

FONDATION ARTE MUSICA

SALLE
BOURGIE
17.18

M

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

La Fondation Arte Musica présente

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

— CINÉ-MUSIQUE —

Mardi 27 février • 19 h 30

PROGRAMME

Œuvres vocales sacrées et profanes de

GUILLAUME DUFAY [1397-1474]

HYMBERT DE SALINIS [v.1380-?]

GILLES BINCHOIS [v.1400-1460]

ESTIENNE GROSSIN [actif 1418-1421]

JOHANNES LE GRANT [actif 1420-1440]

RICHARD LOQUEVILLE [?-1418]

GAUTIER LIBERT [actif 1423-1428]

BENOÎT [actif 1436-1455]

JOHANNES RESON [actif 1425-1435]

JOHANNES CESARIS [actif 1406-1417]

REGINALDUS LIBERT [actif 1425-1435]

BELTRAME FERRAGUT [actif 1415-1449]

JOHANNES FRANÇOIS DE GEMBLACO [actif 1415-1430]

FRANCHOIS LEBERTOUL [actif 1409-1428]

JOHANNES TAPISSIER [v.1370-v.1410]

BILLART [actif 1400]

ainsi que des plains-chants et des faux-bourçons anonymes.

*Concert présenté sans entracte /
Concert presented without intermission*

*Fin du concert vers 21 h 15 /
End of concert around 9.15 p.m.*

THE ORLANDO CONSORT

Matthew Venner
contreténor

Mark Dobell
ténor

Angus Smith
ténor

Donald Greig
baryton

Robert Macdonald
basse



**MONTRÉAL
EN LUMIÈRE**

Bell

Concert présenté dans le
cadre de Montréal en Lumière

Des voix et des visions

Mes voix m'ont dit... C'est l'explication habituelle que Jeanne d'Arc donnait au sujet des anges et des saints qui se manifestaient à elle. Il peut sembler paradoxal qu'un film muet, qui met en scène le bouleversant procès tenu en 1431, s'attarde à une femme guidée par le son des voix. Là se trouve pourtant l'origine de notre entreprise.

Comme c'est souvent le cas, le film *La Passion de Jeanne d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer, ne fit pas immédiatement l'unanimité. Projeté à Copenhague en avril 1928, ce n'est qu'en octobre qu'il fut présenté à Paris, après que lui furent apportés les modifications demandées par l'Église de France. Il fallut attendre encore un an avant qu'il soit vu en Angleterre, à cause du spectacle qu'il proposait de la brutalité des soldats anglais, qui pourtant avaient fait bien pire à l'époque. Parmi les critiques, seul Mordaunt Hall, du *New York Times*, avait mis le doigt sur ce qui allait rendre le film célèbre : sa facture visuelle saisissante et le jeu de l'actrice principale. Il écrivit : « La France peut à bon droit être fière de *La Passion de Jeanne d'Arc*, car, bien qu'on doive à Carl Dreyer, un Danois, un usage de la caméra remarquablement beau et plein d'imagination, c'est le jeu exceptionnel de Maria Falconetti en Pucelle d'Orléans qui contribue plus que tout à sa réussite artistique. »

Le choix par Dreyer du procès de Jeanne s'inscrit dans un contexte historique particulier. Elle a été canonisée en 1920 et cinq ans plus tard Joseph Delteil lui consacrait une biographie passionnante, dont Dreyer acheta immédiatement les droits. Mais le cinéaste mit

Voices Appeared: Sound and Visions

"Voices appeared" was Jeanne d'Arc's gnomic explanation of how angels were made manifest to her. This phrase aptly describes the paradox of a silent movie that is essentially a courtroom drama about a woman inspired by the sound of voices, and it is also the starting point for our project.

