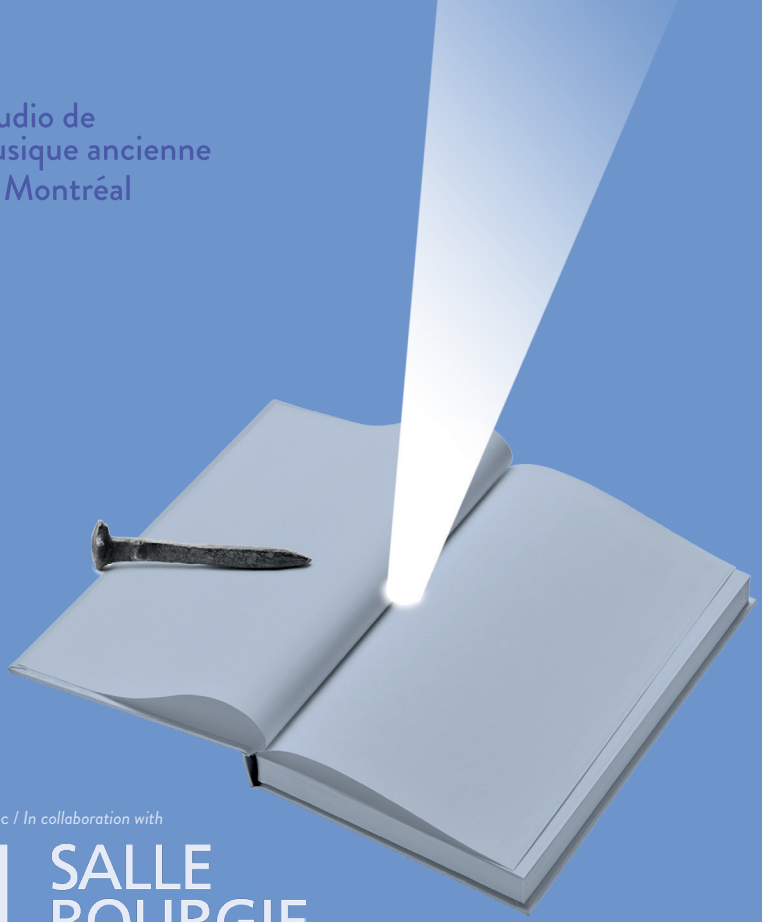
SMAM Studio de musique ancienne de Montréal



En collaboration avec / *In collaboration with*

SALLE BOURGIE

DES PIEDS À LA TÊTE

MERCREDI
31 MARS 2021
JEUDI
1 AVRIL 2021
—19 h

Le cycle des sept cantates *Membra Jesu nostri* BuxWV 75 de Dietrich Buxtehude

The seven cantatas of Buxtehude's Membra Jesu nostri, BuxWV 75

SALLE BOURGIE

Diffusion en différé (On Demand) jusqu'au jeudi 8 avril 2021 - 19 h

STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL

© Katya Konioukhova

Acclamé pour ses « textures enveloppantes et ses sonorités lumineuses et envoûtantes », le Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM) s'est taillé, depuis presque cinquante ans, une place de choix dans le milieu musical du Québec et du Canada.

Fondé en 1974 par Christopher Jackson, Réjean Poirier et Hélène Dugal, et placé aujourd'hui sous la direction musicale d'Andrew McAnerney, le SMAM est formé de 12 à 18 chanteurs professionnels choisis pour la pureté et la clarté de leurs voix.

Le SMAM a produit au fil d'un demi-siècle une remarquable discographie. Le dernier enregistrement, *L'Homme armé*, est consacré aux maîtres franco-flamands de la polyphonie. Il vient de paraitre sous étiquette ATMA Classique (février 2021).

Founded in 1974 by Christopher Jackson, Réjean Poirier and Hélène Dugal, the mission of the SMAM is to perform sacred and secular early music, with a particular focus on choral works composed before 1750, to share the vitality, sensuality, and emotional depth of early music.

Directed by Andrew McAnerney since 2015, the SMAM is composed of 12 to 18 singers chosen for the remarkable clarity and purity of their voices.

The SMAM has produced over half a century a remarkable discography. Its new recording, L'Homme armé, is devoted to the early masters of Franco-Flemish polyphony, and was just released on the ATMA Classique label (February 2021).

Après le concert *Guerre d'amour*, qui présentait un Monteverdi guerrier et amoureux, nous revenons aujourd'hui à nos amours habituelles, la musique sacrée. Même si la pratique religieuse n'a plus l'intensité qu'elle revêtait jadis, certaines œuvres sont toujours associées aux deux moments les plus forts du calendrier liturgique, Noël et la Semaine sainte. Désir, peut-être, de ne pas rompre tout à fait avec ce qui nous a caractérisé pendant si longtemps, nous avons encore un fil à la patte, et ça n'est pas plus mal…

Tous les prétextes sont bons pour présenter les innombrables compositions religieuses générées par les siècles, comme cette bouleversante méditation sur les souffrances du Christ en croix composée par Buxtehude pour les Jours saints. Quel que soit l'état de notre foi, elles peuvent être goûtées aujourd'hui pour elles-mêmes, dans leur beauté intrinsèque et même dans le message qu'elles véhiculent.
Bon concert!

