

Salle Bourgie

SAISON
5^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.

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 Rotinonhsion: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, Kenhtë: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 Rotinonhsion: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, Kenhtë:ke, Odanak, Wôlinak, Wendake, Kitigan Zibi, Pikwàkanagàn, Oshkiigmong and Haienwátha.

Schubert et la mélodie française

Schubert and French mélodies

INTÉGRALE DES LIEDER DE SCHUBERT : AN 2
SCHUBERT'S COMPLETE LIEDER: YEAR 2

Victoire Bunel, mezzo-soprano
Gaspard Dehaene, piano

«À travers Schubert, nous devenions tous frères et amis.»

— Joseph von Spaun, ami de Schubert

Concert présenté sans entracte / Concert without intermission

Durée approximative / Approximate duration: 1h20

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

Commandité par
Sponsored by

MARDI 12 MAI 2026 • 19h30



LE PROGRAMME / THE PROGRAM

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

La chanson bien douce, op. 34 n° 1 (1898)

Sérénade italienne, op. 2 n° 5 (1879-1880)

MARGUERITE CANAL (1890-1978)

Chanson à l'aube (v. 1947)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Geisternähe [Proximité des esprits / *Near to Spirits*], D. 100 (1814)

In der Mitternacht [À minuit / *At Midnight*], D. 464 (1816)

An die untergehende Sonne [Au soleil couchant / *To the Setting Sun*], D. 457 (1816-1817)

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Jeux d'eau, M. 30, pour piano seul (1901)

LILI BOULANGER (1893-1918)

Reflets (1911)

FRANZ SCHUBERT

Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging [Chant d'Orphée descendant aux enfers / *The Song of Orpheus When He Went into Hell*], D. 474 (1816)

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Les berceaux, op. 23 n° 1 (1879)

«Cygne sur l'eau», de *Mirages*, op. 113 (1919)

FRANZ SCHUBERT

Rückweg [Le chemin de retour / *The Way Back*], D. 476 (1817)

GABRIEL FAURÉ

La chanson du pêcheur, op. 4 n° 1 (1872 ?)

FRANZ SCHUBERT

«Aufenthalt» [Séjour / *Abode*], de *Schwanengesang*, D. 957 (1828; transcr. F. Liszt)

Erinnerung [Souvenirs / *Remembrance*], D. 101 (1814)

Seufzer [Soupirs / *Sigh*], D. 198 (1815)

MARIE JAËLL (1846-1925)

La mer (1893; extraits)

«Causeries des vagues»

«En ramant»

«Larmes»

FRANZ SCHUBERT

Der Jüngling und der Tod [Le jeune homme et la mort / *The Young Man and Death*], D. 545 (1822)

Abschied [Adieux / *Farewell*], D. 475 (1816)

SURTITRES / SURTITLES: **BETHZAÏDA THOMAS**

FRANZ SCHUBERT

Geisternähe, D. 100
Texte de / text by Friedrich von Matthisson
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Sharon and Harald Krebs

In der Mitternacht, D. 464
Texte de / text by Johann Georg Jacobi
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Malcolm Wren

An die untergehende Sonne, D. 457
Texte de / text by Ludwig Gotthard Theobul
Kosegarten
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Emily Ezust

Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging, D. 474
Texte de / text by Johann Georg Jacobi
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Malcolm Wren

Rückweg, D. 476
Texte de / text by Johann Baptist Mayrhofer
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Malcolm Wren

Erinnerung, D. 101
Texte de / text by Friedrich von Matthisson
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Emily Ezust

Seufzer, D. 198
Texte de / text by Ludwig Heinrich Christoph Hölty
Traduction française : Pierre Mathé
English translation: Richard Morris

Der Jüngling und der Tod, D. 545
Texte de / text by Joseph von Spaun
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Emily Ezust

Abschied, D. 475
Texte de / text by Johann Baptist Mayrhofer
Traduction française : Guy Laffaille
English translation: Malcolm Wren

ERNEST CHAUSSON

La chanson bien douce, op. 34 n° 1
Texte de / text by Paul Verlaine
Translation by Peter Low

Sérénade italienne, op. 2 n° 5
Texte de / text by Paul Bourget
Translation by Peter Low

MARGUERITE CANAL

Chanson à l'aube
Texte de / text by Paul Fort
Translation by Trevor Hoy

LILI BOULANGER

Reflets
Texte de / text by Maurice Maeterlinck
Translation by Korin Kormick

GABRIEL FAURÉ

Les berceaux, op. 23 n° 1
Texte de / text by René-François Sully-
Prudhomme
Translation by Emily Ezust

«Cygne sur l'eau», de *Mirages*, op. 113
Texte de / text by Renée de Brimont,
Mme La Baronne
Translation by Emily Ezust

La chanson du pêcheur, op. 4 n° 1
Texte de / text by Pierre-Jules-Théophile Gautier
Translation by Emily Ezust

MARIE JAËLL

La mer
Textes de / texts by Jean Richepin
“Causeries de vagues” and “En ramant”
translated by Peter Low
“Larmes” translated by Laura Stanfield Prichard

Franz Schubert

Geisternähe [Proximité des esprits], D. 100

L'année 1814 est pour Schubert exceptionnelle par le volume de compositions réalisées et par les genres abordés. Il écrit en effet de nombreux lieder inspirés des textes de Goethe et de Schiller – dont le colossal *Der Tauscher*, D. 111 – mais aussi des œuvres pour trio et pour quatuor à cordes, et il achève un opéra : *Le château de plaisance du diable*, D. 84, sorte de récit chevaleresque extravagant qui malheureusement ne sera créé que 64 ans plus tard. Plus à l'aise dans le lied, notre Schubert de 17 ans compose à la même époque, sur un beau poème de Friedrich von Matthisson (1761-1831), le lied *Proximité des esprits*, une sérénade en sept quatrains, dont l'accompagnement au piano est très régulier avec ses triolets ondulants. La voix débute en *mi* bémol et campe le décor. Une intériorité plus expressive survient au quatrième quatrain : « Trembles-tu aussi / Dans la brise du soir ? / Du doux souffle des esprits fraternels / Avec le pressentiment de notre réunion ? »

In der Mitternacht [À minuit], D. 464

De septembre 1816 date *À minuit*, un petit lied sur un poème de Johann Georg Jacobi (1740-1814), d'une expression de délicate tristesse. Schubert ne retient que deux des six strophes du poème de Jacobi, se concentrant sur le climat intérieur et funèbre de ces uniques neuf mesures en *mi* bémol. Le texte de Jacobi retenu est splendide : « Un silence de mort recouvre la vallée / Dans le clair de lune à moitié pleine / Les vents chuchotent, mornes et inquiets / Dans le chant de nuit du veilleur. » L'écoulement du temps est encore représenté par les doubles croches ondulantes du piano, au-dessus desquelles la solitude de la voix se fait plus oppressante.

