

L'ouverture de Don Juan de Mozart

Comme on le sait, Mozart a eu une vie courte, puisqu'il est mort en 1791 à 35 ans. Il fut un compositeur prolifique, travaillant avec une rapidité vertigineuse et laissant dans cette œuvre immense des réalisations qui couvrent pour ainsi dire l'ensemble des genres musicaux. De ce massif se dégageait cependant deux formes qu'il aura marquées plus radicalement de son empreinte : le concerto pour piano et l'opéra. Dans ces deux genres, on peut en effet affirmer qu'il y a la période « avant » et la période « après » Mozart.



Intuitivement, le compositeur a bien compris que l'efficacité dramatique est démultipliée si l'orchestre est utilisé non simplement comme accompagnateur mais comme une véritable seconde scène. Et on peut dire qu'un apport magistral mozartien a été d'introduire le drame dans l'orchestre. Pour schématiser, dans les opéras de Mozart, il se passe la même chose sur le plateau et dans la fosse d'orchestre : les mêmes dialogues, les mêmes tensions, les mêmes ensembles, ce qui fait que l'attention du spectateur est sans cesse réalignée d'un côté ou d'un autre. Ceci explique en grande partie l'exceptionnelle densité des œuvres lyriques de Mozart, particulièrement dans *Don Giovanni*.

Mozart travaille à la composition de son opéra *Don Giovanni* (appelé *Don Juan* en France et en Autriche) du mois de juillet à la veille de la création, le 29 octobre 1787 au théâtre Nostitz de Prague, par la troupe qui y avait repris *Les Noces de Figaro* et sous la direction du compositeur. Selon

certaines sources, Casanova, présent dans la salle, aurait servi pour partie de modèle, voire aurait apporté une contribution au livret. Lors de la première, les chanteurs furent applaudis mais la mise en scène et les décors furent sifflés par le public. Le lendemain, la presse se faisait l'écho de cet accueil du public de la première.

A propos de l'ouverture, on raconte que Mozart recevait des amis le 28 octobre, lorsqu'il minuit l'un d'eux lui rappelle qu'il n'a toujours pas écrit l'ouverture de l'opéra qui devait se jouer le lendemain. Mozart feint l'anxiété et se retire immédiatement dans sa chambre où, aidé par sa femme qui lui raconte des histoires pour l'empêcher de s'endormir, il termine l'ouverture en trois heures. L'orchestre aurait ainsi déchiffré le morceau à vue lors de la générale, sur des copies dont l'encre était à peine sèche.

L'ouverture dure environ six minutes. Un grave et solennel *andante* correspondant à la scène finale de l'opéra (mais sans les trombones) est suivi par un vif *allegro* dont le caractère fougueux et puissant symbolise excellemment le personnage impulsif de don Giovanni dont la seule obsession est la recherche à tout prix du plaisir.

Dans la version originale pour l'opéra, Mozart enchaîne la coda de l'ouverture sans aucune pause avec la première scène, dans une tonalité différente. Cette fin qui serait incongrue si l'ouverture s'arrêtait là a été remplacée pour le concert par une autre qui revient dans la tonalité de ré majeur initiale. Mais qui a écrit cette fin modifiée ?

Le manuscrit de *Don Giovanni* a été légué en 1903 au CNSM de Paris et il est conservé à la Bibliothèque Nationale de France. L'ouverture modifiée a été publiée par l'éditeur de Mozart, Johann André (1741-1799), mais sans préciser l'auteur de la modification. C'est un sujet de controverse car bien que l'ouverture modifiée apparaisse aussi sur le manuscrit, certains musicologues soutiennent que l'écriture n'est pas de Mozart, et utilise une encre différente. L'auteur en serait André lui-même, qui était également compositeur. D'autres musicologues assurent que la modification a bien été écrite par Mozart pour l'une des quinze représentations données à Vienne en 1788.

Mais peu importe finalement, car cette ouverture reste à la hauteur de l'œuvre, que Richard Wagner appelait « l'opéra des opéras ».



L'affiche de la première à Prague de « Don Juan, oder : der bestrafte Bösewicht », c'est-à-dire « Don Juan ou le scélérat puni »

Le sous-titre changera plusieurs fois pour les représentations suivantes à Vienne : « Don Giovanni, oder das steinerne Gastmahl » (*Don Juan ou le festin de pierre*), « Don Juan oder der bestrafte Ausschweifende » (*Don Juan ou le débauché puni*) et d'autres variantes...

