

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

*Dimanche 20 mars 2022 – 16h30*

Alax  
Les Siècles  
François-Xavier Roth  
Isabelle Faust



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

## Alax

Iannis Xenakis

*Alax*

Igor Stravinski

*Concerto pour violon*

ENTRACTE

Igor Stravinski

Suite de 1945 de *L'Oiseau de feu*

Les Siècles

François-Xavier Roth, direction

Isabelle Faust, violon

FIN DU CONCERT VERS 18H.



Concert sur instruments historiques appropriés.

# Les œuvres

# Iannis Xenakis (1922-2001)

## *Alax*

**Composition** : 1985.

**Création** : le 15 septembre 1985 à Cologne par l'Ensemble Modern de Francfort, le Köln Ensemble, et le Groupe pour la nouvelle musique Hanns Eisler de Leipzig, sous la direction d'Ernest Bour.

**Effectif** : 3 flûtes, 3 clarinettes – 6 cors, 3 trombones – 3 percussionnistes – 3 harpes – 3 violons, 6 violoncelles.

**Publication** : Salabert, EAS 1824.

**Durée** : environ 22 minutes.

---

Plus que l'espace sonore, ce sont les équilibres entre voix et instruments, ainsi que la qualité de la projection du son que Wagner s'est attaché à redéfinir en dessinant la nouvelle fosse d'orchestre de Bayreuth. Certes, il ne revient pas pour autant au compositeur du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle d'avoir inventé la spatialisation musicale – au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle déjà, des chœurs se donnaient la réplique d'une tribune à l'autre à Saint-Marc de Venise –, mais c'est toutefois après la Seconde Guerre mondiale que l'espace est devenu un paramètre musical à part entière, à travers de nouvelles réflexions sur le lieu et son acoustique, la disposition des musiciens et du public, ainsi que sur de nouvelles sources sonores statiques ou mobiles, uni ou omnidirectionnelles, pouvant être disposées à l'envi.

En 1956, Karlheinz Stockhausen révolutionne le « contrôle de la position dans l'espace » pour démontrer « l'application universelle de [sa] technique sérielle intégrale » ; en 1970, il collabore avec un architecte pour concevoir un auditorium sphérique dans le pavillon de l'Allemagne à l'occasion de l'Exposition universelle d'Osaka. Le public n'est plus face à la musique, n'attend plus qu'elle vienne à lui, mais est au cœur du son, jusqu'à pouvoir en explorer les détails, découvrir sa variabilité en fonction de sa propre position. Parallèlement, Iannis Xenakis, avec Le Corbusier et Edgar Varèse, révolutionne l'architecture musicale avec le Pavillon Philips à l'occasion de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles.

Par la suite, il ne cesse d'interroger l'espace, avec les *Polytopes* bien sûr, mais aussi avec *Terretektorh*, dispersant les instrumentistes dans la salle pour faire du lieu de concert un sonotron, « un accélérateur de particules sonores, un désintégrateur de masses sonores, un synthétiseur ».

Pour *Alax*: trois ensembles respectivement placés aux sommets d'un triangle équilatéral ou, « à la rigueur, en ligne sur scène de gauche à droite ». *Alax*, précise Xenakis, est un mot grec signifiant « par échanges » ; il désigne dans l'œuvre le travail sur les « transformations de plans, désordres, ordres, sonorités, structures (en-temps ou hors-temps). De même pour les échanges entre les positions des sources sonores (3 sommets – 3 ensembles) et les plans sonores ». Si *Alax* renoue avec certaines des figures habituelles au compositeur, et notamment avec les contrepoints et masses animées de l'intérieur par le glissando, il y a dans la pièce des moments plus rares, telle la mélodie quasi modale de harpe.

