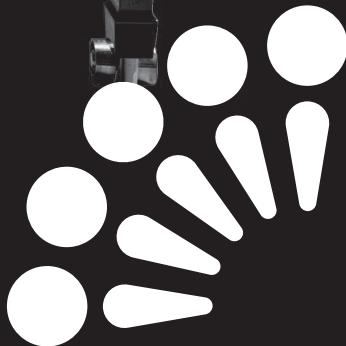


Salle Bourgie

BOURGIE HALL 2025 • 2026



PROGRAMME



Billets / Tickets

EN LIGNE ONLINE

sallebourgie.ca
bourgiefhall.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 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 in kanien'kéha, Moonyaang en anishinaabemowin, Molian in 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'kehá:ka, Peuple des silex gardien de la Porte de l'Est, au sein de la confédération Rotinonshón: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 reconnaissions 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, Moonyaang 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'kehá:ka Nation territory. People of the Flint and Keepers of the Eastern Door within the Rotinonshón: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.

Le voyage d'hiver de Schubert

Schubert's Winter Journey

INTÉGRALE DES LIEDER DE SCHUBERT : AN 2
SCHUBERT'S COMPLETE LIEDER: YEAR 2

Wolfgang Holzmair, baryton / baritone
Olivier Godin, piano

Wolfgang Holzmair présentera un cours de maître de chant sur les lieder de Schubert le vendredi 31 octobre, à 11 h. Réservation obligatoire. Étudiant.e.s et Membres du Musée : gratuit, Grand public : 10 \$
Wolfgang Holzmair will give a masterclass on performing Schubert's lieder on Friday, October 31, at 11 a.m. Reservations required. Students and Museum Members: free, General Public: \$10

**«Mes créations existent par la connaissance
de la musique et par celle de ma douleur.»**

— Franz Schubert



Scannez le code QR ou visitez la page du concert sur notre site web pour découvrir la discographie de *Winterreise* préparée par Jean Portugais.
Scan the QR code or visit the concert page on our website to explore a *Winterreise* discography (in French) compiled by Jean Portugais.

Concert présenté sans entracte / Concert without intermission

Durée approximative / Approximate duration: 1h15 minutes

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

LE PROGRAMME / THE PROGRAM

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Winterreise [Voyage d'hiver / *Winter journey*], D. 911 (1827)

Gute Nacht [Bonne nuit / *Good night*]

Die Wetterfahne [La girouette / *The weathervane*]

Gefrorne Thränen [Larmes gelées / *Frozen tears*]

Erstarrung [Engourdissement / *Numbness*]

Der Lindenbaum [Le tilleul / *The linden tree*]

Wasserflut [Inondation / *Torrent*]

Auf dem Flusse [Sur le fleuve / *On the river*]

Rückblick [Regard en arrière / *Backwards glance*]

Irrlicht [Feu follet / *Will-o'-the-wisp*]

Rast [Halte / *Rest*]

Frühlingstraum [Rêve de printemps / *Dreaming of spring*]

Einsamkeit [Solitude / *Loneliness*]

Die Post [La poste / *The post*]

Der greise Kopf [La tête grise / *The grey head*]

Die Krähe [La corneille / *The crow*]

Letzte Hoffnung [Dernier espoir / *Last hope*]

Im Dorfe [Dans le village / *In the village*]

Der stürmische Morgen [Le matin d'orage / *The stormy morning*]

Täuschung [Illusion / *Delusion*]

Der Wegweiser [Le poteau indicateur / *The signpost*]

Das Wirtshaus [L'auberge / *The inn*]

Mut [Courage]

Die Nebensonnen [Les trois soleils / *The phantom suns*]

Der Leiermann [Le joueur de vielle à roue / *The hurdy-gurdy man*]

Surtitres / Surtitles: **Bethzaïda Thomas**

Poèmes de / Poems by: Wilhelm Müller

Traduction française : Pierre Mathé

English translation: Arthur Rishi

LA SALLE BOURGIE

BOURGIE HALL

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

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



LES VITRAUX TIFFANY

TIFFANY WINDOWS

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

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

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

Le Wanderer-Schubert, de panne sèches en élans libérateurs

En juin 1826, soit un an avant le *Voyage d'hiver*, Schubert a le sentiment de n'avoir rien composé de valable depuis le début de cette année-là. Il traverse une période de profonds doutes sur lui-même. Puis, subitement, il se redresse et écrit en dix jours un chef-d'œuvre, son *Quatuor à cordes en sol majeur*, D. 887, une sorte d'élán vital irrépressible dont ne sont pourtant pas absents les moments de solitude ni ceux de cruelle souffrance. Et puis, en octobre 1826, il compose la *Sonate pour piano en sol majeur*, D. 894, une autre de ses grandes créations, comme pour exploiter les possibilités restantes du sol majeur qu'il n'aurait pas épuisées dans son *Quatuor*... Mais le doute ressurgit et une nouvelle panne sèche s'ensuit jusqu'à l'hiver 1827.

Il est malade, atteint d'une syphilis aggravée par les traitements toxiques au mercure administrés à cette époque. Beethoven meurt en mars 1827 et, selon divers témoignages, Schubert aurait porté sa tombe ou été porte-flambeau avec des amis lors des funérailles. Schubert est profondément atteint par la disparition de son idole. Il traverse alors très souvent des phases dépressives, de solitude et de souffrances. C'est dans ce sombre contexte que Schubert se retrouve en quelque sorte en lui-même dans la poésie de Wilhelm Müller (1794-1827), celle qui va donner lieu au *Winterreise* en deux phases, au printemps 1827, d'abord avec les 12 premiers lieder, et en automne 1827, pour la seconde partie comprenant les 12 derniers lieder. Schubert est à l'aise dans les textes de Müller, qui lui ont inspiré déjà en 1823 son autre cycle majeur, *Die schöne Müllerin* (La belle meunière), D. 795.

Winterreise est pourtant bien différent, même s'il entretient certains liens avec le cycle précédent. Il s'agit d'un récit noir qui nous entraîne dans une psychologie terriblement pessimiste. On y trouve une constante opposition entre le rêve de bonheur et l'aspiration vers la mort libératrice.

Il faut cependant souligner le fait qu'à cette époque de la vie viennoise, cela fait une cinquantaine d'années (depuis 1774) que le milieu intellectuel, littéraire et musical se trouve plongé sous l'influence du roman emblématique de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, un roman initiatique où, pour la première fois de l'histoire germanique, le suicide à la suite à un échec amoureux fait l'objet d'un livre. Le retentissement fut considérable tellement il paraissait impensable de raconter une histoire pareille. Et les statistiques ont montré qu'une augmentation du taux de suicide dans la population avait suivi cette publication.

Tout cela instaure un climat intellectuel, artistique et social autour de la solitude dans l'échec amoureux. Celui d'un parcours imaginaire du voyageur – que nous nommerons dans la suite *Wanderer*, pour bien marquer qu'il s'agit d'un marcheur errant à travers le monde et ses pensées – un des sujets fondateurs du romantisme naissant. Mais il me faut vraiment insister sur le fait que la musique de Schubert et les poèmes de Müller ne constituent pas du tout une apologie du suicide. Que chacun soit bien averti avant l'écoute de ce monument : le *Voyage d'hiver* est d'abord et avant tout une œuvre d'art qui, à partir de réelles expériences d'amours déçues, de solitude amère, d'aspiration à la libération ultime de la souffrance, réalise un tableau vivant, un parcours imaginaire, une sublimation du sentiment universel de perte et de séparation que chacun de nous, sous l'influence des circonstances, peut traverser dans son existence. Et ce n'est pas la moindre des qualités de ce chef-d'œuvre absolu qu'est le *Winterreise*, que de nous renvoyer, sous le couvert de cette expérience à la fois intime, profonde et très dure – à travers une œuvre d'art brute, puissante et bouleversante – de nous renvoyer donc au caractère universel des émotions humaines, et donc *in fine*, à ce qui nous unit.

NB : Dans le texte suivant je fais référence aux tonalités telles que Schubert les a écrites dans l'édition originale, comme pour l'ensemble des lieder de la présente intégrale. Il faut donc lire les descriptions tonales qui suivent de manière relative à ces transpositions. En l'occurrence, M. Holzmaier a choisi, selon les lieder, des tonalités adaptées à sa voix et en conséquences les tonalités chantées seront différentes pour plusieurs lieder de la soirée.

Gute Nacht (Bonne nuit)

«La fin est dans le commencement et cependant on continue», écrit Samuel Beckett dans *Fin de partie* (1956). Ce paradoxe est le même que celui de *Gute Nacht*, ce lied extraordinaire qui, d'un même geste, ouvre et referme symboliquement le cycle du *Voyage d'hiver*. Car, si on dit habituellement «Bonne nuit!» aux enfants à la fin d'un conte, Schubert nous fait comprendre que la fin de l'histoire est imminente dès le départ. La fatalité de la mort et de la séparation – sujet central du *Winterreise* – est déjà assumée au commencement du voyage.