An die untergehende Sonne [Au soleil couchant], D. 457

En juin 1816, Schubert est à l'apogée de sa manie d'écriture massive de lieder, car durant les années 1815 et 1816 il a composé trois cents lieder ! Choissant pour la dernière fois un texte de Ludwig Kosegarten (1758-1818), Schubert moule son lied sur la première moitié du poème et délaisse la trentaine de vers de la seconde partie.

Ce lied est une sorte de petite cantate à laquelle il donne la forme d'un rondo (ABACA) avec le retour du refrain (A) en *mi* bémol majeur : « Soleil, tu disparais ! / Disparais en paix, ô soleil ! » La section suivante est un *arioso* marqué *lento*, assez mozartien, en *la* bémol majeur puis modulant en *si* majeur, en passant par *do* bémol... Il est très intéressant de constater encore une fois l'intense capacité créatrice de Schubert, et surtout son génie de trouver chaque fois la forme musicale qui épouse le poème. On est pantois en constatant avec quel doigté il met en valeur le sens des mots à travers ses choix de tonalités et de modulations. Tour à tour enjoué, mélancolique, rêveur, tendre et ému, ce lied d'hommage au Soleil est une splendide illustration de la relation profonde entre poésie et musique dans la création de Schubert.

Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging [Chant d'Orphée descendant aux enfers], D. 474

Le propos de ce lied est bien connu, c'est le voyage d'Orphée aux ténèbres pour ramener sa défunte amante Eurydice au monde des vivants. Une thématique d'ailleurs largement présente dans l'histoire de la musique avec Caccini et Monteverdi, aussi bien que Gluck, Offenbach, Liszt et même Ernst Krenek et Philip Glass ! Jacobi et Schubert ajoutent en 1816 à ce corpus cet étrange lied d'une construction singulière. Car le *Chant d'Orphée*, D. 474 n'est pas un lied ordinaire, c'est en réalité presque un air de concert, avec son introduction imposante, ses contrastes, ses changements de mesure et de tonalités, et même son *aria serioso* dans la partie centrale. Schubert s'est montré audacieux pour ce long lied, et il semble avoir hésité quelque peu car il a laissé deux versions du même lied. Selon Graham Johnson, Schubert était sous l'influence de *La flûte enchantée* en composant ce lied, car comment ne pas associer le début de cet *Orfeo* – « Roule-toi en arrière, feu sauvage ! » – avec le cri de Tamino devant le monstre : *Zurück!* (« Arrière ! ») La musique elle-même est presque une citation de Mozart. Un lied finalement très solennel, opératique, où passe même l'ombre de Gluck dans les deux dernières strophes...

Rückweg [Le chemin de retour], D. 476

Sous des apparences de mélodie simplement mélancolique se cache dans ce lied de 1816 un vrai réquisitoire politique de l'ami Johann Mayrhofer, car ce dernier luttait contre l'aliénation et la censure sous Metternich, revendiquant liberté et égalité. La première strophe dit : « Vers le Danube, vers la ville impériale, je vais avec appréhension / Car ce que la beauté de la vie possède, s'enfuit au loin. » Autrement dit, le régime impérial enlaidit l'existence... Et Mayrhofer d'évoquer encore avec amertume la perte de la liberté : « Pourquoi tes yeux, humides de larmes, regardent-ils / Vers le lointain bleu ? / Ah, là j'ai séjourné, / Libre parmi des hommes libres. » Car en réalité, sous le simple rythme triste à 6/8 en *ré* mineur dont il use, Schubert a bien rendu le double-sens des vers de Mayrhofer; et il aura voulu lui aussi cacher l'expression de sa résistance face à l'oppression par cette écriture délicate et symbolique. Qu'il est donc difficile de rester libre sous les totalitarismes !

Aufenthalt [Séjour], D. 957 n° 5 (transcr. de F. Liszt)

Composé par Schubert en 1828 à la toute fin de sa vie, sur un poème de Ludwig Rellstab, ce lied fut plus tard publié dans le recueil intitulé *Le chant du cygne*. C'est une masse granitique, une tempête appelée « Mon séjour » (*Mein Aufenthalt*) que Schubert dote, dans le registre grave, de cascades et de chutes d'octaves, de triolets de croches angoissantes. Marqué *allegro non troppo ma vivace*, en *mi* mineur, *Séjour* nous entraîne à travers la forêt romantique. Les torrents sont évocateurs des tourments du protagoniste comme au second couplet : « Comme la vague / Suit la vague, ainsi coulent / Mes larmes intarissables. » Un *Séjour* désespéré comme sans doute Schubert lui-même l'était à quelques semaines de sa propre mort : « Tel le granit inaltérable / Ma douleur, éternellement, demeurera à jamais la même. » Cet univers profondément romantique avait tout pour plaire à Liszt, qui en a fait une splendide transcription pour piano seul en 1838. Il s'agit en réalité d'une sorte d'amplification du lied de Schubert. Ce travail fascine encore aujourd'hui encore, puisque l'éditeur allemand Henle vient de le rééditer en 2023 avec les doigtés du grand pianiste Ievgueni Kissin.

Erinnerung [Souvenirs], D. 101

Le 6 avril 1814, Napoléon abdique et Vienne vit alors sous les bruits de bottes et de la guerre. Il n'empêche ! Schubert poursuit son travail à l'écart sur les très beaux poèmes de Matthisson et commence à forger son style personnel, qu'il veut plus libre, moins contraint par la structure du poème strophique. Schubert expérimente une écriture moins formelle avec *Souvenirs*, une évocation des pensées d'une amoureuse sur la mort de l'être cher. Les longs vers de Matthisson sont traités avec beaucoup de souplesse dans la ligne vocale, alternant des passages lyriques avec d'autres en quasi récitatif. Le lied s'ouvre sur une sicilienne à 6/8 très régulière, et Schubert suit ensuite finement l'expression du texte avec un soin déjà caractéristique de sa manière singulière de rendre l'émotion en musique. Rappelons que notre compositeur avait seulement 17 ans à ce moment-là. Une belle réussite.