*Alax* est une musique de contrastes. Par le choix des timbres, des registres, des textures et des dynamiques. Certaines périodes paraissent très statiques, comme si le temps s'était figé sur une harmonie, d'autres pages de cordes sont particulièrement denses, à l'opposé des processions solennelles voire archaïques de cuivres. La spatialisation ajoute au caractère emphatique et sidérant. *Alax* repose sur une théorie chère à Xenakis: la théorie des cribles. Déjà expérimentée dans les années 1960, de retour avec *Jonchaies*, elle s'impose dans les années 1980 et permet à Xenakis de générer des échelles logiques de toutes sortes, de hauteurs tout d'abord, ensuite de durées. « Quand, pour une pièce donnée, on a résolu le problème de l'échelle de manière satisfaisante, on a alors résolu la moitié des problèmes de composition », explique Xenakis. Résolvant le problème des symétries (identités spatiales) et des périodicités (identités dans le temps), cette théorie peut engendrer des « symétries aussi complexes qu'on les désire » tout en permettant, à rebours, de déterminer des symétries dans des suites données. Et le compositeur d'en généraliser l'usage à tous les paramètres. Si *Alax* est une musique de l'échange, ses cribles sont les garants mystérieux de l'ordre et de l'unité.

François-Gildas Tual

# Igor Stravinski (1882-1971)

## *Concerto pour violon et orchestre en ré majeur*

- I. Toccata
- II. Aria I
- III. Aria II
- IV. Capriccio

**Composition** : achevée le 10 juin 1931.

**Dédicace** : au violoniste Samuel Dushkin.

**Création** : le 23 octobre 1931, par Samuel Dushkin au violon et le Berliner Rundfunk Orchester, sous la direction du compositeur.

**Effectif** : violon soliste – piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en mi bémol, 2 clarinettes, 3 bassons (aussi contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales – cordes.

**Durée** : environ 20 minutes.

---

C'est Willy Strecker, directeur des éditions Schott, qui poussa Stravinski, au début de 1931, à entreprendre l'écriture d'un concerto à l'intention du violoniste Samuel Dushkin. Le musicien accepte à la condition que l'instrumentiste « se mettrait à [s]on entière disposition pour [lui] donner toutes les indications techniques dont [il] pourrai[t] avoir besoin » (*Chroniques de ma vie*). La collaboration fut étroite : Dushkin vint habiter non loin du compositeur (Antibes puis Grenoble) qui, durant quatre mois, lui soumit régulièrement ses brouillons afin d'adapter ses idées à l'écriture virtuose du violon.

L'ombre de Bach plane sur la partition, qui emprunte à la suite le titre de ses quatre mouvements : *Toccata*, *Aria I*, *Aria II* et *Capriccio*. Exposés dès les premières mesures, un accord déployé sur le registre entier du violon et une cellule de cinq notes nourriront toutes les parties du concerto. La première emprunte à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle sa scansion implacable et la neutralité de son matériau thématique que s'échangent sans cesse soliste et orchestre. La première *Aria* débute par une invention à deux voix où, sur la basse régulière énoncée par les violoncelles, le violon brode une mélodie parcourant en permanence la tonalité de son ambitus. Le tissu sonore se densifie ensuite progressivement



jusqu'au climax central : deux grands accords de *tutti*, dont le soliste remplit la résonance d'arpèges – dans la plus pure tradition des préludes pour clavier de Bach. La deuxième *Aria* est une cantilène très ornée, et ponctuée par les retours de la cellule initiale (l'accord générateur du concerto dans une figuration très tendue). L'accompagnement, confié aux cordes, est entièrement construit sur les ambiguïtés harmoniques « néo-tonales » qui feront la saveur de nombreuses pages du *Rake's Progress*. Le *Capriccio* final joue sur la distorsion des formules mélodiques de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Gammes au phrasé « décalé » et marches aux accents déplacés semblent mener à la strette, dont les accents irréguliers de timbales sacrifient à la « veine tellurique » du compositeur du *Sacre du printemps*.

Jean-François Boukobza

## *L'Oiseau de feu* – suite de ballet pour orchestre

- I. Introduction – Danse de l'Oiseau de feu – Variations de l'Oiseau de feu
- II. Pantomime I
- III. Pas de deux : l'Oiseau de feu et Ivan Tsarévitch
- IV. Pantomime II
- V. Scherzo : danse des princesses
- VI. Pantomime III
- VII. Khorovod des princesses
- VIII. Danse infernale de Kastcheï et de ses sujets
- IX. Berceuse
- X. Finale

**Composition** : en novembre 1909-mai 1910 pour le ballet ; 1945 pour l'arrangement en suite de ballet pour orchestre.

**Dédicace** : « à mon cher ami Andreï Rimski-Korsakov. »

**Création du ballet** : le 25 juin 1910, à l'Opéra de Paris, par les Ballets russes, sous la direction de Gabriel Pierné.

