

Retrouvez l'orchestre sur internet à <http://orchestre-orsay.fr/>
Tous les détails sur les prochains concerts, comment faire partie de l'orchestre, etc.

LE PROGRAMME

Samedi 13 mai 2023

Concert en l'église Saint-Martin de Chevreuse
Ce concert est produit par l'association Be Dampierre (<https://www.be-dampierre.com/>).

Vous jouez en amateur du violon, de l'alto, du violoncelle ou de la contrebasse ?
L'orchestre symphonique du campus d'Orsay recrute !

Weber et Beethoven

Àu début des années 1800, Beethoven, comme les principaux compositeurs de l'époque, considérait le jeune Weber comme un compositeur à la limite de l'amateurisme, tandis que Weber ne voyait en Beethoven qu'un excentrique recherchant l'originalité à tout prix.

Quelques années plus tard l'indifférence de Weber se transforma en hostilité certaine. En 1809, il commence son roman autobiographique *La Vie d'un musicien* (*Tonkünstler Leben*). Dans le cinquième chapitre, il décrit un rêve, dans lequel les divers instruments se querellent sur leurs mérites respectifs jusqu'à ce que le chef d'orchestre entre bruyamment et le menace d'une exécution de la *Symphonie Héroïque*, et un silence de mort s'ensuit. Après s'être livré à quelques déclarations générales selon lesquelles il n'est plus question aujourd'hui de la clarté, de la distinction et de la passion rafraîchissante que Bach, Haendel et Mozart aimaient, il s'attaque à la quatrième symphonie de Beethoven dans les termes les plus méprisants. Il déclare que l'agit d'une œuvre sans plan ni but d'aucune sorte, sauf celui de s'efforcer de paraître nouveau et original : « Le premier mouvement lent [affirmait-il] est plein d'idées courtes et disjointes, le but étant évidemment d'empêcher tout thème principal d'émerger, de sorte que le malheureux public soit en quête des thèmes, et ne récupère que d'innombrables changements de tonalité inutiles. Surtout, jetez toutes les règles par-dessus bord, car les règles ne font qu'entraver un homme de génie. Mais peut-on s'attendre [conclut-il, avec un lourd sarcasme] à ce qu'un être aussi doué renonce à ses fantaisies divines, gigantesques et au-dessus du commun ? »

La lettre de Weber à l'éditeur Nägeli, en 1810, est plus significative que ce jugement hâtif. Il reproche à Nägeli d'avoir découvert en lui un imitateur de Beethoven. « Cette critique pourrait être flatteuse pour beaucoup [écrit-il], mais elle ne me plaît nullement. Premièrement, je déteste toute imitation. Deuxièmement, mes vues diffèrent si fondamentalement de celles de Beethoven que nous ne pourrions jamais nous accorder. La fougue, la faculté inventive presque incroyable qu'il possède indéniablement s'accompagne d'une telle confusion dans l'arrangement de ses idées, que ses premières œuvres me plaisent à elles seules, tandis que les dernières ne sont, à mon avis, qu'un chaos confus, un effort inintelligible vers la nouveauté, au-dessus desquels brillent quelques éclairs célestes de génie qui nous montrent combien il pourrait être grand s'il choisissait de contrôler son imagination trop exubérante. »

En octobre 1815, lors de sa résidence à Prague, Weber commence à se consacrer à la critique musicale. Mais ce fut le fiasco inattendu du *Fidèle* de Beethoven, produit sous la direction de Weber, qui fut la cause immédiate de cette explosion soudaine d'activité littéraire. Weber était profondément exaspéré et proclama : « Quelles grandes choses il y a dans cette

musique ! Mais elles ne sont pas comprises ! ... Ce public n'est capable d'apprécier qu'un spectacle de marionnettes. »

