

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.

CHARLES RICHARD-HAMELIN, piano

Le dévoilement de la saison 2025-2026 de la Salle Bourgie aura lieu le 29 avril prochain, à 18 h.

Bourgie Hall will be unveiling its 2025–2026 season on April 29 at 6 p.m.

Durée approximative / Approximate duration: 1 h 40

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

Si vous souhaitez un rafraîchissement, le bar de la Salle Bourgie sera ouvert une heure avant le début du concert et pendant l'entracte.
If you would like some refreshments, Bourgie Hall's bar will be open one hour before the start of the concert and at intermission.

Présenté avec le soutien de
Presented with support from

LE PROGRAMME / THE PROGRAM

CLAUDE DEBUSSY [1862–1918]

Suite bergamasque, L. 75 [1890–1905]

Prélude

Menuet

Clair de lune

Passepied

ISAAC ALBÉNIZ [1860–1909]

La vega [1899]

FRANCIS POULENC [1899–1963]

Napoli, suite pour le piano, FP. 40 [1922–1925]

Barcarolle

Nocturne

Caprice italien

ENTRACTE

FRÉDÉRIC CHOPIN [1810–1849]

Scherzo n° 1 en *si* mineur, op. 20 [v. 1835]

Scherzo n° 2 en *si* bémol mineur, op. 31 [1837]

Scherzo n° 3 en *do* dièse mineur, op. 39 [1839]

Scherzo n° 4 en *mi* majeur, op. 94 [1842]

Claude Debussy

C'est vers 1890 que Claude Debussy entreprend la ***Suite bergamasque***, en s'inspirant des suites pour piano dans le style ancien. Revenu trois ans plus tôt du séjour à la villa Médicis que lui avait valu son Prix de Rome, il mène alors à Paris une vie de bohème marquée par les difficultés sentimentales et matérielles. En février 1891, il cède à l'éditeur Choudens les droits de plusieurs pièces pour piano seul, dont ceux de la *Suite bergamasque*. Pour des raisons qui demeurent inconnues, l'éditeur n'imprima jamais cette œuvre. Elle ne parut qu'en 1905 chez Fromont, après que Debussy l'eut retravaillée pour éviter des redondances et pour y ajouter encore quelques traits contrapuntiques et couleurs modales (selon le musicologue Roy Howat). La *Suite* s'ouvre sur un « Prélude », conformément à la forme ancienne dont elle reprend le modèle. À la fois noble et dépourvu de raideur, ce « Prélude » est doté d'une sonorité très ouverte, résultant de l'usage prépondérant des touches blanches du piano appelé par le traitement modal des tonalités de *fa* et de *la* majeur. S'ensuit un « Menuet » capricieux, où l'enchaînement de nombreuses sections dans une grande liberté formelle produit l'effet d'une improvisation. En retravaillant la *Suite* avant sa parution en 1905, Debussy a renommé les deux dernières pièces qui la composent. L'extrait le plus connu de la suite, le « Clair de lune », était originalement intitulé « Promenade sentimentale ».

L'importance qui y est accordée à la respiration donne une impression de liberté et d'espace qui contraste avec la plus grande rectitude rythmique des autres morceaux de la suite. Quant à l'espègle « Passepied », il était initialement nommé « Pavane » – peut-être en hommage à celle de Gabriel Fauré (op. 50), créée en 1887, dont il reprend l'accompagnement de croches et la tonalité de *fa* dièse mineur ?

Isaac Albéniz

La vega d'Isaac Albéniz découle d'un projet dont l'aboutissement diverge de l'intention initiale. Installé à Paris depuis 1894, Albéniz entreprend en 1896 de composer des chansons sur des poèmes rédigés par son mécène d'après ses descriptions des paysages de son Espagne natale. Or, il abandonne cette idée et change plusieurs fois d'avis quant à la manière de mettre ce sujet en musique : il pense écrire une suite orchestrale, puis une suite pour piano dont il ne complète, finalement, que le premier morceau. Dans une lettre à un ami, il affirme avoir « composé toute la plaine de Grenade, contemplée depuis l'Alhambra ». Sa correspondance mentionne aussi l'importance qu'y revêt la couleur : il peint avec les touches du piano en guise de pinceaux, explique-t-il. Sur la partition, cela se traduit par des harmonies très recherchées et par une volonté d'explorer d'infimes variations de nuances, et spécialement de *piano* :