After the love and war of Monteverdi Eighth Book of Madrigals with Guerre d'amour, *our next concert returns to SMAM's most familiar genre, sacred music. While religious practice may not influence our daily lives to the same extent as before, we continue to associate certain works with notable parts of the church year: Christmas and Holy Week.*

Today we focus on a 17th-century Lutheran masterpiece, a meditation on the sufferings of Christ on the cross, composed for Holy Week. Whether we approach the work as just beautiful music, as an inspiration for reflection, or in its intended form as a meditation on the life and death of Jesus in the days before Easter, the intrinsic beauty of Buxtehude's writing will surely calm and inspire you.
Enjoy the concert!

Andrew McAnerney
Directeur musical
Artistic Director
SMAM

© Katya Konioukhova

IN MEMORY OF RÉJEAN POIRIER

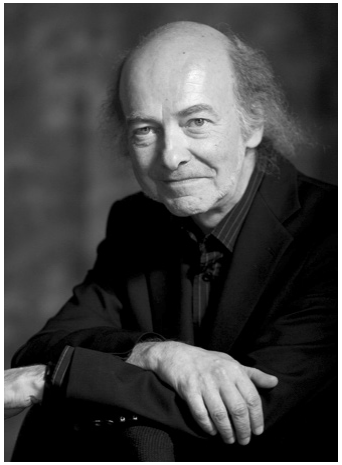
Réjean Poirier passed away on December 23, 2020, at the age of 70.

An important representative of early music in Quebec and Canada, organist and harpsichordist Réjean Poirier studied music at the Montreal and Toulouse conservatories with Bernard Lagacé, Kenneth Gilbert, and Xavier Darasse, going on to win several highly prestigious First Prizes. In 1974, with two friends and organists - Hélène Dugal and Christopher Jackson - passionate about the music of the Renaissance and the Baroque, he founded the Studio de musique ancienne de Montréal, of which he remained musical co-director for close to fifteen years, while at the same time enjoying a successful teaching career. In 1990, he established the instrumental Da Sonar ensemble and he also co-founded two organ concert societies: Pro Organo and Les Concerts d'orgue de Montréal. A professor emeritus at the Université de Montréal among other institutions - with students that included Geneviève Soly, Luc Beauséjour, Mylène Bélanger, Catherine Todorovski and Christophe Gauthier - he was also Dean of the Faculty of Music from 1998 to 2006.

In keeping with the great movement to revive the performance of early music repertoires that had gained momentum in England, Germany, Austria, and the Netherlands in the 1960s, the SMAM originally consisted of two components: one dedicated to instrumental music, led by Réjean Poirier, and the other, led by Christopher Jackson, dedicated to the vocal repertoire. In the early years, the instrumental ensemble, of variable scale, and the choir, which also included solo voices, performed on an alternating basis or joined forces for large-scale works requiring choir and orchestra. After Mr. Poirier's departure in 1988, the SMAM became an exclusively vocal ensemble. After leaving the position of co-director of the SMAM, Réjean Poirier continued to perform the basso continuo parts of most of the ensemble's concerts and recordings.

All those who knew or crossed paths with Réjean Poirier will remember his kindness and sensitivity - he was always generous, reserved, and good-natured - not to mention his intelligence and his sense of humour… On behalf of all musicians on the early music scene in Quebec and Canada, we thank Réjean Poirier from the bottom of our hearts for his passion and his invaluable work.

À LA MÉMOIRE DE RÉJEAN POIRIER



Réjean Poirier nous a quittés le 23 décembre 2020, à l'âge de 70 ans.

Important représentant de la musique ancienne au Québec et au Canada, Réjean Poirier, organiste et claveciniste, a fait ses études musicales aux Conservatoires de Montréal et de Toulouse auprès de Bernard Lagacé, Kenneth Gilbert et Xavier Darasse, avant de remporter quelques premiers prix des plus prestigieux. En 1974, il fonda avec deux amis organistes passionnés par les musiques de la Renaissance et du Baroque, Hélène Dugal et Christopher Jackson, le Studio de musique ancienne de Montréal, dont il assuma la codirection musicale pendant près de quinze ans, tout en amorçant une belle carrière dans l'enseignement. En 1990, il mit sur pied l'ensemble instrumental Da Sonar et il a également cofondé deux sociétés de concerts d'orgue : la Société Pro Organo et les Concerts d'orgue de Montréal. Professeur émérite de l'Université de Montréal, entre autres institutions – on compte Geneviève Soly, Luc Beauséjour, Mylène Bélanger, Catherine Todorovski et Christophe Gauthier parmi ses élèves –, il y a occupé par la suite, de 1998 à 2006, les fonctions de doyen de la Faculté de musique.

Inscrivant ses activités dans le grand mouvement du renouveau de l'interprétation des répertoires anciens qui avait pris son essor en Angleterre, en Allemagne, en Autriche et aux Pays-Bas dans les années 1960, le SMAM comportait à l'origine deux volets : l'un consacré à la musique instrumentale, dirigé par Réjean Poirier, et l'autre, dirigé par Christopher Jackson, au répertoire vocal. Les premières années, l'ensemble instrumental, à géométrie variable, et le chœur, qui comprenait aussi dans ses rangs les voix solistes, se produisaient en alternance ou unissaient leurs forces pour les grandes œuvres avec chœur et orchestre. Le SMAM devint un ensemble exclusivement vocal après le départ de M. Poirier en 1988, mais celui-ci a continué à assurer la basse continue pour la plupart des concerts et des disques de l'ensemble.

