

Salle Bourgie

Osez écouter

Bourgie Hall Dare to listen

PROGRAMME

Saison 2024 — 2025 Season



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.

**SUIVEZ-NOUS !
FOLLOW US!**

infolettre.sallebourgjie.ca

newsletter.sallebourgjie.ca



RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE

TERRITORY ACKNOWLEDGEMENT

Shé:kon | Bonjour! | Hello!

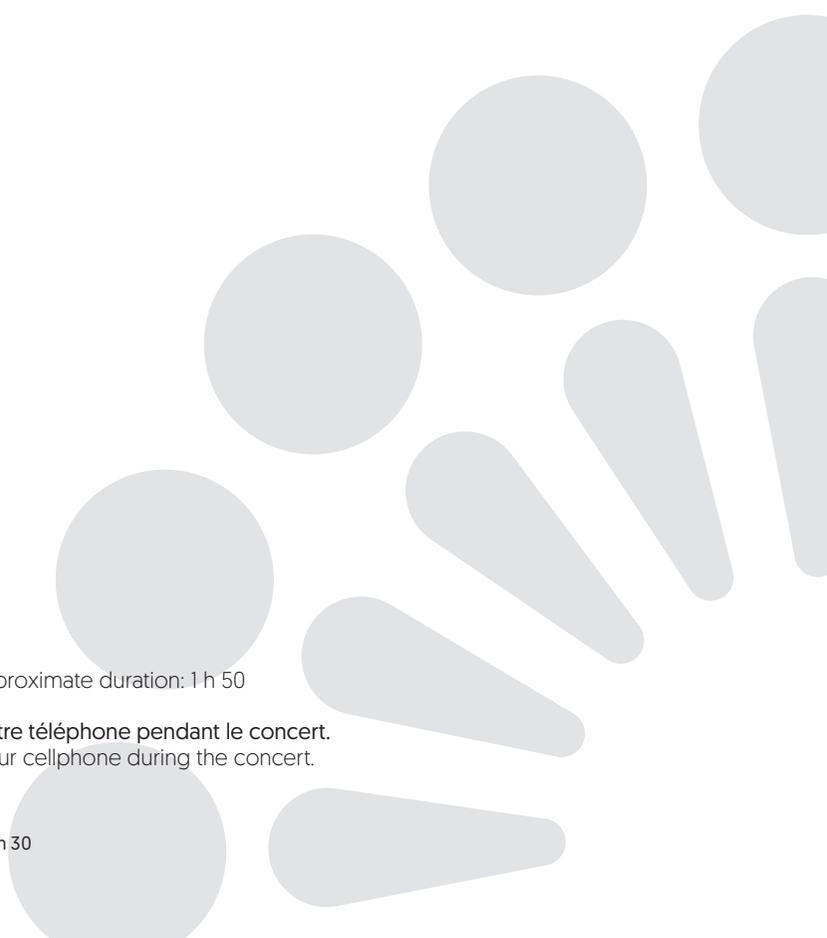
Le Musée des beaux-arts de Montréal est situé sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné des histoires de relation, d'échange et de cérémonie qui se sont déroulées au centre de l'île-métropole communément appelée Montréal. Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, 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.

FRANCINE KAY, piano

Durée approximative / Approximate duration: 1 h 50

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

MARDI 25 FÉVRIER 2025 — 19 h 30



LE PROGRAMME / THE PROGRAM

LEOŠ JANÁČEK [1854–1928]

Sonate I.X.1905 [1905]

Předtucha [Le pressentiment / *Foreboding*]

Smrt [La mort / *Death*]

VÍTĚZSLAVA KAPRÁLOVÁ [1915–1940]

Dubnová preludia [Préludes d'avril / *April Preludes*], op. 13 [1937; extraits]

I. Allegro ma non troppo

III. Andante semplice

IV. Vivo

JOSEF SUK [1874–1935]

Životem a snem [Choses vécues et rêvées / *Things Lived and Dreamt*], op. 30 [1909; extraits]

I. Allegretto moderato – *S humorem a ironií, místy rozduřděně* [Avec humour et ironie, parfois agité / *With humour and irony, agitated in places*]

II. Allegro vivo – *Neklidně a nesměle, bez silnějšího výrazu* [Agité et quelque peu timide, sans expression fortement marquée / *Restless and somewhat timid, without strongly marked expression*]