Près d'un an avant la production de *Der Freischütz*, l'activité critique de Weber cesse de façon inattendue. Il est intéressant de noter qu'à cette époque Beethoven - qui avait précédemment partagé l'opinion de Spohr selon laquelle Weber ne réussirait jamais à attirer l'attention avec une composition d'opéra - commence enfin à montrer des signes indubitables d'intérêt réel pour lui. Au début, il déclara sentencieusement : « Weber a commencé à apprendre trop tard ; en lui, l'art ne pouvait pas se développer naturellement, et pour le moment, son but visible et unique est d'être considéré comme un homme de génie. » Néanmoins, il attendit la première du *Freischütz* et après son succès retentissant, peut-être le plus grand succès obtenu par un compositeur d'opéra allemand avant Wagner, il fut amené à étudier l'œuvre. Il fut si étonné de l'originalité surprenante et l'immense vitalité de la musique, qu'il s'exclama en frappant la partition de la main : « Je n'aurais jamais cru cela de ce type insignifiant. Maintenant Weber doit écrire des opéras - toutes sortes d'opéras - l'un après l'autre et sans discussion. » Lorsqu'un ami attira son attention sur l'admirable Finale de l'acte 2, il s'exclama : « Oui, c'est certainement étrange, et je ne sais pas quoi en penser. Pourtant, je peux voir où Weber veut en venir, mais il a mis des trucs bizarres et diaboliques ici. Quand je lis la partition - en particulier la musique illustrant la chasse sauvage - je devrais éclater de rire, et pourtant je sens qu'il a mis le doigt sur quelque chose. »

Der Freischütz l'avait en effet profondément impressionné. C'est d'autant plus remarquable que Beethoven détestait le glamour maladif et la mystique sans cervelle de l'opéra romantique. Néanmoins, *Der Freischütz* semble non seulement avoir surmonté ce préjugé, mais aussi l'avoir momentanément convaincu que Weber était le compositeur d'opéra allemand le plus doué de son temps.

Ce sentiment d'admiration intense n'allait pas durer. Deux ans plus tard, peu de temps après la visite de Weber à Beethoven en 1823, *Euryanthe* est produite à Vienne. En apprenant le succès relatif de cette œuvre, Beethoven s'exclama : « Je suis ravi. Oui, les Allemands doivent aussi triompher de la chanson italienne. » Néanmoins, malgré la magnifique ouverture, il fut visiblement moins impressionné par *Euryanthe* que par le *Freischütz*. Après avoir jeté un coup d'œil rapide à la partition, il affirma : « C'est trop laborieux. »

Il ne fait aucun doute que Weber, après la composition de *Der Freischütz*, n'a pas répondu aux attentes de Beethoven, et bien que ce dernier ait continué à le féliciter démesurément, il en fut amèrement déçu et considéra qu'il avait lamentablement échoué dans sa tentative de régénérer l'opéra allemand. ■

Philippe Gondret



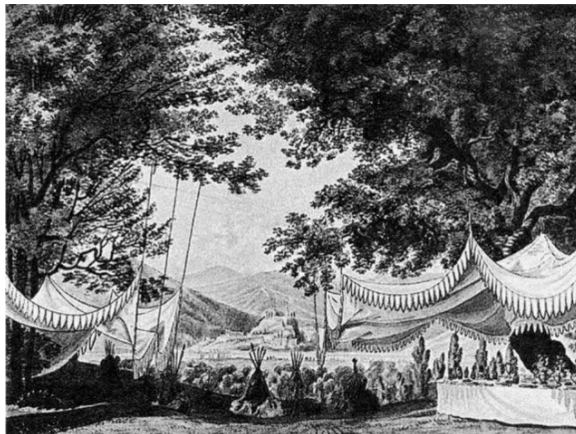
Philippe Gondret débute la clarinette à l'âge de dix ans dans la classe d'Émile Pannetier, clarinette solo à l'Orchestre National de Lyon (ONL). Après son service national en 1988 dans la Musique de la Région Terre Sud-Est, il se perfectionne auprès de François Sauzeau, nouveau soliste de l'ONL. Membre de l'Ensemble Instrumental Fidésien, il se produit alors plusieurs fois en soliste en jouant notamment les concertos de Mozart et Weber. Il rejoint ensuite l'Orchestre Symphonique du Campus d'Orsay en 1994 à son arrivée à la Faculté des Sciences en tant qu'enseignant-chercheur. Physicien spécialiste de mécanique des fluides, il enseigne aussi l'acoustique musicale et a donné une conférence sur le sujet dans le cadre du cycle « La Musique des Ondes » proposé au printemps 2019 par l'Université ouverte à Gif-sur-Yvette. ■