Un portique au piano expose un rythme de marche modéré à 2/4 en ré mineur. La phrase chantée débute sur un *fa* aigu – le mot *Fremd* (étranger) – et descend sur un *ré*, une pente d'une dixième pour bien marquer que le récit auquel nous allons assister est celui d'une descente aux enfers. «Étranger je suis arrivé, / Étranger je repars», affirme le *Wanderer*. Le poème met en contraste les souvenirs heureux que l'amoureux conserve de la jeune fille avec les images du chemin enseveli sous la neige; de l'obscurité de la nuit froide, des prairies blanches où les pas des bêtes sauvages se détachent... «Laissez les chiens hurler devant la maison!» dit-il en évoquant, sur le même tragique ré mineur, que la bien-aimée rêve probablement d'un autre. Alors l'amoureux éconduit, dans un sentiment équivoque entre tendresse et amertume, lui écrit «Bonne nuit!» sur le portique de sa maison... qui est aussi le portique du *Voyage d'hiver*.

La tragédie amoureuse a donc déjà eu lieu. Le *Voyage d'hiver* est terminé en débutant. Le *Wanderer* va errer sans but. Et, dans les vingt-trois lieder suivants, Schubert va créer à partir des poèmes de Müller une «peinture qui parle» de dimension véritablement universelle.

Die Wetterfahne (La girouette)

La girouette siffle et s'affole sur le toit de la maison, elle grince et tourne sur elle-même, sans repos. Mais l'acteur principal est invisible, c'est le vent violent de l'hiver : «Le vent joue avec la girouette / Sur la jolie maison de ma bien-aimée. / Là, j'eus bien l'illusion / Qu'elle se moquait du pauvre fugitif.» Allusion ironique aux mouvements du cœur de la jeune fille, à ses amours changeantes, mais aussi à sa situation matérielle de richesse familiale. Cependant le terme allemand *Wahn* (illusion, chimère) montre bien que le voyageur n'accable pas la jeune fille de sa colère jalouse, mais qu'il est conscient de son propre délit. Il prête à la girouette ses sentiments d'ironie et de souffrance – une façon de protéger l'objet amoureux?

Schubert commence *Die Wetterfahne* par des arpèges au piano – l'instabilité –achevés par des trilles – l'effondrement. Il a choisi la tonalité de la mineur sur un rythme à 6/8 pour un accompagnement qui comporte de brusques sauts de registre. Tout cela incarne en musique ce vent violent : celui qui fait tourner de façon erratique la girouette sur le toit – celui qui fait aussi se retourner les préférences amoureuses dans le cœur de la jeune fille. Puis, à la dernière strophe, cette allusion claire à la dimension sociopolitique d'un amour impossible entre classes sociales éloignées : la voix devient tendue à l'extrême («Que leur importent mes souffrances? / Leur enfant est une riche fiancée.»). Les trilles descendant dans le grave, menaçants, là où aucune paix n'est possible.

Gefrorne Thränen (Larmes gelées)

«Des larmes gelées / Tombent de mes joues, Et m'avait-il échappé / Que j'ai pleuré?». Un lied très bref en *fa* mineur, marqué *nicht zu langsam* (pas trop lentement), qui passe en deux minutes à peine. Dans un rythme martelé d'une mesure à deux temps, le piano instaure une inquiétante marche brisée qui va se maintenir de bout en bout. Le lied est quasiment écrit comme un récitatif, par exemple, la voix parlée déclame «*Ei Thränen, meine Thränen*» (Ô larmes, mes larmes!). Ces larmes gelées tombent au sol et le *Wanderer* s'interroge : «Étes-vous donc si tièdes / Que vous vous figez en glace / Comme la rosée froide du matin? // Pourtant, vous jaillissez de ma poitrine brûlante». Le froid, le tiède, le chaud. Toute une physique de l'état liquide pour dire les humeurs du voyageur. Et pour doter d'intention ces larmes amères, dans un ton emporté : «Vous jaillissez de ma poitrine brûlante / Comme si vous vouliez faire fondre / Toute la glace de l'hiver». Le vent glacial durcit les larmes et la musique se fige, emportée elle aussi par le gel.

Erstarrung (Engourdissement)

Monotone, hypnotique même, le piano répète inlassablement ses triolets de croches en *do* mineur dans un rythme à 4/4. Une froide lassitude qui mène à un engourdissement fatal : serait-ce la rigidité cadavérique? Les souvenirs que le *Wanderer* avait de sa bien-aimée sont emportés par le vent glacial : «En vain je cherche sur la neige / La trace de ses pas». Sa quête est vouée à l'échec et son désir de retrouver le passé se mêle à une pulsion de mort angoissante : «Je veux embrasser le sol, / Creuser la neige et la glace / De mes larmes brûlantes / Jusqu'à ce que je voie la terre». Sur ces dernières paroles, la tonalité oscille entre *sol* majeur et *sol* mineur, comme si la mort était parfois bienveillante... Mais le drame inévitable fait son retour aux dernières strophes du poème : «Si mon cœur mort-glacé devait fondre, / Son image s'en écoulait!» Une association intime s'installe dans l'esprit du *Wanderer* : l'effacement des souvenirs de l'aimée est rapporté au gel hivernal qui annihile la vie végétale au sol. Ce qui reste de cet amour brûlant est donc condamné à disparaître dans le sang noir de son cœur glacé!

Der Lindenbaum (Le tilleul)

Le cinquième lied du cycle fut le seul que ses amis acceptèrent volontiers lorsque Schubert leur interpréta lui-même tout le *Winterreise* en 1827. Et aujourd'hui encore, *Le tilleul* plaît davantage au grand public que nombre d'autres lieder noirs et amers de ce cycle. Il y a là un vrai malentendu, car, en réalité, il n'y a pas de halte heureuse au pied du *Tilleul* dans le *Voyage d'hiver*. Et aucun *Tilleul* n'est même croisé. Il est seulement évoqué dans le flot des souvenirs. Il n'y a donc pas de moment de paix. Or cette croyance s'explique : le choix du compositeur de la tonalité lumineuse de *la majeur*, de même que le rythme de danse à 3/4 suggérant fraîcheur et jeunesse... Et pour finir la vue en majesté du *Tilleul*, un arbre que le christianisme a conçu comme symbole de vie et de paix. Mais tout cela n'est qu'illusion dans *Der Lindenbaum*! Ainsi, la tonalité va sans cesse hésiter entre majeur et mineur, mais reviendra au mineur dès le lied suivant. Et la lumière initiale du *Lindenbaum* – les triolets enchanteurs du piano! – est factice, puisqu'elle n'est que celle du souvenir. Un vrai tilleul n'est pas sur le chemin physique du voyageur, mais seulement sur son parcours psychique : «Aujourd'hui encore je dois passer / Devant lui au milieu de la nuit; / Et dans le noir pourtant / J'ai fermé les yeux.» Le voyageur veut donc éviter la rencontre du tilleul! Cet arbre l'obsède tellement! Par deux fois le *Wanderer* a des hallucinations auditives; il croit entendre le tilleul lui parler : «Viens à moi compagnon, / Ici tu trouveras ton repos!». Le piano suggère à ce moment-là un glas. Car le véritable tilleul hivernal n'a plus de feuilles ni de vie apparente. Il est gelé et sans voix, comme lui. Le voyageur préfère finalement fuir cet appel au dernier repos, qui provient pourtant de son propre esprit!

Wasserflut (Inondation)

Langsam (lentement). Climat presque immobile en *fa* dièse mineur. Des triolets de croches, puis une croche pointée, une double croche; nous voilà de retour à l'élément liquide. Inondation, dégel, torrent. Dans l'esprit hanté du voyageur, le retour du ruisseau au printemps serait causé par ses larmes brûlantes qui feraient fondre les glaces de l'hiver, tel un torrent – sa passion devient ainsi phénomène naturel :

De nombreuses larmes de mes yeux
Sont tombées dans la neige;
Les cristaux glacés boivent,
Comme assoiffés, leur brûlante douleur. [...]
Et la glace se brisera en blocs [...]
Neige [...]
Le ruisseau t'emportera.

Tu traverseras la ville
Et les rues animées [...]
Jusqu'à la maison de ma bien-aimée.

Ni décor, ni métaphore, la nature est dotée de sentiments humains et elle se confond avec l'esprit du voyageur éperdu, dont la vision assimile le paysage et les éléments. Pensées tragiques circulaires. Un torrent qui inonde le monde depuis ses yeux...

