

Salle Bourgie

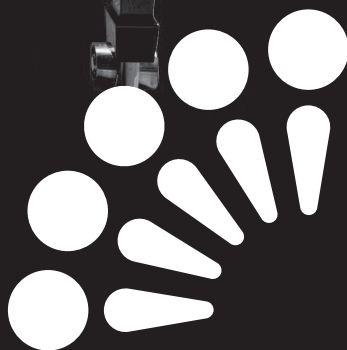
SAISON
15^e

BOURGIE HALL 2025 • 2026

PROGRAMME



M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS MONTREAL
MONTREAL MUSEUM
OF FINE ARTS



Billets / Tickets

EN LIGNE ONLINE

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca

PAR TÉLÉPHONE BY PHONE

514-285-2000, option 1
1-800-899-6873



EN PERSONNE IN PERSON

À la billetterie de la Salle Bourgie
une heure avant les concerts.
At the Bourgie Hall box office,
one hour before concerts.

À la billetterie du Musée des beaux-arts de Montréal
durant les heures d'ouvertures du Musée.
At the Montreal Museum of Fine Arts box office,
during the Museum's opening hours.



**ABONNEZ-VOUS
À NOTRE
INFOLETTRE**



**SUBSCRIBE
TO OUR
NEWSLETTER**

RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE TERRITORY ACKNOWLEDGEMENT

Shé:kon / Bonjour ! / Hello!

Le Musée des beaux-arts de Montréal est situé sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné des histoires de relation, d'échange et de cérémonie qui se sont déroulées au centre de l'île-métropole communément appelée Montréal. Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, Molian en aln8ba8dwaw8gan et Te ockiai en wendat sont autant de toponymes qui en témoignent. Tiohtià:ke forme, avec les communautés de Kahnawà:ke et de Kanehsatà:ke, l'étendue orientale du territoire de la Nation Kanien'kehà:ka, Peuple du silex gardien de la Porte de l'Est, au sein de la confédération Rotinonshión:ni/Haudenosaunee. Fondés par diverses personnes de souche européenne passionnées par la culture visuelle et musicale de toutes les époques, le MBAM et la Salle Bourgie sont des lieux de rencontres qui reposent sur diverses mémoires et créations de toutes les cultures. Nous reconnaissons et honorons les pratiques esthétiques, politiques et cérémonielles autochtones qui font partie intégrante du territoire montréalais depuis des millénaires. / The Montreal Museum of Fine Arts is situated in the territory of the Great Peace of 1701, a territory imbued with histories of relation, exchange and ceremony that have taken place at the centre of the island-metropolis known widely as Montreal. Tiohtià:ke in Kanien'kéha, Mooniyaang in Anishinaabemowin, Molian in Aln8ba8dwaw8gan, and Te ockiai in Wendat are various toponyms that attest to this. With the communities of Kahnawà:ke and Kanehsatà:ke, Tiohtià:ke encompasses the eastern expanse of Kanien'kehà:ka Nation territory, People of the Flint and Keepers of the Eastern Door within the Rotinonshión:ni/Haudenosaunee Confederacy. Founded by a diverse group of individuals of European background with a passion for visual and musical culture from all eras, the MMFA and Bourgie Hall are gathering places that connect us to diverse memories and creations from all cultures. We recognize and honour the Indigenous aesthetic, political and ceremonial practices that have been imbued in the Montreal territory over millennia.

LEIF OVE ANDSNES, piano

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Sonate pour piano en *mi* mineur,
op. 7 (1865, révision 1887)

Allegro moderato
Andante molto
Alla Menuetto
Finale (Molto allegro)

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Carnaval, op. 9 (1834-1835)

Préambule
Pierrot
Arlequin
Valse noble
Eusebius
Florestan
Coquette
Replique
Papillons
A.S.C.H._S.H.C.A. (Lettres dansantes)
Chiarina
Chopin
Estrelle
Reconnaissance
Pantalon et Colombine
Valse allemande
Aven
Promenade
Pause
Marche des Davidsbündler contre les
Philistins

Extrait

FRÉDÉRIC CHOPIN (1809-1849)

Vingt-quatre préludes, op. 28
(1838-1839)

