

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

LUNDI 30 SEPTEMBRE 2024 – 20H00

# Jean-Guihen Queyras



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

# Programme

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

*Suite pour violoncelle seul n° 1 en sol majeur BWV 1007*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Menuet I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.

**Durée** : 17 minutes environ.

**György Kurtág** (1926)

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo – extrait*

« Pilinsky János : Gérard de Nerval »

**Composition** : 1984, révisée en 2000.

**Dédicace** : Zoltán Kocsis.

**Durée** : 1 minute environ.

**Johann Sebastian Bach**

*Suite pour violoncelle seul n° 2 en ré mineur BWV 1008*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Menuet I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.

**Durée** : 19 minutes environ.

## György Kurtág (1926)

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo – extrait*

« Árnyak » (Ombres)  
Presto

**Composition** : 1999.  
**Dédicace** : Miklós Perényi.  
**Durée** : 2 minutes environ.

## Johann Sebastian Bach

*Suite pour violoncelle seul n° 3 en do majeur BWV 1009*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Bourrée I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.  
**Durée** : 21 minutes environ.

ENTRACTE

## György Kurtág

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo – extrait*

« Az hit... » (La Foi...)  
Parlando, rubato, con slancio, molto appassionato

**Composition** : 1998.  
**Durée** : 2 minutes environ.

## Johann Sebastian Bach

*Suite pour violoncelle seul n° 4 en mi bémol majeur BWV 1010*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Bourrée I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.

**Durée** : 22 minutes environ.

## György Kurtág

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo – extrait*

« Wilhelm Ferenc emlékére » (In memoriam Ferenc Wilhelm)

**Dédicace** : András Wilhelm.

**Durée** : 2 minutes environ.

## Johann Sebastian Bach

*Suite pour violoncelle seul n° 5 en do mineur BWV 1011*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gavotte I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.

**Durée** : 24 minutes environ.

## György Kurtág

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo – extrait*

« Jelek I » op. 5b n°1 (Signes I)  
Agitato

**Composition** : 1961, révisée en 1989.

**Création du cycle original pour alto** : le 22 mars 1963 par  
János Szekács.

**Durée** : 2 minutes environ.

## Johann Sebastian Bach

*Suite pour violoncelle seul n° 6 en ré majeur BWV 1012*

Prélude  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gavotte I et II  
Gigue

**Composition** : vraisemblablement entre 1717 et 1723.

**Durée** : 27 minutes environ.

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

# Les œuvres

## Johann Sebastian Bach

### *Les Six Suites pour violoncelle seul*

Dans les années 1720, le service du prince Leopold d'Anhalt-Köthen, beau-frère du duc de Weimar, permit à Bach de se consacrer à la musique instrumentale. Libéré de l'obligation de composer de la musique sacrée qui fut son quotidien dans d'autres de ses postes, notamment à Leipzig à partir de 1723, le *Kapellmeister* donna en l'espace de quelques années nombre de partitions pour instruments de la plus grande importance. C'est en effet l'époque des six *Concertos brandebourgeois*, mais aussi – entre autres – du premier livre du *Clavier bien tempéré*, des *Sonates et partitas pour violon seul* et des *Six suites pour violoncelle seul*, dont le manuscrit est malheureusement perdu.

Aujourd'hui l'un des fondamentaux du répertoire pour violoncelle, les suites furent peu jouées en concert avant que Pablo Casals ne s'en fit le héraut au tout début du xx<sup>e</sup> siècle : « ces suites ont été qualifiées de déchets académiques, d'études mécaniques dépourvues de chaleur musicale [...], elles qui irradiant littéralement de poésie, de chaleur et de sensibilité sonore ! Elles sont la quintessence de l'œuvre de Bach alors que Bach lui-même est la quintessence de toute la musique. » À sa suite, plusieurs interprètes leur attribuèrent une place toute particulière dans leur panthéon musical, refusant de les enregistrer trop tôt ou retournant à plusieurs reprises en studio pour pouvoir mûrir leur approche de ces pages magistrales, parfois déroutantes en raison des inconnues qui subsistent à leur sujet, et particulièrement exigeantes par la tentation polyphonique à laquelle elles soumettent un instrument monodique. En 1989, ce furent des extraits de celles-ci qui se déploierent devant le mur de Berlin en cours de démolition, portés par l'archet de l'immense Mstislav Rostropovitch, dans un concert improvisé et profondément symbolique.

S'inspirant de la suite de danses, comme dans ses *Sonates et partitas* de violon et ses *Suites anglaises et françaises* pour le clavier, Bach organise chacune de ses six pièces pour violoncelle autour des quatre danses traditionnelles allemande, courante, sarabande et gigue, auxquelles il ajoute un prélude, ainsi qu'une « galanterie » en cinquième position.

Celle-ci est formée d'une paire de menuets, bourrées ou gavottes, dont la première pièce est reprise après l'interprétation de la seconde. Il en résulte un recueil d'une rare unité, organisé selon une trajectoire de difficulté croissante, notamment en raison des tonalités abordées par chacune des six pièces, ainsi que d'approfondissement de l'émotion.

Fameux, le *Prélude* ondoyant sur lequel s'ouvre la *Première Suite en sol majeur* n'est pas, en soi, difficile, mais il est facilement défigurés par toute interprétation trop guindée (qui donnerait du grain à moudre à tous ceux qui s'obstinent à considérer Bach comme une « *divine machine à coudre* ») ou erratique, tout comme l'*Allemande* qui suit. Une courante hardie précède la digne sarabande, cœur expressif de l'œuvre, puis deux *Menuets* ouvrent à la *Gigue* finale et à ses petites aspérités de doubles-croches. Même schéma, donc, pour la *Deuxième Suite*, en *ré* mineur cette fois, qui affirme dès les premières notes une mélancolie dont elle ne se départira pas, et où Paul Tortelier n'entendait rien de moins qu'une « *lutte poignante de l'être blessé se débattant contre le doute et en révolte contre un destin qui l'accable* » (!). À cette atmosphère portée à la déploration, la *Troisième Suite* oppose la vitalité de ses rythmes et la puissance de ses textures dans un *sol* majeur, affirmé dès l'abord par un *Prélude* ample et glorifié par les pièces suivantes, jusqu'à la *Gigue* qui la clôt avec alacrité.

La *Suite n° 4 en mi bémol majeur* aborde à une tonalité rare au violoncelle, car difficile, avec peu de cordes à vide et la nécessité de porter une attention toute particulière à la justesse – des caractéristiques particulièrement visibles dès le *Prélude* au style luthé. Les caractères des morceaux suivants sont variés, de l'élégance de la *Sarabande* à la joie tourbillonnante de la *Gigue* finale. La sombre *Cinquième Suite*, en *do* mineur, fait appel à une *scordatura*, l'instrument étant accordé différemment de l'habitude : *ut*, *sol*, *ré* et *sol* (au lieu du *la* habituel) – ce qui permet au compositeur de nous faire entendre des accords de quatre sons et de jouer à plein des ressources de la polyphonie. Elle présente également un passage fugué, le seul du genre dans les quarante-deux morceaux du recueil et un tour de force compositionnel pour un instrument monodique, ainsi qu'une *Sarabande* d'une merveilleuse délicatesse où Rostropovitch entendait « l'essence du génie de Bach ». Le voyage s'achève sur une *Sixième Suite* au style plus libre, dans l'esprit de la *cadenza*, et aux sonorités plus aiguës – elle est notée pour un instrument à cinq cordes (sans que l'on sache précisément lequel) accordé selon le cycle des quintes, jusqu'au *mi*.

# György Kurtág (1926)

*Jelek, játékok és üzenetek [Signes, Jeux et Messages], pour violoncelle solo*

*Signes, Jeux et Messages* : sous ce titre sont réunies des miniatures pour divers instruments à cordes, seuls ou en trio, brefs hommages à des amis, interprètes ou professeurs, en forme de clin d'œil ou d'aphorisme musical. Au début des années 1960, György Kurtág a déjà rassemblé quelques pièces pour alto sous le titre de *Jelek*. Des pièces qu'il remanie dans les années quatre-vingt, après les avoir pourtant retirées de son catalogue, et auxquelles il en ajoute d'autres pour bâtir une sorte de recueil *in progress*.

Du premier cycle, il transcrit deux mouvements pour violoncelle. Le premier, *Agitato*, est un excellent exemple de la façon dont György Kurtág envisage le sens de la musique. Durant des séances de travail avec Valérie Aimard, il livre de nombreux conseils, insiste sur la liberté nécessaire. Et l'instrumentiste de jouer ici comme si elle avait les doigts dans une prise électrique, là en imitant un hennissement, ailleurs en ayant le sentiment d'être son propre chef d'orchestre, attentive à ne pas couper l'élan, à ne pas entraver la musique du poids de son corps, à ne pas isoler les notes. Le compositeur lui suggère de prolonger un *pizzicato* « dans l'âme », puis de « cracher sur ce qu'il y avait avant » ! Entendrons-nous alors, dans l'un ou l'autre des gestes, un « tremblement de surface » ou une « surface pointilliste », un « cantabile de la nervosité » ou « une voiture qui passe » ? Reconnaitrons-nous « la distance immense d'un ange qui descend du Ciel sur la Terre », un miaulement ou un sanglot, un souvenir comique de l'interrogation beethovénienne : « Le faut-il ? Il le faut ! » De ces commentaires surgit une leçon fondamentale : « d'abord, imaginez ce que vous voulez dire. Si vous représentez la musique, les silences ne comptent plus. »

Tantôt grave, tantôt souriante, la mort se glisse presque partout dans la musique de György Kurtág. Jusque dans cette « *monodie des « Ombres » qui se réduit, repart en sens inverse, percée de silences ou d'accents, trouées ou disjointes, aux limites de l'inaudible. Son métallique d'une sourdine, effet flautendo des mouvements circulaires de l'archet, effleurements des cordes, songe de polyphonie : l'étrangeté nous ouvre les portes d'un*

autre monde, celui d'un « *Hommage à Ferenc Wilhelm* », dédié à András Wilhelm, musicologue membre dans les années soixante-dix de l'« Új Zenei Stúdió » », le Studio de la nouvelle musique, qui a établi le catalogue des œuvres de György Kurtág à la demande d'Editio Musica. Ou celui d'un poème de János Pilinsky en hommage à Gérard de Nerval. Quatre vers très tristes se souvenant du suicide de l'écrivain français, évoquant « une rive qui n'est pas une rive / un souvenir qui n'a jamais été un rayon de soleil, / puis comme un fossé / et une ardente épingle dans la tête. » Avant que l'ultime accord *pizzicato* ne pique comme une épingle, une longue mélodie se désespère dans son va-et-vient entre les rives de la tessiture du violoncelle. De ses intervalles disjoints –inquiétants tritons – elle se meut, irrésistiblement attirée vers les profondeurs, se débat, s'efforce d'élargir ses courbes jusqu'à se diviser et s'évanouir dans des harmoniques. Selon le violoncelliste Steven Isserlis, il y a là quelque chose de la Sarabande de la *Cinquième Suite* de Bach. Rappelons que György Kurtág a été profondément marqué par la musique du maître allemand, jusqu'à affirmer que son existence « *l'avait empêché de se dire totalement athée. Serait-ce cette « Foi » qui s'élève, nullement austère, parlando et appassionato, d'une transcription des Dits de Péter Bornemisza op. 7* » (1963-1968), initialement pour soprano solo ? Sous les notes du violoncelle, György Kurtág a reproduit le texte du prédicateur hongrois, concevant la Foi non comme un rêve mais comme un être vivant, source de lumière et d'espoir. Sans mots, mais en vocalises ou syllabismes, la musique parle.

François-Gildas Tual

# Le saviez-vous ?

## *La suite*

Suite, partita (par exemple chez Bach), *sonata da camera* en Italie : à l'époque baroque, ces termes désignent une succession de danses. Le mot « suite » apparut en 1557, dans le *Septième Livre de dancieries* d'Estienne du Tertre. À la Renaissance, l'élaboration d'une suite était cependant l'affaire des interprètes, qui effectuaient eux-mêmes leur sélection en piochant dans les recueils de danses. Vers 1620-1630, les Français et les Anglais commencent à privilégier l'enchaînement allemande-courante-sarabande. En 1649, l'Allemand Froberger ajoute une gigue à cet agencement. Le schéma allemande-courante-sarabande-gigue se répand, même s'il ne devient pas une règle puisque certaines suites utilisent d'autres combinaisons. Il s'enrichit de danses comme le menuet, la gavotte ou la bourrée, généralement intercalées entre la sarabande et la gigue. Les compositeurs introduisent aussi des pièces au titre évocateur ou descriptif, comme Froberger (*Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie* en tête de la *Suite n° 30*) et surtout les Français dont les « pièces à titre » s'émancipent souvent de toute référence chorégraphique. La suite disparaît dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, resurgit au milieu du XIX<sup>e</sup>, cultivée notamment par Boëly, Saint-Saëns et Debussy (*Suite bergamasque*). Par ailleurs, le terme sert de titre à des œuvres orchestrales constituées à partir de ballets ou de musiques de scène, ainsi qu'à des partitions aux mouvements assez brefs (*Suite Lyrique* pour quatuor à cordes de Berg).

