

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

*Jeudi 17 mars 2022 – 20h30*

# Stephanos Thomopoulos



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS

# Week-end Iannis Xenakis

À l'occasion du centenaire de la naissance de Iannis Xenakis, la Philharmonie de Paris propose un panorama de son œuvre.

Son compatriote Stephanos Thomopoulos ouvre le week-end avec *Herma*, *Evryali* et *Mists*, qui présentent toute la force de la mythologie xenakienne et la puissance de sa composition à partir de modèles mathématiques.

Pour *Terretektorh* et *Nomos Gama*, l'architecte de formation que fut Xenakis a réinventé l'orchestre en disséminant les musiciens – ici de l'Ensemble intercontemporain et de l'Orchestre du Conservatoire de Paris dirigés par Matthias Pintscher – parmi le public et dans la salle de concert afin d'en redéfinir l'identité architecturale et sonore.

Idem pour *Alax*, interprété par François-Xavier Roth et Les Siècles. Écrit pour trois groupes d'instruments spatialisés, il recèle la volonté de Xenakis de réinvestir ses modèles mathématiques et architecturaux dans la composition.

À dix ans d'intervalle, Les Percussions de Strasbourg avaient créé *Persephassa* et *Pléiades*, deux œuvres qu'elles nous livrent de nouveau et qui elles aussi mettent en avant les facettes d'architecte et d'inventeur de Xenakis.

Dans les espaces du Musée, « Xenakis intime » – par le Trio Xenakis (percussions), Émilie Girard-Charest (violoncelle) et les solistes de l'Ensemble intercontemporain – expose les œuvres aux formes plus restreintes du compositeur, dont *Tétrás* pour quatuor à cordes. Tandis que le spectacle en famille *À l'ombre des nombres* – par Martine Altenburger (violoncelle, voix, percussion), Lê Quan Ninh (voix, scie musicale, percussion) et Aurélie Maisonneuve (voix, percussion) – illustre la relation musique et mathématiques complexes.

Xenakis fut en lutte contre les fascismes de son temps. Au travers du concert « Chœurs d'orgue », Les Métaboles, dirigés par Léo Warynski, présentent *Nuits*, écrit en hommage aux prisonniers politiques grecs, tandis que Susanne Kujala interprète *Gmeeorh* à l'orgue seul.

## Jeudi 17 mars

14H30 ————— CONCERT EN TEMPS SCOLAIRE

Stravinski / Xenakis

Les Siècles

20H30 ————— RÉCITAL PIANO

Stephanos Thomopoulos

Xenakis

## Vendredi 18 mars

20H30 ————— CONCERT

Terretektoth

Ensemble intercontemporain  
Orchestre du Conservatoire de Paris

Rencontre à 19h00 avec Mâkhi Xenakis

## Samedi 19 mars

15H00 ————— CONCERT

Chœurs d'orgue

Les Métaboles

Rencontre à 13h30 avec Lucia Ronchetti

20H30 ————— CONCERT

Persephassa

Les Percussions de Strasbourg

Clé d'écoute à 19h30

## Dimanche 20 mars

11H00 ET 16H00 ————— SPECTACLE EN FAMILLE

À l'ombre des nombres

14H30 ET 15H30 ————— CONCERT-PROMENADE AU MUSÉE

Xenakis intime

16H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

Alax

Les Siècles

Récréation musicale à 16h00 pour les enfants dont les parents assistent au concert de 16h30

## Activités

SAMEDI 19 ET DIMANCHE 20 MARS À 10H00

SAMEDI 19 ET DIMANCHE 20 MARS À 11H15

Atelier du voyage musical  
Tour du monde des percussions

SAMEDI 19 ET DIMANCHE 20 MARS À 15H00

Atelier du week-end  
Percussions de l'orchestre

DIMANCHE 20 MARS À 11H00

Visite guidée des expositions  
Révolutions Xenakis

Café musique  
Xenakis, la musique dans l'espace

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne,  
5 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : [www.philharmoniedeparis.fr](http://www.philharmoniedeparis.fr)

# Programme

## **Claude Debussy**

### *Préludes (Livre I)*

1. Danseuses de Delphes
2. Voiles
3. Le Vent dans la plaine

## **Iannis Xenakis**

### *Herma*

## **Claude Debussy**

### *Préludes (Livre I)*

7. Ce qu'a vu le vent d'ouest
10. La Cathédrale engloutie

### *Préludes (Livre II)*

1. Brouillards

## Iannis Xenakis

*Mists*

## Claude Debussy

*Préludes (Livre II)*

7. La Terrasse des audiences du clair de lune

11. Les Tierces alternées

12. Feux d'artifice

## Iannis Xenakis

*Evryali*

Stephanos Thomopoulos, piano

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H45.