Le concerto pour clarinette de Weber

La clarinette est le plus jeune des instruments à vent utilisés dans l'orchestre symphonique ; il n'a guère été utilisé par les compositeurs classiques du XVIII^e siècle, et par Mozart uniquement dans ses œuvres ultérieures, dont le *Concerto en la majeur* (K. 622) est le premier et en même temps le plus grand du genre. Weber connaissait cette œuvre et, comme les autres œuvres de Mozart, elle l'a influencé et stimulé. Mais il fallut une occasion spéciale pour l'inciter à l'imiter. Cela est né de son amitié avec le clarinettiste Heinrich Baermann, qui était unanimement considéré par ses contemporains comme le plus grand joueur de son instrument, et dont la technique, le sentiment profond et la belle sonorité étaient loués de la même manière. Weber a d'abord écrit un *Concertino* op. 26, qu'ils jouèrent ensemble lors d'un concert de cour à Munich en 1811. Le roi Maximilien de Bavière, profondément impressionné par cette œuvre, chargea immédiatement Weber d'écrire deux concertos pour clarinette, qui furent achevés la même année. Selon FW Jaehns, il s'est inspiré « de la beauté, de la délicatesse et de la noblesse incomparables du traitement virtuose de l'instrument par son ami Baermann ». Le premier concerto, en fa mineur, composé en avril et mai 1811, fut joué pour la première fois le 13 juin à Munich, plus tard devant le couple royal au château de Nymphenburg. Le 25

mars 1812, les deux artistes l'ont joué lors d'une tournée de concerts à Berlin, et c'est celui que vous allez entendre ce soir. Le deuxième concerto, en mi bémol majeur, beaucoup moins connu, a été écrit immédiatement après et joué pour la première fois le 25 novembre, toujours à Munich, selon le journal de Weber. ■

L'invitation à la valse



Décor de 1821 de l'acte II du *Freischütz* où Berlioz introduit le ballet

Le ballet du *Freischütz* par Berlioz

Comme on le voit, cette pièce de Weber n'a rien à voir avec l'intrigue du *Freischütz*, mais Berlioz, chargé de mettre en forme la version française de l'opéra en y introduisant un ballet non prévu dans la version originale, a voulu le compléter par une œuvre du même compositeur. Comme on pouvait s'y attendre, l'instrumentation de Berlioz est scrupuleusement fidèle à l'original de Weber ; on peut le constater en comparant les deux versions, la version originale pour piano et celle de Berlioz pour orchestre, sauf que la tonalité est haussée d'un demi ton de ré bémol à ré majeur, tonalité plus praticable pour l'orchestre, notamment pour les cordes, et qui a aussi plus d'éclat (grâce en partie à la résonance naturelle des cordes à vide des instruments à cordes). L'orchestration met en relief le dialogue imaginé par Weber avec les violoncelles pour « monsieur » et les clarinettes pour la dame. On a ici un bel exemple de l'art de Berlioz, qui utilise sa maîtrise dans ce domaine pour donner plus de relief à l'original de Weber, mais sans jamais chercher à se faire remarquer. La musique rappelle certaines pages de Berlioz lui-même, en particulier *Un bal* de la *Symphonie fantastique*. Berlioz publia le morceau sans tarder, et la partition parut en 1842. Il s'attendait à ce qu'il devienne populaire comme morceau de concert, comme le montre une lettre à l'éditeur Maurice Schlesinger du 28 août 1841 : « Je pense qu'il vaut mieux ne pas encore graver la grande partition du *Freischütz* ; mais les parties séparées de l'*Invitation à la Valse* seront certainement d'un grand débit ; ce morceau d'une exécution facile sera joué partout, aux concerts, au théâtre et aux bals. Pour cela et pour les récitatifs je vous demanderai cinq cents francs. Voyez si vous croyez pouvoir faire à ce prix cette publication ; je ne crois pas qu'on puisse avoir de plus modestes prétentions. » ■

Programme

Weber :

Invitation à la valse

Concerto pour clarinette et orchestre,
soliste Philippe Gondret

Beethoven : Cinquième symphonie

Orchestre Symphonique du Campus d'Orsay
Direction : Martin Barral

Aufforderung zum Tanz (*Invitation à la danse*), sous-titré « rondo brillant pour piano » op. 65, est une valse pour piano de Carl Maria von Weber composée en 1819. Elle est dédiée à Caroline Brandt, que le compositeur avait épousée en 1817. L'œuvre a été orchestrée en 1841 par Hector Berlioz sous le titre français *Invitation à la valse*, lors de l'ajout du ballet exigé par la forme « grand opéra » au deuxième acte du *Freischütz* à l'Opéra de Paris. Cette version orchestrale a été reprise pour *Le Spectre de la rose*, ballet chorégraphié en 1911 par Michel Fokine sur un livret de Jean-Louis Vaudoyer inspiré par le poème homonyme du recueil *La Comédie de la mort* de Théophile Gautier.

