

La symphonie de Franck

La *Symphonie en ré mineur* est l'œuvre orchestrale la plus connue de César Franck, compositeur belge naturalisé français, du XIXe siècle. Il s'agit de son unique symphonie, composée entre 1886 et 1888 (elle a été terminée le 22 août 1888). La première a été donnée au Conservatoire de Paris le 17 février 1889 sous la direction de Jules Garcin. César Franck a dédié cette symphonie à son élève Henri Duparc.

La renommée et la réputation de César Franck reposent essentiellement sur quelques œuvres, toutes composées vers la fin de sa vie et dont la *Symphonie en ré mineur* fait partie ; la première a eu lieu un an seulement avant la mort du compositeur en 1890. Le fait que Franck ait choisi d'écrire une symphonie est en lui-même peu commun étant donné la rareté de cette forme de composition musicale dans la tradition classique française du XIXe siècle, qui considérait la symphonie comme une spécificité allemande. Il est probable que la genèse de cette œuvre soit consécutive au succès de ses influentes *Variations symphoniques* pour piano et orchestre composées en 1885. De plus, le succès de plusieurs œuvres d'autres compositeurs français a favorisé un regain de la forme symphonique dans la faveur du public français. La *Symphonie n°3* de Camille Saint-Saëns et la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy, toutes deux écrites en 1886 avaient reçu un bon accueil de la part du public et avaient favorisé le retour de la symphonie comme morceau de concert, ce qui n'était plus le cas depuis la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz en 1830.

(Une composition antérieure d'Édouard Lalo, la *Symphonie espagnole* (1875), étant en fait un concerto pour violon).

Ces deux œuvres cependant étaient conçues pour créer une distance avec la forme et le son symphoniques de l'idiome romantique allemand (tel que par exemple chez Brahms et Richard Wagner) en introduisant plusieurs innovations « françaises » dont l'intégration du piano (et dans le cas de Saint-Saëns, celle de l'orgue) dans l'orchestre, et l'utilisation d'un modèle thématique cyclique. Comme les œuvres antérieures de Saint-Saëns et de Berlioz et à l'instar de ses propres compositions, Franck s'est également servi d'une structure cyclique dans la composition de sa symphonie. En effet, la symphonie en ré demeure l'exemple le plus exceptionnel de l'écriture symphonique cyclique dans la tradition musicale romantique. Cependant, Franck a utilisé également un son typiquement « germanique », évitant les nouveautés de l'orchestration ou une inspiration thématique nationaliste par lesquels Saint-Saëns et d'Indy avaient l'habitude de différencier leurs propres travaux symphoniques. En conséquence, la symphonie de Franck peut être vue comme la réunion de deux formes nationales en grande partie distinctes : la forme cyclique française et la forme symphonique romantique allemande, avec des influences wagnériennes et lisztziennes perceptibles. C'est en partie en raison de cette fusion inattendue, que l'œuvre a été mal reçue lors de sa première exécution.

Mais c'est surtout le sentiment anti-allemand de l'époque qui a influencé la manière dont a été reçue la symphonie de Franck. La guerre franco-prussienne de 1871 avait considérablement affecté le monde musical et provoqué en particulier une scission au sein de la Société nationale de musique qui avait été fondée par Saint-Saëns en 1871. Cette scission a été provoquée en 1886 par la décision de la Société d'accepter la musique « étrangère » (c'est-à-dire principalement allemande) et par une admiration pour la musique de Richard Wagner par certains de ses plus jeunes membres (notamment Franck lui-même et d'Indy). Cette « trahison » inacceptable de la musique française a conduit plusieurs membres conservateurs de la Société, menés par Saint-Saëns, à démissionner ; Franck lui-même

Suite page 2

Stéphanie-Marie Degand



Née à Caen en 1974, Stéphanie-Marie Degand est dès son plus jeune âge plongée dans un univers artistique très varié où elle montre de vrais dons pour la musique mais aussi pour le dessin, la sculpture et les lettres. Élève de Jean-Walter Audoli au Conservatoire de Caen, elle y rencontre à 13 ans Emmanuelle Haim qui lui enseigne l'écriture. De cette rencontre naîtra plus tard Le Concert d'Astrée dont Stéphanie-Marie Degand sera le violon solo. Elle y fréquente également le compositeur Éric Tanguy qui lui écrira en 2000 sa Sonata Breve et lui fera découvrir le monde de la création.

