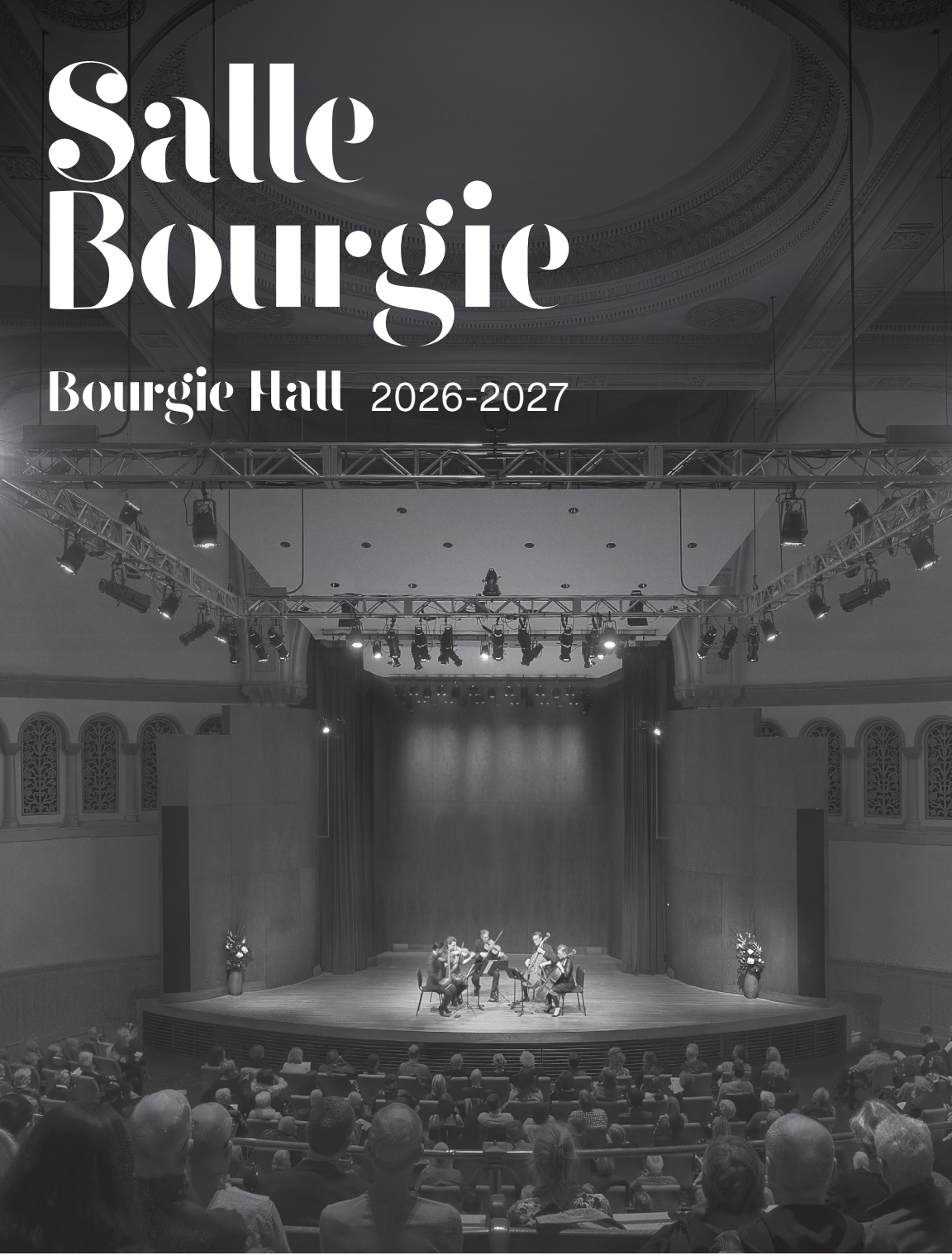
Salle Bourgie

Bourgie Hall 2026-2027



PROGRAMME

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL
MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

Billets / Tickets

EN LIGNE
ONLINE

sallebourgie.ca
bourgiehall.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.