La pièce dépeint l'histoire d'un couple lors d'un bal, un homme invitant une femme à danser, la dame répondant à l'invitation, le couple dansant, puis se séparant. Weber lui-même donna le programme suivant

pour sa pièce :
Mesures 1-5 : Première demande du monsieur.
Mesures 6-9 : Réponse évasive de la dame.
Mesures 10-13 : Nouvelle demande insistante du monsieur.
Mesures 14-16 : Assentiment de la dame.
Mesures 17-19 : Il entre en conversation.
Mesures 20-21 : Réponse de la dame.
Mesures 22-23 : Il lui parle avec empressement.
Mesures 24-25 : Réponse attentionnée de la dame.
Mesures 26-27 : Il la presse de nouveau d'aller danser.
Mesures 28-29 : Réponse de la dame.
Mesures 30-31 : Ils se rendent sur le parquet de danse.
Mesures 32-35 : Ils attendent le début de la danse.
La Danse.
Fin de la musique de danse, il la remercie, et ils se séparent.

Carl Maria von Weber



Carl Maria von Weber, né en 1786, est un enfant souffreteux, doté d'une maladie héréditaire de l'articulation de la hanche qui l'empêche de marcher avant l'âge de quatre ans. Il voyage néanmoins beaucoup et on lui enseigne très tôt le chant et le piano.

En 1798, Michael Haydn, frère cadet de Joseph, lui donne gratuitement des cours à Salzbourg. Il commence à composer et ses premières œuvres sont données avec un succès relatif. En 1803, Weber est placé sous la direction de l'abbé Vogler qui, au bout d'un an, le fait entrer comme maître de chapelle au théâtre municipal de Breslau. Sa vie est néanmoins tumultueuse : il contracte des dettes et perd sa voix en buvant accidentellement un acide utilisé en lithographie, manquant de mourir (Weber imprimait lui-même ainsi ses partitions). Il entreprend la composition d'un opéra romantique, *Rübezahl*, mais abandonne finalement le projet. Quittant Breslau en 1806, il devient intendant de musique au château du duc de Wurtemberg et professeur de musique de sa fille. La liaison de Weber avec la cantatrice Margarethe Land et les manipulations financières de son père lui font perdre ses fonctions et tous deux sont bannis.

En 1810, ils commencent une nouvelle vie à Mannheim. Weber entreprend un *singspiel* en un acte, *Abu Hassan*, puis s'installe à Darmstadt où il compose en 1811 son célèbre concerto pour clarinette. En 1813,

il est nommé maître de chapelle national à Prague, poste qu'il tiendra jusqu'à sa démission en 1816. Le 1er décembre, le roi de Saxe le nomme maître de chapelle à l'opéra de Dresde. Il écrit durant cette période la musique de scène de plusieurs pièces de théâtre et surtout son célèbre Rondo brillant en ré bémol majeur dit *Invitation à la valse* en 1819.

Il se consacre alors de plus en plus à son nouveau projet d'opéra. En raison des difficultés politiques à Dresde, *Der Freischütz* est créé à Berlin le 18 juin 1821. C'est un triomphe, tout comme à Vienne, le 3 octobre suivant, et à Dresde, le 26 janvier 1822. Cependant, sa place de maître de chapelle n'en est pas améliorée. Weber refuse des propositions tentantes à Berlin et Kassel (Louis Spohr obtint ce dernier poste). De même la composition de son opéra-comique, *Die drei Pintos*, n'avance pas (il finira par abandonner en 1824 le projet, qui sera achevé par Gustav Mahler et créé en 1888).

Weber est en effet accaparé par un livret qui lui semble plus adapté au langage musical qu'il souhaite désormais développer. Loin des frayeurs sumaturelles du *Freischütz*, l'élément romantique d'*Euryanthe* est fourni par les manières chevaleresques du Moyen Âge, constituant un prototype du genre qui sera perfectionné vingt ans plus tard par Wagner dans *Lohegrin*. C'est aussi l'un des tout premiers opéras allemands sans dialogues parlés.