Admise à l'unanimité en 1990 au Conservatoire de Paris dans la classe de Jacques Ghestem, elle y fait un parcours original et remarqué (quatre premiers prix et un cycle de perfectionnement en violon). Durant neuf années, elle y fonde sa démarche actuelle en étudiant tant les répertoires romantique et contemporain que baroque et classique, se perfectionnant auprès de William Christie, Patrick Bismuth, Christophe Rousset et Christophe Coin. Elle y rencontre également ses partenaires de musique de chambre privilégiés : Violaine

Cochard, Olivier Peyrebrune et Raphaël Chrétien.

Depuis, Stéphanie-Marie Degand mène une carrière brillante et atypique. Soliste, récitaliste, chambriste mais aussi à la direction, elle s'attache à rechercher les sonorités et les styles propres à chaque œuvre du vaste répertoire violonistique.

Cette démarche artistique est régulièrement saluée par de nombreux prix. En 2005, elle est nommée Révélation Soliste Instrumental aux Victoires de la Musique Classique.

Stéphanie-Marie Degand se produit dans les meilleures salles et festivals européens, notamment aux côtés de Vanessa Wagner, Marie-Josèphe Jude, Emmanuelle Bertrand et Antoine Tamestit. Comme soliste, elle a joué avec des orchestres historiques tels que la Chambre Philharmonique, Le King's Consort, Les Siècles, Le Parlement de Musique. Depuis 2007, Stéphanie-Marie Degand est assistante musicale du Concert d'Astrée dirigé par Emmanuelle Haïm, et le dirige régulièrement dans des programmes instrumentaux. Par ailleurs, elle enseigne au Conservatoire National de Région de Caen. Elle est également formatrice à Saintes pour le Jeune Orchestre Atlantique et donne de nombreuses master-classes en Europe.

Elle joue deux magnifiques violons italiens (Catenari 1710 et Gennaro Gagliano 1756) et travaille en collaboration avec le luthier-archetier Jean-Yves Tanguy à l'élaboration de copies d'archets baroques et classiques originaux qu'elle joue elle-même dans ces répertoires. ♦



Le premier concerto de Paganini

Niccolò Paganini a composé son premier concerto pour violon en Italie, probablement entre 1817 et 1818. Ce premier concerto révèle tout le génie technique et la virtuosité de Paganini. On pense, en particulier, que le public contemporain a dû être surpris par les passages relativement longs de tierces en double corde, à la fois chromatiques et harmoniques. Le concerto montre aussi la grande influence de l'opéra italien - le bel canto - sur le style mélodique de Paganini, en particulier les œuvres de son jeune contemporain, Gioachino Rossini.

Le concerto n° 1 pour violon de Paganini comporte trois mouvements, *Allegro maestoso* – *Tempo giusto*, *Adagio*, *Rondo* : *Allegro spiritoso* – *Un poco più presto*.

