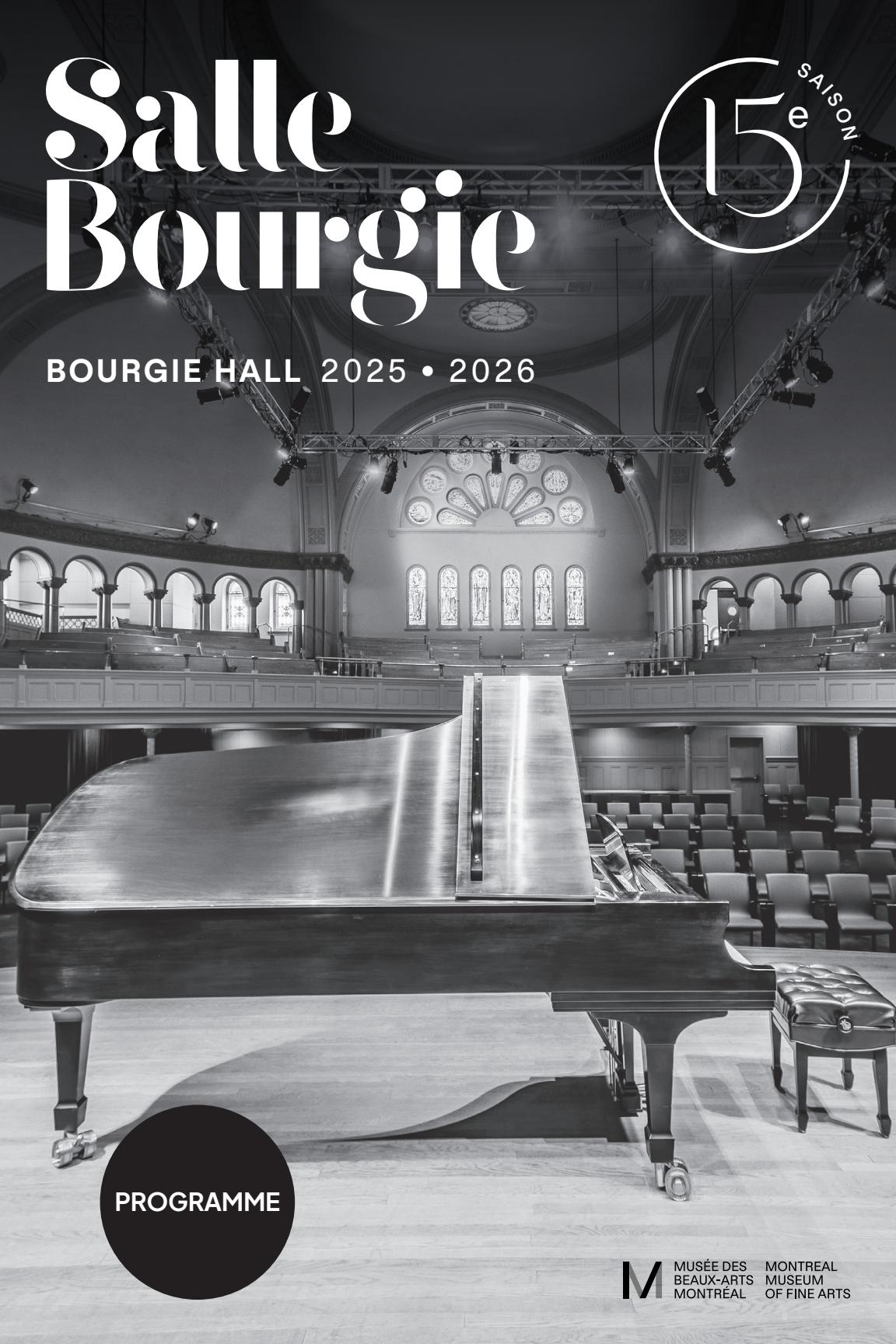


Salle Bourgie

BOURGIE HALL 2025 • 2026

15^e SAISON



PROGRAMME

Billets / Tickets

EN LIGNE ONLINE

sallebourgье.ca
bourgiefhall.ca

PAR TÉLÉPHONE BY PHONE

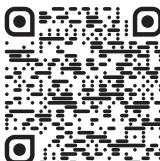
514-285-2000, option 1
1-800-899-6873

EN PERSONNE IN PERSON

À la billetterie de la Salle Bourgie
une heure avant les concerts.
At the Bourgie Hall box office,
one hour before concerts.