Auf dem Flusse (Sur le fleuve)

La marche du voyageur se poursuit sur un rythme à 2/4 à la fois régulier et lent. Trois épisodes. Les deux premières strophes déroulent une marche funèbre sur les glaces du fleuve, en *mi* mineur : «Toi, fleuve clair et sauvage, / Comme tu es devenu calme, Tu pars sans adieux. // D'une croûte plus dure, plus raide, / Tu t'es recouvert, / Tu es froid et immobile». Une éclaircie en *mi* majeur évoque dans la section centrale le nom de la bien-aimée – jamais prononcé –, puis la gravure de la date de leur séparation sur un anneau brisé... La marche est troublée par ces souvenirs et la basse au piano se fait tout à coup menaçante pour le *Wanderer*. Et au dernier épisode, un silence abrupt précède l'expression de son tourment : est-ce que sous cette glace les courants du fleuve sont aussi impétueux que les bouillonements de son cœur ? Dans l'alternance de crescendos et de *pianissimos* contrastants, le drame se fait vif, la déclamation devient déchirante.

Rückblick (Regard en arrière)

Fuite en avant haletante et inquiète, *Rückblick* est une course à perdre haleine du voyageur hors de la ville. Sur un chemin martelé de syncopes – figuralismes des obstacles qu'il rencontre dans les glaces, les pierres et bientôt les corneilles – la musique, en *sol* mineur, court et manque d'air aux deux premières strophes : «La plante des pieds me brûle / Sur la neige et la glace». L'épisode des deux strophes suivantes revient aux souvenirs amoureux – modulation en majeur d'une trop brève et illusoire éclaircie pour évoquer les yeux de la jeune fille, le village, le tilleul, les oiseaux... Le retour des syncopes en *sol* mineur balaie toute espérance. Le regard en arrière d'Orphée sur Eurydice est un geste fatal.

Irrlicht (Feu follet)

Le Voyage d'hiver est un voyage vers la mort, une descente au tombeau. Or voici un *Feu follet* – dans la réalité, une bioluminescence associée au méthane transpirant des sols comme ceux des cimetières – mais, dans l'imaginaire du 19^e siècle, une émanation des morts pour attirer des proies vers les grottes et caveaux. *Irrlicht* débute donc par deux quarts descendantes dans un très sombre *si* mineur, pour bien marquer le chemin vers la tombe (*Grab*) – le dernier mot du poème ! Un lied tragique sur la destinée humaine: «J'ai l'habitude de l'errance. / Tous les chemins mènent au but. / Nos joies comme nos peines. / Tout est jeu de feu follet!» L'accompagnement est alors instable et ne rassure en rien. La ligne vocale se répète sur la conclusion fatale : «Toute souffrance trouve aussi sa tombe».

Rast (Halte)

Ce qui devrait être enfin une halte pour le voyageur épuisé et exsangue ne sera que l'occasion de nouvelles pensées mortifères. «Je vois seulement maintenant combien je suis las [...] Il faisait trop froid pour s'arrêter; / Mon dos ne sentait pas la charge, / La tempête me poussait en avant». Les souffrances physiques et morales du *Wanderer* sont désormais incommensurables – et soulignées par le caractère inexorable de la scansion funèbre à deux temps, en *do* mineur, au piano. Le génie de Schubert alimente ce paradoxe : une musique qui avance alors que le poème nous dit l'immobilité de la mort prochaine! Pourtant l'arrivée à «la cabane d'un charbonnier» aurait pu susciter un moment de repos, sinon un maigre espoir (NB : on sait aujourd'hui que cette *cabane du charbonnier* était un lieu secret de rassemblement des amis de Schubert opposés au régime oppressif du chancelier Metternich – cela avait donc aussi un sens politique). Mais toute espérance sera aussitôt effacée par cette conclusion désespérée : «Toi aussi, mon cœur [...] tu sens dans le calme, le ver / Qui te pique de sa morsure brûlante». Le *Voyage d'hiver* est le retour sur soi d'une âme en peine, le repli sur soi d'un corps meurtri, sans possible soulagement – ni individuel, ni social. Schubert-Müller se font ici dantesques, pourrais-je presque dire: «Vous qui entrez ici, laissez toute espérance» (Dante, *l'Enfer*, chant III). Les résonances graves des derniers accords du piano ne permettent en effet aucun espoir.

Frühlingstraum (Rêve de printemps)

Au milieu de ces ruines, dans un rare et lumineux *la* majeur, le voyageur s'émeut dans une rêverie fugitive aux fleurs colorées, aux sons luthés, aux oiseaux printaniers. Illusion encore que ces coups de manivelle sur une fausse boîte à musique! Car ce n'est qu'une rêverie bientôt tournée en dérision par le *Wanderer* lui-même : «Vous autres riez donc bien de ce rêveur / Qui a vu des fleurs en hiver!». Mais il y a encore beaucoup d'amère ironie dans ce lied, puisqu'après les charmes du début dans le caractère d'une berceuse rayonnante à 6/8 se déploie par deux fois une agitation fébrile («quand les coqs ont chanté»).

Le piano devient alors agité, la tonalité passe au *la* mineur et l'instabilité est criante. Tout cela éveille le voyageur qui constate l'enfer du réel : le froid autour de lui, son éprouvante solitude et sa propre naïveté. Exténué, il dit : «Quand tiendrai-je ma bien-aimée dans mes bras?» et le piano reprend trois fois un motif ascendant de trois notes en *la* mineur qu'il désagrège ensuite dans un accord arpégé insondable. Désormais, le rêve aussi lui sera interdit.

Einsamkeit (Solitude)

Lorsque Schubert écrit ce lied au début de l'hiver 1827, ce texte de Wilhelm Müller est le dernier de douze poèmes d'un recueil intitulé *Urania*. Il est donc destiné à conclure le *Voyage d'hiver*. Schubert n'apprendra qu'en août 1827 l'existence de la seconde partie du *Winterreise*. Il mettra alors en musique les autres poèmes pour les joindre à son premier recueil. Cette précision permet de comprendre que, lors de la composition, *Einsamkeit* était pour Schubert le point final du périple mental du *Wanderer*. Et quel désespérant point de non-retour! Une marche funèbre en *si* mineur, sous les nuages gris, témoigne de l'isolement complet du désespéré malgré le bonheur ambiant : «Je trace ma route / Les pieds alourdis / Traversant la vie claire et joyeuse, / Seul, rejeté». Le rejet par les autres est une lourde obsession pour Schubert à la fin de son existence, lui qui avait beaucoup misé sur l'amitié et la camaraderie des Schubertiades! Ici, ce sont les deux premières strophes du poème, lourdes et monotones, grises comme le ciel, qui accablent par leur froide désolation... Puis, la dernière strophe affirme avec violence un cri de désespoir : «Las! Que l'air est paisible! / Que le monde est lumineux! Quand la tempête faisait rage, / Je ne souffrais pas autant». Trémolos au piano comme figuralisme de la tempête, puis le néant de l'effondrement survient sur les derniers mots «Je ne souffrais pas autant» et sur les dernières notes égrenées au piano.

Die Post (La poste)

Rupture de ton avec cette cavalcade de la chaise de poste, cet appel de cor du postillon, dans un entraînant *mi* bémol majeur, pour une première strophe sans nuages. L'illusion est hélas aussitôt brisée par le doute et un sentiment dépressif, sur une modulation en mineur : « Mais la poste n'apporte aucune lettre pour toi. / Pourquoi tressaillir autant, / Mon cœur? ». Cette alternance de joie et de peine, d'espoir et de désespoir se répète aux strophes suivantes. L'espérance d'une lettre de l'aimée est vite anéantie par le sentiment de perte. Et alors, le dernier appel du cor du postillon devient comme une affirmation forcée, une sorte d'autocritique de ses propres espérances de bonheur que le *Wanderer* sait définitivement impossible. C'en est fini avec le rapport amoureux. Il ne sera désormais question de la bien-aimée perdue qu'une dernière fois dans le *Voyage d'hiver*, dans *Die Nebensonnen*, à travers une fugitive allusion à ses yeux éteints.

Der greise Kopf (La tête grise)

Du givre dans les cheveux, un morne lieu désert, une écriture dépouillée en *do* mineur qui expose un motif minimaliste, une sorte de récitatif au piano, caractérisent ce lied. L'économie de moyens est sidérante tant elle suggère comme une confrontation avec le néant. Car le givre hivernal qui a blanchi les cheveux du voyageur le conduit, devant le miroir, à s'en réjouir, car s'il est désormais vieux, c'est qu'enfin la fin approche! La mort serait libératrice. Et la ligne vocale, très singulière, sinuuse, très moderne, dans un style quasiment *parlando*, glace par son détachement total : « *Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein* » (Et je croyais déjà être un vieillard). Très vite, le voyageur constate que le givre a fondu, que ses cheveux sont noirs et donc que le cercueil espéré est encore loin... Le chemin sera encore long. Il faut se résigner à attendre cette mort prochaine.

Die Krähe (La corneille)

Ritournelle obsédante vers le tombeau, de nouveau en *do* mineur, *Die Krähe* est une autre vision dantesque : l'oiseau de la mort (la corneille) accompagne le voyageur vers son dernier repos. La première strophe décrit le vol tournoyant du lugubre accompagnateur, et le piano double la voix en croches légères, comme l'oiseau de malheur : « Une corneille me suit depuis / La sortie de la ville. Et encore aujourd'hui / Tourne sans arrêt au-dessus de ma tête ». La seconde strophe, écrite dans un style *recitativo*, semble être une adresse du voyageur à l'oiseau, mais, en réalité, il se parle à lui-même, comme toujours : « Tu penses bientôt te saisir de mon corps / Comme une proie? ». Ainsi, à l'opposé de la terreur panique des *Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, le *Wanderer* descend vers sa fin en appelant de ses vœux la présence de la corneille : « À présent, il n'y aura plus loin à aller [...] Corneille, montre-toi / Fidèle jusqu'à la tombe ». Et sur le dernier vers chanté deux fois, cet appel à la fidélité est d'abord d'une vive douleur, tel un cri, avant d'être repris dans une descente résignée, apaisée.

Letzte Hoffnung (Dernier espoir)

Étrange lied expérimental, moderne et déroutant que ce *Dernier espoir!* Durant les deux premières strophes, la tonalité indécise et les rythmes imprévisibles sont des figuralismes de la chute erratique des feuilles mortes de l'arbre. On est presque déjà chez Schoenberg! Mais Schubert figure aussi l'identification du voyageur à cette chute non linéaire : « Je regarde une des feuilles, / Y accroche mon espérance; / Si le vent joue avec ma feuille, / Je tremble autant que je peux trembler ». Il tremble de froid! Est-il immobile? Avance-t-il? On ne sait trop. On dirait une marche de l'incertitude : le piano semble affolé et on hésite à saisir clairement si le *tempo* est à 2/4 ou à 3/4! La réflexion du *Wanderer* est d'une troublante gravité pour de si petits phénomènes naturels... Pensez donc, une simple feuille qui tombe... Alors intervient le moment décisif : modulation en *mi* bémol majeur – « L'espérance tombe avec elle [la feuille] » et le voyageur s'effondre au sol alors que la musique devient subitement dramatique, immensément lyrique et expressive, cette fois en *mi* bémol majeur, puis en mineur – « Je pleure, je pleure, sur la tombe de mon espérance ».

Im Dorfe (Dans le village)

Schubert a choisi paradoxalement *ré* majeur pour *Im Dorfe*, un lied railleur, amer et critique de la mesquinerie ambiante. « Les chiens aboient et leurs chaînes ferraillent, / Les gens dorment dans leurs lits, / Rêvent de maintes choses qu'ils n'ont pas, / Trouvent réconfort dans le bien et le mal ». On est presque déjà ici dans Schopenhauer, dans sa vision pessimiste de la condition humaine. Ce lied expose d'entrée au piano les trilles des basses agressives qui vont perdurer, tels les jappements des chiens hostiles. Puis, à la seconde strophe, le piano déploie une ligne haute, on dirait des réjouissances, mais cette image d'une espérance est aussitôt balayée par le retour des graves trilles beethoveniens. Cette société de dormeurs tout autour existe-t-elle ? N'est-ce pas plutôt, encore une fois, une vision dans l'esprit du voyageur ? Il tranche avec ironie en répétant : « J'en ai fini avec tous les rêves. / Pourquoi m'attarder parmi les dormeurs ? » Lourd climat pour ce renoncement définitif du *Wanderer* à la société ! Le piano distille encore trois fois ses trilles de basses et les enfonce dans les ténèbres.

Der stürmische Morgen (Le matin d'orage)

Fracassant tout sur son passage, le vent d'hiver du lever du jour, véhément, menaçant, passe très rapidement puisqu'il s'agit d'un lied de moins d'une minute, une vingtaine de mesures seulement ; c'est le plus court du cycle. Avec une puissance rageuse dans la tonalité de *ré* mineur, l'orage matinal – qui n'est autre que celui qui se déroule dans l'âme du voyageur – succède à la nuit inquiétante. Aucun répit n'est possible pour lui. De plus en plus amer et frustré, il salue cette dévastation : « Des lambeaux de nuages voltigent de-ci de-là / En morne affrontement. // Des flammes de feu écarlates / Les parcourent en tous sens. J'appelle cela un matin / Vraiment à mon goût ». Rafales *fortissimo* au piano, indications très violentes dans la partition (*staccato, sforzando*) jusqu'aux accords répétés de septième diminuée de la fin. Souffrance martelée. L'orage hivernal est encore l'orage dans l'esprit du *Wanderer* : « Mon cœur voit dans le ciel / Sa propre image peinte – / Ce n'est rien de moins que l'hiver, / Froid et sauvage ! ».

Täuschung (Illusion)

La vision ironique du *Wanderer* s'emballe sur chaque chose, sur chaque pensée qui le traverse. Ainsi de cette valse viennoise moquée, une réminiscence des soirées sociales désormais inaccessibles. Le *la* majeur affirmatif ne doit pas nous tromper ; car cette danse n'est ni celle d'un souvenir heureux, ni celle de réjouissances espérées, mais la vision d'une « ruse bariolée [...] [dont] l'illusion est ma seule récompense ». Derrière une lueur que le voyageur s'imagine être celle à la fenêtre de la maison de l'aimée, il reconnaît enfin la vanité de cette valse du malheur, de cette lumière factice qui « danse amicalement devant moi », il sait le caractère faussement naïf de ces rythmes ironiques au piano. Le monde tourbillonne comme une valse vide. On est déjà chez Gustav Mahler en quelque sorte.

Der Wegweiser (Le poteau indicateur)

Le poteau indicateur représente la quintessence du voyage romantique ; c'est le moment décisif où la réflexion sur soi-même, où la méditation sur le sens de ce périple fatal, est en cours d'achèvement. Les premiers et derniers vers campent l'espace de cet examen de conscience : « Pourquoi j'évite les chemins où les autres vont [...] Je dois prendre une route / D'où nul n'est jamais revenu ». Avec au milieu une authentique remise en question – « Quel désir insensé me pousse dans les lieux déserts ? » –, on pense à l'*Enfer* de Dante encore une fois. Pour répondre en musique à cette quête jusqu'au-boutiste du voyageur, Schubert déploie un long lied méditatif en *sol* mineur, une marche sérieuse et régulière au piano qui va croisant le chant de plus en plus expressif. Et cela jusqu'à la rupture finale de la dernière strophe où le piano sonne le glas – et la voix, comme dans un choral, se fait plus blanche et quasiment spectrale – la décision du *Wanderer* est maintenant irréversible : « Je vois un poteau dressé / Immobile devant moi ; / Je dois prendre une route / D'où nul n'est revenu. »

***Das Wirtshaus* (L'auberge)**

Très lent choral introspectif, le plus long lied du *Winterreise* est *Das Wirtshaus*, qui est à la fois un *lamento* et un requiem. Condamné à errer sans fin, le voyageur arrive à destination : une auberge qui sera son lieu de repos. Ah malheur ! Et quelle illusion encore une fois ! Car il n'y a pas de place pour lui ici encore ! « *Impitoyable auberge, / Tu me repousses pourtant ?* ». Le *fa* majeur solennel de cette scansion noire-croche-croche a un air de famille avec le choral de *La jeune fille et la mort*. Ce choral est répété plusieurs fois, et il s'enfle d'une douleur résignée pour conclure : « *Eh bien, en route donc, / En route, mon fidèle bâton de marche !* ».

***Mut* (Courage)**

Le *Wanderer* se ressaisit dans *Mut*, où il réagit avec véhémence et détermination après les deux lieder méditatifs précédents. Voilà une marche en *fa* majeur incarnant un éphémère excès de volonté, la marche d'un sursaut ironique devant le désespoir : « *Quand mon cœur parle en ma poitrine [...] Je ne ressens pas ce dont il se plaint. / Se plaindre est bon pour les fous* ». Impérieux, le piano martèle son rythme martial alors que le texte se fait plus incisif et à double tranchant, avant de nier la transcendance divine, ultime marque du désespoir du *Wanderer* : « *Si nul Dieu ne veut être sur terre, / Alors, nous sommes nous-mêmes des dieux !* ». La dernière intervention du piano, très amère et ouvertement moqueuse, ne laisse aucun doute sur l'échec de cette tentative d'évitement.

***Die Nebensonnen* (Les trois soleils)**

L'aspiration à la mort, obsession tragique du voyageur depuis le début de son périple (*Gute Nacht*), atteint dans *Les trois soleils* une apogée extatique. C'est un lied-choral extrêmement lent et dépouillé, en *la* majeur, la voix évoluant très peu, quasiment statique au départ et ensuite de plus en plus déclamatoire. Une hallucination visuelle, le parhélie (phénomène naturel selon lequel des nuages de particules d'eau glacée démultiplient les images du soleil), devenant l'illusion métaphysique finale. De nouveau, Schubert et Müller dotent un phénomène naturel d'intentionnalité humaine (orage, feux-follets, etc.), dans le sillage de la pensée des frères Schlegel.