**Effectif de la suite de 1945** : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, grosse caisse, caisse claire, tambourin, cymbales, triangle, xylophone – harpe – piano – cordes.

**Durée** : environ 30 minutes.

La création de *L'Oiseau de feu*, le 25 juin 1910 à Paris, propulse Stravinski sur le devant de la scène internationale. C'est un jeune homme de 28 ans qui, du jour au lendemain semble-t-il « passe » compositeur, emportant l'adhésion du public comme de la presse. Debussy, qui pourtant n'était pas particulièrement porté sur les débordements d'enthousiasme, fut parmi les premiers à féliciter cet étranger venu de Russie ; ce dernier rencontrera bientôt tout le gratin parisien, de Ravel, Satie et Falla à Proust ou Claudel.

À l'origine de la partition, un homme qui est en train, lui aussi, de conquérir Paris : Serge de Diaghilev. Grand découvreur de talents, organisateur hors pair de rencontres fécondes, l'impresario avait orchestré la création parisienne du *Boris Godounov* de Moussorgski en 1907 avant de lancer en 1909 sa première saison de ballet au Théâtre du Châtelet. Pour l'année suivante, il envisage un ballet sur le conte russe *L'Oiseau de feu* ; après avoir pensé à collaborer avec Tcherepnine et Liadov, il finit par confier la tâche à Stravinski. Ainsi débute une collaboration qui se poursuivra jusqu'à la mort de l'homme de théâtre, presque vingt ans plus tard ; à *L'Oiseau de feu* viendront bien vite s'ajouter les deux autres pans de la « trilogie russe » (*Petrouchka*, 1911 ; *Le Sacre du printemps*, 1913) qui contribuera à asseoir solidement la réputation de ces Ballets russes qui verront passer au fil des années Debussy, Ravel, Satie, Falla, Prokofiev, Picasso, Matisse, Braque...

*Le Sacre du printemps*, envisagé dès 1910, se nourrira de rite païen ; *L'Oiseau de feu* se fonde, lui, sur un conte – ou plutôt des contes, car cet « oiseau-chaleur » dont les plumes magiques brillent de mille feux, est le héros de nombreuses légendes russes. L'argument de Michel Fokine fait du flamboyant volatile un allié du prince Ivan Tsarévitch, retenu prisonnier dans le palais de Kastcheï, ce vieux sorcier que Rimski-Korsakov avait choisi huit ans auparavant comme héros de l'opéra en un acte *Kastcheï l'Immortel*. Grâce à la plume magique qu'il a arrachée à l'Oiseau avant de lui rendre sa liberté, Ivan Tsarévitch découvre le secret de l'immortalité de Kastcheï et le tue, libérant par la même occasion les chevaliers pétrifiés et surtout les treize princesses captives.

Le personnage de Kastcheï n'est pas le seul lien qu'entretient le ballet du jeune Stravinski avec l'univers de Rimski-Korsakov : c'est dans l'orchestration que l'on peut ressentir le plus profondément l'influence du maître, mort en 1908, sur son ancien élève. Les exercices d'instrumentation pratiqués sous l'œil attentif de son professeur durant plusieurs années ont valu à Stravinski une connaissance parfaite des différents pupitres et un goût pour

les splendeurs orchestrales dont bien des pages de *L'Oiseau de feu* donnent la preuve : dans le ballet originel, *l'Apparition de l'Oiseau de feu* est un véritable feu d'artifice de battements d'ailes, de tournoiements et de roulades de flûtes. Vibronnant, iridescent, l'Oiseau est l'antithèse orchestrale du maléfique Kastcheï, associé à des sonorités graves et lourdes, martelées – *l'Introduction*, faite de sinuosités de violoncelles et de contrebasses, de sonneries lugubres de vents et de timbres feutrés de bois, en est un exemple parlant.

Les deux personnages magiques partagent en revanche un même langage truffé de chromatismes ; chez l'Oiseau, cela se traduit par des arabesques qui prennent parfois des allures orientales tandis que Kastcheï se voit attribuer un thème de croches régulières englobé dans une quarte augmentée ondulant au gré de ses descentes et de ses montées. Au contraire – et il y a là, à nouveau, un héritage de Rimski-Korsakov, et plus précisément de son *Coq d'or* –, les humains comme Ivan Tsarévitch et les princesses utilisent un langage diatonique. En témoignent ainsi la danse des princesses et leur *Khovorod*, sur un thème carré fait de gammes et d'arpèges, en croches tout juste bousculées d'un petit triolet en contrechant.

Les partitions ultérieures abandonneront bien vite une part de ce langage encore tout imprégné de postromantisme au profit d'une écriture plus acérée, tant dans ses oppositions de couleurs harmoniques que dans ses timbres ; pour autant, ce premier essai, où se trouvent en germe les orchestrations atypiques et si hautes en couleur des ballets des années suivantes, est un véritable envoûtement sonore. Si *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* choisissent de creuser d'autres voies, notamment rythmiques, les trois œuvres partagent un même sens de l'urgence, une même énergie tellurique : les danses du *Sacre*, notamment, seront les héritières de cette *Danse infernale* des sujets de Kastcheï, traversée d'immenses zébrures verticales et poussée en avant par la motorique de son thème de noires en syncope. Soucieux de la diffusion de son ballet, même après les évolutions stylistiques et l'émigration aux États-Unis, Stravinski le retravailla en diverses suites de concert : une première suite, en 1910, qui conservait l'orchestration originale, fut suivie d'une deuxième en 1919 et d'une troisième en 1945 (qui conserve la quasi-intégralité du ballet, et qu'il enregistra pour Columbia en 1967), toutes deux écrites pour des orchestres moins étendus.

# Les compositeurs 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 d'abord contre l'occupation allemande, puis contre l'occupation 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 en tant qu'architecte. En musique, il suit l'enseignement de Messiaen et, dans un premier temps, emprunte une voie bartókienne (les *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. Les scandales de *Metastaseis* (1953-1954) et de *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 également l'époque de ses premières expériences de musique concrète où, entre autres, il ouvre la voie du granulaire (*Concret PH*, 1958). Son premier livre, *Musiques formelles* (1963), analyse ses applications scientifiques – qui vont des probabilités (*Pithoprakta*, *Achorripsis*, 1956-1957) à la théorie des ensembles (*Herma*, 1960-1961) en passant par la théorie des jeux (*Duel*, 1959) – ainsi que ses premières utilisations de l'ordinateur. Durant les années 1960, la formalisation prend de plus en plus l'allure d'une

tentative de fonder la musique, notamment avec l'utilisation de la théorie des groupes (*Nomos Alpha*, 1965-1966) ou encore la distinction théorique « en-temps / hors-temps ». En revanche, avec *Eonta* (1963-1964), c'est le modèle du son qui est parachevé. Des œuvres (libres) telles que *Nuits* (1967) lui font acquérir une très large audience, en même temps que les pièces spatialisées (*Terretektorh*, 1965-1966, *Persephassa*, 1969). La décennie suivante est marquée par l'envolée utopique des *Polytopes* (*Polytope de Cluny*, 1972-1974, *Diatope*, 1977), prémices d'un art multimédia technologique caractérisé par des expériences d'immersion. Avec les « arborescences » (*Erikhthon*, 1974) et les mouvements browniens (*Mikka*, 1971), Xenakis 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, avec lequel il compose *Mycènes Alpha* (1978). 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. Durant les années 1980, l'esthétique xenakienne s'infléchit progressivement. Encore marquée par les débordements énergétiques (*Shaar*, 1982 ; *Rebonds*,

1987-1988) ou les recherches formelles, elle devient de plus en plus sombre (*Kyania*, 1990). 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.

# Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au Théâtre Mariinsky, Igor Stravinski ne fut pas d'abord destiné à une carrière dans la musique. Il apprend cependant le piano et manifeste une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit suivant le désir parental en droit à l'Université de Saint-Petersbourg, mais la rencontre l'année suivante de Rimski-Korsakov le conforte dans sa décision d'étudier plus avant la musique. Il se partage dès lors entre ses leçons particulières avec le maître (jusqu'à la mort de celui-ci en 1908) et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, tels le Mariinsky ou la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire l'attention de Serge de Diaghilev, qui lui commande la composition d'un ballet pour sa troupe, les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Suivront deux autres ballets : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, qui crée le scandale en mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. La Première Guerre mondiale éloigne définitivement Stravinski de son pays natal ; il s'installe alors avec femme et enfants en Suisse, avant de revenir

en France à la fin de la décennie. En proie à l'époque à des difficultés financières, il collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noces*, de *Renard*, et aussi du livret de *l'Histoire du soldat*, toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. *Pulcinella* (1920) marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde là sa période « néo-classique », caractérisée par un grand intérêt pour la musique des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (concerto grosso, fugue, symphonie). Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931), Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano*, et sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe rex*, dont l'inspiration antique est prolongée par *Apollon musagète* (1928) et *Perséphone* (1934), tandis que la *Symphonie de psaumes* (1930) illustre l'intérêt renouvelé du compositeur pour les questions religieuses. Plusieurs œuvres concertantes marquent cette dernière décennie

sur le Vieux Continent: *Concerto pour violon* (1931), *Concerto pour deux pianos seuls* (1935), *Dumbarton Oaks Concerto* (1938). Stravinski, devenu citoyen français en 1934, s'exile aux États-Unis au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Monde l'accueille à bras ouverts, et ces années sont celles d'une activité sans relâche, entre conférences, concerts et composition (*Symphonie en ut*, *Symphonie en trois mouvements...*). L'opéra *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, vient mettre un terme à

la période « néo-classique » de Stravinski, qui s'engage alors – à 70 ans – dans la voie sérielle ouverte par Schönberg, Berg et Webern, sa principale source d'inspiration. Les *Threni* de 1958 représentent l'aboutissement de cette démarche, qu'illustrent aussi la *Cantate* (1952) ou *Agon* (1957). L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum Sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles...* Stravinski s'éteint à New York le 6 avril 1971.

# Isabelle Faust

## Les interprètes

Isabelle Faust parcourt un répertoire qui s'étend de Biber à Lachenmann. Très jeune lauréate des prestigieux concours Leopold Mozart et Paganini, Isabelle Faust fut rapidement invitée par les plus grands orchestres du monde : Berliner Philharmoniker, Boston Symphony Orchestra, Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo), Chamber Orchestra of Europe, Freiburger Barock Orchester. Son travail régulier avec de telles formations a naturellement développé une étroite connivence artistique avec des chefs d'orchestre tels que Claudio Abbado, Giovanni Antonini, François-Xavier Roth, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle ou Robin Ticciati. Isabelle Faust s'intéresse à toutes les configurations musicales ainsi qu'aux interprétations historiques en jouant sur des instruments d'époque (*Octuor*, *Kafka Fragmente* de Kurtág avec Anna Prohaska, *Histoire du soldat* de Stravinski avec Dominique Horwitz). Avec la même passion, elle se consacre à la

musique contemporaine et crée des œuvres de Péter Eötvös, Brett Dean et Ondrej Adámek. Les enregistrements d'Isabelle Faust sont régulièrement distingués par les critiques (Diapason d'or, Gramophone Award ou Choc de l'année Classica). Parmi les plus récents disques, le *Concerto pour violon* de Schönberg avec Daniel Harding et le Swedish Radio Symphony Orchestra (2020) et le *Triple Concerto* de Beethoven avec Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado et le Freiburger Barockorchester (2021). Ses enregistrements des *Sonates* et *Partitas* de Bach ainsi que les concertos de Beethoven et de Berg avec le Mozart Orchestra (direction Claudio Abbado) furent également primés. Avec Alexander Melnikov, pianiste et partenaire de musique de chambre depuis de longues années, Isabelle Faust a réalisé, entre autres, une intégrale remarquable des sonates pour piano et violon de Beethoven, ainsi que des enregistrements de sonates pour piano et violon de Mozart et Brahms.

# François-Xavier Roth

François-Xavier Roth est Generalmusikdirektor de la ville de Cologne depuis 2015, réunissant la direction artistique de l'Opéra et de l'Orchestre du Gürzenich. Il est principal chef invité du

London Symphony Orchestra, et est nommé en 2019 directeur artistique de l'Atelier lyrique de Tourcoing. En 2021-2022, il collabore avec les Berliner Philharmoniker, le Gewandhaus de

Leipzig, les Münchner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, le Cleveland Orchestra, la SWR Symphonieorchester. Il collabore régulièrement avec l'Orchestre de la Radio bavaroise, les Orchestres symphoniques de Boston, de la NHKK, la Staatskapelle de Berlin, l'Orchestre symphonique Yomiuri du Japon et la Tonhalle de Zurich. En 2003, il crée Les Siècles. Avec cet orchestre, il donne des concerts dans le monde entier et rejoue notamment le répertoire des Ballets russes sur instruments d'époque. Victoire de la Musique dans la catégorie « Enregistrement » en 2018 en France, Les Siècles sont nommés en 2018

et 2019 par le magazine *Gramophone* pour recevoir le prestigieux prix de l'Orchestre de l'année. Actif promoteur de la création contemporaine, François-Xavier Roth dirige depuis 2005 le LSO Panufnik Composers Scheme. Il a créé des œuvres de Philippe Manoury, Yann Robin, Georg-Friedrich Haas, Hèctor Parra et Simon Steen-Andersen et régulièrement collaboré avec Boulez, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, Helmut Lachenmann et Arnaud Petit. Pour ses réalisations en tant que musicien, chef d'orchestre et professeur, François-Xavier Roth a été promu chevalier de la Légion d'honneur le 14 juillet 2017.

# Les Siècles

Formation réunissant des musiciens d'une nouvelle génération jouant chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés, Les Siècles mettent en perspective plusieurs siècles de création musicale. Les Siècles se produisent régulièrement à Paris (Philharmonie, Théâtre des Champs-Élysées), Amiens, Caen, Royaumont, Aix-en-Provence, et sur les scènes internationales de Londres (BBC Proms, Royal Festival Hall), Berlin (Philharmonie, Konzerthaus), Hambourg (Elbphilharmonie), Amsterdam (Concertgebouw), Brème, Bruxelles (Bozar, Klara Festival), Bucarest (Enescu Festival), Aldeburgh, Wiesbaden, Cologne, Luxembourg, Rome, Venise, Tokyo, Shanghai, Pékin, Essen, Moscou... Trois fois

lauréats du prix de la deutschen Schallplattenkritik et récompensés à deux reprises par le prix Edison Klassiek aux Pays-Bas, Les Siècles sont à plusieurs reprises le seul ensemble français sélectionné pour le Gramophone Classical Music Award qu'ils remportent en 2018 pour l'enregistrement classique de l'année (Ravel, *Daphnis et Chloé*). Régulièrement en lice pour les International Classical Music Awards, ils sont récompensés en 2020 pour leur enregistrement du *Timbre d'argent* de Saint-Saëns. En France, ils remportent une Victoire de la musique classique et un Diamant opéra ainsi que plusieurs Diapasons d'or. Leurs disques Debussy (*Jeux et Nocturnes*) et Berlioz (*Harold en Italie*) sont Choc de l'année 2019



Classica et le disque Debussy est élu disque de l'année par le site Presto Classical. Enregistrant depuis 2018 pour Harmonia mundi, Les Siècles poursuivent l'enregistrement de l'intégralité de la musique orchestrale de Berlioz, Ravel et Debussy et entament un nouveau cycle sur les symphonies de Mahler. Ils sont à l'origine des premiers enregistrements mondiaux du *Timbre d'argent* (Saint-Saëns), de *Christophe Colomb* (Félicien David) et de la cantate *Velléda* (Dukas).

*Les Siècles* sont en résidence à l'Atelier lyrique de Tourcoing, association subventionnée par la Ville de Tourcoing, la Région Hauts-de-France, le Département du Nord et le ministère de la Culture et de la Communication. Fondation Société générale C'est vous l'avenir est le mécène principal de l'orchestre. L'ensemble est depuis 2010 conventionné par le ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le Conseil départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la musique de Soissons. L'orchestre est soutenu depuis 2018 par la Région Hauts-de-France au titre de son fonctionnement. L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la Ville de Nanterre et du Département des Hauts-de-Seine. L'orchestre est artiste associé permanent au Théâtre de Nîmes, artiste en résidence dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, au Théâtre du Beauvaisis, scène nationale, au Théâtre-Sénart et dans le Festival Les Musicales de Normandie. L'orchestre est soutenu par la Caisse des dépôts et consignations, mécène principal du Jeune Orchestre européen Hector Berlioz, par la Fondation SNCF pour la Jeune symphonie de l'Aisne, par l'association Échanges et Bibliothèques et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, par la SPEDIDAM, l'ADAMI, l'Institut français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM. Les Siècles sont membre administrateur de la FEVIS et du PROFEDIM, membre de l'Association française des orchestres et membre associé du SPPF.

## **Violons I**

François-Marie Drieux  
(*violon solo*)

Aymeric de Villoutreys

Pierre-Yves Denis

Christina Dimbodius

Chloé Jullian

Sandrine Naudy

Jan Orawiec

Emmanuel Ory

Sébastien Richaud

Laeitia Ringeval

Julie Rivest

Mathieu Schmaltz

Matthias Tranchant

Angelina Zurzolo

## **Violons II**

Martial Gauthier (*chef d'attaque*)

David Bahon

Morgane Dupuy

Caroline Florenville

Matthieu Kasolter

Arnaud Lehmann

Jin-Hi Paik

Rachel Rowntree

Marie-Laure Sarhan

Ingrid Schang

Jennifer Schiller

Yelena Yegoryan

## Altos

Carole Roth (*solo*)  
Camille Chardon  
Catherine Demonchy  
Hélène Desaint  
Patricia Gagnon  
Marine Gandon  
Joël Oechslin  
Céline Tison  
Lucie Uzzeni  
Satryo Aryobimo Yudomartono

## Violoncelles

Robin Michael (*solo*)  
Pierre Charles  
Guillaume François  
Nicolas Fritot  
Jennifer Hardy  
Amaryllis Jarczyk  
Lucile Perrin  
Émilie Wallyn

## Contrebasses

Antoine Sobczak (*solo*)  
Alice Barbier  
Marie-Amélie Clement  
Lucas Faucher  
Lilas Réglat  
Guillemette Tual  
Léa Yeche

## Flûtes

Marion Ralincourt  
Naomie Bahon-Gros  
Anne-Cécile Cuniot (*flûte en sol*)

## Hautbois

Hélène Mourot  
Stéphane Morvan  
Rémy Sauzedde (*aussi cor anglais*)

## Clarinettes

Christian Laborie  
François Lemoine (*aussi clarinette basse*)  
Benjamin Christ (*petite clarinette*)

## Bassons

Michael Rolland  
Antoine Pecqueur  
Thomas Quinquenel

## Cors

Rémi Gormand  
Anne Boussard  
Hippolyte de Villèle  
Yun-Chin Gastebois  
Frédéric Nanquette  
Pierre Rougerie  
Pierre Véricel  
Hugues Viallon  
Cyrille Vittecocq

## Trompettes

Fabien Norbert  
Pierre Marmeisse  
Rodolph Puechbroussous

## Trombones

Fabien Cyprien  
Cyril Lelimosin  
Jonathan Leroi  
Lucas Ounissi  
Damien Prado (*aussi trompette basse*)

## Tuba

Sylvain Mino

## Timbales

Camille Baslé  
Adrian Salloum

## Percussions

Eriko Minami  
Matthieu Chardon  
Nicolas Gerbier

## Piano

Jean Sugitani

## Harpes

Mélanie Dutreil  
Sarah Bertocchi  
Alexandra Bidi

PHILHARMONIE DE PARIS

CHICKTCHICKTCHICK  
ICKTCHICKTCHICK



PHILHARMONIE  
DES ENFANTS

4-10 ANS

ESPACE  
DE JEU

ICI ON JOUE AAVEEC LA MUSIQUE





exposition  
**RÉVOLUTIONS**  
**XENAKIS**

10 FÉVRIER - 26 JUIN 2022

MUSÉE DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE DE PARIS

MINISTÈRE  
DE LA CULTURE  
*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

MUSÉE DE  
PARIS

MUSÉOGRAPHIE PAR  
W&A WILMOTTE & ASSOCIÉS  
ARCHITECTES

FONDATION  
LE CORBUSIER

fnac

ARCHISTORM

LE FIGARO

BeauxArts

TRANSFUCE

TRAX

P