Loïc de Lacombe et l'orgue de Saint-Rémy de Vanves

Loïc de LACOMBE est né en 1977. Il débute l'orgue à l'âge de 10 ans auprès de l'Association Nationale de Formation des Organistes Liturgiques (A.N.F.O.L.). Il reçoit ensuite l'enseignement de Marie-Louise LANGLAIS, puis de Georges BÉSSONNET au conservatoire de Meudon.

A 19 ans, il est nommé titulaire de l'orgue de l'église Saint-Benoît d'Issy-les-Moulineaux. Parallèlement à des études d'ingénieur, il complète sa formation en orgue, harmonie, chant grégorien et improvisation, et obtient son prix d'orgue en 2003, puis la carte professionnelle des organistes de Paris en 2004. Depuis 2012, il est organiste titulaire des paroisses Saint-Rémy et Saint-François d'Assise à Vanves. Parallèlement à son activité d'organiste liturgique et concertiste, il est également chef de chœur. Il prépare actuellement son Diplôme d'Etat d'enseignement en orgue au Pôle Supérieur d'Aubervilliers-La Courneuve.

L'orgue de l'église Saint-Rémy, inauguré en 2014, a été construit par la Manufacture d'Orgues Kern installée à Strasbourg. Parmi les nombreux orgues qu'ils ont construits en France, on peut citer celui de l'Église Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux de Paris, de l'église Saint-Séverin à Paris, celui de la basilique de Longpont-sur-Orge (Ile-de-France), de l'église Saint-Jean de Malte, à Aix-en-Provence, de la chapelle réformée Saint-Marc à Bourtwiller (Quartier de Mulhouse - Haut-Rhin), de l'église Saint-Martin de Masevaux (Haut-Rhin). A l'étranger, les Kern ont construit une trentaine d'orgues, en Allemagne, en Autriche, aux Etats-Unis, en Russie et au Japon.



Le concerto pour harpe ou orgue de Haendel

Les six concertos pour orgue opus 4 de Haendel ont été écrits pour orgue positif et orchestre de chambre entre 1735 et 1736. Ils ont été composés pour servir d'interludes lors de la représentation des oratorios du compositeur au théâtre de Covent Garden. Il s'agit des premiers concertos pour orgue et orchestre de l'histoire de la musique, qui ont servi de modèle à plusieurs compositeurs ultérieurs.

Le sixième concerto, que vous allez entendre aujourd'hui, est plus connu dans sa version pour harpe et orchestre. Mais a-t-il été écrit initialement pour la harpe ou pour l'orgue ?

Haendel introduisit l'orgue dans ses oratorios en 1732 pour soutenir les chœurs. Il utilisait un orgue portable à un seul clavier et quatre jeux construit par John Snetzler à Londres. Haendel déménagea en 1734 sa troupe du King's Theater vers le nouveau théâtre de Covent Garden, qui comportait un orgue de scène. A partir de cette date, l'orgue est presque systématiquement présent dans ses opéras et oratorios. L'oratorio *Alexander's Feast* (Le Festin d'Alexandre) est une ode à la musique sur un livret de Newburgh Hamilton. Hamilton a adapté son livret à partir de l'ode de John Dryden *Alexander's Feast, or the Power of Music* (1697) qui avait été écrite pour célébrer la fête de Sainte Cécile. Jeremiah Clarke, l'auteur du fameux *Trumpet Voluntary*, fut le premier à la mettre en musique, mais sa partition a été perdue. L'œuvre décrit un banquet organisé par Alexandre le Grand et sa maîtresse Thaïs dans la ville persane de Persépolis prise à Darius, au cours de laquelle le barde Timothée chante et joue de la lyre, suscitant diverses émotions à Alexandre jusqu'à ce qu'il soit finalement incité à brûler la ville pour venger la mort des soldats grecs.

Haendel composa la musique en janvier 1736, et l'œuvre fut créée au théâtre de Covent Garden le 19 février 1736. Dans sa forme initiale, elle contenait trois concertos : un concerto en si bémol majeur en trois mouvements pour « harpe, luth, lyri-chord et autres instruments » prévu pour être joué après le récitatif de Timothée, au début de l'oratorio ; un concerto grosso en do majeur en quatre mouvements pour hautbois, basson et cordes, maintenant connu sous le nom de *Concerto du festin*

d'Alexandre, qui était joué entre les parties I et II, et un concerto pour orgue en sol mineur en quatre mouvements pour orgue de chambre, hautbois, basson et cordes qui était interprété après le chœur *Let old Timotheus yield the prize* à la fin de la partie II. C'est le compositeur qui tenait l'orgue de Covent Garden lors de la première ; en revanche on ne connaît pas le nom du harpiste.

