

Salle Bourgie Hall

M

MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL
MUSEUM OF
FINE ARTS

12^e SAISON - 2022 / 2023 - 12th SEASON

PROGRAMME

LÀ OÙ LA MUSIQUE VIT
MUSIC LIVES HERE



BILLETS TICKETS

En ligne Online

sallebourgje.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 le début des concerts.
At the Bourgie Hall box office,
one hour before the start of the concert.

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

SUIVEZ-NOUS !
FOLLOW US!

infolettre.sallebourgje.ca
newsletter.sallebourgje.ca



Intégrale du Premier Livre du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach

Concerts commentés 1 & 2

The Complete First Book of Johann Sebastian Bach's
Well-Tempered Clavier

Concert-Lectures 1 & 2

GENEVIÈVE SOLY

Clavecin et orgue

Harpsichord and organ

Le Clavier bien tempéré, ou Préludes et fugues à travers tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, ou ut ré mi, que la tierce mineure, ou ré mi fa. Au profit et à l'usage de la jeunesse musicienne avide de s'instruire, ainsi que pour le passe-temps de ceux déjà habiles en cette étude. Composé et préparé par Johann Sebastian Bach, présentement Maître de la chapelle de S. A. le Prince d'Anhalt-Coethen et Directeur de la musique de sa chambre, l'an 1722.

Titre complet de la version autographe de la partition

The Well-Tempered Clavier, or Preludes and Fugues through all the tones and semitones, including those with a major third or Ut Re Mi as well as those with a minor third or Re Mi Fa. For the profit and use of musical youth desirous of learning, and especially for the pastime of those already skilled in this study, composed and prepared by Johann Sebastian Bach, at present Kapellmeister to His Serene Highness the Prince of Anhalt-Köthen, and director of His Chamber Music. Anno 1722.

Complete title of the autograph score

CONCERT COMMENTÉ 1 / CONCERT-LECTURE 1

Prélude et fugue à 4 n° 1 en *do* majeur, BWV 846

Prélude et fugue à 3 n° 2 en *do* mineur, BWV 847

Prélude et fugue à 3 n° 7 en *mi* bémol majeur, BWV 852

Prélude et fugue à 3 n° 8 en *mi* bémol mineur, BWV 853

Prélude et fugue à 3 n° 21 en *si* bémol majeur, BWV 866

Prélude et fugue à 5 n° 22 en *si* bémol mineur, BWV 867

ENTRACTE

Prélude et fugue à 5 n° 20 en *la* mineur, BWV 865

Prélude et fugue à 3 n° 19 en *la* majeur, BWV 864

Prélude et fugue à 4 n° 14 en *fa* dièse mineur, BWV 859

Prélude et fugue à 3 n° 13 en *fa* dièse majeur, BWV 858

Prélude et fugue à 3 n° 3 en *do* dièse majeur, BWV 848

Prélude et fugue à 5 n° 4 en *do* dièse mineur, BWV 849

CONCERT COMMENTÉ 2 / CONCERT-LECTURE 2

Prélude et fugue à 3 n° 9 en *mi* majeur, BWV 854

Prélude n° 5 en *mi* mineur, BWV 855a, extrait du *Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach*

Prélude et fugue à 2 n° 10 en *mi* mineur, BWV 855

Duetto en *mi* mineur pour orgue, BWV 802, extrait de la *Clavier-Übung* III

Prélude et fugue à 3 n° 15 en *sol* majeur, BWV 860

Prélude et fugue à 4 n° 16 en *sol* mineur, BWV 861

Prélude et fugue à 3 n° 6 en *ré* mineur, BWV 851

Choral *O wie selig, seid ihr doch, ihr Frommen* de Johannes Brahms, op. 122 n° 6

Prélude et fugue à 4 n° 5 en *ré* majeur, BWV 850

ENTRACTE

Prélude et fugue à 3 n° 11 en *fa* majeur, BWV 856

Prélude et fugue à 4 n° 12 en *fa* mineur, BWV 857

Prélude et fugue à 4 n° 17 en *la* bémol majeur, BWV 862

Prélude et fugue à 4 n° 18 en *sol* dièse mineur, BWV 863

Prélude et fugue à 4 n° 23 en *si* majeur, BWV 868

Prélude et fugue à 4 n° 24 en *si* mineur, BWV 869

Le Clavier bien tempéré

Le Clavier bien tempéré occupe une place unique dans la littérature musicale. Geneviève Soly apporte sa contribution d'interprète au premier de ses deux livres – complété il y a 300 ans cette année –, qu'elle a longuement mûri et réfléchi à travers un prisme mettant en lumière deux éléments fondamentaux de la vie musicale de Bach : sa spiritualité et sa position de « rhéteur musical » découlant de sa foi – translittérées dans sa musique instrumentale –, ainsi que la rhétorique et le symbolisme des nombres dont sa musique est empreinte.

