

# SALLE BOURGIE 10<sup>e</sup> SAISON

---

La salle Bourgie présente

# GRAFIK!

En lien avec l'exposition *GRAFIK! Cinq siècles d'arts graphiques allemands et autrichiens*

## Les années 1500

### Ensemble ALKEMIA

Femke Bergsma

voix, flûtes et cromorne

Kerry Bursey

voix, luth et orpharion

Jean-François Daignault

voix, flûtes et cromorne

William Kraushaar

voix et percussions

Marie-Laurence Primeau

viole et flûtes

Dorothea Ventura

voix, orgue, percussions et direction musicale

## Les années 1900

Stéphane Tétreault

violoncelle

Olivier Hébert-Bouchard

piano

---

Concert présenté sans entracte / *Concert presented without intermission*

Veuillez noter que le port du masque de procédure est obligatoire en tout temps durant le concert /  
*Please note that a surgical mask must be worn at all times during the concert*

MARDI 1<sup>ER</sup> JUIN — 19 h

TUESDAY, JUNE 1 — 7:00 PM

---

## Les années 1500

### Thomas Stoltzer (v. 1480-1526)

Motet de psaume *Herr, wie lang wilt du mein so gar vergessen?*  
à 5 voix (1523-1524)

### Hans Buchner (1483-1538)

Pièce d'orgue sur *Recordare* [avec plain-chant chanté]  
(*Fundamentum sive ratio vera...*, manus., v. 1520 ?)

### Hans Neusidler (1508-1563)

Danse allemande *Washa Mesa* pour luth [et instruments]  
(*Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, Nuremberg, 1536)

### Ludwig Senfl (v. 1486-1543)

Quatre *Tenorlieder* polyphoniques à 4 voix [avec instruments]

*Lust hab ich g'habt zuer Musica* (s.d.; extraits)

*Im Meyen hört man die Hanen kreen* (dans *Hundert und  
ainundzweintzig neue Lieder*, Nuremberg, 1534)

*Ach Elselein, liebes Elselein mein* (dans *Hundert und  
ainundzweintzig neue Lieder*, Nuremberg, 1534)

*Es hett ein Biedermann ein Weib* (dans *Teutsche Liedlein*,  
Nuremberg, 1540)

---

## Les années 1900

### Anton Webern (1883-1945)

Deux pièces pour violoncelle et piano (1899)

*Langsam*, en sol majeur

*Langsam*, en fa majeur

### Lyonel Feininger (1871-1956)

Fugue pour piano n° 3 en sol majeur, « *Gigue* » (1922)

### Paul Hindemith (1895-1963)

Sonate pour violoncelle et piano, op. 11 n° 3 (1921)

*Mässig schnelle Viertel. Mit kraft - Lebhaft, sehr markiert*

*Langsam - Sehr lebhaft*

---

Petit orgue de chambre (opus 1) fabriqué par Hellmuth Wolff (Suisse, 1953), restauré en 1998 par Hellmuth Wolff, Jens Petersen et Steve Sinclair. 5 jeux, un clavier.

Bourdon 8' basse et dessus

Flûte à cheminée 4', basse, ou basse et dessus

Flûte ouverte 2'

Dessus de Nazard / dessus de Cornet

Diapason variable entre 390 et 440 Hz, tempérament variable, ad libitum

*Chamber organ, Op. 1 made by Hellmuth Wolff (Switzerland, 1953), restored by Hellmuth Wolff, Jens Petersen, and Steve Sinclair. 5 stops, one keyboard.*

*Bourdon 8', bass and treble*

*Chimney Flute 4', bass, or bass and treble*

*Open Flute 2'*

*Nazard treble / Cornet treble*

*Variable pitch from 390 to 440 Hz, changeable temperament, ad libitum*

# GRAFIK! CINQ SIÈCLES D'ARTS GRAPHIQUES ALLEMANDS ET AUTRICIENS

**GRAFIK!** propose de superbes gravures du XV<sup>e</sup> siècle d'**Israhel van Meckenem le Jeune** et de **Martin Schongauer**, des chefs-d'œuvre de la gravure sur bois et sur cuivre du grand maître du début du XVI<sup>e</sup> siècle **Albrecht Dürer** – au total, une douzaine d'estampes de sa main jalonnant toute sa carrière –, ainsi qu'un large éventail d'œuvres exécutées par d'autres graveurs de cette époque. Sont également exposés des dessins d'artistes allemands des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles tels **Jacob Philipp Hackert**, **Carl Wilhelm Kolbe le Vieux** et **Julius Schnorr von Carolsfeld**, de même que des dessins d'artistes viennois postérieurs tels **Hans Makart**, **Gustav Klimt** (notamment, des études d'**Adele Bloch-Bauer**, sa célèbre « Dame en or ») et **Egon Schiele**.

On peut en outre admirer une vaste sélection de gravures magistrales, dont certaines très rares, réalisées par des expressionnistes allemands et des artistes du Bauhaus : **Emil Nolde**, **Ernst Ludwig Kirchner**, **Erich Heckel**, **Otto Dix**, **Max Beckmann**, **Max Pechstein**, **Karl Schmidt-Rottluff**, **Otto Mueller**, **George Grosz**, **Franz Marc** et **Vassily Kandinsky**. Parmi les œuvres datant de l'entre-deux-guerres, période traumatisante de l'histoire allemande, figurent deux acquisitions récentes du Musée : un dessin majeur, magnifiquement détaillé, exécuté par Dix pour son portrait peint d'**Hugo Simons** (également conservé au MBAM) et dont l'artiste a fait don au modèle, dont il était l'ami; et un emblématique autoportrait gravé sur bois, réalisé par Heckel. Un paysage gravé par **Georg Baselitz** en 1980 clôt l'exposition.

© Musée des beaux-arts de Montréal

**GRAFIK!** presents a selection of works ranging from superb 15th-century engravings by **Israhel van Meckenem the Younger** and **Martin Schongauer** to masterpieces of woodcut and engraving by the towering early 16th-century master **Albrecht Dürer** — a dozen prints encompassing the breadth of his career — and a wide variety of works by other printmakers of that time. Also displayed are drawings by the German 18th- and 19th-century artists **Jacob Philipp Hackert**, **Carl Wilhelm Kolbe the Elder**, and **Julius Schnorr von Carolsfeld**, as well as drawings associated with later Viennese sensibilities by **Hans Makart**, **Gustav Klimt** (including studies of **Adele Bloch-Bauer**, his celebrated *Woman in Gold*), and **Egon Schiele**.

Moreover, the exhibition features a broad diversity of remarkable prints, some quite rare, by German Expressionist and Bauhaus artists, among them **Emil Nolde**, **Ernst Ludwig Kirchner**, **Erich Heckel**, **Otto Dix**, **Max Beckmann**, **Max Pechstein**, **Karl Schmidt-Rottluff**, **Otto Mueller**, **George Grosz**, **Franz Marc**, and **Vassily Kandinsky**. Among the works on view from the traumatic period in German history between the two World Wars are exciting new Museum acquisitions — a major, splendidly detailed drawing by **Otto Dix** for his portrait of **Hugo Simons** (also in the Museum's collection), originally presented by the artist to his friend, the sitter, and an iconic woodcut, a self-portrait, by **Erich Heckel**. The exhibition concludes with a 1980 landscape print by **Georg Baselitz**.

© Montreal Museum of Fine Arts

## LES ANNÉES 1500

Bien avant qu'au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle ils ne remplacent l'Italie comme la terre de la musique, les territoires du Saint Empire romain germanique ont compté pendant trois siècles un nombre impressionnant de compositeurs de grande valeur. Dès la Renaissance, les pays de langue allemande, au milieu de différences régionales parfois considérables et à l'instar d'une remarquable floraison picturale, connaissent une vie musicale intense et variée. Les musiciens répondent à diverses commandes étatiques, ils travaillent pour les princes et pour l'Église, au service de brillantes chapelles curiales, de cathédrales prestigieuses ou de modestes paroisses. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est sur un riche terreau que Martin Luther, mélomane passionné, donnera dans le cadre de sa Réforme une impulsion décisive à la musique allemande.

Alors qu'ils empruntent genres et formes venus de France et d'Italie, les compositeurs ne peuvent être, sur le plan du style, que fortement influencés par les maîtres franco-flamands, qui élaborent depuis plus de deux générations les procédés du contrepoint – Luther estimait au plus haut point Josquin des Prés – et qui occupent des postes prestigieux dans nombre de villes et cours d'Europe.

« L'un des musiciens allemands les plus admirés du XVI<sup>e</sup> siècle », constate Jean-Luc Gester, **Thomas Stoltzer** est né à Schweidnitz, en Silésie, vers 1480. On connaît très peu de choses de sa formation, si ce n'est qu'il fut probablement l'élève d'Heinrich Finck et de Paul Hofhaimer. Peut-être a-t-il étudié la théologie, car il a reçu les ordres, et on le retrouve en 1519 comme *vicarius discantus* à la cathédrale de Breslau, où un bénéfice ecclésiastique lui laisse beaucoup de temps pour composer. Vers 1523, il se rend à Buda à l'invitation de Marie

*Well before it replaced Italy during the 18th century as the centre of the European musical world, for three centuries the realms of the Germanic Holy Roman Empire boasted an impressive number of talented composers. Beginning in the Renaissance, German-speaking countries—in the midst of at times considerable regional differences—experienced a fervent and diverse musical life, following the example of an impressive flourishing in the visual arts.*

*Musicians answered the call of numerous state commissions, working for princes or the church, in the service of illustrious chapels, prestigious cathedrals, or modest parishes. At the dawn of the 16th century, it was upon such fertile ground that Martin Luther—himself a great lover of music—provided within the scope of his Reformation a key impetus to German music.*

*While they made use of French and Italian forms and genres, in stylistic terms composers could not avoid being influenced by the Franco-Flemish masters, who had been devising contrapuntal procedures for more than two generations—Luther held Josquin des Prez in the highest regard—and who occupied prestigious positions in numerous cities and courts throughout Europe.*

*“One of the most admired German musicians of the 16th century,” observed Jean-Luc Gester, **Thomas Stoltzer** was born in Schweidnitz, in Silesia, around 1480. Very little is known about his musical upbringing, other than it was likely that he studied with Heinrich Finck and Paul Hofhaimer. It is possible that Stoltzer studied theology, as he was ordained, and in 1519 he held the post of vicarius discantus at Breslau cathedral, where an ecclesiastical stipend allowed him ample time for composing. Around 1523 he arrived in Buda at*



de Hongrie, sœur de Charles Quint; un temps sympathique à la Réforme, elle lui commande la mise en musique de quatre psaumes dans la traduction allemande de Luther – les premiers motets religieux dans une langue autre que le latin. Stoltzer considérait lui aussi d'un bon œil les idées du réformateur, mais il ne s'est jamais converti, par excès de prudence peut-être ou parce que la mort l'a fauché trop tôt, en 1526. Son œuvre, essentiellement religieuse, montre un parfait souci du texte, une science contrapuntique et une plénitude harmonique qui rappellent Josquin; elle constitue, selon Lothar Hoffmann-Erbrecht, « le premier sommet d'une polyphonie spécifiquement allemande pouvant être considérée comme un digne pendant musical à l'art d'Albrecht Dürer ».



Albrecht Dürer  
L'adoration des mages (détail)

*the invitation of Mary of Hungary, sister of Emperor Charles V. As she viewed the Reformation favourably, Mary commissioned from Stoltzer a setting of four psalms using Luther's German translation—the first religious motets in a language other than Latin. Though Stoltzer was also receptive to Luther's ideas, he never converted, perhaps out of an excess of caution, or because death carried him off, in 1526, before he could do so. His mostly sacred output demonstrates an exquisite attention to the text, a thorough contrapuntal knowledge, and a harmonic richness that recalls Josquin. It constitutes, according to Lothar Hoffman-Erbrecht, "the first peak of a specifically German polyphony that can be considered a worthy musical counterpart to the art of Albrecht Dürer."*

Supported by a burgeoning organ-building trade—advancements from this period include the coupling of the great and positive organs, development of the pedal, and differentiation of stops—Germany was home to organ music's greatest representatives during this era. Paul Hofhaimer, musician to Emperor Maximilian I in Vienna and organist at Salzburg cathedral, taught numerous students, among them **Hans Buchner**, born in Ravensburg in 1483, and as of 1506 organist at the cathedral in Konstanz. In addition to evaluating organs in Zürich and Heidelberg, he assembled a significant *Fundamentbuch* manuscript comprising numerous pieces for organ accompanied by annotations specifying performance techniques and improvisation on plainchant melodies.

Like the organ, the lute is a polyphonic instrument that allows for the transcription of multi-part vocal works, requiring the instrument to be played with the fingers rather than a plectrum. However, in contrast to the organ, its use by numerous amateurs led the newly-established music printing

Épaulée par une facture en plein essor – couplage du positif et du grand orgue, développement de la pédale et différenciation des registres –, c'est en Allemagne que la musique d'orgue connaît à l'époque ses meilleurs représentants. Paul Hofhaimer, musicien de l'empereur Maximilien à Vienne et organiste à la cathédrale de Salzbourg, a formé de nombreux élèves, parmi lesquels **Hans Buchner**, né à Ravensbourg en 1483 et dès 1506 organiste de la cathédrale de Constance. En plus d'expertiser des orgues à Zürich et à Heidelberg, notamment, il rassemble dans un important *Fundamentbuch* manuscrit de nombreuses pièces d'orgue accompagnées de commentaires sur le jeu de l'instrument et l'improvisation sur les mélodies de plain-chant.

Comme l'orgue, le luth est un instrument polyphonique, permettant la transcription d'œuvres vocales à plusieurs voix – qui demande le jeu avec les doigts plutôt qu'avec le plectre. Mais, contrairement à l'instrument à tuyaux, son usage auprès de nombreux amateurs amène l'imprimerie musicale, toute nouvelle, à éditer son vaste répertoire. D'importants luthistes, comme Hans Gerle ou **Hans Neusidler**, né à Presbourg vers 1508 et établi à Nuremberg dès 1530, nous laissent danses variées, fantaisies polyphoniques et pièces libres.

Dans le domaine vocal profane, le *Tenorlied*, genre typiquement allemand, enserme dans un tissu polyphonique parfois rythmiquement complexe une chanson déjà populaire ou composée exprès, confiée le plus souvent à la partie de ténor. Cet enrobage est pris en charge par divers instruments ou d'autres voix qui reprennent le texte de la chanson. Son plus grand représentant demeure **Ludwig Senfl**, né à Bâle vers 1486. Senfl entre à l'âge de dix ans à la chapelle de Maximilien de Habsbourg, dirigée par Heinrich Isaac, un des grands musiciens franco-flamands de son temps, qui le forme et qu'il remplacera à la tête



Albrecht Dürer  
*La Sainte Famille avec quelques saints et deux anges musiciens (détail)*

*industry to publish the vast repertoire for lute. Notable lutenists, such as Hans Gerle or Hans Neusidler, who was born in Pressburg around 1508 and settled in Nuremberg in 1530, left behind various dances, polyphonic fantasias, and freeform pieces.*

*In the realm of secular vocal music, the Tenorlied—a characteristically German genre—embeds within an at times rhythmically complex polyphonic texture either an existing popular melody or one composed specifically for the piece in question, most often assigned to the tenor. The other parts are either performed by various instruments or other voices that take up the song's text. The genre's greatest composer remains Ludwig Senfl, born in Basel around 1486. At ten years of age, Senfl joined the choir of the Hofkapelle of Emperor Maximilian I, directed by Heinrich Isaac—one of the great Franco-Flemish musicians of his time—who trained him, and whom Senfl replaced at the head of the institution in 1512. Shortly after the death of the emperor in*

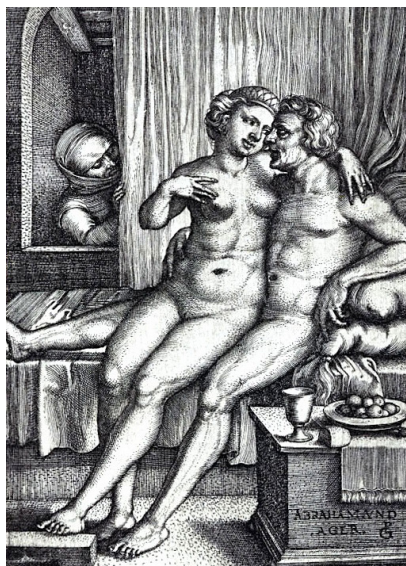


de l'institution en 1512. Peu après le décès de l'empereur en 1520, Senfl devient maître de chapelle de la cour de Bavière à Munich jusqu'à sa mort vers 1543. Bien que très lié à Luther, qui apprécie sa musique et avec qui il entretient une correspondance au début des années 1530, il est resté fidèle au catholicisme. Son œuvre se partage entre religieux et profane; ses *Tenorlieder* témoignent d'un sens mélodique tout à fait séduisant et d'une science consommée. Leurs textes abordent tant la langueur amoureuse que la plus verte paillardise; son *Lust hab ich g'habt zuer Musica*, autobiographique, est un hommage appuyé à son maître Isaac, à qui il reconnaît tout devoir...

© François Filiatrault, 2021

*1520, Senfl became Kapellmeister at the Bavarian court in Munich, where he remained until his death in 1543. While he was connected to Luther, who admired his music and with whom Senfl maintained a correspondence at the start of the 1530s, he remained a loyal Catholic. Senfl's output comprises both secular and sacred works, and his Tenorlieder attest to a charming melodic sensibility and consummate knowledge of his craft. Their texts speak as much of amorous languor as they do crude lasciviousness; Senfl's autobiographical Lust hab ich g'habt zuer Musica pays homage to his master Isaac, to whom he owed everything...*

© François Filiatrault, 2021  
Translated by Trevor Hoy



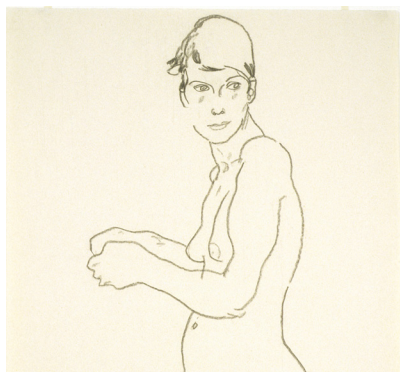
Georg Pencz  
*Abraham et Agar épiés par Sarah*

## LES ANNÉES 1900

Tant dans les arts plastiques qu'en musique, l'Allemagne et l'Autriche ont connu durant les trois premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle une période d'innovations et d'expérimentations qui allaient marquer le siècle entier. Juste avant la Grande Guerre, l'expressionnisme domine dans les œuvres des Egon Schiele, Emil Nolde, Wassily Kandinsky et Käthe Kollwitz, au moment où, en musique, Arnold Schoenberg et ses disciples Alban Berg et Anton Webern abandonnent la tonalité classique au profit d'une liberté atonale dont les puissantes dissonances servent les émotions les plus extrêmes. En 1899, cinq ans avant sa rencontre avec Schoenberg, **Anton Webern** avait composé, à l'âge de quinze ans, ses *Deux pièces pour violoncelle et piano*; à part un lied, ce sont les œuvres les plus anciennes qu'il nous reste de lui. Les deux morceaux, respectivement en *sol* majeur et en *fa* majeur, sont marqués *Langsam* (Lent); bien qu'éloignés sur plusieurs aspects de ses œuvres ultérieures, on y retrouve pourtant des indices du style de sa maturité, la brièveté et la concision d'abord ainsi que la profondeur passionnée de l'expression, aspect que Webern mettra toujours au cœur de son art.