Tous ceux et celles qui l'ont côtoyé se souviendront de la sensibilité et de la gentillesse de Réjean Poirier, toujours généreux, réservé et d'une grande douceur, sans oublier son intelligence et son sens de l'humour… Nous tenons, au nom de tous les musiciens et musiciennes du monde « ancien » du Québec et du Canada, à le remercier du fond du cœur pour sa passion et son travail essentiel.

L'ENSEMBLE | *THE ENSEMBLE*

CHANTEURS.SES | *SINGERS*

SOPRANOS
Marie Magistry, Stephanie Manias

ALTO
Josée Lalonde

TÉNOR | *TENOR*
Haitham Haidar

BASSE | *BASS*
Normand Richard

INSTRUMENTISTES | *INSTRUMENTALISTS*

VIOLON I | *VIOLIN I*
Tanya LaPerrière

VIOLON II | *VIOLIN II*
Guillaume Villeneuve

VIOLES DE GAMBE | *VIOLAS DA GAMBA*
Mélisande Corriveau, Susie Napper, Marie-Laurence Primeau

ORGUE POSITIF | *ORGAN*
Christophe Gauthier

CHEF | *CONDUCTOR*

Andrew McAnerney

Accord de l'orgue : Tempérament mésotonique 1/6 de coma; bémols : *si*, *mi* et *la*; dièses : *do* et *fa*; jeux : 2', 4' et 8' - diapason : *la* 440

Ce concert est présenté en partenariat avec : LE DEVOIR

PROGRAMME MUSICAL | *MUSICAL PROGRAMME*

Hommage à Réjean Poirier - Tarquinio Merula (1595-1665)
SONATA CROMATICA PER ORGANO

Dietrich Buxtehude (v. 1637-1707)
MEMBRA JESU NOSTRI, BuxWV 75 (1680)

Cantate I, ***Ad pedes*** (aux pieds), pour deux sopranos, alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *do* mineur
Sonata - Concerto à 5 - Air [soprano I] - Air [soprano II] - Air [basse] - Concerto *da capo*

Cantate II, ***Ad genua*** (aux genoux), pour deux sopranos, alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *mi* bémol majeur
Sonata *in tremulo* - Concerto à 5 - Air [ténor] - Air [alto] Air [deux sopranos et basse] - Concerto *da capo*

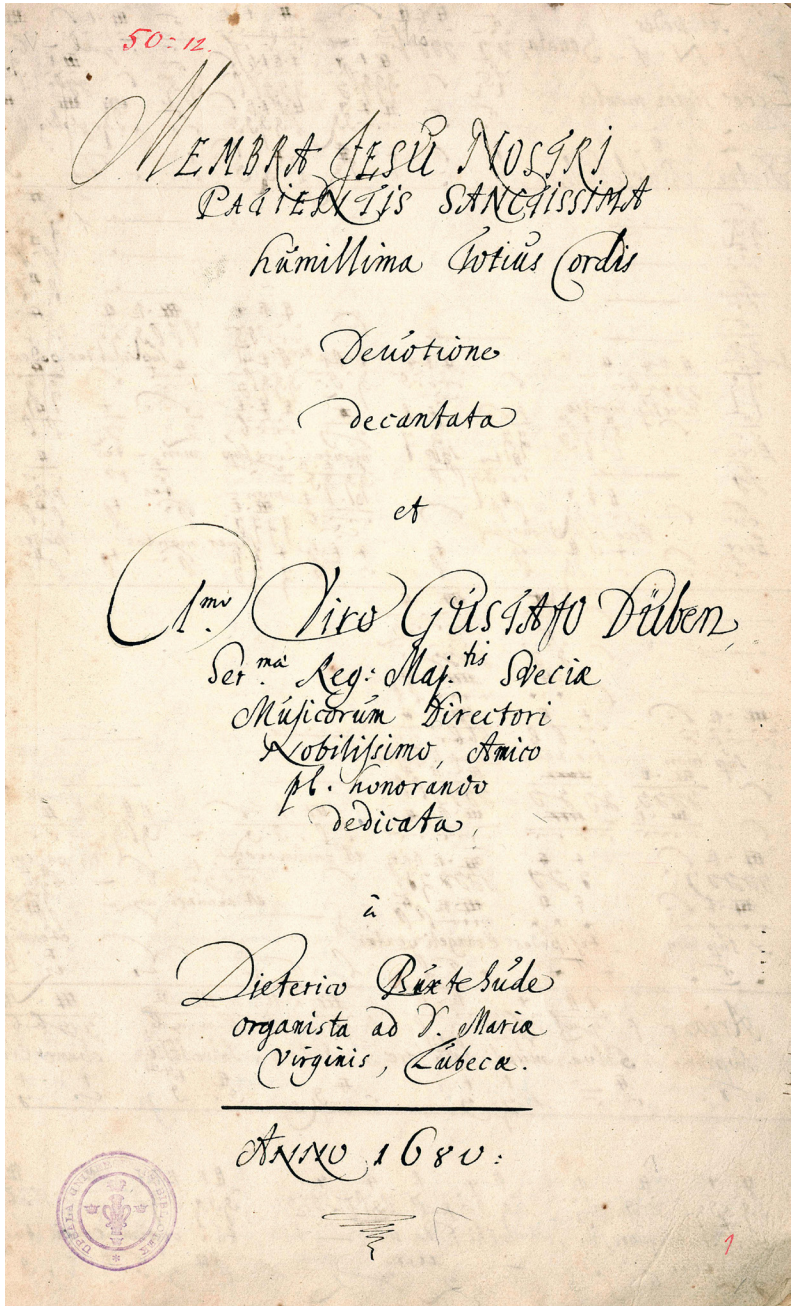
Cantate III, ***Ad manus*** (aux mains), pour deux sopranos, alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *sol* mineur
Sonata - Concerto à 5 - Air [soprano I] - Air [soprano II] - Air [alto, ténor et basse] - Concerto *da capo*