N° 1 en *do* majeur (Agitato)
N° 2 en *la* mineur (Lento)
N° 3 en *sol* majeur (Vivace)
N° 4 en *mi* mineur (Largo)
N° 5 en *ré* majeur (Molto allegro)
N° 6 en *si* mineur (Lento assai)
N° 7 en *la* majeur (Andantino)
N° 8 en *fa* dièse mineur (Molto agitato)
N° 9 en *mi* majeur (Largo)
N° 10 en *do* dièse mineur (Molto allegro)
N° 11 en *si* majeur (Vivace)
N° 12 en *sol* dièse mineur (Presto)
N° 13 en *fa* dièse majeur (Lento)
N° 14 en *mi* bémol mineur (Allegro)
N° 15 en *ré* bémol majeur (Sostenuto)
N° 16 en *si* bémol mineur (Presto con fuoco)
N° 17 en *la* bémol majeur (Allegretto)
N° 18 en *fa* mineur (Molto allegro)
N° 19 en *mi* bémol majeur (Vivace)
N° 20 en *do* mineur (Largo)
N° 21 en *si* bémol majeur (Cantabile)
N° 22 en *sol* mineur (Molto agitato)
N° 23 en *fa* majeur (Moderato)
N° 24 en *ré* mineur (Allegro appassionato)

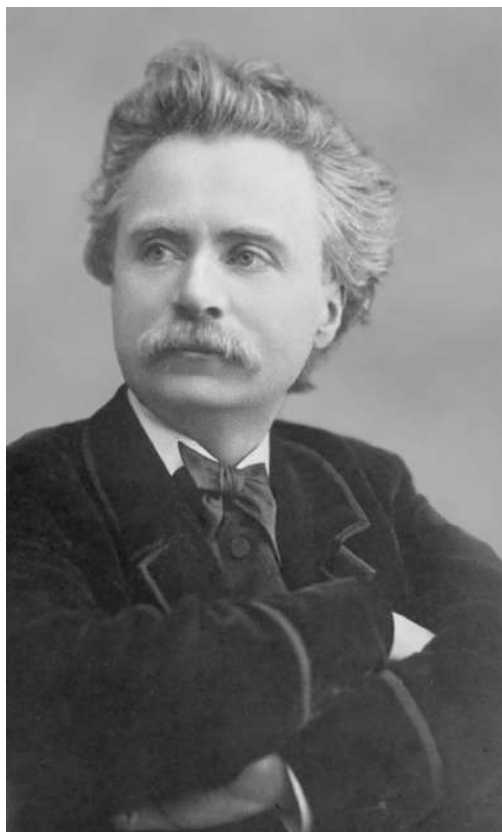
Durée approximative / Approximate duration: 2 h

Merci de ne pas utiliser votre téléphone pendant le concert.
Thank you for not using your cellphone during the concert.

Au cœur des années 1830-1860, une effervescence créative secoue l'Europe : dans l'intimité du piano, Schumann, Chopin et Grieg inventent des univers miniaturisés, dans lesquels chaque fragment se déploie comme un bijou autonome, défiant toute classification.

Le *Carnaval* de Schumann est un bal masqué en miniature ponctué de clins d'œil littéraires et théâtraux évoquant la comédie, le théâtre et la pantomime, où Eusebius et Florestan dansent entre ironie et rêverie. Les *Vingt-quatre préludes* de Chopin, éclairs fugaces de lyrisme et de tempête, condensent le monde en quelques mesures, comme des haïkus mélodiques ou harmoniques, tandis que la *Sonate en mi mineur* de Grieg mêle rigueur formelle et lyrisme nordique dans un souffle condensé, presque narratif.

Dans la littérature et les arts graphiques contemporains, Balzac ou Heine esquissent eux aussi des portraits-miniatures, des instantanés de caractère, tandis que les estampes romantiques offrent des scènes dansantes et théâtrales. Dans ce concert, musique et image s'entrelacent : la miniature devient théâtre, narration, émotion pure, un monde en réduction où chaque note s'émancipe.