# Les œuvres

# Claude Debussy (1862-1918)

## *Préludes* – extraits

### LIVRE I

1. Danseuses de Delphes
2. Voiles
3. Le Vent dans la plaine
7. Ce qu'a vu le vent d'ouest
10. La Cathédrale engloutie

**Composition** : 1907-février 1910.

**Première audition** (2, 10 et 11) : le 25 mai 1910, au concert de la Société Musicale Indépendante, Paris, par le compositeur.

**Audition intégrale** : le 3 mai 1911, Salle Pleyel, Paris, par Jane Mortier.

**Durée des extraits** : environ 20 minutes.

---

### LIVRE II

1. Brouillards
7. La Terrasse des audiences du clair de lune
11. Les Tierces alternées
12. Feux d'artifice

**Composition** : 1911-1912.

**Première audition** (1, 2 et 3) : le 5 mars 1913 à Paris, Salle Érard, par le compositeur ; aucune audition intégrale.

**Durée des extraits** : environ 16 minutes.

---

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « d'une chimie tout à fait personnelle »,

comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent, comme dans *Pour le piano*, les œuvres du passé, tels les préludes et fugues de Bach ou les préludes de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin, qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de *si* bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de *ré* bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent.

Le premier prélude, *Danseuses de Delphes*, a été inspiré par un bas-relief grec que Debussy avait admiré au Louvre et qui représentait la danse de trois bacchantes. Cette pièce avec l'indication « Lent et grave » rappelle la forme ancienne d'une sarabande.

Le second prélude, *Voiles*, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique, s'anime de façon envoûtante et mystérieuse pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse (un proche d'Emma Debussy), ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non ceux que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féeriques.

*Le Vent dans la plaine* provient d'un vers de Charles Simon Favart (« Le vent dans la plaine suspend son haleine »), que Debussy avait placé en exergue de la première des *Ariettes* (1888) : « C'est l'extase langoureuse. » Pièce virtuose construite sur l'intervalle de demi-ton, elle emprunte la forme d'un mouvement perpétuel.

*Ce qu'a vu le vent d'ouest* contraste avec la pièce précédente (*Des pas sur la neige*) par son caractère « Animé et tumultueux » et l'utilisation stridente de l'intervalle de seconde. Il aurait été inspiré par la lecture d'une œuvre de Paul Claudel.

*La Cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'une « brume doucement sonore » (comme noté dans la pièce).

Denis Herlin

Fidèle à ses thèmes favoris, Debussy évoque la nature dans *Brouillards*. Certaines pièces confinent à l'énigme, osant une austérité nouvelle. L'exotisme de *La Terrasse des audiences du clair de lune* est distancié à l'extrême ; les *Feux d'artifice* illuminent un espace vide de toute présence humaine, et les quelques notes de *La Marseillaise* qui résonnent dans les dernières mesures semblent percer le voile d'un songe. Annonçant déjà les futures *Études*, *Les Tierces alternées* adoptent pour « programme » un enjeu technique. Chef-d'œuvre de concision, le Deuxième Livre des *Préludes* refuse les concessions, afin d'atteindre ce que Debussy nommait « la chair nue de l'émotion ».

Hélène Cao

# Iannis Xenakis (1922-2001)

## *Herma*, « musique symbolique » pour piano

**Composition** : 1960-1961.

**Création** : le 2 février 1962, à Tokyo, par Yūji Takahashi.

**Édition** : Boosey & Hawkes.

**Durée** : environ 10 minutes.

---

## *Mists*, pour piano

**Composition** : 1980.

**Dédicace** : à Roger Woodward.

**Création** : le 16 avril 1981, au Festival international d'Édimbourg, par Roger Woodward.

**Édition** : Salabert.

**Durée** : environ 14 minutes.

---



## *Evryali*, pour piano

**Composition** : 1973.

**Dédicace** : à Marie-Françoise Bucquet.

**Création** : le 23 octobre 1973, au Lincoln Center, New York, par Marie-Françoise Bucquet.

**Édition** : Salabert.

**Durée** : environ 11 minutes.

---

« La formalisation et l'axiomatisation constituent en réalité un guide processionnel, plus adapté à la pensée moderne en général. Elle permet de placer d'emblée sur un terrain plus universel l'art des sons, et de le rapprocher à nouveau des astres, des nombres et de la richesse du cerveau humain, comme jadis aux grandes phases des civilisations antiques. » (Iannis Xenakis, *Musiques formelles*)

Iannis Xenakis est un musicien. Pas un mathématicien car il ne crée pas de théorème ; selon ses propres termes, un « usager des mathématiques ». Un musicien donc. Pas un instrumentiste mais un compositeur pour lequel la partition est musique avant d'être système. Maître des probabilités, le polytechnicien relève avec une égale aisance les défis de l'architecture, ceux de la musique ou du grec ancien, bâtit de nouvelles formes sonores sur des schémas conçus d'après les lois mathématiques, magnifiques pages de papier blanc ou millimétré, traversées de droites et de courbes, constellées de points à l'image d'un ciel étoilé. Dédicataire en 1974 d'*Erikhthon*, polytechnicien lui aussi, Claude Helffer se souvient combien le compositeur était soucieux de faire passer l'exigence sonore avant les principes qui avaient guidé l'écriture. « Tant pis pour la théorie, disait Xenakis, il est plus important qu'on entende davantage les notes. » Ses pièces pour piano ont alors la particularité de poser d'immenses difficultés à leurs interprètes. Claude Helffer travaille sur *Herma* « durant des heures, en vacances, sur un piano muet, à essayer de comprendre, à essayer de placer [ses] doigts aussi, ce qui est le plus diabolique, Xenakis n'étant pas pianiste et ne s'occupant nullement de savoir si cela est pianistique ou non ».

En novembre 1973, Xenakis imagine-t-il que la révolte des polytechniciens d'Athènes aura raison de la dictature ? Sous les auspices de la Ligue des droits de l'homme, un

“Xenakis a été au contact du piano sans jamais devenir pianiste, mais ce piano a participé à son devenir de compositeur.

concert est donné pour la libération des détenus politiques, avec Marie-Françoise Bucquet, l'Octuor de Paris et Jacques Wiederkehr. Au programme, *Herma*, *Evryali*, *Anaktoria* et *Nomos Alpha*. De Xenakis, nous connaissons essentiellement les majestueux édifices

symphoniques, les pièces pour ensembles, celles entrées au répertoire des percussionnistes, ainsi que les œuvres électroacoustiques, initialement sur bandes magnétiques. Mais sans doute sommes-nous moins familiers des soli, et notamment des pièces pour piano. Ce piano est pourtant l'instrument de Xenakis. Du moins si l'on oublie une flûte traditionnelle offerte par sa mère peu avant sa mort ; il n'avait que 5 ans. Ce piano, c'est l'instrument de sa mère, bien qu'il ne semble pas que Xenakis ait dans l'enfance fréquenté les concerts. Au collège, il bénéficie de quelques leçons avec un professeur peu expérimenté. Puis il se tourne vers la composition. Musicien, Xenakis a été au contact du piano sans jamais devenir pianiste, mais ce piano a participé à son devenir de compositeur.

Au Japon, le compositeur rencontre Yūji Takahashi et entreprend d'écrire *Herma*. Le titre : un mot grec que le compositeur traduit par « lien, fondation, embryon... ». Dans sa pièce, il applique certaines notions exposées dans *Musiques formelles*, texte paru dans *La Revue Musicale*. S'inspirant de l'algèbre des ensembles, il développe une « logique symbolique »,

“*Herma* révèle à l'analyste une certaine approximation dans son application mathématique. Des erreurs plutôt que des accidents [...], mais qui préservent surtout l'œuvre d'une autorité excessive du calcul.

emploi notamment les fonctions booléennes, du nom de George Boole, mathématicien créateur de l'algèbre moderne au XIX<sup>e</sup> siècle. N'acceptant que deux valeurs numériques, l'algèbre booléenne nous accompagne désormais au quotidien en nous offrant son langage binaire.

Pour matériau, *Herma* dispose

de trois « classes de sons », respectivement de 24, 21 et 25 notes, auxquelles s'ajoutent trois autres classes, comprenant les sons du clavier non utilisés par les précédentes. Xenakis applique ensuite diverses opérations aux hauteurs, aux durées et à la combinaison des

mouvements sonores avec le temps. Si l'on ne peut suivre – mais on peut sentir – son fil logique, *Herma* révèle à l'analyste une certaine approximation dans son application mathématique. Des erreurs plutôt que des accidents, peut-être moins volontaires qu'on ne le dit parfois, mais qui préservent surtout l'œuvre d'une autorité excessive du calcul. Regroupant jusqu'à vingt notes par seconde, *Herma* confronte des sections linéaires à ce que Xenakis qualifie de « nuages », groupes de sons variant en densités et en couleurs. Les douze premiers sons de l'œuvre complètent le total chromatique, possible référence au sérialisme boulézien. Malgré sa détermination numérique et le repérage des motifs, l'ensemble offre à son interprète un parcours quasi imprévisible mais fascinant, ponctué de masses mouvantes aux temporalités différentes.

Douze ans plus tard, c'est au tour des arborescences de décider de la forme d'*Evryali*. Du grec Εὐρυάλη, Euryale, le titre évoque moins le héros de l'*Enéide* de Virgile que la Gorgone Euryale, ou plus simplement « la mer au large », car la prolifération des lignes est comparable, sur sa projection graphique comme dans sa réalisation sonore, à une chevelure emmêlée ou à des vagues changeantes, se rencontrant sans se briser les unes sur les autres, en accord avec la nature des ondes. Opposant sections mélodiques et sections harmoniques, *Evryali* mêle en fait plusieurs concepts : aux arborescences polyphoniques s'ajoutent des développements rythmiques basés sur la théorie des ensembles, des nuages « stochastiques », des silences. Si les lignes superposées demeurent identifiables grâce à leur individualisation sur quatre portées distinctes,

“ La difficulté est telle qu'il paraît peu probable que quelqu'un puisse jouer exactement ce qui est écrit. [...] “Pour l'interprète d'*Evryali* [...], on ne peut jamais rendre que 80 %, peut-être 90 % de la partition”, écrit Marie-Françoise Bucquet.

la lecture instrumentale en est extrêmement ardue. Le pianiste est même confronté à des impossibilités, écarts trop grands ou sorties de la tessiture de l'instrument, et malgré une révision ultérieure de la partition, se retrouve parfois forcé de choisir. La difficulté est telle qu'il paraît peu probable que quelqu'un puisse jouer exactement ce qui est écrit. « Pour l'interprète d'*Evryali*, cette distance est inéluctable, écrit Marie-Françoise Bucquet, on ne peut jamais rendre que 80 %, peut-être 90 % de la partition. » Pour le compositeur,

l'idée théorique prime la réalisation sonore, mais l'écriture témoigne de la façon dont cela doit sonner. Dédicataire de la pièce, Marie-Françoise Bucquet y voit l'affirmation d'un point de vue essentiel : celui de la liberté de l'interprète, « la plus haute et la plus dangereuse responsabilité vis-à-vis de l'œuvre ». Et elle se souvient de la manière dont Xenakis lui a présenté la partition : « Voilà la pièce. Regarde-la, et si tu penses en faire quelque chose, joue-la. »

Avec *Mists* [Brumes], Xenakis poursuit son exploration de l'aléatoire par le calcul des probabilités et par l'usage des variables. Le travail mélodique est aussi associé au développement stochastique des gammes et à de nouvelles arborescences, « grappes de lignes mélodiques en forme de buisson ». Un véritable défi pour l'interprète ! Selon Roger Woodward, cela devrait sonner comme « un voile presque imperceptible mais énigmatique, une

croissance constante s'élevant en contrepoint complexe vers la lumière blanche ». Le décalage des premières ligne ascendantes (cribles) a l'effet d'une spirale proprement étourdissante, et bien que la mesure soit régulière – fait exceptionnel chez Xenakis –, la complexité n'en

“ C'est la première fois que j'entends de la musique de Xenakis ; cela m'a complètement renversé, même si je ne suis pas sûr d'avoir vraiment compris.

*Sviatoslav Richter*

est pas moins grande, avec des superpositions de divisions irrégulières (divisions d'une séquence par des durées impossibles à représenter avec les principaux symboles rythmiques). Valeurs et hauteurs en viennent à être dissociées, têtes de notes éparpillées entre des hampes tronquées. Et l'auditeur de se laisser emporter par ces vagues et ces nuages, tel Sviatoslav Richter à l'écoute d'un enregistrement de Roger Woodward : « C'est la première fois que j'entends de la musique de Xenakis ; cela m'a complètement renversé, même si je ne suis pas sûr d'avoir vraiment compris. »

*François-Gildas Tual*

# Le saviez-vous ?

## *Prélude*

L'étymologie latine donne la définition de ce terme, puisque *praeludere* signifie « se préparer à jouer ». Le prélude fut longtemps improvisé, ses premières traces écrites datant du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Par la suite, de nombreux compositeurs cherchèrent à lui donner un caractère d'improvisation (on songe notamment aux « préludes non mesurés » des luthistes et clavecinistes français de l'époque baroque). Mais peu à peu, le style se diversifie : le prélude peut adopter un rythme de danse, se référer à un modèle vocal ou à divers genres instrumentaux (concerto, sonate). Le plus souvent destiné à un instrument soliste, il permet de s'échauffer, de s'accorder, d'attirer l'attention de l'auditeur sur la suite de danses ou la fugue qu'il précède.

Au xix<sup>e</sup> siècle, il se substitue parfois à l'ouverture au début d'un opéra ou d'une pièce de théâtre. Le changement de vocable s'explique par l'évolution des conceptions dramatiques et musicales : en général, le prélude s'enchaîne à l'acte I (tandis que le public applaudit après l'ouverture) ; il abandonne les formes préétablies et s'attache à refléter le climat général de l'œuvre. À la même époque, les pianistes romantiques lui confèrent son autonomie en composant des préludes qui... ne préludent à rien. Chopin (1839) est suivi par Alkan (1847), puis par Rachmaninoff, Scriabine et bien d'autres encore. Debussy donne à ses *Préludes* des titres poétiques comme *Danseuses de Delphes* ou *Brouillards*, dont se moque Satie avec ses *Véritables Préludes flasques (pour un chien)* !

Hélène Cao

# Les compositeurs

## Claude Debussy

Claude Debussy entre en 1873 (il est âgé de 11 ans) au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884. En 1879, il devient pianiste accompagnateur de Madame von Meck, célèbre mécène russe, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris, il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, et lit Schopenhauer. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et gardera ses distances avec le milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, chef-d'œuvre qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du xx<sup>e</sup> siècle et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre. En 1893, Debussy assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande*, qu'il mettra en musique

avec l'accord de l'auteur, Maeterlinck. Grâce à sa notoriété de compositeur en France et à l'étranger, et aussi par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904, Debussy connaît enfin l'aisance financière. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les représentations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels, il se tourne vers la composition pour le piano (*Estampes*, 1903 ; les deux cahiers d'*Images*, 1905 et 1907 ; les deux cahiers de *Préludes*, 1910 et 1912) et pour l'orchestre (*La Mer*, 1905 ; *Images*, 1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

# Iannis Xenakis

Iannis Xenakis naît en 1922 (ou 1921) à Braila (Roumanie), au sein d'une famille grecque. Il passe sa jeunesse à Athènes, où il achève des études d'ingénieur civil, et s'engage contre l'occupation allemande puis britannique. En 1947, il fuit la Grèce et s'installe en France, où il travaille pendant douze ans avec Le Corbusier, en tant qu'ingénieur puis architecte. En musique, il suit l'enseignement de Messiaen et emprunte d'abord une voie bartókienne (*Anastenaria*, 1953). Puis il décide d'emprunter le chemin de l'abstraction, qui articule des références à la physique et aux mathématiques avec un art de la plastique sonore. *Metastaseis* (1953-1954) et *Pithoprakta* (1955-1956) le hissent au niveau d'alternative possible à la composition sérielle, grâce à l'introduction des notions de masse et de probabilité, ainsi que de sonorités faites de sons glissés, tenus ou ponctuels. C'est aussi l'époque de ses premières expériences de musique concrète (*Concret PH*, 1958). Son premier livre, *Musiques formelles* (1963), analyse ses applications scientifiques – probabilités (*Pithoprakta*, *Achorripsis*, 1956-1957), théorie des ensembles (*Herma*, 1960-1961), théorie des jeux (*Duel*, 1959) – ainsi que ses premières utilisations de l'ordinateur. Dans les années 1960, la formalisation prend l'allure d'une tentative de fonder la musique, notamment avec l'utilisation de la théorie des groupes (*Nomos Alpha*) ou encore la

distinction théorique « en-temps / hors-temps ». Avec *Eonta*, c'est le modèle du son qui est parachévé. Des œuvres telles que *Nuits* (1967) et les pièces spatialisées *Terretektorh* (1965-1966) et *Persephassa* (1969) font acquérir à Xenakis une très large audience. La décennie suivante est marquée par l'envolée utopique des *Polytopes* (*Polytope de Cluny* et *Diatope*). Avec *Erikhthon* et *Mikka*, le compositeur renoue avec la méthode graphique qui lui avait fait imaginer les glissandi de *Metastaseis*, méthode qu'il utilise également dans l'UPIC, premier synthétiseur graphique, pour composer *Mycènes Alpha*. Les années 1970 se concluent avec l'utilisation extensive de la théorie des cribles (échelles). Ceux-ci, appliqués aux rythmes, assurent un renouveau de l'écriture pour percussions (*Psappha*, 1975). Le début des années 1980 voit la création d'*Aïs*, où, comme dans l'*Orestie* (1965-1966), le texte, en grec ancien, est source d'inspiration. L'esthétique xenakienne s'infléchit progressivement. Marquée par les débordements énergétiques (*Shaar*, *Rebonds*) ou les recherches formelles, elle devient de plus en plus sombre (*Kyania*). Ses dernières œuvres (*Ergma*, 1994, *Sea-Change*, 1997) évoluent dans un univers sonore très épuré et dépouillé. La dernière, composée en 1997, s'intitule d'après la dernière lettre de l'alphabet grec, *O-Mega*. Xenakis meurt le 4 février 2001.

# L'interprète Stephanos Thomopoulos

Après avoir étudié au Conservatoire national de Thessalonique et à la Musikhochschule de Cologne, Stephanos Thomopoulos travaille aux côtés de Jacques Rouvier et Marie-Françoise Bucquet au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et de Håkon Austbø au Conservatoire d'Amsterdam. Il se perfectionne pendant deux ans auprès d'Aldo Ciccolini. Il est lauréat de concours internationaux et sélectionné par les fondations Blüthner, Yamaha et Kempff. Il se produit à Paris (Ircam et salle Gaveau), au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Opéra Garnier de Monaco, à l'Alti Hall de Kyoto ou encore au Mégaron et à l'Opéra national d'Athènes, ainsi qu'au Théâtre antique d'Épidaure. Il est régulièrement invité à jouer avec les orchestres nationaux de Belgrade, Odessa, Chypre, l'Orchestre de Chambre Néerlandais, l'Orchestre de l'Opéra du Caire et tous les grands orchestres grecs. Il se produit dans des festivals comme le Festival d'Athènes et Épidaure, les Rencontres musicales de Santander, The New Masters on Tour Series à Amsterdam, les festivals de Royaumont, Chopin à Nohant, Manca. En juillet 2015 il fait sa première tournée en Chine. Parmi ses partenaires, on peut citer le Quatuor Arditti, Patrice Fontanarosa,

Loïc Schneider, Anne Queffelec et Shani Diluka. Il a créé des œuvres de Gérard Pesson, Marc Monnet, Giorgos Koumendakis, Francesco Filidei ou encore Alessio Silvestrin. Parmi ses enregistrements figure l'intégrale de l'œuvre de Iannis Xenakis pour piano seul (chez Timpani). Stephanos Thomopoulos s'est impliqué avec Lukas Hemleb dans son adaptation de la *Marquise d'O* de Heinrich von Kleist, au sein de l'ensemble Piandemonium (12 pianistes sur 6 pianos) et au centre des performances sur les pianos modifiés conçus par Tal Isaac Hadad dans le cadre de la FIAC 2011 et 2012 au Grand Palais à Paris. Il accompagne des films muets avec ses propres improvisations au musée d'Orsay et au musée du Louvre. Stephanos Thomopoulos a passé un doctorat d'interprète au CNSMDP sous la direction de Gérard Pesson. Ce travail de recherche l'amène à donner des concerts et à participer à des conférences autour de Xenakis, ainsi qu'à participer à l'ouvrage collectif *Performing Xenakis* (Pendragon Press). Il écrit la préface pour la réédition des œuvres pour piano de Xenakis aux éditions Salabert. Stephanos Thomopoulos est professeur et coordinateur du département de piano au CRR de Nice.