**Lyonel Feininger** est bien connu aujourd'hui pour son importante production picturale – le MBAM lui a consacré en 2012 une vaste rétrospective –, mais la musique a toujours occupé chez lui une place très importante. Né dans une famille de musiciens, il joue du violon, de l'orgue et du piano, considérant la pratique quotidienne d'un instrument comme une forme de discipline spirituelle et intellectuelle. Feininger voue à Bach une admiration sans partage et, lorsque son ami Hans Brönnner lui offre un exemplaire de *L'Art de la fugue*, il se met en tête de composer lui aussi des fugues, pour l'orgue et pour le piano, soit

*The first three decades of the 20th century witnessed a period of great innovation and experimentation in Austrian and German visual art and music, one whose influence would be felt over the course of the entire century. In the years immediately preceding the First World War, Expressionism was the dominant artistic style, associated with the works of Egon Schiele, Emil Nolde, Wassily Kandinsky, and Käthe Kollwitz. In the musical realm, Expressionism's foremost proponents, Arnold Schoenberg and his disciples Alban Berg and Anton Webern, abandoned traditional tonality to produce dissonant, freely atonal works of immense emotional extremes. Five years before he first approached Arnold Schoenberg for composition lessons however, a fifteen-year-old **Anton Webern** composed his *Two Pieces For Cello and Piano* in 1899; apart from a lied, the *Two Pieces* are his earliest surviving juvenilia. Both pieces, one in G major and the other in F major, are marked *Langsam* (Slowly). While in many ways they little resemble Webern's later compositions, upon further inspection one finds traces of what would become hallmarks of Webern's mature style: notably the pieces' brevity and concision, and the intense passion and depth of feeling of the music, which Webern would later declare was central to his art.*



Egon Schiele  
*Femme nue debout* (détail)

une vingtaine entre 1919 et 1927. *La Fugue pour piano n° 3*, en sol majeur, sous-titrée « *Gigue* », date de 1922, du temps où Feininger dirige l'atelier de gravure de la nouvelle école du Bauhaus de Walter Gropius. L'esthétique défendue par ce mouvement cultive une certaine nostalgie pour le Moyen Âge allemand, et son organisation calque sa structure sur celles des corporations médiévales – une position bien rendue par Feininger dans la représentation gravée d'une cathédrale gothique qui figure en tête du manifeste du mouvement.

La musique de Bach et d'autres maîtres du Baroque a également beaucoup influencé les conceptions de **Paul Hindemith** au début des années 1920, au moment où il délaisse un style expressionniste très personnel pour une écriture linéaire et polyphonique plus épurée, plus « objective », qui correspond, en musique, au courant de la *Neue Sachlichkeit* (la Nouvelle Objectivité, ou, plus précisément, le nouveau pragmatisme). Associé à la République de Weimar – qui remplace l'Empire allemand après l'abdication de Guillaume II en 1918 –, ce programme esthétique se pose en réaction tant à l'idéalisme romantique qu'au retour sur soi expressionniste. Plutôt que de puiser à l'expérience subjective, artistes et musiciens se préoccupent de la représentation objective du monde qui les entoure, sans occulter la décadence, la déraison et la brutalité sordide des années d'après-guerre, comme en font foi les représentations satiriques et souvent mordantes d'Otto Dix, George Grosz et Max Beckmann.

La *Sonate pour violoncelle et piano op. 11 n° 3*, composée en 1919 et révisée deux ans plus tard, témoigne de la transition stylistique de Hindemith. Dans la première mouture, le mouvement central avait reçu le titre programmatique de *Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale* (Dans les roseaux. Cortège funèbre et bacchanale), une allusion au poème de Walt Whitman *When lilacs last in the*

*While **Lyonel Feininger** is primarily known for his paintings, music occupied an important place in his life. Born into a musical family, Feininger played violin, piano, and organ, often practicing daily as a form of spiritual and intellectual exercise. Feininger revered above all else the music of J.S. Bach, and when his friend Hans Brönnner gifted him a copy of The Art of Fugue, he felt compelled to try his own hand at composing fugues, producing a handful for either piano or organ between 1919 and 1927. The Fugue No. 3 in G major, subtitled "Gigue," dates from 1922, when Feininger resided in Weimar as master of the printmaking workshop at Walter Gropius' new Bauhaus school. A key aspect of the Bauhaus' ideology was its nostalgic view of the German Middle Ages, and the school's organizational structure emulated that of a medieval craft guild; this sentiment is expressed in Feininger's famous woodcut of a gothic cathedral, which adorned the cover of the school's manifesto.*

*The music of Bach and other Baroque masters also influenced **Paul Hindemith's** thinking in the early 1920s, as he moved from a personal brand of Expressionism to a pared-down style that was primarily linear and polyphonic in nature—a more "objective" style which became synonymous with the *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity, or more accurately, "new matter-of-factness") in music. The artistic movement that became most associated with the Weimar Republic—the democratic state that replaced the German Empire following the Kaiser's abdication in 1918—, *Neue Sachlichkeit* arose in reaction to the Romantic idealism and self-involvement of Expressionism. Rather than turning inward to express subjective emotional experiences, artists instead sought to achieve an objective representation of the contemporary world, one that did not shy away from depicting all the decadence, follies, and brutal realities of life in the early years of the Weimar Republic—portrayed in the work of Otto Dix, George Grosz, and Max Beckmann in a sordid and at times biting satirical manner.*



Max Beckmann  
Autoportrait

door-yard bloom'd. Pour la seconde version, Hindemith retranche les deux mouvements extrêmes et retire le titre de la partie centrale, puis compose un nouveau premier mouvement, afin d'obtenir une composition de musique pure. Cette nouvelle page change la signification originelle du deuxième mouvement : plutôt que de dépeindre une sauvage bacchanale, les passages ostinato, avec leurs motifs récurrents, reprennent en réduction le matériau du début du premier mouvement. La cohérence interne est encore renforcée par l'emploi du triton, ou *diabolus in musica* – comme l'intervalle *la - mi* bémol concluant le premier mouvement –, qui revient fréquemment jusqu'à la toute fin de l'œuvre. Malgré les nombreuses dissonances qui marquent cette *Sonate*, Hindemith n'a jamais totalement, dans sa production, renoncé à la tonalité. Ce sont plutôt ses contemporains qui, comme Webern, se chargeront d'ouvrir de nouvelles voies...

© Trevor Hoy, 2021  
Traduction de François Filiatrault

*The Cello Sonata, Op. 11, No. 3, first composed in 1919 and then revised in 1921, exemplifies Hindemith's stylistic transition. In the original three-movement iteration of the sonata, the middle movement bore the programmatic title Im Schilf. Trauerzug und Bacchanale (Among the reeds. Funeral procession and bacchanale), in reference to Walt Whitman's poem When lilacs last in the door-yard bloom'd. When Hindemith reworked the sonata, he excised the outer two movements and removed the programmatic title from the middle one, and then composed a new first movement to create a two-movement work of purely absolute music. This new first movement furthermore altered the meaning of the original middle movement; rather than portraying a wild bacchanale, the many ostinato repetitions now became a motivic reduction of material introduced at the beginning of the first movement. Cohesion between the movements is further reinforced by the interval of a tritone, dropping from A to E-flat, which closes the first movement—the diabolus in musica makes frequent appearances throughout the second movement. But for all the coarse, dissonant harmonies that abound in the Op. 11, No. 3, Hindemith never entirely abandoned tonality in his music; it would instead be the task of his contemporaries, such as Anton Webern, to chart a path into that unknown territory...*

© Trevor Hoy, 2021

---

## Les années 1500

Albrecht Dürer, Nuremberg 1471 – Nuremberg 1528, *L'adoration des mages*, 1511, gravure sur bois. Musée du Louvre, don du baron Edmond de Rothschild.

*Albrecht Dürer, Nuremberg 1471 – Nuremberg 1528, Adoration of the Magi, 1511, woodcut. Louvre Museum, gift of the Baron Edmond de Rothschild.*

Albrecht Dürer, Nuremberg 1471 – Nuremberg 1528, *La Sainte Famille avec quelques saints et deux anges musiciens*, 1511, gravure sur bois. Metropolitan Museum of Art, don de Junius Spencer Morgan.

*Albrecht Dürer, Nuremberg 1471 – Nuremberg 1528, The Holy Family with Saints and Two Musical Angels, 1511, woodcut. Metropolitan Museum of Art, gift of Junius Spencer Morgan.*

Georg Pencz, Allemagne vers 1500 – Leipzig 1550, *Abraham et Agar épiés par Sarah*, vers 1548, burin, état unique. MBAM, don de Freda et Irwin Browns. Photo MBAM

*Georg Pencz, Germany about 1500 – Leipzig 1550, Abraham and Hagar Being Spied On by Sarah, about 1548, engraving, only state. MMFA, gift of Freda and Irwin Browns. Photo MMFA*

## Les années 1900

Egon Schiele, Tulln 1890 – Vienne 1918, *Femme nue debout*, 1917, fusain. MBAM, achat, legs Horsley et Annie Townsend. Photo MBAM

*Egon Schiele, Tulln 1890 – Vienna 1918, Standing Female Nude, 1917, charcoal. MMFA, purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest. Photo MMFA*

Lyonel Feininger, New York 1871 – New York 1956, *Cathédrale, Couverture du « Manifeste et programme du Bauhaus »*, texte de Walter Gropius (1883-1969), 1919, gravure sur bois de fil, texte imprimé. MBAM, achat, fonds Cecil et Marguerite Buller.

*Lyonel Feininger, New York 1871 – New York 1956, Cathedral, Cover page of the "Manifesto and Program of the State Bauhaus," text by Walter Gropius (1883-1969), 1919, woodcut, letterpress. MMFA, purchase, Cecil and Marguerite Buller Fund.*

Max Beckmann, Leipzig 1884 – New York 1950, *Autoportrait*, 1922, gravure sur bois de fil. MBAM, achat, legs Horsley et Annie Townsend. Photo MBAM

*Max Beckmann, Leipzig 1884 – New York 1950, Self-portrait, 1922, woodcut. MMFA, purchase, Horsley and Annie Townsend Bequest. Photo MMFA*

## THOMAS STOLTZER

Jusques à quand, Éternel,  
m'oublieras-tu sans cesse ?  
Jusques à quand me cacheras-tu  
ta face ?  
Jusques à quand aurai-je des  
soucis dans mon âme, et chaque  
jour des chagrins dans mon cœur ?  
Jusques à quand mon ennemi  
s'élèvera-t-il contre moi ?  
Regarde, réponds-moi,  
Éternel, mon Dieu !  
Donne à mes yeux la clarté,  
Afin que je ne m'endorme pas du  
sommeil de la mort,  
afin que mon ennemi ne dise pas :  
Je l'ai vaincu !  
Et que mes adversaires ne se  
réjouissent pas, si je chance.  
Moi, j'ai confiance en ta bonté,  
j'ai de l'allégresse dans le cœur,  
à cause de ton salut; je chante à  
l'Éternel, car il m'a fait du bien.

Psauter 13  
Traduction de Louis Segond

## HERR, WIE LANG WILT DU MEIN SO GAR VERGESSEN?

Herr, wie lang wilt du mein so gar  
vergessen?  
Wie lang verbirgest du dein Antlitz  
für mir?  
Wie lang soll ich Rat suchen in  
meiner Seele und Leid tragen in  
meinem Herzen?  
Wie lang soll sich der Feind über  
mich erheben?  
Schau doch und erhöre mich,  
mein Herr, mein Gott!  
Erleucht meine Augen,  
dass sie nicht im Tod entschlafen,  
dass nicht mein Feind sich rühme,  
er sei mein mächtig worden,  
und meine Widersacher sich nicht  
freuen,  
dass ich umgestoßen sei.  
Ich hoff aber auf deine Güte,  
mein Herz freuet sich deins Heils.  
Ich will dem Herrn singen,  
dass er mir wieder aufgeholfen hat.

Psalm 13, Übersetzung von  
Martin Luther

*How long wilt thou forget me,  
O Lord? for ever?  
how long wilt thou hide thy face  
from me?  
How long shall I take counsel in  
my soul,  
having sorrow in my heart daily?  
How long shall mine enemy be  
exalted over me?  
Consider and hear me,  
O Lord my God:  
lighten mine eyes,  
lest I sleep the sleep of death;  
Lest mine enemy say,  
I have prevailed against him;  
and those that trouble me rejoice  
when I am moved.  
But I have trusted in thy mercy;  
my heart shall rejoice in thy  
salvation.  
I will sing unto the Lord,  
because he hath dealt bountifully  
with me.*

Psalm 13  
King James Bible

## LUDWIG SENFL

J'ai toujours aimé la musique  
depuis ma jeunesse jusqu'à  
aujourd'hui,  
j'ai appris mes notes « ut ré mi fa  
sol la »  
et j'ai continué à étudier  
et voilà que je n'ai plus eu  
une minute de repos,  
car je ne souhaitais  
rien d'autre que chanter.  
Rien ne pouvait m'arrêter;  
voilà comment tout a commencé.  
Isaac, c'est le nom [de mon maître];  
l'on oubliera pas  
l'élégance et la clarté  
de ses compositions, ni  
ses trouvailles rythmiques,  
et voilà pourquoi  
aujourd'hui encore on estime son art  
et on fait sa louange.  
Seigneur Jésus Christ,  
donne-lui aux cieux sa part de grâce  
divine.

Traduction de Geneviève Bégou  
© harmonia mundi usa

## LUST HAB ICH G'HABT ZUER MUSICA

Lust hab ich g'habt zuer Musica  
von Jugend auf wie noch bisher,  
von erst „ut re mi fa sol la“  
geübt, danach durch weiter Lehr'  
kam es dazu,  
daß ich kein Ruh  
mehr haben mocht, denn nur im  
G'sang  
stund mein Begier,  
da half nichts für,  
aus dem erfolgt der erst' Anfang.  
Isaac, das war der Name sein.  
Halt wohl, es werd vergessen nit,  
wie er sein Kompositz so fein  
und klar hat g'setzt, dazu auch mit  
Mensur geziert.  
Dadurch probiert,  
noch heutig's Tags sein Lob und  
Kunst  
vorhanden ist.  
Herr Jesus Christ,  
teil' ihm dort mit göttliche Gunst!

*I have enjoyed music  
from youth up to right now;  
I began with ut re mi fa sol la  
and then went on to further study  
till it reached a point  
that I could have  
no more rest, for only in song  
lay my desire  
There was no help for it;  
that was how it first began.*

*Isaac was his name;  
I do not think it will be forgotten  
with what refinement and clarity  
he composed, and also  
embellished the measure;  
therefore approved  
his praise and art  
survive even today.  
Lord Jesus Christ  
give him his share of divine grace  
in heaven.*

Translated by Leofranc Holford-Strevens  
© harmonia mundi usa



## LUDWIG SENFL

## IM MEYEN HÖRT MAN DIE HANEN KREEN

En mai, les coqs chantent victoire!  
Garde ta bonne humeur  
ô jolie fille du fermier,  
nous sommes prêts à semer l'avoine!  
Tu m'es plus chère que le garçon  
de ferme,  
et tu ranimes les anciens rites.  
Allons, ma belle, allons!  
Tu me rends si heureux  
quand je t'approche tendrement  
de derrière les fourneaux et tout  
autour.  
Réjouis-toi, jolie fille du fermier,  
me voici, j'arrive!

Il y a douze longs mois  
dans une année complète.  
Ainsi ce que nous disent les sages  
est l'absolue vérité.  
À chacun sa nature :  
l'un gaspille, l'autre ménage.  
Allons, ma belle, allons!  
Tu me rends si heureux  
quand je t'approche tendrement  
de derrière les fourneaux et tout  
autour.  
Réjouis-toi, jolie fille du fermier,  
me voici, j'arrive!

Traduction de François Filiatrault

Im Meyen hört man die Hanen kreen  
freu dich du schöns brauns  
Megetlein,  
hilf mir den Habern säen,  
bist mir vil lieber, dann der Knecht,  
ich thu dir deine alte Recht.  
Bum Megdlein bum,  
ich freu mich dein ganz um und um  
wo ich freundlich zu dir kum  
hinter dem Ofen und um und um  
freu dich du schöns brauns  
Megetlein,  
ich kum, ich kum, ich kum.

Es seinde zwölf Monat  
im ganzen langen Jare,  
das sagen uns die Weisen ganz  
und gar für ware,  
ein jedes hat sein eigne art,  
einer der zert, der ander spart.  
Bum Megdlein bum,  
ich freu mich dein ganz um und um  
wo ich freundlich zu dir kum  
hinter dem Ofen und um und um  
freu dich du schöns brauns  
Megetlein,  
ich kum, ich kum, ich kum.

*In May, in May,  
the cocks are heard to crow.  
Be cheerful you pretty peasant girl,  
we'll sow the oats.  
I like you better than the farmhand,  
you give me my ancient rights.  
Bang, girl, bang!  
I really enjoy you all over,  
when I come to you in a friendly way,  
behind the oven and all around.  
Be cheerful, you pretty peasant girl;  
I'm coming, I'm coming!*

*There are twelve months  
in the whole long year.  
So the wise ones tell us  
absolutely true.  
Each one has its own nature;  
one consumes, another saves.  
Bang, girl, bang!  
I really enjoy you all over,  
when I come to you in a friendly way,  
behind the oven and all around.  
Be cheerful, you pretty peasant girl;  
I'm coming, I'm coming!*

*Translated by Leofranc Holford-Strevens  
© harmonia mundi usa*

## LUDWIG SENFL

## ACH ELSELEIN, LIEBES ELSELEIN MEIN

Ah! Elselein, ma chère Elselein,  
j'aimerais tant être près de toi,  
mais deux obstacles liquides  
nous séparent l'un de l'autre.

Cela m'afflige profondément,  
chère compagne de mon cœur.  
Pour parler de toute mon âme,  
je dirais que c'est un grand malheur.

Le temps, espérons-le, y mettra fin,  
La chance, espérons-le, y mettra fin,  
tournant tout à notre avantage,  
ô toi, Elselein, élue de mon cœur.

Traduction de François Filiatrault

Ach Elselein, liebes Elselein mein,  
wie gern wär' ich bei dir!  
So sein zwei tiefe Wasser  
wohl zwischen dir und mir.

Das bringt mir großen Schmerzen,  
herzallerliebster Gsell.  
Red' ich von ganzem Herzen,  
hab's für groß Ungefall.

Hoff' Zeit werd' es wohl enden,  
hoff' Glück werd' kummen drein,  
sich in alls Guets verwenden,  
herzliebstes Elselein!

*Ah, Elsie, my dear Elsie,  
how I wish I were with you!  
But there are two deep waterways  
between you and me.*

*That brings me great pain,  
darlingest companion.  
I say with all my heart,  
I count it a great misfortune.*

*I hope time will put an end to it,  
I hope that luck will come,  
and do every good service,  
my dearest Elsie!*

*Translated by Leofranc Holford-Strevens  
© harmonia mundi usa*

Il y avait un brave homme, dont la femme  
avait le Diable au corps.  
Elle eut le culot, la fière,  
de demander à son mari  
de partir faire les foins  
dans les verts près de la vallée.

L'homme était prêt à satisfaire  
la demande de sa femme.  
Mais il monta en cachette  
tout en haut du grenier.  
Elle le croyait parti aux foins  
dans les verts près de la vallée.

Arrive alors un jeune homme  
qui entre dans la maison.  
Ce n'était pas la première fois  
que la jeune femme le recevait.  
« Mon mari? Il est parti aux foins  
dans les verts près de la vallée. »

Il la prend alors par la taille  
et lui fait Dieu seul sait quoi.  
Soudain le mari s'écrie du grenier :  
« Fais donc, je suis toujours ici  
et ne suis pas encore parti aux foins  
dans les verts près de la vallée. »

« Ah! Fidèle et tendre époux,  
pardonne-moi, je t'en supplie!  
Je n'aurai de cesse toute ma vie  
de te préparer les meilleurs plats.  
Je te croyais parti aux foins  
dans les verts près de la vallée. »

« Et quand bien même je serais  
parti  
tourner des bottes de foin,  
pourquoi donc t'étendrais-tu  
aux côtés d'un autre homme?  
Alors, que le Diable aille aux foins  
dans les verts près de la vallée. »

Traduction : © Accord  
et François Filiault

Es hett ein Biedermann ein Weib,  
ihr Tück wollt sie nit lan,  
das macht ihr gerader stolzer Leib,  
das sie bat ihren Mann,  
und dass er führ ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.

Der Mann, der wollt erfüllen  
der Frauen ihren Willen,  
er stieg heimlich zum Laden ein  
wohl auf die Dielen;  
sie meint, er wär ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.

Indem so kam ein junger Knab  
ins Haus gegangen,  
er ward vom selben Fräuelein  
gar schon empfangen:  
„Mein Mann, der ist ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.“

Er nahm sie bei der Mitten,  
er tät ihr, weiß nit wie.  
Der Hermann auf der Dielen sprach:  
„Fahr schon, ich bin noch hie,  
ich bin noch nit ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.“

„Ach trauter, lieber Hermann  
nun verzeihe mir das,  
ich will dir all mein Leben lang  
kochen desterbass;  
ich meint', du wärst ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.“

„Und wenn ich schon nach  
Haberstroh  
wär ausgegangen,  
wolstu dich darum legen  
zu andern Mannen,  
so fahr der Teufel ins Heu, ins Heu,  
nach Gromat in das Heu.“

*A gentleman once had a wife  
who would not stop deceiving,  
'twas because of her straight  
proud body,  
she asked her husband  
to go haying, go haying,  
go haying in Gromat.*

*The man wanted to fulfil  
his wife's request,  
he secretly climbed in by the window  
and up to the attic;  
she thought he'd gone haying,  
gone haying,  
gone haying in Gromat.*

*At this time a young man came  
into the house,  
he was received most prettily  
by the same young woman,  
"My man, he's gone haying, gone  
haying,  
gone haying in Gromat."*

*He clasped her around the waist  
and did I don't know what.  
But Hermann in the attic said:  
"Go away, I am still here,  
I haven't yet gone haying, gone  
haying,  
gone haying in Gromat."*

*"Oh dear and faithful Hermann  
if you forgive me now  
as long as I live, I will  
cook for you even better,  
I thought you'd gone haying, gone  
haying,  
gone haying in Gromat."*

*"And if to fetch the oat straw  
I had gone away,  
did you have to then lie  
with other men,  
then let the devil go haying, go  
haying,  
go haying in Gromat."*

Translation by David Kosviner  
© Carus-Verlag

## Ensemble ALKEMIA



ALKEMIA, c'est l'alchimie des voix, des couleurs et des idées qui recrée de manière ludique et réinventée un millénaire de musique vocale, essentiellement a cappella. Par sa maîtrise de l'arrangement et s'appuyant sur les meilleures recherches historiques, ses interprétations font découvrir des bijoux oubliés, des œuvres nouvelles et des classiques revisités. L'Ensemble a été finaliste au concours Early Music America à New York ainsi qu'aux Prix Opus dans la catégorie Concert de l'année. Cofondé et dirigé par Dorothea Ventura, chanteuse, claveciniste, danseuse et comédienne, et par Jean-François Daignault, chanteur, compositeur et arrangeur spécialisé en musique ancienne, il est heureux d'inviter aujourd'hui quelques interprètes talentueux et polyvalents à se joindre à lui : William Kraushaar, basse et compositeur qui s'est taillé une place de choix au sein de nombreux ensembles vocaux professionnels canadiens, Femke Bergsma, flûtiste à bec et passionnée de musique médiévale, Marie-Laurence Primeau, qui mène une carrière active en musique ancienne tant à la flûte à bec qu'à la viole de gambe, et le ténor, luthiste et guitariste Kerry Bursey, qu'on peut entendre au sein d'ensembles tels que Caprice, le Studio de musique ancienne de Montréal et L'Harmonie des saisons.

*Ensemble ALKEMIA's voices, colours, and ideas are steeped in the alchemy of a millennium of a capella vocal music, informed by the latest historical research. The ensemble's masterful arrangements breathe new life into old favourites and forgotten gems, and new works are composed especially for it. ALKEMIA was a finalist in the Early Music America Competition in New York and on three occasions at the Opus Awards in the category Concert of the Year. Cofounded and directed by singer, harpsichordist, dancer, and actor Dorothea Ventura and Jean-François Daignault, a singer, composer, and arranger specializing in early music, Ensemble ALKEMIA is delighted to have several talented and versatile performers join its ranks for this concert: composer and bass William Kraushaar, who has established a privileged position in numerous prestigious Canadian vocal ensembles; recorderist Femke Bergsma, who possesses a deep passion for medieval music; Marie-Laurence Primeau, a performer equally at ease on recorder and viola da gamba with a solid reputation on the early music scene; and tenor, guitarist, and lutenist Kerry Bursey, who performs with renowned ensembles such as the Studio de musique ancienne de Montréal, Ensemble Caprice, and Harmonie des Saisons.*

## Stéphane Tétreault

violoncelle / cello



Outre de nombreux prix et distinctions, Stéphane Tétreault s'est vu décerner le prix Virginia-Parker en 2019, remis par le Conseil des arts du Canada en reconnaissance de son talent, de son travail et de l'excellence de ses réalisations ainsi que pour sa contribution précieuse à la vie culturelle au Canada et à l'étranger. Nommé premier soliste en résidence de l'Orchestre Métropolitain, il s'est produit, entre autres chefs, avec Yannick Nézet-Séguin lors de la saison 2014-2015. M. Tétreault a partagé la scène avec le célèbre violoniste et chef d'orchestre Maxime Vengerov ainsi qu'avec les pianistes Alexandre Tharaud, Jan Lisiecki et Marc-André Hamelin. Il a participé à de nombreux cours de maître, notamment avec les violoncellistes Gautier Capuçon et Frans Helmerson. Son premier disque a été nommé Editor's Choice par le célèbre magazine *Gramophone* en mars 2013, alors que son deuxième, enregistré avec la pianiste Marie-Ève Scarfone, figure sur la liste des meilleurs enregistrements de l'année 2016 du Critics' Choice de *Gramophone*. Il joue sur le violoncelle Stradivarius Comtesse de Stainlein, de 1707, aimablement prêté par Madame Sophie Desmarais.

*In addition to countless awards and honours, Stéphane Tétreault received the prestigious 2019 Virginia Parker Prize of the Canada Council for the Arts in recognition of his outstanding talent, musicianship, artistic excellence, and valuable contribution to artistic life in Canada and abroad. Chosen as the Orchestre Métropolitain's first ever Soloist-in-Residence, he performed alongside Yannick Nézet-Séguin during the 2014-2015 season. Tétreault has performed with violinist and conductor Maxim Vengerov and has worked with pianists Alexandre Tharaud, Jan Lisiecki, and Marc-André Hamelin. He has taken part in several masterclasses, notably with cellists Gautier Capuçon and Frans Helmerson. His debut CD was selected as Editor's Choice in the March 2013 issue of Gramophone, while his second album with pianist Marie-Ève Scarfone was named Critics' Choice 2016 by the same magazine and recognized as one of the top albums of the year. Tétreault performs on the 1707 Countess of Stainlein, ex-Paganini Stradivarius cello, generously loaned to him by Sophie Desmarais.*



© Anne Éthier

## Olivier Hébert-Bouchard

piano

Lauréat de nombreux concours internationaux, le pianiste Olivier Hébert-Bouchard s'est taillé une place de choix au Canada comme un des récitalistes les plus actifs de sa génération. Membre fondateur du Trio Émerillon, de l'Ensemble Phoenix et de Champ29, il entretient également une collaboration fructueuse avec plusieurs musiciens québécois d'exception, notamment la flûtiste Ariane Brisson et le violoncelliste Stéphane Tétreault. Très présent sur les ondes radiophoniques, on peut l'entendre à ICI Musique, à Radio-Canada International, à la CBC et à l'Union Européenne de radio-télévision. On peut aussi prendre connaissance de son travail sur *La Fabrique culturelle*, dans le documentaire *Cours de maître* sur le réseau des Conservatoires de musique du Québec, et dans le long-métrage de Luc Dionne *L'Enfant prodige*, où il « joue » les mains du compositeur André Mathieu. De 2011 à 2015, M. Hébert-Bouchard a été professeur d'accompagnement au piano successivement au Conservatoire de musique de Rimouski, au Conservatoire de musique de Québec et à l'Université Laval. Depuis son arrivée à Montréal en 2015, il développe une relation étroite de mentor et de collaborateur avec le corps professoral de l'Université de Montréal et de l'Université McGill, et depuis 2020, il occupe également un poste de pianiste accompagnateur à l'UQÀM.

*A laureate of numerous international competitions, pianist Olivier Hébert-Bouchard is rapidly making a name for himself on the Canadian music scene as one of the most busy collaborative pianists of his generation. A founding member of Trio Émerillon, Ensemble Phoenix, and Champ29, he also collaborates with several notable Quebec musicians, including flautist Ariane Brisson and cellist Stéphane Tétreault. He can often be heard performing on ICI Musique, Radio-Canada International, CBC, and the European Broadcasting Union, and appeared in La Fabrique culturelle's documentary Classes de maîtres about the music conservatory system in Quebec. He was also cast in Luc Dionne's film L'Enfant prodige, in which he "played" the hands of composer André Mathieu. From 2011 to 2015, Hébert-Bouchard taught collaborative piano at the Conservatoire de musique de Rimouski, Conservatoire de musique de Québec, and Université Laval. Since his arrival in Montreal in 2015, he is in extremely high demand as a collaborator and coach for many professors' studios at Université de Montréal and McGill University, and in 2020 he was appointed collaborative pianist at UQÀM.*

# SONS ET COULEURS

LA MUSIQUE  
AU MUSÉE  
DES BEAUX-ARTS  
DE MONTRÉAL

La salle Bourgie et le Musée des beaux-arts de Montréal proposent une série d'expériences sensorielles inusitées où la musique habite les salles d'exposition pour poser un regard différent sur les œuvres d'art de la collection du MBAM. Ou serait-ce plutôt la présence de ces œuvres qui permet d'écouter la musique autrement ?

Découvrez dès aujourd'hui ces capsules vidéo exceptionnelles en visitant [mbam.qc.ca/fr/sons-et-couleurs](http://mbam.qc.ca/fr/sons-et-couleurs)

# SOUNDS AND COLOURS

MUSIC AT  
THE MONTREAL  
MUSEUM OF  
FINE ARTS

Bourgie Hall and The Montreal Museum of Fine Arts present a series involving unique sensory experiences, where music inhabits the exhibition galleries to create a new perspective on the artworks in the MMFA's collection. Or rather, is it these works that make us experience the music differently?

Discover these remarkable videos today by visiting [mbam.qc.ca/en/sounds-and-colours](http://mbam.qc.ca/en/sounds-and-colours)



SALLE  
BOURGIE

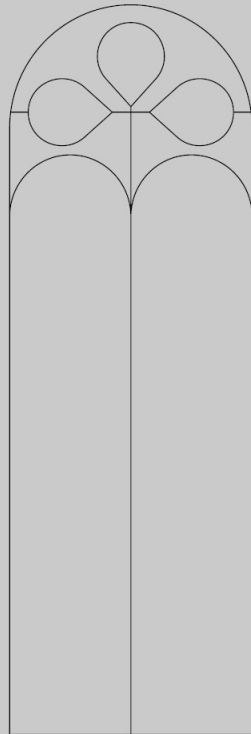


MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS  
MONTRÉAL

Présenté par







## SAISON 10<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE: RESTEZ À L'AFFÛT !

Abonnez-vous à l'infolettre de la salle Bourgie pour découvrir en primeur la programmation musicale de la saison 2021-2022, qui sera dévoilée au courant de l'été, ainsi que pour avoir accès à une prévente exclusive pour un choix de concerts !

Pour s'abonner, visitez [sallebourgjie.ca](http://sallebourgjie.ca)

## 10<sup>th</sup> ANNIVERSARY SEASON: STAY TUNED!

Subscribe to Bourgie Hall's newsletter and be the first to discover the 2021-2022 season programming, which will be unveiled during the summer, as well as to enjoy access to an exclusive pre-sale on a selection of concerts!

To subscribe, visit [bourgjehall.ca](http://bourgjehall.ca)

---

## Équipe de la salle Bourgie / Bourgie Hall Team

### **Isolde Lagacé**

Directrice générale et artistique

### **Sophie Laurent**

Directrice artistique adjointe

### **Isabelle Brien**

Responsable des communications

### **Julie Olson**

Responsable du marketing

### **Miguel Chehuan Baroudi**

Responsable de l'administration

### **Laurine Pierrefiche**

Responsable de la billetterie  
et adjointe administrative

### **Trevor Hoy**

Responsable des programmes imprimés

### **Nicolas Bourry**

Responsable de la production

### **Roger Jacob**

Responsable technique

---

## Conseil d'administration / Board of directors

**Pierre Bourgie** Président

**Carolyne Barnwell** Secrétaire

**Colin Bourgie** Administrateur

**Paula Bourgie** Administratrice

**Pascale Chassé** Administratrice

**Michelle Courchesne** Administratrice

**Philippe Frenière** Administrateur

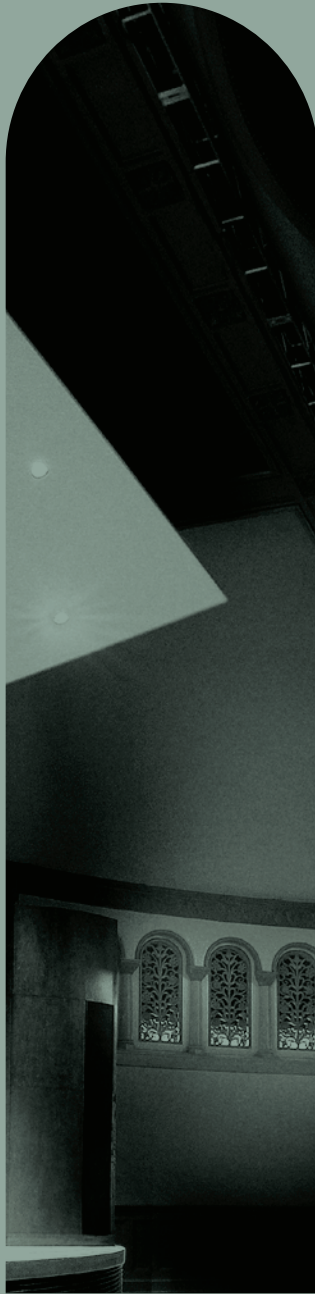
**Paul Lavallée** Administrateur

**Diane Wilhelmy** Administratrice

# LEDEVOIR

DÉPÔT LÉGAL - BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, 2021

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 / 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.



BOURGIE  
HALL



SALLE  
BOURGIE

M MUSÉE DES  
BEAUX-ARTS  
MONTRÉAL

Présenté par