The qualities of Carl Theodor Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc*, like many other great works of art, were not immediately recognized when the film was first released. It opened in Copenhagen in April 1928, but did not receive its Paris premiere until October of the same year, and even then only after certain changes insisted upon by the French church had been made. Across the channel in England, it was banned for a year because of its depiction of the brutality of the English soldier — ironic, given that their real treatment of Joan was considerably worse. Of the reviewers, only Mordaunt Hall, writing in the *New York Times*, focused on the things for which the film is now known — its startling visual style and its central performance: France can well be proud of... *The Passion of Jeanne d'Arc*, for while Carl Dreyer, a Dane, is responsible for the conspicuously fine and imaginative use of the camera, it is the gifted performance of Maria Falconetti as the Maid of Orleans that rises above everything in this artistic achievement.

Historical context informed Dreyer's choice of Joan of Arc as his subject. She was canonized in 1920, and in 1925 Joseph Delteil published a flamboyant biography of the new saint, the rights to which Dreyer acquired. Ultimately, he

bientôt le texte de Delteil de côté pour faire plutôt ses propres recherches, sa source principale consistant en les minutes du procès, publiées en 1922 par Pierre Champion dans une nouvelle édition. Agissant à titre de conseiller historique, Champion écrivit plusieurs intertitres du film à partir de son ouvrage, mais une grande place fut accordée aux informations tirées du procès en nullité de la condamnation de Jeanne, terminé en 1456. Ce souci d'exactitude historique s'étendit à la mise en scène, et, sur un budget de sept millions de francs, un million fut consacré aux décors. Leur concepteur, Hermann Warm, avait déjà travaillé au classique expressionniste allemand *Le Cabinet du docteur Caligari*, mais Dreyer préféra les gros plans et les courtes séquences se succédant rapidement aux larges panoramas montrant villes et monuments médiévaux, réduisant le rôle des décorateurs à choisir les détails apparaissant en arrière-plan, au grand dam de Warm.

On a beaucoup écrit sur les conceptions visuelles de Dreyer. Sa façon de passer d'un plan à un autre par des ouvertures et fermetures en iris, son refus des conventions du cadrage, pourtant établies dès la première décennie du XX^e siècle, l'abondance des gros plans au détriment de la logique des vues d'ensemble ainsi que la position basse de la caméra peuvent générer des impressions de désorientation et de claustrophobie. La présence à l'écran de Maria Renée Falconetti compte parmi les plus impressionnantes de l'histoire du cinéma, mais une partie de sa force est due à un effet mis en lumière par le réalisateur soviétique Lev Koulechov, qui constate que la façon dont le spectateur lit l'émotion d'un personnage dépend des plans qui l'accompagnent. Le visage de Falconetti devient ici comme un second écran sur lequel chacun projette son inconfort psychologique, ajoutant à l'émotion de l'héroïne.

set Delteil's text aside and instead devoted himself to a more familiar approach — research. His main source was a new edition of the transcripts of Joan of Arc's trial, edited by Pierre Champion and published in 1922. Champion acted as historical advisor for the film, and although some of its dialogue comes directly from this source, the later nullification trial of 1455-6 informs a great deal of the drama. This commitment to authenticity extended to design, and a staggering one million of the seven-million-franc budget was given over to building the set. The production designer Hermann Warm had worked on the German Expressionist classic, *The Cabinet of Dr. Caligari*, but Dreyer eschewed grand vistas of medieval architecture and townscapes in favour of close-ups and fast editing. The work of the art directors was thus reduced to mere details glimpsed in the background. The producers were not pleased, and one can only assume Warm was even more irked.

Much has been written about Dreyer's visual rhetoric: anachronistic use of iris masks to shape the image, refusal to adhere to conventions of screen direction (well-established since the first decade of the 20th century) in both looks and movement, concentration on close-ups to the point of excluding comprehensible spatial logic, and low camera positions producing paralyzing claustrophobia and confusion. Maria Renée Falconetti's appearance is counted as one of the great screen performances, but part of its power is due to an effect first noted by Lev Kuleshov, the Russian film director, who demonstrated that the spectator's reading of an actor's emotion is contingent on the surrounding shots. Falconetti's face here becomes a second screen onto which we project our own psychic discomfort, thereby doubling the heroine's emotional state.