À la billetterie du Musée des beaux-arts de Montréal
durant les heures d'ouvertures du Musée.
At the Montreal Museum of Fine Arts box office,
during the Museum's opening hours.

SUIVEZ-NOUS!
FOLLOW US!



ABONNEZ-VOUS
À NOTRE
INFOLETTRE



SUBSCRIBE
TO OUR
NEWSLETTER

RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE TERRITORY ACKNOWLEDGEMENT

Shé:kon / Bonjour ! / Hello!

Le Musée des beaux-arts de Montréal est situé sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné d'histoires de relation, d'habitation, d'échange et de cérémonie, et le lieu de rencontre privilégié des confédérations des Rotinonhsión:ni, des W8banakiak, des Wendat et des Anishinaabeg. Les toponymes Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, Molian en aln8ba8dwaw8gan et Te ockiai en wendat en témoignent. Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Salle Bourgie reconnaissent et honorent les pratiques artistiques, politiques et cérémonielles autochtones qui font partie intégrante de l'archipel-métropole ainsi que des communautés voisines de Kahnawà:ke, Kanehsatà:ke, Ahkwesásne, Kanièn:ke, Kenhté:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwákanagàn, Oshkiigmong et Haïenwátha. The Montreal Museum of Fine Arts is situated within the territory of the Great Peace of 1701, a territory imbued with histories of relation, inhabitation, exchange and ceremony, and the favoured meeting place for Rotinonhsión:ni, W8banakiak, Wendat and Anishinaabeg Confederacies. The place names Tiohtià:ke in Kanien'kéha, Mooniyaang in Anishinaabemowin, Molian in Aln8ba8dwaw8gan, and Te ockiai in Wendat demonstrate this. The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall recognize and honour the Indigenous artistic, political and ceremonial practices that are integral to this archipelago metropolis as well as to the neighbouring communities of Kahnawà:ke, Kanehsatà:ke, Ahkwesásne, Kanièn:ke, Kenhté:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwákanagàn, Oshkiigmong and Haïenwátha.

VÍKINGUR ÓLAFSSON, piano

Víkingur Ólafsson joue Bach, Beethoven et Schubert Víkingur Ólafsson Plays Bach, Beethoven, and Schubert

À la demande de l'artiste, nous vous invitons à retenir vos applaudissements pour la fin du concert.
At the artist's request, we ask that you please hold your applause until the end of the concert.

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Prélude en *mi* majeur, BWV 854 (1722)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate pour piano n° 27 en *mi* mineur, op. 90 (1814)

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita n° 6 en *mi* mineur, BWV 830 (1726)

Toccata

Allemande

Corrente

Air

Sarabande

Tempo di Gavotta

Gigue

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Sonate pour piano en *mi* mineur, D. 566 (1817)

Moderato

Allegretto

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate pour piano n° 30 en *mi* majeur, op. 109 (1820)

Vivace ma non troppo, sempre legato
– Adagio espressivo

Prestissimo

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
(Andante molto cantabile ed espressivo)

Concert présenté sans entracte / Concert without intermission

Durée approximative / Approximate duration: 80 minutes

Merci d'éteindre tous vos appareils électroniques avant le concert.

Please turn off all electronic devices before the concert.

Partnaire média
Media Partner

VENDREDI 30 et SAMEDI 31 JANVIER 2026 • 19h30



LES ŒUVRES

Le programme de ce récital se déploie comme un paysage traversé par une seule tonalité, *mi*, dont la couleur telle que perçue par Þólfur Ólafsson est un vert aux multiples nuances, tantôt sombre et dense, tantôt lumineux et transparent. Cette tonalité devient ici un véritable champ magnétique, un espace de résonance où dialoguent les siècles, les styles et les formes, depuis le contrepoint «bachien» jusqu'aux ultimes méditations de Beethoven, en passant par l'intimité schubertienne. Plus qu'une simple succession d'œuvres, le récital se conçoit comme un voyage continu, une orbite autour de l'opus 109 de Beethoven, dont la gravité attire et transforme tout ce qui l'entoure. Dans cette perspective, chaque pièce apparaît à la fois comme une étape autonome et comme une variation élargie sur un même noyau poétique et musical.

Johann Sebastian Bach

Dès les premières mesures du *Prélude en mi majeur*, BWV 854, de Johann Sebastian Bach, extrait du premier livre du *Clavier bien tempéré*, l'auditeur est invité à entrer dans un espace sonore d'une sérénité troubante. Ce prélude, souvent décrit comme l'un des plus lyriques du recueil, déploie une écriture essentiellement à deux voix, où la ligne supérieure chante avec une douceur presque vocale, tandis que la basse avance avec une discrète détermination. Sous cette apparente simplicité affleure une chromatricité subtile, parfois mélancolique, qui colore le *mi majeur* d'une lumière légèrement voilée. Bach y explore déjà cette ambiguïté expressive entre stabilité tonale et mouvement intérieur, entre clarté formelle et profondeur émotionnelle. Dans le contexte du récital, ce prélude nous rappelle qu'une tonalité peut contenir en germe tout un monde de tensions et de résolutions.

Ludwig van Beethoven

De cette lumière initiale, le passage vers la *Sonate pour piano n° 27 en mi mineur, op. 90*, de Ludwig van Beethoven s'effectue naturellement, comme si le vert lumineux du *mi majeur* se densifiait pour devenir plus sombre et plus introspectif. Composée en 1814, cette sonate marque une étape singulière dans l'œuvre de Beethoven, par sa forme inhabituelle en deux mouvements et par son caractère expérimental.

Le premier mouvement, noté *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Avec vivacité et d'un bout à l'autre avec sentiment et expression), se présente comme un discours fragmenté, presque parlé, où les motifs semblent surgir, s'interrompre et se transformer sans cesse. La tonalité de *mi mineur* y est instable, parcourue de brusques contrastes dynamiques et de modulations inattendues, traduisant une tension constante entre énergie rythmique et introspection expressive. Le second mouvement, *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (À jouer sans trop de vélocité et très chantant), offre un contraste saisissant. Passant au *mi majeur*, Beethoven y déploie une cantilène d'une simplicité presque désarmante, soutenue par un accompagnement régulier et apaisé. Cette mélodie ample et chaleureuse semble suspendre le temps, comme si toutes les turbulences précédentes trouvaient enfin un point de repos. Le passage du *mi mineur* au *mi majeur* n'est pas ici une simple opposition, mais un glissement de teinte, une transformation de la même couleur fondamentale.

Johann Sebastian Bach

Entre Beethoven et Schubert, la *Partita n° 6 en mi mineur*, BWV 830, de Bach s'insère comme une vaste étendue, une forêt contrapuntique qui élargit la perspective. Composée dans les années 1720 et publiée comme dernière des six *Partitas* dans le *Clavier-Übung I*, cette œuvre se présente comme la dernière contribution de Bach au genre des suites pour clavier, mêlant habilement l'esprit français, italien et allemand. La *Toccata* initiale introduit une dialectique entre liberté improvisée et rigueur contrapuntique : un échange suggéré dans les premiers accords se poursuit à travers une fugue superposant deux puis trois voix, dont la ligne dramatique est accentuée par le contraste majeur-mineur tout en dégageant une impression de grande sérénité. L'*Allemande* et la *Courante* explorent une écriture fluide et nuancée aux influences italiennes, tandis que l'*Air* offre une respiration chantante avant que la *Sarabande*, véritable débordement d'émotions, n'approfondisse la densité expressive de l'ensemble. Le *Tempo di Gavotta* puis la *Gigue* fuguée finale prolongent cette inventivité par des articulations rythmiques et des textures qui fusionnent virtuosité et architecture contrapuntique.

Franz Schubert

La transition vers la **Sonate pour piano en mi mineur, D. 566**, de Franz Schubert s'inscrit naturellement dans la trajectoire chronologique et poétique du programme, comme un point d'équilibre situé entre les deux sonates de Beethoven en *mi* qui l'encadrent. Composée en 1817, la sonate de Schubert prend place entre l'opus 90, publié deux ans plus tôt, et l'opus 109 qui verra le jour en 1820. Elle appartient ainsi à un moment charnière de la vie musicale viennoise, où le jeune Schubert, alors âgé de vingt ans, développe déjà une voix singulière à l'ombre écrasante de Beethoven, figure tutélaire admirée, redoutée et jamais rencontrée directement. Si Schubert vénérait Beethoven et étudiait avec attention ses œuvres, leur langage diffère profondément. Là où Beethoven procède par tension dialectique, par affrontement et résolution, Schubert semble avancer par dilatation du temps, par accueil de l'instant musical. Son geste créateur n'est pas conflictuel mais contemplatif ; il ne force pas la forme, il l'habite. Dans cette perspective, la Sonate D. 566 apparaît comme une sonate concise, épurée, resserrée autour de deux mouvements complémentaires.

Le premier mouvement, *Moderato*, s'ouvre sur un thème d'une sobriété presque interrogative, posé dans le registre médian du clavier, comme s'il hésitait à s'affirmer pleinement. La tonalité de *mi* mineur y est traitée avec une douceur singulière, excepté dans un bref moment central coloré de l'esprit tourmenté du *Sturm und Drang*. Schubert y déploie déjà ce sens incomparable de la continuité mélodique, où l'harmonie ne dirige pas le discours mais en épouse le flux. Le second mouvement, *Allegretto*, bascule vers le *mi* majeur avec une grâce presque désarmante. Le chant devient central, soutenu par un accompagnement régulier qui évoque tantôt la marche paisible, tantôt le balancement d'un lied sans paroles. Sur ce socle, chaque nouvelle idée enrichit l'écoute d'une nuance différente. Placée entre les deux Beethoven, cette sonate révèle avec éclat ce qui distingue Schubert de son illustre aîné : une manière d'ouvrir le temps plutôt que de le comprimer, de suggérer l'infini dans la répétition d'un geste musical. Dans le continuum du récital, elle agit comme une clairière, un espace de respiration où le vert du *mi* se fait plus tendre, plus diaphane, préparant l'oreille et l'esprit à la profondeur métaphysique de l'opus 109.

Ludwig van Beethoven

Tout converge finalement vers la **Sonate pour piano n° 30 en mi majeur, op. 109**, de Beethoven, l'aboutissement du récital. Composée en 1820, cette œuvre appartient à la dernière période créatrice du compositeur, marquée par une écriture affranchie de toute nécessité démonstrative. Le premier mouvement, *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo*, juxtapose deux caractères opposés : une exploration légère et presque improvisée du clavier, suivie de brusques irruptions passionnées. Cette alternance crée un sentiment de liberté formelle où la structure semble naître du geste même de jouer. Le *Prestissimo* surgit sans transition, animé par une énergie fébrile et une densité qui rappellent l'héritage «bachien». Ici, la tonalité de *mi* se charge d'une tension presque violente, comme si la lumière initiale était traversée d'éclairs sombres. Mais c'est le troisième mouvement, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (Très chantant, avec le plus intime sentiment, à mi-voix), qui constitue le cœur spirituel de l'œuvre. Il s'agit d'un thème et variations très étendu, initié par un thème d'une grande sobriété méditative. Beethoven le questionne ensuite, l'obligeant à révéler ses secrets, sa nature intime à travers une série de variations contrastées et audacieuses. Les trilles, les textures contrapuntiques, les expansions rythmiques semblent repousser les limites du clavier, avant que le thème ne réapparaisse, dépouillé, comme un retour à l'essentiel.

De Bach à Beethoven, de Beethoven à Schubert, puis de nouveau à Beethoven, la musique trace un arc où la tonalité de *mi* agit comme un fil conducteur, révélant une infinité de teintes, de reflets et de contrastes. Ce voyage révèle aussi la continuité profonde entre les époques à travers une circulation d'idées, de formes et de gestes qui transcende les frontières stylistiques. En orbitant autour de l'opus 109, le programme invite l'auditeur à entendre une vaste suite où chaque pièce éclaire les autres et où la musique, libérée de toute finalité extérieure, se déploie comme une fresque intérieure, intime et toutefois infiniment ouverte.

THE WORKS

This recital's program spreads out like a landscape with only one key running through it: E, which Vikingur Ólafsson perceives as being green in colour—a green of many shades, some dark and opaque, others bright and transparent. In this context, this key centre acts as a veritable magnetic field, a resonant space where centuries, styles, and forms enter into dialogue, from "Bachian" counterpoint to Schubertian intimacy and Beethoven's final thoughts. More than being a simple series of works played in succession, this recital is conceived as a continuous journey, one that orbits around Beethoven's Opus 109, with everything around it drawn in and transformed by its gravity. Viewed in this way, each piece appears as both an independent chapter and an expanded variation on the same poetic and musical theme.

Johann Sebastian Bach

Beginning with the first measures of Johann Sebastian Bach's **Prelude in E major, BWV 854**, taken from the first book of the *Well-Tempered Clavier*, the listener is invited to enter into a bewitchingly serene soundspace. This prelude, often described as one of the most lyrical in the collection, makes use of essentially two-voice writing, in which the upper voice sings with almost songlike sweetness, while the bass line presses forward with quiet resolve. Beneath this apparent simplicity blooms subtle, occasionally melancholy chromaticism, which colours E major with a slightly hazy light. Within this, Bach already explores the expressive ambiguity that exists between tonal stability and inner movement, formal clarity and emotional depth. In the context of this recital, this prelude is a reminder that a key centre can contain the seed for a whole world of tensions and resolutions.

Ludwig van Beethoven

From out of this initial glow the transition to Ludwig van Beethoven's **Piano Sonata No. 27 in E minor, Op. 90** occurs naturally, as though the bright green of E major were growing more opaque, to become darker and more introspective. Written in 1814, this sonata marks a unique stage in Beethoven's oeuvre, through both its unorthodox two-movement form and its experimental nature.

The first movement, bearing the indication *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (With liveliness and with feeling and expression throughout), resembles fragmented speech, in which motifs appear suddenly, break off, and transform without pause. Here the key of E minor is unstable, run through by abrupt dynamic contrasts and unexpected modulations, communicating the constant tension between rhythmic energy and expressive introspection. The second movement, *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen* (Not too swiftly and conveyed in a singing manner), offers a striking contrast. Moving to E major, Beethoven utilizes a cantilena of almost disarming simplicity, supported by steady, tranquil accompaniment. Time seems suspended by this sweeping, warm melody, as though all the previous turmoil had at last found a place to rest. In this instance the change from E minor to major is not a simple oppositional effect, but rather a change of hue, a transformation of the same base colour.

Johann Sebastian Bach

Bach's **Partita No. 6 in E minor, BWV 830** separates Beethoven and Schubert like a vast expanse, a contrapuntal forest that widens perspectives. Written in the 1720s and published in the *Clavier-Übung I* as the last of the six Partitas, this work appears as Bach's final contribution to the keyboard suite genre, skilfully blending its French, Italian, and German spirit. The opening Toccata introduces a dialectic between improvisational liberty and contrapuntal strictness: the interaction suggested by the first chords continues in a fugue where two, and then three voices overlap, and whose dramatic line is heightened by the contrast between major and minor while simultaneously giving the impression of great tranquility. The Allemande and the Corrente explore smooth, nuanced writing showing Italian influence, while the Air offers a song-like pause before the Sarabande, a veritable flood of emotions, intensifies the expressive intensity of the whole. The Tempo di Gavotta and the concluding fugal Gigue extend this inventiveness with rhythmic articulations and textures that meld virtuosity with contrapuntal structures.

Franz Schubert

The transition to Franz Schubert's **Piano Sonata in E minor, D. 566**, occurs organically within the chronological and poetic trajectory of this program, like a pivot point placed between the two Beethoven sonatas in E that surround it. Written in 1817, Schubert's sonata occupies a space between Beethoven's Opus 90, published two years earlier, and his Opus 109, which he set down on paper in 1820. Thus, it belongs to a turning point in Viennese musical life, when young Schubert—twenty years old at the time—was already developing a unique voice in the shadow of Beethoven's overpowering influence, this admired and feared guardian figure who Schubert never met personally. While Schubert revered Beethoven and carefully studied his works, their respective musical languages differ greatly. Where Beethoven proceeds through dialectical tension, through confrontation and resolution, Schubert seems to advance by stretching time, by welcoming the musical moment. His creative gestures are contemplative rather than antagonistic; he does not rupture form, he occupies it. Seen thus, the D. 566 Sonata appears as a taut, concise, purified work comprising two complementary movements.

The first movement, *Moderato*, opens with a theme whose seriousness is almost quizzical, placed in the keyboard's middle register, as though it were hesitating to fully assert itself. The key of E minor is handled in a uniquely gentle manner, save for a brief instance in the middle that is inflected with the turbulent spirit of *Sturm und Drang*. Here, Schubert already applies his incomparable feeling for melodic continuity, in which the harmony follows the flow of the discourse rather than guiding it. The second movement, *Allegretto*, changes to E major with almost disarming grace. Song becomes a key feature, supported by steady accompaniment whose swaying occasionally evokes a calm march, at other times a lied without words. Upon this foundation, each new idea enriches the listening experience with a different nuance. Placed between Beethoven's two works, this sonata strikingly reveals what distinguishes Schubert from his illustrious predecessor: his manner of expanding time rather than compressing it, of evoking infinity by repeating a musical gesture. Within the continuum of this recital, it is akin to a clearing, a breathing space where

the greenness of E becomes softer, more translucent, preparing the ear and the mind for the metaphysical depths of Opus 109.

Ludwig van Beethoven

Finally, everything converges upon Beethoven's **Piano Sonata No. 30 in E major, Op. 109**, the culmination of this recital. Written in 1820, this work belongs to the composer's final creative period, characterized by language freed from any demonstrative requirements. The first movement, *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo*, juxtaposes two opposing characteristics: a light, almost improvisatory exploration of the keyboard, followed by abrupt impassioned outbursts. The alternation between the two creates a feeling of formal liberty, where the structure seems to flow right out of the gesture of playing. The *Prestissimo* appears suddenly, without any transition, driven by feverish energy and density that recalls its "Bachian" roots. Here, the key of E is laden with almost violent tension, as though the initial glow were cut through by brief instances of gloom. It is the third movement, however—*Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (*Songfully, with utmost feeling*)—that constitutes the spiritual core of the work. It consists of an immense theme and variations that begins with a deeply sober and meditative theme. Beethoven next questions it, forcing it to reveal its secrets and its intimate nature through a series of daring and contrasting variations. Trills, contrapuntal textures, and expanded rhythms all seem to push the limits of the keyboard, before the theme reappears, pared down, like a return to its very essence.

From Bach to Beethoven, Beethoven to Schubert, and then back to Beethoven, the music traces an arc with E as its underlying theme, revealing an infinite number of hues, reflections, and contrasts. This journey likewise reveals the deep continuity between eras through the circulation of ideas, forms, and gestures that transcend stylistic boundaries. By orbiting around Opus 109, this program invites the listener to hear a vast suite in which each piece illuminates the others, and the music, emancipated from all external finality, spreads out like an inner fresco, intimate and yet infinitely open.



VÍKINGUR ÓLAFSSON

Piano

Comptant parmi les musiciens classiques aujourd’hui les plus réputés, le pianiste Vikingur Ólafsson, par son jeu unique et audacieux, porte un regard profondément original sur les plus grands chefs-d’œuvre du répertoire. Ses réalisations suscitent partout les applaudissements et ont remporté les plus hautes distinctions. Parmi bien d’autres, son enregistrement des *Variations Goldberg* a obtenu en 2025 le Grammy du Best Classical Instrumental Solo, la Royal Philharmonic Society lui a décerné sa Médaille d’or, la revue *Gramophone* l’a nommé Musicien de l’année et le président de l’Islande lui a décerné le Icelandic Export Award. Son dernier enregistrement, intitulé *Opus 109* et paru en novembre dernier, fait dialoguer des œuvres de Schubert, Bach et Beethoven, avec en son cœur la Sonate op. 109 de ce dernier. Durant la saison en cours, M. Ólafsson est en tournée aux États-Unis avec l’Orchestre Philharmonia, et il jouera avec le Philharmonique de Berlin dirigé par Semyon Bychkov et avec le Philharmonique tchèque dirigé par Antonio Pappano. Il se joindra également au Philharmonique de Los Angeles et John Adams dans le concerto pour piano *After the Fall*, que ce dernier a composé expressément à son intention. En 2026, M. Ólafsson marquera le centième anniversaire de la naissance de György Kurtág et sera musicien en résidence aux Cal Performances de l’Université de Californie à Berkeley et au Palais des Arts de Budapest.

Vikingur Ólafsson is one of the most celebrated classical artists of our time, and a unique and visionary musician who brings his profound originality to some of the greatest works in music history. His recordings resonate deeply with audiences the world over and have won numerous awards, including the 2025 Grammy for Best Classical Instrumental Solo, for his recording of the *Goldberg Variations*. Other notable honours include the Royal Philharmonic Society’s Gold Medal, *Gramophone’s* Artist of the Year, and the Icelandic Export Award given by the President of Iceland. November 2025 saw the release of his latest album, *Opus 109*, a thrilling musical dialogue between works by Schubert, J. S. Bach, and Beethoven, with Beethoven’s Piano Sonata, Op. 109 at its heart. During the 2025–26 season, Mr. Ólafsson tours the United States with the Philharmonia Orchestra as its Featured Artist, and returns to the Berlin Philharmonic with Semyon Bychkov and the Czech Philharmonic with Sir Antonio Pappano. He also reunites with John Adams and the Los Angeles Philharmonic for performances of Adams’ *After the Fall*, the piano concerto written expressly for him. In 2026, Mr. Ólafsson will mark composer György Kurtág’s centenary, and be the artist-in-residence at Cal Performances in Berkeley and at Müpa Budapest.

LA SALLE BOURGIE BOURGIE HALL

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

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



LES VITRAUX TIFFANY TIFFANY WINDOWS

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

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

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

PROCHAINS CONCERTS / UPCOMING CONCERTS

Vous aimerez aussi / You may also like



**Joyeux anniversaire,
Janina Fialkowska!**

Vendredi 27 février • 19h30

Placé sous le signe de la célébration, ce concert souligne l'anniversaire de la légendaire pianiste Janina Fialkowska.

Œuvres de Chopin, Grieg, Ravel et R. Schumann

En collaboration avec ATMA Classique

Calendrier / Calendar

Mardi 3 février 19 h 30	MUSICIEN.NE.S DE L'OM <i>Mozart : Une petite musique de nuit</i>	Œuvres de Mozart, Fanny Mendelssohn et Sirmen
Jeudi 5 février 11 h	RUSSELL ICEBERG, violon et alto JULIA MIRZOEV, violon OLIVIER GODIN, piano <i>Deux violons en matinée</i>	Œuvres de Joseph Bologne de Saint-George, Rebecca Clarke, Moritz Moszkowski et Lila Wildy Quillin
Mercredi 11 février 19 h 30	MARYSE LEGAULT, clarinettes historiques AMARYLLIS JARCZYK, violoncelle GILI LOFTUS, pianoforte et piano Érard <i>La clarinette romantique</i>	Œuvres de Beethoven, Brahms, C. Schumann et von Weber

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

ÉQUIPE

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

ARTE MUSICA

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

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

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

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

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

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

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

SB



MERCI À NOTRE FIDÈLE PUBLIC ET À NOS PARTENAIRES !

Ne manquez pas notre prochain concert :

MUSICIEN.NE.S DE L'OM • Mozart : *Une petite musique de nuit*
Mardi 3 février à 19 h 30



Découvrez la
programmation
complète et
achetez vos
billets en ligne

sallebourgie.ca
bourgiefhall.ca

