

cité de la musique

André Larquié

président

Brigitte Marger

directeur général

sommaire

le piano de Liszt

concert jeune public

mercredi 17 mai à 15h et jeudi 18 mai à 14h30

page 4

Chopin et Liszt - naissance d'une nouvelle virtuosité

rencontre

vendredi 19 et samedi 20 mai à 10h

page 5

Franz Liszt

concert

dimanche 21 mai à 15h

page 8

fiches techniques sur les instruments

page 14

biographies

page 16

A l'occasion de la restauration du piano Erard de 1843, sur lequel Franz Liszt joua lors de ses concerts à Lyon, le **musée de la musique** organise un cycle autour du piano romantique. Le piano Pleyel de 1841, « frère jumeau » du piano de Frédéric Chopin, accompagne également les rencontres *Chopin et Liszt : naissance d'une nouvelle virtuosité*. Celles-ci ont pour vocation de présenter les deux figures emblématiques du piano romantique qui ont largement contribué à l'évolution, voire à la révolution, de la technique et de l'écriture pianistiques. Une séance à partir d'écoute d'enregistrements rares permet de révéler les écoles pianistiques qu'ils ont engendrées et de débattre de l'interprétation. Le rapport de ces deux compositeurs avec les firmes et les facteurs de pianos de l'époque, est abordé au cours du forum *Facture et écriture* (samedi 20 mai). Philippe Bianconi joue le jeu de cette découverte par de nombreux moments musicaux. Georges Pludermacher offre deux concerts, l'un pour le jeune public et l'autre, le dimanche, destiné au public adulte et aux familles. Ces concerts explorent les différentes sources d'inspiration de Liszt : la virtuosité diabolique, l'inspiration populaire, le dépouillement visionnaire et les hommages à deux grands titans de la musique : Jean-Sébastien Bach et Ludwig van Beethoven.

mercredi

17 mai - 15h

jeudi

18 mai - 14h30

amphithéâtre du musée

le piano de Liszt

Franz Liszt

Méphisto-valse n° 1

durée : 12 minutes

**concert pour les jeunes
à partir de 8 ans**

Variations sur « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen »

durée : 15 minutes

Rhapsodie n° 12 en ut dièse mineur

durée : 10 minutes

Georges Pludermacher, pianoforte Erard 1843*

Marc Dumont, présentation

durée du concert : 1 heure

* instrument appartenant aux collections
du musée de la musique (voir fiche technique p. 14)

vendredi

19

et samedi

20 mai

amphithéâtre du musée

rencontre

Chopin et Liszt

naissance d'une nouvelle virtuosité

Ces deux journées sont consacrées au piano romantique à travers deux grands compositeurs : Chopin et Liszt. Révolutions harmoniques, virtuosité, sources d'inspiration, formes et liens entre facture et écriture seront le fil conducteur de la découverte à travers de nombreux documents visuels et sonores, des écrits, des débats et des moments musicaux.

avec la participation de :

Rémy Stricker, président de séance, professeur d'esthétique au Conservatoire de Paris

Maria Eckhardt, directrice du Musée mémorial et du Centre de recherche Franz-Liszt à Budapest

Jean-Jacques Eigeldinger, professeur de musicologie à l'université de Genève

Alain Louvier, compositeur, professeur d'analyse au Conservatoire de Paris

Jean-Claude Battault, technicien de conservation au laboratoire de recherche et de restauration du musée de la musique

vendredi 19

10h **Chopin, Liszt et les autres**

A travers une galerie de portraits, les virtuoses à Paris dans les années 1830-1840. Chopin et Liszt inventent une nouvelle technique pianistique. De l'improvisation à la composition, comment les deux musiciens élaborent-ils les grandes formes ?

moment musical :

Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Johann Peter Pixis, Henri Herz, Carl Czerny, Frédéric Chopin
Hexaméron, Grande fantaisie de bravoure sur la Marche des Puritains de Bellini

Frédéric Chopin

Ballade en fa mineur, op 52 n° 4

Franz Liszt

Vallée d'Obermann

Philippe Bianconi, piano Pleyel 1841*,
piano Erard 1843*, piano Steinway

15h *les relations musicales entre Chopin et Liszt*

Comment les deux musiciens se considéraient-ils l'un l'autre ?
Comment, chacun à leur manière, assimilèrent-ils la musique populaire ? Comment traitèrent-ils la pièce brève ? Liszt à l'œuvre sur Chopin : transcriptions, écrits et hommages.

