

SALLE BOURGIE

ARTE MUSICA
9^e saison

19 | 20

DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

M
MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL



Salle Bourgie présente

MARI et MOMO KODAMA piano

Judi 16 janvier, 19 h 30

PROGRAMME

SAMUEL BARBER (1910-1981)

Souvenirs, pour piano à quatre mains,
op. 28 (1952)

Waltz
Schottische
Pas de deux
Two-Step
Hesitation-Tango
Galop

RODOLPHE BRUNEAU-BOULMIER

El Torcal, pour deux pianos
(2018; création canadienne)

JOHN ADAMS (né en 1947)

Hallelujah Junction, pour deux pianos
(1996)

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

Le Sacre du printemps, pour deux
pianos (1913; arr. du compositeur)

Premier tableau : *L'Adoration de
la terre*

Introduction
Augures printaniers
Jeu du rapt
Rondes printanières
Jeu des cités rivales
Cortège du sage
L'Adoration de la terre (Le Sage)
Danse de la terre

Second tableau : *Le Sacrifice*

Introduction
Cercles mystérieux des adolescentes
Glorification de l'élue
Évocation des ancêtres
Action rituelle des ancêtres
Danse sacrée

ENTRACTE

Veillez noter qu'il y aura une vente de disques au foyer à l'entracte et après le concert ainsi qu'une séance de signature après le concert.
Please note that there will be a CD sale in the foyer at intermission and after the concert, as well as an autograph session following the concert.

Au programme | The Programme

Samuel Barber *Souvenirs, op. 28*

Durant toute sa carrière de compositeur, Samuel Barber a agi selon ses convictions, cédant rarement aux courants musicaux du moment et s'en tenant à un langage tonal qui faisait montre de son talent exceptionnel pour l'écriture de mélodies lyriques et expressives. Composée en 1952 pour piano à quatre mains puis orchestrée pour un ballet, *Souvenirs* est une œuvre de musique «légère» raffinée, un modèle de retenue et de simplicité volontaire. Suite de six morceaux au caractère dansant écrite afin que, lors de soirées, le compositeur et son ami et élève Charles Turner divertissent leur auditoire, *Souvenirs*, comme le laisse entendre son titre, se veut être une évocation emprunte de nostalgie de la vie américaine au début du XX^e siècle. Dans la partition du ballet, une note liminaire de Barber explique : «L'auditeur pourra s'imaginer un divertissement dans un cadre rappelant le Palm Court du Plaza Hotel de New York, en 1914, à l'époque des premiers tangos. Ces "souvenirs" sont évoqués affectueusement, sans ironie ni dérision, mais avec une tendresse amusée.» Si *Souvenirs* comprend bien six danses, la composition semble néanmoins plus destinée à l'écoute qu'au mouvement chorégraphié : dans «*Waltz*» et «*Schottisch*», par exemple, la musique glisse parfois de manière inattendue dans une mesure à cinq temps, et on voit mal comment des danseurs pourraient effectivement garder la cadence !

© Trevor Hoy

Traduction d'Isabelle Wolfmann

Rodolphe Bruneau-Boulmier *El Torcal*

El Torcal appartient à un cycle de pièces pour piano et deux pianos autour du thème de l'eau. Après l'évocation des polders du Nord [*Paysage oublié*, 2016] et des civilisations


Samuel Barber *Souvenirs, Op. 28*

For most of his career, Samuel Barber stayed true to his convictions, rarely responding to passing musical trends, and composing music in a tonal idiom that demonstrated his exceptional gift for crafting lyrical, expressive melodies. Barber's *Souvenirs*, composed in 1952 for piano four hands and later orchestrated for a ballet, is a work of sophisticated "light" music—a lesson in understatement and intentional simplicity. Barber composed this suite of six dance-like character pieces as a musical diversion that he and his friend and pupil Charles Turner would perform at parties, and as is indicated by the title, the piece is a sort of nostalgic remembrance of American life in the early 20th century. According to a prefatory note Barber included in the ballet suite, "One might imagine a divertissement in a setting reminiscent of the Palm Court of the Hotel Plaza in New York, the year about 1914, epoch of the first tangos; 'Souvenirs'—remembered with affection, not in irony or with tongue in cheek, but in amused tenderness." In spite of the fact that *Souvenirs* comprises six dances, the music is more appropriate for listening than for dancing: in the "Waltz" and "Schottisch" for example, the music slips without warning into passages of five beats per measure, which would probably leave most dancers feeling like they'd had the rug pulled out from under them!

© Trevor Hoy

Rodolphe Bruneau-Boulmier *El Torcal*

El Torcal belongs to a cycle for one and two pianos on the theme of water. It begins with evocations of the polders of the North [*Paysage oublié*, 2016], followed by underwater civilizations [*Le convoi de l'eau*, 2015], and then the Andalusian *El Torcal*



englouties [*Le convoi de l'eau*, 2015], *El Torcal* puise son inspiration dans un paysage andalou, Torcal de Antequera, un espace naturel célèbre pour les formes que l'érosion a donné à ses roches calcaires. Il y a 150 millions d'années, la zone se trouvait alors sur un long couloir maritime unissant le golfe de Cadix à Alicante. Ces fonds marins sont aujourd'hui des montagnes impressionnantes, violentes, chargées des différentes strates de ce passé et portant les premières traces de la vie sur Terre. C'est l'immensité de ce paysage que ma musique tente d'évoquer. De la violence la plus âpre aux mélodies lointaines et incertaines d'un temps immémorial, des figures de résonance

de Antequera, a nature reserve known for the forms etched by erosion in its limestone rocks. One hundred and fifty million years ago, this area was situated on a long marine corridor extending from the Gulf of Cádiz to Alicante. Today, its submerged lands and fiercely daunting mountains are laden with the different strata of the past and bear the first traces of life on earth. It is the immensity of this landscape my music seeks to evoke. From the harshest violence to the distant and uncertain melodies of time immemorial, figures of resonance in the dialogue between the two instrumentalists—as between two mountains—the piece is touched from afar by the promise of the sun, by the Mediterranean

El Torcal puise son inspiration dans un paysage andalou, Torcal de Antequera, un espace naturel célèbre pour les formes que l'érosion a donné à ses roches calcaires.

au dialogue entre les deux instrumentistes - comme entre deux montagnes - avec au loin la promesse du soleil, de la Méditerranée et de sa lumière transparente. N'est-ce pas finalement le travail du compositeur que de puiser dans ce passé que l'on a oublié pour faire émerger une expression vivante ? *El Torcal* est dédiée à Mari et à Momo Kodama.

© Rodolphe Bruneau-Boulmier

John Adams ***Hallelujah Junction***

«Cela faisait un bon titre pour un morceau», a déjà ironisé John Adams à propos de cette composition. *Hallelujah Junction* est effectivement le nom d'un lieu, un relais routier pour camionneurs sur l'autoroute 49, près de la frontière qui sépare la Californie du Nevada, une région des États-Unis où le compositeur possède un petit chalet. Avec *Hallelujah Junction*, Adams a pu expérimenter un phénomène acoustique qui l'a intrigué tout

Sea and its transparent light. Is this not ultimately the composer's job: to tap into the forgotten past and elicit living expression? *El Torcal* is dedicated to Mari and Momo Kodama.

© Rodolphe Bruneau-Boulmier
Translated by Le Trait juste

John Adams ***Hallelujah Junction***

As John Adams has previously quipped, *Hallelujah Junction* started off as "a case of a good title needing a piece." *Hallelujah Junction* is in fact an actual place—a truck stop on Highway 49 near the border between California and Nevada, in the same area where Adams has a small cabin. In composing *Hallelujah Junction*, Adams was able to explore an acoustic phenomenon that has intrigued him throughout his career, and that he has employed in other works such as *Common Tones in Simple Time* and



au long de sa carrière et qu'il a également employé dans des œuvres telles que *Common Tones in Simple Time* et *Grand Pianola Music*, celui qui se crée lorsque deux pianos jouent avec un léger décalage, une technique dont a aussi fait usage Steve Reich dans *Piano Phase*. Lorsqu'une même partition est jouée par deux pianistes à un très bref intervalle de temps, une résonance particulière se produit, une sonorité qu'Adams décrit comme la «version acoustique d'un délai numérique». Suite de trois mouvements sans nom, *Hallelujah Junction* est une œuvre caractéristique du style singulier d'Adams : elle combine la répétition rythmique et les changements harmoniques graduels typiques de la musique minimaliste à des mélodies longues et fluides. Ce qui sous-tend ici la structure mélodique est, en quelque sorte, une onomatopée musicale, et c'est de

Grand Pianola Music: two pianos played slightly out of sync, akin to the technique Steve Reich used in his *Piano Phase*. By providing each pianist with similar musical material that is played with a slight delay between the two parts, a kind of planned resonance results—a sonority that Adams describes as the “acoustical version of a digital delay.” Comprised of three unnamed movements, *Hallelujah Junction* is characteristic of Adams' idiosyncratic style, which combines the rhythmic repetition and gradual harmonic shifts of Minimalism with long, flowing melodies. The overarching melodic idea of this work is in fact a kind of musical onomatopoeia of the word “Hallelujah” that emulates its rhythms and inflections; but, when this theme is first stated in the opening measures of the piece, the word is incomplete

By providing each pianist with similar musical material that is played with a slight delay between the two parts, a kind of planned resonance results—a sonority that Adams describes as the “acoustical version of a digital delay.”

la «transcription» du mot «*Hallelujah*» qu'émanent rythmes et inflexions. Dans sa première exposition, dès les premières mesures, ce thème est incomplet («*lle-LU-jah*»). Dans son développement vers une version complète du mot «*Hallelujah*», l'œuvre se détourne momentanément de son cours avec une série d'accords vigoureux qui «ponctuent la surface musicale à la manière de coups de karaté», puis avec un bref et tranquille second mouvement. Ce n'est qu'à la toute fin de l'œuvre que le mot est entier, au moment d'une conclusion si joyeuse et énergique qu'elle pourrait inciter l'auditeur à se lever de son siège et à crier : «alléluia!»

["lle-LU-jah"]. On the path to a complete rendition of “Hallelujah” however, the music is diverted by a section of punchy chords that “punctuate the musical surface like karate chops,” and then the brief but tranquil second movement. It is only in the last moments of the piece that the final syllable of the word is reattached, bringing the music to a joyous and energetic conclusion that could almost make one leap out of one's seat and shout, “Hallelujah!”



Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

Depuis les 106 ans qui nous séparent du jour de sa première, *Le Sacre du printemps* occupe une place unique dans le monde occidental. Son influence sur la musique du XX^e siècle est indubitable et débordent clairement du cadre de la musique classique, ayant aussi trouvé écho dans le jazz et même fait partie de la trame sonore d'un film de Disney. L'auteur Modris Eksteins, qui est allé jusqu'à suggérer que *Le Sacre* était une métaphore de la violence et des bouleversements incessants du siècle dernier, a écrit : « *Le Sacre du printemps*, interprété pour la première fois à Paris, en mai 1913, une année seulement avant le début de la Grande Guerre, est peut-être, avec son énergie rebelle et sa célébration de la vie à travers la mort sacrificielle, l'œuvre la plus emblématique d'un siècle qui, chemin faisant, a tué des millions de ses meilleurs êtres humains. » Il est difficile de démêler le vrai du faux des circonstances qui entourent sa première représentation, car l'événement a fait l'objet d'anecdotes à l'authenticité douteuse rapportées par des gens dont on ne sait clairement s'ils y ont pris part. S'il apparaît évident que le public y ait réagi de façon houleuse, il est peu probable que l'œuvre ait suscité une réelle émeute.


Il est bon de rappeler ici que *Le Sacre du printemps* a été écrit avec l'intention de déstabiliser son auditoire. Jeunes et incroyablement talentueux, Stravinski et le chorégraphe Vaslav Nijinski défiaient intentionnellement les conventions. Quant à Serge de Diaghilev, le fondateur des Ballets russes, qui dansèrent à la première, il cherchait constamment à repousser les limites morales et artistiques de la création, en faisant même la marque de commerce de sa compagnie. Mais, d'aucune façon, cela ne diminue l'incroyable puissance du *Sacre*. Sur le public de 1913, ses dissonances, sa pulsation et ses rythmes effrénés étaient aussi choquants que son sujet : un grand rite païen dans la Russie préchrétienne dans lequel une jeune fille danse jusqu'à la mort. En fait, le désordre qui régna dans le public, ce soir-là, serait plutôt du fait de

Igor Stravinsky

The Rite of Spring

Over the 106 years that have passed since its premiere, *The Rite of Spring* has come to occupy a unique place in Western society. Its influence on 20th-century music has been inescapable, reaching beyond the realm of classical music to influence jazz and even appear in a Disney film. Author Modris Eksteins has even proposed *The Rite* as a metaphor for the violence and constant upheaval of the past century, writing, "*The Rite of Spring*, which was first performed in Paris in May 1913, a year before the outbreak of war, is, with its rebellious energy and its celebration of life through sacrificial death, perhaps the emblematic *oeuvre* of a twentieth-century world that, in its pursuit of life, has killed off millions of its best human beings." Meanwhile, the circumstances of its first performance have obtained mythical status, the reality of this event clouded by apocryphal anecdotes related by people who may or may not have been there; the audience certainly behaved rowdily at this concert, but it is unlikely things escalated into a full-blown riot.

It should be noted that *The Rite of Spring* was conceived with the intention of provoking its audience. Stravinsky, and the ballet's choreographer Vaslav Nijinsky, were both young, immensely talented artists intent on defying convention; Sergei Diaghilev, impresario of Les ballets russes, which premiered *The Rite*, meanwhile continually pushed moral and artistic boundaries as a way of generating publicity for his company. However, in no way does this diminish the awesome power of *The Rite*; to audiences in 1913, its dissonances and pulsing, relentless rhythms would have been as equally shocking as its subject matter: a young girl dancing herself to death as part of a pagan ritual in pre-Christian Russia. In fact, the disorderly behaviour of the audience that night was most likely caused by Nijinsky's choreography, which defied every convention



la chorégraphie de Nijinski, qui faisait fi des principes mêmes du ballet : les danseurs sautaient, tapaient du pied et se dandinaient sur scène, genoux pliés et pieds tournés vers l'intérieur.

Le Sacre du printemps a de toute évidence offensé la sensibilité bourgeoise, le soir de sa première. Pourtant, bon nombre de ses éléments constitutifs trouvaient leur origine dans une musique qui ne devait pas être inconnue de son auditoire. Le génie de Stravinski réside dans le fait de manipuler et de transfigurer du matériel préexistant en sonorités jamais entendues auparavant. La plupart des modes et des harmonies qu'il utilise sont d'ailleurs typiques de la musique occidentale. C'est en les superposant ou en les employant de façon peu conventionnelle qu'il se démarque. Par exemple, dans le mouvement *Augures printaniers*, un accord de septième de dominante de *mi* bémol est superposé à un accord parfait de *mi*. Séparés d'un demi-ton seulement, ils créent un choc harmonique qui, couplé au rythme débridé, suscita la réaction scandalisée de certains spectateurs de 1913. Le thème antique du *Sacre du printemps* pourrait suggérer une référence au folklore; bien que Stravinski ait prétendu que «ses dons de fabrication pouvaient exploiter le filon d'une mémoire folklorique inconsciente», il a, en réalité, fait d'amples recherches sur le folklore durant l'écriture de la partition. La fameuse ouverture solo du basson, par exemple, provient d'une anthologie de mélodies lituaniennes. Il est possible que même la *Danse sacrée* finale ait été partiellement influencée par la musique française de la décennie qui précédait l'œuvre. Il y a, dans *La Tragédie de Salomé*, un ballet de Florent Schmitt datant de 1907, que Stravinski connaissait bien, une danse finale au rythme irrégulier et à la frénésie semblable. Ainsi, *Le Sacre du printemps* a pour toujours changé le cours de la musique moderne en invoquant la tradition. Une tradition réimaginée à travers le prisme de la modernité, une idée que Stravinski et d'autres compositeurs du XX^e siècle ont d'ailleurs abondamment explorée.

of the ossified world of classical ballet: the dancers jumped, stamped, and waddled about with knees bent and feet turned inwards.

The Rite of Spring certainly offended bourgeois sensibilities at the night of its premiere, but many of its constituent elements have their roots in music that would have been familiar to the audience; Stravinsky's genius lay in manipulating and transfiguring this material into previously unheard sonorities. Many of the scales and harmonies Stravinsky used are typical of Western music, but in this case piled up on each other or employed in unorthodox ways. An example of this is the dissonant chord repetitively stamped out in the "Augurs of Spring" sequence, which simply consists of an E-flat dominant seventh superimposed over an E major triad. Nevertheless, the clash of these chords, which are a semitone apart, coupled with the machine-like rhythms would have scandalized many listeners in 1913. The antediluvian theme of *The Rite* would suggest a connection to folk music, and despite Stravinsky's claim that his "powers of fabrication were able to tap some unconscious 'folk' memory," in reality he researched folk material extensively while drafting the score; the famous opening bassoon solo for example is derived from an anthology of Lithuanian folk melodies. It is possible that even the final "Sacrificial Dance" was partially influenced by French music of the preceding decade: Florent Schmitt's score for the 1907 ballet *La Tragédie de Salomé*, which Stravinsky knew well, features a similarly delirious, rhythmically irregular final dance. Thus, *The Rite of Spring* forever changed modern music in part by drawing upon elements of the past—ancient traditions reimagined through a modern lens, an idea that Stravinsky and many other composers would explore over the course of the 20th century.

© Trevor Hoy

© Trevor Hoy

Traduction d'Isabelle Wolfmann



© SERGIO VERANES

MARI KODAMA piano

La musicalité naturelle bien qu'intensément nuancée de Mari Kodama et son talent unique pour unir l'expressivité tonale à la clarté de la forme en ont fait une pianiste de premier plan dans le monde entier. Faisant autorité dans l'interprétation de l'œuvre de Beethoven, Mme Kodama s'illustre par sa virtuosité dans un vaste répertoire qui comprend la musique de chambre et orchestrale et les œuvres pour piano de compositeurs de toutes les époques. Sa maîtrise de ce répertoire varié est à l'honneur durant la saison 2019-2020, puisqu'on pourra l'entendre à de multiples occasions et, notamment, en Suède et au Japon, où elle donnera le *Concerto pour piano n° 2* de Beethoven, et à Osaka, où elle se produira aux côtés de sa sœur, la pianiste Momo Kodama, pour interpréter *Quotation of Dream* pour deux pianos et orchestre de Takemitsu. Les œuvres pour piano de Beethoven forment l'essentiel de ses enregistrements, et elle est l'une des seules pianistes féminines à avoir enregistré l'intégrale des sonates de ce dernier.

Mari Kodama's profoundly nuanced yet natural musicality, and her unique ability to unite tonal expressivity with a clear sense of form have made her a leading international pianist. An authoritative Beethoven interpreter, Kodama earns consistent praise for her virtuosity across a broad range of repertoire that includes orchestral, chamber, and solo works by composers of all eras. Kodama will highlight her mastery of such diverse repertoire during her 2019-2020 season, as she presents various concerts around the world, including performances of Beethoven's Piano Concerto No. 2 in Sweden and Japan, and Takemitsu's *Quotation of Dream* for two pianos and orchestra in Osaka alongside her sister, pianist Momo Kodama. Beethoven's piano works form a focal point of Mari Kodama's recording activities, and she is one of few female pianists to have recorded the composer's complete sonatas



© MARCO BORGREVE

MOMO KODAMA piano

Née à Osaka, Momo Kodama devient en 1991 la plus jeune lauréate du Concours international ARD de Munich. Depuis, elle s'est produite avec des orchestres renommés tels que les Orchestres philharmoniques de Berlin, de Liverpool, de Radio-France et de Monte-Carlo, les Orchestres symphoniques de Boston, de Düsseldorf, le NHK Symphony Orchestra et le Bayerisches Staatsorchester. Mme Kodama a également présenté des récitals dans des salles prestigieuses, dont la Philharmonie de Paris, le Muziekgebouw d'Amsterdam, le Musikverein de Vienne, la Philharmonie et le Konzerthaus de Berlin, Suntory Hall et le Théâtre des Champs-Élysées. Le répertoire de Mme Kodama s'étend de la période classique jusqu'à la création contemporaine et elle s'est illustrée dans l'interprétation des œuvres d'Olivier Messiaen. Mme Kodama a enregistré sous étiquette ECM les disques *Point and Line* et *La Vallée des cloches*; sous étiquette Pentatone, elle a enregistré avec sa sœur, Mari, des transcriptions pour deux pianos de ballets de Tchaïkovski et le *Concerto pour deux pianos* de Bohuslav Martinů.

Born in Osaka, Momo Kodama became in 1991 the youngest winner of the Concours international ARD in Munich. She has since then been invited to perform with orchestras such as the Berlin Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, Orchestre philharmonique de Radio-France, Orchestre philharmonique de Monte-Carlo, Boston Symphony Orchestra, Düsseldorf Symphoniker, NHK Symphony Orchestra, and Bayerisches Staatsorchester. Kodama has appeared in recital at the Philharmonie de Paris, Amsterdam Muziekgebouw, Wiener Musikverein, Berliner Philharmonie and Berliner Konzerthaus, Suntory Hall, and Théâtre des Champs-Élysées. Her repertoire extends from the classical period to contemporary works, and she is a renowned interpreter of Olivier Messiaen's works. Kodama has released two CDs on the ECM label, *Point and Line* and *La Vallée des cloches*, and on the Pentatone label has released transcriptions for two pianos of Tchaikovsky's ballets and Bohuslav Martinů's Concerto for Two Pianos, both recorded with her sister Mari.

CONCERT à la SALLE BOURGIE

Musiciens de l'OSM

Trouvailles baroques



VENDREDI 24 JANVIER, 18 h 30

— FRIDAY, JANUARY 24, 6.30 p.m. —

Theodore Baskin hautbois

Alexa Zirbel hautbois

Martin Mangrum basson

Karen Baskin violoncelle

Scott Feltham contrebasse

Geneviève Soly orgue

J. S. BACH/A. MARCELLO, GRAUPNER et ZELENKA

Présenté en collaboration avec l'Orchestre symphonique de Montréal.

sallebourgie.ca 514.285.2000 option 4

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

SALLE
BOURGIE

ARTE MUSICA

OSM ORCHESTRE SYMPHONIQUE
DE MONTREAL
Présenté par
Q. Musique
Q. Québec

Présenté par

TD

CONCERT à la SALLE BOURGIE

INTÉGRALE DES
CANTATES DE J. S. BACH

Theatre of Early Music

DIMANCHE 26 JANVIER, 14 h 30
— SUNDAY, JANUARY 26, 2.30 p.m.



Daniel Taylor
contreténor et direction

Ellen McAteer
soprano

Charles Daniels
ténor

Peter Harvey
baryton

J. S. BACH
Cantates BWV
44, 95, 145 et 156

sallebourgie.ca 514.285.2000 option 4

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

SALLE
BOURGIE

ARTE **MUSICA**

Présenté par



SAISON 2019-2020

SALLE BOURGIE

BEETHOVEN 2020

25 concerts pour célébrer le 250^e anniversaire
de la naissance de ce grand compositeur

Louis Lortie
Danish String Quartet
Quatuor Escher
Quatuor Brentano
Quatuor Rolston
Jean-Efflam Bavouzet
Trio Gastinel Grimal Cassard
Trio Strauss McNabney Haimovitz
Andrew Wan
Charles Richard-Hamelin



SALLEBOURGIE.CA | 514-285-2000 option 4

Prochains concerts

JANVIER

MERCREDI 22 19 h 30

À la cour des Gonzague

Profeti della Quinta
Œuvres vocales de Monteverdi et
Salomone Rossi

VENREDI 24 18 h 30

Musiciens de l'OSM

Trouvailles baroques
Œuvres de J. S. Bach, Graupner et Zelenka

DIMANCHE 26 14 h 30

Intégrales des cantates de Bach - An 6

Theatre of Early Music
Daniel Taylor, voix et direction

FESTIVAL BEETHOVEN 2020

Intégrale des quatuors à cordes

Danish String Quartet - Jeudi 30 janvier 19 h 30

Quatuor Brentano - Vendredi 31 janvier 19 h 30

Quatuor Escher - Samedi 1^{er} février 14 h 30

Quatuor Brentano - Samedi 1^{er} février 20 h

Quatuor Rolston - Dimanche 2 février 14 h 30

Quatuor Escher - Dimanche 2 février 19 h 30

Louise Bessette, piano

MERCREDI 25 MARS, 19 h 30

Œuvres d'Adams, Debussy, François
Dompierre, Grainger, Liszt, Moussorgski,
Villa-Lobos et autres.

Un voyage musical qui met en valeur
les inspirations folkloriques et les influences
interculturelles de nombreux compositeurs.



Équipe Salle Bourgie

Isolde Lagacé

Directrice générale et artistique

Sophie Laurent

Directrice artistique adjointe

Raphaële Goldenberg

Responsable des communications

Alita Kennedy L'Ecuyer

Responsable marketing

Julie Olson

Adjointe aux communications et au marketing

Miguel Chehuan Baroudi

Responsable de l'administration

Laurine Pierrefiche

Responsable de la billetterie et adjointe à
l'administration

Trevor Hoy

Responsable des programmes imprimés

Nicolas Bourry

Responsable de la production

Roger Jacob

Responsable technique - Salle Bourgie

Conseil d'administration Arte Musica

Pierre Bourgie président

Carolynne Barnwell secrétaire

Paula Bourgie administratrice

Pascale Chassé administratrice

Michelle Courchesne administratrice

Philippe Frenière administrateur

Paul Lavallée administrateur

Diane Wilhelmy administratrice

ARTE MUSICA

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, Arte Musica a comme mission le développement de la programmation musicale du Musée.

In residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, Arte Musica's mission is to develop the Museum's musical programming.

Pierre Bourgie, président
Isolde Lagacé, directrice générale et artistique

sallebourgjie.ca

bourgjehall.ca

514-285-2000, option 4

BOURGIE  SALLE
HALL BOURGIE

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

Le Musée des beaux-arts de Montréal et Arte Musica tiennent à souligner la contribution exceptionnelle d'un donateur anonyme en hommage à la famille Bloch-Bauer.

The Montreal Museum of Fine Arts and Arte Musica would like to acknowledge the exceptional support received from an anonymous donor in honour of the Bloch-Bauer Family.

Partenaire média/Media partner

LEDEVOIR

Présenté par
Presented by