Le périple qui s'achève conduit le voyageur à nier le pouvoir même des astres : « *Vous n'êtes pas mes soleils !* ». Dans une ultime allusion aux yeux de l'aimée, il dit : « *J'avais trois soleils / Mais à présent deux sont couchés* ». La jeune fille est définitivement hors d'atteinte, ou bien morte. Le *Wanderer* implore la fatalité ultime : « *Que le troisième soleil les suive ! / Dans l'obscurité je me sentirai mieux* ». Durant tout son périple intérieur, le *Wanderer* a ainsi été amené à abandonner tout amour, toute espérance, toute société, tout repos ; il a aussi renié Dieu, et le voilà qui annihile le cosmos ! Tout est accompli. Ne reste que la mort elle-même à rencontrer en face.

***Der Leiermann* (Le joueur de vielle à roue)**

Voilà la mort. En *la* mineur. Un vieillard lugubre qui joue de la vielle à roue, un instrument mécanique grinçant du Moyen-Âge émettant un bourdon (une double pédale de dominante et de tonique), sans âme ni couleur. Cette image nous dit que la musique elle-même se désagrège ! Monotone, la voix déroule sa complainte aliénée décrivant le morne personnage aux pieds calleux, aux doigts engourdis, et que personne n'écoute, ni ne regarde. « *Étrange vieillard. / Dois-je aller avec toi ? / Veux-tu pour mes lieder / Tourner ta vielle ?* ». Il n'y a plus rien. Plus aucune humanité. C'est possiblement une ultime vision du *Wanderer* : le joueur de vielle est peut-être bien un squelette ? Dans cette désolation totale jaillit pourtant une ligne vocale d'une sublime simplicité, l'expression même de la solitude absolue, de la perte, de la séparation, et au fond, l'expérience à la fois primordiale et dernière pour chacun de nous, devant la mort.

THE WORK

Schubert the Wanderer, from Dry Spells to Creative Surges

In June 1826, one year before *Winterreise*, Schubert felt as though he had not written anything worthwhile since the beginning of the year. He was experiencing a period of intense self-doubt. And then, he suddenly recovered and composed a masterpiece in ten days: his String Quartet in G major, D. 887, a sort of irrepressible vital force that nevertheless still contains moments of loneliness or cruel suffering. In October 1826, he composed another great work, the Piano Sonata in G major, D. 894, as though he wanted to make use of the remaining possibilities offered by G major not already exhausted in the Quartet. Doubt resurfaced, however, and a new dry spell ensued that would last until the winter of 1827.

He was sick with syphilis, his suffering aggravated by the toxic mercury treatments administered at that time. Beethoven died in March 1827, and according to various testimonies, Schubert walked in the funeral procession as either a pallbearer or a torchbearer. He was deeply affected by the death of his idol, and consequently experienced frequent bouts of depression, loneliness, and suffering. It was in this sombre context that, in a way, Schubert saw himself in the poetry of Wilhelm Müller (1794–1827), out of which *Winterreise* was created in two phases: the first 12 lieder in the spring of 1827, and the final 12 lieder in the autumn of 1827. Schubert felt comfortable with Müller's texts, which had already inspired another major cycle in 1823, *Die schöne Müllerin* (The fair maid of the mill), D. 795.

Winterreise is nevertheless quite different, even if it shares certain ties with the previous cycle. It is a bleak tale that drags the listener down into an intensely pessimistic psychological space. There is a constant discord between dreams of happiness and the wish to be liberated by death. Nevertheless, it must be emphasized that in that period of Viennese life, for over 50 years (since 1774) the intellectual, literary, and musical world had found itself under the sway of Goethe's emblematic novel *The Sorrows of Young Werther*, a bildungsroman that was the first book in German history to broach the subject of suicide following a failed romance. Its impact was significant, given how unthinkable it had seemed to write such a story, and statistics demonstrate a rise in suicide among the population following its publication.

All of this establishes an intellectual, artistic, and social climate centered on loneliness in a failed romantic relationship. It recounts the imaginary journey of the Wanderer—so named because he roams aimlessly throughout the world and his thoughts—, a foundational theme in nascent Romanticism. I must stress, however, that Schubert's music and Müller's poems do not defend suicide. May each listener be made well aware before listening to this monument: *Winterreise* is first and foremost a work of art, based on real experiences of romantic disappointment, bitter solitude, and hope for a final release from suffering, that produces a living painting, an imaginary journey, a sublimation of the universal feeling of loss and separation that each of us, influenced by surrounding circumstances, may experience during their life. And it is not the least of this absolute masterpiece's qualities to take us back, under the guise of this intimate, profound, and extremely arduous experience—via a raw, powerful, and heartrending work of art—to the universal character of human emotions and, in short, to what unites us.

NB: In the following text I refer to key signatures as indicated by Schubert in the original edition, as I do for all the lieder in this project. Consequently, the following descriptions of tonalities must be understood relative to these transpositions. More precisely, for certain lieder Mr. Holzmair has selected keys better suited to his voice, meaning that several lieder will be sung in different keys this evening.

Gute Nacht (Good night)

“The end is the beginning and yet you go on,” wrote Samuel Beckett in *Endgame* (1956). An identical paradox exists within *Gute Nacht*, this extraordinary lied that, with one gesture, symbolically opens and closes the cycle of *Winterreise*. While we usually bid children “Good night!” at the end of a story, Schubert causes us to understand that the end of the tale is imminent from the beginning. The inevitability of death and separation, a central theme in *Winterreise*, is accepted from the start of the journey.

The introduction given by the piano presents a moderate march rhythm in 2/4, and in D minor. The vocal line begins on a high F—the word *Fremd* (stranger)—and falls to a D: a drop of a tenth that clearly indicates the story we are hearing is about a descent into hell. “As a stranger I arrived, / As a stranger again I leave,” affirms the Wanderer. The poem contrasts the happy memories of the young maiden that the man clings to, with imagery of the snowbound path, of the darkness of the cold night, of white meadows where the tracks of wild animals stand out... “Let stray dogs howl / Outside their master’s house,” he says, while intimating in the same tragic key of D minor that she is probably dreaming of another man. And so the man in love turns away, with an equivocal feeling between tenderness and bitterness, writing “Good Night!” to her on the front gate of her house... which also leads the way into *Winterreise*.

Thus, the romantic tragedy has already occurred. *Winterreise* ends right where it begins. The Wanderer will roam aimlessly; and in the next twenty-three lieder, Schubert will create from Müller’s poems a “painting that speaks” of truly universal scale.

Die Wetterfahne (The weathervane)

The weathervane whistles and panics on the roof of the house, it creaks and restlessly spins about. The principal actor is invisible, however: “The wind plays with the weathervane / Atop my beautiful beloved’s house. / In my delusion I thought / It was whistling at the poor fugitive.” An ironic allusion to the young maiden’s fickle heart, to her changing loves, but also to the material wealth of her family. Nevertheless, the German word *Wahn* (illusion, delusion) also shows that the Wanderer is not barraging the young maiden with his jealous rage, but is aware of his own delusional state. He attributes his feelings of irony and suffering to the weathervane—is it a way of protecting the object of his love?

Schubert begins *Die Wetterfahne* with arpeggios in the piano (instability) that end on trills (collapse). He chose the key of A minor with a 6/8 rhythm, to create an accompaniment with abrupt leaps between registers. The whole creates a musical portrayal of the violent wind that makes the weathervane spin erratically on the rooftop—and also causes the young maiden’s changes of heart. The final stanza contains a clear allusion to the sociopolitical aspects of the impossibility of love between distant social classes: the voice becomes filled with extreme tension (“What is my suffering to them? / Their child is a rich bride.”) The trills descend threateningly into the low register, where peace is impossible.

THE WORK

Gefrorne Thränen (Frozen tears)

“Frozen tear drops / Fall from my cheeks: / Can it be that, without knowing it, / I have been weeping?” A very short lied in F minor with the indication *nicht zu langsam* (not too slowly), which passes by in scarcely two minutes. With a hammering rhythm in cut time, the piano introduces a disturbing broken march that remains in place from start to finish. The lied is almost written as a recitative, such as when the voice declaims, “Ei Thränen, meine Thränen,” (“O tears, my tears”). These frozen tears drop on the ground and the Wanderer asks, “Are you so lukewarm, / That you turn to ice / like cold morning dew? // Yet you spring from a source, / My breast, so burning hot.” Cold, lukewarm, hot: the entire physics of the liquid state describe the Wanderer’s moods. And in order to endow these bitter tears with intent, in a choleric tone: “You spring from a source, / My breast, so burning hot, / As if you wanted to melt / All of the ice of winter!” The freezing wind hardens both these tears and the music, also snatched by the ice.

Erstarrung (Numbness)

Monotonous, hypnotic even, the piano tirelessly repeats its eighth-note triplets, in C minor and 4/4 time. Chilly weariness that leads to fatal numbness: could this be *rigor mortis*? The Wanderer’s memories of his beloved are blown away by the freezing wind: “I search in the snow in vain / For a trace of her footsteps.” He is doomed to fail in his quest, and his desire to recover the past is combined with an agonizing desire for death: “I want to kiss the ground, / Piercing the ice and snow / With my hot tears, / Until I see the earth below.” On these last words, the tonality wavers between G major and minor, as though death were at times benevolent... The drama inevitably returns in the poem’s final stanzas: “If my heart should one day thaw, / So too would her image melt away!” An intimate association takes root in the Wanderer’s mind: erasing the memories of his beloved is linked to the winter ice that annihilates plant life on the ground. The embers of this burning love are thus condemned to disappear in the dark blood of his frozen heart!

Der Lindenbaum (The linden tree)

The fifth lied in the cycle is the only one that elicited a positive response from Schubert’s friends, when he performed *Winterreise* in its entirety for them in 1827. And even today, *Der Lindenbaum* is more popular among the general public compared to many of the other dark and bitter lieder in the cycle. This is a great misunderstanding, however, for in reality there is no happy break at the foot of this linden tree in *Winterreise*, and no tree is even encountered. It is only evoked within the stream of memories; thus, there is no moment of peace. Yet there is an explanation for this belief: the luminous key of A major chosen by the composer, as well as the dance-like rhythm in 3/4 suggesting freshness and youth... And to conclude this majestic image of the *Linden Tree*, Christianity saw in it a symbol of life and peace. Yet this is nothing but an illusion in *Der Lindenbaum*! The tonality accordingly vacillates between major and minor, before returning to minor in the following lied. *Der Lindenbaum*’s initial brightness—the piano’s charming triplets!—is false, for it is only a memory. There is no actual linden tree along the Wanderer’s physical path; it exists solely in his psychological journey: “Today, too, I had to pass it / In the dead of night. / And even in the darkness / I had to close my eyes.” So, the Wanderer wishes to avoid the linden tree! The thought of this tree consumes him! The Wanderer twice experiences auditory hallucinations, believing he hears the linden tree speaking to him: “Come here, to me, friend, / Here you will find your peace!” At this moment, the piano suggests a tolling funeral bell. An actual linden tree has neither leaves nor apparent life in winter; it is frozen and silent, like him. Finally, the Wanderer prefers to flee from this invitation for eternal rest, which nevertheless comes from within his own mind!

Wasserflut (Torrent)

Langsam (slowly). An almost frozen climate in F-sharp minor. Eighth-note triplets, and then a dotted eighth followed by a sixteenth note: we have returned to the liquid element. Flood, thaw, torrent. In the Wanderer's haunted mind, the return of the stream in spring would be caused by his burning tears that, like a torrent, would melt the winter ice—thus, his passion becomes a natural phenomenon:

Many tears from my eyes
have fallen into the snow;
whose icy flakes thirstily drink
my burning grief. [...]
and the ice will break up [...]
Snow [...]
the brook will take you in.

It will take you through the town,
in and out of the lively streets. [...]
that will be my beloved's house.

Neither decorative nor metaphorical, nature is endowed with human emotions and merges with the Wanderer's distraught mind, the landscape and the elements coalescing in this vision. Tragic ruminations. A torrent flowing from his eyes and flooding the world...

Auf dem Flusse (On the river)

The Wanderer's walking continues at a regular, slow 2/4 pace. Three episodes. The first two stanzas comprise a funeral march on the frozen river, in E minor: "You clear, wild stream, / How quiet you have become, / You offer no parting words. // With a hard, solid crust / You have clothed yourself. / You lie cold and motionless." A ray of sunlight in E major evokes the beloved's name (which is never explicitly mentioned) and then the date of their separation engraved on a broken ring... These memories disrupt his walking, and the piano's bass line suddenly becomes threatening for the Wanderer. In the final episode, an abrupt silence precedes an expression of his agony: beneath the ice, are the river's currents as impulsive as the emotions boiling within his heart? With alternating and contrasting crescendos and *pianissimos*, the drama becomes intense, the declamation harrowing.

Rückblick (Backwards glance)

Breathless and anxious, *Rückblick* is the Wanderer's wild flight from the city. On a path pounded by syncopations—figurative representations of the obstacles he encounters in the form of ice, stones, and soon crows—the music, in G minor, sprints and runs out of breath in the first two stanzas: "A fire burns under the soles of my feet, / Though I walk on ice and snow." The episode in the next two stanzas returns to memories of love—a modulation to major, a fleeting and illusory hiatus that evokes the young maiden's eyes, the village, the linden tree, the birds... The syncopations return in G minor to stamp out any hope. Orpheus' backwards glance at Eurydice is a fatal move.

Irrlicht (Will-o'-the-wisp)

Winterreise is a journey towards death, a descent into the grave. While in reality a will-o'-the-wisp is a type of bioluminescence related to the release of methane from soil such as that found in cemeteries, in the 19th-century imagination it was a manifestation of the dead meant to lure prey into caves and vaults. Thus, *Irrlicht* begins with two descending quarter notes in a very sombre B minor, to properly emphasize this path towards the grave (*Grab*)—the last word of the poem! A tragic lied about human fate: "I am used to going astray; / Every path leads to one goal; / Our joys, our woes, / Are all a will-o'-the-wisp game!" In consequence, the accompaniment is unstable and offers no reassurance. The vocal line is repeated at the fatal conclusion: "Every sorrow finds its grave."

THE WORK

Rast (Rest)

What was meant to be, at last, a moment of rest for the exhausted and pale Wanderer will only be time for new morbid thoughts: “Now I first notice how weary I am [...] It was too cold to stand still; / My back felt no burden, / The storm helped me blow along.” The Wanderer’s physical and moral suffering has now grown immeasurable, and is emphasized by the relentless character of the piano’s funeral scanion in C minor. This paradox is enlivened by Schubert’s genius: the music moves forward while the poem speaks of the immobility of imminent death! Yet the appearance of the “charcoal-burner’s hut” could have offered a moment of respite, if not a faint ray of hope (NB: today it is known that this “charcoal-burner’s hut” was a secret meeting place for Schubert’s friends who opposed Chancellor Metternich’s oppressive regime). Any hope, however, will just as soon be obliterated by the desperate conclusion: “You too, my heart, [...] Now in the quiet do you feel the sharp sting / Of the worm that lives within you!” *Winterreise* is the self-reflection of a soul in pain, it is a wounded body withdrawing into itself with no relief possible—neither individual nor social. Here, both Schubert and Müller draw inspiration from Dante, so that I could almost say: “Abandon all hope, ye who enter here!” (Dante, *Inferno*, Canto III). Indeed, the deep vibrations of the piano’s final chord allow for no hope whatsoever.

Frühlingstraum (Dreaming of spring)

In the midst of these ruins, in rare, luminous A major, the Wanderer’s emotions are stirred during a fleeting daydream of colourful flowers, lute-like sounds, and springtime birds. This winding of an out-of-tune music box is but another illusion! For the Wanderer himself soon turns this daydream into mockery: “Do you laugh at the dreamer, / Who saw flowers in winter?” This lied still contains plenty of bitter irony, such as after its charming opening in the manner of a radiant lullaby in 6/8, it is twice filled with restless agitation (“When the roosters crowed”). The piano becomes agitated, the key changes to A minor and is blatantly unstable.

All of this rouses the Wanderer to the hell of reality: the coldness around him, his punishing solitude, and his own naivety. Exhausted, he asks, “When will I hold my beloved in my arms?” and the piano responds three times with a three-note ascending motif in A minor, which dissolves into a fathomless arpeggiated chord. From now on, he will be forbidden from dreaming.

Einsamkeit (Loneliness)

When Schubert wrote this lied in the first days of winter in 1827, this text by Wilhelm Müller was the last of twelve poems in a collection titled *Urania*; Schubert thus intended to conclude *Winterreise* with it, as he only discovered in August 1827 there was a second half to *Winterreise*. Consequently, he set the remaining poems to music in order to join them to his first collection. This detail makes it clear that during the composition of *Winterreise*, for Schubert, *Einsamkeit* represented the endpoint of the Wanderer’s psychological journey. A funeral march in B minor beneath slate-grey clouds, which testifies to the desperate Wanderer’s utter isolation despite the surrounding happy ambiance: “So I make my way / With heavy steps, / Through bright, joyful life, / Alone and ungreeted.” This obsession with being rejected by others weighed on Schubert towards the end of his life, as he had invested greatly in the friendship and camaraderie of his Schubertiads! The first two stanzas of the poem, heavy and monotonous, grey like the sky, are oppressively cold and desolate... The final stanza violently asserts a cry of despair: “Ah, the air is so calm! / Ah, the world is so bright! / When the tempests were raging, / I was not so miserable.” The storm is represented by the piano’s tremolos, while the oblivion of this collapse appears on the last words, “I was not so miserable,” and the piano’s last few solitary notes.

Die Post (The post)

The atmosphere is disrupted by the call of the post horn and the mail coach rushing past, in lively E-flat major for a first stanza with clear skies. Alas, this illusion is just as soon broken by doubt and a depressive sentiment with a modulation to the minor: “The post brings no letter for you. / Why do you surge, then, so wonderfully, / My heart?” This alternation of joy and pain, hope and disappointment continues in the following stanzas. Hopes for a letter from his beloved are soon swept away by the feeling of loss. The final call of the post horn consequently becomes a forced affirmation, a form of self-criticism of the Wanderer’s own hopes for happiness, which he knows are undoubtedly impossible. The romantic relationship is finally over. Henceforth, the beloved will never again be of concern in *Winterreise* save for one last time in *Die Nebensonnen*, through a brief allusion to her sightless eyes.

Der greise Kopf (The grey head)

Frost-covered hair, a gloomy, deserted location, barebones writing in C minor that introduces a minimalist motif, and a kind of recitative played by the piano all characterize this lied. The economical writing is astounding, so strongly it suggests an encounter with the void. The wintry frost that has whitened the Wanderer’s hair leads him to rejoice in front of the mirror—now is old, and at last his end is approaching! Death would be liberating. The utter detachment of the unique, winding vocal line, highly modern and in an almost *parlando* style, is freezing cold: “Da glaubt’ ich schon ein Greis zu sein” (It made me think I was already grey haired). The Wanderer realizes quite soon that the frost has melted, his hair is black, and the casket that awaits him is still far off... The road will be long. He must resign himself to waiting for his eventual death.

Die Krähe (The crow)

An obsessive ritornello leading to the grave, again in C minor, *Die Krähe* is another Dante-like vision: the bird of death (the crow) accompanies the Wanderer en route to his end. The first stanza describes this morbid companion’s whirling flight, and the piano doubles the vocal line with light eighth notes, mimicking the bird of prey: “A crow went with me / From out of the town, / Even up to this moment / It circles above my head.” In the second stanza, written in *recitativo* style, the Wanderer seems to be addressing the bird, but as always, in reality he is talking to himself: “Do you intend, very soon, / To take my corpse as food?” Unlike the terrified panic of Alfred Hitchcock’s *The Birds*, the Wanderer journeys towards his death by mentioning the crow in his wishes: “Well, it is not much farther[...] Crow, let me see at last / A fidelity that lasts to the grave!” In the final stanza, sung two times, this appeal for loyalty is at first piercingly painful, like a cry, before being repeated calmly, in a resigned descent.

Letzte Hoffnung (Last hope)

What a bizarre, experimental lied, how modern and disconcerting *Letzte Hoffnung* is! In the first two stanzas, the indecisive tonality and unpredictable rhythms represent the chaotic falling of dead leaves from a tree. It almost resembles Schoenberg! Schubert, however, also depicts the Wanderer’s identification with this erratic falling: “I look for a single leaf / On which to hang my hope; / If the wind plays with my leaf, / I tremble all over.” He is shivering from the cold! Is he stationary? Is he moving forward? It is hard to say. It could be dubbed an uncertain march: the piano seems distraught, and it is difficult to tell whether the time signature is 2/4 or 3/4! The Wanderer’s thoughts carry disturbing weight for such trivial natural phenomena... think about it, the simple falling of a leaf... The decisive moment then intervenes with a modulation to E-flat minor: “My hope falls with it [the leaf].” The Wanderer collapses to the ground as the music suddenly turns dramatic and greatly lyrical and expressive, now in E-flat major, and then in the minor: “Weeping at my hope’s grave.”

THE WORK

Im Dorfe (In the village)

Schubert paradoxically chose D major for *Im Dorfe*, a jeering, bitter, and critical lied about prevailing pettiness. “The hounds are barking, their chains are rattling; / Men are asleep in their beds, / They dream of the things they do not have, / Find refreshment in things good and bad.” It draws very close to Schopenhauer with its pessimistic view of the human condition. At the beginning, this lied introduces aggressive and persistent trills in the piano’s bass line, akin to the yapping of hostile dogs. Then, in the second stanza, the piano releases a line in the high register that could be described as the sound of merriment, though this hopeful imagery is just as soon swept away by the return of the low Beethovenian trills. Does this group of sleepers all around exist? Is it not instead another vision in the Wanderer’s mind? He ironically decides by repeating, “I am finished with all dreaming / Why should I linger among sleepers?” The atmosphere is heavy as the Wanderer rejects society for good! The piano plays its bass-line trills three more times and buries them in the gloom.

Der stürmische Morgen (The stormy morning)

Shattering everything in its path, the winter wind at daybreak, fierce and threatening, blows past at great speed: this lied, the shortest one in the cycle, contains only about twenty measures and lasts less than a minute. With furious strength in the key of D minor, this winter storm—which rages solely in the Wanderer’s soul—follows the unsettling night. There is no possible respite for him. Growing increasingly bitter and frustrated, he welcomes this devastation: “Shreds of clouds flit about / In weary strife. // And fiery red flames / Burst forth among them: / This is what I call a morning / Exactly to my liking!” *Fortissimo* gusts from the piano and quite violent indications in the score (*staccato, sforzando*) up until the repeated diminished seventh chords at the end. Hammered by suffering. The winter storm is once again the storm within the Wanderer’s mind: “My heart sees its own image / Painted in the sky— / It is nothing but winter, / Winter, cold and savage!”

Täuschung (Delusion)

The Wanderer’s ironic vision is carried away by each thing that crosses his path, each thought that crosses his mind. So there is this mockery of a Viennese waltz, a reminiscence of evenings spent among friends that are now inaccessible. Do not be fooled by the positivity of A major; this dance is not about a happy memory or a desire for merrymaking, but rather the vision of “...such cunning [...] my only victory is in delusion!” Behind the gleam that the Wanderer thinks is the window of his beloved’s home, he at last recognizes the vanity of this unhappy waltz, of this false light that “dances before me;” he understands the deceptive innocence of the piano’s ironic rhythms. The world swirls around like an empty waltz. In a way, we have already reached the music of Gustav Mahler.

Der Wegweiser (The signpost)

Der Wegweiser represents the quintessence of a Romantic journey; it is the decisive moment when self-reflection, or contemplation about the meaning of this fatal journey, is reaching its conclusion. The first and last lines depict this examination of the conscience: “Why do I avoid the routes / Which the other travelers take [...] One road I must take, / From which no one has ever returned.” Genuine soul-searching in the middle—“What foolish desire / Drives me into the wastelands?”—once again brings Dante’s *Inferno* to mind. To answer musically the Wanderer’s diehard quest, Schubert presents a long, meditative lied in G minor, the piano’s steady, serious march crossing paths with the increasingly expressive vocal line. This continues until the final breach in the last stanza, where the piano sounds a funeral bell, and the voice, like in a chorale, grows paler and almost spectral. Now, the Wanderer cannot go back on his decision: “One signpost stands before me, / Remains fixed before my gaze. / One road I must take, / From which no one has ever returned.”

Das Wirtshaus (The inn)

A very slow, introspective chorale, *Das Wirtshaus* is the longest lied in *Winterreise*, and it is both a *lamento* and a requiem. Condemned to roam for eternity, the Wanderer arrives at his destination: an inn that will be his resting place. Oh what misfortune! Yet another illusion! Once again, there is no room for him here! “O unmerciful innkeeper, / Do you turn me away?” The solemn F major of the quarter-two-eighth scansion seems to be a distant cousin of the chorale in *Der Tod und das Mädchen*. This chorale is repeated several times, and swells with sorrowful resignation to conclude with: “Then further on, further on, / My faithful walking stick.”

Mut (Courage)

The Wanderer pulls himself together in *Mut*, his reaction vehement and determined after the two previous meditative lieder. This march in F major embodies a temporary excess of willpower, it is an ironic outburst when confronted with despair: “When my heart cries out in my breast [...] I do not feel what it laments, / Lamenting is for fools.” The imperious piano hammers out its martial rhythm while the text becomes increasingly incisive and double-edged, and then refutes divine transcendence—the ultimate sign of desperation in *Winterreise*: “If there is no God on earth, / We are gods ourselves!” The piano’s last interjection, extremely bitter and openly mocking, leaves no room for doubt about the failure of this final attempt at evasion.

Die Nebensonnen (The phantom suns)

The desire for death, the Wanderer’s tragic obsession since the start of his journey (*Gute Nacht*), reaches an ecstatic climax in *Die Nebensonnen*. It is a glacially slow, stripped-down lied-chorale, in A major, in which the voice hardly changes at all, almost static at the beginning and thereafter more and more declamatory. A visual hallucination, a parhelion, or sun dog (a natural phenomenon caused by clouds of ice particles that create multiple images of the sun), becomes the final metaphysical illusion. Once again, Schubert and Müller endow a natural phenomenon with human purposiveness (storm, will-o’-the-wisps, etc.), in the wake of the Schlegel brothers’ ideas.

The end of the journey leads the Wanderer to even deny the power of the stars: “You are not my suns!” In one final allusion to the eyes of his beloved, he says, “I, too, had three [suns]; / Now the best two are gone.” The young maiden is definitively out of reach, or even dead. The Wanderer begs for death: “But let the third one go, too! / In the darkness I will fare better.” Throughout his entire inner journey, the Wanderer has thus been led to abandon all love, all hope, all of society, and all respite; he has disavowed God, and now he annihilates the cosmos! Everything is finished. All that remains is to meet death face-to-face.