V. Adagio – *K uzdravení mého syna* [Pour la guérison de mon fils / *On the recovery of my son*] – *Klidně, s hlubokým citem* [Calme, avec un sentiment profond / *Calm, with deep feeling*]

VIII. Vivace – *Jemně, švitorně* [Délicat, chanté / *Delicate, warbling*]

IX. Poco Andante – *Šepotavě a tajemně* [Chuchotant et mystérieux / *Whispering and mysterious*]

X. Adagio – *Zapomenutým rovům v koutku hřbitova křečovického* [Dédié aux tombes oubliées du cimetière de Křečovice / *Dedicated to forgotten graves in the Křečovice cemetery*] – *Snivě* [Rêveur / *Dreamy*]

ENTRACTE

VALENTIN SILVESTROV [1937–]

Trois postludes pour piano, op. 64 [2005]

Andantino

Adagio

Larghetto

FRÉDÉRIC CHOPIN [1810–1849]

Ballade n° 4 en *fa* mineur, op. 52 [1842]

Scherzo n° 1 en *si* mineur, op. 20 [v. 1835]

CLAUDE DEBUSSY [1862–1918]

Bruyères [*Préludes*, Livre II, 1911–1913]

Les collines d'Anacapri [*Préludes*, Livre I, 1909]

La puerta del vino [*Préludes*, Livre II]

Ondine [*Préludes*, Livre II]

Feux d'artifice [*Préludes*, Livre II]

« La lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. »

– Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*

Est-ce un roman ? Un recueil de nouvelles ? Bien malin qui peut dire ce qu'est exactement *Le livre du rire et de l'oubli*, l'ouvrage de Milan Kundera. Toute catégorisation est impossible, même si les différents récits qui le composent sont reliés par des thèmes communs et récurrents, eux-mêmes sujets à des transformations diverses, à la manière, finalement, d'un morceau de musique. À bien y penser, le programme de ce récital possède une structure très similaire. Une distance — temporelle et géographique — sépare de nombreux compositeurs au programme ; une multitude de thèmes les unit toutefois, créant en quelque sorte une trame polyphonique à ce concert. Certains ont un héritage musical commun ; d'autres, comme Chopin, Janáček et Silvestrov ont été marqués de manière indélébile — dans leur vie comme dans leur art — par un impérialisme étranger. Un thème, néanmoins, les lie et transparait en filigrane dans ce programme : celui du souvenir. Le souvenir de ses origines, de l'endroit où l'on est allé et de ce qu'on a vécu. Dans son livre, Kundera, qui aborde l'oubli comme un acte délibéré d'effacement du passé, donne l'exemple d'un ministre communiste tombé en disgrâce qu'on a fait disparaître de toutes les photos officielles, à l'exception de son chapeau. Janáček, Chopin, Suk et d'autres

se servirent, quant à eux, de la musique comme un moyen de préserver et de transmettre le souvenir, faisant en sorte que celui-ci survive tant que leur musique serait jouée.

La première moitié de ce récital est consacré à trois compositeurs tchèques, dont la vie et l'œuvre couvrent une période de 86 ans. La question de l'identité nationale fut centrale à l'existence et à la musique de **Leoš Janáček**. Durant la majeure partie de sa vie, la Bohême et la Moravie furent sous autorité autrichienne et dès un jeune âge, le compositeur fit montre d'un nationalisme ardent (au point de refuser de monter dans le tramway de Brno, au prétexte qu'il était allemand). Au tournant du XX^e siècle, l'Empire austro-hongrois se fragilisa avec la montée du nationalisme au sein de ses différentes factions ethniques. C'est avec ces tensions pour toile de fond que Janáček composa sa sonate **1.X.1905** (« 1^{er} octobre 1905 »). En 1905, la population tchèque de Moravie exprima le désir d'établir une université tchèque à Brno, où les citoyens de langue tchèque étaient minoritaires. La population allemande de Brno organisa une manifestation, à laquelle les Tchèques répliquèrent par une contre-manifestation et lors de la confrontation avec les forces de l'ordre qui s'en suivit, un jeune travailleur de 20 ans, František Pavlík, fut assassiné. Accablé, Janáček déversa immédiatement son tourment dans la partition d'une sonate en trois mouvements, sur la page initiale de laquelle il écrivit :

« Le marbre blanc des marches de la Besední dům à Brno. Le manoeuvrier ordinaire František Pavlík tombe, taché de sang. Il venait simplement défendre l'éducation supérieure et a été tué par de cruels meurtriers. »

Les deux mouvements toujours existants de la sonate — tous deux en *mi* bémol mineur — forment une narration continue. Le motif descendant que l'on entend dès la seconde mesure du premier mouvement, « Le pressentiment », est répété de manière quasi obsessionnelle, comme une pensée intrusive ; puis il devient le socle thématique du second mouvement, à la manière d'une prémonition de ce décès à venir. Mais qu'en est-il du mouvement manquant ? « La mort », le sous-titre du deuxième mouvement, semble curieusement présager du destin du troisième : dans un acte de rage autocritique, Janáček déchira en effet sa partition durant une répétition publique donnée par Ludmila Tučková, puis laissa les flammes d'un poêle non loin la consumer. Il se débarrassa plus tard de deux autres mouvements, en jetant leur partition dans l'eau de la Vltava (Moldau), même si, prophétique, il constata qu'« elles ne voulaient pas couler ». Gonflées, les pages flottèrent sur l'eau à la manière de cygnes blancs. Heureusement pour les générations futures, Ludmila Tučková avait secrètement fait une copie de la partition, et c'est ainsi qu'elle fut publiée en 1924.

L'étoile de **Vítězslava Kaprálová** ne brilla que brièvement, mais son éclat n'eut d'égal que celui du soleil. À l'âge de 25 ans, l'âge de sa mort subite, elle avait déjà à son actif un impressionnant répertoire d'œuvres de chambres, de mélodies et d'œuvres orchestrales, notamment un concerto pour piano, la *Suita Rustica*, sur des thèmes folkloriques, et la *Sinfonietta militaire*. Avec l'envie farouche de faire les choses à sa manière, elle entreprit des études en direction d'orchestre et en composition et développa un style d'écriture énergique et puissant, enrichi de polytonalité, d'airs folkloriques tchèques et d'une touche d'élégance toute ravélienne. C'est la découverte, en avril 1935, du *Concerto pour piano n° 2* de son compatriote Bohuslav Martinů qui insuffla chez elle le désir de composer ses **Préludes d'avril**. Le premier, *Allegro non troppo*, instaure un conflit entre les notes *fa* et *fa dièse*, la main droite établissant résolument la tonalité de *fa* majeur, alors que la main gauche fait entendre sans relâche un intervalle de quinte formé des notes *si* et *fa dièse*. Ce conflit refait surface,



Vítězslava Kaprálová

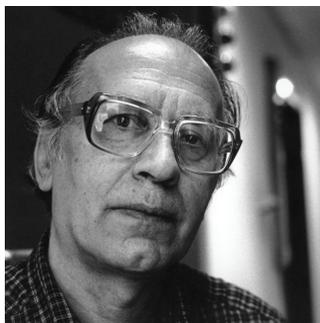
quoique plus subtilement, dans le troisième prélude, dont la mélodie, à la simplicité évoquant des airs folkloriques, alterne entre *fa* majeur et *ré* mineur. L'influence du folklore dans son écriture est d'autant plus évidente dans la danse à l'exubérance et à l'énergie désinhibées qui tient lieu de prélude final.

Josef Suk jouit de son temps de la réputation de compositeur majeur de la musique tchèque. Proche d'Antonín Dvořák, dont il épousa la fille Otilie, il s'abstint néanmoins de suivre le chemin nationaliste et folkloriste emprunté par Dvořák, Smetana et Janáček. Résolument original, son langage musical — caractérisé par l'emploi d'accords étendus et d'une ambiguïté tonale repoussant les limites harmoniques de la musique occidentale — se déploie à la perfection dans le très personnel **Životem a snem** [« Choses vécues et rêvées »], une collection de dix pièces écrites en 1909, où il revient sur ce qu'il a vécu jusque-là. La plupart des morceaux de cette série n'ont pas de titre et forment un ensemble de tableaux aux humeurs variées. Seule la cinquième, intitulée « De la guérison de mon fils », évoque un souvenir précis. La nature introspective de cet ensemble atteint un sommet dans les deux dernières pièces. La neuvième cite plusieurs œuvres précédentes du compositeur et même les premières mesures de « De la guérison de mon fils » ; et, finalement, « Aux tombes oubliées du cimetière Křečovice », qui se déroule au son d'un doux glas, rend

hommage à ceux qui seraient autrement oubliés, enterrés dans un coin du cimetière où, justement, Suk repose en paix.

La seconde partie de ce récit établit une lignée musicale entre trois compositeurs qui ont tous été influencés par leurs prédécesseurs. Pour le compositeur ukrainien **Valentin Silvestrov**, cet hommage au passé constitue la base même de son écriture. « Je n'écris pas de musique nouvelle. Ma musique est une réponse à un écho de ce qui existe déjà », déclara-t-il d'ailleurs. Ses trois **Postludes pour piano, op. 64** illustrent à merveille cette idée que son œuvre n'est qu'une « coda » à l'histoire musicale : le deuxième fait manifestement référence à Chopin et le troisième à Debussy. Comme le critique musical Malcolm MacDonald l'a justement dit : Silvestrov « semble composer non pas la lamentation elle-même, mais le souvenir persistant de cette dernière, le sentiment de tristesse qu'elle laisse derrière elle. »

À l'instar de Valentin Silvestrov, **Frédéric Chopin** chercha lui aussi l'inspiration dans les pages des grands maîtres du passé. Ses œuvres tardives, en particulier, témoignent de l'influence de J. S. Bach sur son écriture. Il fit montre d'un intérêt accru pour le contrepoint à partir de 1841, comme l'illustrent plusieurs chefs-d'œuvre de cette période, notamment la **Ballade n° 4 en fa mineur, op. 52**. La quiétude de ses premières mesures est trompeuse, car c'est une pièce d'une grande turbulence qui se révèle, même si un changement soudain d'atmosphère se produit avec



Valentin Silvestrov

l'arrivée d'un thème sombre et profondément nostalgique qui constitue le point central de l'œuvre. Comme le pianiste Charles Richard-Hamelin l'a remarqué : « Chopin est généralement tout en zones grises : son contenu de transition est tout aussi inspiré et lyrique que les thèmes principaux et l'ambiguïté émotionnelle fait loi. » Cette ballade montre en effet toute l'étendue du génie de Chopin, dans sa manière de manipuler et de combiner les différents thèmes et sa capacité d'exprimer des sentiments conflictuels dans un véritable chevauchement polyphonique, sa charge émotionnelle — vacillante et contradictoire — reflétant la nature profonde de l'expérience humaine.

Le 2 novembre 1830, Chopin quitta Varsovie pour ce qui devait être une tournée européenne, sans savoir qu'il ne foulerait plus jamais le sol polonais. Le 29 novembre, une insurrection débuta à Varsovie, premier épisode de ce qui deviendrait la guerre russo-polonaise. Si Chopin envisagea d'abord de rebrousser chemin et de rejoindre le combat, il décida finalement de se rendre à Vienne, non sans regrets :

« Je maudis le moment de mon départ [de Varsovie] », écrivit-il plus tard. Dans la capitale des Habsbourg, son accueil ne fut pas des plus chaleureux : à la suite du troisième partage de la Pologne de 1795, l'Autriche avait hérité de plusieurs territoires polonais et les nouvelles de l'insurrection éveillèrent en effet à Vienne un sentiment anti-polonais. Chopin dut se résoudre à passer Noël en territoire hostile, dans l'attente de nouvelles de ses amis et de sa famille. La genèse du **Scherzo n° 1 en si mineur, op. 20** est difficile à établir, mais Alan Walker, biographe de Chopin, défend l'idée qu'il a pris sa source dans le souvenir de cet hiver funeste.

Le scherzo s'ouvre sur un cri de désespoir : un accord *fortissimo* de *do* dièse demi-dimué mène à une cadence établissant la tonalité de *si* mineur ; ce qui suit est un déversement d'intense tristesse et de rage. Comme Robert Schumann le fit judicieusement remarquer dans sa critique de l'œuvre, il semble y avoir une profonde divergence entre le titre, *Scherzo* (« plaisanterie », en italien), et la charge émotive de son contenu musical : « si la "plaisanterie" porte une voile si sombre, de quoi la gravité peut-elle se parer ? » Un contraste tout aussi fort se produit dans la portion médiane de l'œuvre, dans laquelle alternent une paraphrase d'un chant de Noël polonais, *Lulajże Jezuniu* (« Dors, petit Jésus »), et une citation de *Życzenie* (« Le souhait »), une mélodie du compositeur. Voilà qui renforce la thèse de l'évocation de ce triste Noël à Vienne. Mais cet interlude prometteur n'est que de courte durée : il est vite

interrompu par une nouvelle éruption désespérée, ce que le romancier polonais Stanisław Przybyszewski décrit comme « le cri primal d'une âme ».

Notre exploration de cette « lignée familiale » se conclut avec les **Préludes** de **Claude Debussy**, dont l'écriture gracieuse et le caractère souvent introspectif sont hérités de Chopin. Du compositeur polonais, Debussy disait d'ailleurs qu'il était « le plus grand de tous, car rien qu'avec le piano, il a tout découvert. » Les cinq préludes au programme de ce récital montrent un Debussy au mieux de son audace et de son inventivité. *Bruyères*, évocation d'une vaste lande, possède la grâce et la douceur de *La fille aux cheveux de lin*, alors que *Les collines d'Anacapri* baigne dans la clarté chaleureuse qui enveloppe l'île méditerranéenne. Debussy ne visita jamais Grenade ; mais une carte postale de l'Alhambra lui suffit à trouver l'inspiration pour *La puerta del vino* (« La porte du vin »), un prélude opposant violence et sensualité. *Ondine* est la même nymphe aquatique qui inspira Ravel, mais elle est dépeinte par Debussy de manière beaucoup plus enjouée. Apothéose du deuxième livre des préludes, les *Feux d'artifice*, ceux des célébrations du 14 Juillet, donnent à entendre quelques notes de *La Marseillaise*, si lointaines que l'on est en vient à se demander si l'on assiste à ces réjouissances telles qu'elles se sont produites ou s'il ne s'agit là que de souvenirs vagues et fragmentaires de celles-ci.

THE WORKS

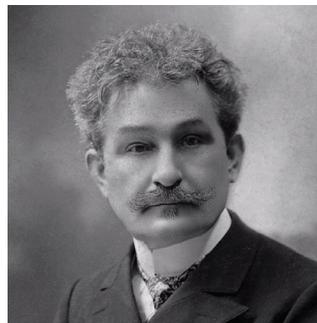
“The struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting.”

– Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*

Milan Kundera's *Book of Laughter and Forgetting* possesses an elusive nature—is it a novel? A short-story collection? Easy categorization is rendered impossible, and yet the various tales bound within its pages are themselves bound together by common, recurring themes subjected to various transformations—a quintessentially musical approach to structure. With this in mind, the program of this evening's recital may be interpreted in a similar manner. Distance—both temporal and geographical—separated many of these composers, and yet they are united by a multitude of themes, creating an underlying polyphony that accompanies this concert. Certain names are linked by a shared musical heritage, while for Chopin, Janáček, and Silvestrov, their experiences of foreign imperialism left an indelible mark on their lives and art. All these connections, however, tie in to one theme that echoes throughout this entire program: that of memory. Memory of one's origins, of where one has gone and what one has lived through. Kundera's book examines forgetting as the act of deliberately erasing the past, giving the example of a disgraced Communist minister scrubbed from all official photographs, leaving behind only his hat.

In contrast, Janáček, Chopin, Suk and others used music as a tool to both preserve and transmit memories, ensuring they live on so long as their music is still performed.

The first half of this recital focuses on three Czech composers, whose lives and careers spanned a period of 86 years. **Leoš Janáček's** identity as a Czech was central to his life and music: for most of his life Bohemia and Moravia were under Austrian control, and from a young age Janáček displayed a strong nationalist streak (to the point that he refused to ride the streetcars in Brno because they were German). By the turn of the century, the rising nationalism among the various ethnic factions within its borders was beginning to split the Austro-Hungarian Empire apart at the seams, and it was against this backdrop that Janáček composed his sonata **1.X.1905**. In 1905, Moravia's Czech population expressed its wish to establish a Czech university in Brno (where Czech speakers were a minority); Brno's German population staged a protest, met by a counter-protest of Czechs, and in the ensuing clash with law enforcement 20-year-old labourer František Pavlík was killed.



Leoš Janáček

A distraught Janáček immediately poured his anguish into a three-movement sonata, inscribing the title page with the following text:

*The white marble staircase
of the Beseda House in Brno
Here an ordinary worker
František Pavlík falls, stained
with blood
He only came to plead
for a university
And was killed by cruel
murderers.*

The sonata's two extant movements, both in E-flat minor, form a continuous narrative. The descending motif that appears in the second measure of the first movement—"Foreboding"—reoccurs like an obsessive, intrusive thought, and then informs the thematic basis of the second movement: thus, it is the premonition of the death that follows. But what of the missing third movement? In a way, the second movement's title foreshadowed its fate: following a rehearsal performance given by Ludmila Tučková, Janáček immediately tore the third movement from the score in a self-critical outburst and consigned it to the flames of a nearby stove. He later disposed of the remaining movements by throwing the score into the Vltava—though as he presciently remarked, "They did not want to sink. The pages bulged and floated on the water like white swans." Tučková had secretly made her own copy of the score, which, fortunately for posterity, was published in 1924.

Vítězslava Kaprálová's star may have only burned briefly, but it blazed with a power rivaling that of the Sun. By the time of her sudden death at age 25, Kaprálová had already amassed an impressive catalogue of chamber works, art songs, and orchestral works, including a piano concerto, the *Suita Rustica* on Czech folk themes, and her *Military Sinfonietta*. Determined to forge her own path, Kaprálová pursued studies in both conducting and composition, developing a muscular, energetic style, enriched by polytonality, Czech folk music, and a touch of Ravelian elegance. While they were composed in April 1937, the catalyst for Kaprálová's **April Preludes** was her discovery of her compatriot Bohuslav Martinů's Piano Concerto No. 2 in April 1935. The first prelude, *Allegro non troppo*, establishes a bitonal conflict between the notes F and F-sharp: the right hand resolutely cleaves to F major while the left hand relentlessly pounds out the interval of a fifth on the notes B and F-sharp. This semitonal conflict returns, albeit more subtly, in the third prelude, characterized by the folk-like simplicity of its melody, which drifts between F major and D minor. Folk influence is even more apparent in the dance-like final prelude, the definition of uninhibited exuberance and energy.

Josef Suk enjoyed a reputation as one of the leading Czech composers of his age. Particularly close to Antonín Dvořák—whose daughter Ottilie he married—Suk nevertheless eschewed the nationalist, folk-inspired path embraced by Dvořák, Smetana, and Janáček. His highly individual language, characterized by extended chords and tonal ambiguity that pushed the boundaries of western harmony, is showcased in the intimately personal **Životem a snem** ["Things Lived and Dreamt"]. In this set of ten pieces written in 1909, the composer muses and reflects on his life up to that point. Most lack any programmatic title, forming instead a series of contrasting mood pictures, while specific memories are named in the fifth piece, "On the recovery of my son." Its introspective atmosphere reaches a peak in the final two pieces, with the ninth one quoting from several of Suk's previous works as well as the opening measures of "On the recovery of my son."



Josef Suk

Lastly, "To the forgotten graves of Křečovice cemetery," set to the gentle tolling of a bell, pays tribute to those who would otherwise be forgotten, buried in a corner of the same churchyard where Suk was laid to rest after departing this world.

The second half of this recital traces the musical lineage of three composers, each one influenced by his predecessors. For Ukrainian composer **Valentyn Silvestrov**, this homage to the past forms the very basis of his compositional practice. In his own words, "I do not write new music. My music is a response to and an echo of what already exists." His three **Postludes, Op. 64** perfectly encapsulate this view of his works as "codas" to music history, with the second Postlude a clear reference to Chopin and the third to Debussy. As music critic Malcolm MacDonald more eloquently phrased it, Silvestrov "seems to compose, not the lament itself, but the lingering memory of it, the mood of sadness that it leaves behind."

Just as Valentyn Silvestrov plumbs the works of past masters for inspiration, so too did **Fryderyk Chopin**, whose late works in particular testify to the influence of J.S. Bach. Chopin demonstrated an increased interest in counterpoint beginning in 1841, which he developed into numerous masterpieces from that period, among them the **Ballade No. 4 in F minor, Op. 52**.

The tranquil ambiance of its opening measures belies the emotional turmoil revealed over the course of the piece, though an immediate shift in mood occurs with the introduction of the darkly nostalgic theme that will be the Ballade's focal point. As pianist Charles Richard-Hamelin noted, "Chopin is usually all about grey areas: where transition material is as inspired and lyrical as main themes and where emotional ambiguity rules." Indeed, in this piece the full power of Chopin's genius is on display through the way he manipulates and combines themes, with conflicting feelings expressed simultaneously through overlapping polyphonic lines—its vacillating, contradictory emotional states reflecting a core part of the human experience.

On November 2, 1830, Chopin departed Warsaw for what he intended to be a European concert tour—unbeknownst to him at the time, this would be the last contact he would ever have with Polish soil. On November 29, rebellion broke out in Warsaw, which later escalated into full-scale war with Russia. Though at first tempted to turn back and join the fight, Chopin eventually desisted and continued on to Vienna, though not without regret: "I curse the moment of my departure [from Warsaw]," he later wrote. As Chopin discovered, however, the Habsburg capital offered a frosty welcome: Austria had gained a significant amount of Polish territory following the Third Partition in 1795, and news of the uprising brought with it a surge in anti-Polish sentiment.

So it was that Chopin spent Christmas of 1830 in hostile territory, anxious for news of his friends and family. While the genesis of the **Scherzo in B minor, Op. 20** is murky, Chopin's biographer Alan Walker makes the case that it is rooted in his recollections of that winter.

The Scherzo opens with an anguished howl: a *fortissimo* C-sharp half-diminished chord, which sets up a cadence establishing the home key of B minor. What follows is a raw outpouring of grief and rage; as Robert Schumann shrewdly observed in his review, there seems to be a pronounced disconnect between the title "Scherzo" (Italian for "joke") and the music's emotional content: "If *jest* wears such dark veils, how is *gravity* to clothe itself?" An equally stark contrast is created by the Scherzo's middle section, comprising a paraphrase of the Polish carol *Lulajże Jezuniu* ("Sleep, Little Jesus") alternating with a quotation from Chopin's own song *Życzenie* ("The Wish"), further reinforcing its possible links to that Christmas in Vienna. Yet this hopeful interlude cannot last, and it is mercilessly obliterated by another eruption of despair—what Polish novelist Stanisław Przybyszewski described as "a primal scream of a soul."

Our exploration of this family tree concludes with **Claude Debussy's Preludes** which, through their supple writing and oftentimes introspective mood, are indebted to Chopin; Debussy spoke of the Polish composer as "the greatest of them all, for through the piano he discovered everything." The five Preludes on this program demonstrate Debussy at his most adventurous and imaginative: *Bruyères* ("Heath") suggests a wide-open landscape, the music endowed with a gentle gracefulness reminiscent of *La fille aux cheveux de lin*, while *Les collines d'Anacapri* basks in the warm glow that bathes this Mediterranean island. Despite having never visited Granada, a postcard of the Alhambra provided Debussy with all the necessary inspiration for the brusque and sensual *La puerta del vino* ("The Wine Gate"). The same water nymph that inspired Ravel is the subject *Ondine*, though she is depicted in a far more playful manner by Debussy. The grand finale is the Bastille Day-fireworks display of *Feux d'artifice*, though a snippet of the *Marseillaise* heard in the distance raises a question: are we witnessing this event as it happens, or glimpsing fragmentary recollections of it?

© Trevor Hoy, 2025



FRANCINE KAY

Piano

Pianiste au jeu empreint d'une « rare magie sonore » [*Le Devoir*] et d'un « lyrisme ardent » [*Gramophone*], Francine Kay est partout saluée pour l'intensité et la profondeur de ses interprétations et la richesse de sa sonorité. Elle s'est produite à Carnegie Hall, au Lincoln Center et à la série Bargemusic, à New York, à la salle Gaveau, à Paris, à la National Gallery of Art, à Washington, D.C., et aux Dame Myra Hess Memorial Concerts, à Chicago. Elle a également été soliste avec plusieurs orchestres nord-américains. Francine Kay est régulièrement invitée à des événements internationaux, dont le festival Music Mountain, les concerts du Saratoga Performing Arts Center, le Festival de musique Nowy Sącz, en Pologne, le Festival Chopin de Mariánské Lázně, en République tchèque, et le Zodiac Music Academy & Festival, en France. En lice pour un prix Juno, son disque consacré à Debussy a été retenu comme album du mois par le magazine allemand *Fono Forum*. Son dernier enregistrement de musique tchèque intitulé *Things Lived and Dreamt* [Analekta, 2023] a été remarqué dans le monde entier et choisi comme album de la semaine par plusieurs stations de radio, dont WCLV Cleveland, CBC et RTÉ Ireland. Elle est fréquemment entendue sur les ondes de Radio France, de la BBC, de la CBC, de l'UER et de SiriusXM, notamment. Francine Kay enseigne à l'Université Princeton, aux États-Unis.

A pianist whose playing is imbued with “rare sonic magic” [*Le Devoir*] and an “ardent lyricism” [*Gramophone*], Francine Kay is hailed everywhere for her rich sound and the intensity and depth of her performances. She has performed in New York at Carnegie Hall, Lincoln Center, and in the Bargemusic series, in Paris at the Salle Gaveau, at the National Gallery in Washington, D.C., and in the Dame Myra Hess Memorial Concerts in Chicago. She has also appeared as a soloist with numerous orchestras in North America. Francine Kay is a regular invitee of events around the globe, including the Music Mountain Festival, Saratoga Performing Arts Center concert series, Nowy Sącz Music Festival in Poland, Mariánské Lázně Chopin Festival in the Czech Republic, and the Zodiac Music Academy & Festival in France. Nominated for a Juno Award, her CD devoted to Debussy was named album of the month by the German magazine *Fono Forum*. Her most recent recording, *Things Lived and Dreamt* [Analekta, 2023], featuring Czech music, drew worldwide attention and was chosen as album of the week by numerous radio stations, including WCLV Cleveland, CBC, and RTÉ Ireland. She can frequently be heard, in particular, on Radio France, the BBC, the CBC, UER, and SiriusXM. Francine Kay teaches at Princeton University in the United States.



PEIN DRE LE CINÉ MA

Du 11 janvier au 8 mars 2025
Cinéma du Musée

From January 11 to March 8 2025
Cinéma du Musée

*Cinéma
du Musée*


CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal 

Vous aimeriez aussi / You may also like

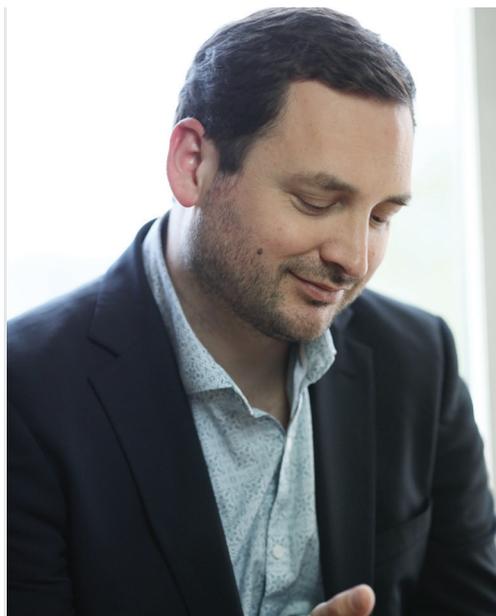


Photo © Béatrice Cruveiller

JEAN-BAPTISTE FONLUPT, piano

Mercredi 30 avril — 19 h 30

Œuvres de J. S. Bach, Brahms et
Rachmaninov

Ce concert est présenté avec le soutien de
Alfid Services Immobiliers Ltée.

Calendrier / Calendar

Mercredi 26 février 19 h 30	IAN BOSTRIDGE, ténor JULIUS DRAKE, piano	Lieder de Schubert – An 1
Vendredi 28 février 19 h 30	LES VIOLONS DU ROY <i>Mozart et l'amitié</i>	Œuvres de C. P. E. Bach, W. F. Bach, M. Haydn et W. A. Mozart
Mercredi 5 mars 19 h 30	QUATUOR VAN KUIJK PARKER RAMSAY, harpe	Œuvres de Caplet, Debussy, Fauré, Felix Mendelssohn et Tournier

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et Olivier Godin, direction artistique
Fred Morellato, administration
Marjorie Tapp, billetterie
Charline Giroud, marketing
Thomas Chennevière, médias numériques
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 Ouest

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.

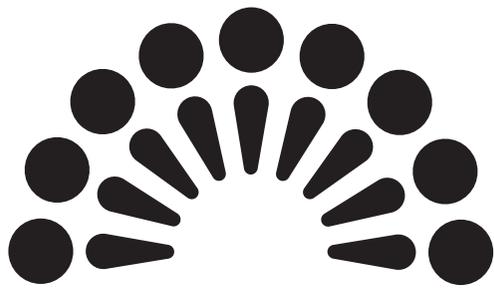
Arte Musica a été fondé et financé par Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, directrice générale et artistique émérite, en a assumé la direction de 2008 à 2022.

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 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.



Salle Bourgie