

Salle Bourgie

SAISON
15^e

BOURGIE HALL 2025 • 2026

PROGRAMME

M MUSÉE DES BEAUX-ARTS
MONTREAL MUSEUM
MONTREAL OF FINE ARTS

Billets / Tickets

EN LIGNE ONLINE

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca

PAR TÉLÉPHONE BY PHONE

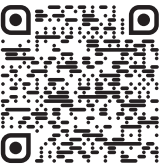
514-285-2000, option 1
1-800-899-6873



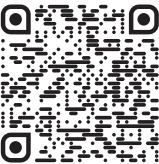
EN PERSONNE IN PERSON

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.



**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, Ahkwasásne, Kanièn:ke, Kenhtè:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwàkanagàn, Oshkiigmong et Haienwátha. 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, Ahkwasásne, Kanièn:ke, Kenhtè:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwàkanagàn, Oshkiigmong and Haienwátha.

La clarinette romantique

The Romantic Clarinet

Maryse Legault, clarinettes historiques / historical clarinets

Amaryllis Jarczyk, violoncelle / cello

Gili Loftus, pianoforte¹ et piano Érard² / fortepiano¹ and Érard piano²

1. Pianoforte viennois de la collection de la Salle Bourgie, fabriqué par Rodney Regier (Maine, 2020), d'après instruments de Graf et de Bösendorfer (Vienne, 19^e siècle). / Viennese fortepiano from the Bourgie Hall collection, built by Rodney Regier (Maine, 2020) and based on instruments by Graf and Bösendorfer (Vienna, 19th century).

2. Piano Érard (Londres, 1859) de la collection de la Salle Bourgie, restauré en 2009-2011 par Claude Thompson. / Érard piano (London, 1859) from the Bourgie Hall collection, restored between 2009 and 2011 by Claude Thompson.

Durée approximative / Approximate duration: 1 h 30

Merci d'éteindre tous vos appareils électroniques avant le concert.
Please turn off all electronic devices before the concert

MERCREDI 11 FÉVRIER 2026 • 19h 30

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Trio pour piano, clarinette et violoncelle en *si* bémol majeur, op. 11,
« Gassenhauer » (1798)

Allegro con brio

Adagio

Thème et variations

CLARA SCHUMANN (1819-1896)

Romance pour piano en *mi* bémol mineur, op. 11 n° 1 (1839)

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)

Grand duo concertant pour clarinette et piano en *mi* bémol majeur, op. 48
(1815-1816)

Allegro con fuoco

Andante con moto

Rondo (Allegro)

ENTRACTE

FELIX MENDELSSOHN (1809-1847)

Romance sans paroles pour violoncelle et piano en *ré* majeur, op. 109 (1845)

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Trio pour piano, clarinette et violoncelle en *la* mineur, op. 114 (1891)

Allegro

Adagio

Andantino grazioso

Allegro

Le trio offre un microcosme de l'orchestre : trois instruments utilisant des méthodes distinctes de production sonore (archet, souffle, marteaux) sont réunis pour créer une ingénieuse simplification de la texture orchestrale. L'instrumentation du trio complexifie la dynamique traditionnelle mélodie/ accompagnement et impose une structure dialogique naturelle. Les instruments se soutiennent mutuellement, tout en conversant perpétuellement les uns avec les autres et parfois les uns contre les autres. La diversité de l'ensemble, bien que restreinte, offre une palette de couleurs musicales et d'exploitation du timbre particulièrement large. Dans ce programme, les musiciennes offrent deux versions de cette géométrie en interprétant la première partie sur des instruments du début du 19^e siècle et la seconde sur des instruments de la fin du 19^e siècle, offrant ainsi un regard sur l'évolution du trio pour clarinette, violoncelle et piano à travers près d'un siècle d'innovations formelles et organologiques. Les œuvres de ce programme partagent une autre caractéristique : elles sont nées de relations personnelles entre compositeurs et interprètes (amitiés, collaborations, mécénat) qui ont directement influencé leur instrumentation et leur conception.