Seufzer [Soupirs], D. 198

Un lied composé le 22 mai 1815, lors d'une autre période d'importante fièvre créatrice. Avec les vers très courts de Ludwig Hölty (1748-1776), nous voilà devant un contraste marqué par rapport aux vers longs de Matthisson ! *Soupirs* est même un lied-minute, aussi bref que l'évocation du sentiment qui tarade le voyageur errant, obsédé par le chant du rossignol. Les première et troisième strophes sont en *sol* mineur mais la strophe centrale est en *si* bémol majeur. Sous omniprésents doubles-croches – figuralisme de la fuite du temps – le voyageur conclut : « Anxieux, j'entends, / Dans un sombre passage, / Résonner le chant / Du rossignol / Car, hélas ! seul, / J'erre dans le bois. »

Der Jüngling und der Tod

[Le jeune homme et la mort], D. 545

Un ami fidèle et protecteur de l'époque du *Konvikt*, que Schubert avait rencontré enfant dès 1808, est Josef von Spaun (1788-1865). *Le jeune homme et la mort* sera l'unique lied de Schubert sur un poème de von Spaun... Mais quelle réussite extraordinaire! Un lied d'une importance fondamentale dans sa production, malgré *La jeune fille et la mort*, plus connu en raison du *Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur*, D. 810. Car le présent lied est identitaire pour Schubert, ô combien révélateur de sa conception de la vie et de la mort. Alors que dans *La jeune fille et la mort*, écrit quelques semaines plus tôt en février 1817, la jeune fille craint et repousse la mort, dans le poème de von Spaun on est au plus près de la psyché schubertienne.

Ici, le jeune homme du poème aspire à la mort comme à une libération de ses souffrances : « Ô, viens, Mort, et libère-moi de ces liens! / Je te souris, ô homme en os, / Emmène-moi légèrement dans le pays des rêves, / Ô, viens et prends-moi. » Une acceptation de la mort typique du groupe d'amis schubertiens, une quête de l'au-delà de cette génération de jeunes intellectuels – dont quelques-uns sombreront dans la folie ou mettront fin à leurs jours. Mais pour Schubert, qui a composé deux versions de son lied, c'est l'idée de la mort qui est apaisante, car si *Der Jüngling und der Tod* débute en tonalité mineure, il se termine dans une tonalité majeure dans les deux versions. Fait à noter, la seconde version comprend une allusion musicale directe au lied *La jeune fille et la mort*. Schubert, en se citant lui-même, se montre alors en train de réfléchir à des enjeux majeurs pour chaque être humain. Cet esprit panthéiste, proche de Schelling, résonne ici et la parole dernière est pour la mort elle-même : « Tu auras un repos, frais et doux, dans mes bras; / Tu appelles! Je soulagerai ton tourment. »

Abschied [Adieux], D. 475

Puissant lied dépouillé, lourd du sentiment de perte, *Abschied* – sur un poème de l'ami Johann Mayrhofer (1787-1836) – est une page inoubliable composée à l'automne 1816. Le piano prélude en *sol* majeur une mélodie nue, *pianissimo*. Le temps semble s'arrêter dans l'air de la montagne sous cette musique figée, et la conscience du moment présent marque l'esprit du voyageur. Le sublime poème de Mayrhofer, très délicatement moulé par Schubert dans sa ligne vocale statique, toute simple et moderne, qui peut rappeler aussi bien le chœur des prisonniers de *Fidelio*, que suggérer une anticipation des climats désolés mahlériens : « Ô lacs transparents, / Forêts et collines, / Vous disparaîsez tous; / J'entends l'écho / De vos voix / Qui s'estompent. / Adieu! / La plainte résonne, / Hélas, comme le cœur / Est triste / De se séparer, / De fuir / Ce que l'on aime. » Schubert est décidément une figure puissamment originale du romantisme.

Les mélodies et pièces françaises de la soirée

Ernest Chausson (1855-1899) est un compositeur au destin personnel tragique, puisqu'il est décédé à seulement 44 ans d'un accident de vélo. Ami de Claude Debussy, Henri Duparc, Camille Saint-Saëns, Paul Dukas et d'Odilon Redon, il était dans son cercle fort estimé comme compositeur, à la fois pour sa sensibilité fine et pour l'acuité de son esprit, souvent mélancolique. Chausson a composé 75 œuvres, dont une remarquable *Symphonie* (1890), un opéra malheureusement oublié, *Le roi Arthur* (1886-1895) et le fameux *Poème pour violon et orchestre* (1896).

La chanson bien douce (1898), sur un poème de Paul Verlaine (1844-1893), est une belle illustration de la délicatesse de son écriture, d'une plastique novatrice, à la fois modale et traversée d'accords de septièmes, et où la ligne vocale semble ne jamais s'éteindre... On y est très proche du Debussy de *Pelléas* : « La voix vous fut connue (et chère?) / Mais à présent elle est voilée / Comme une veuve désolée / Pourtant comme elle encore fière ».

De 1893 date la **Sérénade italienne**, sur un poème de Paul Bourget (1852-1935), qui peut faire penser à Schubert avec ses ondulants aquatiques obsédantes, ses sextolets de croches et doubles-croches. Mais l'harmonie est bien celle de Chausson, avec ses glissades de septièmes et de neuvièmes splendides : « Partons en barque sur la mer / Pour passer la nuit aux étoiles. »

Marguerite Canal (1890-1978), compositrice toulousaine, chef d'orchestre, pédagogue, petite-fille d'un certain Jean Fauré, professeur au Conservatoire de Toulouse (donc il ne s'agit pas de Gabriel Fauré comme l'indiquent certaines sources!), a composé toutes ses œuvres entre 1923 et 1948, essentiellement pour la voix et pour le piano. Son style est souvent tendre et pudique (*Sonate pour violon et piano*, de 1922). Marguerite Canal fait à l'évidence partie de ces nombreux créateurs pour lesquels les parisiens bouléziens, avec leurs diktats d'après-guerre, n'admettaient plus cette approche traditionnelle de la composition française. Une exclusion qui aura possiblement entraîné un silence compositionnel de 30 ans...

La chanson à l'aube est une mélodie pourtant très délicate; une ritournelle y énonce à répétition, à la manière d'une comptine : « Où donc est ma mie? / Je n'ai plus de peine. / Où donc est ma peine? / Je ne m'en soucie. » Elle est construite sur un poème du symboliste Paul Fort (1872-1960), proche d'Apollinaire, célèbre pour ses lectures à La Closerie des Lilas (dès 1903) et pour *La complainte du petit cheval blanc*, popularisée par Georges Brassens.

