

Salle Bourgie

Osez écouter

Bourgie Hall Dare to listen

PROGRAMME

Saison 2024 — 2025 Season



Billets Tickets

EN LIGNE

ONLINE

sallebourgjie.ca

bourgjehall.ca

PAR TÉLÉPHONE

BY PHONE

514-285-2000, option 1

1-800-899-6873

EN PERSONNE

IN PERSON

À la billetterie de la Salle Bourgie
une heure avant les concerts.

At the Bourgie Hall box office,
one hour before concerts.

À la billetterie du Musée des beaux-arts de Montréal
durant les heures d'ouvertures du Musée.

At the Montreal Museum of Fine Arts box office,
during the Museum's opening hours.

**SUIVEZ-NOUS !
FOLLOW US!**

infolettre.sallebourgjie.ca

newsletter.sallebourgjie.ca



RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE

TERRITORY ACKNOWLEDGEMENT

Shé:kon | Bonjour! | Hello!

Le Musée des beaux-arts de Montréal est situé sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné des histoires de relation, d'échange et de cérémonie qui se sont déroulées au centre de l'île-métropole communément appelée Montréal. Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, Molian en aln8ba8dwaw8gan et Te ockiai en wendat sont autant de toponymes qui en témoignent. Tiohtià:ke forme, avec les communautés de Kahnawà:ke et de Kanehsatà:ke, l'étendue orientale du territoire de la Nation Kanien'kehá:ka, Peuple du silex gardien de la Porte de l'Est, au sein de la confédération Rotinonshión:ni/Haudenosaunee. Fondés par diverses personnes de souche européenne passionnées par la culture visuelle et musicale de toutes les époques, le MBAM et la Salle Bourgie sont des lieux de rencontres qui reposent sur diverses mémoires et créations de toutes les cultures. Nous reconnaissons et honorons les pratiques esthétiques, politiques et cérémonielles autochtones qui font partie intégrante du territoire montréalais depuis des millénaires. The Montreal Museum of Fine Arts is situated in the territory of the Great Peace of 1701, a territory imbued with histories of relation, exchange and ceremony that have taken place at the centre of the island-metropolis known widely as Montreal. Tiohtià:ke in Kanien'kéha, Mooniyaang in Anishinaabemowin, Molian in Aln8ba8dwaw8gan, and Te ockiai in Wendat are various toponyms that attest to this. With the communities of Kahnawà:ke and Kanehsatà:ke, Tiohtià:ke encompasses the eastern expanse of Kanien'kehá:ka Nation territory, People of the Flint and Keepers of the Eastern Door within the Rotinonshión:ni/Haudenosaunee Confederacy. Founded by a diverse group of individuals of European background with a passion for visual and musical culture from all eras, the MMFA and Bourgie Hall are gathering places that connect us to diverse memories and creations from all cultures. We recognize and honour the Indigenous aesthetic, political and ceremonial practices that have been imbued in the Montreal territory over millennia.

SOFYA GULYAK, piano

MUZIO CLEMENTI [1752-1832]

Sonate pour piano en *do* majeur, op. 33 n° 3 [v. 1794]

Allegro spirito

Adagio e cantabile con espressione

Presto

JOHANNES BRAHMS [1833-1897]

Variations et fugue sur un thème de Handel, op. 24 [1861]

ENTRACTE

MODESTE MOUSSORGSKI [1839-1881]

Tableaux d'une exposition [1874]

Promenade

Gnomus

Promenade

Il vecchio castello

Promenade

Tuileries [Disputes d'enfants après jeux]

Bydło

Promenade

Ballet des poussins dans leurs coques

«Samuel» Goldenberg und «Schmuyle»

Promenade

Limoges. Le marché [La grande nouvelle]

Catacombæ [Sepulcrum romanum] – Cum mortuis in lingua mortua

La cabane sur des pattes de poule [Baba-Yaga]

La grande porte de Kiev

Durée approximative / Approximate duration: 1 h 45

Merci de ne pas utiliser votre téléphone pendant le concert.

Thank you for not using your cellphone during the concert.

