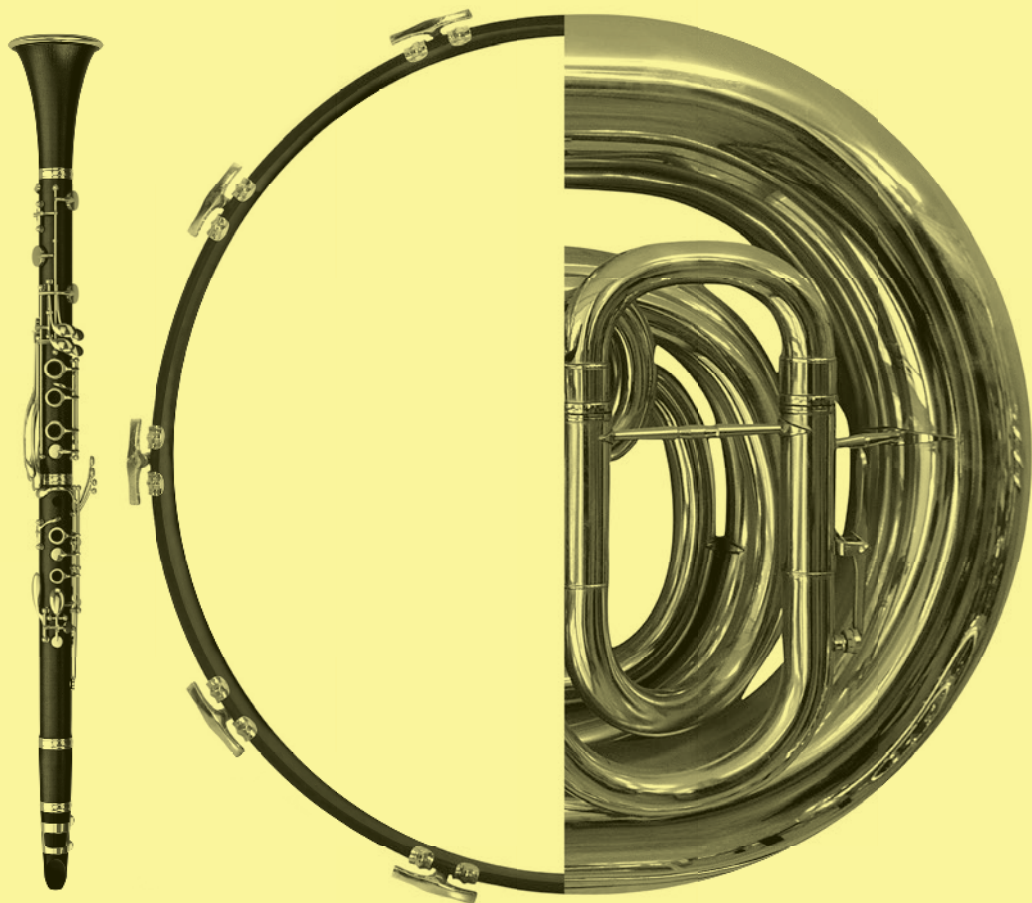




SALLE BOURGIE
SAISON 10^e
ANNIVERSAIRE
2021-2022

SALLE
BOURGIE.CA

NOTES

This image shows a full page of blank, yellow-lined paper. The paper has a light cream or pale yellow background color. It is ruled with thin, dark grey horizontal lines that are evenly spaced across the entire page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

BOURGIE
HALL.CA

La salle Bourgie présente

BERNARD LABADIE ET *L'ART DE LA FUGUE*

Les Violons du Roy

Bernard Labadie

chef

« *Bach est un astronome qui découvre
les plus merveilleuses étoiles* »

- Frédéric Chopin

Concert présenté sans entracte / *Concert presented without intermission*

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

Présenté dans le cadre du Festival Bach Montréal / *Presented as part of the
Montreal Bach Festival*

festival **Bach**
Montréal

JEUDI 25 NOVEMBRE — 19h30

THURSDAY, NOVEMBER 25 — 7:30 PM

Programme

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

L'Art de la fugue, BWV 1080 (v. 1742-1746; complété par Bernard Labadie d'après l'édition de Davitt Moroney)

1. *Contrapunctus I*
2. *Contrapunctus II*
3. *Canon alla Ottava*
Jean-Willy Kunz, orgue
4. *Contrapunctus III*
5. *Contrapunctus IV*
6. *Canon alla Decima in Contrapunto alla Terza*
Thomas Annand, orgue
7. *Contrapunctus V*
8. *Contrapunctus VI, a 4 in Stylo francese*
9. *Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta*
Olivier Thouin, violon, et Benoit Loiselle, violoncelle
10. *Contrapunctus VII, a 4 per Augmentationem et Diminutionem*
11. *Contrapunctus VIII, a 3*
Olivier Thouin, violon, Isaac Chalk, alto, et Benoit Loiselle, violoncelle
12. *Contrapunctus IX, a 4 alla Duodecima*
13. *Canon per Augmentationem in Contrario Motu*
Thomas Annand, clavecin
14. *Contrapunctus X, a 4 alla Decima*

15. *Contrapunctus XI, a 4*

16. *Contrapunctus inversus XII, a 4*

Rectus (XIIa)

Olivier Thouin et Pascale Gagnon, violons, Isaac Chalk, alto, et
Benoît Loiselle, violoncelle

Inversus (XIIb)

Olivier Thouin violon, Isaac Chalk, alto,
Benoît Loiselle et Raphaël Dubé violoncelles

17. *Contrapunctus XIII, a 3*

Rectus (XIIIa)

Olivier Thouin, violon, et Jean-Willy Kunz, orgue

Variante de Rectus (Alio modo) : Fuga a 2 Clav. (XIIIa)

Jean-Willy Kunz et Thomas Annand, orgues

Inversus (XIIIb)

Pascale Gagnon, violon, et Thomas Annand, orgue

Variantes de Inversus (Alio modo) : Fuga a 2 Clav. (XIIIb)

Jean-Willy Kunz et Thomas Annand, orgues

18. *Contrapunctus XIV*

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

Orgue continuo (opus 3) appartenant à François Desautels, fabriqué par François Desautels (Montréal, 2018). 1 clavier, 3 jeux. Diapason : la = 415 Hz ou 440 Hz

Clavecin flamand à deux claviers (opus 108) appartenant à l'ensemble Les Idées heureuses, fabriqué par Yves Beaupré (Montréal, 2005), d'après un instrument de Johann Daniel Dulcken (Anvers, 18^e siècle).

Chamber organ (Op. 1) from the Bourgie Hall collection, built by Hellmuth Wolff (Switzerland, 1953), restored by Hellmuth Wolff, Jens Petersen, and Steve Sinclair. 5 stops, one keyboard.

Continuo organ (Op. 3), belonging to François Desautels, built by François Desautels (Montréal, 2018). 1 keyboard, 3 stops. A = 415 Hz or 440 Hz

Two-manual Flemish harpsichord (Op. 108) belonging to the ensemble Les Idées heureuses, built by Yves Beaupré (Montreal, 2005), after an instrument by Johann Daniel Dulcken (Anvers, 18th century).

