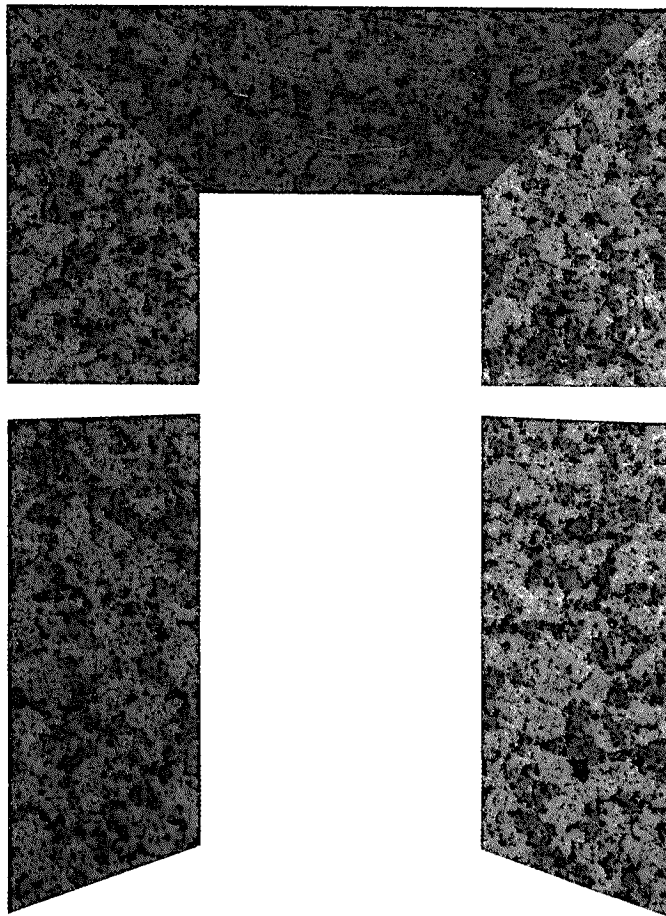
Le rideau est tombé. A table pour jouer les prolongations!  
Après la salle ou la scène, c'est chez Lipp que commence la  
plus délicieuse des représentations. Et pour être  
aux premières loges, n'oubliez pas de réserver à l'entracte!



BRASSERIE  
**LIPP**  
RESTAURANT

Tous les soirs, jusqu'à une heure du matin, Lipp c'est l'après-spectacle par excellence!

CONFÉDÉRATION CENTRE  
8, rue de la Confédération 1204 Genève. Tél. 29 31 22



---

adler

J O A I L L I E R S  
D E P U I S  
1 8 8 6

GENÈVE: 42, RUE DU RHÔNE  
19, PASSAGE MALBUISSON  
HÔTEL HILTON - 19, QUAI DU MONT-BLANC