Le concerto pour orgue et le concerto pour harpe, avec sa transcription pour orgue, ont été publiés en 1738 par l'édi-

teur John Walsh, après onze représentations de l'oratorio, en tant que premier et sixième des concertos pour orgue de l'opus 4. Il est possible que Haendel ait transcrit pour orgue le concerto pour harpe suite à une défection du soliste lors d'une représentation ; il en a révisé la musique par la suite en 1739, 1742 et 1751.

Alexander's Feast connut un grand succès, ce qui encouragea Haendel à passer de l'opéra italien à des œuvres chorales en langue anglaise.



Le théâtre de Covent Garden au temps de Haendel avec son orgue de scène. Il pouvait accueillir plus de mille spectateurs.

Programme

Mozart : Overture de Don Juan K. 527

Haendel : Concerto pour orgue et orchestre opus 4 n°6

Guilain, Pièces d'orgue pour le Magnificat
Extraits de la Suite du Premier Ton : Plein Jeu, Trio, Basse de Trompette, Récit, Dialogue
Pachelbel, Prélude en ré mineur

Orgue : Loïc de Lacombe

Beethoven : Symphonie n°8 en Fa majeur Op. 93
(Allegro vivace, Allegretto scherzando, Minuetto, Allegro vivace)

Orchestre symphonique du campus d'Orsay

Direction Martin Barral

La huitième symphonie de Beethoven vue par Berlioz



Beethoven en 1815
peint par Willibrord Joseph Mahler

Beethoven commença à composer sa huitième symphonie en 1812, immédiatement après avoir terminé la septième. Il avait 41 ans, et l'allégresse qui ressort de cette œuvre ne laisse pas transparaître les déboires sentimentaux qu'il éprouvait à cette époque. Elle fut achevée en quatre mois, et n'a pas de dédicataire contrairement à la plupart de ses œuvres.

La première de la *Huitième symphonie* fut donnée le 27 février 1814 à Vienne dans la Redoutensaal, dans un concert qui incluait également la *Septième symphonie*, créée deux mois auparavant. Les problèmes d'audition de Beethoven devenaient de plus en plus graves, mais il s'obstina à diriger, et, selon les témoignages de l'époque, les musiciens ignorèrent sa battue pour suivre plutôt le premier violon.

L'accueil fut mitigé. Un critique nota que « les applaudissements qu'il reçut n'étaient pas accompagnés de cet enthousiasme qui distingue les œuvres universellement appréciées - elle n'a pas fait fureur - comme disent les Italiens ». Quand son élève Carl Czerny lui demanda pourquoi la 8^e symphonie avait été moins applaudie que la 7^e, il répondit « parce que la 8^e est bien meilleure », avis d'ailleurs partagé par certains critiques ; mais cela reste controversé.

En fait cette symphonie apparemment « classique » cache des trouvailles hardies qui déroutèrent les musiciens pendant des décennies. Il est donc intéressant de lire ce qu'en disait Hector Berlioz cinquante ans après sa création.

Extraits de « A travers Chants » (1862) par Hector Berlioz

« Il y a trente-six ou trente-sept ans qu'on fit, aux concerts spirituels de l'Opéra, l'essai des œuvres de Beethoven, alors parfaitement inconnues en France. On ne croirait pas aujourd'hui de quelle réprobation fut frappée immédiatement cette admirable musique par la plupart des artistes. C'était bizarre, incohérent, diffus, hérissé de modulations dures, d'harmonies sauvages, dépourvu de mélodie, d'une expression outrée, trop bruyant, et d'une difficulté horrible. M. Habeneck pour satisfaire aux exigences des hommes de goût qui régnaient alors l'Académie royale de musique, se voyait forcé de faire, dans ces mêmes symphonies dont il a organisé et dirigé avec tant de soin, plus tard, l'exécution au Conservatoire, des coupures monstrueuses, comme on s'en permettrait tout au plus dans un ballet de Gallemborg ou un opéra de Gaveaux. Sans ces corrections, Beethoven n'eût pas été admis à l'honneur de figurer, entre un solo de basson et un concerto de flûte, sur le programme des concerts spirituels. A la première audition des passages désignés au crayon rouge, Kreutzer s'était enfié en se bouchant les oreilles, et il eut besoin de tout son courage pour se décider, aux autres répétitions, à écouter ce qui restait de la symphonie en ré. N'oublions pas que l'opinion de M. Kreutzer sur Beethoven était celle des quatre-vingt-dix-neuf centièmes des musiciens de Paris à cette époque, et que, sans les efforts réitérés de l'imperceptible fraction qui professait l'opinion contraire, le plus grand compositeur des temps modernes nous serait peut-être encore aujourd'hui à peine connu.