Maurice Ravel (1875-1937) est le génie bien connu de la musique française de la première moitié du 20^e siècle, l'auteur du *Boléro*, du *Concerto en sol*, de *Ma Mère l'Oye*, d'*Alborada del gracioso* et de tant d'autres chefs-d'œuvre. **Jeux d'eau**, une pièce pour piano d'une extraordinaire dimension musicale, date de 1901. Elle constitue une réponse virtuose explicite aux *Jeux d'eau à la Villa d'Este* (1883) de Liszt. On peut dire sans exagération que l'obsession aquatique de Schubert connaît ainsi une longue filiation aux 19^e et 20^e siècles! Ravel y fait littéralement planer les mains du pianiste sur le clavier, rappelant en exergue de la partition ce mot d'Henri de Régnier : « Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ». Un immense crescendo ravélien, avec de grandes

cascades éblouissantes en triples-croches, dans une frénésie harmoniquement audacieuse. Léon-Paul Fargue, témoin de la création en 1902, eut ce mot éloquent : « Il y avait là un feu inconnu, tout un éventail d'ondes et de finesses qui n'appartenaient à personne ».

Lili Boulanger (1893-1918), compositrice française disparue prématurément à 24 ans, débutait pourtant une œuvre créatrice inspirante et riche. Sur un poème de Maurice Maeterlinck (1862-1949), l'auteur du livret de *Pelléas et Mélisande*, *Reflets* débute dans une fluidité que n'auraient désavoué ni Schubert, ni Fauré, avec ses arpèges évocateurs : « Sous l'eau du songe qui s'élève / Mon âme a peur, mon âme a peur. » L'efficacité lapidaire de Maeterlinck y est splendide et Boulanger s'en saisit avec une audace harmonique tout aussi remarquable. La voix monte à l'aigu sur les mots « Pour descendre, éternellement / Sous l'eau du songe et dans la lune. » Un coup de maître qui mérite d'être connu.

*NB : Pour les curieux, je recommande le superbe disque du ténor Cyrille Dubois, publié chez Aparté en 2020, qui rassemble les 21 mélodies des sœurs Nadia et Lili Boulanger.

Gabriel Fauré (1845-1924) est compositeur, pianiste et brillant organiste à La Madeleine. Il fut aussi professeur, puis directeur du Conservatoire de Paris de 1905 à 1920. Issue du romantisme, l'œuvre de Fauré est le plus souvent intérieure, peu portée sur les grandes démonstrations et plutôt tournée vers une vérité expressive chuchotée et réflexive. Fauré emploie souvent des développements harmoniques audacieux, mélangeant classicisme tonal et enchaînements modaux, un courant qui va fleurir par la suite chez Debussy et Ravel, entre autres.

Les berceaux, op. 23 n° 1, est une mélodie composée en 1879 sur un poème de René-François Sully-Prudhomme (1839-1907). Elle débute dans un bel ondoisement à 12/8 et le climat y est calme, délicat, pour évoquer de manière retenue la douleur de la séparation, sauf pour le sommet expressif au centre de la mélodie sur les vers : « Et que les hommes curieux / Tentent les horizons qui leurrent! » La mélodie tangué doucement, opposant les assonances des « vaisseaux » aux « berceaux » qui balancent... car même en s'éloignant, les marins demeurent attachés à leurs familles.

La chanson du pêcheur, op. 4 n° 1, est composée sur un poème de Théophile Gautier (1811-1872), qui a inspiré une impressionnante liste de compositeurs francophones, de Berlioz à Fauré, de Gounod à Saint-Saëns, de Pauline Viardot à Jacques Offenbach ! Il faut dire que ce poème est dès la première strophe, célèbre, tout particulièrement remarquable : « Ma belle amie est morte : / Je pleurerai toujours ; / Sous la tombe elle emporte / Mon âme et mes amours. / Dans le ciel, sans m'attendre, / Elle s'en retourna ; / L'ange qui l'emmena / Ne voulut pas me prendre. / Que mon sort est amer ! / Ah ! Sans amour, s'en aller sur la mer ! » Ce lamento de Fauré de 1872, un tantinet appuyé, donne à la voix un déploiement moins sobre, par moments grandiloquent, bien loin du dépouillement des *Berceaux* et du style dépouillé comme de sa manière des années à venir.

Mirages, op. 113 est un recueil de quatre mélodies composées durant l'été 1919 sur des poèmes de Renée de Brimont (1880-1943), à la même époque que le *Deuxième quintette pour piano et cordes*. L'expression musicale y est particulièrement fine et délicate, et la ligne de la voix y est fluctuante sur le plan harmonique, voire presque abstraite, assez lointaine du caractère un peu lourd des vers de Brimont : « Ma pensée est un cygne harmonieux et sage / Qui glisse lentement aux rivages d'ennui » (extrait de « Cygne sur l'eau »). L'intériorité de Fauré y fait pourtant des miracles, fusionnant voix et piano dans un continuum expressif sensible, inventif, sensuel, épanoui.

Marie Jaëll (1846-1925) est une pianiste, compositrice, pédagogue et, dans sa jeunesse, élève de Franck et de Saint-Saëns. Elle se voulait avant tout compositrice, malgré ses indéniables succès comme pianiste. Car à ce titre, elle eut l'audace de présenter à Paris les toutes premières intégrales des œuvres pour piano de Liszt ainsi que des *Sonates* de Beethoven et de Schumann. Pédagogue reconnue, elle a publié un essai intitulé *Le toucher : enseignement du piano basé sur la physiologie* (1899). Elle compose en 1893 ce recueil de six mélodies intitulé **La mer**, sur des poèmes de Jean Richepin (1849-1926), dix ans avant que Debussy ne débute la composition de son chef-d'œuvre symphonique homonyme. Nos interprètes ont choisi trois des six mélodies de ce recueil.