Hélène Cao

# Les compositeurs

## Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach en 1685, dans une famille musicienne depuis des générations. Orphelin à l'âge de 10 ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, organiste, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. C'est à cette époque qu'il se rend à Lübeck pour rencontrer le célèbre Buxtehude. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il écrit de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il accepte un poste à la cour de Köthen. Ses obligations en matière de musique religieuse y sont bien moindres, le prince est mélomane et l'orchestre de qualité. Bach y compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les Sonates et Partitas pour violon, les Suites pour violoncelle, des sonates, des concertos... Il y découvre également la

musique italienne. En 1723, il est nommé cantor de l'école Saint-Thomas de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. Il doit y fournir quantité de musiques. C'est là que naîtront la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*... À sa mort en 1750, sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée inachevée. La production de Bach est colossale. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique. En lui, héritage et invention se confondent. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifique par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre le fit passer pour un compositeur difficile et compliqué aux yeux de ses contemporains. D'une immense richesse, elle a nourri toute l'histoire de la musique.

# György Kurtág

György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits. En 1946, il se rend à Budapest où il étudie la composition auprès de Sandor Veress et Ferenc Farkas, le piano auprès de Pál Kadosa et la musique de chambre auprès de Leo Weiner. Contrairement à son ami Ligeti, il reste vivre en Hongrie. Il fait cependant un séjour à Paris, en 1957-1958, où il étudie avec Marianne Stein et suit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. Ces influences, auxquelles s'ajoutent celles des concerts du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez, l'imprègnent des techniques de l'École de Vienne : Schönberg et Webern puis *Gruppen* de Stockhausen. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. Son *Quatuor à cordes*, la première œuvre qu'il signe de retour à Budapest, est qualifiée d'*Opus n° 1*. Il fut professeur de piano, puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986. *Játékok*, cycle de pièces pour piano destiné particulièrement aux enfants et inspiré de leurs jeux, témoigne de son investissement dans l'enseignement et d'une approche pédagogique nouvelle. L'essentiel des œuvres de Kurtág est dévolu à la petite forme comme le montre le titre du cycle pour quatuor *Microludes*. Il compose en particulier des petites pièces pour voix, en laquelle il voit un instrument

aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique. Ces petites pièces sont souvent réunies en cycles : *Messages de feu Demoiselle Troussova* pour soprano et ensemble, *Les Propos de Peter Bornemisza op. 7*. La sémantique est au centre des préoccupations du compositeur. La musique qu'il compose pour les poèmes de Pilinszky, Dalos, Kafka, Beckett, met le plus possible en valeur l'aspect déclamatif de l'œuvre littéraire et l'unité et l'intelligibilité du texte. La musique de chambre est aussi, pour le compositeur qui l'a toujours enseignée, un terrain de prédilection. Il utilise souvent le cymbalum, instrument traditionnel de Hongrie : *Duos, Szállók*. À l'exception de quelques œuvres, comme *Stele* pour grand orchestre, que lui commanda Claudio Abbado, et ...*Concertante...* op. 42 pour violon, alto et orchestre, Kurtág aborde rarement les œuvres pour orchestre, préférant les petits effectifs et les formes brèves pour son travail sur la recherche de l'essentiel et de l'efficacité dramatique dans un certain dépouillement. Membre honoraire de plusieurs académies en Europe et aux États-Unis et invité en résidence dans de nombreuses villes européennes, il a reçu de nombreux prix parmi lesquels le prix Ernst von Siemens en 1998 et le Grawemeyer Award pour ...*Concertante...* en 2006.

