

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

JEUDI 8 DÉCEMBRE 2022 – 20H00

Quatuor Diotima



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Beat Furrer

Quatuor à cordes n° 4

Commande de la Philharmonie de Paris, de Wien Modern et du Wiener Konzerthaus
Création française

Ying Wang

Copyleft

Commande du Quatuor Diotima, de la Philharmonie de Paris et du National Kaohsiung
Center for the Arts
Création

Philippe Manoury

Tensio, quatuor à cordes n° 2

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao, violon I

Léo Marillier, violon II

Franck Chevalier, alto

Pierre Morlet, violoncelle

Serge Lemouton, électronique Ircam

En partenariat avec l'Ircam-Centre Pompidou.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H20.

Les œuvres

Beat Furrer (1954)

Quatuor à cordes n° 4

Composition : 2021.

Création : le 20 novembre 2021, au Konzerthaus de Vienne,
par le Quatuor Diotima.

Éditeur : Bärenreiter.

Durée : environ 18 minutes.

Depuis quelques années, Beat Furrer se sert d'une technique de découpage qui produit le même effet qu'un kaléidoscope, imbriquant les morceaux de matériau déjà développés les uns dans les autres. Que l'on se représente ce kaléidoscope tournant à différentes vitesses et créant autant d'intensités différentes avec lesquelles les morceaux de matériau s'emboîtent. Le résultat ressemble à un hoquet musical où les parties sont en décalage temporel (comme une mélodie qui se répartirait sur plusieurs voix de manières changeantes). Le procédé qu'utilise Furrer dans son *Quatuor n° 3* constitue une première version de cette technique. Dans ses partitions orchestrales *Zwei Studien* (2015) et *Nero su Nero* (2018), il entreprend d'associer ce principe formel à une nouvelle méthode de composition verticale consistant à échafauder sur de simples séquences de notes fondamentales des accords d'harmoniques changeant constamment. Il réussit de cette façon à former à partir de mouvements micro-tonaux continus des constellations harmoniques évoluant sans heurt. Ainsi combine-t-il de manière dialectique une méthode de brusque imbrication par découpage avec une autre de transformation continue.

Dans son *Quatuor n° 4*, il reprend cette dialectique en cherchant de nouvelles formes de création mélodique. De fines nuances dynamiques instrumentales, du croisement de lignes et mouvements contraires naît un potentiel mélodique là où deux structures se rencontrent. Des prototypes élémentaires parcourent l'œuvre : un crescendo combiné à un vibrato, des poussés-tirés rythmés ou une désynchronisation entre mouvement d'archet et vibrato. Le mélange de tout cela donne naissance à des particules mélodiques qui sont intégrées dans les mouvements harmoniques et développées. Des mélodies sont également créées

dans des séquences antiphoniques où le matériau est divisé entre les instruments. Ces moments de « genèse » représentent tout ce qu'ont ces mélodies. Elles n'existent pas à proprement parler mais sont en devenir et le restent, car il leur manque une conclusion. Les conditions de naissance des mélodies sont une question qui revient de manière récurrente dans l'œuvre de Furrer depuis des années.

Au début de l'œuvre, le kaléidoscope imaginaire semble soumis à une rotation très lente. On a presque l'impression d'un choral énormément étiré en longueur, homogène, sans heurts. Ensuite seulement, lorsque le tempo s'accélère, les découpages et les différentes couches du matériau deviennent-ils clairement audibles. Le matériau mélodique se transforme avec ce changement de tempo de la même manière que la densité et la mobilité varient, parfois brusquement, passant d'un extrême à l'autre.

Andreas Karl
Traduction : Daniel Fesquet

Ying Wang (1976)

Copyleft pour quatuor à cordes

Composition : 2019.

Création : le 8 décembre 2022, à la Philharmonie de Paris,
par le Quatuor Diotima.

Durée : environ 15 minutes.

Dans *Copyleft*, diverses approches que j'utilise au quotidien dans ma pratique artistique ou compositionnelle font écho à des questions culturelles et politiques qui dépassent largement le domaine de la musique et même de l'art. Je suis profondément influencée par ma culture, les odeurs, les matériaux, les sons de mon enfance. Et j'ai été formée dès la petite enfance – et ce exclusivement – dans la tradition musicale européenne.