« **La Causerie de vagues** » déploie sur plus de 90 mesures ses double croches évocatrices des mouvements marins, dans un rythme à 9/16. Le style du poème de Richepin est métaphorique et use de personnification : « Les vagues parlent en marchant ». Ou alors il évolue selon un style symboliste qui peut rappeler un peu Maeterlinck : « Vivre peu c'est souffrir moins », ainsi que d'autres formules plus ou moins heureuses. « **En ramant** » poursuit l'exploration marine dans un tempo à quatre temps, avec ses 16 doubles croches par mesure, figuralisme des vagues et du mouvement perpétuel des rames en action. Richepin fait de nouveau preuve d'un style particulier : « La mer est méchante / Mais l'homme joyeux / N'a pas froid aux yeux » (!) Avec « **Larmes** », on retrouve ces mêmes caractéristiques d'écriture musicale et littéraire avec l'omniprésence des ondulations en doubles croches, dans un *allegretto* plus mélancolique et une métonymie : « À notre sanglot qui se lamente / Elle répondra par la tourmente / Des flots hurleurs ». Ces mélodies oubliées de Jaëll sont intéressantes à découvrir. Songeons que Debussy eut, à la même époque, un même intérêt pour le monde de la mer. Cela se mesure dans cette collection d'œuvres exceptionnelles : *La mer*, *Pelléas et Mélisande*, « Sirènes » des *Nocturnes*, *Poissons d'or*, *La cathédrale engloutie*, *Ondine*... Faut-il y voir une sorte de *zeitgeist* ? L'esprit du temps ? En conclusion de ce concert, on peut affirmer que les résonances entre Schubert et la mélodie française sont aussi riches et nombreuses que celles entre les mélodistes français eux-mêmes !

© Jean Portugais, 2026

Franz Schubert

***Geisternähe* [Near to Spirits], D. 100**

1814 was an exceptional year for Schubert, both in terms of the volume of works composed and the number of genres explored. Among them were numerous lieder inspired by texts by Goethe and Schiller—including the gargantuan *Der Tauscher*, D. 111—as well as works for string trios and quartets, and an opera: *Des Teufels Lustschloss*, D. 84, a kind of extravagant, chivalrous tale that unfortunately would only be premiered 64 years later. Schubert felt more comfortable composing lieder, and in that same period the 17 year old wrote *Geisternähe* on a poem by Friedrich von Matthisson (1761–1831); the lied is a serenade divided into seven quatrains, with steady piano accompaniment in undulating triplets. The vocal line begins in E-flat, and depicts the decor. More expressive inwardness occurs in the fourth quatrain: “Does it tremble through you as well / In the breath of wind at eventide, / The soft wafting of the fraternal spirit / With a premonition of reunion?”

***In der Mitternacht* [At Midnight], D. 464**

In der Mitternacht dates from September 1816, and this little lied, setting a poem by Johann Georg Jacobi (1740–1814), expresses delicate sorrow. Schubert retained only two of the six stanzas of Jacobi’s poem, focusing on the psychological, funereal atmosphere of these nine measures in E-flat major. The text he set is splendid: “A deathly silence is covering the valley / In the pale moonlight; / Winds are whispering, muffled and anxious, / In the watchman’s night song.” The passing of time is represented by the piano’s undulating sixteenth notes, over which the voice’s solitude becomes stifling.

***An die untergehende Sonne* [To the Setting Sun], D. 457**

In June 1816, Schubert’s great frenzy of composing was at its peak: he wrote 300 lieder between 1815 and 1816! Choosing a text by Ludwig Kosegarten (1758–1818) for the last time, Schubert moulded his lied around the first half of the poem, omitting the thirty or so lines of the second half. This lied is a sort of miniature cantata cast in rondo form (ABACA), with a refrain in E-flat major: “Sun, you are sinking! / Sink in peace, O sun!” The following section is a *lento*, rather Mozartian *arioso*, in A-flat major that modulates to B major by way of C-flat major. It is fascinating to observe once again Schubert’s creative abilities, and above all his ingenious way of always finding a musical form that suits the poem. His dexterity in highlighting the meaning of the text through his key choices and modulations is flabbergasting. In turns cheerful, melancholy, dreamy, tender, and emotional, this lied offering homage to the sun splendidly illustrates the deep links between poetry and music in Schubert’s creative output.

***Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging* [The Song of Orpheus When He Went into Hell], D. 474**

The subject of this lied is well known, being Orpheus’ journey to the underworld so he can bring his deceased wife Eurydice back to the land of the living. This theme is well represented in music history, from Caccini and Monteverdi to Gluck, Offenbach, Liszt, and even Ernst Krenek and Philip Glass! In 1816, Jacobi and Schubert joined their ranks with this strange, uniquely structured lied. *Lied des Orpheus*, D. 474 is no ordinary lied; in reality, it is almost a concert aria, with its imposing introduction, contrasts, time signature and key changes, and even the central *aria serioso*. Schubert demonstrated his audacity in this lengthy lied, and he seems to have hesitated somewhat, as two versions of it exist. According to Graham Johnson, at the time of composition Schubert was influenced by *The Magic Flute*—how could the opening of this *Orfeo* (“Back, wild fire!”) not be compared to Tamino’s cry when facing the monster: *Zurück!* (“Back!”) The music itself is nearly a quotation of Mozart. In the end, this lied is quite solemn and operatic, with even the shadow of Gluck hovering the last two stanzas...

Rückweg [The Way Back], D. 476

Beneath what appears to be simply a melancholy chant lies, in this lied from 1816, a genuine political indictment from Johann Mayrhofer. Schubert's friend fought the alienation and censorship experienced under Metternich, demanding liberty and equality. The first stanza states: "To the Danube, to the imperial city / I go in dread, / For what beauty life has / Is leaving far and wide." In other words, existence is uglier under the imperial regime. Mayrhofer again bitterly evokes the loss of freedom: "Why do your eyes, damp with tears, / Gaze out in the blue distance? / Ah, there I spent my time, out of reach, / Gladly free among the free!" In reality, beneath the sad, simple 6/8 rhythm in D minor, Schubert truly expresses the double meaning of Mayrhofer's words; and with this delicate, symbolic music he also wished to conceal his own expressions of resistance in the face of oppression. How difficult it is to remain free under totalitarianism!

Aufenthalt [Abode], D. 957, No. 5 (transcr. by F. Liszt)

Written by Schubert in 1828, at the end of his life, and setting a poem by Ludwig Rellstab, this lied was later published as part of *Schwanengesang*. It is a stony mass, a tempest named "My Abode" (*Mein Aufenthalt*), which Schubert endows with cascades of octave leaps, triplets, and agonizing eighth notes. In E minor and with the tempo indication *allegro non troppo ma vivace*, *Aufenthalt* leads the listener into the Romantic forest. In the second couplet, its torrents evoke the protagonist's anguish: "Just as each wave / Follows upon the last, / My tears flow, / Eternally renewed." An *Abode* of desperation, as Schubert himself likely felt only a few weeks before his own death: "And, like the ore / Within the ancient stone, / My pain remains / Unchanged forever." This profoundly Romantic world contained everything that could suit Liszt tastes, and the Hungarian composer created a splendid piano transcription in 1838, which in reality serves to amplify Schubert's lied. This work still continues to fascinate, since the German publisher Henle recently republished it in 2023, with fingerings added by the great pianist Evgeny Kissin.

Erinnerung [Remembrance], D. 101

On April 6, 1814, Napoleon abdicated and Vienna shook to the noise of boots and warfare. Even so, Schubert continued his work on the sidelines, setting beautiful poetry by Matthisson and beginning to forge his personal style, which he desired to be freer and less constrained by the structure of a strophic poem. *Erinnerung* is Schubert's experiment with a less formal story, an evocation of a woman's thoughts about the death of her beloved. Matthisson's long lines are treated with great flexibility in the vocal line, alternating lyrical passages with passages of quasi-recitative. The lied begins as a steady sicilienne in 6/8, and Schubert next closely follows what the text expresses with the characteristic care of his singular way of transmitting emotions through music. A reminder that at the time, the composer was only 17 years old. A superb achievement.

Seufzer [Sigh], D. 198

This lied was written on May 22, 1815, during another major burst of creativity. The three short stanzas by Ludwig Höltz (1748–1776) offer a striking contrast to Matthisson's long stanzas! *Seufzer* passes by in an instant, as fleeting as the feeling gnawing away at the wanderer obsessed with the nightingale's song. The first and third stanzas are in G minor, while the middle one is in B-flat major. Beneath omnipresent sixteenth notes, representing time flowing by, the wanderer concludes with: "I anxiously hear / On a gloomy path / The nightingales' / Song resounding, / Because oh! alone / I wander in the grove."

Der Jüngling und der Tod [The Young Man and Death], D. 545

Josef von Spaun (1788–1865), whom Schubert had met in childhood, was a loyal and protective friend from his time at the *Konvikt*. *Der Jüngling und der Tod* is Schubert's sole lied on a poem by von Spaun—but what an extraordinary achievement it is! Notwithstanding *Der Tod und das Mädchen* (made famous by his String Quartet No. 14 in D minor, D. 810), the current work is a core lied in Schubert's output because it is closely bound to his identity, and revealing of his views on life and death. While in *Der Tod und das Mädchen* the maiden fears and rebuffs death, von Spaun's poem is more closely aligned with Schubert's own psyche.

In this instance, the young man yearns for death as liberation from suffering: “O, come, Death, and free me from these bonds! / I smile at you, O Man of Bone. / Lead me well into the land of dreams; / O come and take me.” This acceptance of death was typical among Schubert’s circle of friends, a young generation of intellectuals in pursuit of the beyond—and several of them would eventually descend into madness or take their own lives. Schubert wrote two versions of this lied, and for him it was the idea of death that was soothing: while *Der Jüngling und der Tod* begins in a minor key, in both versions it ends in a major key. The second version notably includes a direct musical reference to *Der Tod und das Mädchen*. This act of self-quotation reveals that at the time, Schubert was contemplating the main worries faced by each human being. This pantheistic spirit, similar to Schelling, is present in this lied, and it is death that has the last word: “You will rest, cool and gentle, in my arms. / You call! I will end your torment.”

Abschied [Farewell], D. 475

A powerful, sparse lied weighed down by a feeling of loss, *Abschied*, which sets a poem by Schubert’s friend Johann Mayrhofer (1787–1836), is an unforgettable piece written in the fall of 1816. The piano begins with a stark melody in G major, played *pianissimo*. Time seemingly stops in the mountain air beneath this immobile music, and the wanderer’s awareness of the moment is at the forefront of his thoughts. Mayrhofer’s sublime poem, which Schubert dexterously fits into the static vocal line, is quite modern and simple, and could just as easily recall the prisoners’ chorus from *Fidelio* as it could anticipate the desolate atmospheres of Mahler’s works: “Oh, the lake-mirror, / Forest and hills, / They are all disappearing; / I can hear the decay / Of your voices’ / Echo. / Farewell! / Ring out full of lamenting. / Oh how / Distressed the heart is growing! / Parting, / Avoiding / What one loves.” Without a doubt, Schubert is a powerfully original figure in Romanticism.

The French art songs and pieces on the program

The composer **Ernest Chausson** (1855–1899) met a tragic fate, dying in a bicycle accident at just age 44. A friend of Claude Debussy, Henri Duparc, Camille Saint-Saëns, Paul Dukas, and Odilon Redon, his peers held him in high regard as a composer for both his keen sensitivity and sharp mind, frequently plagued by depression. Chausson wrote 75 works, including a remarkable symphony (1890), a sadly neglected opera, *Le roi Arthus* (1886–1895), and the famous *Poème* for violin and orchestra (1896).

La chanson bien douce (1898), setting a poem by Paul Verlaine (1844–1893), is a wonderful example of Chausson’s delicate writing and of its innovative plasticity, both modal and peppered with seventh chords, and with a seemingly endless vocal line. It is quite similar to Debussy at the time of *Pelléas*: “That voice was known to you (and dear?) / But at present it is veiled / Like a distressed widow, / Yet like her it is still proud.”

Sérénade italienne, from 1893, sets a poem by Paul Bourget (1852–1935) and could recall Schubert, with its continuous waves of music and eighth- or sixteenth-note sextuplets. The harmony is nevertheless unmistakably Chausson, with its splendid *glissandi* of sevenths of ninths: “Let’s go out in a boat on the sea / To spend the night under the stars.”

THE WORKS

Born in Toulouse, **Marguerite Canal** (1890–1978) was a composer, conductor, educator, and the granddaughter of one Jean Fauré, a professor at the Conservatoire de Toulouse (and not Gabriel Fauré, as certain sources mention). Her entire output, essentially for voice and piano, was written between 1923 and 1948; stylistically, it is often tender and modest (such as the Violin Sonata from 1922). Evidently, Marguerite Canal was among those composers whose traditional approach to French composition was spurned by Boulez's Parisian disciples and their postwar diktats—this exclusion may have engendered her 30-year silence. *La chanson à l'aube* is nevertheless quite a delicate work, with a ritornello that behaves like nursery rhyme: “Where then is my sweetheart? / My grief is gone. / Where then is my grief? / I don't worry about that.” The song is based on a poem by the Symbolist Paul Fort (1872–1960), a close associate of Apollinaire who was famed for his readings at La Closerie des Lilas beginning in 1903 and for *La complainte du petit cheval blanc*, popularized by Georges Brassens.