Edvard Grieg

Composée en 1865, la ***Sonate pour piano en mi mineur, op. 7***, témoigne du jeune âge de Grieg : à vingt-deux ans, sortant tout juste de ses études à Leipzig, il séjourne à Copenhague, où il fréquente les compositeurs Niels Gade et J. P. E. Hartmann. Dédiée à Gade, la sonate est publiée l'année suivante, puis révisée en 1887. Unique essai de Grieg dans ce genre, elle illustre la tension entre l'héritage germanique – discipline formelle, rigueur contrapuntique – et l'émergence d'une voix singulièrement nordique, à travers des inflexions modales et un lyrisme mélodique déjà reconnaissables.

Le premier mouvement, *Allegro moderato*, s'inscrit dans un cadre de sonate, mais avec une concision frappante. Le thème initial, incisif et rythmique, installe d'emblée l'énergie dramatique de l'œuvre, tandis que le second thème, plus chantant et modal, révèle une couleur populaire qui nuance la rigueur héritée de Leipzig. Le développement explore avec densité ces deux pôles expressifs, jusqu'à une réexposition concise. L'*Andante molto* central déploie une atmosphère de confiance : lignes mélodiques amples, harmonies chromatiques délicates, climats de demi-teintes. Vient ensuite l'*Alla Menuetto*, un scherzo en apparence classique, mais dont le trio introduit des inflexions quasi folkloriques, donnant au balancement élégant une saveur rustique. Le *Finale, Molto allegro*, en forme de rondo-sonate, emporte l'ensemble avec sa virtuosité brillante : il alterne épisodes lyriques et traits millimétrés, convoque des échos thématiques du premier mouvement et s'achève dans une coda fouguese. Par son énergie et ses contrastes, la sonate affirme déjà le mariage du chant et de l'élan national qui marquera l'art de Grieg.

Robert Schumann

Contemporaine de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn, de *Harold en Italie* de Berlioz ou encore de *Lorenzaccio* de Musset, l'écriture du **Carnaval, op. 9** de Schumann en 1834-35 rassemble vingt et une miniatures qui, comme autant de masques, composent un autoportrait éclaté du compositeur. L'œuvre illustre à merveille son art du fragment et son goût pour l'écriture miniaturiste : chaque pièce est brève, dense, concentrant dans quelques mesures une idée mélodique, un climat psychologique, une allusion littéraire ou personnelle. Derrière l'apparente légèreté du titre et le cadre d'un bal masqué se déploie tout un univers schumannien : intime, poétique, instable, fait d'élans contradictoires. Les thèmes y jouent un rôle structurant et symbolique. Le fameux motif *la bémol-do-si* (AsCH, la ville natale d'Ernestine von Fricken, alors fiancée de Schumann) irrigue de nombreuses pièces, offrant un fil secret qui unit le cycle.

Les figures imaginaires d'Eusebius et Florestan, doubles de Schumann, y apparaissent explicitement, incarnant respectivement l'introversion rêveuse et l'exaltation impétueuse. Le style pianistique mêle lyrisme chantant, syncopes nerveuses, harmonies modulantes et rythmes dansants; il évoque à la fois le théâtre, la littérature et l'introspection. Le *Carnaval* devient ainsi une véritable scène intérieure où se croisent masques, amis, figures historiques et idéales amoureuses, formant une galerie où l'intime se dissimule sous le travestissement. Dans *Préambule*, accords martelés et rythmes pointés instaurent un climat héroïque, presque orchestral, avant que des modulations rapides ne brouillent l'assurance initiale. *Pierrot* bascule dans l'ironie : lignes hésitantes, dissonances furtives, harmonies obliques esquissent un personnage gauche et fragile. En contraste, *Eusebius* offre un rubato rêveur, où les valeurs longues et les appoggiatures suspendent le temps, l'harmonie glissant avec une douceur chromatique. Puis surgit *Florestan*, feu d'artifice de syncopes et d'élans brisés, où les modulations abruptes soulignent l'instabilité du personnage. Plus loin, *Chopin* se pare d'arpèges délicats et d'un legato belcantiste, hommage au style polonais. Enfin, dans la *Marche des «Davidsbündler» contre les Philistins*, finale à la fois ironique et combatif, Schumann juxtapose fanfares et ruptures, comme un manifeste esthétique. Tout au long du cycle, l'art schumannien se déploie dans ces portraits-miniatures, où le mélange d'ironie, de tendresse et d'exaltation révèle l'unité d'un monde intérieur foisonnant.