Dans les commentaires qu'elle propose, grâce à son talent pédagogique et à ses capacités de vulgarisation, Geneviève Soly amène l'auditeur à capter l'essence du discours profondément spirituel de Bach. La musicologue et interprète livre aussi quelques découvertes musicologiques surprenantes, issues de son analyse hautement originale.

Pour une écoute et une compréhension optimales, les 48 morceaux (24 préludes et 24 fugues, dans toutes les tonalités) sont présentés en deux concerts-conférences de 12 préludes et fugues chacun, dans un enchaînement de tonalités tout en débutant par le premier prélude et fugue en *do* majeur (n° 1) et clôturant par le dernier, en *si* mineur (n° 24). Certaines pièces conviennent

nettement mieux à l'orgue et d'autres, au clavecin. Deux instruments de facture à l'ancienne de la Salle Bourgie seront utilisés selon les morceaux, assurant une interprétation à l'image du discours : l'orgue opus 2 d'Hellmuth Wolff et le clavecin flamand construit par Keith Hill.

À bien observer les œuvres de Johann Sebastian Bach, on peut constater comment, au fil des années, le compositeur a manifesté une obsession croissante pour l'ordre. Au-delà même de quelque agencement méthodique des pièces d'un recueil, ou de l'ordonnance du discours d'une fugue. Un ordre qui serait pour lui comme le reflet, le microcosme d'une pensée supérieure – le canon, la règle, l'ordre divin du Créateur. Dans la construction d'ensemble comme dans celle de leurs parties constitutives, l'architecture des grands recueils de la maturité révèle un puissant dessein théologique, et même métaphysique. La musique devient alors ici métaphore d'un univers spirituel.

En composant un premier cycle de préludes et de fugues dans toutes les tonalités, Bach entend démontrer la validité d'un système d'accord des instruments à clavier – clavecin, orgue, clavicorde – permettant d'aborder le total chromatique, c'est-à-dire de jouer non pas indifféremment, mais sans difficulté dans les douze tonalités majeures et les douze tonalités mineures

sans intervalles criards, chose impossible jusqu'alors. Non pas un système simplifié où tous les demi-tons seraient égaux entre eux, ce qu'aucun musicien ne saurait goûter. Mais en adoucissant certains intervalles, en les « tempérant », pour obtenir un bon accord, légèrement inégal et conservant à chaque tonalité son caractère affectif propre. Ainsi le clavier des instruments de Bach était-il, selon son vœu, correctement adouci, « bien tempéré ». Carl Philipp Emanuel Bach écrira plus tard de son père : « Il savait tempérer tous les clavecins avec tant de pureté et de justesse que toutes les tonalités en étaient belles et plaisantes. Il ne connaissait aucune tonalité qu'il faudrait éviter pour des raisons d'impureté. »

Et sur son témoignage, Forkel, premier biographe de Bach, rapporte qu'il accordait lui-même son clavecin ainsi que son clavicorde : cette tâche lui était même devenue si facile qu'elle ne lui coûtait jamais plus d'un quart d'heure de travail. Il pouvait alors improviser tout à son aise ; les vingt-quatre tons étaient en sa possession ; il les pétrissait, combinant ensemble les plus éloignés aussi aisément que les plus rapprochés, et cela avec un naturel tel que l'auditeur croyait parfois l'avoir entendu moduler dans une seule tonalité.

Pour affirmer la validité du nouveau système, Bach classe ses préludes et fugues dans l'ordre parfait des tonalités, de *do* majeur à *si* mineur. Mais le compositeur va beaucoup plus loin que cette seule démonstration technique. Chaque tonalité possédant un caractère sensible, *si* mineur celui de la mélancolie, *sol* mineur celui du pathétique, *fa* majeur celui de la pastorale, et ainsi de suite, chaque prélude et fugue illustre la gamme de ces états d'âme, de ces affects, comme en des fragments d'un véritable autoportrait du musicien. Et encore : si le prélude est par définition le lieu de la plus grande imagination, la fugue l'est de la plus grande rigueur. Mais il n'y a d'art que si l'imagination prend corps dans une forme, et si la rigueur se met au service d'une invention. Rigueur dans l'imagination du prélude, imagination dans la rigueur de la fugue : chaque doublet révèle ainsi une parfaite complémentarité, dans le déploiement de toutes les structures possibles. Ne peut-on alors entendre le *Clavier bien tempéré* comme un *Traité des passions de l'âme* en musique ? Mais chez Bach, toute œuvre est multiple et présente plusieurs strates d'appréhension.

Une autre composante encore s'impose en effet, en ce vaste projet. Outre l'éblouissante démonstration de technique acoustique, outre ce vertigineux parcours dans les plus secrets replis du sentiment humain, le cahier revêt une dimension pédagogique essentielle.

Pour former le jeune apprenti à la parfaite maîtrise du clavier, et en cela le musicien songe d'abord à son fils aîné, Wilhelm Friedemann, premier destinataire de ces pages. Mais bien au-delà, la diversité des réalisations formelles des préludes et fugues, tous différents les uns des autres, constitue un véritable traité du contrepoint et de la fugue. Kirnberger, un de ses anciens élèves, regrettait que son maître n'ait point rédigé de traité de composition. Erreur d'appréciation : à quoi bon discourir quand toute l'œuvre est là pour enseigner ! Ainsi Bach semble-t-il conseiller à qui étudie ses œuvres, et le *Clavier bien tempéré* en particulier, qu'il faut les travailler d'abord avec son esprit avant de le faire avec les doigts. On n'en maîtrisera que mieux le jeu manuel tout en apprenant la composition. Léonard de Vinci ne disait-il pas déjà « *Pittoria è cosa mentale* » (la peinture est une affaire de l'esprit) ?

C'est en 1722 que Bach achève d'assembler et de mettre au point les vingt-quatre préludes et fugues de ce recueil. Laissons le titre qu'il lui donne résumer son projet : *Le Clavier bien tempéré, ou Préludes et fugues* à travers tous les tons et demi-tons, concernant tant la tierce majeure, ou *ut ré mi*, que la tierce mineure, ou *ré mi fa*. Au profit et à l'usage de la jeunesse musicienne avide de s'instruire, ainsi que pour le passe-temps de ceux déjà habiles en cette étude. Composé et préparé

par Johann Sebastian Bach, présentement Maître de la chapelle de S. A. le Prince d'Anhalt-Coethen et Directeur de la musique de sa chambre, l'an 1722.

Le musicien a alors trente-sept ans. Un an plus tard, il sera nommé à Leipzig, où il travaillera jusqu'à sa mort. Mais sur le tard, alors qu'il paraît ressasser tous les éléments de sa pensée et de son langage pour les cristalliser en quelques chefs-d'œuvre absolus touchant chacun des grands genres qu'il a cultivés au fil de son existence, il reviendra au *Clavier bien tempéré* en un second livre, plus complexe, comme pour résumer la méditation d'une vie. Le chef d'orchestre et pianiste Hans von Bülow déclara un jour que le *Clavier bien tempéré* était aux 32 *Sonates* de Beethoven ce que l'Ancien Testament est au Nouveau. Une Bible, assurément.

Tempérament

À quoi Bach fait-il référence en appelant l'une de ses plus célèbres collections *Le Clavier bien tempéré* ? Il se réfère au système d'accord des instruments à sons fixes. En effet, un problème qui relève d'une loi de la physique acoustique se pose pour ceux-ci. Le constat est simple : il est physiquement impossible d'accorder parfaitement juste un instrument à clavier. Si on veut que tous les intervalles soient rigoureusement justes les uns par rapport aux autres - c'est-à-dire qu'ils sonnent sans les moindres

battements les uns par rapport aux autres – on est limités à un nombre restreint de tonalités. De plus, si on accorde chacun des demi-tons d'un clavier parfaitement juste sur une octave, la note supérieure atteinte sera légèrement plus aiguë que la note inférieure, ce que l'oreille humaine ne peut pas supporter, d'où le problème d'accord des instruments à claviers, qui relève d'une loi de la physique acoustique.

Il faut aussi savoir que, sur un instrument à clavier, on ne retrouve qu'une seule touche chromatique pour les 10 notes altérées. En effet, on y trouve une seule touche pour jouer indistinctement le *do* dièse ou le *ré* bémol, le *mi* bémol et le *ré* dièse, le *fa* dièse et le *sol* bémol, le *la* bémol et le *sol* dièse ainsi que le *si* bémol et le *la* dièse. Les violonistes savent bien qu'un *mi* bémol n'est pas un *ré* dièse puisqu'à l'intérieur d'un morceau dans lequel ces deux notes se trouveraient, ils pourront ajuster la position de leurs doigts pour jouer l'une et l'autre de ces notes respectivement justes (la note bémolisée étant plus élevé d'un coma synthonique par rapport à la note diésée).

Le clavier quant à lui a un accord prédéterminé. Puisqu'une seule touche représente deux notes, il faut « moyenner » ou « tempérer » cette note. Il n'est évidemment pas question d'ajuster un son avec la clé d'accord pendant l'interprétation d'un morceau! Jusqu'au XVII^e siècle – soit chez les prédécesseurs de Bach – on avait opté pour jouer au clavier

parfaitement juste en certaines tonalités, et on avait réparti sur certaines autres tonalités inusitées les battements excédentaires de l'acoustique, ce qui ne permettait pas de jouer les tonalités « dévalorisées », qui devenaient alors inaudibles parce que beaucoup trop fausses. C'est la raison pour laquelle il y a tant de pièces en *ré* mineur au XVII^e siècle mais aucune en *do* dièse majeur.

Si on veut jouer dans toutes les tonalités majeures et mineures, nous sommes amenés à admettre quelques compromis sur la justesse de certains intervalles en les accordant non pas parfaitement justes, sans battement, mais légèrement faux, en « tempérant » certains d'entre eux. Ainsi, le tempérament c'est le nom que l'on donne au système d'accord des instruments à claviers. C'est à la fin du XVII^e siècle, en particulier avec les travaux d'Andreas Werkmeister et de leur mise en application par Dietrich Buxtehude, le maître de Bach, que l'on sort de l'impasse. Apparaissent alors des types d'accords dans lesquels certains intervalles sont adoucis tout en restant inégaux les uns par rapport aux autres. Ainsi va-t-on pouvoir circuler dans plusieurs tonalités à l'intérieur d'un même morceau – cela s'appelle moduler – et aussi composer dans tous les tons, ce qui comblait de joie Buxtehude et Bach.

Carl Philipp Emanuel Bach dira de son père : « Il savait tempérer (i.e., accorder dans un bon tempérament) tous les clavecins avec tant de pureté et de justesse que toutes les tonalités en étaient belles et plaisantes. Il ne connaissait aucune tonalité qu'il faudrait éviter pour des raisons d'impureté ».

© Gilles Cantagrel, 2022

The Well-Tempered Clavier

The Well-Tempered Clavier occupies a truly unique place in the musical literature. Geneviève Soly brings her contribution as a performer to the first of this collection's two books—completed as we speak exactly 300 years ago. She has long considered this work through a prism that highlights two fundamental elements of Bach's life in music: his spirituality and stance as a “musical rhetorician” that flowed from his faith—transliterated in his instrumental works—as well as the rhetoric and number symbolism invested in his music.

In the commentary she offers, drawing on her experience as an educator and popularizer, Geneviève Soly will guide listeners in grasping the essence of Bach's profoundly spiritual discourse. This musicologist and performer will also share some surprising musicological discoveries that result from her highly original analytical approach.

For optimized listening and appreciation, the 48 pieces (24 preludes and 24 fugues, written in all keys, major and minor) are presented in two lecture-recitals, each comprising 12 preludes and fugues, and in a sequence of keys beginning with the first prelude and fugue in C major (No. 1) and ending with the last, in B minor (No. 24).

Certain pieces are better suited to the organ, and others to the harpsichord. Two of Bourgie Hall's instruments will, therefore, be heard for optimal enhancement of the specific discourse of each piece: the Opus 2 organ built by Hellmuth Wolff and the Flemish harpsichord built by Keith Hill.

Upon close observation of the works of Johann Sebastian Bach, it is readily evident that, over the course of several years, the composer evinced a growing obsession with order. Above and beyond some methodical marshalling of pieces into a collection, or the arrangement of the discourse on a fugal development, this ordering would serve as the reflection, the microcosm of a higher ideal—the canon, the rule, the divine order of the Creator. In the construction of the whole as in that of its constituent parts, the architecture of the later, great collections reveals a powerful theological, even metaphysical, design: music as metaphor for the spiritual.

In composing the first book of preludes and fugues in all the keys, Bach aimed to demonstrate the validity of a tuning system for keyboard instruments—harpsichord, organ, clavichord—allowing access to the complete chromatic scale, which is to say being able to play easily but not indifferently in the twelve major and twelve minor keys without any shrill intervals, an impossibility before. Not a simplified system in

which all the semitones would be equally spaced, which no musician would appreciate, but, by softening certain intervals, by “tempering” them, his goal was to obtain a good tuning, slightly unequal, with each note retaining its own emotional character. Thus, the keyboard of Bach's instruments was, according to his wish, correctly softened, “well-tempered.” Carl Philipp Emanuel Bach, the composer's youngest son, later wrote of his father that “in the tuning of harpsichords, he achieved so correct and pure a temperament that all the tonalities sounded pure and agreeable. He knew of no tonalities that, because of impure intonation, one must avoid.” And, based on these observations, Forkel, Bach's first biographer, reported that he tuned his harpsichord and clavichord, and was so skilful in the operation that it never took him more than a quarter of an hour. It enabled him to play in any key he preferred, and placed the whole twenty-four of them at his disposal, so that he could modulate into the remoter as easily and naturally as into the more nearly related keys. Those who heard him frequently could hardly detect the fact that he had modulated into a distant key, so smooth were his transitions.

To lend credibility to the new system, Bach classified his preludes and fugues in the perfect order of the keys, from C major to B minor. But the composer's feat surpassed a mere demonstration of

technique. With each key possessing an emotional character, B minor that of melancholy, G minor that of pathos, F major that of the pastoral, and so on, each prelude and fugue illustrated the range of these states of being, these emotions, as though they were fragments of the composer's self-portrait. Moreover, if the prelude is, by definition, the product of a vast imagination, then the fugue is the product of the utmost rigour. But art only exists if imagination is made manifest and rigour serves invention. Rigour gives form to the imagination of the prelude, imagination fills out the rigour of the fugue: each doublet reveals its perfect complement in the deployment of all the possible structures. Could we not hear the *Well-Tempered Clavier* as a *Treatise of the Soul's Passions* in music?

But for Bach, all work was multi-layered, presenting several strata of understanding. Another aspect of this vast project cannot be ignored. Aside from the astounding demonstration of acoustic technique, aside from the dizzying journey into the hidden corners of the human heart, the book assumes an essential pedagogical dimension. Training the young apprentice to master the keyboard perfectly was the composer's primary object—and here he had in mind his eldest son, Wilhelm Friedemann, the first recipient of these pages. But beyond that, the variety of formal realizations in the preludes and

fugues, each different from the next, constitutes a veritable treatise on counterpoint and the fugue. Kirnberger, one of his former students, regretted that his master never wrote a treatise on composition. An error of understanding: what good is talk when the work is there to be taught! Thus Bach seems to advise whomever studies his pieces, and the *Well-Tempered Clavier* in particular, that they must be played by the soul first, the fingers second. Manual playing would be better mastered as the composition was being learnt. As Leonardo da Vinci once famously said, "Pittura è cosa mentale" (painting is a matter of the mind).

In 1722, Bach assembled and polished the twenty-four preludes and fugues of this collection. The title provides an apt summary of the project: "The *Well-Tempered Clavier*, or Preludes and Fugues through all the tones and semitones, including those with a major third or *Ut Re Mi* as well as those with a minor third or *Re Mi Fa*. For the profit and use of musical youth desirous of learning, and especially for the pastime of those already skilled in this study, composed and prepared by Johann Sebastian Bach, at present Kapellmeister to His Serene Highness the Prince of Anhalt-Köthen, and director of His Chamber Music. Anno 1722."

The composer was then thirty-seven years old. A year later, he would be appointed to Leipzig, where he would work until his death. But late in life, when he

seemed to be re-assessing all the elements of his thinking and language, crystallizing them into some absolute masterpieces in each of the major genres he cultivated throughout his life, he returned to the *Well-Tempered Clavier* and a second Book, more complex, as though to continue the meditation on a life. Orchestra conductor and pianist Hans von Bülow would one day declare that the *Well-Tempered Clavier* is to Beethoven's thirty-two Sonatas what the Old Testament is to the New. A Bible, without a doubt.

© Gilles Cantagrel

Translated by Alexis Diamond

Temperament

When Bach named one of his most famous collections *The Well-Tempered Clavier*, he was referring to the tuning system of fixed-pitch instruments such as keyboards. For these instruments, the physical laws of acoustics make it impossible to tune a keyboard instrument in such a way that all its intervals are perfectly in tune, or perfectly just. If we wanted all the intervals of a scale to be just—meaning that both pitches in that interval, when played together, are devoid of even the slightest beat relative to each other—we would be left with a narrow range of pitches indeed. Moreover, if each semitone in an octave were tuned on a keyboard as a just interval, the highest note would be slightly higher than (indeed, out of tune with) the lowest note, something that the human ear cannot tolerate. This problem can only

be solved through tuning the keyboard instruments in such a way as to eliminate the out-of-tune-ness that inevitably flows from the imperatives of acoustic physics.

It should also be noted that on a keyboard instrument, there is only one chromatic key for each of the 10 alternate notes of the scale. Keyboard players are, thus, furnished with only one indiscriminate key for playing either a C-sharp or D-flat, another for both an E-flat and D-sharp, and so on for an F-sharp and G-flat, A-flat and G-sharp, and B-flat and A-sharp. Violinists well know that an E-flat is not equivalent to a D-sharp, and within a piece in which both notes are scored, they may alter the position of their fingers to play one or the other justly (the flattened note will be higher by a syntonic comma relative to the sharpened note).

The keyboard, however, has predetermined, or fixed tuning. Here, since a single key corresponds to a note that actually represents two notes, this note must be "moderated" or "tempered." There is quite obviously no option to stop and adjust a given sound while a piece is being performed! Up until the 17th century, in Bach's predecessors' time, musicians would play on keyboards that were tuned using just intonation in some keys, with the surfeit of acoustic beats being redistributed over other, less common keys. This made it impossible to play in the latter keys because this

redistribution of beats rendered them too-out-of-tune and hence unlistenable. This also explains, for example, why a great deal of 17th-century works are written in D minor, while none at all are written in C-sharp major.

If we want to be able to play in all major and minor keys, then we will have to accept some compromises concerning the justness of certain intervals by tuning them not perfectly justly, without beats, but slightly out of tune, in other words, by "tempering" some of them. In this way, temperaments—and there are many—are the equivalent of what we call a tuning system for keyboard instruments.

Towards the end of the 17th century, notably with the theoretical writings of Andreas Werckmeister and their application by Dietrich Buxtehude, Bach's teacher, this impasse was overcome. At the time, there emerged chord structures in which some intervals were tempered while remaining unequal relative to others. Players could, therefore, move through several keys within the same piece—they could, in other words, modulate—while composers were now free to write in all keys, something in which Buxtehude and Bach exulted.

Carl Philipp Emanuel Bach would say of his father: "He knew how to temper (i.e., tune in a proper temperament) all harpsichords with such purity and precision that all tonalities sounded beautiful and pleasant. He knew of no tonality that had to be avoided for reasons of impurity."

© Gilles Cantagrel
Translated by Le Trait juste

Le sujet d'une fugue

Le sujet est le thème d'une fugue. Tout le morceau sera élaboré sur le sujet. Il est traité selon des règles de compositions strictes. Il est d'abord entendu dans une première voix musicale, seul et au complet, puis sera exposé dans une seconde voix (on appelle alors cette voix la réponse) et ainsi de suite dans chaque voix musicale que contient la fugue. On en retrouve de 2 à 5 voix dans *Le Clavier bien tempéré*. Lorsque le sujet a été entendu dans chacune des voix de la fugue, on obtient une section nommée l'exposition. Par ailleurs, la musique entendue sous la réponse, dans la voix musicale initiale qui se poursuit, se nomme le **contre-sujet**. Dans *Le Clavier bien tempéré*, certaines fugues contiennent deux ou trois sujets. On parle alors de fugues doubles ou triples. En cours de composition, le sujet peut être légèrement modifié (rythmiquement ou mélodiquement) pour s'accorder avec les autres voix musicales. Il peut aussi être traité de différentes façons : on peut par exemple l'inverser, l'augmenter ou le diminuer.

Sujet inversé

Les intervalles qui montent dans le sujet initial descendront d'un intervalle correspondant dans l'inversion, et vice-versa : les intervalles qui descendent monteront d'un intervalle correspondant (exemple : une tierce majeure ascendante devient une tierce majeure descendante).

Sujet augmenté ou diminué

L'augmentation et la diminution sont des termes qui s'appliquent aux valeurs rythmiques. Ainsi, un sujet augmenté est deux fois plus lent que l'original (les valeurs sont augmentées du double) et un sujet diminué est deux fois plus rapide (les valeurs sont diminuées de moitié).

Strette

Dans une section déterminée de la fugue, lorsque le compositeur fait entendre le sujet dans chacune des voix musicales, mais sans avoir terminé l'écriture de tout le sujet avant de le faire entendre de nouveau dans une autre voix, en les empilant les uns sur les autres pour ainsi dire, on entend une strette.

Le divertissement (ou épisode)

On nomme divertissement les sections d'une fugue qui ne traitent plus le sujet mais qui « divertissent » l'auditeur de la forme stricte en employant des motifs mélodiques et rythmiques souvent issus du contre-sujet. Ces sections sont les bienvenues pour détendre la forme par ailleurs si contrainte de la fugue.

The subject of a fugue

The subject is the theme of a fugue. The entire piece is developed on this subject. It is treated according to strict compositional rules. To begin with, it is heard stated alone and in its entirety in a first voice, then exposed in a second voice (this is called the response or answer), and so on for each melodic voice which the fugue contains. Fugues range from 2 to 5 voices in *The Well-Tempered Clavier*.

When the subject has been stated in each of the fugue's voices, a section called the exposition is obtained. Furthermore, the music heard under the response, in the opening melodic voice, is called the **counter-subject**. In *The Well-Tempered Clavier*, certain fugues contain two or three subjects. These are known as double or triple fugues. In the course of composing, the subject may be slightly modified (rhythmically or melodically) to harmonize with the other melodic voices. It can also be treated in different ways: we can, for example, invert it, augment it, or diminish it.

Inverted subject

In an inversion, intervals that ascend in the opening subject will descend by a corresponding interval, and vice versa: descending intervals will ascend by a matching interval (example: an ascending major third becomes a descending major third).

Augmented or diminished subject

In this case, augmentation and diminution are terms applied to rhythmic values. Wherefore an augmented subject is twice as slow as the original (the values are doubled), while a diminished subject is twice as fast (the values are diminished by half).

Stretto

In a particular section of a fugue, when the composer states the subject in each of the voices, but we hear the subject enter in other voices before one voice has completed the subject, layering statements of the subject on top of each other, so to speak, this is called a stretto.

The digression (or episode)

Digressions are sections of a fugue that no longer treat the subject but "digress," formally speaking, employing melodic and rhythmic motifs often heard in the counter-subject. These welcome sections relax the otherwise stringent formalism of a fugue.



GENEVIÈVE SOLY

Clavecin et orgue
Harpsichord
and organ

Figure majeure de la musique baroque au Québec, Geneviève Soly est reconnue pour ses talents de musicienne, de musicologue, de communicatrice et de pédagogue. Elle dirige avec flair et détermination Les Idées heureuses, l'ensemble qu'elle a fondé en 1987. Spécialiste de la musique baroque allemande et française, Mme Soly s'est aussi intéressée ces dernières années au répertoire conventuel des congrégations féminines de la Nouvelle-France, domaine où elle a effectué des recherches qui lui ont permis de rendre au public une partie de notre patrimoine musical lors du traditionnel *Concert de la Passion* des Idées heureuses, dans un esprit d'historicité des pratiques musicales. Le répertoire européen transcrit en langues autochtones a aussi retenu son attention. Elle est également associée à la redécouverte de la musique du compositeur Christoph Graupner. Les sept enregistrements discographiques de la musique de clavecin de Graupner et les quatre autres de sa musique vocale et instrumentale, qu'elle a enregistrés avec Les Idées heureuses sous étiquette Analekta, ont été primés partout dans le monde. Mme Soly termine actuellement l'édition des *Partitas pour le clavecin* de Graupner chez Breitkopf und Härtel, tout en préparant la 36^e saison des Idées heureuses et la présentation intégrale du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach.

A prominent figure of Baroque music in Quebec, Geneviève Soly is known for her accomplishments as a musician, musicologist, communicator, and educator. With flair and determination, she directs Les Idées heureuses, the ensemble she founded in 1987. A specialist of German and French Baroque music, Ms. Soly's work has, in recent years, focused on the conventual repertoire of women's congregations of New France. Her research has enabled her to present an important part of Quebec's sacred musical heritage during Les Idées heureuses' annual *Passiontide Concert*, in a spirit of historical reconstruction of performance practices. Period European repertoire translated into Indigenous languages has also captivated her attention. Geneviève Soly is associated with the rediscovery of the music of Christoph Graupner. Her seven album recordings of Graupner's harpsichord music and four others of his vocal and instrumental music, recorded with Les Idées heureuses on the Analekta label, have received international awards. Ms. Soly is currently completing an edition of Graupner's *Partitas for Harpsichord* for Breitkopf & Härtel, while preparing Les Idées heureuses' 36th season as well as a comprehensive presentation on the first book of Bach's *Well-Tempered Clavier*.

LES INSTRUMENTS / THE INSTRUMENTS

Clavecin Dulcken de Anvers, appartenant à Marie-Christine Tremblay, fabriqué par Yves Beaupré (Montréal, 2016, opus 150), d'après l'instrument conservé au Smithsonian Institution, Washington, D.C. Nous exprimons nos remerciements à madame Tremblay pour le prêt de son instrument.

Clavicythérium (« clavecin droit ») opus 100 de la collection de la Salle Bourgie, fabriqué par Yves Beaupré (Montréal, 2002), d'après un instrument d'Albertus Delin (1712-1771) construit en 1768 et conservé au Musée de La Haye.

Grand orgue de chambre opus 2 de la collection de la Salle Bourgie, fabriqué par Hellmuth Wolff (Montréal, 1970), commande de Bernard et Mireille Lagacé, restauré et agrandi en 2011 par Hellmuth Wolff et François Désautels pour la Salle Bourgie. 12 jeux répartis sur 2 claviers et pédalier.