À l'été 1824, Weber rencontre à Marienbad le directeur de Covent Garden qui le convainc de composer un opéra en anglais d'après *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête* de Shakespeare. *Oberon* est créé le 12 avril 1826 à Londres sous la direction musicale de Weber, mais le compositeur n'est pas satisfait du livret, défiguré selon lui par les dialogues parlés qu'il avait abandonnés dans *Euryanthe*. Affaibli par la tuberculose, il entreprend néanmoins immédiatement la révision de la partition et l'adaptation du livret en allemand en revenant aux sources du poème, mais meurt brusquement le 5 juin 1826. La version allemande d'*Oberon* sera créée de façon posthume à Leipzig le 23 décembre 1826. ■

Martin Barral



L'Ensemble Instrumental de Massy avec pour programme *Contrastes du XXe siècle* et *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky. Il a dirigé plusieurs fois depuis 2003 un orchestre de plus de mille jeunes musiciens aux *Orchestrades Universelles* de Brive. Il est lauréat de la fondation Cziffra et chevalier des palmes académiques. ■

L'Orchestre Symphonique du Campus d'Orsay, fondé en 1976 par le Doyen Georges Pitou et Suzanne Schul au CESFO, est composé aujourd'hui de plus de 70 musiciens 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. Des solistes de premier plan ont joué des concertos avec l'orchestre, témoignant ainsi de sa qualité.

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. Il a animé en 2016 le *Bal des Parisiennes* et participé en 2018 au tournage d'une série TV chinoise.

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. Enfin, l'orchestre a re-créé en 2017 la *Symphonie en ut mineur* de Fernand Halphen (1872-1917, prix de Rome en 1896) qui n'avait pas été jouée depuis 1930 et qui est également disponible sur CD, couplé avec le *Concerto pour la main gauche* de Ravel. ■

Beethoven chef d'orchestre

Fin 1817, alors que son oreille le trahissait depuis longtemps, Beethoven fit imprimer dans un journal de Vienne les premiers exacts des trente-trois mouvements que comprennent ses huit premières symphonies en se fondant sur l'invention récente du métronome par Maelzel. En 1826, Beethoven ira jusqu'à rendre ses indications métronomiques responsables du succès que venait de remporter la *Neuvième* à Berlin. Beethoven était-il donc fêru d'exactitude comme chef d'orchestre ?

Au moins jusqu'à la *Quatrième* symphonie, Beethoven dirigeait du piano et de mémoire, sans partition d'orchestre. Mais surtout, s'il faut en croire son élève Anton Schindler, avec un sens tout personnel de cette fameuse rigueur métronomique. Schindler a même noté, sur la partition du *larghetto* de la *Deuxième*, un exemple caractéristique du *rubato* de son maître : huit modifications du tempo en vingt mesures ! Selon Louis Spohr, pionnier de la direction à la baguette, le chef Beethoven offrait un spectacle « ridicule ». Mais ce valeureux rigoriste nous en dit davantage et décrivant une répétition de la *Septième* : « Voulaient indiquer la nuance piano, Beethoven disparut presque entièrement sous le pupitre. Le crescendo suivant le rendit à nouveau visible : il sautait en l'air

de plus en plus haut jusqu'au moment où [...] il devait être parvenu au forte. »

Voici ce qu'écrivit en 1828 Ignaz von Seyfried, maître de chapelle du théâtre *An der Wien* où a été donnée la première de la cinquième symphonie (voir page précédente) :

« Notre Beethoven n'était pas de ces compositeurs difficiles qu'aucun orchestre au monde ne saurait contenter ; il était même par trop indulgent, et plus d'une fois, il omit de faire répéter des passages importants aux premières répétitions : *Cela ira la prochaine fois !*, disait-il. Quant à l'expression, aux petites nuances, à l'égalité répartition de la lumière et de l'ombre, ainsi qu'au *tempo rubato* à effet, il y apportait la plus grande minutie ; et il en parlait volontiers en particulier avec chacun [des exécutants], sans montrer de colère. Mais quand il voyait comment les musiciens entraient dans ses idées, et jouaient ensemble avec un ardeur croissante, saisis, enlevés, enthousiasmés par le charme magique de ses créations, alors, son visage rayonnait de joie, la satisfaction, le plaisir brillaient dans tous ses traits, un sourire heureux se jouait sur ses lèvres, et un tonitruant : *Bravi tutti !* récompensait de l'exécution obtenue. C'était le point culminant et le plus beau du triomphe de son génie sublime, qui effaçait même, - il en convenait lui-même