Frédéric Chopin

Non moins foisonnant est le monde intérieur des **Préludes, op. 28**, de Chopin, galerie d'instantanés, chacun fulgurant mais jamais isolé. L'ensemble ne se présente pas comme une fresque monumentale, mais comme une mosaïque mouvante dans laquelle chaque fragment capte une couleur, un souffle, une émotion et dont la succession rapide crée un sentiment d'ivresse et de vertige.

Dès le premier prélude en *do* majeur, avec son flux perpétuel d'arpèges lumineux, on comprend que Chopin s'inscrit dans une tradition héritée de Bach : 24 pièces parcourant toutes les tonalités, comme autant de jalons dans un cycle complet. Mais là où Bach érige une architecture savante et pédagogique, où chaque prélude est accolé à une fugue, Chopin nous offre des éclats de vie, presque des visions. Il détache le prélude de la fugue pour révéler des pièces indépendantes, musique à l'état pur sans programme défini, lieu de tous les possibles pourtant doté d'une étonnante cohésion d'ensemble.

Le parcours alterne en permanence respiration et suffocation. Les préludes rapides, parfois martelés – comme le n° 16 en *si* bémol mineur, véritable toccata où les traits torrentueux de la main droite semblent défier la mécanique humaine – surgissent comme des éclairs. Ailleurs, l'urgence prend la forme d'un rythme obsessionnel : dans le n° 8 en *fa* dièse mineur, la main gauche martèle ses croches obstinées, sur lesquelles un motif syncopé s'élance et se brise. Puis viennent des haltes, moments suspendus où le temps semble s'élargir : le prélude n° 4 en *mi* mineur, avec sa ligne descendante qui s'écoule peu à peu sur des accords dissonants, ou le n° 15 en *ré* bémol majeur, dit « la Goutte d'eau », dont l'ostinato à la main gauche installe une respiration hypnotique. Ces contrastes permanents forgent l'identité du cycle : la tension entre l'orage et l'épure.

L'auditeur est ballotté entre des pôles émotionnels extrêmes. Le n° 24 en *ré* mineur, ultime prélude, est une déflagration dramatique : accords martelés, octaves furieuses, véritable apothéose tragique. À l'opposé, le n° 7 en *la* majeur, miniature de 16 mesures seulement, déploie un chant populaire d'une simplicité désarmante, presque naïve. Chopin explore ici toute l'étendue du clavier comme on explore les états de l'âme : agitation, désespoir, recueillement, consolation. Certains préludes semblent presque improvisés, comme le n° 3 en *sol* majeur avec ses volutes aériennes de tierces et sixtes, tandis que d'autres portent la perfection d'une miniature de joaillerie, comme le n° 6 en *si* mineur, un choral sombre et recueilli au chromatisme serré.

On se surprend aussi à entendre, derrière la diversité des caractères, une logique souterraine. Les tonalités s'enchaînent en suivant le cycle des quintes (majeur puis relatif mineur), mais au-delà de ce cadre, Chopin ménage des échos expressifs : le climat de désolation du n° 2 en *la* mineur trouve un contrepoint dans l'intensité funèbre du n° 20 en *do* mineur, presque une marche lente; la répétition obsédante de la main gauche, déjà observée dans la « Goutte d'eau », reparaît comme une litanie où le balancement d'accompagnement semble respirer à l'infini. L'impression est celle d'un voyage labyrinthique, où chaque porte ouverte mène vers une atmosphère radicalement différente, mais où l'ensemble compose malgré tout un arc narratif.

Certains sommets émotionnels marquent la mémoire : le n° 14 en *mi* bémol mineur, d'une noirceur suffocante, où des accords plaqués étouffent tout chant; le n° 21 en *si* bémol majeur, quasi pastoral, dont la clarté contrapuntique rappelle la sérénité d'un Bach revisité par la tendresse romantique; le n° 22 en *sol* mineur, sauvage et fulgurant, qui précède le désespoir apaisé du n° 23 en *fa* majeur. Mais Chopin refuse la hiérarchie : chacun de ces éclats est une pièce d'un vitrail, et c'est l'ensemble, par la juxtaposition et la fulgurance, qui produit le choc esthétique. Au terme du cycle, l'auditeur a le sentiment d'avoir traversé un théâtre intérieur, une succession de visions fugaces qui, mises bout à bout, composent un portrait inouï de l'humanité : fragile, fiévreuse, lyrique, tragique et tendre.

A creative upwelling surged through Europe during the years 1830-1860: in the intimate realm of the piano, Schumann, Chopin, and Grieg created miniature worlds where each fragment is like an independent gem, resisting any classification. Schumann's *Carnaval* is a miniature masked ball sprinkled with literary and theatrical references evoking comedy, theatre, and pantomime, where Eusebius and Florestan waltz between irony and reverie. Chopin's Twenty-Four Preludes, momentary flashes of lyricism and storminess, are like melodic or harmonic haikus that condense the world into a few measures, while Grieg's Sonata in E minor combines strict forms and Nordic lyricism within a concentrated, almost narrative sense of creative inspiration. In literature and graphic art of the time, Balzac and Heine likewise sketched miniature portraits, character snapshots, while Romantic prints showed dance or theatrical scenes. Music and images intertwine in this concert: the miniature is transformed into theatre, narration, pure emotion, a world that is reduced down and where each note breaks free.

Edvard Grieg

Written in 1865, the **Piano Sonata in E minor, Op. 7** testifies to Grieg's youthful age: at twenty-two years of age, Grieg had just completed his education in Leipzig and was sojourning in Copenhagen, where he spent time with the composers Niels Gade and J. P. E. Hartmann. Dedicated to Gade, the sonata was published the year after, and subsequently revised in 1887. Grieg's sole attempt in this genre, it depicts the tension between Germanic heritage—formal discipline, contrapuntal rigour—and the emergence of a uniquely Nordic voice already visible in its modal inflections and melodic lyricism.

The first movement, *Allegro moderato*, employs a sonata-form framework and yet is strikingly concise. The incisive and rhythmic first theme immediately establishes the work's dramatic energy, while the more songlike and modal second theme reveals a folk-like character that modifies the strict style learned in Leipzig. A dense exploration of these expressive polar opposites occurs in the development up until a succinct recapitulation. The central *Andante molto* displays a confident mood: broad melodic lines, delicate chromatic harmonies, ambiances shaded with halftones. The *Alla Menuetto* then follows, a seemingly classical scherzo whose trio, however, introduces almost folk-like accents, adding a rustic flavour to its elegant swaying. The *Finale, Molto allegro*, in rondo-sonata form, sweeps away the whole work with its brilliant virtuosity: it alternates lyrical episodes with millimetric runs, echoes themes from the first movement, and concludes with a fiery coda. Through its energy and contrasts, the sonata already asserts the mix of song and nationalist spirit that would leave its mark on Grieg's music.

Robert Schumann

Contemporaneous with Mendelssohn's "Italian" Symphony, Berlioz's *Harold en Italie*, and Musset's *Lorenzaccio*, the composition of Schumann's ***Carnaval*, Op. 9**, in 1834–35 assembled twenty-one miniatures that, like a series of masks, form a fragmented self-portrait of the composer. This work perfectly illustrates his fragmentary approach and his penchant for composing miniatures: each piece is short and dense, creating a concentrated melodic idea, psychological mood, or literary or personal allusion in just a few measures. Behind the apparent levity of the title and the framework of a masked ball, an entire Schumannesque universe unfolds: intimate, poetic, unstable, consisting of contradictory urges. The themes play a structural and symbolic role within this. The famous motif A-flat-C-B (AsCH, the hometown of Schumann's then-fiancée Ernestine von Fricken) inspires numerous pieces, providing a hidden thread that ties the cycle together. The imaginary characters Eusebius and Florestan, Schumann's alter egos, are explicitly present, embodying dreamy introversion and impetuous elation, respectively. The pianistic style blends songful lyricism, anxious syncopations, shifting harmonies, and dance-like rhythms, simultaneously evoking theatre, literature, and introspection. *Carnaval* turns into a genuinely inner stage where masks, friends, historical figures, and romantic ideals cross paths, creating a gallery where close friends hide beneath extravagant costumes.

In "Préambule," percussive chords and dotted rhythms introduce a heroic, quasi-orchestral mood, before quickfire modulations interfere with the initial self-confidence. "Pierrot" topples over into irony: halting lines, furtive dissonances, and uneven harmonies sketch out a clumsy and fragile character. In contrast, "Eusebius" offers dreamy rubato, where time is suspended by long note values and appoggiaturas, and the harmony slides around with gentle chromaticism. "Florestan" then bursts forth, a fireworks display of syncopations and interrupted surges, the abrupt key changes highlighting this character's unstable nature. Later on, "Chopin" dons delicate arpeggios and *bel canto* legato, in tribute to the Polish style. Lastly, in the "Marche des 'Davidsbündler' contre les Philistins," an ironic yet combative finale, Schumann juxtaposes fanfares and outbursts, as though it were an aesthetic manifesto. Throughout the entire cycle, Schumann's art permeates these miniature portraits, their mix of irony, tenderness, and elation revealing a unified and bountiful inner world.



Fryderyk Chopin

No less bountiful is the inner world of Chopin's **Preludes, Op. 28**, a gallery of snapshots, each one brief as lightning but never isolated. The whole is presented not as a monumental fresco, but rather a shifting mosaic in which each piece captures a colour, a burst of inspiration, an emotion, their rapid succession creating a dizzying and exhilarating feeling.

Starting with the first prelude in C major, with its perpetual flow of luminous arpeggios, the listener understands that Chopin is following a tradition inherited from Bach: twenty-four pieces running the entire gamut of keys, like a series of milestones in a complete cycle. However, where Bach erected an erudite and instructional edifice, with each prelude joined to a fugue, Chopin offers flashes of life, almost like visions. He detaches the prelude from the fugue to reveal independent pieces, pure music with no defined programme, a place of infinite possibilities nevertheless endowed with striking structural cohesion.

Breathing and suffocation supersede each other perpetually in this journey. The faster preludes, some of them percussive—like No. 16 in B-flat minor, a veritable toccata whose torrential runs in the right hand seemingly surpass human ability—appear suddenly, like bolts of lightning. Elsewhere, this urgency is manifested in obsessive rhythms: in No. 8 in F-sharp minor, the left hand pounds out an eighth-note ostinato, above which a syncopated motif soars and is broken. Then come breaks, pauses that seem to stretch time: the Prelude No. 4 in E minor, with its descending line that flows gradually over dissonant chords; or No. 15 in D-flat major, the “Raindrop,” whose left-hand ostinato introduces hypnotic phrasing. The identity of this cycle is forged by these perpetual contrasts: the tension between the tempest and the outline.

The listener is tossed between emotional extremes. No. 24 in D minor, the final prelude, is an explosion of drama: percussive chords, raging octaves—a genuinely tragic apotheosis. On the opposite end of the spectrum, No. 7 in A major, a miniature only 16 measures long, presents a disarmingly, almost naively simple popular song. Here, Chopin explores the keyboard’s entire range as one explores the soul’s different states: nervousness, despair, contemplation, consolation. Certain preludes seem almost improvised, such as No. 3 in G major, with its ethereal swirls of thirds and sixths, while others are as perfect as miniature work of jewelry, like No. 6 in B minor, a sombre and meditative chorale with tight chromaticism.

One is also surprised to hear an undercurrent of logic beneath the diverse range of characteristics. The keys are linked by following the circle of fifths (major followed by relative minor), but outside of this framework Chopin makes room for expressive echoes: the desolate atmosphere of No. 2 in A minor finds its counterpoint in the funereal intensity of No. 20 in C minor, akin to a slow march; the obsessive repetition in the left hand, already heard in the “Raindrop,” reappears like a litany, this swaying accompaniment seeming to breathe *ad infinitum*. They give the impression of a journey through a labyrinth, where each open doorway leads towards a radically different atmosphere, but in which the whole forms a complete narrative arc in spite of everything.

Certain emotional peaks are particularly memorable: No. 14 in E-flat minor, its darkness suffocating, with crushing chords that stifle all melody; the quasi-pastoral No. 21 in B-flat major, whose contrapuntal clarity recalls the serenity of Bach, only imbued with Romantic tenderness; No. 22 in G minor, wild and dazzling, which precedes the alleviated sense of despondency in No. 23 in F major. Chopin, however, rejects hierarchical order: each of these outbursts is one piece of a stained-glass window, and it is the whole, through juxtaposition and brilliance, that produces the aesthetic shock. By the end of the cycle, the listener feels as though they have journeyed through an inner theatre, a succession of dazzling visions that, when joined together, form an astonishing portrait of humanity: fragile, fervent, lyrical, tragic, and loving.



LEIF OVE ANDSNES

Piano

Le *New York Times* a qualifié Leif Ove Andsnes de «pianiste d'une élégance, d'une puissance et d'une perspicacité magistrales» et le *Wall Street Journal* de «l'un des musiciens les plus doués de sa génération». Grâce à sa technique imposante et à ses interprétations réfléchies, le célèbre pianiste norvégien a acquis une renommée internationale. Il se produit dans les salles les plus prestigieuses et avec les orchestres les plus réputés. De plus, il a enregistré plus de 50 albums. Chambriste passionné, M. Andsnes est directeur fondateur du Festival de musique de chambre de Rosendal, et il a également été codirecteur artistique du Festival de musique de chambre de Risør pendant près de deux décennies. En outre, il a été directeur musical du Festival de musique d'Ojai en 2012. Il a été intronisé au Gramophone Hall of Fame en 2013 et a reçu des doctorats honorifiques de la Juilliard School et de l'Université de Bergen. Lauréat du prix d'instrumentiste de la Royal Philharmonic Society et du Gilmour Artist Award, M. Andsnes a été nommé Commandeur de l'Ordre royal norvégien de Saint-Olaf en plus de recevoir le prestigieux Prix Peer Gynt. Il a été commissaire de la série «Perspectives» au Carnegie Hall et a entrepris des résidences artistiques d'une saison avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de New York et l'Orchestre symphonique de Göteborg.

The New York Times called Leif Ove Andsnes "a pianist of magisterial elegance, power, and insight," and *The Wall Street Journal* named him "one of the most gifted musicians of his generation." With his commanding technique and searching interpretations, the celebrated Norwegian pianist has garnered acclaim worldwide, performing recitals and concertos in the world's leading concert halls and with its foremost orchestras, besides being an active recording artist with more than 50 albums to his name. An avid chamber musician, Andsnes is the founding director of the Rosendal Chamber Music Festival, was co-artistic director of the Risør Festival of Chamber Music for nearly two decades, and served as music director of the 2012 Ojai Music Festival. He was inducted into the Gramophone Hall of Fame in 2013, and has received honorary doctorates from the Juilliard School and the University of Bergen. The recipient of both the Royal Philharmonic Society's Instrumentalist Award and the Gilmore Artist Award, Andsnes has also received Norway's Commander of the Royal Norwegian Order of St. Olav and the prestigious Peer Gynt Prize. He has curated Carnegie Hall's "Perspectives" series and undertaken season-long artistic residencies with the Berlin Philharmonic, New York Philharmonic, and Gothenburg Symphony.

LA SALLE BOURGIE BOURGIE HALL

Inaugurée en septembre 2011, la Salle Bourgie s'est rapidement taillée une place de choix comme l'un des lieux de diffusion de la musique de concert les plus prisés au Canada. Sa programmation de haut vol présente divers styles musicaux, allant du classique au jazz, de la musique baroque aux créations contemporaines. Elle met également de l'avant des musiciens tant canadiens qu'internationaux parmi les plus remarquables de leur génération.

Inaugurated in September 2011, Bourgie Hall has quickly made a name for itself as one of Canada's most beloved venues for concert music. Its high-calibre programming presents various musical styles, ranging from jazz to classical works, from Baroque music to contemporary creations. It also features some of the most prominent Canadian and international musicians of their generation.



LES VITRAUX TIFFANY TIFFANY WINDOWS

Située dans la nef de l'ancienne église Erskine and American, la Salle Bourgie jouit d'une beauté architecturale remarquable, en plus d'une acoustique exceptionnelle. Sa vingtaine de vitraux commandés au maître verrier new-yorkais Louis Comfort Tiffany au tournant du 20^e siècle, forment la plus importante collection du genre au Canada et constituent l'une des rares séries religieuses de Tiffany subsistant en Amérique du Nord.

Located in the nave of the former Erskine and American Church, Bourgie Hall possesses spectacular architecture as well as exceptional acoustics. Its twenty or so stained glass windows, commissioned from New York master glass artist Louis Comfort Tiffany at the turn of the 20th century, form the most important collection of their kind in Canada and constitute one of the few remaining religious series by Tiffany in North America.