Cantate IV, ***Ad latus*** (au côté), pour deux sopranos, alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *ré* mineur
Sonata - Concerto à 5 - Air [soprano I] - Air [alto, ténor et basse] - Air [soprano II] - Concerto *da capo*

Cantate V, ***Ad pectus*** (à la poitrine), pour alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *la* mineur
Sonata - Concerto à 3 - Air [alto] - Air [ténor] - Air [basse] - Concerto *da capo*

Cantate VI, ***Ad cor*** (au cœur), pour deux soprano, basse, trois violes de gambe et basse continue en *mi* mineur
Sonata - Concerto à 5 - Air [soprano I] - Air [soprano II] - Air [basse] - Concerto *da capo*

Cantate VII, ***Ad faciem*** (à la face), pour deux sopranos, alto, ténor, basse, deux violons et basse continue en *do* mineur
Sonata - Concerto à 5 - Air [alto, ténor et basse] - Air [alto] - Concerto *da capo* - Amen


50:12.

MEMBRA JESU NOSTRI
PATIENTIS SANCTISSIMA
humillima Totius Cordis
Deuotione
decantata
et
Cl.mo Viro Gustafo Düben,
Ser.ma Reg: Maj.tis Sveciæ
Musicorum Directori
Nobilissimo, Amico
pl. honorando
dedicata,
à
Dieterico Buxtehude
organista ad V. Mariæ
Virginis, Lubecæ.

ANNO 1680:

Manuscrit du *Membra Jesu nostri* de Buxtehude

DES PIEDS À LA TÊTE

[L'œuvre] évoque à la fois la compassion dont est saisie l'âme chrétienne devant chacun des membres blessés de son Sauveur et le mouvement de prière qui la pousse à revendiquer pour elle la grâce incommensurable dont la douleur du Christ est porteuse.

Jean-François Labie,
Le Visage du Christ dans la musique baroque, 1992

[The work] simultaneously evokes both the compassion that fills the soul of a Christian contemplating each of the wounded body parts of his or her Saviour, and the impulse that drives him or her to claim the unending grace that Christ's suffering brings.

Jean-François Labie,
Le Visage du Christ dans la musique baroque, 1992

Dès la fin du XVIe siècle, grâce à Martin Luther, qui accordait à la musique et à son exercice une valeur primordiale, les villes allemandes, même les plus minuscules, entretiennent, comme les cours princières, des musiciens, des organistes, des cantors, des maîtres de chapelle, et veillent à la formation musicale des enfants. Offrant une consolation sans pareille, cette pratique artistique allait aider puissamment les pays germaniques à se remettre des affres de la guerre de Trente ans, ce conflit dévastateur qui, termi-

Martin Luther accorded paramount important to music and music making. Thanks to his influence, towards the end of the 16th century, even the very smallest German towns, just like princely courts, supported musicians, organists, cantors, and choirmasters, and saw to the musical education of children. The incomparable consolation this artistic practice provided greatly helped the Germanic countries get over the torments of the Thirty Years' War; it ended in 1648, after killing half their inhabitants. Constant contact with death and disaster gave greater

NOTE DE PROGRAMME | *PROGRAMME NOTES*

né en 1648, avait réduit de moitié le nombre de leurs habitants. Le contact permanent avec la mort et les malheurs de toutes sortes donne alors plus de poids que jamais au message chrétien prêchant, par le moyen de la musique, l'espoir en un bonheur éternel au-delà des tourments de la vie sur terre.

Tout au long du XVIIe siècle, les compositeurs germaniques vont constituer un magnifique répertoire de musique sacrée en empruntant les formes mises sur pied et sans cesse renouvelées par les Italiens, les premiers maîtres du Baroque musical. Ces emprunts, ils les ont accommodés cependant à leur langue et à leur mentalité avec un souci harmonique, une densité contrapuntique, une variété de formes et une profondeur absolument uniques. À part quelques rares textes latins, les livrets de ces œuvres, en langue allemande, ont diverses origines; les sujets en sont le désarroi de l'âme en état de péché, l'assurance confiante de rencontrer Jésus dans la mort ou la louange divine. La charge expressive de cette production exceptionnelle, que couronnera l'œuvre de Bach au siècle suivant, amène Philippe Beaussant à constater que « toute l'Allemagne du XVIIe siècle semble brisée d'émotion mal contenue ».

weight than ever before to the message of Christianity, preached through the medium of music: the hope for eternal happiness after the sufferings of life on earth.