toute la section centrale doit être jouée dans des teintes allant de *pianissimo* à *pianississississimo*. Il en résulte une œuvre atmosphérique où l'inspiration folklorique espagnole est intégrée à une écriture dont la complexité, jamais égalée auparavant dans les compositions pour piano d'Albéniz, témoigne de l'influence qu'a eue sur lui la fréquentation de Vincent d'Indy, d'Ernest Chausson, de Paul Dukas et de Gabriel Fauré. Albéniz a lui aussi inspiré ses contemporains dans la capitale française : dans la lettre précédemment citée, il souligne l'enthousiasme de Claude Debussy qui, après avoir entendu *La vega*, aurait manifesté l'envie de voir Grenade.

Francis Poulenc

Francis Poulenc met la première main à sa ***Suite Napoli*** en 1920, pendant son service militaire. À son retour à la vie civile en 1921, sa carrière prend son essor, entée sur la réputation qu'il avait commencé d'acquérir auprès de ses pairs et du public parisien avant sa mobilisation. La multiplication des projets en gestation participe sans doute des difficultés qui retardent l'achèvement du « Caprice italien », terminé en 1925. L'œuvre s'ouvre sur une « Barcarolle » peu conventionnelle. Le mouvement de la main gauche évoque bel et bien le mouvement d'une vague, mais le tempo rapide et le caractère animé de la pièce ne sont pas ceux habituellement associés au chant des gondoliers vénitiens...

Dans le « Nocturne », une cantilène comme improvisée flotte au-dessus d'un motif d'accompagnement répété à la main gauche – une rêverie qui se voit momentanément interrompue par l'irruption d'une section centrale très dissonante, comme une vision cauchemardesque. Le « Caprice italien » débute à la manière d'une tarentelle endiablée, qui cède bientôt le pas à un tourbillon d'épisodes contrastés. Le musicologue Hervé Lacombe en propose une brillante description : « Grandiloquence romantique, mouvement entretenu et crépitant du baroque tardif [...], touche faubourienne, notes répétées et texture rappelant Albéniz ou mimant le Chabrier de la *Bourrée fantasque*, légèreté rossinienne, trait évoquant le Satie de la *Sonatine bureaucratique*, allusion à Clementi, martellement de Prokofiev, intonation andalouse, figure ravélienne... s'enchaînent, se heurtent les unes aux autres puis s'évaporent devant la section la plus importante et la plus homogène, comme une vaste parenthèse mémorielle placée sous le signe du Chopin nostalgique. Au moment de finir éclate *fortissimo* un motif tout droit sorti de la *Polonaise en la bémol majeur*, dite "héroïque" qui, contre toute attente, mène à un pied de nez ultime à la Charlot. L'incroyable se produit malgré tout. Ce méli-mélo insensé sonne Poulenc. »

Frédéric Chopin

Chopin n'est pas le premier compositeur à avoir fait du scherzo une œuvre indépendante; or, tout en conservant le tempo rapide, la métrique ternaire et, sauf dans le cas de l'op. 39, la forme tripartite caractéristiques du scherzo en tant que mouvement de sonate ou de symphonie, il lui confère une ampleur jusqu'alors inégalée. En dépit de leur rigueur formelle, ses quatre scherzos sont portés par un souffle épique comparable à celui qui anime ses quatre *Ballades*. L'ébauche du **Scherzo n° 1 en si mineur, op. 20**, est d'ailleurs contemporaine de celle de la *Ballade n° 1 en sol mineur*, op. 23, et remonterait probablement au tournant des années 1830-1831. Son esthétique compositionnelle est alors en pleine mutation: le style « brillant » des œuvres de jeunesse cède place à un langage toujours virtuose, mais plus personnel et plus sombre. Le contraste entre la signification du mot « scherzo », qui en italien veut dire « plaisanterie », et le caractère dramatique du *Scherzo n° 1* est d'ailleurs souligné par Robert Schumann : « Comment la gravité se présentera-t-elle, si la plaisanterie revêt d'aussi sombres atours ? » Écrit en 1837, le **Scherzo n° 2 en si bémol mineur, op. 31**, creuse la même veine.

Élève de Chopin, Wilhelm von Lenz rapporte qu'« on ne parvenait jamais à jouer [à son] gré [...] les deux groupes de triplets », sur lesquels s'ouvre l'œuvre. « Il faut que ce soit une question », enseignait Chopin ; et on ne jouait jamais assez interrogateur, jamais assez *piano*, jamais assez tombé, comme il disait, jamais suffisamment important. "Ce doit être une maison des morts", dit-il un jour. » La composition du **Scherzo n° 3 en do dièse mineur, op. 39**, a été achevée à l'été 1839, lors du premier séjour de Chopin au domaine de George Sand à Nohant. Dans ce scherzo s'alternent un thème incisif en octaves, quasi orchestral, et un choral à la fois résolu et apaisé, dans lequel s'insèrent de délicats traits descendants en jeu perlé. Trois étés plus tard, également à Nohant, Chopin compose le **Scherzo n° 4 en mi majeur, op. 54**, qu'il terminera l'année suivante. Doté d'une atmosphère beaucoup plus ensoleillée que les scherzos précédents, celui-ci en diffère également par son écriture, qui présente des traits caractéristiques du style tardif de Chopin : le langage harmonique devient plus aventureux et le contrepoint, plus étoffé. Sa section centrale comporte l'une des plus belles mélodies de Chopin. D'abord énoncée par une voix seule, elle se mue lors de sa deuxième énonciation en un dialogue intime, tout en simplicité et en profondeur.

Claude Debussy

Claude Debussy began his *Suite bergamasque* around 1890, taking inspiration from the older style of piano suites. Having returned three years earlier from the residency at the Villa Medici that his Prix de Rome had earned him, in Paris at that time he led a bohemian existence characterized by romantic and financial difficulties. In February 1891, he relinquished the rights to several pieces for solo piano to his publisher Choudens, including those for the *Suite bergamasque*. For reasons that remain unknown, the publisher never printed this work. It was only published in 1905 by Fromont, after Debussy had reworked it in order to avoid several redundancies and to add a few more contrapuntal lines and modal colours [according to the musicologist Roy Howat]. The *Suite* opens with a “Prélude,” in keeping with the older form upon which it is modelled. Both noble and devoid of any stiffness, this “Prélude” is endowed with a very open sound, which results from using primarily the piano’s white keys, as called for by the modal treatment of the keys of F-sharp and A major. This is followed by a whimsical “Menuet,” in which various successive sections, strung together with great formal freedom, produce an improvisatory effect. While reworking the *Suite* before it was published in 1905, Debussy renamed its two final pieces. The best-known excerpt from the suite, “Claire de lune” was originally entitled “Promenade sentimentale.” The importance

placed upon phrasing in this piece creates an impression of freedom and space that contrasts with the rhythmic exactitude of the suite’s other pieces. As for the impish “Passepied,” it was initially named “Pavane” —perhaps in tribute to Gabriel Fauré’s Pavane, Op. 50, written in 1887, with which it shares an accompaniment in eighth notes and the key of F-sharp minor?

Isaac Albéniz

Isaac Albéniz’s *La vega* stems from a project whose final result differed from the initial idea. Residing in Paris since 1894, in 1896 Albéniz began composing songs that set poems written by his patron based on descriptions of landscapes in his native Spain. He abandoned this idea, however, changing his mind several times about how to set this subject to music: he considered writing an orchestral suite, and then a piano suite, of which he ended up completing only the first piece. In a letter to a friend, he asserted that he had “composed the entire plain of Granada, contemplated from the Alhambra.” His correspondence also mentions the important role played by colour: as he explained, he painted, using the piano keys as his brushes. In the score, this manifests as extremely refined harmonies and the desire to explore infinitesimal variations in dynamics, in particular for *piano*: the entire middle section must be played in shades ranging from *pianissimo* to *pianississississimo*. The result is an atmospheric work, in which elements inspired by Spanish

folk traditions are integrated into a style whose complexity, hitherto unequalled in Albéniz’s piano compositions, testifies to the impact on him of time spent in the company of Vincent d’Indy, Ernest Chausson, Paul Dukas, and Gabriel Fauré. Albéniz likewise inspired his contemporaries in the French capital: in the previously quoted letter he highlights Claude Debussy’s enthusiasm, and the French composer apparently manifested a desire to visit Granada after hearing *La vega*.

Francis Poulenc

Francis Poulenc first started writing his *Napoli* suite in 1920, during his military service. Following his return to civilian life in 1921, his career began to flourish, hitched to the reputation he had begun to acquire among his peers and the Parisian public before he was mobilized. The multiplying projects that were in the works undoubtedly played a role in the difficulties that delayed completion of the “Caprice italien,” finished in 1925. The work opens with a very unconventional “Barcarolle.” The left hand’s movement certainly evokes the motion of a wave, but the piece’s rapid tempo and lively character are not usually associated with the Venetian gondoliers’ song... In the “Nocturne,” a quasi-improvisatory *cantilena* floats atop a repetitive accompaniment figure in the left hand—a daydream that is momentarily interrupted by a highly dissonant middle section that suddenly bursts in like a nightmarish vision.

The “Caprice italien” commences like a frenzied tarantella, which soon gives way to a whirlwind of contrasting episodes. Musicologist Hervé Lacombe provides a brilliant description of it: “Romantic grandiloquence, the steady, sizzling rhythms of the late Baroque [...], a suburban touch, repeated notes and a texture recalling Albéniz or mimicking Chabrier in his *Bourrée fantasque*, Rossini-like lightness, a run evoking Satie in his *Sonatine bureaucratique*, an allusion to Clementi, Prokofiev’s hammering, Andalusian intonation, a Ravelian figure... appear in succession and collide against one another, and then vanish before the most substantial and most homogenous section, like a vast, commemorative parenthesis devoted to Chopinesque nostalgia. As it is about to end, a motif straight out the “Heroic” Polonaise in A-flat major bursts forth, *fortissimo*, and leads to Charlie Chaplin while thumbing its nose one last time. In spite of everything, the incredible occurs. This nonsensical hodgepodge sounds like Poulenc.”

Fryderyk Chopin

Chopin was not the first composer to transform the scherzo into a standalone work; however, he endowed it with hitherto unequalled breadth, all the while retaining the rapid tempo, three-beat metre, and—except in the case of Op. 39—ternary form that typify the scherzo as a movement in a symphony or sonata. In spite of their formal strictness, these four scherzos are supported by an epic creative force akin to the one that powers his four Ballades. The first draft of the **Scherzo No. 1 in B minor, Op. 20**, is contemporaneous with the one for the Ballade No. 1 in G minor, Op. 23, and most likely has its roots in the watershed years 1830–1831. At that time, his compositional aesthetic was undergoing a complete metamorphosis: the “brilliant” style of his youthful works gave way to a language that was still virtuosic, but darker and more personal. As it happens, the contrast between the meaning of the word “scherzo”—Italian for “joke”—and the dramatic character of the Scherzo No. 1 was pointed out by Robert Schumann: “If jest wears such dark veils, how is gravity to clothe itself?” Written in 1837, the **Scherzo No. 2 in B-flat minor, Op. 31**, is in the same vein. Wilhelm von Lenz, one of Chopin’s students, recounted that “we were never able to play [...] the two groups of triplets,” with which the works opens, “[to his] liking. ‘This must be a question,’ Chopin instructed, and it was never questioning enough, never *piano* enough, never *tombé* [vaulted] enough, as he said,

never important enough. ‘It needs to be a charnel house,’ he said one day.” Composition of the **Scherzo No. 3 in C-sharp minor, Op. 39**, was completed in the summer of 1839, during Chopin’s first stay at George Sand’s estate in Nohant. In this scherzo an incisive, almost orchestral theme in octaves alternates with a chorale that is both resolute and calm, into which delicate descending lines, played in a clearly-defined manner, are inserted. Three summers later, also in Nohant, Chopin was composing the **Scherzo No. 4 in E major, Op. 54**, which he would complete the next year. Endowed with a far sunnier atmosphere than the previous scherzos, it also stands apart due to its writing, which features the characteristic traits of Chopin’s late style: the harmonic language becomes more daring, the counterpoint more developed. Its middle section contains one of Chopin’s most beautiful melodies. First introduced by one voice alone, when it is restated for a second time it evolves into an intimate dialogue of utter simplicity and depth.