Louis Comfort Tiffany, New York 1848-New York 1933, dessin de Thomas Calvert (1873-après 1934). *La Charité*, Salle Bourgie, MBAM (anc. église Erskine and American), vers 1901, verre, plomb, fabriqué par Tiffany Glass and Decorating Co., New York, 395 × 152 cm. Musée des beaux-arts de Montréal, achat. Photo MBAM, Christine Guest / Louis Comfort Tiffany, New York 1848-New York 1933, designed by Thomas Calvert (1873-after 1934). *Charity*, Bourgie Hall, MMFA (formerly the Erskine and American Church), about 1901, leaded glass, made by Tiffany Glass and Decorating Co., New York, 395 × 152 cm. The Montreal Museum of Fine Arts, purchase. Photo MMFA, Christine Guest

Vous aimeriez aussi / You may also like

La semaine du piano

BEATRICE RANA - Mardi 4 novembre, 19 h 30
Œuvres de Debussy, Prokofiev et Tchaïkovski

DAVID JALBERT - Mercredi 5 novembre, 19 h 30
Intégrale des sonates pour piano de Prokofiev : Concert 1

FLORENT BOFFARD - Jeudi 6 novembre, 19 h 30
Œuvres de Beethoven, Berg, Boulez et Debussy

LES VIOLONS DU ROY
ROBERT D. LEVIN, chef et piano - Vendredi 7 novembre, 19 h 30
Leçons de Bach

GEISTER DUO - Dimanche 9 novembre, 14 h 30
Œuvres de Debussy, Ravel et Schubert

Calendrier / Calendar

Vendredi 3 octobre 19 h 30	LAPELÚDA <i>Entre cielo y tierra</i>	La douce musique de Lapelúda nous transporte dans un voyage intime entre Colombie et Québec.
Mercredi 8 octobre 19 h 30	ARC ENSEMBLE <i>Chefs-d'œuvre post-romantiques</i>	Œuvres de Ben-Haim, Block, Kaufmann et Korngold
Jeudi 9 octobre 18 h	<i>Projet 8</i> 5 à 7 jazz	Huit compositions d'une durée de huit minutes chacune interprétées par huit artistes !

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et **Olivier Godin**, direction artistique
Fred Morellato, administration
Joannie Lajeunesse, soutien administration et production
Marjorie Tapp, billetterie
Charline Giroud, communication et marketing (en congé)
Pascale Sandaire, projet marketing
Florence Geneau, communication
Thomas Chennevière, marketing numérique
Trevor Hoy, programmes
William Edery, production
Roger Jacob, direction technique
Martin Lapierre, régie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Pierre Bourgie, président
Carolyne Barnwell, secrétaire
Colin Bourgie, administrateur
Paula Bourgie, administratrice
Michelle Courchesne, administratrice
Philippe Frenière, administrateur
Paul Lavallée, administrateur
Yves Théoret, administrateur
Diane Wilhelmy, administratrice

SALLE BOURGIE

Pavillon Claire et Marc Bourgie
Musée des beaux-arts
de Montréal
1339, rue Sherbrooke O.

ARTE MUSICA

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, Arte Musica a pour mission le développement de la programmation musicale du Musée, et principalement celle de la Salle Bourgie.

Arte Musica a été fondé et financé par Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, directrice générale et artistique émérite, en a assumé la direction de 2008 à 2022.

Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Salle Bourgie tiennent à souligner la généreuse contribution d'un donateur en hommage à la famille Bloch-Bauer.

In residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, Arte Musica's mission is to develop the Museum's musical programming, first and foremost that of Bourgie Hall.

Arte Musica was founded and financed by Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, General and Artistic Director emeritus, assumed the directorship of Arte Musica from 2008 to 2022.

The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall would like to acknowledge the generous support received from a donor in honour of the Bloch-Bauer Family.

SB



**MERCI À NOTRE FIDÈLE PUBLIC
ET À NOS PARTENAIRES !**

Ne manquez pas notre prochain concert :
LAPÉLÚDA *Entre cielo y tierra* • Vendredi 3 octobre à 19h30



Découvrez la
programmation
complète et
achetez vos
billets en ligne

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca