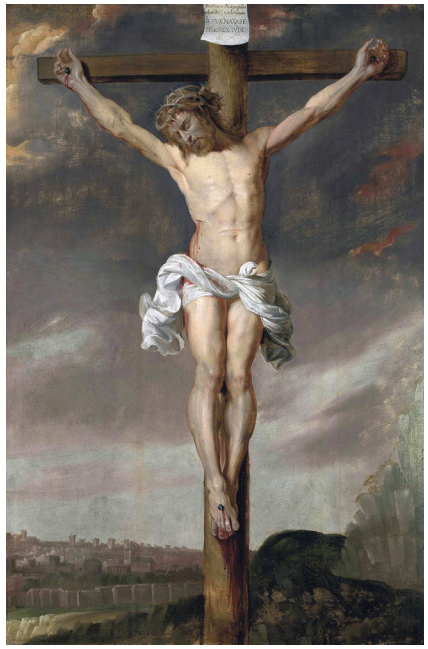
Throughout the 17th century, German composers built their magnificent repertoire of sacred music by borrowing vocal and instrumental forms that Italians, the first masters of Baroque music, had developed and continually renewed. German composers, however, adapted these borrowings to their own language, and carefully gave them absolutely unique qualities of harmony, contrapuntal density, formal variety, and depth. Apart from a few rare Latin texts, the libretti of these works are in German, and have diverse origins. The subjects dealt with the confusion of the soul in a state of sin, the confident assurance of encountering Jesus in death, and divine praise. The emotional charge of this exceptional production, which Bach's work would crown in the following century, led Philippe Beaussant to state that "all Germany of the 17th century seems torn apart by poorly restrained emotion."

The lofty figure of Dietrich Buxtehude dominated the second half of the century. He was probably born in 1637 in Helsingborg, then in Danish territory. His father, an organist and

La haute figure de **Dietrich Buxtehude** domine la seconde moitié du siècle. Né probablement en 1637 à Helsingborg, alors en territoire danois, il reçoit sa première éducation musicale avec son père, organiste et maître d'école; quelques années plus tard, il étudie peut-être à Hambourg avec Heinrich Scheidemann, lui-même un élève à Amsterdam de Jan Pieterszoon Sweelinck. Après avoir été un temps organiste à la Marienkirche de sa ville natale puis à celle d'Elseneur, il succède en 1668 à Franz Tunder comme organiste de la Marienkirche de Lübeck, une ville de la Hanse sur la mer Baltique, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1707. Aux diverses activités demandées par ses fonctions, Buxtehude ajoute bientôt l'organisation des *Abendmusiken*, concerts de musique sacrée donnés le soir des cinq dimanches qui vont de la Saint-Martin à Noël, ainsi que la formation de nombreux élèves, dont, pendant quatre mois en 1705, un jeune Bach de vingt ans.

En 1680, Buxtehude envoie à son ami Gustav Düben le manuscrit des *Membra Jesu Nostri patientis sanctissima*, titre qu'on peut traduire par *Très saints membres de Notre Seigneur Jésus souffrant*. Düben était à Stockholm, maître de chapelle de la

schoolmaster, was his first music teacher. Several years later he may have studied at Hamburg with Heinrich Scheidemann, who in turn had been a student of Jan Pieterszoon Sweelinck. In 1668, after some time as organist at the Marienkirche first in his native city and then in Elsinore, Buxtehude took over from Franz Tunder as organist at the Marienkirche of Lübeck, a city on the Baltic sea and a member of the Hanseatic League. He remained in this post until his death in 1707. To the various functions required by this job,



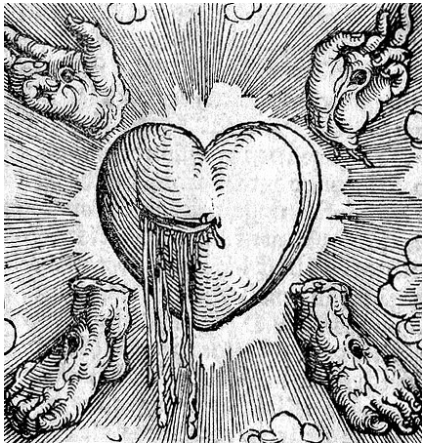
Le Christ en croix,
tableau de l'atelier de Rubens

Cour de Suède et les deux musiciens entretenaient depuis une dizaine d'années une relation épistolaire. Düben rassemblait dans le cadre de son travail ce qui allait devenir une importante collection (aujourd'hui conservée à l'université d'Uppsala) de partitions de divers auteurs, parmi lesquelles plus d'une centaine d'œuvres de Buxtehude, qui auraient été perdues sans cette initiative.