volontiers, - la tempête d'applaudissements d'un grand public ému. Dans la lecture à vue, il fallait souvent s'arrêter et rompre le fil de l'ensemble : là encore, il était indulgent ; mais, lorsque, dans les *scherzos* de ses symphonies notamment, un changement de rythme survenait soudain, provoquait un désarroi général, il éclatait d'un rire menaçant ; il assurait qu'il ne s'était pas attendu à autre chose, qu'il l'avait fait tout exprès, et il exprimait une joie presque enfantine d'avoir réussi à désarçonner des cavaliers aussi éprouvés. » ■



La cinquième symphonie

Le 22 décembre 1808, Beethoven offre au public du théâtre *An der Wien* un concert extraordinaire de plus de quatre heures, comprenant entre autres les premières auditions des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, du *Quatrième Concerto pour piano*, avec le compositeur en soliste, et de la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre. Le public est impressionné mais guère enthousiaste, car ces œuvres étonnamment diverses bien que conçues en même temps sont trop innovantes dans leur forme pour être complètement appréciées à la première audition.

Il faut noter que pour leur création, la cinquième et la sixième symphonie portaient respectivement les numéros six et cinq. Beethoven les permuta quelques années plus tard, pour des raisons obscures.

Ce sera le dernier concert de Beethoven comme pianiste, sa surdité devenant trop gênante. Il tentera quelques temps de continuer à diriger l'orchestre mais devra rapidement abandonner pour la même raison.

La Symphonie n°5 opus 67 en ut mineur.

Parmi les neuf symphonies de Beethoven, la *Cinquième* paraît à elle seule résumer l'art symphonique du compositeur. Composer une symphonie représentait une étape importante pour le jeune Beethoven. Après quelques esquisses, il avait travaillé à une symphonie en ut majeur qui trahissait l'influence de la symphonie n° 97 de son professeur Joseph Haydn. Abandonnée, on en trouvera des traces dans ce qui sera la symphonie n° 1 que Beethoven achève pour sa trentième année. On ignore souvent que pour les six premières symphonies, seules les parties instrumen-



tales furent d'abord publiées. Les symphonies n° 5 et 6 ne furent pas publiées en partition avant 1826 : Beethoven voulait-il se donner un dernier droit de correction ? On sait qu'il corrigea ses symphonies après les avoir entendues. Ce fut précisément le cas des symphonies n° 5 et 6 que l'on peut considérer un peu comme jumelles puisqu'elles furent toutes deux conçues en 1807-1808, dédiées au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky. Le manuscrit de la *Cinquième*, dont la première page est reproduite ci-dessus, en est sorti presque illisible ! Que dire de neuf sur cette *Cinquième* que tout le monde a en mémoire ? Faut-il rappeler sa lente élaboration ? On trouve des esquisses qui remontent à 1795. Faut-il souligner qu'el-

le a été en fait entreprise un peu avant la quatrième, abandonnée, puis reprise enfin pour être menée à terme en même temps que la *Sixième* ? Il faut surtout se mettre dans les conditions d'une première écoute pour saisir toute la nouveauté, toute la force de cette partition véritablement unique. Repérer la cellule rythmique comme motif générateur non seulement du premier mouvement mais des trois autres. Être surpris par l'apparition tonitruante des trois trombones pour l'attaque de l'*allegro* final, trombones que Beethoven emploie ici pour la première fois dans une symphonie. Livrer enfin son esprit et sa sensibilité à l'écoute attentive d'un des grands chefs-d'œuvre de la musique. ■

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

En juin : Félix Mendelssohn, Œuvres pour chœur et orchestre : *Psaume 42*, *Hymne* op.96 et *Hör mein bitten* précédées de l'*Ouverture des Hébrides*

Voulez-vous jouer avec nous ?

L'orchestre souhaite accueillir de nouveaux membres dans les pupitres de cordes, violons, altos, violoncelles, contrebasses, ainsi que les cors et percussions. 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://orchestre-orsay.fr/>

Les derniers CD de l'orchestre sont en vente à la sortie du concert