Je suis souvent confrontée au fait qu'on me prend au sérieux comme compositrice seulement lorsque j'assume le rôle de « médiatrice interculturelle » ou, pire encore, de représentante d'une hyper-hybridité contestable dans une logique jet-set. Cette attente s'accompagne

souvent des meilleures intentions du monde, mais semble aussi sous-entendre que je reste à jamais reléguée à l'extérieur de la culture dans laquelle je vis, de l'histoire dans laquelle j'écris – comme si j'étais condamnée à devoir indéfiniment « m'approprier » une culture, tandis que les compositeurs européens de naissance en seraient dispensés. Ce n'est qu'à de très rares occasions que ma musique a été perçue en dehors de tels cadres.

J'ai remarqué que les stratégies artistiques d'appropriation explicite, tout en exerçant un pouvoir d'attraction croissant sur des collègues toujours plus nombreux, ne jouaient à peu près aucun rôle dans ma pratique de la composition. En même temps, la question de savoir si tout artiste n'est pas toujours en train de se recopier lui-même me fascine. Certaines techniques de composition peuvent être analysées comme une œuvre se recopiant elle-même à l'intérieur de l'œuvre. Et je suis bien sûr confrontée chaque jour au fait qu'une culture riche et belle dans laquelle, comme remarqué précédemment, peu de choses ont été inventées, est aujourd'hui uniformément polluée par le label de l'imitation bon marché. Ceci est autant une question d'expérience quotidienne que de guerres commerciales à grande échelle, dont on observe actuellement la résurgence profonde. La politique, dans son ensemble, s'oblige toujours à recopier d'anciens modèles, ce qui est loin d'être encore recherché dans le domaine de l'art.

Posons-nous cette question : un quatuor à cordes, qui appartient à cette grande tradition si souvent copiée, si souvent mise en pièces, pourtant sans cesse rendue à la vie, et qui ne peut simplement pas être laissée à l'écart. Qui a le copyright ?

Ying Wang

Philippe Manoury (1952)

Tensio, quatuor à cordes n° 2

Composition : 2010.

Dédicace : à Françoise et Jean-Philippe Billarant.

Création : le 17 décembre 2010, à l'Ircam, Espace de projection, Paris, par le Quatuor Diotima, Gilbert Nouno (réalisation informatique musicale) et Philippe Manoury (projection sonore).

Effectif : quatuor à cordes – électronique.

Éditeur : Durand.

Durée : environ 35 minutes.

« Tensio » est un mot imaginaire qui pourrait faire penser à un mot italien qui signifierait « tension ». De fait, tous mes quatuors portent des titres italiens. La tension dont il s'agit ici est d'ordre physique : c'est celle des cordes, qui sont tendues sur les instruments qui vont jouer et que j'ai exacerbées dans la musique électronique. Il m'a semblé salutaire d'en revenir à cette image primordiale d'une corde tendue entre deux points, et de la faire jouer dans des régimes extrêmes que seule la technologie peut entrevoir. Mais d'autres variations de tension, plus psychologiques et plus musicales celles-là, pourront naître, je l'espère, de l'écoute de ce quatuor.

Tensio est probablement l'œuvre la plus expérimentale que j'ai composée à ce jour. Sa gestation et sa composition se sont étalées sur près de deux années, car ce quatuor met en œuvre un grand nombre de nouvelles pratiques musicales que la technologie a développé ces dernières années, et qu'il a fallu expérimenter et mettre au point. Je citerai parmi celles-ci : la synthèse par modèle physique, la synthèse interactive de sons inharmoniques, les toupies sonores harmoniques et le suivi de tempo des instruments. Un autre axe de recherche a également été entrepris sur les descripteurs acoustiques qui devraient permettre à terme d'obtenir une analyse fine et stable des sons instrumentaux en temps réel.

La première partie de *Tensio* présente une musique d'une extrême mobilité qui fait intervenir le quatuor réel avec un quatuor virtuel, entièrement composé à partir de sons de synthèse (le programme « Synful » d'Éric Lindemann). Les matériaux sonores voyagent de l'un à l'autre selon un principe que j'appelle « Grammaires Musicales Génératives ». Il s'agit de construire une musique à partir de règles d'enchaînements entre des figures, un peu à l'image du langage qui ordonne la place des mots les uns par rapport aux autres. Des éléments apparaissent, disparaissent, restent stables ou se mélangent suivant un ordonnancement syntaxique prenant en compte la perception sonore.

La deuxième partie utilise un nouveau modèle de synthèse, autrefois mis au point par Matthias Demoucron à l'Ircam, qui est basé sur une modélisation physique d'une corde tendue au-dessus d'une caisse de résonance de violon. C'est ici que la « tensio » est la plus audible. Ce modèle physique simule une corde imaginaire tendue et une arche virtuelle dont on fait varier la pression, la vitesse et la position. J'ai découvert ici des catégories sonores tout à fait surprenantes lorsque l'on pousse à certains extrêmes des modes de jeux traditionnels dans des zones qui ne sont guère accessibles à la physiologie humaine. La combinaison d'une pression maximale d'un archet sur une corde, avec une vitesse presque nulle, produit des formes de petites gouttelettes sonores aiguës qui ne semblent a priori pas venir d'un violon. Mais c'est bel et bien d'un violon qu'il s'agit. Et l'aspect le plus curieux – mais aussi le plus intéressant – de ce phénomène réside dans le fait que, malgré cette différence de son, on entend toujours une corde qui se tend sous la pression d'un frottement.

La troisième partie est une sorte d'interlude basé principalement sur des glissandi d'harmoniques. C'est ici que j'ai mis au point mon idée de « paysage musical ». Il s'agit de présenter des éléments comme suspendus dans le temps. Il n'y a ni hiérarchie, ni temporalité, ni synchronicité entre les musiciens, ni non plus de direction précise. La musique est comme un tableau ou un paysage que l'on regarde avec une totale liberté.

À partir de la quatrième section de la pièce intervient un nouveau système de synthèse sonore dont j'avais eu l'intuition depuis plusieurs années sans toutefois trouver le moyen de le réaliser. Je désirais, depuis longtemps, composer une musique électronique dont les sons ne seraient plus prévus en amont, mais déduits de l'analyse des sons instrumentaux au moment du concert. J'avais élaboré des situations approchant cette idée dans *Pluton*

mais de façon encore réduite. C'est finalement Miller Puckette qui m'offrit la solution théorique que Gilbert Nouno implémenta dans le programme. Chaque son instrumental joué est analysé dans sa hauteur et sert à la construction de sons complexes, inharmoniques, dont la densité varie suivant le rapport des sons instrumentaux. Ainsi, lorsque tous les instruments sont à l'unisson, la musique de synthèse s'accorde sur eux, et lorsqu'ils jouent des sons différents, on perçoit une musique très dense, faite de blocs sonores parfois très compacts, qui épouse cependant les évolutions des parties instrumentales. On entend donc toujours en filigrane ce que jouent les instruments dans le discours, parfois chaotique, de la musique de synthèse. La grande variabilité de cette musique, inharmonique et non tempérée, inclut celle des instruments « tempérés » comme une trace dans une matière sonore en déflagrations.

Ce procédé court tout au long de la cinquième partie, qui réintroduit les grammaires sonores génératives du début. Cette section se termine par une « passacaille » composée de dix variations dont le motif est issu d'une de mes anciennes compositions : la *Passacaille pour Tokyo* pour piano et ensemble.

La sixième section termine ce grand développement en introduisant une voix supplémentaire. Un nuage de pizzicati en mouvement perpétuel (basé sur le principe probabiliste des chemins markoviens) va se déployer sur les hauteurs qui constituent les sons inharmoniques dérivés de ce que jouent les instruments. Ainsi toute une série de strates musicales naît du quatuor à cordes par déductions successives. Les instruments engendrent des sons de synthèse qui, à leurs tours, servent de modèle pour ces déflagrations de pizzicati. Mais l'élément intermédiaire (les sons de synthèse) n'est pas audible. Il agit comme une sorte d'« énergie sonore noire » en ce sens qu'il n'est pas perceptible mais qu'il conditionne très fortement la position des sons qui eux sont perçus.

Pour la septième section, j'ai utilisé le principe des « toupies sonores » que j'avais utilisées dans mon opéra *K... et*, plus récemment, dans *Partita I* pour alto solo et électronique. Je l'ai cependant considérablement affiné. Les instruments projettent des sons-toupies, montent et descendent en tournant sur eux-mêmes. Plus une note jouée sera courte, plus la toupie montera haut, et plus cette note sera forte et plus la toupie tournera vite.

Mais lorsqu'elles vont se stabiliser, les rotations de ces toupies seront en rapports harmoniques les unes avec les autres. Ainsi deux sons de même hauteur tourneront à la même vitesse et se fondront l'un dans l'autre, tandis que deux sons de hauteurs différentes tourneront à des vitesses « harmoniques » correspondantes à leur relation d'intervalle. La fin présentera quelques réminiscences de plusieurs moments entendus dans ce quatuor.

Tensio est dédié à mes amis Françoise et Jean-Philippe Billarant en hommage à leur opiniâtreté à demeurer parmi les rares mécènes privés aidant la création musicale.

Philippe Manoury
13 novembre 2021

Les compositeurs

Beat Furrer

Beat Furrer a étudié le piano au Conservatoire de Schaffhouse (Suisse), sa ville natale, avant de s'installer à Vienne en 1975 pour étudier la direction d'orchestre avec Otmar Suitner et la composition avec Roman Haubenstock Ramati à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. En 1985, il crée l'ensemble Klangforum Wien qu'il dirige jusqu'en 1992, et auquel il est toujours associé en tant que chef d'orchestre. Il est professeur de composition à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst à Graz. Les arts plastiques, la littérature, le jazz forment l'arrière-plan d'où naissent ses premières œuvres. Certaines techniques s'apparentent par analogie aux procédés plastiques : superposition de couches qui cernent progressivement un objet en revisitant une même structure (*Retour an dich*, 1986), effets de clair-obscur (*Streichquartett n° 1*, 1984). Ce travail de différenciation entre les sons, les gestes et les textures se ramifie par endroits en des trames très denses ou se tient,

au contraire, au bord de la dissolution (*Studie 2 - à un moment de terre perdue*, 1990 ; *Nuun*, 1996). La voix aussi occupe une place décisive dans les compositions de Beat Furrer. Les instruments, tout autant que la voix, restent souvent proches de l'énonciation parlée. La flûte d'*Invocation* (2002-03), au même titre que la chanteuse et la comédienne, joue le personnage principal. Parmi ses œuvres de théâtre musical, citons son premier opéra *Die Blinden*, créé en 1989 au festival Wien Modern, *Begehren* (2001), *Fama* (Lion d'or à la Biennale de Venise 2006) et *Wüstenbuch* (2010). Son opéra *La Bianca Notte*, d'après des textes de Dino Campara, a été créé à Hambourg en 2015. Sa pièce pour contrebasse et électronique *Kaleidoscopic Memories* a été créée en 2016 lors du festival ManiFeste de l'Ircam par Uli Fussenegger. En 2019, son opéra *Violetter Schnee*, sur un livret de Händl Klaus, est créé au Staatsoper Unter den Linden de Berlin.

Ying Wang

Les compositions de Ying Wang traduisent son engagement sur des sujets comme la pollution de l'environnement, les problèmes sociaux mondiaux, la persécution politique et les relations avec la technologie. Originaire de Shanghai, elle s'installe à Cologne puis à Berlin, et s'impose comme une compositrice qui repense de manière critique la musique de chambre et la musique d'orchestre – intégrant thématiquement et musicalement dans ses œuvres le contraste entre sa terre originelle, la Chine, et sa ville d'adoption, Berlin. Ying Wang est constamment en demande de dialogues avec d'autres médias et arts : la danse, la vidéo, les arts numériques, etc. Elle travaille avec de nombreux orchestres et chefs d'orchestre réputés. Elle a reçu de nombreux prix et bourses prestigieux. En 2015, elle est compositrice en résidence du festival Forum

Neuer Musik à Cologne. Ying Wang a complété ses études de composition auprès de York Höller, Rebecca Saunders et Johannes Schöllhorn, et a étudié la composition électronique avec Michael Beil. En 2010, elle a obtenu une maîtrise en musique contemporaine à l'Université de musique et des arts du spectacle de Francfort. En 2012, elle participe au Coursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam à Paris. Parmi ses œuvres, citons : *Dis-A-pearance* pour le Blackpage Orchestra ; *Bin* pour violoncelle en aluminium, vidéo et électronique avec Frances-Maria Uitti ; *Lorry 39* pour le Theater Freiburg et le SWR Experimentalstudio, qui raconte la mort par asphyxie de 39 personnes dans un conteneur de fret. *Dark Mirror* pour clarinette basse, guitare électrique, orchestre, électronique, lumière et deux panneaux vidéo est prévu pour 2024.

Philippe Manoury

Philippe Manoury jouit d'une reconnaissance incontestée en tant que compositeur et est considéré comme l'un des pionniers dans la recherche et le développement de la musique électronique en temps réel. À partir de 1981, il participe activement à l'Ircam au développement de MAX-MSP, un langage informatique pour la musique avec électronique interactive en temps réel, avec le mathématicien Miller Puckette. Philippe Manoury est l'auteur d'œuvres pour grand orchestre, de quatuors à cordes et de plusieurs partitions pour piano. En septembre 2021, Daniel Barenboim a créé *Das Wohlpräparierte Klavier*, pour piano et électronique en temps réel, à la Pierre Boulez Saal à Berlin. Philippe Manoury a aussi composé des opéras ; le dernier s'intitule *Kein Licht* – projet de théâtre musical collaboratif basé sur le texte d'Elfriede Jelinek et conçu avec le metteur en scène Nicolas Stemann à la Ruhrtriennale 2017 avant une tournée européenne. Le renouvellement de l'orchestre constitue une des principales pré-occupations de Philippe Manoury : il en fait un

laboratoire où de nouvelles possibilités sonores et expressives sont expérimentées. Il a composé une trilogie intitulée *La Trilogie Köln*, un triptyque spatialisé pour le Gürzenich Orchester Köln. Après *Ring* (2016) et la reprise de *In situ* (2017), la trilogie est complétée avec *Lab. Oratorium* (2019). Sur proposition de François-Xavier Roth, Philippe Manoury est nommé « Komponist für Köln » à la Philharmonie de Cologne. En avril 2020, la Casa da Música de Porto lui dédie une série de concerts. Sa nouvelle œuvre, *Anticipations* pour orchestre spatialisé, vient d'y être créée (19 novembre 2022). Philippe Manoury est professeur émérite de l'université de Californie à San Diego. En 2017, le Collège de France lui confie la chaire annuelle de création artistique. À l'occasion de ses 70 ans, en 2022, une rétrospective de ses œuvres est présentée au festival ManiFeste de l'Ircam, à Radio France et à la Philharmonie de Paris. Sa musique est publiée par Durand/Universal Classical Music. Ses écrits sont consultables sur son site www.philippemanoury.com

Les interprètes Quatuor Diotima

Né en 1996 sous l'impulsion de lauréats du Conservatoire de Paris (CNSMDP), le Quatuor Diotima est aujourd'hui l'un des quatuors les plus demandés à travers le monde. Son nom illustre une double identité musicale : Diotima est à la fois une allégorie du romantisme allemand – Friedrich Hölderlin nomme ainsi l'amour de sa vie dans son roman *Hyperion* – et un étendard de la musique de notre temps, brandi par Luigi Nono dans *Fragmente-Stille, an Diotima*. Le quatuor travaille en étroite collaboration avec quelques-uns des grands compositeurs de la deuxième moitié du xx^e siècle, tels Pierre Boulez et Helmut Lachenmann. Il commande ou suscite les créations de compositeurs de notre temps ; citons *Sternenstill* de Lisa Strehler, créé à l'Opéra de Strasbourg en novembre 2022. En miroir de la musique d'aujourd'hui, le Quatuor Diotima projette une lumière nouvelle sur les grandes œuvres romantiques et modernes, en particulier Beethoven, Schubert, les Viennois Schönberg, Berg et Webern, ou encore Janáček, Debussy, Ravel et Bartók. Sa riche discographie est régulièrement récompensée. Artiste exclusif Naïve depuis plus de dix ans, le Quatuor Diotima

a lancé en 2016 sous ce label une collection consacrée à des monographies de compositeurs majeurs de notre temps. Il a publié en novembre dernier les portraits musicaux de Enno Poppe, Stefano Gervasoni, Gérard Pesson et Mauricio Sotelo. Le quatuor a été en résidence territoriale en région Centre-Val de Loire de 2008 à 2021 ; il fut le premier quatuor en résidence à Radio France (2019-21). En 2022, le Quatuor Diotima initie une nouvelle résidence en région Grand Est, territoire d'ancrage naturel notamment par ses échanges et le partage de liens culturels forts avec l'Allemagne et la Suisse, qui entrent en résonance avec le répertoire et les partenaires en Europe rhénane du quatuor. Cette nouvelle résidence permet au quatuor de développer son Académie en partenariat avec la Cité Musicale de Metz, une saison de musique de chambre à Strasbourg ainsi qu'une résidence pédagogique au sein de l'École nationale de lutherie à Mirecourt, tout en amplifiant la présence de la musique de chambre sur l'ensemble du territoire, dont le quatuor à cordes constitue l'une des disciplines emblématiques.

Serge Lemouton

Après des études de violon, de musicologie, d'écriture et de composition, Serge Lemouton se spécialise dans les différents domaines de l'informatique musicale au département Sonvs du Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon. Depuis 1992, il est réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. Il collabore avec les chercheurs au développement d'outils informatiques et participe à la réalisation des projets musicaux de compositeurs parmi lesquels Florence Baschet, Laurent Cuniot, Michael Jarrell,

Jacques Lenot, Jean-Luc Hervé, Michaël Levinas, Magnus Lindberg, Tristan Murail, Marco Stroppa, et Frédéric Durieux. Il a notamment assuré la réalisation et l'interprétation en temps réel de plusieurs œuvres de Philippe Manoury, dont *K...*, *la frontière*, *On-Iron*, *Partita 1 et 2*, et l'opéra *Quartet* de Luca Francesconi. Actuellement, Serge Lemouton s'intéresse plus particulièrement à la transmission et la préservation des œuvres du répertoire de l'informatique musicale.

Ircam

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger et de deux rendez-vous annuels : ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire ; le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique.

Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et de Sorbonne Université. En 2020, l'Ircam crée Ircam Amplify, sa société de commercialisation des innovations audio. Véritable pont entre l'état de l'art de la recherche audio et le monde industriel au niveau mondial, Ircam Amplify participe à la révolution du son au XXI^e siècle.

Sylvain Cadars, *diffusion sonore Ircam*
Samuel Magnan, *assistant son*
Florent Simon, *régisseur général Ircam*

BONS PLANS 2022-23

ABONNEZ-VOUS

Bénéficiez de réductions de 15% à partir de 3 concerts et de 25% à partir de 6 concerts choisis dans l'ensemble de notre programmation 2022-23. Profitez de 30% de réduction pour 8 concerts ou plus de l'Orchestre de Paris.

MARDIS DE LA PHILHARMONIE

Le premier mardi de chaque mois à 11h, sur notre site internet, des places de concert du mois en cours, souvent à des tarifs très avantageux.

FAITES DÉCOUVRIR LES CONCERTS AUX PLUS JEUNES

Les enfants de moins de 15 ans bénéficient d'une réduction de 30%.

BOURSE AUX BILLETS

Revendez ou achetez en ligne des billets dans un cadre légal et sécurisé.

MOINS DE 28 ANS

Bénéficiez de places à 8€ en abonnement et à 10€ à l'unité.

TARIF DERNIÈRE MINUTE

Les places encore disponibles 30 minutes avant le début du concert sont vendues sur place de 10 à 30€. Ces tarifs sont réservés aux jeunes de moins de 28 ans, aux personnes de plus de 65 ans, aux demandeurs d'emploi et aux bénéficiaires des minima sociaux.

LES MODALITÉS DÉTAILLÉES DE CES OFFRES SONT PRÉSENTÉES SUR PHILHARMONIEPARIS.FR