Relevant d'une ancienne tradition de vénération du Christ de Pitié, les *Membra Jesu Nostri* rassemblent sept « cantates » s'adressant chacune à une partie, de bas en haut, du corps supplicié de Jésus sur la croix : les pieds, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le cœur et la face. Le livret de l'œuvre est emprunté à un long poème médiéval en strophes de cinq vers chacune intitulé *Salve mundi salutare*, qu'on a cru longtemps l'œuvre de Bernard de Clairvaux. À part la section touchant le côté, toujours attribuée à ce dernier, des recherches récentes montrent que la plus grande partie du texte serait de la plume d'Arnulf de Louvain, moine cistercien mort en 1250, alors que la partie sur le cœur est extraite d'une séquence d'un chanoine prémontré, Hermann Joseph von Steinfeld. Ce texte d'intense dévotion était très populaire dans l'Allemagne du XVIIe

Buxtehude soon added the organization of Abendmusiken, *evening concerts of sacred music given on the five Sundays between Saint Martin's Day (November 11) and Christmas, as well as the training of numerous students. During four months in 1705, these students included Bach, then 20 years old.*

In 1680, Buxtehude sent to his friend Gustav Düben the manuscript of Membra Jesu Nostri patientis sanctissima, *a title that can be translated, literally, as 'The Very Holy Body Parts of our Suffering Lord Jesus'. Düben was conductor of the Swedish court orchestra. The two musicians had been exchanging letters for a dozen*



Les plaies du Christ,
gravure de Sigmund Grimm, 1520

NOTE DE PROGRAMME | *PROGRAMME NOTES*

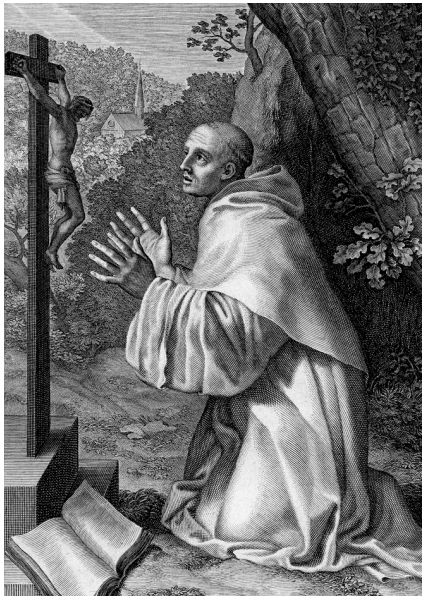
siècle, comme en témoignent de nombreuses éditions tant en latin qu'en traduction allemande, et la version dont Buxtehude s'est sans doute servi a été publiée à Hambourg en 1633 sous le titre ***D[omini] Bernhardi Oratio rhythmica***.

Pour chacune des sept cantates, le compositeur a choisi trois strophes, dont la première commence chaque fois par l'injonction « *Salve* ». Il les fait précéder d'un court texte extrait de la Bible en lien avec le thème de la cantate. Ce premier passage est traité sous forme chorale à trois ou cinq parties dans un « concerto », c'est-à-dire un mouvement libre de style concertant pour voix et instruments. L'œuvre prévoit un accompagnement de deux violons, mais pour accentuer l'importance symbolique du cœur de Jésus, la *Sixième Cantate* troque ceux-ci pour un ensemble de violes de gambe. Après une *Sonata* d'introduction, ces concertos font alterner sections en imitation et passages homophones. Suivent les trois strophes du poème, confiées chacune à une ou quelques voix, le plus souvent sur le même matériau thématique; ce sont de courts airs strophiques avec ritournelles de violons (ou de violes). Dans les dernières strophes des *Cinquième*, *Sixième* et *Septième Cantates*, les instruments accompagnent les voix tout du long.

years. One of Düben's duties was to assemble what was to become an important collection (now conserved at the University of Uppsala) of scores by various authors, including more than 100 by Buxtehude, which would have otherwise have surely been lost.

Harking back to an old tradition of venerating Christ's passion, the Membra Jesu Nostri *assembled seven 'cantatas', each addressed to one part of the body of Jesus as he was being tortured on the cross. Arranged from bottom to top, they are feet, knees, hands, side, chest, heart, and face. The work's libretto is borrowed from* Salve mundi salutare. *Passages of this medieval poem have been variously ascribed to Bernard de Clairvaux; Arnulf van Leuven, a Cistercian monk who died in 1250; and the Premonstratensian monk Hermann Joseph von Steinfeld. This intensely devotional text was very popular in 17th-century Germany, as shown by the number of editions it went through both in Latin and in German translation. The version that Buxtehude almost surely used was that published in Hamburg in 1633 under the title* D[omini] Bernhardi Oratio rhythmica.

For each of his seven cantatas the composer chose three stanzas, the first of which begins, each time, with



Berrnard de Clairvaux méditant devant la Croix, gravure de Nicolas Bazin, 1700

À côté des nombreux figuralismes qui soulignent le sens de certains passages du texte — sixte descendante sur « *vulnerasti* » ou mouvement ascendant sur « *ut in eo crescatis in salutem* » —, Buxtehude indique à deux reprises que les instruments doivent jouer « *in tremulo* », c'est-à-dire en tremblant. Dégageant une « vive intensité émotionnelle », cette manière de répéter les notes traduit, selon Gilles Cantagrel, « l'effroi devant la mort et devant Dieu, maître de la vie et de la mort ». Les affects de la peur et du tremblement constituent depuis la Renaissance la « figure de rhétorique musicale [connue] sous le nom de *timor et tremor* ». C'est, de l'avis de Kerala J. Snyder, « un procédé que Buxtehude réserve pour les passages particulièrement expressifs ».

Sur le manuscrit, le compositeur a indiqué qu'il faut chanter les *Membra Jesu Nostri* « avec la plus humble dévotion et du fond du cœur », mais on ignore si les sept *Cantates* étaient prévues pour un même office, celui du Vendredi saint selon toute probabilité, ou si chacune devait être donnée séparément lors d'un des jours saints à partir du dimanche des Rameaux. Düben a noté que la *Sixième Cantate* convenait à la Passion et la *Première*, « à Pâques ou tout autre temps », mais l'enchaînement cyclique des tonalités et le grand *Amen* final pourraient indiquer une exécution d'un seul tenant.

On connaît bien et depuis longtemps la valeur exceptionnelle de l'œuvre d'orgue de Buxtehude, la seconde en importance après celle de Bach. Mais, de l'avis de Carl de Nys, elle « est en fait moins originale par rapport à la production du temps que [sa] musique vocale ». Cette dernière est encore assurément assez mal connue, mais, même si on

the salutation 'Salve'. He introduces each three-verse section with a setting of a short extract from the Bible in keeping with the theme of the cantata. This introduction is treated as a choral concerto in three to five parts; that is, as a movement in free, concertato style for voices and instruments. The work calls for accompaniment by two violins, but to emphasize the symbolic importance of the heart of Jesus, the sixth cantata replaces the violins with an ensemble of viols. After an introductory sonata, these concertos alternate imitative sections and homophonic passages. The three verses of the poem follow, each assigned to one or several voices and usually with the same thematic material; these are treated as short strophic airs with ritornelli on the violins (or viols). In the last verses of the fifth, sixth, and seventh cantatas, the instruments remain present accompanying the voices.

As well as the numerous figurative uses of music to emphasize the sense of textual passages — the descending sixth of 'vulnerasti' *or the ascending movement on* 'ut in eo crescatis insalutem' *— Buxtehude twice indicates that instruments should play in* tremulo, *that is, while trembling. Repeating notes this way gives, according to Gilles Cantagrel, a "vivid emotional intensity" and conveys "awe in the face of death or of God, the master of life and death." Since the Renaissance, musicians have used this figure of musical rhetoric, known as* timor et tremor *(fear and trembling). According to Kerala J. Snyder, this is "a device [that] Buxtehude reserved for especially expressive passages."*

On the manuscript the composer has indicated that Membra Jesu Nostri *should be sung "with the most humble devotion and from the bottom of the heart." We do not know whether he intended the seven cantatas for a single religious rite, probably that of Good Friday, or if each cantata was to be used separately on each of the holy days starting with Palm Sunday. Düben noted that the sixth cantata was suitable for Passion Sunday, and the first, "for Easter or any other time." The cycle of linked keys and the great final* Amen, *however, suggest the work was intended for performance on a single occasion.*

The exceptional value of Buxtehude's organ work has long been well known; it is rated in importance second only to that of Bach. But, in the opinion of Carl de Nys, it is "actually less original relative to what was being produced then than Buxtehude's vocal work." Buxtehude's vocal work is indeed much

NOTE DE PROGRAMME | *PROGRAMME NOTES*

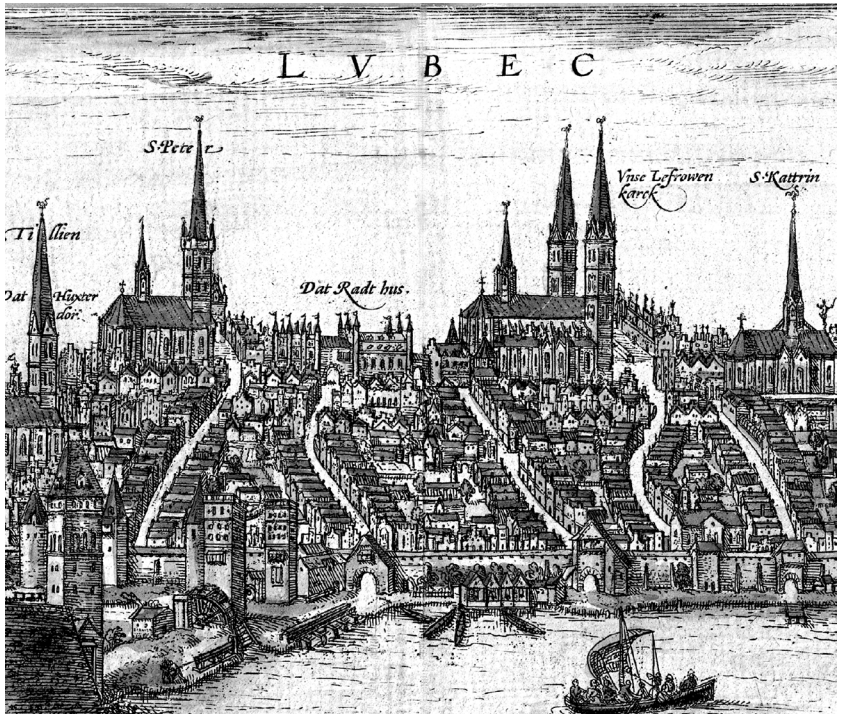
NOTE DE PROGRAMME | *PROGRAMME NOTES*

peut chicaner ce jugement, il reste que le cycle des *Membra Jesu Nostri* demeure un des plus hauts sommets de la musique sacrée luthérienne.