moment musical :

Frédéric Chopin

Prélude en mi mineur, op 28 n°4

Mazurka en mi mineur, op 41 n° 2

Allegretto en la majeur

Prélude en ré majeur, op 28 n° 5

Prélude en si bémol majeur, op 28 n° 21

Franz Liszt

Klavierstück n° 1

Glans de Woromince n° 1

Quatre pièces inédites pour Marie Wittgenstein

Nuages gris

Funérailles

Philippe Bianconi, piano Pleyel 1841*,
piano Erard 1843*

* instrument appartenant aux collections
du musée de la musique (voir fiche technique p. 14)

samedi 20 mai

10h *deux traditions*

A travers les souvenirs écrits et les enregistrements des élèves de Chopin et de Liszt, peut-on se faire une idée de leur manière de jouer et d'enseigner ?

textes et enregistrements de **Raoul Koczalski, Joseph Weiss, Moritz Rosenthal, Arthur Friedheim, Emil von Sauer**

15h forum du musée

facture et écriture

Autour du piano Pleyel de 1841* et du piano Erard de 1843*, instruments d'époque, l'histoire, les caractéristiques techniques, la facture des pianos Pleyel et Erard ainsi que les relations de Chopin et de Liszt avec ces deux types d'instruments et leurs facteurs.

moment musical :

Frédéric Chopin

Valse en mi bémol majeur, op 18

Nocturne en ut dièse mineur, op 27 n° 1

Franz Liszt

Grand Galop chromatique

Les Cloches de Genève (première version)

Philippe Bianconi, piano Pleyel 1841*,
piano Erard 1843*

* instruments appartenant aux collections
du musée de la musique (voir fiches techniques p. 15)

dimanche

21 mai - 15h

amphithéâtre du musée

concert

Franz Liszt

Méphisto-valse n° 1

durée : 12 minutes

Variations sur « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen »

durée : 15 minutes

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 3 « héroïque »

(extrait, transcription de Franz Liszt)

marche funèbre

durée : 15 minutes

Franz Liszt

Rhapsodie n° 12 en ut dièse mineur

durée : 10 minutes

Georges Pludermacher, piano Erard 1843 (instrument appartenant aux collections du musée de la musique ; voir fiche technique p. 15)

concert enregistré par *France Musiques*

Franz Liszt*Méphisto-valse n° 1*

C'est en 1860 que Liszt réalise une transcription pour piano (dédiée à son éminent disciple Carl Tausig) du second des *Deux Episodes* de *Faust* de Lenau pour orchestre (1858). La scène, oscillant entre pathétique et dérision, évoque la puissance du Malin qui, armé de son seul violon, conduit une noce villageoise à l'hallucination collective, tandis que Faust séduit la fiancée. Le folklore pittoresque de cette orgie pastorale ne pouvait qu'exalter au plus haut point l'imagination du Hongrois, lecteur des Romantiques allemands. Son imagination fut aussi peut-être inspirée, dans le cas de ce fragment survolté, par le jeu et la personne de Paganini, figure emblématique du virtuose-violoniste auquel la critique allait jusqu'à prêter les « signes certains d'une origine satanique » (cité par Fétis).

Si la décennie précédente avait conduit Liszt (devenu Kapellmeister de Weimar) à élargir ses idées pianistiques vers des conceptions orchestrales à grande échelle (*Poèmes symphoniques*), la première des *Méphisto-valses* procède à l'inverse. Page au programme poétique linéaire (prologue, valse en *la* majeur, long intermède lyrique en *ré* bémol majeur, coda infernale), cette valse brillantissime est clairement marquée par la conquête d'espaces, de formes et d'effets orchestraux, due en particulier à l'assimilation du fantastique berliozien.

Mais en l'occurrence, le virtuose-pianiste filtre ici cet acquis symphonique au service d'une poétique du soliste, puissant moteur d'innovation sonore. Certaines figures âpres et ironiques témoignent du degré d'inventivité déployé ici par Liszt : récit amorcé par un incisif motif *marcato* à 3/8 à l'allure percussive bartokienne, fulgurant trait en *glissando* (première section) préfigurant le vocabulaire ravélien, diaboliques motifs de trilles aigus (second épisode) imitant pianistiquement les figures fantastiques d'un Weber ou d'un Mendelssohn...

Rien de surprenant alors dans la métamorphose opérée au fil de la série de *Méphisto-valses* : ces cinq pièces présentent, en concentré, l'évolution du rapport de Liszt

à la virtuosité et à ses pouvoirs. Ecrite par l'auteur au crépuscule de sa vie, *Bagatelle sans tonalité* (1883), la dernière d'entre elles, offre un reflet épuré de cette modernité. Vision désincarnée jusqu'à l'abstraction du mythe faustien, elle délimite une trajectoire engagée à partir de la flamboyante et picturale version de 1860.

Variations sur « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen »

Le premier état de cette œuvre fut réalisé par Franz Liszt en 1859 (année de *Tristan et Isolde*) sous forme d'un prélude libre pour le piano, à partir d'un thème baroque issu de la *Cantate BWV 12* (1714) de Jean-Sébastien Bach. Au début de cette pièce, Bach déploie son génie d'exégète pour commenter – sur une basse obstinée chromatique – l'un des thèmes les plus sombres de la liturgie luthérienne : « *Larmes, plaintes, soucis, angoisse et détresse sont le pain amer des chrétiens* ». La cantate se clôt par le célèbre cantique de Rodigast « *Was Gott tut, das ist wohlgetan* » (« *Ce que fait Dieu est bien fait* »), ramenant un climat de profonde sérénité.

C'est en plongeant son art dans les racines du Cantor que Liszt, à son tour en poste à Weimar, va concevoir cet ensemble de *Variations* en 1862 (dédiées à Anton Rubinstein) comme une amplification du prélude initial. Sommet de l'art lisztien, cette immense passacaille en *fa* mineur (fondée sur quelque soixante transformations du motif de J.-S. Bach) s'impose à l'auditeur comme une sorte de cathédrale. A l'évidence, la réalisation d'un tel édifice est redevable à la conception architecturale de la musique telle que Bach l'illustre par exemple dans la *Passacaille BWV 582*.

Le cycle lisztien, alternance d'explosions de douleur et d'abatement, tend *in fine* vers l'idéal : triomphale victoire sur la mort figurée dans le *maestoso* final. Il faut souligner la richesse rythmique, harmonique de cette page grandiose, caractéristiques du style de maturité de Liszt. Sans rien renier d'une virtuosité aux cimes de la technique, l'auteur place celle-ci au service d'une fervente intériorité poétique.

Par analogie avec la *Dante Sonate* des *Années de*

Pèlerinage (1849), les *Variations Weinen, Klagen* peuvent référer à un programme littéraire sous-jacent inspiré de la *Divine Comédie* du maître italien. Clef d'interprétation plausible à maints égards, cette lecture de l'œuvre suggère le regroupement des premières variations qui, en un *crescendo* sonore et rythmique, mènent à l'Enfer. Le moment central de l'œuvre, confié à une prière d'intercession *recitativo*, incarne, par sa mélodie, la désolation mystique du Purgatoire. Après divers développements, l'apparition irréaliste du choral allemand « *Was Gott tut, das ist wohlgetan* » juxtaposé par Liszt au motif des larmes en une collusion très dramatique (tonalement, rythmiquement), conduit avec exaltation à la glorification de Dieu au Paradis. Cette vision littéraire conduit à s'interroger sur l'essence même de cette synthèse – religieuse autant que linguistique – qui irradie l'œuvre : une synthèse qui relève d'épousailles œcuméniques entre rhétorique vocale italienne (*recitar cantando*) et préoccupations harmonico-formelles germaniques.

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 3

« *héroïque* »

(transcription de Franz Liszt)

« Sans discussion possible, ainsi que le formule Rémy Stricker, la création de Liszt est fondée sur l'emprunt » (« Liszt et l'emprunt », *Revue Musicale*, 1987). Depuis le thème prétexte dont l'auteur tire argument pour les extrapolations les plus imaginatives aux thèmes des « partitions de piano » dans lesquelles le virtuose s'applique à respecter son modèle avec une fidélité rigoureuse, l'usage permanent de la référence à un modèle conduit Liszt à tous les types de lecture possibles de l'œuvre d'autrui (voire même de la sienne, dans l'esprit de l'actuel *work in progress*).

La passion que le Hongrois portait tout à la fois au piano, instrument encore récent, comme aux grands maîtres du répertoire (tels Beethoven) conduisit Liszt à s'exprimer avec ardeur à ce sujet (*Lettre d'un Bachelier ès musique*, 1838) ; l'artiste visant en particulier « les arrangements faits jusqu'ici des grandes compositions vocales et instrumentales [qui] accusent par leur pauvreté et leur uniforme vacuité, le peu

de confiance que l'on avait dans les ressources de l'instrument ».

Dès 1837, le compositeur s'attelait (après la réussite de sa transcription de la *Symphonie fantastique* de Berlioz pour le piano) à la méticuleuse refonte pianistique des neuf *Symphonies* de Beethoven. La base du travail de Liszt – aux antipodes de certains fracas spectaculaires des *Paraphrases*, *Fantaisies* et autres *Transcriptions d'airs d'opéras* en vogue – repose sur une scrupuleuse conscience artistique (parfois même une troisième portée est ajoutée à la partition pour insérer une partie manquante). « Comme s'il s'agissait de la traduction d'un texte sacré, à transporter sur le piano » ajoute encore le musicien à propos de son travail, notant rigoureusement les entrées des divers instruments sur la partie de piano. La remarque est riche de sens. Dans le cas précis, la position adoptée par Liszt « transcripteur de Beethoven » est analogue à celle du prêtre ou de l'orateur, interprète de la loi (ici, la composition musicale). Son rôle consiste en une « transmission » de l'œuvre du maître de Bonn, auprès du plus grand nombre, par le biais du clavier. Il nous est permis *a posteriori* de saisir le profit admirable que Liszt « compositeur » a pu faire de l'intonation héroïque beethovenienne, dont la *Troisième Symphonie* demeure l'incarnation absolue. Les accents épiques de la *Marche funèbre* en *ut* mineur constituent, à n'en pas douter, une source d'inspiration pour le très « symphonique » *Funérailles* (1849), libre poème pianistique de Liszt (*Harmonies poétiques et religieuses*) commémorant la Révolution hongroise.

Franz Liszt

Rhapsodie n° 12
en ut dièse mineur

Dédiée à son ami le violoniste Joseph Joachim, la *Rhapsodie n° 12* entre dans la catégorie de répertoire définie outre-Rhin comme *gehobene Unterhaltungsmusik* (musique légère de qualité). Le modèle repris ici par Liszt est celui du folklore d'Europe centrale ; l'on sait combien ces fascinantes imitations du cymbalum et du violon tsiganes, ou de chants magyars, contribuèrent à la gloire de leur auteur en

galvanisant le public. Cette popularité est liée à la virtuosité extrême du genre ainsi qu'à son caractère extrêmement séduisant. Mais peut-être les intentions du compositeur dépassent-elles le propos de simples exhibitions spectaculaires. C'est « l'élément fantastiquement épique » du folklore et de la patrie que Liszt reconnaît et exploite dans les *Rhapsodies*. Et c'est à ce ton populaire et à sa palette infinie d'intonations (gammes, échelles, timbres) qu'il confronte le langage savant.

Il est frappant de constater l'oscillation entre des climats alternativement orientaux et occidentaux. Cette pièce, bâtie en deux volets précédés à chaque fois d'une éloquente introduction, semble fondée sur l'opposition imaginative entre le violon tzigane – avec ses figures de danse scintillantes (*allegro zingarese*) – et celle du violon romantique des *Caprices* de Paganini (*allegretto giocoso*). Si la section « à la hongroise » est traversée d'accents nostalgiques caractéristiques, la seconde section tend vers le divertissement plus viennois, l'esprit de l'impromptu de Schubert y affleurant puis dégénérant jusqu'au rythme endiablé d'un galop de salon « à la Johann Strauss ».

Précisément, le charme d'une telle œuvre repose sur cette ambivalence entre une essence authentiquement danubienne et sa stylisation par un ardent connaisseur du piano moderne. A l'évidence, cette ambiguïté linguistique évoque la *mazurka* de Chopin. Mais ici, à l'intimité sauvage du Polonais, se substitue le discours pyrotechnique du Hongrois, usant les marteaux de son Erard parisien tantôt par les rebonds de la batte du cymbalum (introduction), tantôt sous les figures massives de l'orchestre beethovénien (*Quasi marcia*).

Constance Himelfarb

piano à queue Erard,
n° 16349, Paris, c. 1843
collection du musée
de la musique, E.991.7.1

Acquis en 1991, cet instrument a été restauré en 1998 par Fritz Janmaat qui, à la demande du musée de la musique, a restitué la mécanique (altérée en 1903) dans sa forme originale. Il est représentatif de l'évolution du piano au cours du XIX^e siècle, transformant un instrument de salon en un instrument de concert, toujours plus puissant, utilisé par des interprètes jouant une musique de plus en plus virtuose. Sa mécanique est à double échappement. Elle correspond à celle que Pierre Erard mit au point en 1838, en modifiant la mécanique de 1822 inventée par son oncle Sébastien. Cette mécanique privilégie une grande puissance de frappe des marteaux sur les cordes tout en permettant une répétition rapide des notes jouées. Ce piano porte sur sa table d'harmonie un autographe de Franz Liszt : « Concerts à Lyon / Juillet 1844 / F. Liszt »

Entre 1838 et 1848, Franz Liszt donna des concerts dans l'Europe entière. Il ne manqua aucune occasion pour promouvoir les pianos de son ami Pierre Erard et écrivit : « Depuis de nombreuses années, j'ai constamment dit et répété en nombre de circonstances et de lieux que les pianos d'Erard étaient les premiers, les plus complets et les plus parfaits du monde ; qu'ils offraient aux pianistes les résonances les plus abondantes et les plus variées et venaient très efficacement en aide à leurs succès. Cette opinion, qui a toute l'évidence d'un fait, s'est généralisée en Europe, et je me flatte d'y avoir notablement contribué... de par la double autorité de mon talent et d'un caractère dont l'honneur et le désintéressement sont restés hors d'atteinte. » (Julien Tiersot : *Lettres de musiciens écrites en français*, Paris, 1924-26, p. 365)

Les caractéristiques techniques de l'instrument sont : tessiture de *do* à *sol* (CC - g^{'''}) pour un total de 80 notes ; 2 pédales *una corda* et *forte* (étouffoirs par dessous les cordes) ; cordes parallèles ; cadre « serrurier » ; accord *la* = 430 Hz.

piano à queue

Pleyel & Cie

n° 9250 A, Paris, c. 1841
collection du musée de la
musique, E.991.16.1

Ce piano nous est parvenu dans son état d'origine et possède encore ses cordes harmoniques ainsi que ses marteaux recouverts de peau chamoisée. Il est similaire au piano exposé au musée de la musique daté de 1839 (n° 7267) que la firme Pleyel mit à la disposition de Frédéric Chopin entre 1839 et 1841, et sur lequel il composa de nombreuses œuvres.

Tout comme Franz Liszt avec les pianos Erard, Frédéric Chopin fut un ardent partisan des pianos construits par son ami Camille Pleyel, à qui il dédia les *24 Préludes op 28*.

On rapporte ces mots du compositeur : « Quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son, il me faut un Pleyel. »

Les caractéristiques techniques de l'instrument sont : tessiture de *do* à *sol* (CC - g^{'''}) pour un total de 80 notes ; mécanique à simple échappement (mécanique anglaise) ; 2 pédales *una corda* et *forte* (étouffoirs par dessus les cordes) ; cordes parallèles ; cadre « serrurier » ; accord *la* = 430 Hz.

Jean-Claude Battault, Michel Robin

biographies

Georges Pludermacher

Associant aux qualités d'un virtuose prestigieux, les audaces d'un interprète souvent original et exigeant, Georges Pludermacher est aujourd'hui un pianiste unanimement reconnu. Il a trois ans lorsqu'il débute le piano, onze lorsqu'il entre au Conservatoire de Paris pour y suivre l'enseignement de Lucette Descaves, Jacques Février puis Geneviève Joy et Henriette Puig. Aux nombreux premiers prix qu'il obtient, vont se succéder les récompenses internationales : Seconds prix des Concours Vianna et Leeds et surtout, en 1979, unique prix du Concours Geza Anda. Rapidement, sa carrière de soliste le conduit à se produire sous la direction de chefs prestigieux tels Sir Georg Solti (Chicago Symphony), Christoph von Dohnanyi (Orchestre national de France), Pierre Boulez (Sinfonietta de Londres)... D'autre part, il affectionne la musique de

chambre, dont il avoue s'être particulièrement nourri, notamment au contact des violonistes Christian Ferras, Ivry Gitlis, et de son maître incontesté, Nathan Milstein. Avec le Trio Pasquier, le Quatuor Amadeus et les partenaires émérites que sont Ernst Häffliger, Michel Portal, Youri Bashmet et Jean-François Heisser, Georges Pludermacher poursuit aujourd'hui une fructueuse collaboration. Invité régulièrement dans les plus grands festivals en France comme à l'étranger, il s'illustre dans un répertoire diversifié qui lui permet de concilier son goût du défi et son amour du secret. Après avoir enregistré dans le cadre des Flâneries musicales d'Été de Reims l'intégrale des *Sonates pour piano* de Beethoven sur un piano Steinway de concert muni d'une quatrième pédale harmonique, un coffret de dix CD vient de paraître sous le label Transart. Tout en s'accomplissant brillamment dans sa carrière pianistique, Georges Pludermacher reste un

artiste multiple. Eclairé par la musique contemporaine à ses débuts (Domaine musical, Musique vivante, etc.), grand amateur de jazz dans lequel il retrouve ce sens de « l'invention » qui lui est cher, il n'entend pas par ailleurs renoncer ni à ses activités d'enseignant (au Conservatoire de Paris), ni à celles, plus occasionnelles il est vrai, d'écrivain de la musique ou de meneur de débats, toutes choses dont il s'acquitte avec panache et efficacité. Ennemi des interprétations figées, ce musicien met donc au service des textes qu'il sert, avec ce mélange particulier de rigueur et d'invention, de profondeur et de virtuosité, les qualités stylistiques d'un piano placé sous le signe de la re-création.

Philippe Bianconi

Une brillante carrière européenne a longtemps éloigné Philippe Bianconi de l'Europe. Succédant à Robert Casadesus, dont il est l'héritier pianistique (il a été l'élève de Gaby Casadesus), Philippe Bianconi triomphe à

Belgrade en 1977 et au Concours Casadesus de Cleveland remporté de manière spectaculaire en 1981 ; une Médaille d'argent remportée peu après au Concours Van Cliburn lui ouvre les portes d'une brillante carrière américaine. Les plus grands orchestres américains s'attachent alors sa collaboration : Pittsburgh, Cleveland, Saint-Louis, Dallas, Baltimore, etc. Carnegie Hall l'accueille en récital, précédé de peu par Chicago et sa prestigieuse Allied Art Series, puis tout naturellement le Kennedy Center Terrace Theater de Washington, bientôt suivi par la Society for the Performing Arts de Houston. Philippe Bianconi peut s'honorer d'avoir joué sous la direction des plus grands chefs tels Lorin Maazel, Kurt Masur, Christoph von Dohnanyi, Guennady Rojdestvenski, Georges Prêtre, Edo de Waart, Jeffrey Tate, pour n'en citer que quelques-uns. Grand amateur de musique de chambre, Philippe Bianconi a collaboré avec J.-P. Rampal, le Tokyo String Quartet,

Gary Hoffman, le Quatuor Sine Nomine ou encore Hermann Prey avec lequel il a gravé, pour Denon, les trois grands cycles de mélodies de Schubert (*La Belle Meunière, Le Voyage d'hiver, Le Chant du cygne*). Dans les mois à venir, Philippe Bianconi se produira en concerts et en récitals à Bonn, Paris, Nuremberg, Madrid, Lille, Nice, Cannes, Toulouse, Budapest, ainsi qu'aux Etats-Unis, avant de s'envoler pour une tournée de trois semaines en Australie. Pendant l'été, il sera l'hôte de divers festivals dont Chopin à Bagatelle, Nohant, Antibes, St-Lizier, ou encore le Festival de l'Orne et celui du Gresivaudan en compagnie de Gary Hoffman. En juin 2001, Philippe Bianconi sera, pour la deuxième fois, invité par l'Orchestre national de l'Opéra de Paris au Palais Garnier, pour un concert sous la direction de James Conlon.

technique

régie générale

Olivier Fioravanti

régie plateau

Pierre Mondon

régie lumières

Guillaume Ravet (17 et 18/05)

Marc Gomez (21/05)