Premier clavier C, D - g'''	Deuxième clavier C, D - g'''	Pédale C - f'
Bourdon 8' en chêne	Flûte à cheminée 8'	Bourdon 16' extension de la flûte 8' (nouveau jeu)
Prestant 4' en chêne	Flûte à fuseau 4'	Flûte ouverte 8' en bois et en métal
Petit Bourdon 2'	Doublette 2' (nouveau jeu)	
Cornet II (se joue du 2 ^e fa#, ou du 3 ^e do#)	Larigot 1 1/3'	
	Sifflet 1'	
	Douçaine 8' (nouveau jeu)	

Dulcken of Antwerp harpsichord belonging to Marie-Christine Tremblay, built by Yves Beaupré (Montreal, 2016, Op. 150), after an instrument preserved at the Smithsonian Institution, Washington, D.C. We express our thanks to Ms. Tremblay for the loan of her instrument.

Clavicytherium ("upright harpsichord"), Op. 100 from the Bourgie Hall collection, built by Yves Beaupré (Montreal, 2002), after an instrument by Albertus Delin (1712-1771) built in 1768, kept at The Hague Museum.

Two-manual chamber organ, Op. 2 from the Bourgie Hall collection, built by Hellmuth Wolff (Montreal, 1970), commissioned by Bernard and Mireille Lagacé, restored and enlarged in 2011 by Hellmuth Wolff and François Désautels for Bourgie Hall. 12 stops across 2 manuals and pedalboard.

Manual I C, D - g'''	Manual II C, D - g'''	Pedal C - f'
Bourdon 8' oak	Flûte à cheminée 8'	Bourdon 16' extension of Flûte 8' (new stop)
Prestant 4' oak	Flûte à fuseau 4'	Flûte ouverte 8' wood and metal
Petit Bourdon 2'	Doublette 2' (new stop)	
Cornet II (f#-c#''')	Larigot 1 1/3'	
	Sifflet 1'	
	Douçaine 8' (new stop)	

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

PROFITEZ DE CONCERTS À PETITS PRIX À LA SALLE BOURGIE !*
ENJOY LOW-PRICED CONCERTS AT BOURGIE HALL!*

50%

**de réduction sur
tous les concerts**

Sur les prix hors taxes et frais de service

50% off all concerts

*Calculated excluding taxes and
service charges*

10 \$

le billet en dernière minute

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

\$10 rush tickets!

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

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



Salle Bourgie

Musée des beaux-arts de Montréal

LÀ OÙ LA MUSIQUE VIT
2022/2023 - 12^e saison

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL

*Intégrale des cantates
de J. S. Bach - An 8*

Dimanche 12 février — 14 h 30

Andrew McAnerney, chef
Stephanie Manias, soprano
Nicholas Burns, contreténor
Jacques-Olivier Chartier, ténor
Jonathon Adams, baryton

J. S. BACH
Cantates BWV 68, 104, 136 et 196



Réservez vos billets
sallebourgie.ca
514 285-2000, option 1



SALLE
BOURGIE



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

Présenté par



Fier partenaire
de la musique au
Musée en santé

Vous aimeriez aussi / You may also like



Eric Lu, piano

Mercredi 25 janvier – 19 h 30

Lauréat de nombreux concours, ce jeune virtuose américain fera sa première prestation à la Salle Bourgie.

Œuvres de Chopin, Mozart et Schubert.

Photo © Ben Ealovega

Calendrier / Calendar

Vendredi 20 janvier
19 h 30

LES VIOLONS DU ROY
Schubert et la beauté du crépuscule

Nicolas Ellis, chef
Kerson Leong, violon
Œuvres de Hartmann, Schubert,
Webern et Dinuk Wijeratne.

Samedi 21 janvier
16 h

*Une page se tourne : au revoir
et merci, Isolde Lagacé !*

Organisé par ses proches, ce concert au programme surprise rend hommage à Isolde Lagacé.

Dimanche 22 janvier
14 h 30

LIU FANG, pipa et guzheng
Rêverie sur des airs anciens

À l'occasion du Nouvel An lunaire, ce récital exceptionnel fait découvrir le répertoire pour le *pipa* et le *guzheng*.

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.

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.

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.

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et **Olivier Godin**, direction artistique

Nicolas Bourry, direction administrative

Fred Morellato, administration

Marjorie Tapp, billetterie et relation client

Charline Giroud, communications

Julie Olson, marketing

Claudine Jacques, relations de presse

Trevor Hoy, programmes

Jérémy Gates, production

Roger Jacob, technique

Martin Lapierre, régie

La programmation de la saison 2022-2023 a été réalisée par **Isolde Lagacé**, directrice générale et artistique émérite d'Arte Musica.

The programming of the 2022-2023 season was produced by **Isolde Lagacé**, General and Artistic Director Emeritus of Arte Musica.

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 Ouest



SALLE
BOURGIE



Présenté par
Presented by



Fier partenaire de la
musique au Musée en santé
Proud partner of music
in a healthy Museum