Ludwig van Beethoven

Beethoven composa son ***Trio en si bémol majeur, op. 11***, pour le clarinettiste Franz Joseph Bähr (à ne pas confondre avec le virtuose bohémien Josef Beer, figure de proue de deux écoles distinctes de jeu de clarinette), alors employé par le prince Liechtenstein. Les deux musiciens avaient déjà collaboré en 1796 pour la première du *Quintette pour piano et vents*, op. 16, du compositeur et s'étaient produits à nouveau ensemble en avril 1798 lors d'un concert viennois aux côtés de Haydn. Leur collaboration se poursuivit jusqu'à la première du *Septuor pour clarinette, cor, basse, violon, alto, violoncelle et contrebasse*, op. 20, en 1800.

Le premier mouvement s'ouvre sur un geste chromatique *unisono* frappant qui pourrait avoir une source organologique : lorsque Beethoven composa le trio, la clarinette traversait des changements mécaniques majeurs et la sixième clé de l'instrument venait d'être ajoutée. Cette clé permettait de produire un *do* dièse clair dans le registre grave et un *sol* dièse dans le registre aigu, contribuant ainsi à égaliser la couleur des notes chromatiques qui étaient auparavant moins focalisées dans le timbre et plus douces en volume en raison de la nécessité de doigtés fourchus. Suivant de près les avancées de la mécanique instrumentale,

Beethoven notait souvent de la musique pour des instruments nouvellement améliorés, voire futurs. L'ouverture de l'opus 11 met en valeur la clé nouvellement ajoutée à la clarinette d'une manière très évidente et glorieuse. Le violoncelle ouvre l'*Adagio* avec un thème lyrique introspectif repris peu après par la clarinette. Une partie centrale du mouvement présente une élégante modulation de *mi* bémol majeur à *mi* majeur, jouée avec retenue, avant de revenir à *mi* bémol majeur avec des ornements chatoyantes dans la partie de piano. Le finale utilise des variations sur un thème populaire de l'opéra de Joseph Weigl *L'amor marinaro*, « *Pria ch'io l'impegno* ». On ne sait pas si ce choix reflétait la préférence du clarinettiste ou la propre décision de Beethoven, mais Carl Czerny rapporta plus tard que Beethoven regrettait le finale et envisageait de le remplacer par un mouvement entièrement nouveau. Le thème du troisième mouvement valut au trio le surnom de *Gassenhauer*, ou trio « Chanson de ruelle ». Le public de l'époque connaissait probablement la chanson et associait le thème aux paroles humoristiques « *Pria ch'io l'impegno magistral prenda, far vuo merenda* » (Avant d'entreprendre la tâche magistrale, je veux une collation). Il est possible que Beethoven ait espéré que son trio exerce un impact plus sérieux que celui que la connexion avec l'opéra permettait.

Clara Schumann

L'idée de collaboration peut également se manifester indirectement dans les pièces solo. En 1839, Clara Schumann compose un ensemble de trois **Romances**, op. 11 dédiées à son futur époux, Robert Schumann. Il est clair que Robert fut touché d'être le dédicataire et, dans un échange entre les amoureux au sujet de l'opus 11 de Clara, il écrit : « Dans ta *Romance*, j'entends à nouveau que nous sommes destinés à être mari et femme. Tu me complètes en tant que compositeur tout comme je te complète. Chacune de tes pensées vient de mon âme même; en vérité, c'est à toi que je dois toute ma musique. Il n'y a rien à changer dans la *Romance*; elle doit rester exactement telle qu'elle est » (lettre de Robert à Clara, 10 juillet 1839). En réponse à ce geste, Robert publia son propre ensemble de *Romances*, op. 28 qui partagent de nombreuses qualités avec l'opus 11 de Clara, notamment les plans tonaux, les textures et la construction formelle. Les *Romances*, op. 11 représentent une nouvelle phase dans le style compositionnel de Clara Schumann, alors qu'elle s'éloigne de la virtuosité flamboyante pour se concentrer davantage sur l'ingéniosité formelle, reflétant les préoccupations contemporaines pour les idées créatives plutôt que l'éphémérité de l'exécution.

Cet échange entre Clara et Robert démontre comment la collaboration s'étend au-delà des partenariats compositeur-interprète discutés précédemment : la conception et la créativité peuvent elles-mêmes être des entreprises collaboratives.

Carl Maria von Weber

La collaboration entre Carl Maria von Weber et le clarinettiste Heinrich Baermann représente un des partenariats les plus fructueux entre un compositeur et un interprète au début du 19^e siècle. Leur première rencontre à Darmstadt en 1811 mena à une affinité musicale immédiate : Weber invita Baermann à se produire lors de son prochain concert, où le clarinettiste joua *Se il mio ben*, une œuvre pour deux contraltos, clarinette, cor et cordes. Lorsque les deux se retrouvèrent à Munich, où Baermann avait été nommé clarinette solo de l'orchestre de la cour, leur relation artistique s'épanouit. Weber composa une série remarquable d'œuvres pour son nouvel ami : le *Concertino en mi bémol majeur*, op. 26, deux *Concertos* (n° 1 en *fa* mineur, op. 73 et n° 2 en *mi bémol majeur*, op. 74), commandés par le roi Maximilien I^{er} de Bavière, le *Quintette pour clarinette et cordes*, op. 34, ainsi que deux œuvres de musique de chambre substantielles pour clarinette et piano : les *Variations sur un thème de Silvana*, op. 33, et le **Grand duo concertant en mi bémol majeur**, op. 48.

Le *Grand duo concertant*, créé par Baermann et Weber en 1815 (bien que le finale soit resté inachevé lors de cette première exécution), représente le sommet de leur art collaboratif. Contrairement aux œuvres traditionnelles pour clarinette et piano de l'époque, où le clavier fournit l'accompagnement, Weber place les deux instruments sur un pied d'égalité total. La pièce se déploie comme une conversation continue entre égaux — un véritable duo dans tous les sens du terme. Weber, lui-même pianiste accompli, conçut la partie de clavier pour sa propre interprétation, donnant lieu à une écriture qui reflète un véritable partenariat musical plutôt qu'un simple accompagnement. La réputation de l'œuvre comme l'une des pièces de chambre les plus exigeantes techniquement de son époque est bien méritée : les deux interprètes naviguent entre passages virtuoses, échanges lyriques et moments d'intensité dramatique qui requièrent non seulement une maîtrise technique, mais aussi une profonde sympathie musicale entre les interprètes.

Felix Mendelssohn

Les *Lieder ohne Worte*, ou *Romances sans paroles*, de Mendelssohn se composent de 48 courtes pièces pour piano. Composés entre les années 1820 et 1840, ces lieder représentent près d'un quart du catalogue total de musique pour piano du compositeur. L'innovation de Mendelssohn réside dans son développement d'un format intime, permettant un lyrisme évident sans le support d'un texte ou la présence d'un chanteur. L'approche du compositeur illustre la croyance romantique selon laquelle la musique posséderait un pouvoir unique d'exprimer l'ineffable. De nombreux arrangements de ces pièces manifestement chantantes ont émergé, notamment pour violoncelle et piano, montrant comment une pièce solo peut être réinterprétée pour répondre à un désir de collaboration entre musiciens partageant les mêmes idées. Alors que la popularité du piano montait en flèche dans les foyers bourgeois européens du 19^e siècle, les *Romances sans paroles* connurent un grand succès auprès de musiciens de divers niveaux, et pas moins de huit volumes (dont deux posthumes) furent publiés.

Johannes Brahms

Après avoir pris sa retraite de la composition à l'âge de 58 ans, Brahms visita la ville de Meiningen, dans le sud de la Thuringe, et entendit le clarinettiste Richard Mühlfeld, alors musicien à la cour. Brahms fut particulièrement frappé par le timbre chaleureux et le jeu expressif de Mühlfeld, et il décida de recommencer à composer pour lui. De cette collaboration significative naquirent quatre œuvres majeures : le *Trio pour piano, clarinette et violoncelle en la mineur*, op. 114, le *Quintette pour clarinette et cordes en si mineur*, op. 115, et deux *Sonates pour piano et clarinette*, op. 120, que le compositeur écrivit en un temps étonnamment court.

Le déplacement des temps forts, particulièrement dans le premier mouvement, crée une impression de temps suspendu, un vertige musical accentué par les registres larges de tous les instruments et leurs tessitures combinées. Tout au long de l'œuvre, Brahms joue constamment avec les attentes de l'auditeur et brouille la métrique de la pièce à de multiples endroits. Le trio reflète ce que Eusebius Mandyczewski, bibliothécaire de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, décrivit dans une lettre à Brahms comme une œuvre où « la conception inventive des thèmes, née de l'esprit de l'instrument à vent et, plus particulièrement,

le mélange harmonieux des timbres de la clarinette et du violoncelle, sont magnifiques; c'est comme si les instruments étaient amoureux l'un de l'autre ». Le trio est tissé avec une égalité radicale entre les instruments qui interagissent dans un dialogue perpétuel.

© Maryse Legault, 2026

The trio acts as a microcosm of the orchestra: three instruments using distinct methods of sound production (bow, breath, hammers) are brought together to create an ingenious simplification of the orchestral texture. The trio instrumentation complicates the traditional melody/accompaniment dynamic and imposes a natural dialogic structure. The instruments support each other, while perpetually conversing with and against one another. While the diversity of this ensemble type is of limited scope, it offers a particularly wide palette of musical colours and timbral applications. In this program, the musicians present two versions of this ensemble format by performing the first half of the concert on early-19th-century instruments, and the second half on late-19th-century instruments, thereby tracing the evolution of the trio for clarinet, cello, and piano across almost a century of formal and organological innovations. The works on this program share another characteristic: they were born out of personal relationships between composers and performers (friendships, collaborations, patronage) that directly influenced their instrumentation and development.

Ludwig van Beethoven

Beethoven composed his **Clarinet Trio in B-flat major, Op. 11** for clarinetist Franz Joseph Bähr (not to be confused with the Bohemian virtuoso Josef Beer, torchbearer of two distinct schools of clarinet playing), then in the employ of Prince Liechtenstein. These two musicians had already collaborated in 1796 in the premiere of Beethoven's Quintet for Piano and Winds, Op. 16, and they performed together again in April 1798 alongside Haydn at a concert in Vienna. Their partnership continued through the 1800 premiere of Beethoven's Septet, Op. 20 for clarinet, horn, bassoon, violin, viola, cello, and double bass.

The first movement opens with a striking unison chromatic gesture that might have an organological source: when Beethoven composed the Trio, the clarinet was undergoing major mechanical changes, with a sixth key having recently been added to the instrument. This key was used to produce a clear C-sharp in the low register, and G-sharp in the upper register, thus contributing to the equalization of the colour of chromatic notes, which previously had a fuzzier tone and lower volume due to the necessity of fork fingerings.

Beethoven kept abreast of advances in instrument mechanics, and he often notated music for newly improved or even future instruments. The beginning of Opus 11 shows off the clarinet's newly added key in a quite obvious and glorious fashion. The cello opens the following Adagio with an introspective, lyrical theme echoed shortly after by the clarinet. A central section of the movement showcases an elegant modulation from E-flat to E major, played with restraint, before returning to E-flat major with shimmering embellishments played by the piano. The finale employs variations on "*Pria ch'io l'impegno*," a popular theme from Joseph Weigl's opera *L'amor marinaro*. It is unknown whether this choice was a reflection of the clarinetist's preferences or Beethoven's own decision, though Carl Czerny later reported that Beethoven regretted composing the finale and considered replacing it with an entirely new movement. The Trio earned its nickname "Gassenhauer" (Alley Song) from the third movement's theme. Audiences at the time were likely familiar with this song, and would have associated it with the humorous lyrics *Pria ch'io l'impegno magistral prenda, far vuo merenda* (Before I begin the magistral task, I want to have a snack). It is possible that Beethoven hoped his Trio would have a more serious impact than what the operatic connection allowed.

Clara Schumann

The idea of collaboration can also manifest indirectly in solo pieces. In 1839, Clara Schumann composed a set of three romances dedicated to her soon-to-be-husband, Robert Schumann. It is clear that Robert was touched that he was the dedicatee, and in the two lovers' letters about Clara's Opus 11, he wrote: "In your Romance, I can hear again that we are destined to be husband and wife. You complete me as a composer just as I do you. Each of your thoughts comes from my very soul; indeed, it is you I have to thank for all my music. There is nothing to change in the Romance; it must remain exactly as it is" (letter from Robert to Clara, July 10, 1839). In response to that gesture, Robert published his own set of Romances, Op. 28, which share numerous aspects of Clara's Opus 11, including key layouts, textures and forms. The Romances, Op. 11 represented a new phase in Clara Schumann's compositional output, as she moved away from flashy virtuosity and focused more on formal ingenuity, echoing contemporary preoccupations with creative ideas rather than the fleeting nature of performance. This conversation between Clara and Robert demonstrates how collaboration can extend beyond the composer-performer partnerships discussed earlier: artistic conception and creativity can in themselves be collaborative endeavours.

Carl Maria von Weber

Carl Maria von Weber's work with the clarinetist Heinrich Baermann stands as one of the most productive composer-performer partnerships of the early 19th century. Their first encounter in Darmstadt, in 1811, led to an immediate musical friendship: Weber invited Baermann to perform in his upcoming concert, where the clarinetist played *Se il mio ben*, a work for two contraltos, clarinet, horn, and strings. Their artistic relationship flourished after the two reunited in Munich, where Baermann had been appointed principal clarinet of the court orchestra. Weber composed a remarkable series of works for his new friend: the Concertino in E-flat major Op. 26; two concertos (No. 1 in F minor, Op. 73 and No. 2 in E-flat major, Op. 74) commissioned by King Maximilian I of Bavaria; the Clarinet Quintet, Op. 34; and two substantial chamber works for clarinet and piano—the *Variations on a Theme from Silvana*, Op. 33, and the **Grand Duo Concertant in E-flat major, Op. 48**.

The Grand Duo Concertant, which Baermann and Weber premiered in 1815 (though the finale was still unfinished at that first performance), represents the pinnacle of their collaborative artistry. Unlike traditional works for clarinet and piano works from that era, in which the piano plays an accompanying role, Weber places both instruments on the same footing. The piece unfolds as an ongoing conversation between equals—a true duo in every sense of the word. Weber, himself an accomplished pianist, shaped the piano part to fit his own playing, resulting in music that reflects a genuine musical partnership rather than mere accompaniment. This work has a well-deserved reputation as one of the most technically demanding chamber pieces of its time: both players navigate virtuosic passagework, lyrical exchanges, and moments of dramatic intensity that require not only technical mastery, but deep musical sympathy between the performers.

Felix Mendelssohn

Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* (Songs without Words), consist of 48 short pieces for piano. Composed between the 1820s and 1840s, they represent nearly a quarter of his total output for piano. Mendelssohn's innovation lies in his development of an intimate form that allows for clear lyricism, but without relying on a text or the presence of a singer. His approach exemplifies the Romantic belief that music possesses a unique power to express what words cannot. Numerous arrangements of these evidently songlike pieces have arisen, including ones for cello and piano, demonstrating how a solo piece can be reinterpreted to satisfy a collaborative desire between like-minded musicians. As the piano's popularity skyrocketed among middle-class European families during the 19th century, Mendelssohn's *Lieder ohne Worte* enjoyed immense success among musicians of various abilities, and no fewer than eight volumes were published, two posthumously.

Johannes Brahms

After retiring from composition at age 58, Brahms visited the southern Thuringian town of Meiningen, where he heard the clarinetist Richard Mühlfeld, then in the employ of the court. Brahms was particularly struck by Mühlfeld's warm tone and expressive playing, and he decided to recommence composing for him. Out of this meaningful collaboration were born four major works: the **Clarinet Trio in A major, Op. 114**, the Clarinet Quintet in B minor, Op. 115, and the two Op. 120 Sonatas, which the composer wrote in a surprisingly short time period.

Displaced strong beats, particularly in the first movement, create an impression of suspended time, a feeling of musical vertigo reinforced by all of the instruments' wide registers and their combined tessitura. Throughout the work, Brahms consistently plays with the listener's expectations, and in multiple places blurs the meter of the piece. The Trio reflects what Eusebius Mandyczewski, librarian of the *Gesellschaft der Musikfreunde*, described in a letter to Brahms as a work where "the inventive conception of the themes,

born from the spirit of the wind instrument and, in particular, the harmonious blending of the clarinet and cello's tones, are magnificent; it is as though the instruments were in love with each other." The Trio is crafted with radical equality between the instruments, which interact in perpetual dialogue.

© Maryse Legault, 2026



MARYSE LEGAULT

Clarinettes historiques Historical clarinets

Saluée pour son « jeu transcendant » par le *Wall Street Journal*, la clarinettiste Maryse Legault se consacre à l'interprétation sur instruments d'époque. L'une des seules Canadiennes dans ce domaine, et la première Québécoise diplômée en clarinettes historiques, elle a obtenu une maîtrise au Conservatoire royal de La Haye en 2017 dans la classe d'Eric Hoeprich. Reconnue pour ses choix de répertoire audacieux, elle allie précision technique et prise de risque expressive dans ses interprétations. Candidate au doctorat en musicologie à l'Université McGill, elle étudie les liens entre l'interprétation et la philosophie au 19^e siècle. Ses recherches ont été présentées à l'Université d'Oxford, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et à la Haute école des arts de Berne. Maryse Legault se produit régulièrement avec The Handel & Haydn Society, Teatro Nuovo, Tafelmusik Baroque Orchestra et Arion Orchestre Baroque, et a collaboré avec des ensembles européens, dont MusicAeterna et Les Siècles. En 2023, elle a été nommée artiste émergente par Early Music America. Son premier album solo, *Around Baermann* (Leaf Music, 2023), a reçu un accueil élogieux de la critique. Maryse Legault joue une copie d'une clarinette en si bémol Grenser (v. 1810) fabriquée par Laura Schönherr et une authentique clarinette en la Pöschl (fin 19^e siècle).

Praised for her “transcendent playing” by *The Wall Street Journal*, clarinetist Maryse Legault specializes in performance on period instruments. One of the few Canadians in this field and the first Quebecer to graduate in historical clarinets, she earned her master's degree from the Koninklijk Conservatorium Den Haag in 2017, where she studied with Eric Hoeprich. Known for her bold repertoire choices, in her performances she combines technical precision with expressive risk-taking. As a doctoral candidate in musicology at McGill University, she studies the interaction between performance and philosophy in the 19th century. She has presented her research at Oxford University, the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, and Hochschule der Künste Bern. Maryse Legault performs regularly with The Handel & Haydn Society, Teatro Nuovo, Tafelmusik Baroque Orchestra, and Arion Baroque Orchestra, and has collaborated with European ensembles including MusicAeterna and Les Siècles. In 2023, Early Music America named her one of its emerging artists. Her debut solo album, *Around Baermann* (Leaf Music, 2023), was met with critical acclaim. Maryse Legault plays a copy of a Grenser B-flat clarinet (ca. 1810) made by Laura Schönherr, and an authentic Pöschl A clarinet (late 19th century).



AMARYLLIS JARCZYK

Violoncelle Cello

Née à Montréal dans une famille d'artistes et de musiciens, Amaryllis Jarczyk est violoncelliste et pédagogue spécialisée dans l'interprétation sur instruments historiques des musiques des 18^e, 19^e et 20^e siècles. Violoncelliste à l'orchestre Les Siècles depuis 2015, elle s'est également produite avec l'Orchestre des Champs-Élysées et Les Ambassadeurs – La Grande Écurie, en France, de même que dans de nombreuses salles d'Europe et d'Asie. Elle a de plus participé à l'enregistrement de disques. Avid chamber musician, elle joue avec l'Ensemble Hexaméron, qui se spécialise dans la musique vocale et instrumentale du 19^e siècle. Son parcours l'a également menée à travailler avec des compositeurs contemporains, tels que Helmut Lachenmann, Philippe Manoury et Luna Pearl Woolf, et à se produire comme soliste, notamment avec l'Orchestre symphonique de Québec. Mme Jarczyk a étudié auprès de Matt Haimovitz à l'Université McGill et d'Yvan Chiffolleau au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, avant de se tourner vers la musique ancienne et d'obtenir une maîtrise à la Schola Cantorum de Bâle dans la classe de Christophe Coin. Elle a également suivi les cours à l'Abbaye aux Dames de Saintes, en France. Amaryllis Jarczyk est professeure de violoncelle au Pôle Aliénor, l'établissement d'enseignement supérieur de Poitiers. Elle vit à Paris.