Maurice Ravel (1875–1937) is the well-known figurehead of French music in the first half of the 20th century, and the composer of *Boléro*, the Concerto in G, *Ma Mère l'Oye*, *Alborada del gracioso*, and numerous other masterpieces. *Jeux d'eau*, a piece for piano of extraordinary musical scope, is from 1901. It constitutes a clear, virtuosic response to Liszt's *Jeux d'eau à la Villa d'Este* from 1883. Safe to say that echoes of Schubert's aquatic obsessions were heard well into the 19th and 20th centuries! Ravel literally has the pianist's hands glide over the keyboard, and added a line of poetry by Henri de Régnier to the score: *Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille* (“River god laughing at the water that tickles him”). It is an immense Ravelian crescendo, with great dazzling waterfalls of thirty-second notes and bold, frenzied harmonies. Léon-Paul Fargue, who attended the premiere in 1902, eloquently described *Jeux d'eau* as follows: “There was a strange fire, a whole panoply of subtleties and vibrations which none of us could previously have imagined.”

French composer **Lili Boulanger** (1893–1918) died prematurely at age 24, but had already begun an inspiring and rich catalogue of works. Setting a poem by Maurice Maeterlinck (1862–1949), who authored the libretto of *Pelléas et Mélisande*, neither Schubert nor Fauré would have disavowed the fluid opening measures of *Reflets*, with its arpeggios evoking the aquatic element: “Under the rising water of the dream, / My soul is afraid, my soul is afraid.” Maeterlinck's terse efficacy is marvelous, and Boulanger grasps it with equally remarkable and audacious harmonies. The voice rises into its high register on the lines “In order to sink eternally / Under the water of the dream and into the moon.” A masterwork that is worth knowing.

*NB: For curious listeners I recommend Cyrille Dubois' superb CD, released by Aparté in 2020, which is a collection of 21 songs by the sisters Nadia and Lili Boulanger.

Gabriel Fauré (1845–1924) was a composer, pianist, and the brilliant organist of La Madeleine church. He was also a professor at, and later director of, the Conservatoire de Paris from 1905 to 1920. Rooted in Romanticism, Fauré's music most often turns inward, eschewing large gestures and instead oriented towards a whispered and reflective expressive truth. Fauré frequently uses daring harmonic progressions that blend classical tonality and modal sequences, a style that would later blossom in the hands of Debussy and Ravel, among others.

Les berceaux, Op. 23, No. 1, written in 1879, sets a poem by René-François Sully-Prudhomme (1839–1907). It begins with a gorgeous undulating effect in 12/8, and the climate is tranquil and delicate in order to evoke with restraint the pain of separation, except at the expressive peak in the work's centre, on the lines: “And curious men must be tempted / Toward horizons that will delude them!” The melody sways gently, creating an opposition between the assonances of “vaisseaux” (ships) and the rocking of “berceaux” (cradles). Sailors remain attached to their families even as they sail away.

La chanson du pêcheur, Op. 4, No. 1, was written to a poem by Théophile Gautier (1811–1872), who inspired an impressive number of French composers, including Berlioz, Fauré, Gounod, Saint-Saëns, Pauline Viardot, and Jacques Offenbach! It bears mentioning that this poem is utterly remarkable from its famous first stanza: “My beautiful love is dead / I shall weep always; / Into the tomb she has taken / My soul and my love. / Without waiting for me, / She has returned to heaven. / The angel which took her there / Did not want to take me. / How bitter is my fate! / Ah! to go to sea, without love!” This lament from 1872, just a tad insistent, gives the voice a role that is less restrained, at times grandiloquent, and quite distant from the sparse style of *Les berceaux* and Fauré’s late works.

Mirages, Op. 113, comprises four songs written in the summer of 1919 on poems by Renée de Brimont (1880–1943), during the same period as Fauré’s Second Piano Quintet. Its musical expression is particularly light and delicate, while the vocal line fluctuates over the harmony, and is even almost abstract—rather far removed from Brimont’s slightly cumbersome verses: “My mind is a swan, harmonious and wise, / That glides slowly over the rivers of ennui” (excerpt from “Cygne sur l’eau”). This inwardness is nevertheless miraculous, fusing voice and piano in an expressive continuum that is sensitive, inventive, sensual, and radiant.

Marie Jaëll (1846–1925) was a pianist, composer, educator and, in her youth, a student of Franck and Saint-Saëns. She viewed herself first and foremost as a composer, despite her irrefutable success as a pianist. Notably, she daringly gave the first performances in Paris of Liszt’s complete piano music, as well as the complete sonatas of Beethoven and Schumann. Admired as a pedagogue, she published an essay titled *Le toucher : enseignement du piano basé sur la physiologie* (1899). In 1893 she composed **La mer**, a collection of six songs on poems by Jean Richepin (1849–1926); this was ten years before Debussy began writing his eponymous symphonic masterpiece. This evening, the performers have chosen three selections from the collection. Across 90 measures, “**La Causerie de vagues**” unfurls its sixteenth notes in 9/16 time evoking the motion of the waves. Richepin’s poem is metaphorical and makes use of personification: “The waves talk as they move.” It also veers towards a Symbolist style distantly reminiscent of Maeterlinck: “Living little means suffering less,” as well as happier turns of phrase.

This maritime exploration continues in “**En ramant**,” in 4/4 time with 16 sixteenth notes per measure, representing the waves and the constant motion of the oars. Richepin again demonstrates his unique style: “The sea is wicked; / But the joyful man / Is not chicken-hearted.” “**Larmes**,” a more melancholy allegretto, contains these same musical and literary characteristics, with ever-present waves of sixteenth notes, and metonymy: “To our sobs of lament / The sea will respond with the turmoil / Of howling waves.” These forgotten songs by Jaëll make for an intriguing discovery. Recall that at the same time, Debussy harboured a similar interest in the aquatic world, expressed through a collection of outstanding works: *La mer, Pelléas et Mélisande*, “Sirènes” from *Nocturnes, Poissons d’or, La cathédrale engloutie, Ondine*... Should this be interpreted as a kind of zeitgeist? A spirit of the times? In conclusion, it can be confirmed that the ties between Schubert and French art song are as numerous and profound as those between French melodists themselves!