SUIVEZ-NOUS!
FOLLOW US!

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 et la Salle Bourgie sont situés sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné d'histoires de relation, d'habitation, d'échange et de cérémonie, et le lieu de rencontre privilégié des confédérations des Rotinonhsión:ni, des W8banakiak, des Wendat et des Anishinaabeg. Les toponymes Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, Molian en aln8ba8dwaw8gan et Te ockiai en wendat en témoignent. Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Salle Bourgie reconnaissent et honorent les pratiques artistiques, politiques et cérémonielles autochtones qui font partie intégrante de l'archipel-métropole ainsi que des communautés voisines de Kahnawà:ke, Kanehsatà:ke, Ahkwesásne, Kanièn:ke, Kenhtè:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwàkanagàn, Oshkiigmong et Haienwátha. / The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall are situated within the territory of the Great Peace of 1701, a territory imbued with histories of relation, inhabitation, exchange and ceremony, and the favoured meeting place for Rotinonhsión:ni, W8banakiak, Wendat and Anishinaabeg Confederacies. The place names Tiohtià:ke in Kanien'kéha, Mooniyaang in Anishinaabemowin, Molian in Aln8ba8dwaw8gan, and Te ockiai in Wendat demonstrate this. The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall recognize and honour the Indigenous artistic, political and ceremonial practices that are integral to this archipelago metropolis as well as to the neighbouring communities of Kahnawà:ke, Kanehsatà:ke, Ahkwesásne, Kanièn:ke, Kenhtè:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwàkanagàn, Oshkiigmong and Haienwátha.

DÉPÔT LÉGAL - BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, 2026

Le Quatuor Catalyst et Jordan Bak
Catalyst Quartet and Jordan Bak

Jordan Bak, alto / viola

Quatuor Catalyst
Karla Donehew Perez, violon / violin
Abi Fayette, violon / violin
Paul Laraia, alto / viola
Karlos Rodriguez, violoncelle / cello

En collaboration avec le Centre Culturel Afro-Canadien de Montréal (CCAM) et l'Association Jamaïcaine de Montréal (JAM).
In collaboration with the Montreal Afro-Canadian Cultural Centre (MACC) and the Jamaica Association of Montreal (JAM).

SAMUEL COLERIDGE-TAYLOR (1875-1912)
Cinq *Fantasiestücke* pour quatuor à cordes, op. 5 (1895)
- Prelude
- Serenade
- Humoresque
- Minuet and Trio
- Dance

Quintette pour clarinette et cordes en fa dièse mineur, op. 10 (1895; arr. Quatuor Catalyst)
- Allegro energico
- Larghetto affettuoso
- Scherzo (Allegro leggiero)
- Finale (Allegro agitato)

Entracte

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)
Quintette à cordes nº 3 en mi bémol majeur, op. 97, « Américain » (1893)
- Allegro non tanto
- Allegro vivo – Un poco meno mosso
- Larghetto avec cinq variations
- Finale (Allegro giusto)

Durée approximative / Approximate duration: 1 h 40

Merci d'éteindre tous vos appareils électroniques avant le concert.
Please turn off all electronic devices before the concert.

Avec le soutien de
With support from

Groupe CANIMEX Group

MARDI 10 NOVEMBRE 2026 • 19h30

LES ŒUVRES

Au cœur du répertoire interprété ce soir se trouvent les aspirations artistiques partagées de deux compositeurs qui, en dépit de leurs origines et de leurs langues éloignées, sont unis par une esthétique semblable et une croyance inébranlable dans l'importance de la musique folklorique. Un peu avant la fin de sa carrière, Antonín Dvořák fut inspiré par les spirituals afro-américains et la musique de communautés autochtones des États-Unis, au point d'incorporer dans ses propres compositions ses impressions de ces traditions musicales, comme il l'avait fait plus tôt avec la musique folklorique de Bohême. Jouissant déjà d'une certaine renommée, Dvořák arriva à New York en 1892, pour y diriger le Conservatoire national de musique. Sa fondatrice, Jeannette Thurber, croyait que la source de la musique véritablement américaine se trouvait parmi la population noire du pays et octroya, pour cette raison, de nombreuses bourses à des étudiants afro-américains. Au nombre des élèves qui entrèrent au conservatoire sous la direction du compositeur tchèque fut Harry T. Burleigh, que Dvořák engagea comme assistant et copiste. On lui doit des arrangements de spirituals, qui firent l'essentiel de sa renommée. Les chants d'esclaves et les spirituals — qu'il tenait de son grand-père — qu'il chanta à Dvořák convainquirent sans mal le compositeur tchèque qu'ils détenaient la clé du futur de la musique américaine. « Ce sont les chants folkloriques de l'Amérique et vos compositeurs doivent s'en inspirer, déclara Dvořák. Tous les vrais musiciens ont emprunté aux chants de l'homme du peuple. J'ai moi-même eu recours aux airs simples et presque oubliés des paysans bohémiens comme points de départ de mes œuvres les plus sérieuses. C'est pour le musicien la seule façon d'exprimer les vrais sentiments de son peuple. Il entre en contact avec l'humanité commune de son pays. »

En dépit de l'idéalisme de Dvořák et de Thurber, et en raison du racisme et des inégalités structurelles enchâssés dans la société américaine, les portes des cercles de la musique classique restèrent fermées aux compositeurs noirs durant des générations. Et Dvořák ne parvint non plus à entrevoir que la musique fondamentalement américaine qu'il avait imaginée viendrait plutôt d'une expression populaire qui prendrait la forme du jazz, du ragtime, du blues, du R&B et des autres genres musicaux que les musiciens noirs créeraient. Toutefois, en 1904, l'année de la mort de Dvořák, un jeune compositeur britannique arriva aux États-Unis pour ce qui serait la première de trois tournées nationales au succès immense. Pour la population afro-américaine, **Samuel Coleridge-Taylor** représentait ce qu'un artiste noir désentravé du racisme pouvait accomplir. Ce fils d'un père sierraléonais et d'une mère anglaise — dont Edward Elgar dit qu'il était « de loin, le plus brillant de tous les jeunes hommes » — fut l'un des compositeurs le plus célébrés de son temps. Il dut sa notoriété fulgurante à sa cantate *Hiawatha's Wedding Feast*. L'œuvre, qui épouse le romantisme et adopte un style délibérément conservateur, témoigne d'une évidente parenté avec les compositions de Dvořák, qui connut le succès au Royaume-Uni. Dès 1896, néanmoins, Coleridge-Taylor nourrit un intérêt grandissant pour les traditions musicales de l'Afrique de l'Ouest et de la diaspora africaine, et particulièrement pour les spirituals, qu'il entendit pour la première fois en Angleterre, chantés par les Fisk Jubilee Singers, et durant ses séjours aux États-Unis. C'est à la même période qu'il commença à s'intéresser à la politique et se familiarisa avec les écrits de Frederick Douglass et de W. E. B. Du Bois. Il prit part à la première Conférence panafricaine de Londres en 1900. Il en résulta un grand nombre d'œuvres, encore trop confidentielles, s'inspirant de la musique de l'Afrique de l'Ouest, des États-Unis et des Caraïbes.

Les cinq ***Fantasiestücke*, op. 5**, datent quant à elles de l'époque où Coleridge-Taylor étudia au Royal College of Music, où il fut l'élève de Charles Villiers Stanford, le dédicataire de ces « pièces de fantaisie ». Issues de la main d'un jeune compositeur qui, manifestement, cherchait encore sa voix, elles n'en démontrent pas moins un talent d'écriture déjà évident. Le « Prélude » chantant et la « Danse » entraînante finale, tous deux en un exubérant *mi* mineur, encadrent trois autres mouvements : une « Sérénade », à la surprenante mesure à cinq temps; une « Humoresque », clin d'œil évident à la musique de Dvořák; et un « Menuet ». Une bonne critique parut dans le *Musical Times* à la suite de la première des *Fantasiestücke*, le 13 mars 1895 : « Vu le manque déplorable de bonne musique pour quatuor à cordes, ces *Fantasiestücke* devraient avoir du succès; elles méritent certainement de se faire connaître, car elles sont tout à fait charmantes, remarquablement dénuées de réminiscences et efficaces. »

Le ***Quintette pour clarinette et quatuor à cordes en fa dièse mineur*, op. 10**, a été écrit à la même période. Il est né d'une remarque de Villiers Stanford selon laquelle personne ne pourrait composer un quintette avec clarinette qui ne porterait la marque de Brahms. Coleridge-Taylor releva néanmoins le défi. Tant et si bien qu'après avoir découvert la partition, son mentor s'écria : « Tu as réussi, mon garçon ! » Non sans ironie, la version présentée ce soir est un arrangement pour alto solo et quatuor à cordes, à l'instar des sonates pour clarinette de Brahms, aussi publiées dans une version pour alto et piano. Quoi qu'il en soit, le quintette dans son ensemble n'échappe pas à l'influence de Dvořák, notamment dans la manière dont Coleridge-Taylor organise sa matière ou inclut à celle-ci des éléments folkloriques (des rythmes de *Scotch snap* au tout début du final ou une mélodie pentatonique dans le délicat larghetto). Plutôt que de faire de son quintette une pièce de bravoure pour clarinette, Coleridge-Taylor choisit de traiter celle-ci comme un cinquième membre de l'ensemble : dans l'allegro energico et le scherzo, elle enrichit la texture sonore en jouant à l'unisson avec l'alto ou en doublant à l'octave la partie du premier violon ou du violoncelle.

En 1893, une année après son arrivée à New York, **Antonín Dvořák** envisagea de prendre des vacances estivales dans sa Bohême natale. Mais il changea d'avis à la suggestion de son assistant tchéco-américain, Josef Kovařík. C'est ainsi qu'accompagné de sa famille, il fit un long voyage en train qui le conduisit dans un hameau tchèque des plaines de l'Iowa. Là, le calme ambiant et le contact qu'il eut avec des compatriotes stimulèrent sa créativité. Et c'est ainsi qu'il rentra à New York avec les partitions de deux nouvelles œuvres de chambre : le *Quatuor à cordes n° 12 en fa majeur*, op. 96, et le ***Quintette à cordes n° 3 en mi bémol majeur,* op. 97**. Du quintette, le critique Henry Krehbiel dit que trois de ses mouvements pouvaient « illustrer l'influence de la vie et de la musique américaines sur son compositeur. L'autre, le mouvement lent, n'a rien de national, en cela qu'il est un exemple de pure musique, un ensemble de variations d'une extrême beauté, empreint de l'esprit de Dvorak [sic] et de deux des modèles qu'il admirait, Beethoven et Schubert. »

Cette « américanité » se fait sentir tant dans la gamme pentatonique du thème principal du premier mouvement — qu'on entend d'abord dans une brève et lente introduction — que dans son caractère résolument optimiste. Dans le scherzo du deuxième mouvement, que Krehbiel qualifia de « joyeux intermezzo », Dvořák remplace l'habituel rythme ternaire par une mesure binaire. Dans le trio, marqué *un poco meno mosso*, le premier alto joue un rôle de choix en faisant montre de sa capacité expressive, l'un de ses meilleurs attributs, avec une mélodie d'une grande mélancolie. Cette délicatesse se poursuit dans le troisième mouvement, mais elle est interrompue, à l'occasion, par des éclats emphatiques. L'allegro giusto du finale alterne des moments de tendresse mélodieuse et ceux, plus insouciants, d'un thème au caractère folklorique, qui « swingue » avec son rythme de croche pointée suivie d'une double croche. Le 12 janvier 1894, le Quatuor Kneisel créa ce quintette et le quatuor en *fa* majeur, en plus d'interpréter le *Sextuor à cordes*, op. 48, une œuvre plus ancienne, dans un savant mélange de saveurs bohémiennes et américaines. Dans sa critique, Krehbiel consigna l'enthousiasme du public à l'égard des deux œuvres récentes : « Après chaque mouvement du quatuor et du quintette, les applaudissements étaient bruyants, longs et enthousiastes, et le compositeur, assis dans le public, dut à plusieurs reprises se lever pour saluer cet hommage chaleureux qui était fait à son génie. »

© Trevor Hoy, 2026
Traduction d'Isabelle Wolfmann

The core theme of this evening's program is the shared artistic aspirations of two composers who, despite being separated by geographical distance and vastly different languages, were linked by similar aesthetics and an unwavering belief in the value of folk music. Towards the end of his career, Antonín Dvořák was inspired by African-American spirituals and the music of Indigenous communities, capturing in his own compositions his impressions of these musical traditions, as he had previously done with Bohemian folk music. The celebrated composer arrived in New York City in 1892 to direct the National Conservatory of Music, whose founder Jeannette Thurber believed the wellspring of genuinely American music was to be found among the country's Black population, and consequently admitted numerous Black students on full scholarship. Among the students enrolled during Dvořák's tenure was Harry T. Burleigh, whom Dvořák hired as his assistant and amanuensis; Burleigh's artistic legacy rests primarily on his arrangements of spirituals, and the plantation songs and spirituals he sang for Dvořák, which he had learned from his grandfather, soon convinced the elder composer that these songs held the key to America's musical future."These are the folk songs of America and your composers must turn to them," Dvořák declared. "All the real musicians have borrowed from the songs of the common people. I myself have gone to the simple, half-forgotten tunes of the Bohemian peasants for hints in my most serious work. Only in this way can a musician express the true sentiments of his people. He gets into touch with the common humanity of his country."

Despite Dvořák and Thurber's shared idealism, owing to the racism and structural inequality embedded in American society, the doors of the classical establishment would, for the most part, remain shut for generations of Black composers. Nor did Dvořák foresee that the quintessentially American music he envisioned would instead arise through popular expression: jazz, ragtime, blues, R&B, and numerous other genres created by Black musicians. Yet in 1904—the year of Dvořák's death—a young English composer arrived in the United States for the first of three immensely successful tours of the country. For African Americans, **Samuel Coleridge-Taylor** represented what a Black artist could achieve when unhindered by racist barriers. The son of a Sierra Leonean father and English mother, praised by Edward Elgar as "far and away the cleverest fellow among the young men," he was one of the most celebrated composers of his day and enjoyed a meteoric rise to fame on the wings of his cantata *Hiawatha's Wedding Feast*. Espousing a Romantic and decidedly conservative style, Coleridge-Taylor's music shows a clear affinity with that of Antonín Dvořák, who enjoyed great popularity in the United Kingdom. Nevertheless, beginning in 1896 Coleridge-Taylor took increasing interest in the musical traditions of West Africa and the African diaspora—spirituals in particular, which he encountered when the Fisk Jubilee Singers toured England, and during his own sojourns in the United States. Around the same time he became increasingly politically active, familiarizing himself with the writings of Frederick Douglass and W .E. B. Du Bois, and attending the inaugural Pan-African Conference in London in 1900. The result was a slew of works inspired by the music of West Africa, the United States, and the Caribbean that are fully deserving of more attention.

The five ***Fantasiestücke*, Op. 5**, however, date from Coleridge-Taylor's student years at the Royal College of Music, where he was mentored by composer Charles Villiers Stanford, the dedicatee of the work. While demonstrative of a young composer still in the process of finding his own voice, the *Fantasiestücke* nonetheless reveal that Coleridge-Taylor already possessed a skilled hand. The lilting "Prelude" and spirited final "Dance," both in luxuriant E minor, encase three other pieces: a "Serenade" in unorthodox 5/4 time, a "Humoresque" written in an evident nod to Dvořák, and a "Minuet." *The Musical Times* wrote approvingly of Coleridge-Taylor's Op. 5 following its premiere on March 13, 1895: "Considering the lamentable dearth of good string quartet music, his *Fantasiestücke* should be in request; they certainly deserve to become well known, for they are thoroughly charming, remarkably free from reminiscences, and effective."

The **Clarinet Quintet in F-sharp minor, Op. 10**, was likewise written in the same period. Its composition was prompted by Villiers Stanford's remark that no one could compose a clarinet quintet free of Brahms' influence. Coleridge-Taylor nevertheless proved that he was up to the challenge; upon examining the final result, his mentor exclaimed, "You've done it, me boy!" In a slightly ironic twist, the Quintet is heard this evening in an arrangement for string quartet and solo viola—similar to Brahms' two clarinet sonatas, published with alternate versions for viola and piano. Be that as it may, Dvořák is the overarching influence in the Quintet, evoked through Coleridge-Taylor's handling of his material and inclusion of folk-like elements—consider the Scotch snap rhythms that launch the Finale, or the pentatonic melody of the delicate Larghetto. While one would expect such a work to be a showcase for the clarinet, Coleridge-Taylor often has the soloist act as a fifth ensemble member: in both the Allegro energico and the Scherzo, the clarinet enriches the texture by playing unison with the viola or doubling the first violin or cello at the octave.

After arriving in New York in 1892, the following year **Antonín Dvořák** initially planned to spend his summer holidays in his native Bohemia, but changed his plans upon the suggestion of his Czech-American assistant, Josef Kovařík. So it was that the composer set off, with family in tow, on the long train ride to Spillville, a Czech hamlet nestled on the plains of Iowa. His creativity stimulated by the tranquil surroundings and contact with his fellow countrymen, the composer returned to New York with the scores of two new chamber works in his bags: the String Quartet No. 12 in F major, Op. 96, and the **String Quintet No. 3 in E-flat major, Op. 97**. In his review of the Quintet, Henry Krehbiel noted that three of its movements "may be said to show the influence of American life and American music upon the composer. The other, the slow movement, is in no sense national, being an example of music pure and simple—a set of variations of extreme loveliness permeated with the spirit of Dvorak[sic] and his admired models, Beethoven and Schubert."

This "American" quality is felt in both the first movement's pentatonic main subject—heard initially as a brief slow introduction—and its sense of unbridled optimism. What Krehbiel described as a "merry intermezzo," the scherzo second movement substitutes duple meter for the typical ternary rhythm of this form. In the trio (Un poco meno mosso), the first viola takes a starring role and demonstrates its best attributes by pouring out a wistful melody. This delicate melodicism continues in the third movement, interrupted only by occasional emphatic outbursts. The finale, Allegro giusto, alternates moments of tender melody with a freewheeling, folk-like theme that almost swings with its dotted eighth-sixteenth note rhythm. On January 12, 1894, the Kneisel Quartet performed both the Quintet and the F major quartet alongside Dvořák's earlier Sextet, Op. 48 in a pairing of American and Bohemian folk flavours. In his review, Krehbiel recorded the audience's enthusiastic reception of these works: "After every movement of the quartet and quintet the applause was loud, long, and enthusiastic, and the composer, who sat among the listeners, was several times called to his feet and compelled to bow his acknowledgment of the hearty tribute paid to his genius."

© Trevor Hoy, 2026



JORDAN BAK

Alto
Viola

Altiste jamaïco-américain primé, Jordan Bak a acquis une renommée internationale grâce à sa présence rayonnante sur scène, à ses interprétations dynamiques et à son audace artistique. La critique le décrit comme « un musicien d'une force expressive saisissante, faisant montre d'une personnalité musicale affirmée et d'un jeu captivant » (*The Whole Note*) et salue « la grâce lyrique envoûtante » de son jeu (*Gramophone*). Jordan Bak est le troisième altiste à avoir obtenu l'Artist Diploma de la Juilliard School, où il a également reçu la prestigieuse bourse Kovner. Il est aussi titulaire d'une maîtrise de cet établissement et d'un baccalauréat du New England Conservatory. Cette saison, il interprétera notamment au Carnegie Hall le concerto pour alto *Los quetzales* de Michael Frazier, présenté pour la première fois à New York, et donnera un récital solo à Grace Farms. Il sera également artiste en résidence de musique de chambre au San Francisco Conservatory of Music et entreprendra une tournée nord-américaine avec la compositrice et pianiste Eleanor Alberga. Son album *Cantabile: Anthems for Viola* a été salué par la critique à travers le monde pour son association originale d'œuvres de Bax, Britten et Vaughan Williams avec des compositions de Jonathan Harvey, Bright Sheng et Augusta Read Thomas. Ardent défenseur de la musique contemporaine, Jordan Bak a donné de nombreuses premières mondiales, notamment celles du *Quintette pour alto* de Chris Rogerson et de *Du gick, flög* pour alto et mezzo-soprano de Kaija Saariaho. Soucieux de transmettre son savoir à la prochaine génération de musiciens, il enseigne à la Manhattan School of Music et à la NYU Steinhardt.

Award-winning Jamaican-American violist Jordan Bak has earned international acclaim for his radiant stage presence, dynamic interpretations, and fearless artistry. Critics have described him as "a powerhouse musician, with a strong voice and compelling sound" (*The Whole Note*) and praised his "haunting lyrical grace" (*Gramophone*). Only the third violist to earn the Artist Diploma from The Juilliard School, where he was awarded the prestigious Kovner Fellowship, he also holds a master's degree from this same institution and a bachelor's degree from the New England Conservatory. Highlights of this season include the New York premiere of Michael Frazier's viola concerto *Los quetzales* at Carnegie Hall and a solo recital at Grace Farms. He will also be chamber music artist-in-residence at the San Francisco Conservatory of Music and join composer-pianist Eleanor Alberga for a North American tour. Mr. Bak's album *Cantabile: Anthems for Viola* garnered international acclaim for its imaginative pairing of works by Bax, Britten, and Vaughan Williams with compositions by Jonathan Harvey, Bright Sheng, and Augusta Read Thomas. A passionate advocate for contemporary music, he has given numerous world premieres of works such as Chris Rogerson's Viola Quintet and Kaija Saariaho's *Du gick, flög* for viola and mezzo-soprano. Committed to mentoring the next generation of musicians, Jordan Bak serves on the faculties of the Manhattan School of Music and NYU Steinhardt.

Photo © Titilayo Ayangade



QUATUOR CATALYST

Salué par le *New York Times* pour son jeu « invariablement énergique et finement poli [...] empreint d'une vigueur viscérale », le Quatuor Catalyst, lauréat d'un prix Grammy, croit au pouvoir rassembleur de la musique. C'est dans cet esprit que le quatuor conçoit ses programmes et ses projets, cherchant à redéfinir et à réinventer l'expérience de la musique classique. Le Quatuor Catalyst s'est produit en tournée aux États-Unis et à l'étranger, et aux côtés du Cincinnati Symphony Orchestra, du New Haven Symphony Orchestra, du Saint Paul Chamber Orchestra et de l'Orquesta Filarmónica de Bogotá. Son projet le plus ambitieux à ce jour, *UNCOVERED*, est une série d'albums en plusieurs volumes parus chez la maison de disques Azica, qui met à l'honneur des compositeurs et compositrices de couleur, notamment Samuel Coleridge-Taylor, Florence B. Price, William Grant Still et George Walker, dont les œuvres ont longtemps été négligées par le répertoire classique. Abi Fayette joue sur un violon de Jean-Baptiste Vuillaume datant de 1860, généreusement prêté par Marlboro Music. Karla Donehew Perez joue sur un violon fabriqué en 2013 par Stefan Peter Greiner et utilise un archet de Victor Fétique prêté par la Rachel Elizabeth Barton Foundation. Paul Laraia joue sur un alto de Hiroshi Iizuka et utilise un archet belge fabriqué par Pierre Guillaume, qui lui a été octroyé par Bishops Strings de Londres. Il est un fier ambassadeur des cordes Eva Pirazzi de la marque Pirastro. Karlos Rodriguez joue sur un violoncelle ex-Gérard Hekking de Gustave Bernardel datant de 1897 et utilise un archet à « col de cygne » de Dominique datant d'environ 1840. Artiste associé à Pirastro, il fait la promotion de sa gamme de cordes Perpetual.

Hailed by *The New York Times* as "invariably energetic and finely burnished [...] playing with earthy vigor," the Grammy Award-winning Catalyst Quartet believes in the unity that can be achieved through music. Their programs and projects are conceived with this in mind, in order to redefine and reimagine the classical music experience. The Catalyst Quartet has toured throughout the United States and abroad, and has performed with the Cincinnati Symphony, New Haven Symphony, St. Paul Chamber Orchestra, and Orquesta Filarmónica de Bogotá. The quartet's largest ongoing project, *UNCOVERED*, is a multi-volume set of albums on the label Azica celebrating composers of colour, including Samuel Coleridge-Taylor, Florence B. Price, William Grant Still, and George Walker, whose works have been overlooked by the classical canon. Abi Fayette performs on an 1860 Jean-Baptiste Vuillaume violin generously loaned by Marlboro Music. Karla Donehew Perez performs on a violin made in 2013 by Stefan Peter Greiner and uses a violin bow by Victor Fétique on loan from the Rachel Elizabeth Barton Foundation. Paul Laraia performs on a Hiroshi Iizuka viola, uses a Belgian bow made by Pierre Guillaume and awarded by Bishops Strings of London, and is a proud supporter of Pirastro's Eva Pirazzi Strings. Karlos Rodriguez performs on the 1897 "ex-Gérard Hekking" Gustave Bernardel cello and uses a c. 1840 Dominique "Col de Cygne" bow. He is a Pirastro artist and endorses their Perpetual line of strings.

Photo © Ricardo Quiñones

Vous aimerez aussi / You may also like

VEN.
11 DÉC.
18 h 30

MUSICIEN.NE.S DE L'OSM

Tradition viennoise

Œuvres de Johannes Brahms, Jimmy López, Arnold Schoenberg et Johann Strauss II



Calendrier / Calendar

Jeudi 12 novembre **18 h**	MICHAEL BRUZZESE, guitare et composition ANGELICA SANCHEZ, piano et composition *Poèmes pour cordes*	5 à 7 jazz
Mardi 17 novembre **19 h 30**	JEAN RONDEAU, clavecin *Le clavecin en majesté*	Œuvres de F. Couperin, L. Couperin, Rameau et Royer
Mercredi 18 novembre **19 h 30**	RAPHAËL FEUILLÂTRE, guitare *Passions latines*	Œuvres d'Albéniz, Barrios Mangoré, Piazzolla, Villa-Lobos et autres

VOIR LES DÉTAILS DE BILLETTERIE PAGE 2 / SEE TICKETING DETAILS ON PAGE 2

ÉQUIPE

Caroline Louis, directrice générale et **Olivier Godin**, directeur artistique
Fred Morellato, cheffe de l'administration
Chloé Vaillancourt, adjointe à l'administration
Joannie Lajeunesse, agente à l'administration et à la production
Marjorie Tapp, responsable de la billetterie et de la relation client
Pascale Sandaire, chargée de projet marketing
Florence Geneau, agente aux communications et à l'artistique
Félix Gagné, chargé du marketing numérique
Trevor Hoy, éditeur des programmes
William Edery, chargé de production et de l'accueil du public
Roger Jacob, directeur technique
Martin Lapierre, régisseur

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 fondée et financée 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.

CORINNE BÈVE, DESIGN GRAPHIQUE

EIMI BAKER, MISE EN PAGE

SB



Votre prochain concert commence ici.
Découvrez la saison 2026-2027.

Your next concert starts here.
Discover the 2026-2027 season.

sallebourgie.ca
bourgiehall.ca