© Florence Brassard, 2025
Translated by Trevor Hoy



CHARLES RICHARD- HAMELIN

Piano

Lauréat de la médaille d'argent et du prix Krystian Zimerman lors du Concours international de piano Frédéric-Chopin à Varsovie en 2015, le pianiste Charles Richard-Hamelin mène aujourd'hui une brillante carrière de soliste en plus d'être un chambriste recherché. Récipiendaire de l'Ordre des arts et des lettres du Québec et du prestigieux Career Development Award offert par le Women's Musical Club of Toronto, il recevait en novembre 2022 le prix Denise-Pelletier, la plus haute distinction décernée par le gouvernement du Québec en arts de la scène, devenant ainsi, à 33 ans, le plus jeune lauréat de l'histoire des Prix du Québec. Il a été l'invité de plusieurs grands festivals tels La Roque d'Anthéron et le Festival Nohant en France, le Festival du Printemps de Prague, le Festival Chopin et son Europe à Varsovie, le Festival international de Lanaudière et le Festival Georges Enesco à Bucarest. En tant que soliste, il a pu se faire entendre avec plusieurs ensembles dont les principaux orchestres symphoniques canadiens ainsi qu'avec l'Orchestre Philharmonique de Varsovie, le Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra et l'Orchestre symphonique de Singapour. Il a collaboré avec des chefs de grande renommée comme Kent Nagano, Rafael Payare, John Storgårds, Alexander Prior, Yannick Nézet-Séguin et Jonathan Cohen. On doit à Charles Richard-Hamelin douze albums, tous parus sous étiquette Analekta [Outhere Music]. Six prix Félix [ADISQ] et un JUNO [2022] ont salué la qualité de ces albums, qui ont reçu l'accueil enthousiaste des critiques musicaux à travers le monde.

Silver medalist and winner of the Krystian Zimerman Prize at the 2015 International Chopin Piano Competition, Charles Richard-Hamelin has emerged as one of the most important pianists of his generation. Recipient of the Ordre des arts et des lettres du Québec and of the prestigious Career Development Award conferred by the Women's Musical Club of Toronto, in November 2022 he was awarded the Prix Denise-Pelletier, becoming at age 33 the youngest laureate in the history of the Prix du Québec. He has been invited to numerous major festivals, such as La Roque d'Anthéron and the Nohant Festival in France, the Prague Spring Festival, the Chopin and his Europe Festival in Warsaw, the Festival international de Lanaudière, and the George Enescu Festival in Bucharest. As a soloist, he has performed with many ensembles, including all the major Canadian symphony orchestras as well as the Warsaw Philharmonic Orchestra, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, and Singapore Symphony Orchestra. He has worked with such renowned conductors as Kent Nagano, Rafael Payare, John Storgårds, Alexander Prior, Yannick Nézet-Séguin, and Jonathan Cohen. Charles Richard-Hamelin has recorded twelve CDs, all on the Analekta label [Outhere Music]. These albums have received six Félix Awards [ADISQ] and a JUNO in 2022, and they have received widespread acclaim from critics around the world.

Vous aimeriez aussi / You may also like



MAXIM BERNARD, piano
Matinée Chopin

Jeudi 5 juin — 11h

Fervent romantique, Maxim Bernard est admiré pour son jeu cultivé, son phrasé exceptionnel et sa sonorité qui soulèvent l'enthousiasme du public partout où il se produit en concert. Il sera de passage à la Salle Bourgie pour un récital tout Chopin.

Photo © Kelly Kruse

Calendrier / Calendar

Vendredi 18 avril 15 h	LES IDÉES HEUREUSES <i>Concert de la Passion</i>	L'intégrale des 19 cantates de Christoph Graupner pour le Vendredi saint se poursuit !
Jeudi 24 avril 18 h	RÉMI BOLDUC, saxophone BAPTISTE TROTIGNON, piano 5 à 7 jazz	Rémi Bolduc et le réputé pianiste français s'arrêtent à la Salle Bourgie pour un 5 à 7 chaleureux.
Vendredi 25 avril 19 h 30	THE McDADES	Le groupe The McDades fusionne la spontanéité de l'improvisation jazz avec les rythmes contagieux du monde celtique.

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et Olivier Godin, direction artistique
Fred Morellato, administration
Marjorie Tapp, billetterie
Charline Giroud, marketing
Thomas Chennevière, médias numériques
Trevor Hoy, programmes
William Edery, production
Roger Jacob, direction technique
Martin Lapierre, régie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

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