L'un des traits de caractère les plus frappants chez Bach est son besoin d'explorer jusqu'à ses ultimes limites tout le potentiel d'une idée. Qu'il s'agisse d'un thème, d'un genre musical, ou d'un procédé d'écriture, le Cantor de Leipzig n'a de cesse tant qu'il n'a pas épuisé la matière qu'il explore. Ce trait se remarque partout dans sa production. Qu'on songe aux *Concertos brandebourgeois*, véritable inventaire des pratiques concertantes en usage, ou au *Clavier bien tempéré* de 1722 présentant 24 préludes et fugues, un pour chacune des tonalités majeures et mineures (Bach renouvellera cette expérience dans un deuxième tome en 1744!). Pensons aussi aux *Variations Goldberg*, qui épuisent et redéfinissent à la fois le concept de variations sur basse contrainte. Les exemples sont nombreux, mais nulle œuvre ne manifeste cette volonté de développer, de façon quasi encyclopédique, une idée mieux que *L'Art de la fugue*.

Die Kunst der Fuge, dernière œuvre de Bach, est un recueil de 22 fugues présentées selon un ordre croissant de complexité d'écriture. Bach y fait défiler, successivement, des fugues, des contrefugues, des doubles fugues, des fugues canoniques, des fugues en miroir et une triple fugue, toutes écrites dans l'unique tonalité de *ré mineur*. Bach assigne à l'ensemble un seul et même sujet (ou thème) principal afin de montrer tout ce que la science compositionnelle permet de produire à partir d'une unique idée. Ce sujet unique, Bach le métamorphose néanmoins : il l'orne de guirlandes de notes, l'étire (par *augmentation*), puis le contracte (par *diminution*). En d'autres moments, ce sujet paraît inversé, comme si on le lisait dans un miroir. Dans certaines fugues, Bach confronte son sujet principal à de nouveaux sujets, complémentaires, comme pour le livrer à un débat contradictoire

One of Bach's most striking qualities was a willingness to explore the full potential of an idea to its ultimate point. Whether a theme, a musical genre, or a compositional process, the Cantor of Leipzig never ceased to develop his material until he had exhausted it, something which is evident across all his artistic production. The Brandenburg Concertos constitute a veritable inventory of concertante practices; the Well-Tempered Clavier of 1722 with its 24 preludes and fugues in each of the major and minor keys—Bach even extended the exercise to a second volume of 1744—is another admirable example; the Goldberg Variations both exhaust and redefine the seemingly narrow concept of variations on a simple bass line. In short, exemplars of Bach's inventive genius are legion, but the work that displays his peerless mastery of an idea's creative development is The Art of Fugue.

Die Kunst der Fuge, as it is titled in German, is Bach's last work. It is a collection of 22 fugues presented in ascending order of ever-increasing complexity. Fugues, counter-fugues, double fugues, canonic fugues, mirror fugues and a triple fugue, all written in the single key of D minor, successively unfurl in this monumental collection. And even more astounding is the fact that Bach assigns a single main subject, or theme, to the performer(s) as if to demonstrate what the art and science of musical composition is able to produce from a single idea. Bach transforms his subject, notwithstanding: it is adorned with garlands of ornaments, stretched beyond its original measure by augmentation, or contracted by diminution. It appears in inverted form as if reflected in a mirror. It is confronted here and there to fresh subjects as if fending off debate or engaging in dialogue. What is more, one of these new

ou le faire dialoguer. L'un de ces nouveaux sujets n'est autre que le nom de Bach lui-même lorsque, dans la dernière fugue du recueil, la signature sonore du musicien s'exprime par les notes : B (si bémol), A (la), C (do), H (si).

Mais, au fait, qu'est-ce donc qu'une fugue ? *Fuga*, mot latin, signifie « fuite ». Il évoque une « voix », vocale ou instrumentale, qui, après avoir énoncé un thème, s'« enfuit », étant littéralement « poursuivie » par une deuxième voix, entrée juste après elle et qui énonce, à son tour, le même thème. Rappelons-nous du fameux canon *Frère Jacques* que nous chantions à la petite école. Le groupe 1 chantait « Frè - re Ja - cques ». Puis, le groupe 2 entonnait à son tour la mélodie « Frè - re... ». Mais à ce moment précis, le groupe 1, chantait déjà la suite, « ...dor - mez - vous », et conservait ainsi son avance sur son poursuivant en le « fuyant ». Cette

subjects is formed by Bach's own name: in the last fugue of the collection, his sound signature emerges on the notes B (B flat), A (A), C (C), H (B natural).

But by and by, what is a fugue? Fuga, the Latin root of the word, literally means "flight," evoking a "voice," vocal or instrumental, that states a theme but then "runs away", as if "pursued" by a second voice entering just after it and stating the same theme in turn. Those who remember the famous canon, "Are you sleeping, Brother John?" often sung in the context of childhood education, will remember this process whereby a first group of children introduces the song's simple theme on the words "Are you sleeping," followed immediately by exactly the same theme and words from a second group. At the precise moment when Group 2 enters, Group 1 goes on to sing the continuation to the words "... Brother John," thus "fleeing"

SOUS LA PLUME D'UN BACH, LA FUGUE PREND LES ALLURES D'UN CANON INFINIMENT PLUS COMPLEXE, AVEC SES CONTRE-SUJETS, SES RÉPONSES, SES MUTATIONS, SES DIVERTISSEMENTS, SES STRETTES...

toute simple expérience nous aura fait vivre, dans notre jeune âge, ce qu'est une fugue. Sous la plume d'un Bach, la fugue prend les allures d'un canon infiniment plus complexe, avec ses contre-sujets, ses réponses, ses mutations, ses divertissements, ses strettes... On comprendra que la composition d'une fugue représente un des exercices les plus exigeants de l'écriture musicale. Dans nos modernes facultés de musique et conservatoires, on étudie cette matière

Group 2 in hot pursuit. For many, this very simple childhood experience illustrates the essence of the fugue. In Bach's hands, however, the fugue would appear as infinitely more complex than this prototypical canon with its countersubjects, real or tonal fugal answers, inversions, episodes, and strettos. In fact, writing a fugue is one of the most demanding compositional exercises; in music faculties and conservatories today, one studies fugue only after having

seulement après avoir préalablement maîtrisé l'harmonie (les accords) et le contrepoint (superposition des lignes mélodiques). Et, de nos jours encore, Bach demeure le modèle absolu en matière de fugue.

Si Bach règne incontestablement sur la fugue, son art s'inscrit tout de même dans une longue tradition de genres (motet, *ricercare*) et de maîtres : Josquin des Prés, Palestrina, Froberger, Buxtehude, Pachelbel, etc. Comme ses devanciers, il recourt à la fugue de diverses manières. Il l'emploie comme un genre musical en soi lorsqu'il écrit une « *toccata et fugue* ». Mais il s'en sert également ici et là de façon plus ou moins passagère, comme d'un simple « *fugato* », dans le courant d'un *Gloria* ou d'un mouvement de concerto. Et Bach exploite l'écriture fuguée dans un nombre incalculable d'œuvres : pièces pour orgue, pour clavecin, pièces chorales ou orchestrales.

Que l'ultime opus de Bach soit relié à la fugue ne surprend guère. En revanche, le fait que *L'Art de la fugue* se présente sous une forme aussi organisée, en suivant une gradation très étudiée du degré de difficulté, intrigue. On pourra se demander si son auteur ne l'aurait pas conçu comme une méthode ou un traité. Après tout, le XVIII^e siècle a vu paraître, en musique comme en plusieurs domaines, quantité d'ouvrages didactiques. On pense à *L'Art de toucher le clavecin* (1716) de François Couperin, *L'Arte del violino* de Locatelli (1733) ou *L'Arte di nuova modulazione* (1762) de Tessarini. Même Leopold Mozart, père du célèbre Wolfgang Amadeus, suivra cette mode et écrira un *Traité en vue d'une méthode fondamentale pour le violon* (1756). Si ces ouvrages s'accompagnent tous de longs textes explicatifs, *L'Art de la fugue* n'en comporte aucun, comme si l'auteur estimait que les pièces de son recueil se suffisaient à elles-mêmes et se passaient d'explication.

previously mastered harmony (chords) and counterpoint (the combination of one or more melodic lines at the same time). And what is more, even today Bach's fugues remain the reference.

If Bach reigns supreme over the fugue, the art of fugue flows, nevertheless, from a long tradition of musical genres such as the motet and ricercar, produced by masters such as Josquin des Prez, Palestrina, Froberger, Buxtehude, Pachelbel, and many others. Like his predecessors, Bach employs fugal writing in various ways: as a stand-alone musical genre or component thereof, such as his famous organ Toccata and Fugue in D minor. But he also used fugue in more transitory settings, here and there as a simple "fugato," in the Gloria of the Mass or in a movement of a concerto. Without calling them fugues outright, Bach exploited fugal writing in countless works for organ, harpsichord, and in choral or instrumental ensemble pieces.

That Bach's final Opus directly connects with the fugue is far from surprising. That The Art of Fugue is laid out in such a finely crafted, organized way, where the degree of difficulty increases with each successive fugue is intriguing. Did Bach consider this collection as a form of method or treatise? After all, the 18th century saw the publication, in music as in many other fields, of numerous didactic works. One thinks of François Couperin's L'Art de toucher le clavecin (1716), Locatelli's L'arte del violino (1733) or Tessarini's L'Arte di nuova modulazione (1762). Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus' father, authored the comprehensive Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (1756). While these volumes all contain lengthy explanatory texts, in The Art of Fugue, the pieces may have been deemed by their creator to be sufficient in illustrating all aspects fugal writing.

Tout indique que Bach concevait son *Art de la fugue* comme une communication scientifique destinée à une société savante. En 1747, trois ans avant sa mort, Bach devient membre de la Société des sciences musicales dont l'un des fondateurs est Lorenz Christoph Mizler, ancien élève de Bach. Mizler avait formé un cercle érudit de vingt membres dont faisaient partie Telemann et Handel, et il éditait dans le périodique de la Société des articles de théorie musicale. Chaque membre fournissait une fois l'an une communication scientifique

There are many features of this collection that indicate Bach conceived The Art of Fugue as a scientific lecture for a learned society. In 1747, three years before his death, he became a member of the Corresponding Society of the Musical Sciences, of which one of the founders was Lorenz Christoph Mizler, a former student of his. Mizler had co-founded a scholarly circle of twenty members, including Telemann and Handel, and published articles on music theory in the Society's journal. Each member submitted a scholarly paper on music annually, in the form of a learned musical work that was the

BACH'S FIRST TWO CONTRIBUTIONS TO THIS SOCIETY WERE THE CANONIC VARIATIONS FOR ORGAN ON THE CHORALE VOM HIMMEL HOCH, (1747) AND THE MUSICAL OFFERING (1748). BACH INTENDED THE ART OF FUGUE AS HIS THIRD CONTRIBUTION TO MIZLER'S SOCIETY.

sur la musique, celle-ci pouvant prendre la forme d'une œuvre musicale particulièrement recherchée et savante. Les deux premières contributions de Bach à ce cénacle sont les *Variations canoniques* pour orgue sur le choral *Vom Himmel hoch* (1747) et l'*Offrande musicale* (1748). Bach envisageait son *Art de la fugue* comme troisième communication à la Société de Mizler. Le musicien en fut toutefois empêché en raison de sa santé déclinante – des cataractes, aggravées par l'intervention désastreuse d'un chirurgien-charlatan, lui avaient définitivement ôté l'usage de la vue – et de sa mort, le 28 juillet 1750.

fruit of extensive research. Bach's first two contributions to this Society were the Canonica Variations for organ on the chorale Vom Himmel hoch, (1747) and The Musical Offering (1748). Bach intended The Art of Fugue as his third contribution to Mizler's Society. However, declining health—including cataracts aggravated by disastrous surgery performed by a medical charlatan—had permanently robbed him of his sight. His death on July 28, 1750, cut short any further ambition.

In its unfinished form, The Art of Fugue leaves many stones unturned. The printed versions of 1751 and 1752 present the fugues in a different order than in the manuscript. This could

Inachevé, *L'Art de la fugue* laisse quelques questions en suspens. Par exemple, les versions imprimées de 1751 et 1752 présentent les fugues dans un ordre différent de celui du manuscrit. Cela pourrait suggérer que Bach aura affiné son projet avant de mourir et communiqué sa pensée à un collaborateur en vue de l'édition. Au-delà de ce que désirait Bach, si tant est que son idée était tout à fait fixée, on doit admettre qu'il existe plus d'une façon de disposer l'ordre de présentation des fugues qui respecte le projet du compositeur. Autre questionnement, le manuscrit se clôt par une fugue à trois sujets interrompue dans son élan, à la mesure 239... Cette interruption nous laisse avide de savoir comment Bach envisageait de parachever une aussi savante et majestueuse architecture musicale. Quelques musiciens ont proposé une fin à cette fugue, parmi lesquels Donald Tovey, Ferruccio Busoni, Davitt Moroney et Moroney-Labadie. La nécrologie de Bach affirma que le compositeur avait projeté d'écrire une fugue à quatre sujets ! Enfin, la partition ne précise rien des instruments requis pour interpréter *L'Art de la fugue*. Cela a suggéré à certains que Bach n'aurait destiné son recueil qu'au seul regard des savants experts, attendu qu'un tel monument ne pouvait trouver place dans la vie musicale concrète de son temps. Cette vision, qui n'a plus lieu d'être aujourd'hui, n'aura pas empêché nombre de pianistes, d'organistes et d'ensembles instrumentaux de présenter leurs propres traductions instrumentales de *L'Art de la fugue* pour partager l'œuvre avec plus grand nombre. Traité, écrit savant, chef-d'œuvre transcendant, *Die Kunst der Fuge* est tout cela à la fois.

suggest that Bach refined the project before his death and communicated his thoughts to a collaborator in preparation for the edition. Beyond what Bach himself prescribed, and though he may have set his parameters, one must admit that there is more than one way of arranging the order of the fugues that conforms to the collection's conception. Another issue is the manuscript's conclusion: it ends abruptly, with a triple-subject fugue interrupted in full flight at bar 239. This sudden break leaves one eager to know how Bach intended to complete such a learned and majestic piece of musical architecture. Some musicians have offered their own conclusion to this fugue: Donald Tovey, Ferruccio Busoni, Davitt Moroney, and Moroney-Bernard Labadie. In Bach's obituary, it is stated that he had planned to write a quadruple-subject fugue! Finally, the score fails to specify which instruments are required in performance, suggesting to some that Bach destined his collection to learned experts only, such a monument being un-performable in the context of the real musical life of his time. The latter view has been debunked, however, and thankfully has not prevented harpsichordists, organists, or pianists and instrumental ensembles from preparing their own performances of The Art of Fugue to share with as wide an audience as possible. A treatise, a scholarly text, a peerless musical masterpiece: Die Kunst der Fuge is all of these in one.

©Pierre Grondines, 2021
Translation by Le Trait juste

© Pierre Grondines, 2021

L'ART DE LA FUGUE EN CONCERT ?

« Ce qui me paraît, par contre, devoir être exclu, c'est que cette œuvre [L'Art de la fugue] puisse être, comme elle l'a été ces cinquante dernières années, destinée au concert [...] Que cette œuvre ait été, de nos jours, déviée vers une consommation « vulgaire » et d'une certaine manière blasphématoire, en contradiction flagrante avec son caractère de *musica reservata* à une aristocratie, n'est qu'un témoignage de plus de l'usage impropre que nous faisons de certaines musiques du passé, en en concevant modes et finalités à notre manière. »

Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach, vol. II* (1983)

"What seems to me, on the other hand, ought to be expelled, is that this work [The Art of Fugue] could have been, as it has been for the last fifty years, intended as a concert piece [...] That this work has been, in our days, diverted toward "vulgar" and in a certain way blasphemous consumption, in blatant contradiction with its character of musica reservata for an aristocracy, is just one more testament to the improper use we make of certain music of the past, by conceiving for it methods and purposes on our own terms."

Alberto Basso, *Jean-Sébastien Bach, Vol. II* (1983)

Cette opinion – celle d'un des plus grands spécialistes de Bach au XX^e siècle – en dit long sur le caractère particulier du concert de ce soir. Sur un point fondamental en effet, Basso a parfaitement raison : Bach n'a jamais prévu que *L'Art de la fugue* puisse être joué en concert. L'œuvre pourrait avoir été écrite à l'intention d'une société scientifique dont Bach faisait partie. Elle ne comporte aucune indication d'instrumentation, à l'exception des versions alternatives du *Contrapunctus XIII* en miroir pour deux claviers (n^{os} 17b et 17d au programme de ce soir); pis encore, l'ordre définitif des pièces est pratiquement impossible à définir d'après les sources d'origine et a fait l'objet au cours du dernier siècle de multiples conjectures. Enfin, la fugue finale nous est parvenue sous une forme incomplète. (Bach ne l'a probablement pas laissée inachevée, et contrairement à ce que dit la légende, il n'est assurément pas mort en la composant – les mesures manquantes ont probablement été égarées.) Devant tant d'incertitudes, l'anathème prononcé par Basso peut sembler, sinon justifié, à tout le moins très pratique...

This view—put forward by a leading Bach specialist of the 20th century—says a great deal about the unusual nature of tonight's concert. On one fundamental point, indeed, Basso is entirely correct: Bach never intended for The Art of Fugue to be played in concert. The work may have been written for a scientific society of which Bach was a member. It bears no indication for instrumentation, with the exception of alternate versions of the Contrapunctus XIII, mirror fugues for two keyboards (Nos. 17b and 17d on tonight's program); still yet the definitive order of pieces is virtually impossible to determine following primary sources and has been a topic of much conjecture over the past century. Finally, the last fugue has come down to us incomplete. (Bach likely did not leave it unfinished, and contrary to legend, certainly did not die in the middle of composing it—the missing bars were most likely misplaced.) Faced with so much uncertainty, the anathema pronounced by Basso may seem, if not justified, at the very least highly practical...

Mais le raisonnement de Basso, poussé à sa limite, confine à l'absurdité : il faudrait aussi, par exemple, réserver les *Passions selon saint Matthieu* et *saint Jean* à l'église (luthérienne, faut-il le préciser !) et au Vendredi saint, sans parler des centaines de cantates sacrées qui n'ont jamais eu d'autre objet que de servir de prêche musical intégré au service dominical et destiné à une fête particulière. La *Messe en si mineur* devrait aussi être chassée à tout jamais des salles de concert... En fait, l'opinion de Basso – reflet de son immense respect pour cet opus ultime, qu'il érige avec raison au rang des plus stupéfiantes créations du génie humain – est un exemple de cet excès de zèle pratiqué à l'occasion par certains musicologues et autres puristes qui, en vertu de leur mission sacrée de gardiens d'une certaine vérité, en viennent à tuer par excès d'amour.

En effet, il s'en trouvera bien peu aujourd'hui pour nier que l'œuvre de Bach fasse partie du patrimoine le plus précieux de l'humanité, et que chacun doit y avoir accès à la mesure de sa capacité à le saisir et l'apprécier. Alors que nous vivons à une époque où la technologie progresse et la machine se substitue à l'homme et même le dépasse, la fascination pour le triomphe de l'esprit humain sur la matière va grandissant. Or, *L'Art de la fugue* est sans doute l'exemple le plus brillant qui soit de la capacité de l'être humain à jongler avec des concepts sonores et à les organiser d'une façon qui satisfasse complètement à la fois l'intelligence et le cœur.

Pushed to its limit, however, Basso's reasoning borders on absurdity: we ought also then, for example, confine the St. Matthew Passion and St. John Passion to the church (the Lutheran church specifically!) and to Good Friday, to say nothing of the hundreds of church cantatas whose original purpose was never other than musical sermonizing to be incorporated into Sunday services or other holiday observances. The B minor Mass would need to be driven once and for all out of concert halls ... indeed, Basso's proposition, a reflection of his tremendous respect for Bach's final Opus—which he rightly assigns to the ranks of the most astonishing outpourings of human genius—is an example of an excessive zeal sometimes exercised by musicologists and other purists who, because for their inalienable commitment to guarding a certain truth, can end up smothering it with too much love.

Few people indeed would deny that Bach's entire opus forms part of humanity's most valuable heritage, and that everyone should enjoy access to the extent that we are able to grasp and appreciate it. In this age when technology has advanced such that machines have come to replace and even surpass humans in many capacities, a fascination with the triumph of the human mind over matter continues to grow. The Art of Fugue is arguably the most brilliant example there is of a human capacity to juggle constructs of sound and organize them in a way which utterly gratifies both the intellect and the heart.

LE CHOIX DE L'INSTRUMENTATION

Il ne faut pas se le cacher : *L'Art de la fugue* est une œuvre d'une très grande austérité, qui met au défi même les oreilles les plus aguerries – et, *a fortiori*, celles de l'amateur venu entendre le compositeur qui lui est familier surtout par les *Concertos brandebourgeois* ou l'*Oratorio de Noël*. Notre défi, ce soir, est de rendre cette pyramide intemporelle accessible

There is no point in pretending: The Art of Fugue is a deeply austere work that tests even the most finely developed ears, and a fortiori the Bach enthusiast drawn to performances of his works, who is mainly familiar with the Brandenburg Concertos or the Christmas Oratorio. Our challenge this evening is to make this timeless enigma accessible

par la magie du concert. C'est là la préoccupation principale qui a présidé aux nombreux choix pratiques que j'ai dû faire. À quelques détails près, ces choix sont les mêmes que ceux que j'avais faits pour notre enregistrement sous étiquette Dorian en 2001 – il y a vingt ans déjà.

Si j'ai opté essentiellement pour l'orchestre à cordes (avec ajout de la basse continue, conformément à l'usage baroque) pour la très grande majorité des fugues à quatre voix, l'écriture plus virtuose et plus spécifiquement idiomatique de certaines d'entre elles (notamment les canons) appelle naturellement des formations plus légères, parfois même un seul clavier (orgue ou clavecin), l'instrument premier du compositeur.

Toutes ces propositions sont des hypothèses de concert qui nous semblent servir au mieux la texture particulière de chaque fugue ou canon, mais qui en aucun cas ne sauraient être présentées comme des solutions définitives.

La solution homogène la plus évidente pour une interprétation complète de *L'Art de la fugue* serait sans doute une exécution au clavecin, à l'orgue ou au piano. Il ne fait pas de doute en effet que *L'Art de la fugue* est d'abord et avant tout une œuvre conçue pour le clavier. De nombreux enregistrements ont été réalisés de cette manière, certains d'ailleurs avec un immense succès. Mais soyons francs : l'audition en continu au concert de vingt-deux fugues en *ré* mineur à l'orgue, au clavecin ou au piano demande des prédispositions qui ne sont pas forcément celles de l'auditeur moyen. L'usage d'une formation à la fois homogène dans sa texture et expressive dans l'individualité des voix, comme l'orchestre à cordes (parfois fractionné en plus petites formations), me semble une solution sinon idéale, à tout le moins très séduisante.

Je précise que l'usage des cordes force l'interprète à quelques menues adaptations du texte pour le rendre

through the magic of concert-giving. This was the overriding concern that governed many practical choices I was tasked with making. Save a few minor details, these were the same choices I made concerning our recording in 2001 on the Dorian label—twenty years ago already.

While I opted essentially for string orchestra (and basso continuo, in keeping with the Baroque custom), for the vast majority of four-part fugues, the technical intricacy and more specifically idiomatic writing of a few of these (especially the canons), naturally called for sparser ensembles, sometimes even a single keyboard instrument (organ or harpsichord), the composer's primary instrument type. All of these "scriptings" are concert-giving hypotheses which seemed to best serve the particular texture of each fugue or canon, but in no case are these presented as ideal solutions.

The most clear-cut homogeneous solution for a complete performance of The Art of Fugue would doubtless be its execution on the harpsichord, organ, or piano. There is no doubt, indeed, that The Art of Fugue is, at its heart, a work conceived for keyboard. Numerous recordings of this work have been produced thereby, and several among them are highly accomplished. But let us be frank: listening in concert to a continuous succession of twenty-two fugues in D minor on the organ, harpsichord or piano requires certain predispositions which are not likely to be those of the average listener. Employing an ensemble that is both homogeneous in texture and expressive in the individuality of voices, such as a string orchestra (sometimes split into smaller groupings) appears to me if not an ideal solution, nonetheless a very attractive one.

I should point out that the use of strings in this work forces its performers to make a few small adaptations in the text to make it playable, since the range

jouable, le registre des voix écrites par Bach excédant à l'occasion celui des instruments. Ces quelques modifications mineures sont toutefois pratiquement imperceptibles à l'audition et ne changent le texte original que de façon très marginale.

of the parts written by Bach occasionally falls outside the purview of these instruments. These few minor modifications are nevertheless virtually imperceptible to the ear and only change the original text very marginally.

L'ORDRE DES FUGUES

Des dizaines de solutions ont été présentées par autant de musicologues et d'interprètes au cours des ans quant à l'ordre de présentation des fugues. La solution retenue ce soir ne se rattache à aucune proposition antérieure, car elle doit être à mon avis adaptée aux circonstances particulières de chaque exécution.

Je reconnais en effet une différence significative entre une interprétation prévue pour le disque et une autre pour le concert. Par exemple, il serait logique au disque de regrouper les *contrapunctus* et les canons de même, chaque groupe dessinant une progression assez facilement identifiable. L'auditeur peut, du reste, choisir d'écouter les fugues dans l'ordre qui lui convient, et surtout choisir de se concentrer sur quelques-unes à la fois.

Si on choisit l'expérience exigeante mais exaltante du concert, la situation est tout autre : il faut adopter un ordre qui crée autant de contrastes et de variété que possible, de façon à conserver les réflexes auditifs de l'auditeur intacts tout en lui permettant de saisir l'architecture globale de l'œuvre. C'est pourquoi j'ai choisi ce soir d'intercaler les canons, puis les fugues en miroir, parmi les *contrapunctus* de style plus ancien à quatre voix, en créant une certaine variété dans l'instrumentation pour éviter un effet de monotonie dans les textures. Les *contrapunctus* sont présentés dans l'ordre suggéré par l'édition Bärenreiter jusqu'au dixième, sauf le *Contrapunctus VIII* (d'un

Dozens of proposals have been tendered by just as many musicologists and performers over the years as to the performance order of fugues. The solution adopted this evening is not bound up with any previous proposal, since the order must, in my opinion, adapt to the circumstances of each presentation.

I do, certainly, acknowledge an important difference between a performance intended for a recording, on the one hand, and a concert performance on the other. For example, it would make sense in a recording to group together the Contrapuncti and likewise the canons, since each such grouping delineates a fairly easily identifiable progression. Listeners can, moreover, choose to hear the fugues in any order that suits them, and importantly, they have the option of concentrating on a few at a time.

If we opt for the demanding yet exhilarating experience of presenting these in concert, our situation is quite different: we must adopt an order that generates as many contrasts and as much variety as possible, so as to keep intact our listeners' auditory reflexes, all the while enabling them to grasp the work's overall architecture. Hence, I chose for this evening to intersperse the canons, then the mirror fugues, among the older style four-part Contrapuncti, creating some variety in the instrumentation to avoid any effect of monotony in the textures. The Contrapuncti, through to the tenth, are presented in the order suggested in the Bärenreiter edition, except for

style radicalement différent des *contrapunctus* précédents ou suivants) qui a été inséré tôt pour servir de pendant aux fugues en miroir entendues vers la fin de l'œuvre. La structure d'ensemble ainsi créée, bien que totalement étrangère aux intentions de Bach (qui n'étaient pas, rappelons-le, que *L'Art de la fugue* soit joué en concert), se fait l'écho des grandes structures symétriques dont il était si friand (qu'on pense en particulier aux deux *Passions*).

LA FUGUE INACHEVÉE

La dernière fugue, nous l'avons dit, est restée inachevée (ou plutôt incomplète), ce qui a poussé les premiers éditeurs à inclure en épilogue le choral *Vor deinem Thron tret ich hiermit* (Je comparais devant ton trône) que Bach aurait dicté sur son lit de mort à son gendre Altnikol. Ce choral, si sublime soit-il, n'a rien à voir avec *L'Art de la fugue* et n'a pas été retenu pour le concert de ce soir.

Cette fugue finale inachevée pose toute une série de questions passionnantes. Publiée sous le titre de *Fuga a 3 Soggetti* (« Fugue à trois sujets », c'est-à-dire à trois thèmes), elle utilise, sous la forme fragmentaire qui nous est parvenue, trois nouveaux thèmes qui n'apparaissent pas ailleurs dans *L'Art de la fugue* : c'est donc dire que le thème principal du corpus n'y apparaît pas, ce qui a poussé les premiers exégètes de l'œuvre à avancer que cette fugue n'appartient pas à l'ensemble de l'œuvre. (Il convient toutefois ici de préciser que le motif *si bémol-la-do-si* bécarre, qui correspond au nom de B-A-C-H dans la notation allemande et qui constitue l'essence du troisième de ces thèmes, est aussi utilisé dans les *Contrapunctus VIII* et *XI*.)

Toutefois, dès 1880, Gustave Nottebohm démontrait que ces trois thèmes pouvaient se superposer au thème principal, avançant l'hypothèse que la fugue à trois sujets devait en fait en comporter quatre dans sa

Contrapunctus VIII (radically different in style than the preceding or ensuing Contrapuncti), which was inserted early in the sequence to serve as a counterpart to the two mirror fugues heard toward the end. The overall structure thus created, while totally alien to Bach's intentions (which did not include, as we said, that The Art of Fugue be played in concert) echoes the towering symmetrical structures the composer was fond of (if one thinks especially of the two Passions).

The last fugue, as mentioned above, remains unfinished (or rather incomplete), something which prompted the work's first publishers to include as an epilogue the chorale Vor deinem Thron tret ich hiermit (Before Thy throne I now appear), which Bach dictated on his deathbed to his son-in-law Johann Christoph Altnickol. Sublime though it may be, this chorale bears no relation to The Art of Fugue and is omitted in tonight's concert.

This last unfinished fugue raises a whole series of fascinating questions. Published under the title of Fuga a 3 Soggetti ("Fugue With Three Subjects," or three themes) it employs, in the fragmented form in which it has come down to us, three new subjects that do not appear anywhere else in The Art of Fugue: in other words, the main subject, or theme of this corpus does not appear in this particular fugue, something which promoted the first exegetes of the work to posit that it did not in fact belong to the collection as a whole. (It should be noted, however, that the B-flat—A—C—B-natural motif, which corresponds to the name B-A-C-H in German notation and forms the main substance of the third of these themes, is also used in the Contrapuncti VIII and XI.)

As far back as 1880, however, Gustav Nottebohm demonstrated that these three subjects could be superimposed on the main one, advancing the hypothesis that the complete version

version complète, le quatrième étant précisément le thème central de *L'Art de la fugue* (le manuscrit du compositeur ne mentionne d'ailleurs pas explicitement le nombre de sujets, le titre *Fuga a 3 Soggetti* ayant été ajouté après sa mort). Le retour du thème principal à la fin de cette fugue devait clôturer de façon grandiose l'ensemble de l'œuvre, hypothèse que la dimension imposante du fragment qui nous est parvenu (239 mesures) rend parfaitement plausible. Cette hypothèse a été débattue à de nombreuses reprises et a ses détracteurs farouches (Basso d'ailleurs ne la mentionne même pas), mais elle me semble toujours la plus plausible et la plus satisfaisante pour l'esprit.

De là à reconstruire une fin hypothétique, il n'y a qu'un pas, que plusieurs se sont empressés de franchir. C'est le cas notamment du claveciniste Davitt Moroney, qui, dans l'édition de l'œuvre qu'il a préparée chez Henle, propose une fin qui superpose elle aussi les trois sujets existants au thème principal. Cette réalisation a d'immenses qualités, mais aussi des faiblesses que je me suis employé à corriger dans la version que j'ai réalisée, qui emprunte largement à Moroney mais qui lui adjoint une réexposition finale différenciée et des pédales qui me semblent couronner de façon plus convaincante l'ensemble de *L'Art de la fugue*. Je remercie mes collègues André Papillon et Richard Paré pour leurs précieux conseils dans l'élaboration de cette conclusion.

Cette fin apocryphe (36 mesures sur un total de 275) doit être entendue pour ce qu'elle est, et rien de plus, c'est-à-dire une hypothèse de concert destinée à donner à l'auditeur un sentiment de finalité plus accomplie au terme de cet immense voyage au cœur du génie humain qu'est *L'Art de la fugue*. Interpréter cette œuvre est un défi titanesque autant pour l'auditeur que pour l'interprète; c'est le défi que nous vous lançons ce soir avec un immense bonheur.

of this fugue with three subjects in fact was meant to comprise four, the fourth theme being precisely the central theme of The Art of Fugue (the composer's manuscript makes no explicit mention of the number of subjects, while the title Fuga a 3 Soggetti was ascribed after his death). The return of the main subject at the end of this fugue was meant to bring the expansive collection to a spectacular finish, a hypothesis that is perfectly plausible given the imposing length of the extant fragment (239 bars). This hypothesis has been frequently debated and has its staunch opponents (Basso makes not even the slightest mention of it, however), though it still appears to me as the most plausible and most personally satisfying one.

On this basis, only one step remains for reconstructing a hypothetical ending, one which many have hastened to take. In the edition he edited for Henle, for example, harpsichordist Davitt Moroney proposed an ending that likewise overlays the three subjects on the main one. His completion has tremendous virtues, but also weaknesses that I have undertaken to correct in my own version, which borrows broadly from Moroney but which appends a different final re-exposition as well as pedals that appear to me to crown the whole of The Art of Fugue in a more compelling way. I would like to thank my colleagues André Papillon and Richard Paré for their valuable advice in the crafting of this conclusion.

This apocryphal ending (36 bars for a total of 275) should be heard for what it is and nothing more, that is, a hypothesis for the concert hall which is intended to give the listener a more consummate sense of finality on completion of this astronomical journey to the heart of human genius which is The Art of Fugue. Presenting this work is a mammoth challenge, as much for listeners as for performers; a challenge that it brings us great pleasure to pose to you this evening.

© Bernard Labadie, 2021

Translated by Le Trait juste

Petit lexique à l'intention de ceux qui en perdent leur latin...

Contrepoint : art de composer la musique en superposant des lignes mélodiques. On dit du contrepoint qu'il est la dimension horizontale de la musique, par opposition à l'harmonie (art de superposer les sons), qui en est la dimension verticale. Bach, dans *L'Art de la fugue*, suivant un usage ancien, utilise toutefois le terme latin *contrapunctus* (contrepoint) pour désigner tout type de fugue.

Canon : composition musicale à plusieurs voix où chaque voix imite fidèlement la précédente.

Canon à l'octave, à la dixième, à la douzième : dans les canons à deux voix, cette spécification indique la différence de hauteur entre la voix initiale et celle qui l'imité. Ainsi, dans le canon à l'octave, la deuxième voix entre à une octave de différence avec la première voix.

Fugue : « composition musicale écrite dans le style du contrepoint et dans laquelle un thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre. » (*Le Petit Robert*) La fugue, il faut le préciser, n'est pas une forme, mais plutôt une technique d'écriture : chaque fugue invente sa propre forme. Par métonymie toutefois, la technique a donné son nom à la forme dans l'usage courant.

Thème : mélodie formant un tout complet et facilement reconnaissable, qui sert de base à une composition musicale donnée. Dans une fugue, le thème, qui subira de multiples transformations, est aussi appelé « sujet » ou « réponse » selon le moment et le contexte de son apparition.

Thème principal : dans *L'Art de la fugue*, chacune des vingt-deux fugues utilise le même thème principal, entendu dès le tout début du *Contrapunctus I*. Ce thème, présenté sous diverses formes (voir plus bas « augmentation », « diminution », « renversement », « thème varié »), peut être combiné à de nouveaux thèmes dans une même fugue.

Thème principal varié : en plus d'être présenté sous les diverses formes permises par les différentes techniques de contrepoint (voir plus bas), le thème principal peut être transformé par l'ajout d'ornements ou par des modifications rythmiques. On dit alors qu'il est « varié ».

Fugue double, triple, quadruple : le qualificatif fait référence au nombre de thèmes différents employés dans une même fugue (la fugue double en utilise deux, la fugue triple, trois, etc.).

Augmentation : technique qui consiste à faire entendre une ligne mélodique en augmentant de façon proportionnelle la durée de chaque note. L'auditeur a l'impression d'entendre la mélodie à un tempo plus lent.

Diminution : technique qui consiste à faire entendre une ligne mélodique en diminuant de façon proportionnelle la durée de chaque note. L'auditeur a l'impression d'entendre la mélodie à un tempo plus rapide.

Renversement : technique qui consiste à faire entendre une ligne mélodique en renversant sa conduite : quand la mélodie originale monte, son renversement descend, et vice versa, en respectant tous les intervalles de la ligne originale. L'effet est comparable à celui d'une image qu'on regarderait dans un miroir placé à sa base en angle droit : tout ce qui est en bas de l'image apparaît en haut dans le miroir, et vice versa. (Pensez au reflet d'une montagne dans un lac.) On utilise aussi l'expression « par mouvement contraire » (*in contrario motu* chez Bach).

Fugue en miroir : fugue où toutes les voix peuvent faire l'objet d'un renversement en même temps. La même fugue peut donc être jouée de deux façons : la version originale, telle qu'écrite (*rectus*), et la version en miroir (*inversus*).

A Short Lexicon for the Uninitiated...

Counterpoint: *The art of composing music by superimposing melodic lines. Counterpoint is said to be the horizontal dimension of music, as opposed to harmony (the art of superimposing sounds), its vertical dimension. In The Art of Fugue, following ancient usage, Bach employs the Latin term contrapunctus (counterpoint) to designate any type of fugue.*

Canon: *a musical composition for several voices in which each voice faithfully imitates the previous one.*

Canon at the octave, at the tenth, at the twelfth: *in canons in two voices, this specification indicates the difference in pitch between the initial voice and the one that imitates it. Thus, in the canon at the octave, for example, the second voice enters at the interval of an octave between it and the first voice.*

Fugue: *"A musical composition written in counterpoint style, in which a theme and its successive imitations form several parts that seem to flee from and continue each other." (A definition given in Le Petit Robert). The fugue, it should be noted, is not a form, but rather a writing process: each fugue invents its own form. By metonymy, however, the technique has given its name to the form in common usage.*

Subject: *a melody forming a complete and easily recognizable whole, or theme, which serves as the basis for a given musical composition. In a fugue, this theme, which undergoes multiple transformations, is called a "subject" or an "answer" depending on the time and context of its appearance.*

Principal subject: *in The Art of Fugue, each of the twenty-two fugues uses the same principal subject, exposed at the very beginning of Contrapunctus I. This subject can be exposed in various forms (see below, "augmentation," "diminution," "inversion," "varied main subject"), and can be combined with new themes within the same fugue.*

Varied main subject: *in addition to being presented in various forms depending on different contrapuntal techniques (see hereafter), the main subject can be transformed by the addition of ornaments or by rhythmic alterations. It is then said to be "varied."*

Double, triple, quadruple fugue: *the term refers to the number of different subjects used in the same fugue (the double fugue uses two, the triple fugue, three, etc.).*

Augmentation: *a technique that consists of bringing out a melodic line by proportionally increasing the duration of each note. The listener will perceive the melody at a slower tempo.*

Diminution: *a technique that consists of bringing out a melodic line by proportionally decreasing the duration of each note. The listener will perceive the melody at a faster tempo.*

Inversion: *a technique that consists of bringing out a melodic line by reversing its direction: when the original melodic line goes up, its inversion goes down, and vice versa, respecting all the intervals of the original line. The effect is akin to looking at an image in a mirror placed at right angles to its base: everything at the bottom of the image appears at the top in the mirror, and vice versa. (Think of the reflection of a mountain in a lake). We also use the expression "in contrary motion" (in contrario motu for Bach).*

Mirror fugue: *A fugue where all voices can be inverted at the same time. The same fugue can thus be played in two ways: in its original version, as written (rectus), and in its mirror version (inversus).*



© Dario Acosta

Bernard Labadie

chef / conductor

Reconnu internationalement pour son expertise dans le répertoire des XVII^e, XVIII^e et du début du XIX^e siècle, Bernard Labadie est le chef fondateur des Violons du Roy, dont il a assumé la direction musicale de 1984 à 2014, et il exerce toujours les fonctions de directeur musical du chœur La Chapelle de Québec, qu'il a fondé en 1985. À la tête de ces deux ensembles, il a effectué de nombreuses tournées dans les Amériques et en Europe, dans les salles les plus prestigieuses et lors de plus grands festivals. Très actif avec les orchestres sur instruments d'époque, il a fait ses débuts avec l'Akademie für alte Musik de Berlin en novembre 2017, et aussi dirigé l'Academy of Ancient Music, The English Concert, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, la Handel and Haydn Society de Boston ainsi qu'Arion Orchestre baroque. Grand ambassadeur de la vie musicale de Québec, sa ville natale, Bernard Labadie a été fait officier de l'Ordre du Canada en 2005 et chevalier de l'Ordre national du Québec en 2006. Il reçut en mai 2018 un doctorat honorifique de la Manhattan School of Music de New York ainsi que la Médaille d'honneur de l'Assemblée nationale du Québec.

Bernard Labadie, an internationally recognized specialist in 17th-, 18th-, and early-19th-century repertoires, is the founder of Les Violons du Roy. He was the ensemble's music director from 1984 to 2014 and remains the music director of La Chapelle de Québec choir, which he founded in 1985. He has toured Europe and the Americas at the head of both ensembles, performing with them in some of the world's greatest concert halls and festivals. Labadie has also conducted numerous other period orchestras. He made his conducting debut with the Berlin Akademie für alte Musik in November 2017, and has also led the Academy of Ancient Music, The English Concert, the Orchestra of the Age of Enlightenment, Collegium Vocale Gent, the Handel and Haydn Society Orchestra in Boston, and Montreal's Arion Baroque Orchestra. A tireless ambassador for music in his hometown of Quebec City, Bernard Labadie was made an Officer of the Order of Canada in 2005 and a Knight of the Ordre national du Québec in 2006. He also received an honorary doctorate from the Manhattan School of Music in New York City and the Medal of the National Assembly of Quebec in 2018.

Les Violons du Roy



© Marc Giguère

Le nom des Violons du Roy s'inspire du célèbre orchestre à cordes de la cour des rois de France. Réuni en 1984 à Québec par le chef fondateur Bernard Labadie et maintenant sous la direction musicale de Jonathan Cohen, cet ensemble regroupe une quinzaine de musiciens qui se consacrent au répertoire pour orchestre de chambre. Bien qu'ils jouent sur instruments modernes, leur fréquentation des répertoires baroque et classique est influencée par les mouvements contemporains de renouveau dans l'interprétation des musiques des XVII^e et XVIII^e siècles, pour laquelle ils utilisent des copies d'archets d'époque. De plus, Les Violons du Roy abordent régulièrement le répertoire des XIX^e et XX^e siècles. En plus de leur importante participation à la vie musicale de Québec, Les Violons du Roy s'inscrivent depuis quelques années dans l'offre culturelle de la ville de Montréal. Connus partout en Amérique du Nord, ils ont également donné plusieurs dizaines de concerts en Europe et en Asie.

The chamber orchestra Les Violons du Roy takes its name from the renowned string orchestra of the court of the French kings. This ensemble, which has a core membership of fifteen players, was brought together in 1984 by founding conductor Bernard Labadie and specializes in the vast repertoire for chamber orchestra. Using copies of period bows on modern instruments, the ensemble performs works from the Baroque and Classical periods with an approach strongly influenced by current research in performance practice of the 17th and 18th centuries. The orchestra also regularly delves into repertoires of the 19th and 20th centuries. Les Violons du Roy is at the heart of the music scene in Quebec City and a regular feature of Montreal's cultural agenda. It is known throughout North America, and has given dozens of concerts in Europe, the United States, and Asia.

LES VIOLONS DU ROY

Premiers violons / First Violins

Olivier Thouin¹
Maud Langlois
Nicole Trotier²
Véronique Vychtyl

Seconds violons / Second Violins

Pascale Gagnon
Noëlla Bouchard
Angélique Duguay
Michelle Seto

Altos / Violas

Isaac Chalk
Annie Morrier
Jean-Louis Blouin
Jean-Luc Plourde

Violoncelles / Cellos

Benoit Loisel³
Raphaël Dubé⁴

Contrebasse / Double Bass

Raphaël McNabney

Orgue / Organ

Jean-Willy Kunz

Clavecin et orgue / Harpsichord and Organ

Thomas Annand

1. Ce poste est généreusement soutenu par la Fondation des Violons du Roy. / *This position is generously supported by La Fondation des Violons du Roy.*

2. Nicole Trotier joue sur le violon Giorgio Gatti Torino, propriété de la Fondation des Violons du Roy, obtenu grâce à la généreuse implication de la Fondation Virginia Parker et de monsieur Joseph A. Soltész. / *Nicole Trotier plays a Giorgio Gatti Torino violin belonging to the Fondation des Violons du Roy and obtained with the generous assistance of the Virginia Parker Foundation and Joseph A. Soltész.*

3. Benoit Loisel utilise un archet Joseph Alfred Lamy, 1900, gravé A. Lamy à Paris, gracieusement mis à sa disposition par la compagnie CANIMEX INC. de Drummondville (Québec). / *Benoit Loisel uses a 1900 Joseph Alfred Lamy bow, engraved A. Lamy à Paris, generously provided by CANIMEX INC. of Drummondville (Quebec).*

4. Raphaël Dubé joue sur un violoncelle Giovanni Grancino, Milan, v. 1695-1700, gracieusement mis à sa disposition par la compagnie CANIMEX INC. de Drummondville (Québec). / *Raphaël Dubé plays a c. 1695-1700 Giovanni Grancino, Milan cello, generously provided by CANIMEX INC. of Drummondville (Quebec).*

Vous aimerez aussi

ARION ORCHESTRE BAROQUE

Mathieu Lussier, chef
 Andréanne Brisson Paquin, soprano
 Marie-Andrée Mathieu, mezzo-soprano
 Nicholas Scott, ténor
 Alexander Dobson, baryton

Samedi 18 et dimanche 19 décembre, 14 h 30

Intégrale des cantates de J. S. Bach - An 7

Cantates BWV 60, 83, 86 et 148



sallebourg.ca
 514 285-2000, option 1



Marie-Eve Munger, soprano Pallade Musica Soirée Schubert	Vendredi 26 novembre	19 h 30
Marie-Nicole Lemieux, contralto Daniel Blumenthal, piano Œuvres de Brahms et Massenet	Mercredi 1 ^{er} décembre	19 h 30
Bon Débarras Stéphan Côté, conteur Concert famille - <i>Le Loup de Noël</i>	Dimanche 5 décembre	14 h 30
MG3 - Montréal Guitare Trio <i>Un joyeux Noël</i>	Vendredi 10 décembre	19 h 30

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, Arte Musica a comme mission le développement de la programmation musicale du Musée. / *The mission of Arte Musica, in residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, is to fill the Museum with music.*

SUIVEZ-NOUS!

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca



Abonnez-vous à notre infolettre
/ Subscribe to our newsletter:
infolettre.sallebourgjie.ca
newsletter.sallebourgjie.ca

Le Musée des beaux-arts de Montréal et la salle Bourgjie tiennent à souligner la généreuse contribution d'un donateur en hommage à la famille Bloch-Bauer / *The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgjie Hall would like to acknowledge the generous support received from a donor in honour of the Bloch-Bauer Family.*

Équipe Arte Musica / Arte Musica team

Isolde Lagacé

Directrice générale et artistique

Sophie Laurent

Directrice artistique adjointe

Isabelle Brien

Responsable des communications

Julie Olson

Responsable du marketing

Marjorie Tapp

Responsable de la billetterie
et de la relation client

Trevor Hoy

Responsable des programmes imprimés

Fred Morellato

Adjointe à l'administration

Nicolas Bourry

Responsable de la production

Roger Jacob

Responsable technique - Salle Bourgjie

Conseil d'administration / Board of directors

Pierre Bourgjie Président

Carolynne Barnwell Secrétaire

Paula Bourgjie Administratrice

Colin Bourgjie Administrateur

Michelle Courchesne Administratrice

Philippe Frenière Administrateur

Paul Lavallée Administrateur

Yves Théoret Administrateur

Diane Wilhelm Administratrice



Pavillon Claire et Marc Bourgjie
Musée des beaux-arts de Montréal
1339, rue Sherbrooke Ouest

Autobus 24: arrêt De la Montagne
Métro: Guy-Concordia, Peel ou Lucien-L'Allier

Les portes ouvrent une heure avant
chaque concert.

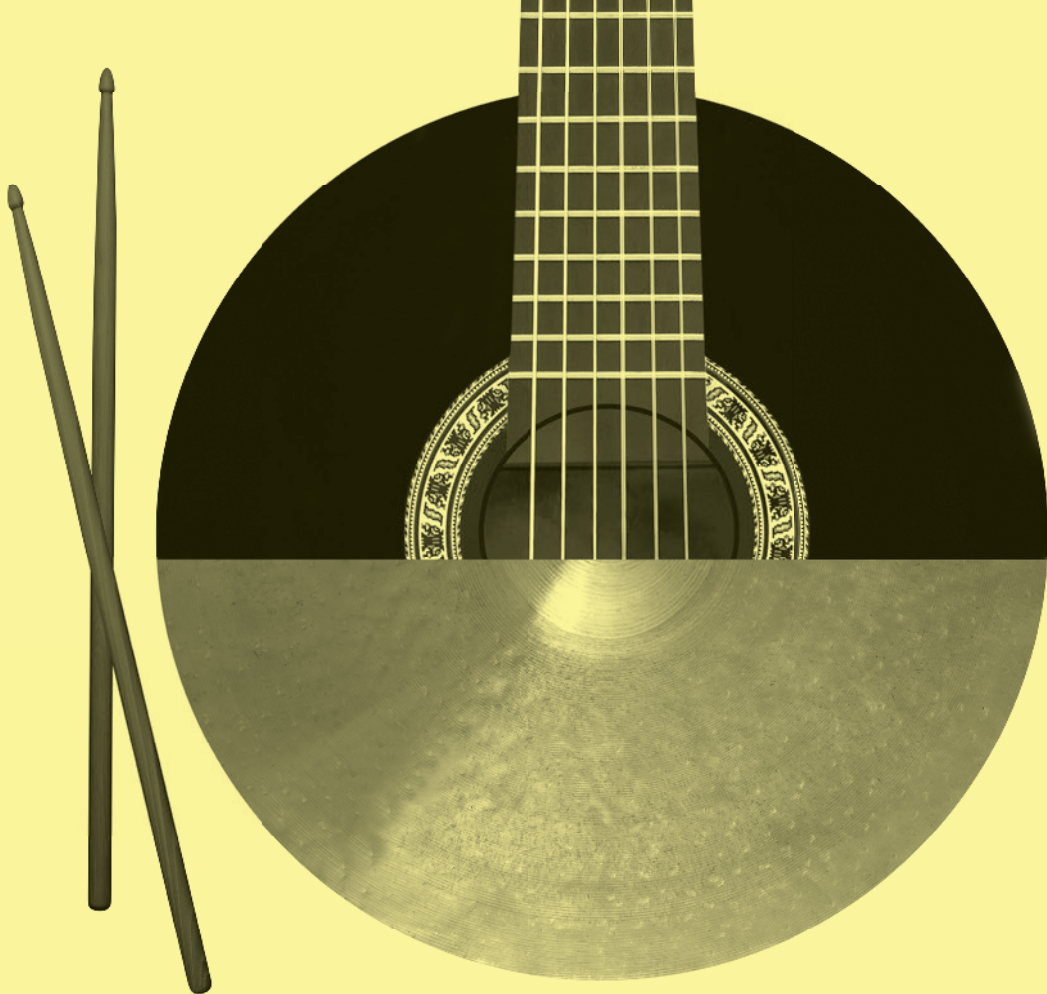
514-285-2000, option 1

Accessibilité

L'entrée principale et le niveau parterre
sont accessibles en fauteuil roulant.
Le niveau balcon ne l'est pas.

Configuration «Salon»

Afin de garantir à tous les spectateurs
une proximité optimale avec l'artiste,
certains concerts sont donnés en
configuration «Salon». Dans ce cas,
les sièges ne sont pas réservés.



SALLE
BOURGIE



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

Présenté par



PREMIER PARTENAIRE
DE LA MUSIQUE AU
MUSÉE EN SANTÉ