© François Filiatrault, 2021

less well known than his organ work. Even though we can quibble with de Nys' opinion, it is clear that the cycle Membra Jesu Nostri *remains at the summit of Lutheran sacred music.*

© François Filiatrault, 2021
Translated by Sean McCutcheon



Lübeck au XVIIe siècle, gravure anonyme

ÉQUIPE LIVETOUNE | LIVETOUNE TEAM

PRODUCTEUR / *PRODUCER*
Guillaume Lombart

CHARGÉE DE PRODUCTION / *PRODUCTION MANAGER*
Nadia Houle

COORDONNATEUR DE PRODUCTION / *PRODUCTION COORDINATOR*
Jesse Caron

ASSISTANT DE PRODUCTION / *PRODUCTION ASSISTANT*
Arthur Guillarme

RÉALISATEUR / *DIRECTOR*
Allen Forouhar

ASSISTANT RÉALISATEUR / *ASSISTANT DIRECTOR*
Louis-Charles Dumais

CADREURS.EUSE / *CAMERA OPERATORS*
Marie Fagiard, Peter Pons, Géovanny Solis

MERCI À NOS PARTENAIRES | *THANKS TO OUR PARTNERS*

Cette représentation est rendue possible grâce au
Plan de relance économique du milieu culturel du gouvernement du Québec

CONSEIL D'ADMINISTRATION SMAM *BOARD*

PRÉSIDENTE / *CHAIRWOMAN*
Marie-Christine Trottier

VICE-PRÉSIDENT / SECRÉTAIRE / TRÉSORIER
VICE PRESIDENT / SECRETARY / TREASURER
Jean V. Lapierre, Dominique Lalonde, Paul Dénommée

ADMINISTRATEURS / *DIRECTORS*
Yacine Amrani, Patricia Davis, Vida Guido, Joanne Lamoureux, Hélène Turcot

ÉQUIPE SMAM *TEAM*

DIRECTEUR MUSICAL / *MUSICAL DIRECTOR*
Andrew McAnerney

DIRECTRICE GÉNÉRALE / *GENERAL MANAGER*
Diane Leboeuf

PRODUCTION / *PRODUCTION*
François Viault

COMMUNICATIONS / *COMMUNICATIONS*
Yoan Leviel

CONSEILLER ARTISTIQUE / *ARTISTIC ADVISOR*
François Filiatrault

CAPTATION SONORE / *RECORDING PRODUCER*
Mark Corwin

BÉNÉVOLES / *VOLUNTEERS*
Martin Bilodeau, Andrée Bissonnette, Kassa Bourne, Élaine Châteauvert, Daniel Desrochers, Susanne Dragffy, Bruno Fuentes, Mireille Langlois, Danielle Lavoie, Geneviève Lemieux, Robin Mader, Pierre-Luc Moreau, Nicole Portelance, Hugues Rondeau, Lydia Rogister, Ho-Thuy Vo.

ÉQUIPE SALLE BOURGIE *TEAM*

SALLE BOURGIE

DIRECTRICE GÉNÉRALE ET ARTISTIQUE /
GENERAL AND ARTISTIC DIRECTOR
Isolde Lagacé

DIRECTRICE ARTISTIQUE ADJOINTE /
ASSOCIATE ARTISTIC DIRECTOR
Sophie Laurent

RESPONSABLE DES COMMUNICATIONS /
COMMUNICATIONS MANAGER
Isabelle Brien

RESPONSABLE DU MARKETING /
MARKETING MANAGER
Julie Olson

RESPONSABLE DE L'ADMINISTRATION / *ADMINISTRATION MANAGER*
Miguel Chehuan Baroudi

RESPONSABLE DE LA BILLETTERIE ET ADJOINTE ADMINISTRATIVE /
BOX OFFICE MANAGER AND ADMINISTRATIVE ASSISTANT
Laurine Pierrefiche

RESPONSABLE DES PROGRAMMES IMPRIMÉS /
CONCERT PROGRAMME MANAGER
Trevor Hoy

RESPONSABLE DE LA PRODUCTION / *PRODUCTION MANAGER*
Nicolas Bourry

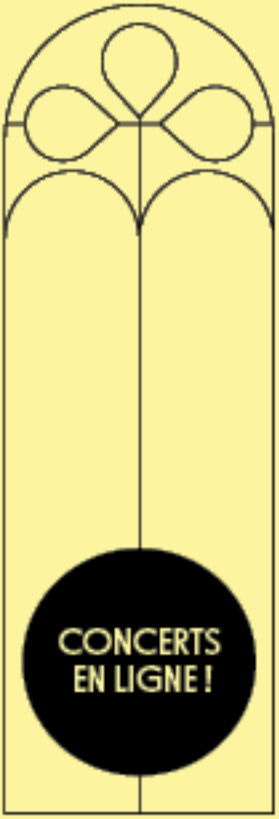
RESPONSABLE TECHNIQUE / *TECHNICAL DIRECTOR*
Roger Jacob

RELATIONNISTE DE PRESSE / *PRESS AGENT*
Alain Labonté

Présenté par

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL

TD



LES VIOLONS DU ROY

Saint-Saëns et le romantisme français

En webdiffusion du 17 avril au 1er mai

Merveilles de l'Italie baroque

En webdiffusion du 2 au 16 mai

Billets : sallebourgie.ca

Présenté par

SALLE BOURGIE

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL

TD