Présenté avec le soutien de /
Presented with support from

Muzio Clementi

Publiée en 1794, la **Sonate en do majeur, op. 33 n° 3**, de Muzio Clementi est une transcription de son *Concerto en do majeur*, sn. 30. Il s'agit du seul concerto pour piano et orchestre de ce compositeur qui nous soit parvenu. De retour à Londres en 1785 après une grande tournée européenne, le compositeur aurait écrit plusieurs symphonies et concertos qui ont été perdus : on considérerait alors que ces œuvres destinées au concert n'étaient pas commercialisables auprès d'un public amateur, ce qui explique qu'elles n'ont pas été imprimées (la seule source du concerto pour piano de Clementi est d'ailleurs une version manuscrite, réalisée par Johann Baptist Schenck en 1796). En 1790, avant de mettre fin à son activité de concertiste virtuose pour se consacrer davantage à la composition et à l'enseignement, puis à l'édition et à la facture d'instruments, Clementi aurait probablement exécuté publiquement ce concerto – ce qui peut donner une idée de sa date de composition, laquelle est impossible à déterminer avec certitude.

La comparaison entre le *Concerto en do majeur*, sn. 30, et la *Sonate en do majeur*, op. 33 n° 3, montre que plusieurs mesures de *tutti*s ont été supprimées dans la transcription, conformément aux pratiques qui avaient cours à l'époque, selon le musicologue David Rowland. La virtuosité de la sonate, son caractère tantôt brillant, tantôt dramatique, la texture parfois orchestrale de l'écriture pianistique et surtout l'ample

cadence que comporte son premier mouvement, marqué *Allegro con spirito*, conservent la trace de son origine concertante. Dans l'*Adagio e cantabile, con espressione* central, en *fa* majeur, une libre cantilène à la main droite se déploie au-dessus d'un accompagnement régulier à la main gauche. Un rondo final, joué *presto*, conclut la sonate avec finesse et humour.

Johannes Brahms

C'est pendant l'été 1861 que Brahms compose ses **Variations et fugue sur un thème de Handel, op. 24**. À vingt-huit ans, il demeure dans son Hambourg natal, mais quitte le domicile familial pour emménager, seul, dans un appartement spacieux du quartier Hamm. Sa propriétaire est une tante de deux membres du *Frauenchor*, un chœur féminin amateur qu'il a fondé deux ans plus tôt. En dépit des épreuves vécues dans les années précédentes – la folie, puis la mort de son maître et ami Robert Schumann (1810-1856); l'accueil hostile que le public et la critique leipzigois avaient réservé à son *Concerto pour piano n° 1 en ré mineur*, op. 15 (1859); la rupture avec Agathe von Siebold, son amour de jeunesse – le jeune compositeur persévère dans son art, et son style évolue vers sa maturité. Lorsqu'il termine ses *Variations*, à la fin de l'été, Brahms en offre une copie manuscrite à sa « chère amie » Clara Schumann (1819-1896) en guise de cadeau pour son 42^e anniversaire le 13 septembre 1861. À partir du thème de l'« *Aria con variazioni* » de George Frideric Handel (1685-1759), extrait de la *Suite*

en *si bémol majeur*, HWV 434 [1733], Brahms compose une série de vingt-cinq variations suivies d'une fugue. À l'exception des cinquième, sixième et treizième variations, en *si bémol* mineur, ainsi que de la vingt-et-unième variation, en *sol* mineur, toutes les parties de l'œuvre demeurent dans la tonalité principale. Cette uniformité tonale est compensée par une grande variété de couleurs : la transparence et l'ornementation baroques des premières variations laissent place aux sonorités sombres et mystérieuses caractéristiques du piano romantique. Le piano prend aussi des couleurs orchestrales, évoquant tantôt différents groupes d'instruments (par exemple la clarinette ou les violons des Tziganes, respectivement dans la cinquième et dans la treizième variation), tantôt l'ample richesse du *tutti*. Comme le veut la tradition, les *Variations* sont organisées selon un principe de complexité croissante. Elles culminent, ici, en une fugue. Si le choix de cette forme a pu être inspiré par les œuvres de l'époque baroque que Brahms sélectionnait et dirigeait pour le *Frauenchor*, l'idée de conclure une série de variations par une fugue se trouvait déjà dans les *Variations « eroica »*, op. 35 [1802], de Ludwig van Beethoven.

Créée par Clara Schumann à Hambourg le 7 décembre 1861 et reprise une semaine plus tard à Leipzig, l'œuvre reçoit un accueil mitigé de la part de la revue [conservatrice] *Signale für die musikalische Welt*, qui reconnaît davantage l'autorité pianistique de Clara Schumann

que la valeur des *Variations*. Elles susciteront toutefois l'éloge de Richard Wagner [1813-1883], qui y admire ce que Brahms a été capable de créer « à partir des vieilles formes ». En rangeant les *Variations et fugue sur un thème de Handel* aux côtés des monuments que sont les *Variations Goldberg*, BWV 988, de Johann Sebastian Bach [1685-1750] et des *33 variations sur une valse d'A. Diabelli*, op. 120, de Ludwig van Beethoven [1770-1827], la postérité aura donné raison au maître de Bayreuth.

Modeste Moussorgski

Les tableaux qui ont inspiré cette œuvre sont ceux de l'architecte Viktor Hartmann [1834-1873], avec qui Modeste Moussorgski s'était lié d'amitié depuis 1870 : reprochant à ses amis compositeurs leurs tendances conservatrices, il s'était alors rapproché d'artistes non-musiciens, comme Hartmann, dont il appréciait l'originalité. Profondément affecté par la mort subite de celui-ci, et à la suite d'une exposition organisée l'année suivant son décès, Moussorgski lui rend hommage en s'appropriant, en musique, onze de ses dessins et aquarelles. En cette année 1874, qui est celle de la création de son opéra *Boris Godounov*, le compositeur est au faite de sa créativité. Après que les **Tableaux d'une exposition** eurent mijoté tout un printemps, il les couche sur papier en trois semaines au mois de juin. Il écrit alors à son mentor et ami Vladimir Stassov : « Hartmann bouillonne comme bouillonnait Boris : les sons et les idées planent dans

l'air – je les gobe et je m'en goinfre, et c'est à peine si j'ai le temps de les griffonner sur le papier. [...] [L]es transitions sont bonnes [en forme de *promenade*]. [...] On devine ma personne dans les interludes. » La correspondance de Stassov éclaire ce commentaire au sujet des transitions : « Moussorgski s'y représente alors qu'il parcourt l'exposition ; se remémorant joyeusement ou tristement le talentueux artiste décédé », « sans se hâter, mais en observant attentivement » ses œuvres. La *Promenade* et les interludes (qui sont autant de variations de celle-ci) de même que « *Il vecchio castello* », « *Bydło* » et « La grande porte de Kiev », avec leurs mélodies diatoniques aux mouvements conjoints, leurs couleurs modales et leur langage harmonique relativement simple, témoignent de l'influence de la musique folklorique russe sur Moussorgski. Dans « Gnomus », « Tuileries », « Le ballet des poussins dans leurs coques » et « Limoges », le recours au chromatisme et à un langage harmonique plus raffiné résulte en des sonorités résolument novatrices. « *Samuel Goldenberg und Schmuyle* » se présente comme un dialogue aux accents orientalisants entre des personnages inspirés de deux esquisses réalisées d'après nature et offertes par Hartmann à Moussorgski, rapporte Stassov : la première représentant un Juif riche ; la seconde, un Juif pauvre. Avec leurs longs accords dissonants, les « Catacombes » sont le tableau le plus introspectif du cycle, qui se prolonge dans une *promenade* « avec les morts dans une langue morte »,

c'est-à-dire en mode mineur et accompagnée d'un trémolo dans un aigu lointain. Le tableau suivant évoque quant à lui un important personnage attesté dans le folklore slave depuis le 18^e siècle, et dont l'origine remonte sans doute beaucoup plus loin : la sorcière Baba-Yaga. Moussorgski s'inspire ici, toujours selon Stassov, « de l'esquisse qu'avait faite Hartmann d'une horloge en forme de la cabane de Baba-Yaga sur des pattes de poules, à laquelle il a ajouté le vol de la sorcière dans son mortier ». Celui-ci est figuré dans les parties externes de la pièce, souvent monodiques, où de menaçantes octaves s'enchaînent à un rythme effréné. L'ambiguïté tonale, les trémolos et la répétition d'une ritournelle enfantine confèrent à la partie centrale une atmosphère inquiétante.

Il n'existe aucun document attestant que les *Tableaux d'une exposition* ont été joués publiquement du vivant de leur compositeur. Par ailleurs, la première attestation d'une prestation publique, en 1891, ne mentionne pas la version pour piano, mais bien certains extraits transcrits pour orchestre. Cela préfigurait le fabuleux destin que devait connaître l'œuvre sous la plume de nombreux orchestrateurs (parmi lesquels Maurice Ravel), dont les transcriptions connurent un succès qui devait, pour un temps, éclipser la version originale pour piano. Aujourd'hui, celle-ci est bien ancrée dans le répertoire des pianistes – qui mettent toute leur virtuosité à son service.

Muzio Clementi

Published in 1794, Muzio Clementi's **Sonata in C major, Op. 33, No. 3**, is a transcription of his Concerto in C major, sn. 30. It is this composer's sole concerto to have survived to this day. Upon returning to London in 1785 following a lengthy European tour, the composer may have written several symphonies and concertos that are now lost: at the time, these concert works were deemed unmarketable to an amateur public, thus explaining why they were not printed [for that matter, the sole source for Clementi's piano concerto is a manuscript version created by Johann Baptist Schenk in 1796]. In 1790, before ceasing his activities as a concert virtuoso in order to devote more time to composing, Clementi most likely would have performed this concerto in public—this may provide an idea of its date of composition, which cannot be precisely determined.

By comparing the Concerto in C major, sn. 30, with the Sonata in C major, Op. 33, No. 3, it can be seen that several *tutti* measures were eliminated in the transcription, in keeping with practices at the time, according to musicologist David Rowland. A vestige of the concert version is preserved through the sonata's virtuosity, its alternately brilliant and dramatic character, the occasionally orchestral texture of the piano writing, and, above all, the sweeping pace of the first movement, Allegro con spirito.

In the central Adagio e cantabile, con espressione, in F major, a free-flowing *cantilena* in the right hand is played above the left hand's steady accompaniment. The rondo finale, played *presto*, brings the sonata to a delicate and humorous conclusion.

Johannes Brahms

Brahms composed his ***Variations and Fugue on a Theme by Handel, Op. 24***, during the summer of 1861. At twenty-eight years of age he was still living in his native Hamburg, but had left his family's home in order to move, alone, into a spacious apartment in the borough of Hamm. His landlady was the aunt of two members of the *Frauenchor*, a women's choir he had founded two years prior. Despite the difficulties he had experienced in the preceding years—the madness and then death of his mentor and friend Robert Schumann [1810–1856]; the hostile reception his Piano Concerto No. 1 in D minor, Op. 15 [1859] received from the public and press in Leipzig; the end of his relationship with Agathe von Siebold, the love interest during his younger years—the young composer persevered in his art, and his style evolved as he reached maturity. When he completed the *Variations* at the end of the summer, Brahms offered a copy of the manuscript to his “dear friend” Clara Schumann [1819–1896] as a gift for her 42nd birthday, on September 13, 1861.

Taking as his basis the theme of the Aria con variazioni by George Frideric Handel [1685–1759], an excerpt from the Suite in B-flat major, HWV 434 [1733], Brahms composed a series of twenty-five variations followed by a fugue. Apart from the fifth, sixth, and thirteenth variations, which are in B-flat minor, as well as the twenty-first variation, in G minor, the main key is maintained throughout the entire work. This tonal uniformity is counterbalanced by a wide range of colours: the Baroque-like clarity and ornamentation of the first few variations give way to the dark tones and enigmatic qualities of the Romantic piano style. The piano is likewise bedecked with orchestral colours, at times evoking different instrumental groups (for example, the clarinet or violins of Roma musicians in the fifth and thirteenth variations, respectively), at other times the rich fullness of a *tutti*. As is tradition, the *Variations* are organized according to the principle of increasing complexity, and in this instance culminate in a fugue. While this choice of form may have been inspired by the Baroque-era works that Brahms selected and conducted for the *Frauenchor*, the idea of concluding a set of variations with a fugue already existed in Ludwig van Beethoven's *Eroica Variations*, Op. 35.

Premiered in Hamburg by Clara Schumann, on December 7, 1861, and performed again one week later in Leipzig, the work was met with a lukewarm reception from the [conservative] journal *Signale für die musikalische Welt*,

which acknowledged Clara Schumann's masterful playing more than the *Variations*' own merit. They nevertheless elicited praise from Richard Wagner (1813–1883), who expressed admiration for what Brahms was able to create “with the old forms.” By ranking the *Variations and Fugue on a Theme by Handel* alongside Johann Sebastian Bach's [1685–1750] *Goldberg Variations*, BWV 988, and Ludwig van Beethoven's [1770–1827] 33 *Variations on a Waltz by A. Diabelli*, Op. 120, posterity has proven that the master of Bayreuth was right.

Modest Mussorgsky

The artworks that inspired this piece are by the architect Viktor Hartmann [1834–1873], whom Modest Mussorgsky befriended in 1870. Reproaching his composer friends for their conservative tendencies, during that period he became closer with non-musician artists such as Hartmann, whose originality he admired. Deeply affected by the architect's sudden death, and in the wake of an exhibition organized the year following Hartmann's death, Mussorgsky paid him tribute by appropriating, through music, eleven of his sketches and watercolours. In 1874, the same year his opera *Boris Godunov* had its premiere, the composer was at his creative peak. After it had gestated for the entire spring, Mussorgsky set ***Pictures at an Exhibition*** down on paper over a three-week period in June. During that time, he wrote to his mentor and friend Vladimir Stasov:

“Hartman [sic] is boiling as *Boris* boiled; sounds and ideas have been hanging in the air; I am devouring them and stuffing myself—I barely have time to scribble them on paper. I am writing the fourth number—the links are good [on ‘promenade’]. [...] My profile can be seen in the interludes.” Stasov's correspondence sheds light on this comment about the transitions: Stasov explained that Mussorgsky “depicts himself there as he strolled through the exhibition; joyfully or sadly recalling the talented deceased artist,” and furthermore, “he does not hurry, but observes attentively.” The “Promenade” and the interludes [which are variations on the former movement], as well as “Il vecchio castello,” “Bydło,” and “The Great Gate of Kiev,” with their diatonic melodies in stepwise motion, modal colours, and relatively simple harmonic language, testify to the influence of Russian folk music on Mussorgsky. In “Gnomus,” “Tuleries,” “The Ballet of the Unhatched Chicks,” and “Limoges,” the use of chromaticism and more sophisticated harmonic language results in boldly imaginative harmonies. “Samuel Goldenberg und ‘Schmuyle’” is presented as a dialogue, with oriental accents, between characters inspired by two sketches done from life, which, as Stasov relates, Hartmann gave to Mussorgsky: the first one depicts a wealthy Jew, the second one, a poor Jew.

With its long, dissonant chords, “Catacombs” is the most introspective picture in the cycle, and this persists into a promenade, “With the Dead in a Dead Language”—in other words, in minor mode and with a distant trill in the high register. The following picture alludes to a major figure mentioned in Slavic folklore since the 18th century, and whose origins undoubtedly stretch back even further: the witch Baba Yaga. As Stasov again relates, in this instance Mussorgsky was inspired by “Hartmann's drawing of a clock in the form of Baba Yaga's hut on hen's legs, to which Mussorgsky added the witch's ride in her mortar.” This is depicted in the piece's frequently monodic outer sections, in which menacing octaves plunge directly into frantic rhythms. Tonal ambiguity, tremolos, and a childish, repetitive ritornello all impart a disturbing aura in the middle section.

No document exists confirming that *Pictures at an Exhibition* was played publicly in its composer's lifetime. Furthermore, the first proof of a public performance, in 1891, does not mention the version for piano, but rather orchestrations of certain excerpts. This heralded the spectacular destiny of this work in the hands of numerous orchestrators [among them Maurice Ravel], whose orchestrations enjoyed a level of success that, for a time, overshadowed that of the original version for piano. Today, this version is firmly established in the piano repertoire—and performers place all their virtuosity in its service.



SOFYA GULYAK

Piano

En 2009, Sofya Gulyak a remporté le premier prix et la médaille d'or Princess Mary au Concours international de piano de Leeds, devenant la première femme à recevoir cette distinction. Elle a également remporté des premiers prix lors des concours William Kapell, Maj Lind, Tivoli, Isangyun et San Marino, ainsi qu'un deuxième prix au Concours international de piano Ferruccio-Busoni et un troisième prix au Concours Long-Thibaud-Crespin. Ses enregistrements, parus sous étiquettes Champs Hill Records et Piano Classics, ont été salués par *Diapason*, *Gramophone*, *The Guardian* et *Fanfare*.

Mme Gulyak s'est produite dans des salles prestigieuses, telles que La Scala de Milan, la Salle Gaveau et la Salle Pleyel à Paris, le Wigmore Hall de Londres, le Konzerthaus de Berlin, le Gewandhaus de Leipzig, le Kennedy Center de Washington, D.C. et le Grand théâtre de Shanghai. Elle a joué comme soliste avec l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre symphonique de la radio finlandaise, l'Orchestre philharmonique de Helsinki, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre National de France et l'Orchestre philharmonique de Shanghai. Née à Kazan, en Russie, Sofya Gulyak a étudié avec Elfiya Burnasheva, Boris Petrushansky et Vanessa Latache. Elle est professeur de piano à la Jacobs School of Music de l'Université de l'Indiana.

Sofya Gulyak won first prize and the Princess Mary Gold Medal at the Leeds International Piano Competition in 2009, becoming the first woman to receive this distinction. She also won first prizes at the William Kapell, Maj Lind, Tivoli, Isangyun, and San Marino competitions, as well as second prize at the Ferruccio Busoni International Piano Competition and third prize at the Long-Thibaud-Crespin Competition. Her recordings for Champs Hill Records and Piano Classics have been praised by *Diapason*, *Gramophone*, *The Guardian*, and *Fanfare*. She has performed at prestigious venues such as La Scala in Milan, the Salle Gaveau and Salle Pleyel in Paris, Wigmore Hall in London, Berlin Konzerthaus, Leipzig Gewandhaus, Kennedy Center in Washington, D.C., and Shanghai Grand Theatre. Ms. Gulyak has appeared with orchestras including the London Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, Finnish Radio Symphony, Helsinki Philharmonic, St Petersburg Philharmonic, Orchestre National de France, and Shanghai Philharmonic. Born in Kazan, Russia, she studied with Elfiya Burnasheva, Boris Petrushansky, and Vanessa Latache. She is currently a piano professor at the Jacobs School of Music of Indiana University.

**34 ans
ou moins ?**
34 or under?

PROFITEZ DE CONCERTS À PETITS PRIX À LA SALLE BOURGIE !*

ENJOY LOW-PRICED CONCERTS AT BOURGIE HALL!*

50%

**de réduction sur
tous les concerts**

Sur les prix hors taxes et frais de service

50% off all concerts

*Calculated excluding taxes and
service charges*

10 \$

le billet en dernière minute

*Disponible à la billetterie de la Salle Bourgie,
dans l'heure qui précède le concert*

\$10 rush tickets!

*Available at Bourgie Hall's box office,
one hour before the start of the concert*

*** Sur présentation d'un justificatif d'âge / Proof of age is required**

Vous aimeriez aussi / You may also like



LEIF OVE ANDSNES, piano
Concert d’ouverture

Jeudi 2 octobre — 19 h 30

Pour ouvrir la 15^e saison de la Salle Bourgie, le Norvégien Leif Ove Andsnes présente un programme poétique et coloré, bien ancré dans le romantisme.

Œuvres de Beethoven, Liszt et R. Schumann

Photo © Helge Hansen Montag

Calendrier / Calendar

Jeudi 15 mai 18 h	5 À 7 JAZZ <i>Marianne Trudel joue Antônio Carlos Jobim</i>	La pianiste et compositrice Marianne Trudel revisite le magnifique répertoire d’Antônio Carlos Jobim, pionnier de la bossa-nova.
Vendredi 16 mai 19 h 30	LES VIOLONS DU ROY, BERNARD LABADIE, chef <i>Chaconnes et passacailles</i>	Œuvres de J. S. Bach, Geminiani, Lully, Pachelbel et Purcell
Mercredi 21 mai 19 h 30	MUSICIEN.NE.S DE L’OM <i>Paris, 1900</i>	Œuvres de Debussy, Flégier, Poulenc et Saint-Saëns

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et Olivier Godin, direction artistique

Fred Morellato, administration

Jean-Philippe Guay, soutien administratif

Marjorie Tapp, billetterie

Charline Giroud, marketing

Florence Geneau, communications

Thomas Chennevière, médias numériques

Trevor Hoy, programmes

William Edery, production

Roger Jacob, direction technique

Martin Lapierre, régie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Pierre Bourgie, président

Carolyn Barnwell, secrétaire

Colin Bourgie, administrateur

Paula Bourgie, administratrice

Michelle Courchesne, administratrice

Philippe Frenière, administrateur

Paul Lavallée, administrateur

Yves Théoret, administrateur

Diane Wilhelmy, administratrice

Salle Bourgie

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

ARTE MUSICA

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, Arte Musica a pour mission le développement de la programmation musicale du Musée, et principalement celle de la Salle Bourgie.

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

Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Salle Bourgie tiennent à souligner la généreuse contribution d'un donateur en hommage à la famille Bloch-Bauer.

In residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, Arte Musica's mission is to develop the Museum's musical programming, first and foremost that of Bourgie Hall.

Arte Musica was founded and financed by Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, General and Artistic Director emeritus, assumed the directorship of Arte Musica 2008 to 2022.

The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall would like to acknowledge the generous support received from a donor in honour of the Bloch-Bauer Family.



Salle Bourgie