Born into a family of artists and musicians in Montréal, Amaryllis Jarczyk is a cellist and educator who specializes in performing repertoire from the 18th, 19th, and 20th centuries on historical instruments. A member of the orchestra Les Siècles since 2015, she has also performed in France with the Orchestre des Champs-Élysées and Les Ambassadeurs – La Grande Écurie, as well as in numerous halls in Europe and Asia. Additionally, she has taken part in recording several albums. An avid chamber musician, she plays with Hexaméron, an ensemble specializing in 19th-century vocal and instrumental music. Her career has also allowed her to work with contemporary composers such as Helmut Lachenmann, Philippe Manoury, and Luna Pearl Woolf, and to perform as a soloist, notably with the Orchestre symphonique de Québec. Ms. Jarczyk studied at McGill University with Matt Haimovitz and at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon with Yvan Chiffolleau; she thereafter shifted her focus to early music and earned a master's degree from the Schola Cantorum in Basel, where she studied with Christopher Coin. She pursued additional studies at the Abbaye aux Dames in Saintes, France. Amaryllis Jarczyk is a cello professor at the Pôle Aliénor, a post-secondary institution in Poitiers, and lives in Paris.



GILI LOFTUS

Pianoforte et piano Érard Fortepiano and Érard piano

Musicienne primée, l'expertise de Gili Loftus au clavecin, au pianoforte et au piano moderne donne à son jeu un caractère unique qui lui a permis de mener des explorations artistiques et historiques qu'elle a pu partager lors de concerts de conférences des deux côtés de l'Atlantique. Ses travaux ont été publiés dans *Keyboard Perspectives* et *Schumann-Studien* et on fait l'objet d'un article dans le *New York Times*. En mai 2019, elle fut invitée à donner un récital à la Robert-Schumann-Haus de Zwickau sur le piano de Clara Schumann (André Stein, 1827). Les enregistrements de Mme Loftus sont disponibles sur les étiquettes Leaf Music et Backlash Music. Un nouvel album est prévu en 2027, chez Deux-Elle. Gili Loftus se produit dans le monde entier en tant que soliste et chambriste, y compris dans sa ville natale de Jérusalem. Elle a reçu le soutien généreux du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, entre autres. Elle fait partie de Beyond Artists, un regroupement d'artistes qui remettent un pourcentage de leurs cachets de concert à des organisations qui leur tiennent à cœur. Ce soir, elle fera un don à la SPCA de Montréal.

An award-winning keyboard player, Gili Loftus' expertise on the fortepiano, modern piano, and harpsichord lends her playing a character that is uniquely hers, and has allowed her to conduct artistic and historical exploration that she has been able to share in performances and lectures on both sides of the Atlantic. Her work has been published in *Keyboard Perspectives* and *Schumann-Studien*, and she has been featured in *The New York Times*. In May 2019, she was invited to give a recital on Clara Schumann's original 1827 André Stein fortepiano at the Robert-Schumann-Haus in Zwickau, Germany. Ms. Loftus' recordings can be heard on Leaf Music and Backlash Music, while a forthcoming album is set for release on Deux-Elle in 2027. Gili Loftus performs worldwide as a solo and collaborative artist, including in her hometown of Jerusalem. Her artistic endeavours have received generous support from the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec, and the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, among others. She belongs to Beyond Artists, a coalition of artists that donates a percentage of their concert fees to organizations important to them. This evening, she will be donating to the Montréal SPCA.

Vous aimeriez aussi / You may also like



MAYUMI SEILER, violon
KYOKO HASHIMOTO,
piano

Mardi 10 mars – 19 h 30

Œuvres de Brahms, Debussy, Mozart et Takemitsu

Calendrier / Calendar

Vendredi 13 février 18 h 30	MUSICIEN.NE.S DE L'OSM STEVEN BANKS, saxophone <i>Cordes et saxophone avec Steven Banks</i>	Œuvres Joseph Bologne de Saint-George, Steven Banks, Jimmy López et W. A. Mozart
Samedi 14 février 19 h 30	LES VIOLONS DU ROY & L'ORCHESTRE DE L'AGORA SARAH DUFRESNE, soprano <i>Mozart et ses muses</i>	Œuvres symphoniques et vocales de Mozart
Dimanche 15 février 14 h 30	BRUNO PROCOPIO, clavecin <i>Rameau : Pièces de clavecin en concerts</i>	Bruno Procopio révèle toute l'élégance de ces pièces en compagnie d'artistes montréalais.

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
Carolynne 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 O.

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 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'OSM & STEVEN BANKS, saxophone •
Vendredi 13 février à 18 h 30



Découvrez la
programmation
complète et
achetez vos
billets en ligne

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca