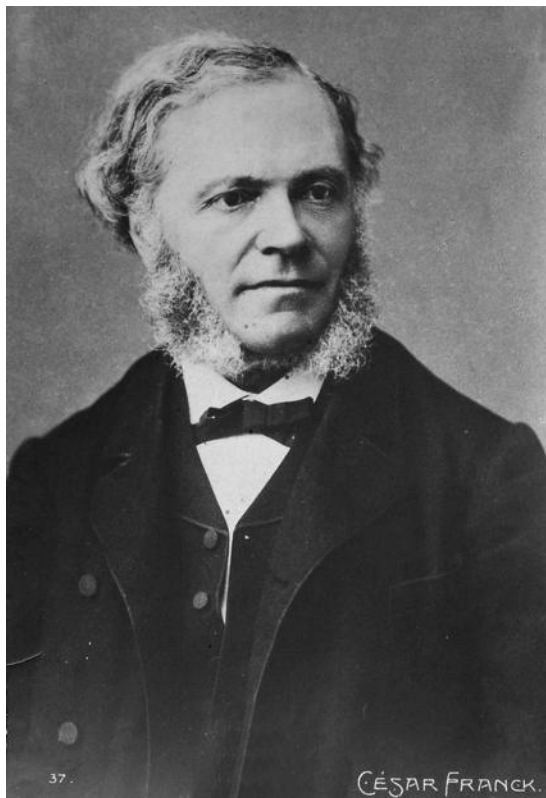
Paganini prévoyait de faire entendre le concerto en mi bémol majeur. Les parties orchestrales étaient écrites en mi bémol et la partie solo en ré majeur, le violon devant être accordé un demi-ton plus haut (technique connue sous le nom de *scordatura*) pour sonner en mi bémol. Cela permettait au soliste d'avoir recours à des effets impossibles avec l'accord standard : par exemple, dans l'ouverture du troisième mouvement, où le violon joue une gamme rapide descendante la-sol-fa#-mi-ré, à la

fois *arco* et *pizzicato*. Cela est possible avec une corde de ré à vide, mais pas dans la tonalité de mi bémol, car deux cordes auraient été requises. La tonalité de mi bémol devait permettre au soliste de ressortir par rapport à l'orchestre dont les cordes joueraient moins de notes sur les cordes à vides. Le public contemporain ne réalisa pas que Paganini avait réaccordé son instrument, et fut donc totalement stupéfait par ce qu'il semblait capable de jouer. Les membres les plus mélomanes de l'auditoire avaient toutefois reconnu le son distinctif d'une corde à vide, et observé que cela tombait sur la tonique du morceau (mi bémol). Ils en avaient ainsi déduit que Paganini avait réaccordé son violon.

Le concerto a par la suite été arrangé en ré majeur par un compositeur inconnu. C'est pour cette raison qu'il y a de fréquentes confusions au sujet de la tonalité de l'œuvre, et de nos jours, c'est cette orchestration en ré qui est la plus souvent jouée, pour plusieurs raisons. Il faut rappeler qu'à l'époque de Paganini, les cordes du violon étaient en boyau et le La fixé depuis 1810 à 423 Hz. Le violon sonnait donc beaucoup moins fort que de nos jours où les cordes sont métalliques et le diapason à 442 Hz. Les cordes sont donc beaucoup plus tendues, le réglage fin se faisant avec des ten-

deurs à vis (voir ci-contre) et l'accord un demi-ton plus haut augmenterait le risque de rupture de corde en concert.

La partition originale publiée de Paganini est écrite pour 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, et cordes. Dans les années qui ont suivi la publication originale, Paganini a élargi occasionnellement cette orchestration, ajoutant de temps en temps des parties pour 2e flûte et 2e basson, doublant les cors, ajoutant les trombones 1 & 2 en déplaçant la partie existante pour trombone au trombone basse, des timbales et percussions (caisse claire, cymbales crash, et cymbale suspendue). Il n'a jamais rapporté ces modifications dans le manuscrit original, de sorte que les chefs d'orchestre peuvent adapter l'effectif des vents et percussions à leur idée de l'œuvre. ♦



César Franck en 1882

Programme

Concerto n°1 pour violon et orchestre de
Niccolò Paganini
Soliste Stéphanie-Marie Degand

Symphonie en ré mineur de César Franck

Orchestre symphonique du campus d'Orsay
Direction Martin Barral

Paganini : une virtuosité « diabolique » ...

Niccolò Paganini est né à Gênes le 27 octobre 1782, et mort à Nice le 27 mai 1840. Après avoir appris le violon avec son père, il étudia à Parme et commença à effectuer des tournées de concerts dès l'âge de quinze ans. Pour montrer l'éten-due de son talent, il s'attachait à con-server un certain mystère sur ses techniques de jeu, et fut un des pre-miers musiciens à gérer sa carrière avec un sens certain de la publicité. Beaucoup de professeurs se succédè-rent au cours de la scolarité de Paga-nini. Le jeune élève étant trop doué, beaucoup ne furent pas à la hauteur, d'autres estimant n'avoir rien à lui apprendre dans la technique du vio-lon. Cependant, en dehors du violon, Paganini reçut des leçons de compo-sition : harmonie, contrepoint et ins-trumentation lui furent enseignés trois fois par semaine durant six mois environ. Ses compositions, dont les *Vingt-qua-tre Caprices pour violon solo*, contri-buèrent à développer le jeu de l'instrument par le mélange des tech-niques pizzicato et arco, avec la parti-cularité de faire son pizzicato de la main gauche, les doubles harmoni-ques, ou le jeu sur une corde lui per-mettant d'effectuer toute la *Mose-Fantasia* sur la seule corde de sol, corde la plus grave du violon. Outre ses talents de violoniste, il fut un guitariste de qualité, et écrivit de nom-breuses pièces pour violon et guitare ainsi que pour guitare seule ; il était même ca-pable de présenter des concerts dans les-quels il jouait alternativement de ces deux instruments.



Une vedette de scène.
Le rôle que jouent de nos jours les vedettes de la musique pop dont les fans se précipi-tent à toutes les tournées de concert cor-respondait au XIX^e siècle à celui de ces instrumentistes virtuoses qui voyageaient de ville en ville et déchaînaient partout l'enthousiasme du public par leur dextérité fabuleuse. Il existait alors des virtuoses sur tous les instruments, même les plus inima-ginables, mais le premier virtuose moder-ne resté célèbre jusqu'à nos jours fut sans aucun doute Niccolò Paganini. Il envoûtait le public tant par sa technique du violon que par le rayonnement de sa personnali-té, à un tel point que Heinrich Heine, qui n'était pas de nature à s'emballer, ne pou-vait échapper à la fascination qu'il exerçait :
« Il apparut enfin sur scène un personnage

sombre qui semblait surgir directement des enfers. Il s'agissait de Paganini dans sa te-nue de gala noire. Son habit était d'une coupe épouvantable, telle que l'exigeait sans doute l'étiquette diabolique à la cour de Proserpine. [...] Des courbes anguleuses de son corps émanait une raideur lugubre mais en même temps quel-que chose de comiquement bestial qui nous donnait infailliblement une étrange envie de rire à la vue de ses courbettes ; rendu d'une blancheur encore plus cadavérique par l'éclaira-ge cru de l'orchestre, son visage pre-nait alors une telle expression de supplication, d'humilité ridicule, qu'une pitié épouvantable nous fai-sait ravalier notre envie de rire. » Cet-te image qu'il donnait de lui-même était sans doute à l'origine de la ru-meur selon laquelle Paganini aurait vendu son âme au diable pour deve-nir le meilleur violoniste du monde. Il devait cependant cette mine fanto-matique en grande partie à sa mau-vaise santé et au fait que l'on avait dû lui arracher toutes les dents en raison d'une inflammation maxillaire. De même, il ne réside que peu de diabo-lique dans ses aptitudes vraiment in-croyables au violon, si l'on tient compte du fait que son père le forçaît litté-ralement à s'exercer depuis l'âge de sept ans, de sorte qu'à douze ans déjà il pouvait se produire en soliste. Sans doute en raison de ce travail intensif en bas âge, mais sans doute également du fait de dispositions physiologiques particulières, Paganini était parvenu aux deux mains à une mobilité incroyable des articulations et des tendons qui lui permettait de mettre au point des techniques de jeu toujours nouvelles et de plus en plus difficiles qui valurent long-temps à ses compositions la réputation d'être injouables.

Une technique révolutionnaire.
L'influence de Paganini est en particulier marquée par les 24 *Caprices*, exposition directe, virtuose et impressionnante de toutes les capacités du violoniste, et qui demeurent les références pour tout vio-loniste d'aujourd'hui. Paganini y condensa en effet toutes les difficultés techniques de l'instrument, y apportant une nouvelle fa-çon de l'employer, puissamment vivante et expressive. Cette volonté se retrouve, peut-être amplifiée, dans ses six concertos pour violon et orchestre. Ces œuvres sont

parfois vues comme de pures glorifica-tions du soliste dont les démonstrations techniques avaient été écrites dans le but principal de révéler les talents stupéfiants du virtuose Paganini; il serait erroné de les réduire à cette seule dimension. Si l'or-chestration reste peu développée en com-paraison de celle des compositeurs qui ont suivi, elle n'est pas pour autant rudi-mentaire. Outre le violon lui-même, de nombreux effets de l'accompagnement, utilisation des bois, des pizzicati, et du triangle, notamment, frappèrent les es-prits par leur originalité et leur perspicaci-té, et furent repris dans d'autres œuvres. Ce qui frappe peut-être le plus chez Paga-nini, c'est la pertinence et la précision des effets et des thèmes qu'il propose, que ce soit à travers le violon ou l'orchestre. Nombre de ces thèmes ont été imités dans d'autres œuvres, intégralement dans la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov, la *Campanella* de Liszt, ou par bribes (bariolages du violon de ses 4e et 5e concertos par exemple se retrou-vent dans les œuvres de Mendelssohn (Op. 64), de Saint-Saëns (*Introduction e Rondo Capriccioso*), de Sibelius (Op. 47), de Rimski-Korsakov (*Schéhérazade*, 3e mouvement), pour ne citer que les plus connus). C'est peut-être cela, cette « puis-sance magnétiquement communicatrice » comme le disait Balzac, qui justifie le mieux l'expression consacrée pour décrire l'art de Paganini : le « violon du Diable ». Par peur des imitateurs, Paganini veillait jalousement sur ses compositions. Il avait toujours toutes les partitions avec lui et ne distribuait les notes aux musiciens que juste avant le début des répétitions, de sorte que, mis à part ses *Caprices pour violon seul, op. 1*, seules quelques œuvres insignifiantes de musique de chambre ont été imprimées de son vivant. En 1851 seule-ment parurent d'autres compositions, parmi lesquelles les concertos pour violon n° 1 et 2, en tant qu'œuvres « posthu-mes ». Les quatre autres concertos pour violon de Paganini (reconstruits en partie en s'appuyant sur la partition du violon solo), ne furent édités qu'en 1970.

La richesse et la gloire.
Paganini possédait plusieurs violons re-marquables : deux Guarnerius, deux Amati et trois Stradivarius, plus deux co-pies de Guarnerius faites pour lui par J.B. Vuillaume. Il avait aussi des altos et vio-loncelles tout aussi précieux. Rien d'éton-

nant : Paganini était riche, très riche. Ses concerts lui on rapporté plusieurs fois son poids en or. Suite au premier concert de Paganini à Paris en 1831, le prix des entrées doubla, et Ludwig Boerne déclara : « Ce fut un enthousiasme divin, diabolique, je n'ai jamais vu ou entendu quelque chose de semblable de toute ma vie. Tous les gens sont devenus fous. » François Castil-Blaze : « Vendez tous ce que vous possédez, bra-dez tout, mais allez l'entendre. C'est le plus impressionnant, le plus surprenant, le plus merveilleux, le plus miraculeux, [...], le plus inattendu des phénomènes jamais surve-nus. » Schubert dit de lui : « Dans l'adagio de Paganini, j'entendis le chant des anges. On ne verra jamais personne comme lui. » Liszt : « Quel homme ! Quel violon ! Quel artiste ! Quelle souffrance, quelle angoisse, quels tourments ces quatre cordes peuvent exprimer ! » Spohr le qualifia de sorcier : « On dit que c'est un véritable sorcier car il tire de son violon des sons jamais entendus avant lui. » Le talent de l'instrumentiste est tel que beaucoup prennent ce dernier pour le dia-ble. Impliqué en France dans un scandale financier, Paganini se réfugia à Nice où le comte de Cessole, son élève et ami, met à sa disposition un appartement. C'est là qu'il meurt, à l'âge de 58 ans. L'évêque de Nice refuse l'inhumation en terre chrétienne. Le comte de Cessole fait embaumer le corps qui est exposé et est de nouveau pris pour l'incarnation du diable. Le comte de Cesso-le fait enlever par des amis de la haute société niçoise la dépouille qui va connaître un étonnant périple. Le corps est successi-vement déposé à Nice dans la cuve à huile d'une propriété du comte de Cessole, au Lazaret de Villefranche-sur-Mer, à la pointe Saint-Hospice du Cap Ferrat, au Val Palce-vera dans la villa San Biagio de Paganini d'où elle est chassée, à la demande des voisins, par l'archevêque de Gênes. Elle est recueillie par l'impératrice Marie-Louise, amie de Paganini, dans sa villa de Parme. Le pape Pie IX ayant reconnu que Paganini n'était pas le diable, le corps est enfin inhu-mé dans le vieux cimetière de Gênes puis transféré dans un monument au centre du nouveau cimetière qui vient d'être ouvert. La communauté musicale étant saisie de doute, après un tel périple, sur l'authentici-té du corps, le cercueil est ouvert en 1893, puis en 1940 à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste. Paganini repose désor-mais en paix à Gênes. ♦

La symphonie de Franck

(Suite de la page 1)

me a alors assumé la présidence. Le climat qui en a résulté était délétère. La polémi-que a imprégné le Conservatoire de Paris et il a été très difficile pour Franck d'obte-nir une première exécution de sa sympho-nie. Le chef d'orchestre principal Charles Lamoureux ayant refusé d'exécuter l'œu-vre, Franck a dû recourir à l'orchestre du conservatoire qui était obligé de jouer les œuvres du corps enseignant. Assistant à une répétition sous la direction de Jules Garcin, au cours de laquelle les musiciens se montraient peu coopératifs, le directeur du conservatoire Ambroise Thomas aurait déclaré pendant le deuxiè-me mouvement (cela est cité par Vincent d'Indy dans sa biographie de Franck) « Nommez-moi une seule symphonie de Haydn ou de Beethoven qui emploie le cor anglais ! » Mais ceci peut aussi bien être apocryphe et utilisé par d'Indy - qui était fermement dans le camp de Franck - pour railler Thomas le conservateur, puisque Haydn a utilisé des cors anglais en particu-lier dans sa symphonie n° 22, *Le philoso-phe*. La politique a continué à déterminer la réaction du public à la première exécution de la symphonie. Les critiques ont vu cette œuvre comme une tentative maladroite d'écriture orchestrale trop éloignée de la forme symphonique classique et des rè-gles harmoniques de Haydn et de Beetho-

ven. Les contemporains étaient pour la plupart alliés à la fraction conservatrice de Société nationale de musique. Camille de Bellaigue, remarquable critique musical, ami proche de Camille Saint-Saëns avec qui il entretenait une volumineuse corres-pondance, a été sans pitié : « une musique aride et terne, sans... grâce ou charme... ». Il a dénigré le thème principal de quatre mesures sur lequel se développe la sym-phonie comme « à peine au-dessus du niveau de ceux donnés aux étudiants du conservatoire ». La revue *Le Ménestrel* a écrit « [Franck] a eu très peu à dire ici, mais il le proclame avec la conviction du pontife définissant le dogme ». Et Charles Gounod, faisant également référence implicite à l'idée d'un modèle allemand dogmatique, a écrit de Franck : « incompétence pous-sée aux longueurs dogmatiques ». Le contexte politique explique non seule-ment la férocité de la réaction nationaliste française, mais également la vitesse avec laquelle la symphonie a atteint la célébrité, là où les divisions fratricides pour défi-nir la musique française n'étaient pas à l'ordre du jour. Ainsi, dans les années qui ont suivi sa composition, la *Symphonie en ré mineur* était régulièrement program-mée à travers l'Europe et aux États-Unis d'Amérique. La première américaine a eu lieu à Boston le 16 janvier 1899 sous la direction de Wilhelm Gericke. ♦

Premier enregistrement mondial d'un oratorio de César Franck par l'orchestre symphonique du campus d'Orsay

L'orchestre symphonique du campus d'Orsay (OSCO) vient de réaliser le pre-mier enregistrement mondial d'un oratorio de César Franck, *Ruth*, d'après le livre épo-nyme de la Bible. Cette œuvre avec chœur et six solistes, composée en 1845 et révisée en 1870, fut accueillie comme un chef d'œuvre lors de sa création à Paris en 1871. Pour cet enregistrement *live*, réalisé lors des six concerts donnés en 2012 avec plu-sieurs chœurs dont le chœur du campus d'Orsay, l'orchestre s'est assuré la collabo-ration de solistes de premier plan : Caroline Casadesus, Brigitte Antonelli, Roula Safar, Jean-Louis Serre et Pierre Vaello. Le CD, produit et édité par les disques Solstice, est disponible depuis le 15 avril chez les dis-quaires (FNAC, ...).



Ce n'est pas la pre-mière fois que l'or-chestre d'Orsay réalise une première. En 2001, l'orchestre a créé et enregistré une œuvre comman-dée par le ministre de la culture à un compositeur polo-nais contemporain, Piotr Moss *Le petit singe bleu*. En 2011, il a enregistré *Danse macabre et autres diableries* avec le ba-ryton Jean-Philippe Biojout. Plus récem-ment, en 2012, l'or-chestre a créé en concert le concerto pour violoncelle du compositeur français Philip-pe Chamouard, dont il avait joué la deuxième symphonie *Sarajevo* au festival de Luxeuil en 2003.

L'orchestre symphonique du campus d'Or-say, créé en 1976 sous l'impulsion du doyen de la faculté des sciences Georges Poitou, est dirigé depuis 1998 par Martin Barral, qui s'était déjà fait remarquer par le premier enregistrement des concertos pour flûte de Quantz, partitions inédites retrouvées après la chute du mur de Ber-lin. Cet enregistrement réalisé avec l'or-chestre *De Musica* avait obtenu les plus hautes récompenses de la critique.

L'OSCO, issu du milieu universitaire, a su intéresser des solistes de renom qui n'hési-tent pas à se produire en concert avec lui : entre autres le pianiste Yuri Boukoff, Philip-pe Aïche (premier violon solo de l'orchestre de Paris), Sarah Nemtanu (la vraie violonis-te du film *Le concert*, qui a rejoué le concer-to de Tchaïkovski avec l'OSCO), Raphaël Perraud (premier violoncelle solo de l'Or-chestre National), et bien d'autres. L'orchestre donne une douzaine de con-certs par an dont au moins trois au grand amphithéâtre du campus d'Orsay, où il est basé depuis sa création. ♦

Prochains programmes de l'orchestre symphonique du campus d'Orsay, direction Martin Barral

Programme de mars 2014 :

Musique française avec Ravel : *Pavane pour une infante défunte* et le *Boléro*, Debussy : *Petite Suite*, Chabrier : *Suite Pastorale*, Massenet : *Méditation de Thaïs* et Saint-Saëns : *Prélude du déluge*.

Programme de mai-juin 2014 :

L'œuvre principale sera le *Requiem* de Saint-Saëns En complément de programme, deux œuvres orchestrales de Saint-Saëns : *Bacchanales* et *Le Rouet d'Omphale*

Voulez-vous jouer avec nous ?

L'orchestre souhaite accueillir de nouveaux membres dans les pupitres de cordes, violons, altos, violoncelles et contrebasses. Il n'y a pas d'examen d'entrée, les candidats étant évalués en quelques répétitions. Si vous pensez pouvoir y participer ou si vous connais-sez des personnes susceptibles d'être intéressées, n'hésitez pas et contactez un responsable de l'orches-tre :
Martin Barral tél 01 4655 5333 ou Joël Eymard tél 06 8299 3954 ou par e-mail à osco@free.fr ou sur le web à <http://osco.free.fr>

Le CD de *Ruth* est en vente à la sortie du concert.