Le fait de l'exécution des fragments de Beethoven à l'Opéra était donc d'une grande importance ; nous en pouvons juger, puisque sans lui, très probablement, la société du Conservatoire n'eût pas été constituée. C'est à ce petit nombre d'hommes intelligents et au public qu'il faut faire honneur de cette belle institution. Le public, en effet, le public véritable, celui qui n'appartient à aucune coterie, ne juge que par sentiment et non point d'après les idées étroites, les théories ridicules qu'il s'est faites sur l'art ; ce public-là, qui se trompe souvent malgré lui, puisqu'il lui arrive maintes fois de revenir sur ses propres décisions, fut frappé de prime abord par quelques-unes des éminentes qualités de Beethoven. Il ne demanda point si telle modulation était relative de telle autre, si certaines harmonies étaient admises par les magistres, si s'il était permis d'employer certains rythmes qu'on ne connaissait pas encore ; il s'aperçut seulement que ces rythmes, ces harmonies et ces modulations, ornés d'une mélodie noble et passionnée, et revêtus d'une instrumentation puissante, l'impressionnaient fortement et d'une façon toute nouvelle. En fallait-il davantage pour exciter ses applaudissements ? »

(.....)

« La VIII^e Symphonie en fa »

Celle-ci est en fa comme la pastorale, mais conçue dans des proportions moins vastes que les symphonies précédentes. Pourtant si elle ne dépasse guère, quant à l'ampleur des formes, la première symphonie (en ut majeur), elle lui est au moins de beaucoup supérieure sous le triple rapport de l'instrumentation, du rythme et du style mélodique.

Le premier mouvement contient deux thèmes, l'un et l'autre d'un caractère doux et calme. Le second, le plus remarquable selon nous, semble éviter toujours la cadence parfaite, en modulant d'abord d'une façon tout à fait inattendue (la phrase commence en ré majeur et se termine en ut majeur), et en se perdant ensuite, sans conclure sur l'accord de septième diminuée de la sous-dominante. On dirait, à entendre ce caprice mélodique, que l'auteur, disposé aux douces émotions, en est détourné tout à coup par une idée triste qui vient interrompre son chant joyeux.

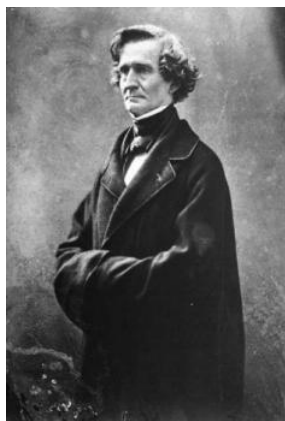
L'andante scherzando est une de ces productions auxquelles on ne peut trouver ni modèle ni pendant ; cela tombe du ciel tout entier dans la pensée de l'artiste ; il l'écrit tout d'un trait, et nous nous ébahissons à l'entendre. Les instruments à vent jouent ici le rôle opposé de celui qu'ils remplissent ordinairement : ils accompagnent d'accords plaqués, frappés huit fois pianissimo dans chaque mesure, le léger dialogue *a punta d'arco* des violons et des basses. C'est doux, ingénu et d'une indolence toute gracieuse, comme la chanson de deux enfants cueillant des fleurs dans une prairie par une belle matinée de printemps. La phrase principale se compose de deux membres, de trois mesures chacun, dont la disposition symétrique se trouve dérangée par le silence qui succède à la réponse des basses ; le premier membre finit ainsi sur le temps faible, et le second sur le temps fort. Les répercussions harmoniques des hautbois, des clarinettes, des cors et des bassons, intéressent si fort, que l'auditeur ne prend pas garde, en les écoutant, au défaut de symétrie produit dans le chant des instruments à cordes par la mesure de silence surajoutée. Cette mesure elle-même n'existe évidemment que pour laisser plus longtemps à découvrir le délicieux accord sur lequel va voltiger la fraîche mélodie. On voit encore, par cet exemple, que la loi de la carrure peut être quelquefois enfreinte avec bonheur. Croirait-on que cette ravissante idylle finit par celui de tous les lieux communs pour lequel Beethoven avait le plus d'aversion : par la cadence italienne ? Au moment où la conversation instrumentale des deux petits orchestres, à vent et à cordes, attache le plus, l'auteur, comme s'il eût été subitement obligé de finir, fait se succéder en trémolo, dans les violons, les quatre notes, sol, fa, la, si bémol (sixte, dominante, sensible et tonique), les répète plusieurs fois précipitamment, ni plus ni

moins que les Italiens quand ils chantent Felicità, et s'arrête court. Je n'ai jamais pu m'expliquer cette boutade.

Un menuet avec la coupe et le mouvement des menuets d'Haydn remplace ici le scherzo à trois temps brefs que Beethoven inventa, et dont il a fait dans toutes ses autres compositions symphoniques un emploi si ingénieux et si piquant. A vrai dire, ce morceau est assez ordinaire, la vétusté de la forme semble avoir étouffé la pensée.

Le finale, au contraire, étincelle de verve, les idées en sont brillantes, neuves et développées avec luxe. On y trouve des progressions diatoniques à deux parties en mouvement contraire, au moyen desquelles l'auteur obtient un crescendo d'une immense étendue et d'un grand effet pour sa péroraison.

L'harmonie renferme seulement quelques durétés produites par des notes de passage, dont la résolution sur la bonne note n'est pas assez prompte, et qui s'arrêtent même quelquefois sur un silence.



Hector Berlioz photographié en 1856
par Nadar

En violentant un peu la lettre de la théorie, il est facile d'expliquer ces discordances passagères ; mais, à l'exécution, l'oreille en souffre toujours plus ou moins. Au contraire, la pédale haute des flûtes et des hautbois sur le fa, pendant que les timbales accordées en octave martèlent cette même note en dessous, à la rentrée du thème, les violons faisant entendre les notes ut, sol, si bémol de l'accord de septième dominante, précédées de la tierce fa, la, fragment de l'accord de tonique, cette note tenue à l'aigu, dis-je, non autorisée par la théorie, puisqu'elle n'entre pas toujours dans l'harmonie, ne choque point du tout ; loin de là, grâce à l'adroite disposition des instruments et au caractère propre de la phrase, le résultat de cette aggrégation de sons est excellent et d'une douceur remarquable. Nous ne pouvons nous dispenser de citer, avant de finir, un effet d'orchestre, celui de tous, peut-être, qui surprend le plus l'auditeur à l'exécution de ce finale : c'est la note ut dièse attaquée très fort par toute la masse instrumentale à l'unisson et à l'octave, après un diminuendo qui est venu s'éteindre sur le ton d'ut naturel. Ce rugissement est immédiatement suivi, les deux premières fois, du retour du thème en fa ; et l'on comprend alors que l'ut dièse n'était qu'un ré bémol enharmonique, sixième note altérée du ton principal. La troisième apparition de cette étrange rentrée est d'un tout autre aspect ; l'orchestre, après avoir modulé en ut, comme précédemment, frappe un véritable ré bémol suivi d'un fragment du thème en ré bémol, puis un véritable ut dièse, auquel succède une autre parcelle du thème en ut dièse mineur ; reprenant enfin ce même ut dièse, et le répétant trois fois avec un redoublement de force, le thème rentre tout entier en fa dièse mineur. Le son qui avait figuré au commencement comme une sixte mineure devient donc successivement, la dernière fois, tonique majeure bémolisée, tonique mineure diésée, et enfin dominante.

C'est fort curieux. ■■

Martin Barral

Martin Barral, après des études musicales de piano, de violoncelle (M. Strauss), d'analyse (A. Louvier, A. Poirier) et d'harmonie (I. Duha), débute en 1984 la direction d'orchestre (D. Rouits, J.S. Béreau, Abel) et la direction de chœurs (P. Caillard). En 1990, il crée l'orchestre « De Musica » et participe à une aventure étonnante : l'enregistrement de deux CD suite à une découverte historique. Le mur de Berlin tombé, des partitions sous scellées, vieilles de trois siècles sont retrouvées dans le château de Potsdam. Ce sont celles du compositeur Quantz, musicien du Roi Frédéric II, cachées à sa mort selon ses dernières volontés... Dès lors, Martin Barral est invité sur les plateaux télé (B. Pivot, Eve Ruggieri...) et salué par la critique.

En 1998, Martin Barral remporte le concours pour devenir chef permanent de l'Orchestre Symphonique du Campus d'Orsay. Il est à l'origine de tous les programmes et des enregistrements réalisés par l'orchestre. En 2002, dans la saison de l'opéra de Massy, il est invité à diriger



L'Ensemble Instrumental de Massy avec pour programme *Contrastes du XX^e siècle* et *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky. Il est aussi chef invité depuis 2003 au festival « les Orchestres universelles » de Brive, qui a réuni un orchestre de plus de 1000 jeunes musiciens. Il est lauréat de la fondation Cziffra et chevalier des palmes académiques. ■

L'orchestre symphonique du campus d'Orsay

L'Orchestre Symphonique du Campus d'Orsay a été fondé en 1976 par quelques musiciens, ceux de l'orchestre de chambre du CEN de Saclay et quelques membres de la faculté. Il est composé aujourd'hui de plus de 70 musiciens amateurs issus en majorité des milieux scientifiques de la région. Il donne une douzaine de concerts par an, répartis sur trois programmes : un programme symphonique, un programme avec concertiste, un programme avec chœurs.

Les solistes accompagnés par l'orchestre, comme Philippe Aiche, Stéphanie-Marie Degand, Sarah Nemtanu ou Svetlin Roussev (violin), Yury Boukoff (piano), Raphaël Perraud, Michel Strauss (violoncelle), Magali Mosnier (flûte), André Isoir (orgue), la soprano Caroline Casadessus... et l'interprétation d'œuvres ambitieuses ou difficiles comme le *Requiem* de Verdi, *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov, *l'Apprenti Sorcier* de Dukas, *l'Oiseau de feu* de Stravinsky, et la 9^e

symphonie de Beethoven sont un gage du rayonnement et de la qualité de l'orchestre.

Régis Pasquier, Roger Roche, Pierre-Michel Durand et Daniel Couderc ont été ses chefs successifs. Et depuis 1998, l'orchestre est dirigé par Martin Barral.

Avec Martin Barral, l'orchestre a enregistré en 2000 en création mondiale une œuvre contemporaine de Piotr Moss, le *Petit Singe Bleu*, écrite avec une aide du Ministère de la Culture. Il a aussi été invité fin décembre 2007 et fin juillet 2009 en Chine, et a participé deux fois au Festival International de Musique Universitaire de Belfort.

En 2013, l'orchestre a réalisé sous la direction de Martin Barral le premier enregistrement mondial de l'oratorio *Ruth* de César Franck, et le CD est en vente chez les disquaires.

Cette année sort un nouveau CD de l'orchestre avec un programme consacré à Saint-Saëns (photo ci-contre). Deux œuvres majeures de ce compositeur y figurent. On y trouve bien sûr la célèbre *Symphonie n°3 avec orgue*, enregistrée en 2008 avec à l'orgue André Isoir, mais également une œuvre pratiquement inconnue du grand compositeur français, son *Requiem* pour solistes, chœurs, orgue et orchestre, enregistré en juin 2014 en l'église Sainte-Clotilde à Paris avec le chœur Amadeus et le Chœur de la Cité. Ce *Requiem* d'une grande force dramatique vous surprendra - écoutez en particulier le *Dies irae* !

Le CD est en vente à la sortie du concert. ■



Prochain programme de l'orchestre symphonique du campus d'Orsay, direction Martin Barral

Programme de juin 2015 : Œuvres de Robert Schumann : *Symphonie n°3 « Rhénane »* en mi bémol op.97 et *Requiem* op.148, avec le chœur du campus d'Orsay et le chœur Darius Milhaud ; concerts les dimanche

14 juin à 15h en l'église ND du Travail à Paris 14^e et vendredi 19 juin à 20h45 au grand amphithéâtre du campus d'Orsay.

Ce programme sera donné en deux autres concerts à Paris avec les chœurs Amadeus et de la Cité les samedi 27 (église Saint-Christophe-Javel) et mardi 30 juin (église Saint-Gabriel).

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'audition d'entrée, les candidats étant évalués en quelques répétitions. Si vous pensez pouvoir y participer ou si vous connaissez des personnes susceptibles d'être intéressées, n'hésitez pas et contactez un responsable de l'orchestre :

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://l'orchestre-orsay.fr>