Le visage de Falconetti devient ici comme un second écran sur lequel chacun projette son inconfort psychologique, ajoutant à l'émotion de l'héroïne.

Tout autant que le montage, la musique d'un film a le pouvoir de générer du sens. Avec cette conviction à l'esprit, notre travail consistait en premier lieu à cerner le climat émotionnel de chaque séquence et à deviner les intentions de Dreyer. Par essais et erreurs, nous avons associé aux images différents morceaux de musique, en déterminant leur utilité et en décidant des moments exacts de leur début et de leur fin. Parfois le morceau choisi n'a qu'un rapport indirect avec la séquence, rapport textuel, historique ou liturgique, et nous n'avons pas pu éviter les clichés les plus courants de la musique de film, quand par exemple la dynamique sonore ou les motifs rythmiques se collent à une action donnée. Mais ce qui nous a guidé, c'est le souci que, du début à la fin, notre musique serve au mieux et illumine ce film extraordinaire.

Nous ignorons quel type de musique Dreyer aurait voulu pour accompagner la projection de *La Passion de Jeanne d'Arc*, mais il est exagéré de dire qu'il préférerait que l'on goûte son film dans un silence respectueux. Il a laissé quelques commentaires à ce sujet à Eileen Bowers, conservatrice du cinéma au Museum of Modern Art de New York, à qui il a confié qu'il n'était pas très heureux des partitions qu'il avait pu entendre jusque là. Quand on considère sa réalisation suivante, *Vampyr*, en 1932, très différente à maints égards et premier de ses films sonores, on constate sa préférence pour une partition complète.

Même s'il en était le réalisateur, Dreyer avait peu de contrôle sur la diffusion de son film, et il n'a pas eu voix au chapitre sur les deux partitions composées pour ses premières projections. Mais son avis au sujet de la trame bricolée en 1952 par Giuseppe Maria Lo Duca à partir de morceaux notamment de Bach et de Scarlatti est bien connu. À part le fait que l'ajout de la musique demandait de recadrer les images, Dreyer fournit deux objections : la musique était du début à la fin jouée *fortissimo* et, surtout, elle n'était pas de la bonne époque. Pourquoi, en effet, Lo Duca n'a-t-il pas choisi la musique du temps de Jeanne? D'autres critiques ont estimé que de mettre une trame musicale d'œuvres religieuses contredisait le message anticlérical du film, mais ce point n'a jamais préoccupé Dreyer, qui voulait démontrer la foi indomptable de Jeanne et l'égarement

Music, no less than montage, has the potential to construct meaning. With this in mind, our initial task was to determine the emotional objective of each scene with the purpose of emulating Dreyer's intentions. Here we followed a tried-and-tested method of matching music to image, still used today, in which the director and composer "spot" the film, i.e. decide where the music cues should begin and end and determine the music's function. Sometimes the music we chose had a secondary, tangential relation to the scene — textual, historical, liturgical; and we have certainly not avoided one of the more obvious film music clichés — "Mickey-Mousing," as it is pejoratively known — where a dynamic or rhythmic motif coincides with a specific action. But our guiding principle is that the musical performance should at all times serve and ultimately illuminate this extraordinary film.

We will never know exactly what kind of music Dreyer wanted to accompany screenings of *La Passion de Jeanne d'Arc*, but the notion that he wanted his moving picture to be appreciated in chaste silence is an exaggeration. His passing comment along these lines to Eileen Bowers, curator of film at the Museum of Modern Art in New York City, must be qualified: he wasn't happy with the scores that he had heard thus far. One has only to look at his subsequent project, *Vampyr* [1932] — a very different film in many ways, not least because it was Dreyer's first experience working with sound — to note his preference for a through-composed score.

As the director, he would have had little control over the exhibition of his film, nor did he have any hand in the two scores written for its premieres. His thoughts about the 1952 score cobbled together by Giuseppe Maria Lo Duca with music by J.S. Bach and Scarlatti, among others, are well documented. Aside from what Lo Duca, a film historian, had done to the careful visual compositions [the added sound strip involved cropping the image], Dreyer's objections were twofold: firstly, the music was from the wrong era; secondly, the dynamic of the music was an ill fitting *fortissimo*. But Dreyer went further than this: why didn't Lo Duca use music from the era of Joan's own life? A further criticism levelled by others at the Lo Duca version was that in using religious music the soundtrack misrepresented the

hypocrite des zélotes ecclésiastiques. Nous espérons que notre proposition saura réconcilier ces divers points de vue; peut-être aurait-elle reçu l'aval de Dreyer...

Dreyer n'a certainement pas facilité la tâche du compositeur. Sans indices clairs fournis par les prises de vue, avec un montage très rapide (1 500 plans pour 96 minutes) et des arrêts sur image, surtout des gros plans du visage de Maria Falconetti, le rythme du film pose des problèmes très particuliers. Mais nous estimons que notre choix de morceaux composés à l'époque de Jeanne demeure la solution la plus judicieuse. Le *tactus*, ou l'allure, de cette musique reste naturel, contrairement aux rythmes implacables des partitions

anticlerical argument of the film, but this point was never made by Dreyer, and with good reason: Joan's own faith is never in doubt and Dreyer himself argued that the priests were not so much hypocrites as misguided zealots. Hopefully our approach addresses those specific points and might even have met with Dreyer's approval.

Certainly, Dreyer makes the would-be composer's task difficult. With no establishing shots at all — obvious moments for musical cues — and an almost schizophrenic alternation between rapid cutting (the film has 1,500 cuts in its total span of 96 minutes) and still contemplation, most notably of Falconetti's face, the rhythm of the film poses

All of the music you will hear comes from the early fifteenth century, the period of Joan's brief life, though whether Joan herself would ever have heard it is an unanswerable question.

modernes – surtout quand les ordinateurs dictent des vitesses métronomiques à la seconde décimale près. Notre solution rappelle la pratique de l'accompagnement des films muets, si ce n'est qu'au lieu d'un chef, nous sommes guidés par une piste qui se déroule sur l'écran. Mais, essentiellement, c'est la substance émotionnelle du film lui-même qui nous entraîne, et nous l'accompagnons de nos chants avec toute la souplesse nécessaire.

Toutes les musiques que vous entendrez datent des premières années du XV^e siècle, l'époque où Jeanne vécut sa courte existence. Si elle-même a pu les entendre reste toutefois une question sans réponse. Durant les dernières décennies de la guerre de Cent ans, Charles VII était si à court d'argent qu'il ne pouvait plus payer le chœur qui accompagne le roi dans ses déplacements – il n'est pas surprenant qu'à l'époque beaucoup de musiciens français firent carrière en Italie –, alors que, de son côté, Philippe de Bon, duc de Bourgogne avait à son

specific problems. All of which makes our choice of pre-existing music surprisingly appropriate. The *tactus* (beat) of this music remains broadly organic, as opposed to the enslaved cueing of modern scores (where computers dictate metronome speeds measured to the second decimal place). Our response echoes the practice of original silent-film accompaniment, though instead of a conductor we have an onscreen guide track. Ultimately, though, the film is the emotional prompt, and the fluid flexibility of ensemble singing governs our performance.

All of the music you will hear comes from the early fifteenth century, the period of Joan's brief life, though whether Joan herself would ever have heard it is an unanswerable question. Charles VII, her king, was so short of money that he could no longer afford his own travelling choir (given such circumstances it is hardly surprising that so many French-born composers took up offers of employment in

service Guillaume Dufay et Gilles Binchois, et que le régent de France pour la couronne anglaise, le duc de Bedford, patronnait John Dunstable. Jeanne a pu entendre cependant une partie de ce répertoire – particulièrement les plains-chants et les faux-bourçons – à l'occasion de la messe, à laquelle elle assistait très souvent, que ce soit à Orléans, Troyes ou Blois, villes qui entretenaient des chœurs d'église.

Au début du XV^e siècle, la polyphonie connaît de profondes transformations. Le style ancien, ancré dans le siècle précédent, est représenté ici par le *Sanctus* de Richard Loqueville – dans la chambre de torture – et par le *Salve Virgo virginum* de Billart – dans les furieuses scènes de foule finales. Les quarts, quintes et octaves parallèles abondent, comme les raides cadences de la sixte à l'octave. Ce qui frappe aujourd'hui dans cette musique reste la variété rythmique et l'ornementation des voix supérieures, contrastant avec les solides lignes de plain-chant qui les soutiennent. Le style moderne, aux mélodies plus coulantes, se manifeste alors dans le domaine profane, comme dans la chanson *Je me plains* de Dufay – au texte de laquelle nous avons substitué un extrait de *La Ditié de Jehanne d'Arc*, écrite par Christine de Pisan un an avant la capture de Jeanne – ou dans l'envoûtante chanson *De Tristesse* de Gautier Libert. Plusieurs autres pièces montrent les mêmes qualités de consonance et de douceur issues de l'école anglaise et de son usage des tierces et des sixtes : le motet *Descendi in hortum meum* de Johannes de Lymburgia ainsi que plusieurs faux-bourçons – où le plain-chant est chanté en intervalles parallèles autres que l'octave.

En ce temps où la France, l'Angleterre et la Bourgogne sont en guerre les unes contre les autres, l'art musical, au-delà des territoires, se joue des conflits. Ce sont les Anglais qui ont

Italy), whereas Philip the Good, Duke of Burgundy, was patron to Dufay and Binchois, and the Regent of France (the Duke of Bedford) was patron to John Dunstable. It seems likely that Joan would have encountered at least some of this repertoire, as an assiduous Mass-goer. Her travels took her to many large towns and cities, like Orléans, Troyes and Blois, all of which had choral foundations of one sort or another.

The early fifteenth century was a transitional period for polyphonic music. The earlier style is rooted in the fourteenth century and represented here by Richard Loqueville's *Sanctus* (used in the scene in the torture room) and Billart's *Salve Virgo virginum* (for the final hectic crowd scenes). Parallel fifths, fourths and octaves abound, as do the characteristic stark sixth-to-octave cadences. What will most strike the listener is the rhythmic interest and virtuosic flair in the upper parts, which contrast with the stolid plainchant in the accompanying voices. The later, more melodic style is evinced, not surprisingly, in the secular chansons — Dufay's *Je me complains* (for which we have substituted words from the contemporary chronicler Christine de Pizan's *La Ditié de Jehanne d'Arc*, written a year before Joan's capture) and Gautier Libert's haunting *De Tristesse*. Several other pieces, such as Johannes De Lymburgia's *Descendi in hortum meum*, display a sweeter, more consonant approach, and several instances of faux bourdon — an improvised system of parallel first-inversion chords — display a fondness for thirds and sixths more characteristic of English music. For though England, France, and Burgundy were almost constantly at war with each other, musical influence paid no heed to territorial boundaries. Indeed, the English style, represented here by the *Chanson d'Azincourt* and the anonymous *O Redemptor*,

En ce temps où la France, l'Angleterre et la Bourgogne sont en guerre les unes contre les autres, l'art musical, au-delà des territoires, se joue des conflits.

posé les bases du nouveau style, audible par exemple dans la *Chanson d'Azincourt* ou le motet *O Redemptor*, tous deux anonymes, et, par un de ces paradoxes dont l'histoire a le secret, c'est leur présence en France qui, malgré la guerre, a favorisé les contacts entre les musiciens. Dans son poème *Le Champion des dames*, Martin Le Franc parle de « la contenance angloise » pour vanter ce nouveau style, qui allait avoir une influence décisive sur les maîtres de l'école de Bourgogne. Ce texte de 24 000 vers, terminé en 1442 et dédié à Philippe le Bon, fait également d'audacieuses allusions à Jeanne d'Arc, que le duc avait pourtant livrée aux Anglais.

Un mot encore sur notre prestation. Il est généralement admis que cette musique ancienne était chantée par des voix *a cappella*, même si certains morceaux ne comportaient pas de texte. Quels que soient les avis des musicologues à ce sujet, un ensemble de cinq chanteurs sans accompagnement instrumental crée le climat d'intimité idéal pour raviver la mémoire d'une femme à laquelle l'inspiration divine fut révélée par les voix de saint Michel, de sainte Catherine et de sainte Marguerite.

© Donald Greig. Traduction de François Filiatrault

initiated the transition from earlier to later styles. This English sound was described as the Contenance Angloise by Martin Le Franc in his *Le Champion des Dames*, a work dedicated to Philip the Good, Duke of Burgundy, which elsewhere in its 24,000 verses made a daring reference to Jeanne d'Arc, whom Philip had sold to the English.

A final note on the performance of the music. It is now generally accepted that all of the music you will hear was performed by voices alone, even where it is untexted. Whatever one's position on this musicological issue, the more intimate medium of five unaccompanied voices is particularly appropriate to the portrayal of a woman whose divine inspiration came to her through the voices of St. Michael, St. Catherine, and St. Margaret.

© Donald Greig



ORLANDO CONSORT

Fondé en 1988 par le Early Music Network of Great Britain, l'ensemble vocal Orlando Consort, grâce à son travail alliant plaisir et expertise historique, s'est rapidement taillé l'enviable réputation de compter parmi les meilleurs interprètes et spécialistes du répertoire qui va de 1050 à 1550.

On a pu l'entendre dans les plus importants festivals de Grande-Bretagne, comme les BBC Proms et le Festival international d'Édimbourg, et, au fil des ans, il a chanté partout en Europe, aux États-Unis et au Canada ainsi qu'en Amérique du Sud, à Singapour, au Japon et en Russie.

Son impressionnante discographie comprend plusieurs enregistrements d'œuvres notamment de Dunstable, Compère, Machaut, Ockeghem et Josquin. Son plus récent disque, intitulé *Sovereign Beauty*, le quatrième d'une série donnant les chansons polyphoniques de Guillaume de Machaut, a figuré sur la liste des meilleurs enregistrements de l'année 2017 du magazine *Gramophone*. Le Orlando Consort s'intéresse également à la musique contemporaine et à l'improvisation, ayant créé jusqu'à ce jour une trentaine d'œuvres nouvelles, tout en profitant de collaborations remarquables et diversifiées. Le Consort est actuellement en résidence à l'Université de Nottingham; il vient de chanter au Carnegie Hall de New York et à la Librairie du Congrès à Washington, et il offre le programme *Voices Appeared* en Amérique du Nord. La prochaine saison s'annonce tout aussi remplie, avec une tournée mondiale à l'occasion de laquelle le Consort chantera pour la première fois au prestigieux Festival de Salzbourg.

Formed in 1988 by the Early Music Network of Great Britain, the Orlando Consort rapidly achieved a reputation as one of Europe's most expert and consistently challenging groups performing repertoire from the years 1050 to 1550, successfully combining captivating entertainment and fresh scholarly insight. The Consort has performed at many of Britain's top festivals (including the BBC Proms and the Edinburgh International Festival) and has in recent years made visits all over Europe, the United States, and Canada, as well as South America, Singapore, Japan, and Russia. The Consort's impressive discography includes a collection of music by John Dunstable, Compère, Machaut, Ockeghem, and Josquin. Their most recent release is entitled *Sovereign Beauty* and was one of *Gramophone* magazine's Recordings of the Year 2017. This is the fourth in a series for Hyperion exploring the polyphonic songs of Guillaume de Machaut. The Consort's performances also embrace the spheres of contemporary music and improvisation: to date they have performed over thirty world premieres and they have created striking collaborations. The Consort currently holds a residency at Nottingham University and recent concert highlights include a return visit to New York's Carnegie Hall, a performance for the Library of Congress in Washington, D.C., and numerous performances in North America of the *Voices Appeared* project. The coming season sees them maintaining their busy international touring schedule, including their debut at the prestigious Salzburg Festival this summer.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

Film [1 heure 35 minutes]

RÉALISATION / DIRECTOR

Carl Theodor Dreyer

SCÉNARIO / SCRIPT

Carl Theodor Dreyer

[avec la participation de Joseph Delteil]

CONSEILLER HISTORIQUE / HISTORICAL ADVISER

Pierre Champion

PHOTOGRAPHIE / CINEMATOGRAPHER

Rudolf Maté

DÉCORS / ART DIRECTORS

Hermann Warm

Jean Hugo

COSTUMES

Valentine Hugo

ASSISTANTS-RÉALISATEURS / ASSISTANT DIRECTORS

Paul La Cour

Ralph Holm

INTERPRÉTATION / CAST

JEANNE

Renée Maria Falconetti

L'ÉVÊQUE PIERRE CAUCHON

Eugène Silvain

JEAN D'ESTIVET, LE PROCUREUR

André Berley

LE CHANOINE NICOLAS LOYSELEUR

Maurice Schutz

JEAN MASSIEU, L'HUISSIER D'AUDIENCE

Antonin Artaud

JEAN LEMAÎTRE, LE VICE-INQUISITEUR

Gilbert Dalleu

GUILLAUME EVRARD

Jean d'Yd

JEAN BEAUPÈRE

Louis Ravet

LORD WARWICK, CAPITAINE ANGLAIS

Camille Bardou

LES JUGES

Michel Simon, Paul Froment, Armand Lurville
et Raymond Narlay

Après le film, les musiciens du Orlando Consort pourront répondre à vos questions ou autographier les disques qui seront disponibles sur place, y compris celui d'un enregistrement exclusif donnant une grande partie des musiques entendues ce soir en guise de trame sonore. Pour plus d'informations sur les œuvres chantées, vous pouvez consulter le site www.orlandoconsort.com/scenebreakdown.htm

The Orlando Consort will be available afterwards to answer questions and sign any albums available for purchase, including a special soundtrack recording featuring much of the music heard in tonight's program. For further details on the music used go to www.orlandoconsort.com/scenebreakdown.htm

CONCERT

LA FONDATION ARTE MUSICA ET
MEMO HISTOIRES DE MUSIQUE PRÉSENTENT

CLAUDE DEBUSSY, UNE VIE DE BOHÈME

JOURNÉES DEBUSSY



**MARDI
13 MARS, 19 H 30**

TUESDAY
MARCH 13, 7.30 P.M.

Ce spectacle immersif parcourt les souvenirs de Debussy sous forme de tableaux musicaux.

This immersive performance surveys the memories of Debussy through different musical tableaux.

Andréeane Brisson-Paquin soprano
Flavie Gagnon violon
Nancy Ricard violon
Isaac Chalk alto
Chloé Dominguez violoncelle
Arianne Brisson flûte
Olivier Hébert-Bouchard piano
Eveline Grégoire-Rousseau harpe
William Kraushaar narration

SALLEBOURGIE.CA / 514-285-2000

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

**SALLE
BOURGIE** MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

FONDATION **ARTE MUSICA**

Présenté par

TD

Isolde Lagacé

Directrice générale et artistique
General and Artistic Director

Sophie Laurent

Directrice artistique adjointe
Associate Artistic Director

Miguel Chehuan

Responsable de l'administration
Administrative Manager

Alexandre Caron

Responsable des communications
Communications Manager

Meiying Li

Responsable de la billetterie
Box Office Manager

Samuel Rigaux

Directeur de marketing, communications et ventes
Director of Marketing, Communications, and Sales

Nicolas Bourry

Responsable de la production et de la logistique
Production and Logistics Manager (interim)

Roger Jacob

Responsable technique - Salle Bourgie
Technical Coordinator - Bourgie Hall

Alita Kennedy-L'Ecuyer

Responsable des programmes imprimés
Concert Programme Manager

Annie Ferland

Adjointe administrative
Administrative assistant

CONSEIL D'ADMINISTRATION / BOARD OF DIRECTORS

Pierre Bourgie, président / Chairman

Carolyne Barnwell, secrétaire / Secretary

Paula Bourgie, administratrice / Director

Pascale Chassé, administratrice / Director

Michelle Courchesne, administratrice / Director

Philippe Frenière, administrateur / Director

Paul Lavallée, administrateur / Director

Diane Wilhelmy, administratrice / Director



sallebourgje.ca/infolettre

Restez à l'affût des dernières nouvelles, des concerts, des activités musicales, des promotions et des événements de la Fondation Arte Musica.

bourgiehall.ca/newsletter

Stay current with the latest news, concerts, musical activities, events and promotions of the Arte Musica Foundation.

MARS

JEUDI 1 11 h

Matinées baroques

Mélanie Corriveau, pardessus de viole
Eric Milnes, clavecin

JEUDI 1 18 h

5 à 7 Jazz

Jacques Kuba Séguin Sextet

VENDREDI 2 18 h 30

Musiciens de l'OSM

Harpe impressionniste

MERCREDI 7 19 h 30

David Fray, piano
Mozart et Schubert

MARDI 13 19 h 30

Journées Debussy

Claude Debussy, une vie de bohème

JEUDI 15 19 h 30

Napoléon militaire

Hummel et Mozart
Concert en lien avec l'exposition
Napoléon

MARDI 20 19 h 30

Clemens Hagen, violoncelle

Kirill Gerstein, piano

Intégrale des cinq *Sonates pour violoncelle et piano* de Beethoven

MERCREDI 21 19 h 30

Pleins feux sur Mozart

Benedetto Lupo, piano
Musique de chambre

JEUDI 22 19 h 30

Journées Debussy

Benedetto Lupo, piano
En récital

VENDREDI 23 19 h 30

Cultures du monde

Antonio Zambujo et son ensemble
La voix du fado

DIMANCHE 25 14 h

Intégrale des cantates de Bach

Les Violons du Roy

MARDI 27 19 h 30

Edna Stern, piano

Concert en lien avec l'exposition
Napoléon

MERCREDI 28 19 h 30

Série Tiffany

Camerata Royal
Concertgebouw Orchestra

VENDREDI 30 15 h

Concert de la Passion

Les Idées heureuses

Billets et programmation complète

SALLEBOURGIE.CA
514-285-2000

La saison 2018-2019
sera dévoilée le
5 avril prochain.

SALLEBOURGIE.CA
BOURGIEHALL.CA
514-285-2000, OPTION 4

FONDATION ARTE MUSICA

Pierre Bourgie, président
Isolde Lagacé, directrice générale et artistique

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, la Fondation a comme mission le développement de la programmation musicale du Musée.

The mission of the Foundation, in residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, is to fill the Museum with music.

BOURGIE  **SALLE**
HALL **BOURGIE**

PAVILLON CLAIRE ET MARC BOURGIE
Musée des beaux-arts de Montréal – 1339, rue Sherbrooke Ouest



Suivez-nous sur / Follow us on
facebook.com/sallebourgie



Abonnez-vous à notre infolettre : sallebourgie.ca/infolettre
Subscribe to our newsletter: bourgiehall.ca/newsletter

Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Fondation Arte Musica tiennent à souligner la contribution exceptionnelle d'un donateur anonyme en hommage à la famille Bloch-Bauer.

The Montreal Museum of Fine Arts and the Arte Musica Foundation would like to acknowledge the exceptional support received from an anonymous donor in honour of the Bloch-Bauer Family.

Partenaire média
Media partner

LE DEVOIR

Présenté par
Presented by