# L'interprète Jean-Guihen Queyras

L'approche de Jean-Guihen Queyras de la musique ancienne et de la musique contemporaine relèvent d'une même intensité. Il a joué en création mondiale des œuvres d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, Johannes-Maria Staud ou encore Thomas Larcher et Tristan Murail. Sous la direction du compositeur, il a enregistré le *Concerto pour violoncelle* de Peter Eötvös à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire de celui-ci, en novembre 2014. Jean-Guihen Queyras est membre fondateur du Quatuor Arcanto et forme un trio reconnu avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov qui est, avec Alexandre Tharaud, un de ses pianistes de prédilection. Il collabore également avec des spécialistes du zarb, Bijan et Keyvan Chemirani à l'occasion d'un programme de musique méditerranéenne. Son adaptabilité et son aisance à jouer les musiques les plus diverses le font inviter par les plus grandes salles de concerts, festivals et orchestres pour des résidences : Concertgebouw d'Amsterdam, Festival d'Aix-en-Provence, le Vredenburg d'Utrecht, De Bijloke Ghent ou encore l'Orchestre philharmonique de Strasbourg et le Wigmore Hall à Londres. Régulièrement invité par des orchestres de premier plan tels le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre de Paris, le London Symphony Orchestra, les Orchestres

du Gewandhaus de Leipzig et la Tonhalle de Zurich, sous la direction de Ivan Fischer, Philippe Herreweghe, Yannick Nézet-Séguin, François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner ou Sir Roger Norrington. À la tête d'une discographie impressionnante, ses plus récents enregistrements sont le disque *Complices* avec Alexandre Tharaud, un enregistrement Beethoven et un autre consacré à *Die verklärte Nacht* de Schönberg, trois volumes publiés par harmonia mundi. Outre le premier CD de l'ensemble « Invisible Stream » composé de Jean-Guihen Queyras, Raphaël Imbert, Pierre-François Blanchard et Sonny Troupé, l'enregistrement des concertos pour violoncelle de Kraft et de CPE Bach avec l'Ensemble Resonanz sous la direction de Ricardo Minasi a été publié simultanément avec sa nouvelle version des *Suites* pour violoncelle de Bach qui a été récompensée par un Diapason d'or. Jean-Guihen Queyras est professeur à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau et codirecteur artistique des Rencontres musicales de Haute-Provence qui ont lieu chaque année au mois de juillet à Forcalquier. Jean-Guihen Queyras joue sur un instrument de Pietro Guarneri fait à Venise en 1729 et gracieusement mis à disposition par la Compagnie Canimex Inc., de Drummondville au Québec. Durant la saison 2024-25, il est en résidence à la Philharmonie de Paris.

# PHILHARMONIE **LIVE**

LA PLATEFORME DE STREAMING  
DE LA PHILHARMONIE DE PARIS



Photo : Ana del Barco, J'adore ce que vous faites !

Les concerts de la Philharmonie de Paris en direct et en différé.

Une soixantaine de nouveaux concerts chaque saison, dans tous les genres musicaux.

Des conférences, des interviews d'artistes, des dossiers thématiques,  
des créations vidéo, des podcasts...

LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR

**GRATUIT ET EN HD**

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS  
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'  
**Aline Foriel-Destezet**



 **SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**  
Fondation d'Entreprise



**EURO  
GROUP  
CONSULTING**  
MÉCÈNE PRINCIPAL  
DE L'ORCHESTRE DE PARIS



**bpifrance**



**DEMAIN**



**P H E**  
PARIS HERITAGE EXPERT



**SOFITEL**  


– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE –  
et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Alain et Caroline Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –  
et sa présidente Caroline Guillaumin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –  
et leur président Jean Bouquot

– LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot

– LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS –  
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen

– LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE –  
et sa présidente Aline Foriel-Destezet

– LE CERCLE DÉMOS –  
et son président Nicolas Dufourcq

– LE FONDS DE DOTATION DÉMOS –  
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger

– LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES –  
et son président Xavier Marin

# PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84  
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS  
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS  
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS  
SUR FACEBOOK, X ET INSTAGRAM

**RESTAURANT PANORAMIQUE**  
CHANGEMENT DE CONCESSIONNAIRE - RÉOUVERTURE HIVER 2024  
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

**L'ATELIER CAFÉ**  
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

**LE CAFÉ DE LA MUSIQUE**  
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

**PARKING**  
**Q-PARK (PHILHARMONIE)**  
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS  
**Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)**  
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

**Q-PARK-RESA.FR**

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ  
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