Der Leiermann (The hurdy-gurdy man)

At last, death. In A minor. A doleful old man soullessly and colourlessly playing the hurdy-gurdy—a creaking mechanical instrumental from the Middle Ages that plays a bourdon, or drone (a double pedal built from the tonic and dominant). This image indicates that the music itself is disintegrating! The monotonous voice sings its mad lament describing this mournful character with calloused feet and numb fingers, who nobody looks at or listens to. “Strange old man, / Shall I go with you? / Will you play your hurdy-gurdy / For my songs?” There is nothing left. No humanity whatsoever. It is possibly the Wanderer’s final vision: is the hurdy-gurdy player perhaps a skeleton? Nevertheless, out of this utter desolation rises a vocal line of sublime simplicity, the very expression of complete solitude, of loss, of separation, and—deep down—of a necessary and final experience for each of us, when we meet our end.



WOLFGANG HOLZMAIR

Baryton
Baritone

Né à Vöcklabruck (Haute-Autriche), Wolfgang Holzmair a étudié à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne avec Hilde Rössel-Majdan (voix) et Erik Werba (lied). Depuis 1998, il enseigne le lied et l'oratorio à l'Université Mozarteum de Salzbourg, où il a également dirigé de 2014 à 2019 l'Académie internationale d'été. « Fellow » de la Royal Academy of Music de Londres, M. Holzmair donne des classes de maître en Europe, en Amérique du Nord et en Asie. Il a donné des récitals à Londres, Lisbonne, New York et Séoul. À l'opéra, il a incarné les rôles de Papageno et de l'Orateur du temple (*La flûte enchantée*), de Don Alfonso (*Cosi fan tutte*), d'Eisenstein (*Die Fledermaus*), de Wolfram (*Tannhäuser*), du Maître de musique (*Ariadne auf Naxos*) et de Démétrius (*Le songe d'une nuit d'été*). Il s'est produit avec des ensembles prestigieux, tels que l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre du Festival de Budapest, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre royal du Concertgebouw. M. Holzmair possède une vaste discographie qui couvre tant la musique de Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms et Wolf que les œuvres contemporaines. Son enregistrement du *Requiem allemand* de Brahms avec Herbert Blomstedt a remporté un prix Grammy. Depuis plusieurs années, Wolfgang Holzmair se fait un ardent défenseur de la musique de compositeurs autrefois persécutés; il a enregistré des œuvres de Krenek, Mittler, Zeisl, Schreker et de compositeurs internés au camp de Theresienstadt.

Wolfgang Holzmair was born in Vöcklabruck, Austria, and studied in Vienna at the Universität für Musik und darstellende Kunst Wien with Hilde Rössel-Majdan (voice) and Erik Werba (lied). Since 1998, he has taught lied and oratorio at the Mozarteum University in Salzburg, where from 2014 to 2019 he also directed the International Summer Academy. Mr. Holzmair gives masterclasses in Europe, North America, and Asia, and is a fellow of the Royal College of Music. He has given recitals in London, Lisbon, New York, and Seoul, while on the operatic stage has appeared as Papageno and the Speaker of the Temple (*The Magic Flute*), Don Alfonso (*Cosi fan tutte*), Eisenstein (*Die Fledermaus*), Wolfram (*Tannhäuser*), the Music Master (*Ariadne auf Naxos*), and Demetrius (*A Midsummer Night's Dream*). He has performed with leading ensembles such as the Berlin Philharmonic, Budapest Festival Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, and Royal Concertgebouw Orchestra. Mr. Holzmair's extensive discography spans music by Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, and Wolf to contemporary composers, and his recording of Brahms' *Ein deutsches Requiem* with Herbert Blomstedt won a Grammy Award. For many years, he has also been a committed advocate of works by formerly persecuted composers, and recorded works by Krenek, Mittler, Zeisl, Schreker, and composers who were interned in Theresienstadt.



OLIVIER GODIN

Piano

Nommé directeur artistique de la Salle Bourgie du Musée des beaux-arts de Montréal en juin 2022, Olivier Godin mène une brillante carrière de concertiste, de chambriste et de pédagogue au Canada et à l'étranger. En récital, il a collaboré avec de nombreux artistes lyriques tels que Gordon Bintner, Marc Boucher, Julie Boulianne, Étienne Dupuis, Karina Gauvin, Hélène Guilmette, Wolfgang Holzmair, Marie-Nicole Lemieux, Philippe Sly et bien d'autres. Comme chambriste, on a pu l'entendre aux côtés des pianistes Michel Béroff, Suzanne Blondin, Myriam Farid et François Zeitouni, du violoncelliste Stéphane Tétreault ainsi qu'avec la hautboïste Louise Pellerin. Il s'est produit dans de nombreux festivals canadiens et également à l'étranger, dont le Palazzetto Bru Zane de Venise, Wigmore Hall de Londres et La Monnaie de Bruxelles. Olivier Godin a enregistré une trentaine de disques salués par la critique internationale, dont des intégrales des mélodies de Poulenc, Fauré, Duparc, Dutilleux, et les œuvres complètes pour deux pianos de Rachmaninov. Il a notamment enregistré une intégrale des 333 mélodies de Jules Massenet pour ATMA Classique avec une douzaine de chanteurs réputés. Nommé professeur au Conservatoire de musique de Montréal à l'âge de 25 ans, Olivier Godin a été directeur de l'Atelier d'opéra de cette institution durant près de 15 ans.

Appointed Artistic Director of Bourgie Hall of the Montreal Museum of Fine Arts in June 2022, Olivier Godin leads a remarkable career as a concert artist, chamber musician, and teacher both in Canada and abroad. He has given recitals alongside singers such as Gordon Bintner, Marc Boucher, Julie Boulianne, Étienne Dupuis, Karina Gauvin, Hélène Guilmette, Wolfgang Holzmair, Marie-Nicole Lemieux, Philippe Sly, and many others. In chamber settings, he has performed alongside pianists Michel Béroff, Suzanne Blondin, Myriam Farid, and François Zeitouni, cellist Stéphane Tétreault, and oboist Louise Pellerin. He has performed in numerous festivals in Canada and overseas, including at the Palazzetto Bru Zane in Venice, Wigmore Hall in London, and La Monnaie in Brussels. Olivier Godin has recorded thirty CDs that have been met with widespread critical acclaim, including the complete *mélodies* of Poulenc, Fauré, Duparc, and Dutilleux as well as Rachmaninoff's complete works for two pianos. Working with a dozen renowned singers, he notably recorded all of Massenet's 333 *mélodies* for ATMA Classique. Made a professor at the Conservatoire de musique de Montréal at age 25, Olivier Godin directed this institution's Atelier d'opéra for close to 15 years.

Salle Bourgie



JEUDI
6 NOV.
19h30

FLORENT BOFFARD, piano *Révolutions et traditions*

Semaine du piano

Œuvres de Debussy, Boulez, Berg et Beethoven

BILLETS À PARTIR DE 24,50 \$

À la billetterie du Musée • sallebourgie.ca • 514 285-2000, option 1

Avec le soutien de



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
DE MONTREAL

Salle Bourgie



JAZZLAB ORCHESTRA

Le passage du temps

5 à 7 Jazz

BILLETS À PARTIR DE 19,50 \$

À la billetterie du Musée • sallebourgie.ca • 514 285-2000, option 1



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

PROCHAINS CONCERTS / UPCOMING CONCERTS

Vous aimeriez aussi / You may also like



SYLVIA SCHWARTZ, soprano OLIVIER GODIN, piano

LIEDER DE SCHUBERT : AN 2

Vendredi 14 novembre • 19h30

La soprano espagnole de renommée mondiale offre un tour d'horizon des plus beaux lieder de Schubert, composés sur une période de près de quinze ans.

Calendrier / Calendar

Mercredi 5 novembre 19 h 30	DAVID JALBERT, piano <i>Intégrale des Sonates pour piano de Prokofiev : Concert 1</i>	Les Sonates n°s 1, 5 et 8 ainsi que les <i>Sarcasmes</i> , op. 17 de Prokofiev
Jeudi 6 novembre 19 h 30	FLORENT BOFFARD, piano <i>Révolutions et traditions</i>	Œuvres de Beethoven, Berg, Boulez et Debussy
Vendredi 7 novembre 19 h 30	LES VIOLENTS DU ROY <i>Leçons de Bach</i>	<i>L'art de la fugue</i> , des <i>Concertos pour clavier</i> et d'autres œuvres de J. S. Bach

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

ÉQUIPE

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

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.

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

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.



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

Ne manquez pas notre prochain concert :

DAVID JALBERT, piano

Intégrale des Sonates pour piano de Prokofiev : Concert 1

Mercredi 5 novembre à 19 h 30



Découvrez la
programmation
complète et
achetez vos
billets en ligne

sallebourgie.ca
bourgiefhall.ca