VICTOIRE BUNEL

Mezzo-soprano

Victoire Bunel a reçu sa formation à la Maîtrise de Radio France, au Conservatoire à rayonnement régional de Paris et à la Sorbonne (musicologie). Elle intègre ensuite la Royal Academy of Music de Londres et le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, où elle obtient son diplôme en 2018. Les dernières saisons ont été marquées par ses prises de rôles de Mélisande dans *Pelléas et Mélisande* au Capitole de Toulouse, d'Ottavia dans *Le couronnement de Poppée* au Théâtre des Champs-Élysées, celui d'Ino dans *Sémélé* de Handel à l'Opéra de Lille, d'Annio dans *La clémence de Titus* à Rouen, La Voisine dans *L'inondation* de Filidei à l'Opéra-Comique ou encore de Fiodor dans *Boris Godounov* au Théâtre des Champs-Élysées. Au cours de la saison 2025-2026, Victoire Bunel chantera à l'Opéra de Rouen, au Capitole de Toulouse, mais aussi au Teatro Real de Madrid, à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra Royal du château de Versailles et à Angers Nantes Opéra. Mme Bunel participera également à deux créations mondiales : *Solaris*, un opéra vidéo pour mezzo-soprano, ensemble instrumental et électronique d'Othman Louati (créé à La Condition Publique, à Angers Nantes Opéra, puis à la MC2 Grenoble) ainsi qu'*Accabadora* de Francesco Filidei au Festival d'Aix-en-Provence.

Victoire Bunel is a graduate of the Maîtrise de Radio France, the Conservatoire à rayonnement régional de Paris, and the Sorbonne, where she studied musicology. She later studied at the Royal Academy of Music in London and Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, graduating in 2018. Recent seasons have featured her in the roles of Mélisande in *Pelléas et Mélisande* at the Capitole de Toulouse; Ottavia in *L'incoronazione di Poppea* at the Théâtre des Champs-Élysées; Ino in Handel's *Semele*; Annio in *La clemenza di Tito* in Rouen; the Neighbour in Filidei's *L'inondation* at the Opéra-Comique; and Fyodor in *Boris Godunov* at the Théâtre des Champs-Élysées. During the 2025–2026 season, Victoire Bunel sings at the Opéra de Rouen, Capitole de Toulouse, Teatro Real in Madrid, Philharmonie de Paris, Opéra Royal du château de Versailles, and Angers Nantes Opéra. Furthermore, Ms. Bunel will take part in two world premieres: *Solaris*, a video opera for mezzo-soprano, instrumental ensemble, and electronics by Othman Louati, performed at La Condition Publique, Angers Nantes Opéra, and MC2 Grenoble; and Francesco Filidei's *Accabadora* at the Festival d'Aix-en-Provence.



GASPARD DEHAENE

Piano

C'est à l'âge de seize ans, au contact de la musique de Frédéric Chopin, que Gaspard Dehaene se détourne du tennis pour s'engager pleinement dans la musique. Formé notamment au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et à l'Université Mozarteum de Salzbourg, il s'impose rapidement comme une des personnalités les plus singulières de sa génération. Lauréat de plusieurs concours internationaux, il est invité dans des salles prestigieuses, telles que la Philharmonie de Paris, la Salle Gaveau, le Théâtre des Champs-Élysées, la Salle Bourgie de Montréal, l'Oji Hall de Tokyo ou le Carnegie Hall de New York. Parallèlement à ses engagements comme soliste, il mène une activité soutenue de chambriste aux côtés de partenaires de renom. Profondément attaché au répertoire du lied et de la mélodie, il entretient un lien privilégié avec la voix. Artiste Steinway depuis 2019, il enseigne à l'École Normale de Musique de Paris – Alfred Cortot. Sa discographie, saluée par la critique, comprend notamment un premier enregistrement consacré à la *Fantaisie* (2016) ainsi que *Vers l'ailleurs* (2019) et *À la Mazur* (2022). Son dernier album, *Fauré en héritage* (Mirare, 2026), poursuit son exploration de la tradition française.

Gaspard Dehaene put aside his tennis racket in order to fully devote himself to music after first encountering Fryderyk Chopin's compositions at age sixteen. He notably studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris and Mozarteum University Salzburg, and rapidly established himself as one of the most unique personalities of his generation. The winner of numerous international competitions, has been invited to perform at numerous prestigious venues, such as the Philharmonie de Paris, Salle Gaveau, Théâtre des Champs-Élysées, Bourgie Hall in Montréal, Oji Hall in Tokyo, and Carnegie Hall in New York. In parallel with his solo engagements, he maintains a busy schedule of chamber concerts alongside renowned partners. Deeply attached to lied and mélodie repertoire, he enjoys a privileged connection with vocal music. A Steinway Artist since 2019, he teaches at the École Normale de Musique de Paris – Alfred Cortot. His critically acclaimed discography includes *Fantaisie* (2016) as well as *Vers l'ailleurs* (2019) and *À la Mazur* (2022). He continues his exploration of the French tradition on his latest album, *Fauré en héritage*, released by Mirare in 2026.

Vous aimeriez aussi / You may also like



Les grandes ballades de Schubert

LIEDER DE SCHUBERT : AN 3

Mardi 3 novembre • 19h30

Konstantin Krimmel, baryton
Ammiel Bushakevitz, piano

Ce concert met à l'honneur les grandes ballades de Schubert, ces récits musicaux où se déploient avec une intensité saisissante le drame, le fantastique et la profondeur propres au génie du compositeur.

Calendrier / Calendar

Jeudi 14 mai 19h30	JINJOO CHOO, violon HENRY KRAMER, piano	Œuvres de Chausson, Saint-Saëns, Schulhoff et Stravinsky
Vendredi 15 mai 19h30	LES VIOLONS DU ROY <i>Souvenir de Florence</i>	Œuvres d'Assiginaak, Fauré, Mozetich et Tchaïkovski
Mardi 19 mai 19h30	<i>La flûte à travers le monde</i>	Ce concert inusité vous fait découvrir plusieurs des plus beaux spécimens de la flûte.

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

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 :

LES VIOLONS DU ROY • *Souvenir de Florence*
Vendredi 15 mai à 19h30



Découvrez la
programmation
complète et
achetez vos
billets en ligne

sallebourgjie.ca
bourgjehall.ca

