


cpo

Michel-Richard de Lalande
Les Fontaines de Versailles
Le Concert d'Esculape

Margot Rood · Aaron Sheehan · Jesse Blumberg
BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL
Vocal & Chamber Ensembles
Paul O'Dette · Stephen Stubbs · Robert Mealy



Boston Early Music Festival

 radiobremen®



Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer

Michel-Richard de Lalande (1657-1726)

LES FONTAINES DE VERSAILLES

Le Concert d'Esculape • Grande Pièce en G-Ré-Sol

LES FONTAINES DE VERSAILLES, S. 133

Virginia Warnken, mezzo-soprano

Molly Netter, soprano

Aaron Sheehan, tenor

Sophie Michaux, mezzo-soprano

John Taylor Ward, baritone

Brian Giebler, tenor

Margot Rood, soprano

Jesse Blumberg, baritone

Olivier Laquerre, baritone

Latone

Flore

Apollon

Cérés

Encelade

Bacchus

La Renommée

Comus, Dieu des Festins

Le Dieu du Canal

GRANDE PIÈCE EN G-RÉ-SOL, S. 161

LE CONCERT D'ESCULAPE, S. 134

Teresa Wakim, soprano solo

Virginia Warnken, mezzo-soprano solo

Jason McStoots, tenor solo

Aaron Sheehan, tenor solo

Jesse Blumberg, baritone solo

John Taylor Ward, baritone solo

BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL

VOCAL & CHAMBER ENSEMBLES

Paul O'Dette & Stephen Stubbs, *Musical Directors*

Robert Mealy, *Concertmaster*

Gilbert Blin, *Drama Coach* • Kathleen Fay, *Executive Producer*

LES FONTAINES DE VERSAILLES

1	Ouverture	2'48
	Scène Première	
2	D'où vient que dans ces lieux (Latone, Flore)	3'04
	Scène Seconde	
3	Arrête ici, mon fils (Latone, Apollon)	1'43
4	Venez, venez (Latone, Flore)	2'08
	Scène Troisième	
5	Déesse on attendait ici (Latone, Cérès)	1'39
6	Simphonie de Violons et Flûtes – Arbres, jardins (Chœur des Divinités)	2'14
7	Air de Flore – Jeunes Zéphyr (Flore)	3'17
8	Chaconne	3'02
	Scène Quatrième	
9	Air d'Encelade – Je suis ce géant malheureux (Encelade)	5'29
	Scène Cinquième	
10	Il est donc de retour (Bacchus)	0'58
11	Pour jouir quelques fois de sa noble présence (Bacchus, La Renommée)	3'11

12 Symphonie douce de Flûtes et Violons – Plaintes, regrets (La Renommée, Bacchus, Encelade) 2'51

13 Air pour la Renommée – Qu'on ne parle plus de tristesse ! (La Renommée) 1'06

Scène Sixième

14 Déesse nous voici (Latone, La Renommée, Comus, Chœur) 3'33

15 Menuet – Heureux séjour (La Renommée) 2'09

16 Finissons nos concerts (La Renommée, Flore, Le Dieu du Canal) 2'02

17 Je goûte la douceur (Le Dieu du Canal) 1'44

18 Finissons nos concerts (La Renommée, Chœur) 3'23

GRANDE PIÈCE EN G-RÉ-SOL

19 *Un peu lent* 1'22

20 *Fugato* 1'38

21 *Doucement* 1'31

22 *Gracieusement* 0'43

23 *Gayement* 1'25

24 *Vivement* 1'39

LE CONCERT D'ESCLAPE

25	Ouverture	2'54
26	Esculape aujourd'hui triomphe du tombeau	2'06
27	Apollon qui chérit sa science profonde	4'58
28	Simphonie de Violons et Flûtes – Dans ce qu'il entreprend	2'35
29	Il est le choix du plus grand des Monarques	3'09
30	Publions ses vertus	2'18

T.T.: 72'55

BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL

VOCAL ENSEMBLE

Molly Netter, Margot Rood, Teresa Wakim, *soprano*
Sophie Michaux, Anthea Pichanick,
Virginia Warnken, *mezzo-soprano*
Brian Giebler, Jason McStoots, Aaron Sheehan, *tenor*
Jesse Blumberg, Olivier Laquerre, John Taylor Ward, *bass*

CHAMBER ENSEMBLE

Robert Mealy, *concertmaster*
Cynthia Roberts, *violin*
Sarah Darling, *viola*
Laura Jeppesen, *viola*
Phoebe Carrai, *violoncello*
Gonzalo X. Ruiz, *oboe & recorder*
Kathryn Montoya, *oboe & recorder*
Dominic Teresi, *bassoon & bass recorder*
Paul O'Dette, *theorbo*
Stephen Stubbs, *Baroque guitar & theorbo*
Michael Sponseller, *harpsichord & organ*

Instruments used for this recording

- o Robert Mealy: Baroque violin by Jason Viseltear, 2011, after Giuseppe Guarneri del Gesù.
- o Cynthia Roberts: violin by Jacob Stainer, 1671, Absam, Austria.
- o Sarah Darling: viola by William Whedbee, Chicago, 1987.
- o Laura Jeppesen: anonymous 17th-century viola restored by Fred Lindemann, Amsterdam, 1974.

- o Phoebe Carrai: anonymous violoncello, Italy, ca. 1690.
- o Gonzalo X. Ruiz: oboe by Joel Robinson after Saxon models, 1720s; alto recorder by Takeyama after P. I. Bressan, 1710; voice flute by Gonzalo X. Ruiz.
- o Kathryn Montoya: oboe by Sand Dalton, 2007, after J. H. Eichentopf; alto recorder by Von Huene, 2001, after Denner; voice flute by Von Huene, 2015, after P. I. Bressan; soprano recorder by Von Huene, 2009, after Terton.
- o Dominic Teresi: bassoon by Peter Wolf, 2014, after Johannes Scherer II (1664–1722); bass recorder by Yamaha.
- o Paul O'Dette: 14-course theorbo by Hendrik Hasenfuss, Cologne, 1991, after Pietro Railich, 1635.
- o Stephen Stubbs: Baroque guitars by Ivo Magherini, 1997, based on mid-17th-century Italian models; English theorbo by Andy Rutherford, 1997, based on a drawing by Thomas Mace.
- o Michael Sponseller: harpsichord by Christian Kuhlmann, Bremen, Germany, 1989, after Henri Hemsch; Positive organ by Marc Garnier for Radio Bremen, 1974, 8' and 4', 415/440 Hz.

Acknowledgements

The Boston Early Music Festival wishes to express sincere thanks to the following leadership donors for their support of this recording:

Anonymous
Bernice K. and Ted Chen
Peter and Katie DeWolf
Dorothy Ryan Fay
Kathleen Fay and Glenn A. KnickKrehm
David Halstead and Jay Santos
Robert E. Kulp, Jr.
Drs. Peter Libby and Beryl Benacerraf
Victor and Ruth McElheny
Tom Monahan, *in memory of Joseph O'Brien Monahan*
Lorna E. Oleck
Susan L. Robinson
Joan Margot Smith

Special thanks to the following Directors of the November 2016 Boston Early Music Festival staged production *VERSAILLES: Portrait of a Royal Domain*, which included Marc-Antoine Charpentier's *Les Plaisirs de Versailles* and Michel-Richard de Lalande's *Les Fontaines de Versailles*: Paul O'Dette and Stephen Stubbs, *Musical Directors*; Gilbert Blin, *Stage Director*; Robert Mealy, *Concertmaster*; Melinda Sullivan, *Dance Director*; Anna Watkins, *Costume Designer*; Carlos Fittante, *Choreographer*; and Kathleen Fay, *Executive Producer*.

Thanks also to BEMF Vocal Ensemble members Mireille Asselin, Mireille Lebel, and Oliver Mercer; BEMF Chamber Ensemble member Marilyn Boenau; and BEMF Dance Company member Carlos Fittante, all of whom performed in the November 2016 production of *VERSAILLES: Portrait of a Royal Domain*. Thanks as well to Benoît Dratwicky, Artistic Director of the Centre de musique baroque de Versailles, who offered pre-opera talks prior to November 2016 performances, and to David Evans, for his assistance to Stage Director Gilbert Blin.

The Boston Early Music Festival also wishes to acknowledge the following individuals and organizations for their assistance with this recording: Gilbert Blin, for his essay "Lalande's flourishing spring of 1683 in Versailles"; The Centre de musique baroque de Versailles and in particular Hervé Burckel de Tell, former *General Director*, Benoît Dratwicky, *Artistic Director*, and Julien Charbey, *Managing Director, Research and Publishing*, for permission to use their edition of *Les Fontaines de Versailles* by Michel-Richard de Lalande; Robert Mealy, for his edition of Lalande's *Le Concert d'Esculape*; Charles Weaver, for his edition of Lalande's *Grande Pièce en G-ré-sol* from the 5ème Suite of *Les Simphonies de M. de la Lande*, including the reconstruction of the inner parts (*parties de remplissage*); Ryaan Ahmed, for compiling the recording schedule; Renate Wolter-SeEVERS, Siegbert Ernst, and the staff at The Sendesaal, Bremen, Germany, for recording engineering, supervision, and digital editing; Andrew Sigel, for his editorial assistance; Camille Tanguy, for her editorial assistance to Gilbert Blin; Christian Kuhlmann, for the use of his harpsichord after Henri Hensch, Bremen, Germany, 1989; Radio Bremen, for the use of their positive organ by Marc Garnier, 1974; Veronika Greuel, for use of her Baroque guitar by Ivo Magherini; and BEMF staff members Maria van Kalken, Carla Chrisfield, Peter Charig, Brian Stuart, David Cronin, Elizabeth Hardy, Perry Emerson, Corey King, and Shannon Canavin, for their untiring help in ways too numerous to list here.

Lalande's flourishing spring of 1683 in Versailles

Michel-Richard de Lalande (1657–1726), one of the major French Baroque composers, is rightly known for his abundant production of religious music. Beginning as a young Parisian organist, his career blossomed in the spring of 1683, when he was 25: he was appointed one of four new “sous-maîtres de Chapelle” of King Louis XIV, after the king specifically intervened on his behalf. During his long career in service to the monarch, he composed more than seventy *grands motets*, transforming the style of this religious genre over the course of the next four decades. Lalande also wrote compositions for the stage including serenades, ballets, and divertissements, as well as pieces for the various occasions that court life offered for secular music. Among them, two works, *Les Fontaines de Versailles* and *Esculape*, date from that banner year of 1683. These two pieces, both for voices and instruments yet very different in their intent, were first performed in concerts in Versailles in April and May. That March, Lalande had already shown his skills in the lyrical genre: *L'Amour Berger*, a *Pastorale* in three acts and a prologue, was presented in Paris in a private setting. There is little doubt that his success the year before at the Fontainebleau royal palace, where his *Serenade* was performed for the court, prompted the nobility's patronage of the young composer, and indeed many young aristocrats danced in *L'Amour Berger*. The score is lost, but extracts from the libretto and two tunes were published over the following two months by the magazine *Mercure Galant*, which also commented in a witty understatement, “Mr de La Lande, whose name you know is not unfamiliar to the Court”: Lalande was starting his rapid ascent toward the Sun King.

After his successes in Fontainebleau and in Paris, *Les Fontaines de Versailles* added to Lalande's growing fame. The piece was performed on April 5, 1683, a few weeks before Lalande obtained the coveted position of “sous-maître de Chapelle” as one of the four winners of the contest for the post which took place that very month. The installation in 1682 of the court in Versailles had prompted a renewal of its musical life, and both religious and secular music now had new environments to foster their activities. In the nonspiritual area,

the inauguration of the “Appartements,” soirées taking place in the set of rooms in Versailles where Louis XIV entertained his court three days a week, required a constant supply of music. *Les Fontaines de Versailles* was part of an effort by Lalande to create a body of works perfectly suited for concerts at Versailles, both in terms of musical form and poetic content, which would also demonstrate to the king the composer's abilities to set French texts to music, as his works for the Chapelle Royale were all in liturgical Latin.

In Versailles, young Lalande found a reliable ally in the person of Antoine Morel (ca. 1648–1711), a singer who had been an “ordinaire de la musique du roi,” a permanent royal musician, since 1669. A poet as well as a musician, Morel's first known libretto was for Lalande's celebration of the “Fontaines de Versailles: sur le retour du Roi.” Indeed, in his libretto, Morel imagines the Greco-Roman deities whose sculptures adorn the gardens' fountains of having a meeting in the “grands appartements du Château de Versailles” to celebrate the return of the king. For the concert performance on April 5, 1683, given in front of His Majesty in those grand apartments of his Versailles palace, Morel sang “basse-taille” (a vocal range similar to the modern baritone) and performed the part of Enclade, the crushed giant whose statue adorned a fountain where, “by a new miracle, / In these gardens where pleasure abounds, / To entertain the greatest king in the world, / [he] launch[es] beautiful jets of water into the air.” The royal figure is omnipresent in *Les Fontaines de Versailles*, which neatly dovetailed with Lalande's goal of showing that he could “entertain the greatest king in the world,” though the arrival of a new ambassador from Portugal the same day may have triggered the performance of this regicentric song of praise. During the concert, Louis XIV was the recipient of this private/public homage by the artists of his own “Musique”; furthermore, Morel's characters elaborate on his expected presence: *Les Fontaines de Versailles* is a subtle evocation of the king's relation with “his” gardens.

Gods and goddesses honor the king's arrival in Versailles and respond with fervor to his keen interest in its palace and gardens. The goddess Latone welcomes her son Apollon, the sun god, who admits he is by now merely a symbol of the Sun King. The gods of

the seasons also appear: Flore, the goddess of spring, is followed by Cérés, the goddess of the summer harvest. Bacchus, the god of wine, arrives from India to celebrate the imminent return of the king. The volcanic giant of Sicily, Encelade, although he can easily cause earthquakes, is proud that he can now instead shoot a stream of water into the air for the entertainment of the king. The goddess of Fame comes to proclaim she is inseparable from the King and, along with the other gods, has the privilege to be in the gardens of Versailles. As the god of banquets, Comus feels at home in the gardens, where so many feasts are given. Last but not least, the water god of the Grand Canal claims the unique honor of offering a perfect stage for the nautical entertainments of the monarch. The deities of the fountains agree that the best way to celebrate the "return of the king" to Versailles is to go back to their respective spots in his gardens (order) and have their waters "rise as high as possible into the air" (fervor). The musical evocation of this hydraulic prowess was a challenge brilliantly taken up by Lalande in the concluding chorus.

Fifteen years earlier, an ornamental water feature of the gardens had been the inspiration for *La Grotte de Versailles*, an "Eglogue en musique" that had been created in Versailles in April 1668. This first operatic collaboration between Lully and Quinault focuses on the *Grotte de Thetys*, a fake grotto in the "rustico" style imported from Italy, which contained various sculptures, fountains, and a water organ. Quinault's text is built like the prologues he would later write for Lully's operas; the Eglogue celebrates Louis XIV who "is enjoying this place." It contains an early evocation of the hydraulic feats of Versailles. In the period after 1668, however, the gardens had been enriched with many more features, and the destruction of the *Grotte de Thetys* was already planned due to the impending extension of the château's North wing, which was to begin in 1684. Morel and Lalande offered an updated view on the theme of the water marvels with *Les Fontaines de Versailles*; they did not incorporate the conventional shepherds supposed by Quinault to inhabit Versailles, but instead featured the ancient gods depicted in the fountains found in its park. This poetic shift was fortuitous in that it allowed for the incorporation of music in the "noble style" created for gods and

goddesses by Lully in his "Tragédies en Musique." With his creation of *Les Fontaines de Versailles*, Lalande showed himself to be a new champion of French music.

As all of the statues of the deities figuring in *Les Fontaines de Versailles* were indeed on display in the gardens in 1683, could the order in which the fountains appear in Morel's libretto reflect an actual promenade through the "petit parc"? It does initially seem possible when comparing the libretto with a map of the gardens in this period, as the beginning of the piece presents a spatial logic where, exiting the palace and starting at the fountain of Latone, one would then go down toward the basin of Apollon, and return through the groves of Flore and Cérés. However, as the second half of the piece would offer an erratic meander which goes from north to south and from south to north, it seems clear that, rather than a physical description, *Les Fontaines* is a poetic evocation of the royal domain. Morel would develop this dramaturgy in subsequent librettos for other composers, with *La Diane de Fontainebleau* for Henry Desmarest in 1686, and *Les Bergers de Marly* for Jean-Baptiste Matho in 1687, these two pieces forming, with *Les Fontaines de Versailles*, Morel's trilogy inspired by the royal palaces. Indeed, the libretto of *Les Fontaines de Versailles* specifies that the plot does not take place in the gardens but in the palace. By bringing the statues of Versailles' fountains to life and assembling them in a symposium of the gods in the palace *Appartements*, Morel took the opportunity to praise Louis XIV as the creator of the gardens, "this enchanted domain which he himself has fashioned."

This was not mere flattery as, from 1661 until his death over fifty years later in 1715, the king ordered the initial creation and oversaw the many expansions and improvements to the castle and, even more, the gardens of Versailles. The most skilled and capable men were hired from the scientific and artistic world: architects, engineers, sculptors, gardeners, poets, and artists of all kinds. If their ingenuity created the many marvels that made up Versailles, the combination of them – the overarching concept, its ambition and evolution, the cohesive vision – came from Louis XIV, and the fierce administration he directed. Besides becoming a social and political pole, Versailles was a field of experimentation in arts, sciences,

and techniques. The sovereign's unflinching interest in his gardens and their evolving growth was noted by members of the French Court, while the king met with engineers, designers, and craftsmen to discuss their progress in these areas, and personally examined the efforts of the soldiers employed to transform the landscape. The biggest technical challenge was the mastery of water, and for decades, the engineers for the water works – "les fontainiers" – strove to make the fountains flow. Even when still under construction, the gardens were used as a fantastic theater ground, where temporary sceneries were mixed with water structures and illusion was confused with reality.

When the court settled permanently in Versailles in 1682, the palace and the ever-changing gardens themselves became the incomparable spectacle and a source of wonder. The gardens offered a complex layout of alleys leading to special secluded groves – the *Bosquets* harboring the various fountains and statues – each with its own story and symbolism. This elaborate structure of the gardens allowed many variant routes through the large grounds and it was the king's delight to show his gardens to visitors, giving a personal tour around the parterres, taking them to specific "points de vue." A guide published in 1681 updated a previous one published in 1674 and gave an historical explanation of the allegorical meanings of fountains appearing in the *Bosquets*. Louis XIV himself, updating his itinerary at intervals, ultimately wrote many versions of his own *Manière de montrer les Jardins de Versailles*. The dramatic chain of the appearances by the gods in *Les Fontaines de Versailles* seems to be, in 1683, a kind of operatic version of such a "walker's guide." Whatever the combination, historical, poetical, or royal, the gardens and the fountains therein were as much the triumphant expression of the king's power of art over nature as the Versailles château was one of political supremacy over mankind.

* * *

The praise of the royal power over nature and mankind is also present in *Esculape*, another circumstantial piece by Lalande and Morel, which celebrates not sculpture but another art: medicine. Morel's ode is more cryptic than his libretto for *Les Fontaines de*

Versailles. The title seems to honor Asclepius, the legendary physician from Homeric times, but it is revelatory to reconstruct the chain of events that led to Lalande's composition. In the spring of 1683, a person whose health was "dear to the Crown" of France having been ill, the Versailles Court wanted to celebrate this person's recovery, and the relief of Louis XIV, by offering a celebratory tribute to the art of medicine. In May, a few weeks after *Les Fontaines de Versailles*, the "Concert d'Esculape" was "given for the king in the Versailles apartment of Madame de Montespan," his mistress of many years. Although her power was waning at court, she favored Lalande, who was the harpsichord instructor to her daughters fathered by Louis XIV. Lalande's recent appointment to the Chapelle Royale had further enlarged the composer's influence and the *May Mercure Galant* could refer to "The genius of Mr La Lande so esteemed by all those who have some taste for music."

When Madame de Montespan welcomed the "Concert d'Esculape" into her rooms in Versailles, she may have remembered the *Ballet des Arts*, in which, twenty years before, she performed as a shepherdess and an amazon next to the king. In that Court ballet by Isaac de Benserade, the singing character of "Esculape, God of Medicine" introduces the Entrée dedicated to the art of Surgery, where Lully danced the role of a "learned and skillful" Surgeon to his own music. Building on "the almost universal consent of Antiquity which recognized Asclepius as the first creator of Medicine in general, and which sacrificed to him as the God who presided over health," the Renaissance made the Homeric physician an allegorical character. Like the other Greek and Roman gods and heroes whose images populated the castle and gardens of Versailles, his powers had been extended to the domain of mythology that had "almost always seen Asclepius as the God of medicine after Apollo, because he contrived something more than other physicians."

Easily recognizable by his attribute, a serpent-entwined staff, Asclepius was "the most famous, or most commonly known of all Medicine Inventors; or those who first brought this art to some perfection." To bring the arts to perfection was one of the ambitions of the cultural policy of Louis XIV, and this idea of progress was also essential in the interest of the seventeenth century for the character

of Asclepius as a tutelary figure. Emerging from the empirical practices, observation and experience only, into an era of greater scientific rigor, medicine began then to dominate all the branches of the health professions. It consequently prevailed in the associated research: "Experimental physics, chemistry, anatomy, and botany were perfected, and the progress made by these sciences [...] were the measure of what Medicine itself did." As such, Asclepius had become the symbol of medicine and its evolution, so that a compliment to this tutelary figure was understood as being praise to the progress of medical science under Louis XIV's rule.

In 1683, taking the appearance of a paean to the god of medicine, the allegory went further in Lalande's work and suggested a parallel between Asclepius and a real doctor. Although the exact day of the May performance is not indicated, a few elements in the only existing score copied in 1687 by André Danican Philidor the elder (ca. 1652–1730), the music librarian of the king and another ally of Lalande, give us some indications as to whom. On the top of the title page of the manuscript, the scribe in charge of copying the French poem had written in a small hand: "Remerciement de monsieur philidor a Monsieur Moreau medecin de madame la dauphine mis en musique par monsieur delalande." This expression of thanks, along with the mention of contemporaries, sheds light on the piece and gives some clues to its purpose. First the word "Remerciement" attached to the name of Philidor is here to be understood in the meaning Furetière gave to the word in its singular form, per his famous 1690 *Dictionnaire*: a "compliment that one makes to somebody in testimony of recognition of some benefit that has been received from him, of some good office which he has rendered." Indeed, *Esculape* is a formal act of tribute, which may have been offered, in this case even organized, by Philidor himself, in the shape of Lalande's ode to the god of medicine, to celebrate the physician Moreau.

As the "remerciement" indicates, it was Jean-Baptiste Moreau (ca. 1628–1693), a contemporaneous physician, who was honored in Lalande's piece under the guise of Asclepius. He was the doctor who "triumphs over the grave," and also acclaimed by expressions such as "nothing is as great as his knowledge" and

"admirable is his healing aid." But why such lavish praise, and who was this man being compared to Asclepius? The son of a physician of the medical faculty of Paris, Moreau graduated as a medical doctor in 1648. He was Professor at the Collège Royal in 1671, and Dean of the Faculty of Medicine a year later. Considered to be a "scholar," Moreau was a jealous defender of the privileges the Faculty of Medicine of Paris and a fierce administrator respected by his peers. In the early 1680s, the royal family was growing rapidly, and the doctor of the king was being overworked; on September 15, 1681, Moreau was chosen by Louis XIV to be the first physician of the Dauphine, the wife of the crown prince, a position that he kept until her death in 1690. Undoubtedly, Moreau had the required profile for quickly gaining "credit in court," but it was his extensive medical experience that seems to have been the special reason for earning this royal seal of approval. As the 1683 poem states, Asclepius/Moreau "is the choice of the greatest of Monarchs, / His merit, from that choice, shines even better."

It was thanks to the experience he acquired in the field that the physician earned this "merit." Thus, the *Mercurie Galant*, when it announced the king's choice in 1681, specified the extent of Moreau's experience in the biggest and oldest hospital of the French capital. It insisted that he had "been practicing medicine for several years, Mr. Moreau having been a Doctor of the Hôtel-Dieu, where the almost infinite number of patients treated in a short time gives great knowledge to those seeking to become skilled." But it is in the writings of one of his colleagues that one finds the nature his domain of expertise. The surgeon Paul Portal paid tribute to "Mr. Moreau Head Doctor of the Faculty, long-term Dean, and Professor Royal, at present the First Physician of our grand Princess the Dauphine" as an expert in obstetrics. Since the beginning of the seventeenth century, the progress of embryological knowledge had favored obstetrics, and surgeons were now involved in the art of childbirth, a field hitherto reserved for midwives. Portal, who "had the honor to work under [Moreau's] direction for thirteen years at the Hôtel-Dieu," dedicated his 1685 book *La Pratique des Accouchements* (The Practice of Childbirth) to Moreau. The book was said to have been edited by the physician of the Dauphine and "The Author, by way of gratitude,

did not fail to dedicate his treatise to Mr. Moreau, who had contributed to the perfection of the Book.”

Because it has been recorded that Louis XIV was ill at the beginning of the month of May 1683, it might be assumed that *Esculape* celebrated his recovery, but a reading of the text does not support this hypothesis. The name of the physician Moreau, his domain of expertise, and his post of “Physician of the Dauphine” would seem instead to indicate that the person who had recovered was more likely the Dauphine herself, Maria Anna Victoria of Bavaria (1660–1690). The sung text, which refers to “a health so dear to the Crown,” clearly indicates that the person whose recovery is celebrated in the “Concert d’*Esculape*” had a close family bond with the French royals. Furthermore, this adjective of “so dear” was often used around this time to qualify the place of Dauphine in the affection of the King. Louis XIV had many children but only one legitimate heir to the throne, and as soon as she married the Dauphin (Crown Prince) in 1680, the Bavarian princess became the second most important woman at the French Court after the Queen. The pressure put on the Dauphine to provide children – the requirement was even specified in her wedding contract by her mother-in-law – is based on one of the fundamental requirements of a monarchy: the dynasty needs heirs, preferably in the direct line of descent.

The health of the Dauphine was a matter of the greatest concern as it was paramount that she gave birth to as many children as possible, preferably male ones to perpetuate the lineage. Although Moreau had other patients, he dedicated most of his time to the Dauphine, and for good reasons. In ten years, she was pregnant at least nine times. With numerous miscarriages, of which six are recorded, the health of the Dauphine deteriorated rapidly. Despite these multiple pregnancies only three children survived, all male. A German ambassador praised “Her happy conduct, which, after a miscarriage, the consequences of which were apprehended, gave three princes: the dukes of Bourgogne, of Anjou, and of Berry; which were again followed by some miscarriages. She also had the misfortune to take and keep from them the annoying inconveniences which ruined her health.” After the Dauphine’s initial miscarriage in 1681, the year after her marriage, Moreau became her doctor,

and his actions seem to have been salutary. When the Court arrived to take residence in Versailles in May 1682 amid what was still a massive construction site, it was so messy that the Dauphine, who was pregnant once more, could not bear the noise and the dust. Moreau, breaking all laws of etiquette, advised that she be moved into an isolated pavilion, and it was there she gave birth to the first grandson of Louis XIV on August 6, 1682. The birth of the Duc de Bourgogne was greatly celebrated throughout the kingdom because it gave a second heir to the throne after the Dauphin. In April 1683, the Dauphine was known to be again pregnant; Madame de Maintenon, whose position as the “seconde Dame d’Atour” of the Dauphine’s wardrobe allowed some kind of intimacy with the young lady, could write, speaking of the departure of the Court for an official trip: “the Dauphine does not come: she is pregnant, and everyone is delighted.” The *Mercurie Galant* officially spread the news of “the pregnancy of the Dauphine that we hold safe at the court.”

In May 1683, when *Esculape* was presented in concert, Maria Anna Victoria of Bavaria was several weeks pregnant, and a miscarriage during this vital time may ultimately have been avoided due to the care provided by the competent Moreau. When, in *Esculape*, Morel plays with the French pronoun “il” to include both *Esculape* and Moreau in his praise, he makes a remarkable comparison to Alcides/Hercules: “il sait triompher de la mort” (he knows how to triumph over death). The new pregnancy had been officially announced earlier in May, which prompted poems celebrating the joyous news of the new life to be, and the *Mercurie Galant* noted: “There are no doubts at court about the pregnancy of Madame la Dauphine. This rumor [...] has spread daily, and [...] is confirmed by everything.” The “Concert d’*Esculape*” may also have been an attempt to boost the morale of the Dauphine, as “the King [...] believed, by dint of good treatment, by the gallant and noble turn in which he accompanied his kindness, to bring back the spirit of Madame la Dauphine, and to compel her to keep a court around her.” This third pregnancy was difficult, but Moreau advised a great deal of bed rest and, in December 1683, the Dauphine was to give birth to her second son, the Duc d’Anjou. On this occasion, according to *Mercurie Galant*, the king said to his daughter-in-law, who was

still under doctor's orders to rest: " 'I am, Madam, at the height of my joy, to see that you no longer suffer, and that you have again given a Prince. I only wish for your health.' To which the Dauphine replied, 'Sire, if I have any health to wish for, it is only to do things agreeable to your Majesty.' "

Despite her good will, the Dauphine's ill health made it increasingly difficult for her to carry out her duties at court. "One saw her insensibly renounce the pleasures, and make a solitude where she could escape her own grandeur, and enjoy a deep peace in the middle of a tumultuous Court." Although the court thought she was hypochondriac, it is clear today that if the Dauphine had withdrawn from so much of the world, it was mostly due to poor health. She began to suffer from "vapors" and a nervous depression took hold so that "illness or health became indifferent to her." Madame de Caylus, a lady of the court, is a good witness and her testimony illustrates the court's opinion regarding the health of the Dauphine: "These vapors, taken for actual diseases, made her take violent medications; and finally, these medications, far more than her ills, gave her death, after she had given us three princes." The many "remedies as cruel as the pains themselves" that the Dauphine tried over the years, with and without the prescriptions of Moreau, increased her ill health. All of the good wishes penned by Morel and Lalande ultimately proved to be wishful thinking, and "Le Concert d'Esculape" was duly forgotten.

* * *

After his success with *Les Fontaines de Versailles*, his appointment as "sous-maître de Chapelle," and his worldly "Concert d'Esculape," Lalande's position as court composer was well established by the end of May 1683. The following year the composer married Anne Rebel (1663–1722), who sang the character of La Renommée [Fame] in *Les Fontaines de Versailles*. This "Damoiselle de la Musique du roi" came from a family of musicians, and by this union, Lalande reinforced his commitment to the network of the "Musique royale". A benevolent Louis XIV paid for the wedding festivities, and one of the witnesses for the groom was Antoine Morel, still "ordinaire de la musique du roi" but by now also "valet de

chambre de la Dauphine" (Groom of the Chamber). *Les Fontaines de Versailles* was revived in 1685, possibly in a staged production, transforming the idyll into a little opera; that same year, Lalande was appointed "compositeur de la musique de la chambre." Furthermore, some of its music found its way into Lalande's most celebrated accomplishment in secular music: his *Symphonies pour les soupers du Roy*, compiled by Philidor in 1695, include pieces which come from Lalande's theater music. A number of "tunes" from *Les Fontaines de Versailles* reappear in these suites, removed from their original dramatic context, the *Symphonies* being, as their name suggests, for orchestra only.

"Performed every fifteen days" during the evening meal of the king, these symphonies were used as a key part of the ritual surrounding the royal supper. The practice of associating the sense of taste with that of hearing, combining the pleasures of the palate with those of the ear, had been in use since the Middle Ages, when the orderly ceremony of the feast was choreographed. At the French Court, each visual "entrance" of a dish was associated with a specific piece of music, making the royal meal a celebration of the senses. The *Symphonies pour les soupers du Roy* contain more than 300 movements, which allowed a wide variety of program orders for the suppers.

Among this abundance, one piece stands out because of its close relationship with Louis XIV. The *Grande Pièce en G-ré-sol*, from the Fifth Suite, is reprinted in a 1736 edition under another title, more explicit about its specific identity: *Fantaisie ou Caprice que le Roy demandoit souvent*. This retitling as a "Fantasy or Caprice that the King often requested" happened after Lalande's death, and based on recorded events, says a great deal about the importance the composer attained in the ears of the king. Lalande clearly earned his monarch's high favor early on, for in 1689, Louis XIV appointed the 31-year-old Lalande his "Surintendant de la musique de la Chambre," a title which had previously been held by Lully, and then by one of his sons. Accumulating function after function at the Chapelle Royale and the royal court, Lalande was to fill all of the most prized positions for a musician in France until his death in 1726.

Gilbert Blin

Paul O'Dette

Paul O'Dette has been described as "the clearest case of genius ever to touch his instrument" (*Globe and Mail*). He appears regularly at major festivals the world over performing lute recitals and in chamber music programs with leading early music colleagues.

Mr. O'Dette has made more than 150 recordings, winning two Grammy Awards and receiving eight Grammy nominations and numerous international record awards. *The Complete Lute Music of John Dowland* (a 5-CD set for harmonia mundi usa) was awarded the prestigious Diapason d'Or de l'Année, and was named "Best Solo Lute Recording of Dowland" by BBC Radio 3. *The Bachelor's Delight: Lute Music of Daniel Bachelier* was nominated for a Grammy as Best Solo Instrumental Recording in 2006.

While best known for his recitals and recordings of virtuoso solo lute music, Paul O'Dette is also active as a conductor of Baroque opera. Together with Stephen Stubbs he won a Grammy as conductor in 2015 for Best Opera Recording, as well as an Echo Klassik Award, for their recording of Charpentier's *La Descente d'Orphée aux Enfers* with the Boston Early Music Festival Chamber Ensemble. Their CDs of Conradi's *Ariadne*, Lully's *Thésée*, and Lully's *Psyché*, with the Boston Early Music Festival Orchestra on the **cpo** label, were nominated for Grammys in 2005, 2007, and 2008; their 2015 BEMF CD of Steffani's *Niobe, Regina di Tebe* on the Erato/Warner Classics label was also nominated for a Grammy, and received the coveted Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. Their recording of Charpentier's *Les Arts Florissants* was nominated for Grammy in 2019.

In addition to his activities as a performer, Paul O'Dette is an avid researcher, having worked extensively on the performance of seventeenth-century Italian and English solo song, continuo practices, and lute repertoire. He has published numerous articles on issues of historical performance practice, and co-authored the John Dowland entry in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Paul O'Dette is Professor of Lute and Director of Early Music at the Eastman School of Music and Artistic Co-Director of the Boston Early Music Festival.

Stephen Stubbs

Stephen Stubbs, who won the Grammy Award as conductor for Best Opera Recording in 2015, spent a thirty-year career in Europe. He returned to his native Seattle in 2006 as one of the world's most respected lutenists, conductors, and Baroque opera specialists. He now lives with his family in Santa Clarita, California.

In 2007, Stephen established his new production company, Pacific MusicWorks (PMW), based in Seattle, reflecting his lifelong interest in both early music and contemporary performance. The company's inaugural presentation was a production of South African artist William Kentridge's acclaimed multimedia staging of Claudio Monteverdi's opera *The Return of Ulysses* in a co-production with the San Francisco Museum of Modern Art. PMW's performances of the Monteverdi *Vespers* were described in the press as "utterly thrilling" and "of a quality you are unlikely to encounter anywhere else in the world."

Stephen Stubbs is also the Boston Early Music Festival's Artistic Co-Director along with his long-time colleague Paul O'Dette. Stephen and Paul are also the musical directors of all BEMF operas, recordings of which were nominated for six Grammy awards, including one Grammy win in 2015. Also in 2015, BEMF recordings won two Echo Klassik awards and the Diapason d'Or de l'Année. In 2017, they received the Preis der deutschen Schallplattenkritik.

In addition to his ongoing commitments to PMW and BEMF, other recent appearances have included Handel's *Giulio Cesare* and Gluck's *Orfeo* in Bilbao, Mozart's *Magic Flute* and *Così fan tutte* for the Hawaii Performing Arts Festival, Handel's *Agrippina* and *Semele* for Opera Omaha, Cavalli's *Calisto* and Rameau's *Hippolyte et Aricie* for Juilliard, Mozart's *Il re pastore* for the Merola program, and seven productions for Opera UCLA including Cavalli's *Giasone*, Monteverdi's *Poppea*, and Handel's *Amadigi*. In recent years he has conducted Handel's *Messiah* with the Seattle, Edmonton, Birmingham, and Houston Symphony orchestras.

His extensive discography as conductor and solo lutenist includes well over 100 CDs, many of which have received international acclaim and awards.

Gilbert Blin

Gilbert Blin graduated from the Paris Sorbonne with a Master's degree focusing on Rameau's operas, an interest that he has broadened to encompass French opera and its relation to Baroque theater, his fields of research as historian, stage director, and designer. He was awarded a Doctorate from Leiden University for a thesis dedicated to his approach to Historically Informed Singing.

His début productions include Massenet's *Werther* and Delibes's *Lakmé* for Paris Opéra-Comique, and Meyerbeer's *Robert le Diable* for Prague State Opera. Since his production of Gluck's *Orfeo ed Euridice* for the Drottningholm Theatre in Sweden in 1998, Dr. Blin has established himself as a sought-after opera director for the early repertoire: he directed Vivaldi's *Orlando furioso* for the Prague State Opera, designed and staged Vivaldi's *Rosmira fedele*, Handel's *Teseo*, and Scarlatti's *Il Tigrane* for Opéra de Nice, and directed Lully's *Thésée* and Lully's *Psyché* for the Boston Early Music Festival.

As Stage Director in Residence at BEMF beginning in 2008, Gilbert Blin staged a trilogy of English operas: Blow's *Venus and Adonis*, Purcell's *Dido and Aeneas*, and Handel's *Acis and Galatea*. In 2011, after the staging of Steffani's *Niobe, Regina di Tebe*, he presented Charpentier's *La Descente d'Orphée aux Enfers* and *La Couronne de Fleurs*. In 2013, with his production of Handel's *Almira*, Gilbert Blin was appointed Opera Director of the Boston Early Music Festival. Following his acclaimed staging and set design of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* for the 2009 Boston Festival, Dr. Blin staged Monteverdi's *Orfeo* for the BEMF Chamber Opera Series in 2012 and the composer's *Il ritorno d'Ulisse in patria* in 2015. He created *Versailles: Portrait of a Royal Domain* in 2016, a spectacle comprising pieces by Charpentier, Lully, and Lalande.

His recent productions include Gluck's *Orphée et Eurydice* for Seattle, Campra's *Le Carnaval de Venise* and Steffani's *Orlando generoso* for Boston, and Caccini's *Alcina* for New York.

Robert Mealy

One of America's most prominent Baroque violinists, Robert Mealy has been praised for his "imagination, taste, subtlety, and daring" by the *Boston Globe*. The *New Yorker* has called him "New York's world-class early music violinist."

Mr. Mealy began exploring early music in high school. While still an undergraduate at Harvard College, he was asked to join the Canadian Baroque orchestra Tafelmusik. Since then, he has recorded and toured with a wide range of distinguished early music ensembles in the U.S. and Europe, from Sequentia to Les Arts Florissants. He has led orchestras for Masaaki Suzuki, William Christie, Andrew Parrott, Paul Agnew, and Helmuth Rilling, among many others.

A frequent leader and soloist, Mr. Mealy is principal concertmaster for Trinity Wall Street's choir and orchestra, which recently embarked on their second multi-year survey of the complete Bach cantatas. He is also Orchestra Director of the Grammy Award-winning Boston Early Music Festival Orchestra, which he has led in a decade of festival performances and recordings. The *Boston Phoenix* remarked of one BEMF production that "the most exceptional music came from the pit. Concertmaster Robert Mealy played more music than anyone onstage or off, every measure of it with erudition and compelling energy." He regularly appears at international music festivals from Melbourne to Belgrade; each summer, he is a featured performer at *Les Jardins de William Christie*.

Mr. Mealy is co-director of the seventeenth-century ensemble Quicksilver, whose début recording, *Stile Moderno*, was hailed as "breakthrough recording of the year" by the *Huffington Post*. He has been Director of Juilliard's Historical Performance Program since 2012. From 2003 to 2015, he directed the postgraduate Yale Baroque Ensemble and the Yale Collegium Musicum. Prior to that, he taught at Harvard for over a decade, where he founded the Harvard Baroque Chamber Orchestra. In 2004, he received EMA's Binkley Award for outstanding teaching and scholarship. He has recorded over 80 CDs on most major labels. He still likes to practice.

Kathleen Fay

Kathleen Fay has served as Executive Director of the Boston Early Music Festival since 1989, and as General Manager since 1987. For over three decades, she has been, and continues to be responsible for all administrative, development, financial, and artistic departments of the organization, as well as the management of biennial Festivals, the annual concert seasons in Boston and in New York City at the Morgan Library & Museum, the annual Chamber Opera Series, and the Festival's Baroque Opera Recording Project – an initiative to record BEMF's groundbreaking work in the field of Baroque opera, featuring a total of thirteen CDs to date on the **cpo** and Erato labels, six of which have been nominated for Grammy Awards for Best Opera Recording, and one awarded the Grammy.

Ms. Fay is a founding Trustee of the Catalogue for Philanthropy and serves on the boards of the Cambridge Society for Early Music, Exsultemus, and Constellation Center; she is also a member of the Advisory Board of Harvard University's Early Music Society.

In November 2001, Ms. Fay was named *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* by the French Minister of Culture as a result of her significant contribution to furthering the arts in France and throughout the world. In June 2003, she received the distinguished Arion Award from the Cambridge Society of Early Music for her "outstanding contributions to musical culture." And, in June 2011, the Board of Directors of Early Music America named the *Boston Early Music Festival, Kathleen Fay, Executive Director*, as the 2011 recipient of the Howard Mayer Brown Award, for lifetime achievement in the field of early music.

The BEMF Board of Directors established the permanent Kathleen Fay Leadership Fund in February 2017, in recognition of her thirty-year anniversary leading BEMF. Ms. Fay is a widely respected impresario and promoter of early music in North America and Europe. She holds graduate degrees in Piano Performance and Music Teaching from the Oberlin College Conservatory of Music.

Margot Rood

Soprano Margot Rood's recent and upcoming engagements include appearances with the Cleveland Orchestra, Boston Symphony, A Far Cry, Philharmonia Baroque Orchestra, New Jersey Symphony, Handel and Haydn Society, Charlotte Symphony, Rhode Island Philharmonic, Bach Collegium San Diego, TENET, Seraphic Fire, Lorelei Ensemble, and Boston Early Music Festival, as well as numerous performances with the Renaissance ensemble Blue Heron.

Ms. Rood is a recent recipient of the St. Botolph Emerging Artist Award and the Lorraine Hunt Lieberson Fellowship at Emmanuel Music. Recent recorded releases include the leading role of Emily Webb in *Rem's Our Town* with Monadnock Music, as well as her debut solo album of art song by Heather Gilligan, *Living in Light*. She has recorded numerous early and new works for Albany Records, Sono Luminus, and New World Records, and can be heard on Blue Heron's *Music from the Peterhouse Partbooks Vol. 5*, which received the 2018 Gramophone Award for Early Music.

Aaron Sheehan

Aaron Sheehan regularly performs in the United States, South America, and Europe. He enjoys a reputation as a first-rate interpreter of the works of Bach, Handel, and Mozart, and sang the title role in Boston Early Music Festival's Grammy Award-winning recording of Charpentier's opera *La Descente d'Orphée aux Enfers*.

He has performed concerts at Tanglewood, Lincoln Center, the Metropolitan Museum of Art, Washington National Cathedral, the Early Music Festivals of Boston (BEMF), San Francisco, Vancouver, Washington DC, Carmel, Regensburg, and the Halle Handel Festival, and with American Bach Soloists, Boston Baroque, Handel and Haydn Society, Orpheus Chamber Orchestra, Pacific MusicWorks, Philharmonia Baroque Orchestra, and Tafelmusik.

His other roles with BEMF include *L'Amour and Apollon* in Lully's *Psyché*, the title roles in Charpentier's *Actéon*, Monteverdi's *Orfeo*, Handel's *Acis and Galatea*, and Steffani's *Orlando generoso*, Apollon and Un Plaisir in *Versailles: Portrait of a Royal Domain*, *Orfeo* in

Campra's *Le Carnaval de Venise*, Eurimaco in *Il ritorno d'Ulisse in patria*, and Liberto/Soldato in *L'incoronazione di Poppea*.

Jesse Blumberg

Baritone Jesse Blumberg enjoys a busy schedule of opera, concerts, and recitals, in repertoire from the Renaissance to the 21st century. He has performed featured roles at Minnesota Opera, Pittsburgh Opera, Boston Lyric Opera, Atlanta Opera, Boston Early Music Festival, Opera Atelier, and at London's Royal Festival Hall.

Jesse has sung major concert works with American Bach Solists, Boston Baroque, Apollo's Fire, Oratorio Society of New York, The Saint Paul Chamber Orchestra, Early Music Vancouver, and on Lincoln Center's *American Songbook* series, and has made recital appearances with the New York Festival of Song, Marilyn Horne Foundation, and Mirror Visions Ensemble.

His recordings include Bach Cantatas with Montréal Baroque, *Rosenmüller in Exile* with ACRONYM, *Winterreise* with pianist Martin Katz, *St. John Passion* with Apollo's Fire, and Steffani, Charpentier, and Handel operas with Boston Early Music Festival. Jesse is also the founding artistic director of Five Boroughs Music Festival in New York City. His website is at jesseblumberg.com

Virginia Warnken

Hailed by the *New York Times* as an "elegant," "rich-toned alto" with "riveting presence," mezzo-soprano Virginia Warnken is known for her heartfelt interpretations of 17th- and 18th-century opera and oratorio.

In recent seasons, Virginia has appeared as a soloist with the New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, Seattle Symphony, Cincinnati Symphony, Philharmonia Baroque, Boston Early Music Festival, Spoleto Festival, Carmel Bach Festival, TENET, Trinity Wall Street Choir, Seraphic Fire, and Bach Collegium San Diego, among many others.

Also recognized for her exciting and unique performances of avant-garde 20th- and 21st-century works, Virginia is an original member of the groundbreaking Grammy Award-winning alternative-classical vocal band Roomful of Teeth. Lauded by the *New Yorker*, *Rolling Stone*, NPR, and the *New York Times*, Roomful of Teeth is a vocal project dedicated to mining the expressive potential of the human voice. The eight-voice ensemble continually expands its vocabulary of singing techniques and, through an ongoing commissioning process, forges a new repertoire without borders.

John Taylor Ward

"The dynamic young baritone, John Taylor Ward" (Alex Ross, *The New Yorker*) performs regularly as a soloist with the world's finest Baroque musicians and ensembles, including Christina Pluhar and L'Arpeggiata, William Christie and Les Arts Florissants, and Sir John Eliot Gardiner and the English Baroque Soloists.

In 2016, he was featured in the U.S. premiere of Claude Vivier's *Kopernikus*, directed by Peter Sellars, and in 2017 he made his solo débuts at the Salzburg, Berlin, and Luzerner Festspiele. Since then, career highlights include Luciano Berio's *Sinfonia* (New York Philharmonic and Roomful of Teeth), Nick Shadow in Igor Stravinsky's *The Rake's Progress* (conducted by Barbara Hannigan), and Grammy-nominated recordings with the Seattle Symphony and Boston Early Music Festival.

Originally from southern Appalachia, Taylor maintains his connection to rural communities and culture as the co-founder of the Lakes Area Music Festival in Brainerd, Minnesota, and as an international advocate and practitioner of shape-note music.

Brian Giebler

Praised for his "lovely tone and deep expressivity" by the *New York Times*, American tenor Brian Giebler has established an impressive career singing virtuosic and eclectic repertoire "with shine and clarity" (*Opera News*).

"The sweetness of Giebler's impressive high tenor" and his "expressive and elegant phrasing" (*Cleveland Classical*) have been heard recently with The English Concert, The Cleveland Orchestra, Boston Baroque, the Prototype Festival, Grand Rapids Symphony, Virginia Symphony Orchestra, Naples Philharmonic, Syracuse Symphoria, Charlottesville Opera, Mark Morris Dance Group, Boston Modern Orchestra Project, TENET, Apollo's Fire, Handel and Haydn Society, the Oratorio Society of New York (Handel's *Messiah* at Carnegie Hall), and regularly with the Trinity Baroque Orchestra, among others.

Mr. Giebler has won awards at the Bethlehem Bach and American Traditions Competitions, and took second place in the 2018 Lyndon Woodside Oratorio-Solo Competition at Carnegie Hall. For information about his début solo album *A Lad's Love*, please visit www.briangiebler.com.

Olivier Laquerre

Canadian baritone Olivier Laquerre is a laureate of the Paris and the Verviers (Belgium) international voice competitions, and has been in great demand as a soloist since winning the Joseph-Rouleau Award (First Prize) at the Jeunesses musicales voice competition and since joining the Canadian Opera Company Ensemble in 2001.

He is most often heard and seen in Toronto, performing with Opera Atelier, and in Boston with the Boston Early Music Festival. His many recent and upcoming projects with Opera Atelier and BEMF include Mozart's *The Magic Flute*, *Don Giovanni*, and *The Marriage of Figaro* (Toronto), Lalande's *Les Fontaines de Versailles*, Campra's *Le Carnaval de Venise*, and Charpentier's *Les Plaisirs de Versailles*, *La Descente d'Orphée aux Enfers*, and *La Couronne de Fleurs* (Boston).

He has recorded Baroque operas by Lully, Charpentier, and Blow with BEMF, the fifth of which was released in 2019 on the **cpo** label.

Jason McStoots

Reviewers describe Jason McStoots as having an "alluring tenor voice" (*The Arts Fuse*) and as "the consummate artist, wielding not just a sweet tone but also incredible technique and impeccable pronunciation" (*Cleveland Plain Dealer*).

A respected interpreter of Medieval, Renaissance, and Baroque music, his recent appearances with BEMF include *Le Jeu* in Charpentier's *Les Plaisirs de Versailles*, Apollo in Monteverdi's *Orfeo*, and Emete and Giove in Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Other performances include Evangelist in Bach's *St. Mark Passion* (Emmanuel Music), Evangelist and soloist for Bach's *Christmas Oratorio* (Bach Collegium San Diego), and soloist for Monteverdi's *Vespers of 1610* (Green Mountain Project NYC.)

In addition, he has appeared with Boston Lyric Opera, Pacific MusicWorks, Les Délices, TENET, Folger Consort, The Newberry Consort, Pablo Casals Festival, and the Tanglewood Music Center. He is a core member of Blue Heron Vocal Ensemble and can be heard on all their recordings.

Sophie Michaux

Praised for her "warm, colorful mezzo" by *Opera News*, Sophie Michaux has become one of Boston's most versatile and compelling vocalists. Born in London and raised in the French alps, Sophie's unique background informs her artistic identity, making her feel at home in an eclectic span of repertoire ranging from grand opera to French cabaret songs.

A consummate singing actor, Sophie is known for her committed portrayals of a wide variety of roles: Cérés (*Les Fontaines de Versailles*), Rinaldo (*Rinaldo*), Angelina (*La Cenerentola*), Lucretia (*The Rape of Lucretia*), Mrs. Soames (*Our Town*), and Higuchi (*Troubled Water*). She is a core member of the Lorelei Ensemble, Boston's groundbreaking women's ensemble, in which she has been featured soloist in numerous works from Renaissance polyphony to Björk.

Sophie Michaux has sung under the direction of Andris Nelsons, Leonardo García Alarcón, Gabriel Garrido, Lidiya Yankovskaya,

Beth Willer, Scott Metcalfe, Gil Rose, and Michael Sakir, among others.

Molly Netter

Canadian-American soprano Molly Netter enlivens complex and beautiful music, both old and new, with “clear, beautiful tone and vivacious personality” (*New York Times*).

The 2018–2019 season included the U.S. premiere of a new solo work by David Lang conducted by Joe Hisaishi at Carnegie Hall and in Tokyo, as well as solo engagements with the Boston Early Music Festival, Grand Rapids Bach Festival, New World Symphony, New York Baroque Incorporated, and the “Times Arrow Festival” at Trinity Wall Street, where she is also a full-time member of the choir.

Molly has performed as a soloist with the Chicago Symphony Orchestra, Apollo’s Fire Baroque Orchestra, Smithsonian Chamber Orchestra, Albany Symphony, Yale Opera, Heartbeat Opera, BOP Opera in Montreal, Contemporaneous Ensemble, the Staunton Music Festival, with Juilliard415 at Lincoln Center, and in Lorelei Ensemble, Seraphic Fire, TENET, and Clarion Music Society. Molly has toured internationally with the Triplepoint contemporary/jazz ensemble and as a soloist in Japan, Singapore, and Burma under Masaaki Suzuki.

Anthea Pichanick

Bursting onto the musical scene after winning first prize at the prestigious Innsbruck Cesti Competition in 2015, French contralto Anthea Pichanick soon attracted the attention of leading ensembles and conductors, including Le Concert Spirituel and Hervé Niquet, Le Poème Harmonique and Vincent Dumestre, the Budapest Purcell Choir and Orfeo Orchestra directed by György Vashegyi, Matheus and Jean-Christophe Spinosi, Les Musiciens du Louvre and Marc Minkowski, Les Accents and Thibault Noally, and many more.

She has sung at the Théâtre des Champs-Élysées, Salle Gaveau, Théâtre Grevin in Paris, the Chapelle Royale in Versailles, the Seine

Musicale in Boulogne-Billancourt, the Konzerthaus in Vienna, and the Gulbenkian Foundation in Lisbon, as well as in numerous prestigious French festivals and opera houses.

Anthea Pichanick released her first solo album in January 2020, *Motets Napolitains* with Les Accents directed by Thibault Noally, on the La Musica label.

Teresa Wakim

With a voice of “extraordinary suppleness and beauty” (*New York Times*), Grammy-nominated soprano Teresa Wakim is perhaps known best for her “perfect early music voice” (*Cleveland Classical*).

First Place Winner of the International Competition for Early Music in Brunenthal, Austria, she played the role of La Musique in Charpentier’s *Les Plaisirs de Versailles* with the Boston Early Music Festival, which was nominated for a Grammy. Also with BEMF, she sang the role of Flore in their 2015 Grammy Award-winning album of Charpentier’s *La Descente d’Orphée aux Enfers*. Other solo recordings include BEMF’s *Acis and Galatea* in the title role, Handel’s *Almira*, Charpentier’s *Actéon*, Mozart’s *Exsultate, jubilate* with the Handel and Haydn Society, and the Grammy-nominated recording of Brahms’s *German Requiem* with Seraphic Fire.

She has performed concerts with The Cleveland Orchestra, the San Francisco Symphony, Louisiana Philharmonic, Houston Symphony, Charlotte Symphony, Amsterdam Baroque Orchestra, BEMF, Wiener Akademie, Apollo’s Fire, the Handel and Haydn Society, Musica Angelica, Boston Baroque, and Mercury Baroque.

Boston Early Music Festival Vocal Ensemble

The Boston Early Music Festival Vocal Ensemble debuted in November of 2008 in Boston with John Blow’s *Venus and Adonis* and Marc-Antoine Charpentier’s *Actéon*. The ensemble is a collection of fine young singers dedicated to presenting choice operatic and other treasures as both soloists and members of the chorus, under the leadership of BEMF Artistic Directors Paul O’Dette and Stephen Stubbs.

The BEMF Vocal and Chamber Ensemble's début recording of Charpentier's *Actéon*, on the **cpo** label, was released in November 2010. Subsequent **cpo** releases include Blow's *Venus and Adonis* in June 2011, the Charpentier opera double bill of *La Descente d'Orphée aux Enfers* and *La Couronne de Fleurs* in February 2014, which won the Grammy Award in 2015 for Best Opera Recording and the 2015 Echo Klassik Opera Recording of the Year (17th/18th Century Opera), Handel's *Acis and Galatea* in November 2015, and Charpentier's *Les Plaisirs de Versailles* and *Les Arts Florissants*, which was nominated for a Grammy in 2019.

The BEMF Vocal Ensemble has mounted successful tours of its chamber opera productions, including a four-city North American Tour of *Acis and Galatea* in early 2011 that included the American Handel Festival in Seattle, and a North American Tour of the Charpentier double bill in 2014.

Boston Early Music Festival Chamber Ensemble

The Boston Early Music Festival Chamber Ensemble was established in October of 2008, and delighted the public a month later at the inauguration of the Boston Early Music Festival Chamber Opera Series, which debuted in Boston with a production of John Blow's *Venus and Adonis* and Marc-Antoine Charpentier's *Actéon*.

The BEMF Chamber Ensemble is an intimate subset of the BEMF Orchestra. Depending upon the size and scale of a project, the BEMF Chamber Ensemble is led by one or both of BEMF's Artistic Directors, Paul O'Dette and Stephen Stubbs, or by BEMF's Orchestra Director Robert Mealy, and features the best Baroque instrumentalists from around the world.

The BEMF Chamber Ensemble's third CD on the **cpo** label, the Charpentier opera double bill of *La Descente d'Orphée aux Enfers* and *La Couronne de Fleurs*, won the Grammy Award in 2015 for Best Opera Recording. Their fifth CD, Steffani's *Duets of Love and Passion*, featuring sopranos Amanda Forsythe and Emöke Baráth, tenor Colin Balzer, and baritone Christian Immler, was released in September 2017 in conjunction with a six-city tour of North America, and received a Diapason d'Or. Their sixth CD – of Johann

Sebastiani's 1663 *Matthäus Passion* – was recorded immediately prior to their presenting a concert of the work at the prestigious Musikfest Bremen, and was released in February 2018. The seventh CD, a return to Charpentier featuring *Les Plaisirs de Versailles* and *Les Arts Florissants*, was nominated for a Grammy in 2019.

Boston Early Music Festival

The Boston Early Music Festival (BEMF) is universally recognized as a leader in the field of early music. Since its founding in 1980 by leading practitioners of historical performance in the United States and abroad, BEMF has promoted early music through a variety of diverse programs and activities. In 2019, BEMF produced its 30th annual concert season, lauded for presenting early music's brightest stars on the Boston and New York concert stages, as well as its 20th biennial weeklong Festival and Exhibition, hailed as "the world's leading festival of early music" (*The Times*, London). Through these programs and more, BEMF has earned its place as North America's premier presenting organization for music of the Medieval, Renaissance, and Baroque periods and has secured Boston's reputation as "America's early music capital" (*Boston Globe*).

BEMF regularly presents its own Baroque opera productions to great acclaim, from full-length centerpieces of its biennial Festivals to more intimate presentations during the year as part of its Chamber Opera Series. BEMF's recordings of these operas have won the Grammy Award, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, two Echo Klassik awards, the Diapason d'Or de l'Année, and many other accolades. BEMF also tours and presents concerts featuring the BEMF Orchestra and the BEMF Chamber and Vocal Ensembles, which in 2019 included Handel's cantata *Apollo e Dafne* in Boston, and a five-city North American tour of *La storia di Orfeo* with famed countertenor Philippe Jaroussky and soprano Amanda Forsythe.

Lalandes blühender Frühling in Versailles (1683)

Michel-Richard de Lalande (1657–1726), einer der großen Komponisten des französischen Barock, ist zu Recht für seine reichliche Produktion an geistlicher Musik bekannt. Seine Karriere auf diesem Gebiet erlebte im Frühjahr 1683 einen entscheidenden Aufschwung, als der junge, fünfundzwanzigjährige Organist aus Paris, ganz offiziell seine Tätigkeit als »sous-maîtres de Chapelle« Ludwigs XIV. aufnahm, nachdem dieser sich höchstselbst für ihn eingesetzt hatte. Während seiner langen Karriere im Dienste des Monarchen komponierte Lalande mehr als siebzig große Motetten, wobei er den Stil dieser geistlichen Gattung im Laufe der nächsten vier Jahrzehnte verwandelte. Allerdings hat Lalande auch für die verschiedenen höfischen Anlässe geschrieben, die nach profaner Musik verlangten: Er schrieb also Ballette und Divertissements für die Bühne, aber auch Stücke, die zur konzertanten Aufführung gedacht waren. Zwei dieser Werke, *Les Fontaines de Versailles* und *Esculape*, entstanden in jenem günstigen Jahr 1683. Zwar sind beide Stücke, die im April und Mai bei Konzerten in Versailles aufgeführt wurden, für Singstimmen und Instrumente geschrieben, doch sie dienen sehr unterschiedlichen Zwecken. Schon im März des bewußten Jahres hatte Lalande sein Können im lyrischen Genre gezeigt, als *L'Amour Berger*, eine aus Prolog und drei Akten bestehende Pastorale, in einer Pariser Privataufführung gegeben wurde. Im Vorjahr hatte er dem Hof im Palast von Fontainebleau seine *Sérénade* präsentiert und auf Grund dieses Erfolgs die Protektion des Adels gefunden; tatsächlich tanzten in *L'Amour Berger* viele junge Aristokraten. Die Musik ist zwar verschollen, doch der *Mercur* *Galant* veröffentlichte im April und Mai 1683 einige Auszüge des Librettos sowie zwei Melodien des Werkes und sprach mit origineller Untertreibung von Monsieur de La Lande, »dessen Name, wie Sie wissen werden, bei Hofe nicht unbekannt ist«. Damals begann Lalandes rasanter Aufstieg in die Nähe des Sonnenkönigs.

Nach den Erfolgen in Fontainebleau und Paris hatten *Les Fontaines de Versailles* einen direkten Einfluß auf Lalandes wachsende Bekanntheit. Das Stück wurde am 5. April 1683 aufgeführt, einige Wochen, bevor Lalande den begehrten Posten eines »sous-maître

de Chapelle« erhielt, der ihm im selben Monat als einem von vier Wettbewerbspreisträgern zuerkannt wurde. Nachdem sich der Hof im Jahre 1682 in Versailles niedergelassen hatte, erneuerte sich auch das musikalische Leben; sowohl dem geistlichen als auch dem weltlichen Schaffen eröffneten sich nunmehr neue Tätigkeitsbereiche. Auf säkularer Ebene verlangte die Einrichtung der »Appartements«, bei denen Ludwig XIV. den Hof dreimal pro Woche in seinen Gemächern unterhielt, eine unablässige Versorgung mit Musik. *Les Fontaines de Versailles* gehörten zu Lalandes Bestrebungen, ein sowohl seiner Form als auch seines poetischen Inhalts nach perfekt auf Versailles zugeschnittenes Œuvre zu produzieren, um gegenüber dem König auch seine Fertigkeit als Komponist »französischer« Musik ins rechte Licht zu rücken, da ja die liturgischen Texte, die er für die Chapelle Royale benutzte, allesamt mit »lateinischer« Musik vertont wurden.

In der Person des Sängers Antoine Morel (um 1648–1711), der seit 1669 als »ordinaire de la musique du roi«, mithin als fest bestallter Musiker des Königs wirkte, fand der junge Lalande in Versailles einen sicheren Verbündeten. Der Gelegenheitsdichter schrieb sein erstes bekanntes Libretto zu den *Fontaines de Versailles*, mit denen man *le retour du Roi* feierte. Tatsächlich ließ Morel in seinem Text jene griechisch-römischen Gottheiten auftreten, deren Standbilder die Fontänen der Gärten schmückten, und er versammelte sie in den »grands appartements du Château de Versailles«, wo sie dem König ihr Willkommen sangen. Bei dem Konzert, das »am 5. April 1683 vor Seiner Majestät in den Grands Appartements des Palastes von Versailles stattfand«, interpretierte Morel als »basse-taille« (der dem modernen Bariton entspricht) den Enceladus, den zermalnten Giganten, dessen Figur im Zentrum eines Springbrunnens steht, um »in diesem Park unendlicher Freuden den größten König der Welt zu ergötzen« und, »o neues Wunder, prächtige Fontänen in die Luft zu schießen«. Lalande wollte zeigen, daß er – abseits seiner spirituellen Bestrebungen in der Chapelle Royale – auch in der Lage war, den größten König der Welt zu unterhalten. Die Gestalt des Herrschers ist in den *Fontaines de Versailles* allgegenwärtig, und es könnte sehr wohl sein, daß das Eintreffen des neuen portugiesischen Gesandten am selbigen Tage die konzertante Darbietung dieses

monarchistischen Lobesangs veranlaßt hat. Bei der Aufführung wurde Ludwig XIV. von den Mitgliedern seiner »Musique« durch diese ebenso private wie offizielle Hommage geehrt; überdies unterhalten sich Morels Figuren darüber, daß man sein Erscheinen erwarte: *Les Fontaines de Versailles* beschwören auf feinsinnige Weise die Beziehung des Königs zu »seinen« Gärten.

Die Götter und Göttinnen der Fontänen feiern das Eintreffen des Königs in Versailles und sprechen voller Leidenschaft von der Aufmerksamkeit, die er »dieser Stätte« gewidmet hat. Die Göttin Latona begrüßt ihren Sohn Apollo, der als Sonnengott den König symbolisiert. Desgleichen erscheinen die Götter der Jahreszeiten: Nach der Frühlingsgöttin Flora tritt Ceres, die Göttin der sommerlichen Ernte, auf. Bacchus, der Gott des Weines, kommt aus Indien herbei, um die bevorstehende Heimkehr des Königs zu feiern. Enceladus, der vulkanische Riese Siziliens, der sonst mit Leichtigkeit die Erde erbeben ließ, ist stolz, daß er künftig zur Unterhaltung des Königs einen Wasserstrahl in die Luft schießen kann. Die Göttin des Ruhms tut kund, daß sie mit seiner Majestät untrennbar verbunden sei und mit den anderen Göttern das Vorrecht der Gärten von Versailles genieße. Als Gott der Festbankette fühlt sich Comus in den Gärten, wo so viel gefeiert wird, recht daheim. Und endlich fällt dem Wassergott des *Grand Canal* die Ehre zu, für die nautischen Zerstreuungen des Königs eine perfekte Szenerie bieten zu können. Die Gottheiten der Fontänen sind sich einig, daß die »Rückkehr des Königs« am besten zu feiern sei, indem jede(r) an seinen gebührenden Platz im Garten zurückkehrt (»Ordnung«); sie versprechen, dort ihre Wasserstrahlen »so hoch wie möglich« in die Luft aufsteigen zu lassen (»Leidenschaft«). Lalande hat sich der Herausforderung, diese hydraulische Meisterleistung mit musikalischen Mitteln zu reflektieren, im Schlußchor des Werkes auf glänzende Weise gestellt.

Fünfzehn Jahre früher hatte ein ornamentales Element der Gärten bereits die »musikalische Ekloge« *La Grotte de Versailles* angeregt, die erstmals im April 1668 in Versailles aufgeführt wurde. In dieser ersten Zusammenarbeit von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault auf dem Gebiete der Oper ging es um die *Grotte de Thetys* in den Gärten von Versailles: eine künstliche Grotte im italienischen Stil, die mehrere Statuen und Fontänen sowie eine Wasserorgel enthielt.

Quinault hat seinen Text auf dieselbe Art komponiert, wie er später die Prologe zu den Opern Lullys gestaltete: Die Ekloge besingt Ludwig XIV., dem »es an dieser Stätte behagt«, und beschwört schon damals die meisterliche Hydraulik von Versailles. Seit 1668 waren indes die Gärten durch mancherlei Elemente erweitert worden, und die *Grotte de Thetys* sollte abgerissen werden, bevor man 1684 damit begann, den Nordflügel des Schlosses zu erweitern. Morel und Lalande betrachteten die *Fontaines de Versailles* aus einem aktuelleren Blickwinkel: Verschwunden waren die konventionellen Schärer, von denen Quinault Versailles bevölkert wissen wollte; statt dessen gab es jetzt die alten Götter, die die Fontänen des »petit parc« darstellten. Diese dichterische Verlagerung war einer Musik zuträglich, deren »edlen Stil« Jean-Baptiste Lully für die Götter und Göttinnen seiner »Tragédies en Musique« geschaffen hatte. Schon mit seinen *Fontaines de Versailles* erwies sich Lalande als ein neuer Meister der französischen Musik.

Da 1683 alle Standbilder, die in *Les Fontaines de Versailles* auftauchen, auch wirklich in den Gärten zu sehen waren, könnte die Reihenfolge, in der Morel die Gottheiten der Fontänen in seinem Libretto erscheinen läßt, womöglich eine ganz reale Promenade durch den »petit parc« bezeichnen haben. Das erscheint zunächst auch denkbar, wenn wir den Text mit einer zeitgenössischen Karte der Gärten vergleichen: Der Beginn des Stückes verrät insofern eine räumliche Logik, als der Weg vom Palast zu der Fontäne der Latona und von dort hinab zum Bassin des Apollo führte, bevor man durch die Lustgärten der Flora und der Ceres zurückkehrt. Da jedoch die zweite Hälfte des Stückes einen erratischen Mäander von Nord nach Süd und Süd nach Nord nach sich zöge, dürfte es klar sein, daß es sich bei *Les Fontaines* nicht um eine gegenständliche Beschreibung, sondern vielmehr um eine dichterische Evokation des königlichen Wohnsitzes handelt. Diese Dramaturgie hat Morel in späteren Libretti für andere Komponisten fortgeführt: *La Diane de Fontainebleau* für Henry Desmarest (1686) und *Les Bergers de Marly* für Jean-Baptiste Matho (1687) bilden zusammen mit *Les Fontaines de Versailles* die Trilogie der Werke, zu denen sich Morel von den Palästen des Königs hat inspirieren lassen. Tatsächlich gibt das Libretto der *Fontaines de Versailles* ausdrücklich an, daß

die Ereignisse nicht in den Gärten, sondern im Palaste stattfinden. Indem er in den Appartements des Schlosses ein Symposium derselben Götter veranstaltet, deren Standbilder die Wasserspiele von Versailles schmücken, bietet sich Morel in seinem Libretto die Gelegenheit, Ludwig XIV. auch als den Schöpfer der Gärten zu preisen – dieses verzauberten Ortes, »den er selbst geformt«.

Dieses Lob des höchstherrschafflichen Urhebers war keine bloße Schmeichelei, denn der König hat von 1661 bis zu seinem Tode 1715 zunächst die Einrichtung von Versailles befohlen und dann mehr als fünfzig Jahre die zahlreichen Erweiterungen und Verschönerungen des Schlosses und vor allem seiner Gärten überwacht. Man verpflichtete die fähigsten und sachkundigsten Männer aus Kunst und Wissenschaft: Architekten, Ingenieure, Bildhauer, Gärtner, Dichter und Künstler aller Arten. Ihr Einfallsreichtum brachte viele der Wunderdinge hervor, aus denen sich Versailles zusammensetzte; doch die Kombination derselben – das übergreifende Konzept, die Entwicklung und der Blick aufs Ganze – stammten von Ludwig XIV. und der peniblen Administration, die er führte. Aus Versailles wurde nicht nur das Zentrum des gesellschaftlichen und politischen Lebens, sondern überdies ein Experimentierfeld für Künste, Wissenschaften und Technik. Der französische Hof vermerkte das unwandelbare Interesse des Herrschers an seinen Gärten und ihrem Wachstum, indessen sich der König mit Ingenieuren, Künstlern und Handwerkern traf, um ihre Fortschritte auf den jeweiligen Gebieten zu besprechen, und persönlich die Bemühungen der Soldaten examinierte, die zur Umgestaltung der Landschaft abkommandiert waren. Die größte technische Herausforderung bestand in der Beherrschung der Wasserkraft, weshalb die zuständigen Ingenieure, die »Fontainiers«, auch jahrzehntelang daran arbeiteten, die Springbrunnen mit Wasser zu versorgen. Die Gärten waren noch im Bau befindlich, als sie bereits eine fantastische Theaterbühne abgaben, wo man vorläufige Szenen mit Wasseranlagen und Illusionen sich mit Wirklichkeit vermischten.

Als der Hof sich 1682 dauerhaft in Versailles ansiedelte, wurde aus dem Palast und den ständig sich wandelnden Gärten ein unvergleichliches Schauspiel und ein Quell des Staunens. Die Gärten boten ein komplexes Wegenetz, über das man zu abgelegenen

Hainen gelangte – zu den Bosquets, die wiederum verschiedene Fontänen und Statuen mit ihrer jeweils ganz eigenen Geschichte und Symbolik beherbergten. Diese Gartenanlage erlaubte viele variantenreiche Promenaden, und der König war begeistert, wenn er seinen Besuchern höchstselbst die Gärten zeigen, sie persönlich an den Blumenbeeten vorbei geleiten und zu bestimmten Aussichtspunkten bringen konnte. Ein Führer des Jahres 1681, der eine sieben Jahre ältere Ausgabe ablöste, erläuterte die allegorische Bedeutung der Fontänen, die in den einzelnen Bosquets zu sehen waren. Ludwig XIV. aktualisierte selbst sein Wegeverzeichnis in regelmäßigen Abständen und verfaßte im Laufe der Zeit zahlreiche Versionen seiner *Manière de montrer les Jardins de Versailles*. Die dramatische Folge, in der die Götter 1683 bei den *Fontaines de Versailles* auftraten, scheint das opernhafte Resultat eines solchen »Wanderführers« gewesen zu sein. Ob ihre Kombination einer historischen, poetischen oder royalen Ordnung entsprang: In jedem Falle waren die Gärten und ihre Fontänen ein triumphaler Ausdruck der Macht, die der König über die Natur ausübte – wie andererseits das Schloß von Versailles sich als Symbol der politischen Überlegenheit gegenüber den Menschen darstellte.

* * *

Auch in *Esculape*, einem weiteren Gelegenheitswerk von Lalonde und Morel, wird die königlichen Macht über Natur und Menschheit verherrlicht. Diese Ode feiert allerdings nicht den wohlthätigen Einfluß des mächtigen Monarchen auf die Bildhauerei, sondern auf die Kunst der Medizin. In dem Text dieses Lobgesangs ist Morel kryptischer als in den *Fontaines de Versailles*: Auf den ersten Blick scheint sich hinter dem Titel eine Ehrung des legendären, aus homerischen Zeiten bekannten Arztes Äskulap zu verbergen; doch wenn man die Kette der Ereignisse rekonstruiert, die zu Lalandes Komposition geführt haben, erschließt sich ein anderes Bild. Im Mai 1683 wollte der französische Hof die Genesung einer Person, deren Wohl »der Krone teuer« war, und die Erleichterung Ludwigs XIV. über diese Entwicklung durch eine Ehrengabe an die Kunst der Medizin zelebrieren. Einige Wochen nach den *Fontaines de Versailles* wurde das »Concert d'Esculape« vor dem König »in den

Gemächern der Madame de Montespan zu Versailles« veranstaltet. Ungeachtet ihres schwindenden Einflusses bei Hofe protegierte Ludwig ehemalige Maitresse den jungen Komponisten, der ihre und des Königs Töchter im Cembalospiel unterrichtete. Zudem hatte die Ernennung zu einem der königlichen »sous-maître de la Chapelle« den Wirkungskreis Lalandes beträchtlich erweitert, weshalb der *Mercur Galant* im Mai auch das »Genie des Monsieur La Lande« lobte, »welches jeder mit nur einigem musikalischen Geschmack sehr estimiert«.

Als Madame de Montespan in ihren Appartements das »Concert d'Esculape« empfing, dürfte sie sich an das *Ballet des Arts* erinnern haben, in dem sie zwanzig Jahre zuvor an der Seite des Königs eine Schägerin und Amazone gegeben hatte. Die *Entrée* dieses Hofballets von Isaac de Benserade ist der chirurgischen Kunst gewidmet; daher gab es in derselben eine Gesangspartie für »Äskulap, den Gott der Medizin« und einen »gelehrten und geschickten« Chirurgen, den Jean-Baptiste Lully zu seiner eigenen Musik tanzte. Ausgehend von »dem beinahe universellen Konsensus der Antike, die Äskulap als den Schöpfer der Medizin schlechthin ansah und ihm als dem über die Gesundheit wachenden Gotte Opfer brachte,« hatte schon die Renaissance den Arzt der homerischen Zeit in eine allegorische Figur verwandelt. Wie die anderen griechisch-römischen Götter und Helden, deren Bilder das Schloß und die Gärten von Versailles bevölkerten, waren auch seine Fähigkeiten ein Gegenstand der Mythologie geworden, für die »Äskulap fast durchweg der zweite Gott der Heilkunde nach Apollo war, weil er mehr entdeckt hatte als andere Ärzte«.

Äskulap war leicht an seinem Attribut, dem Schlangensstab, zu erkennen und galt als »der berühmteste oder weithin bekannteste aller medizinischen Entdecker; oder derer, die als erste dieser Kunst zu einer gewissen Perfektion verhalfen«. Die Vervollkommnung der Künste – das war die kulturpolitische Ambition Ludwigs XIV., und dieser Fortschrittsgedanke lag auch dem Interesse zu Grunde, das das 17. Jahrhundert für Äskulap als Schutzpatron hegte. Nachdem die Medizin mit rein empirischen Praktiken begonnen hatte, trat sie in eine Phase der größeren wissenschaftlichen Strenge ein und erlangte nach und nach die Macht über sämtliche Zweige der Heilkunst.

Infolgedessen setzte sich die Medizin auch auf dem Gebiet der Forschung durch: »Die experimentelle Physik, die Chemie, die Anatomie, die Botanik wurden vervollkommen, und der Fortschritt, den diese Wissenschaften erzielten [...], waren der Maßstab dessen, was die Medizin erreichte«. In diesem Sinne war Äskulap zum Symbol der Medizin und ihrer Evolution geworden; daher begriff man ein an diesen Schutzpatron gerichtetes Kompliment als einen Lobgesang auf den Fortschritt, den die Wissenschaft der Medizin unter Ludwig XIV. gemacht hatte.

In seiner Allegorie, die äußerlich wie ein Pöan auf den Gott der Medizin anmutete, ging Lalande noch weiter, als er nämlich eine Parallele zwischen Äskulap und einem echten Doktor herstellte. Zwar wurde der genaue Tag, an dem das Konzert im Mai 1683 stattgefunden hat, nicht vermerkt; wenn wir dennoch etwas über die Protagonisten erfahren, so ist das einem weiteren Verbündeten Lalandes zu verdanken – dem königlichen Musikbibliothekar André Danican Philidor dem Älteren (ca. 1652–1730), der im Jahre 1687 die Partitur des Stückes abgeschrieben und so das einzige erhaltene Exemplar derselben hinterlassen hat. Oben auf der Titelseite vermerkte der für die Kopie des französischen Textes zuständige Schreiber in kleiner Schrift: »Remerciement de monsieur philidor a Monsieur Moreau medecin de madame la dauphine mis en musique par monsieur delalande« (»Danksagung des Monsieur Philidor an Monsieur Moreau, den Medicus von Madame la Dauphine, in Musik gesetzt von Monsieur Delalande«). Der Ausdruck »remerciement« und die Erwähnung der zeitgenössischen Namen beleuchten das Werk und liefern Hinweise auf den Grund seiner Existenz. Zunächst ist das – hier dem Namen Philidors zugeordnete – Wort »Remerciement« so aufzufassen, wie es Antoine Furetière in seinem berühmten, 1690 erschienenen *Dictionnaire* im Singular definierte. Demnach ist ein remerciement »ein Kompliment, das man jemandem in Anerkennung einer Wohltat macht, die von diesem empfangen, eines guten Dienstes, der von demselben geleistet ward«. Und tatsächlich handelte es sich bei *Esculape* um eine als Ode an den Gott der Medizin gestaltete Hommage, die Philidor selbst zu Ehren des Arztes Jean-Baptiste Moreau darbrachte.

Wie aus dem »Remerciement« ersichtlich, wurde eben dieser Jean-Baptiste Moreau (ca. 1628–1693) in Lalandes Werk als »Äskulap« gewürdigt. Von diesem Doktor, der »über das Grab triumphiert«, heißt es unter anderem lobesam, nichts sei »so groß wie sein Wissen« und »bewundernswert ist seine Hilfe«. Doch warum diese exzessiven Komplimente? Und vor allem: Wer war der Mann, den man also mit Äskulap verglich? Der älteste Sohn eines Arztes, der an der medizinischen Fakultät zu Paris wirkte, wurde 1648 selbst zum Doktor der Medizin promoviert. 1671 berief man ihn als Professor an das Collège Royal, und ein Jahr später wurde er Dekan der medizinischen Fakultät. Moreau galt als »Gelehrter«, verteidigte eifersüchtig die Privilegien der medizinischen Fakultät von Paris, war ein eifriger Administrator und genoß die Wertschätzung seiner Kollegen. Da sich die Königsfamilie rasant vergrößerte und der Leibarzt Seiner Majestät überfordert war, wurde Moreau am 15. September 1681 von Ludwig XIV. zum ersten Arzt seiner Schwiegertochter, der Dauphine, bestimmt – mit der Maßgabe, das Leben der letzteren zu erhalten (was ihm bis zum Tode seiner Patientin im Jahre 1690 immer wieder gelang). Zweifelloß verfügte Moreau über das nötige Profil, um so rasch »Kredit bei Hofe« zu bekommen; doch der eigentliche Grund für die königliche Approbation scheint seine enorme ärztliche Erfahrung gewesen zu sein. So steht denn auch über Äskulap/Moreau in dem 1683 verfaßten Gedicht: »Es wählte ihn der größte der Monarchen, daß sein Verdienst noch heller strahl.«

Daß man Moreau den Vorzug gab, verdankte er der Erfahrung auf seinem Gebiet. Als der *Mercurie Galant* im September 1681 die königliche Entscheidung bekanntgab, informierte er uns auch über die reichen praktischen Kenntnisse, die der Arzt in dem größten und ältesten Hospital der französischen Hauptstadt gesammelt hatte. Wie es hieß, hatte Monsieur Moreau seit »etlichen Jahren die Medizin ausgeübt und war früher als Arzt des Hôtel-Dieu tätig, wo die beinahe unendliche Zahl von Patienten, die er binnen kurzer Zeit behandelte, als strahlendes Licht all jenen leuchtet, die ihre Fähigkeiten verbessern wollen«. In den Schriften des Chirurgen Paul Portal (1630–1703) findet sich ein genauerer Hinweis auf Moreaus Fachgebiet: Der Kollege zollt ihm 1685 seinen Respekt als dem

»Chefarzt der Fakultät, langjährigen Dekan und königlichen Professor, der gegenwärtig als Leibarzt unserer großen Prinzessin, Madame la Dauphine« und Fachmann für Geburtshilfe tätig sei. Seit dem frühen 17. Jahrhundert wirkten sich die embryologischen Fortschritte vorteilhaft auf die Geburtshilfe aus, und inzwischen hatten die Chirurgen ihren Anteil an der Kunst der Entbindung, die bis dahin den Hebammen vorbehalten gewesen war. Portal hatte »die Ehre gehabt, dreizehn Jahre unter seiner [Moreaus] Leitung am Hôtel-Dieu zu arbeiten« und widmete demselben 1685 seine *Pratique des Accouchements* (»Praxis der Kindgeburt«). Später hieß es, das Buch sei von dem berühmten Arzt der Dauphine redigiert worden, und der Autor »konnte nicht umhin, seinen Traktat aus Dankbarkeit Monsieur Moreau zu widmen, der zur Vollkommenheit des Buches beigetragen.«

Da aus den Unterlagen hervorgeht, daß Ludwig XIV. Anfang Mai 1683 erkrankt war, könnte der eine oder andere annehmen, daß mit *Esculape* die Genesung des Königs gefeiert werden sollte. Eine aufmerksame Betrachtung des Textes stützt diese Mutmaßung jedoch nicht. Der Name des Arztes Moreau sowie sein Fachgebiet und sein Amt als »Arzt der Dauphine« scheinen eher darauf hinzuweisen, daß es sich bei der wieder gesunden Person um Maria Anna Victoria von Bayern (1660–1690), die Gemahlin des Thronfolgers (»Dauphin«) gehandelt hat. Wenn im Gesangstext von einem Wohlbefinden die Rede ist, das »der Krone so teuer« sei, dann muß es sich bei der Person, deren Wiederherstellung im »Concert d'*Esculape*« gefeiert wurde, um eine solche mit engen familiären Bindungen zum französischen Königshaus gehandelt haben. Im übrigen bezeichnete die weibliche Form des Adjektivs »chère« damals in zahlreichen offiziellen Schriftstücken den Platz, den die Dauphine im Herzen des Königs einnahm. Ludwig XIV. hatte zwar viele Kinder, doch nur einen legitimen Thronerben, weshalb die bayerische Prinzessin durch ihre Vermählung mit dem Dauphin (1680) zur zweitwichtigsten Frau des französischen Hofes nach der Königin wurde. Als diese den Ehevertrag für ihre künftige Schwiegertochter aufsetzte, hielt man ausdrücklich das Thema des Nachwuchses fest, und so lastete fortan ein enormer Druck auf der Prinzessin: Die Grundlage einer jeden Monarchie ist ihre (möglichst direkte) Vererbungslinie.

Die Gesundheit der Dauphine bot Anlaß zu ständiger Sorge, denn sie sollte vor allem so viele – tunlichst männliche – Kinder wie nur möglich zur Welt bringen, auf daß die Linie nicht unterbrochen würde. Moreau hatte zwar auch andere Patienten, doch keiner widmete er so viel Zeit wie der Dauphine, und das aus guten Gründen. In zehn Jahren war sie mindestens neunmal schwanger. Zahlreiche Fehlgeburten, von denen sechs dokumentiert wurden, verschlechterten ihren Zustand rapide. Trotz der vielen Schwangerschaften überlebten nur drei Söhne. Ein deutscher Gesandter lobte damals das »glückliche Betragen der Dauphine, die nach einer Fehlgeburt, deren Folgen man fürchtete, drei Prinzen das Leben schenkte: den Herzögen von Bourgogne, Anjou und Berry. Danach kam es wieder zu einigen Fehlgeburten. Zudem hatten diese Vorkommnisse unerfreuliche und dauerhafte Folgen, die ihre Gesundheit ruinierten«. Nach der ersten Fehlgeburt der Dauphine im Jahre 1681 berief man Moreau zur Vermeidung »der Folgen«, und tatsächlich scheinen seine Maßnahmen nützlich gewesen zu sein. Als der Hof im Mai 1682 nach Versailles umzog, war die neue Residenz noch eine gigantische und chaotische Baustelle, deren Lärm und Staubentwicklung die erneut schwangere Dauphine nicht ertrug. Moreau brach mit allen Regeln der Etikette und riet, sie im mittleren Trakt des Palastes unterzubringen, der eigentlich für Jean-Baptiste Colbert und seine »Surintendance des Bâtimens« (Bauaufsicht) reserviert war. Hier brachte sie am 6. August 1682 den ersten Enkel Ludwigs XIV. zur Welt. Die Geburt des Duc de Bourgogne wurde im ganzen Königreich grandios gefeiert, denn jetzt hatte man nach dem Dauphin bereits einen zweiten Thronerben. Im April 1683 war die Dauphine erneut guter Hoffnung, und damals schrieb Madame de Maintenon, die als »seconde Dame d'Atour« für die Garderobe der jungen Dame verantwortlich war und sich daher einen intimeren Umgang mit derselben gestatten durfte, im Zusammenhang mit einer bevorstehenden offiziellen Reise des Hofes: »Madame la Dauphine kommt nicht; sie ist schwanger, und alle Welt ist entzückt«. Und der *Mercur Galant* verbreitete die Nachricht von der »Schwangerschaft der Dauphine, die man bei Hofe sicher verwarht«.

Zur Zeit des »Concert d'Esculape«, mithin im Mai 1683, war Maria Anna Victoria von Bayern schon wieder einige Wochen

schwanger. Im April hatte man eine Fehlgeburt vermeiden können – sicherlich durch den kompetenten Moreau, der in dieser lebenswichtigen Phase jede erdenkliche Sorgfalt walten ließ. Morel spielt in seinem Text mit dem Personalpronomen »il«, um Äskulap und Moreau gemeinsam in seinen Pöan einzuschließen; dabei trifft er einen bemerkenswerten Vergleich mit Alcides-Herkules, denn auch er weiß, »wie man über den Tod triumphiert« (»il sait triompher de la mort«). Zuvor war die Kunde von der Schwangerschaft offiziell bekannt gegeben worden, worauf man das Leben des künftigen Prinzen schon mit Gelegenheitsgedichten feierte, wie aus dem *Mercur Galant* zu erfahren war: »Bei Hofe bestehen keine Zweifel an der Schwangerschaft von Madame la Dauphine. Dieses Gerücht [...] wiederholt sich täglich [...] und wird allerseits bestätigt«. Das »Concert d'Esculape« könnte auch ein Versuch gewesen sein, die Dauphine wieder moralisch aufzurichten, da doch, wie Madame de Maintenon schrieb, »der König glaubte, vermöge einer guten Behandlung, durch das galante und noble Betragen, mit dem er seine Wohltaten begleitete, den Geist von Madame la Dauphine aufzumuntern und zur Hofhaltung zu bewegen«. Diese dritte Schwangerschaft war kompliziert, weshalb Moreau zu viel Bettruhe riet, und im Dezember 1683 brachte die Dauphine ihren zweiten Sohn, den Duc d'Anjou, zur Welt. Bei dieser Gelegenheit, so berichtet der *Mercur Galant*, soll der König zu seiner noch darnieder liegenden Schwiegertochter gesagt haben: »Ich bin, Madame, aufs Höchste darüber erfreut, daß Sie nicht länger leiden und wiederum einen Prinzen geboren haben. Nichts wünsche ich mir mehr als Ihre Gesundheit.« – Worauf Madame la Dauphine versetzte: »Sire, wenn mir Gesundheit zu wünschen ist, so nur deshalb, damit ich Dinge tun kann, die Euer Majestät angenehm sind.«.

Trotz ihres guten Willens wurde es der Dauphine aufgrund ihres gesundheitlichen Zustands immer schwerer, ihren Pflichten bei Hofe nachzukommen. »Man sah, daß sie jedes Vergnügen gleichgültig ablehnte; sie zog sich in die Einsamkeit zurück, wo sie ihre wahre Würde ablegen und inmitten eines turbulenten Hoflebens tiefen Frieden genießen konnte«. Bei Hofe galt sie zwar als hypochondrisch, heute scheint es aber klar zu sein, daß sie sich vor allem aus gesundheitlichen Gründen vor der Welt abschottete. »Vapeurs« traten auf,

und es machte sich eine nervöse Depression bemerkbar, die den Worten ihrer Grabrede zufolge dazu führte, daß ihr »Krankheit oder Gesundheit eins waren«. Die Hofdame Madame de Caylus, eine zuverlässige Zeugin, illustrierte die Ansichten des Hofes über den Gesundheitszustand der Dauphine: »Auf Grund dieser »vapeurs«, die sie für echte Leiden nahm, griff sie zu heftigen Arzneien; und am Ende waren es vor allem diese Mittel und nicht die Krankheiten, die ihr den Tod brachten, nachdem sie uns drei Prinzen geschenkt hatte.« Durch diese vielen Mittel, die so grausam waren wie die Schmerzen selbst und die die Dauphine – nicht immer auf Anweisung Moreaus – über die Jahre hin ausprobierte, verschlechterte sich ihr gesundheitlicher Zustand. All die guten Wünsche von Morel und Lalande erwiesen sich am Ende als falsche Hoffnungen, und so geriet »Le Concert d’Esculape« in Vergessenheit.

* * *

Nach seinem Erfolg mit *Les Fontaines de Versailles*, seiner Anstellung als »sous-maître de Chapelle« und seinem mondänen »Concert d’Esculape« hatte sich Lalandes Position als Hofkomponist Ende Mai 1683 deutlich festigt. Im nächsten Jahr heiratete er Anne Rebel (1663–1722), die in *Les Fontaines de Versailles* die Rolle der *Renommée* (»Göttin des Ruhms«) gesungen hatte. Diese »Demoiselle de la Musique du roi« kam aus einer Musikerfamilie, und die eheliche Verbindung stärkte Lalandes Stellung im Netzwerk der »Musique royale«. Der wohlwollende König kam für die Hochzeitsfeierlichkeiten auf, und Antoine Morel – nach wie vor »ordinaire de la musique du roi« sowie neuerdings auch »valet de chambre de la Dauphine« (»Kammerdiener der Dauphine«) – war einer der Trauzeugen des Bräutigams. 1685 erlebten *Les Fontaines de Versailles* eine weitere, womöglich sogar szenische Aufführung, wodurch das Idyll zu einer kleinen Oper wurde; im selben Jahr stieg Lalande zum »compositeur de la musique de la chambre« auf. Außerdem fanden einige »Airs« des Werkes eine neue Aufgabe in Lalandes berühmtesten weltlichen Kreationen: In den *Symphonies pour les soupers du Roy*, die Philidor 1695 kompilierte, sind Teile aus Lalandes Bühnenmusiken enthalten. Und so finden sich auch einige »Airs« aus *Les Fontaines de Versailles* in den Suiten wieder, losgelöst aus

ihrem ursprünglichen dramatischen Kontext und als *Symphonies* für Orchester allein.

Diese *Symphonies* wurden »alle fünfzehn Tage« bei der Abendmahlzeit des Königs aufgeführt und als Kernstücke des zeremoniellen »Souper« verwandt. Der Brauch, die Sinne des Geschmacks und des Hörens miteinander zu verbinden und also die Freuden des Gaumens mit denen des Ohres zu kombinieren, war schon im Mittelalter bekannt, als man den Festen des Königs eine Ordnung, wo nicht gar eine Choreographie gab. Am französischen Hof wurde jeder sichtbare Gang in Beziehung zu einer bestimmten musikalischen »Entrée« gesetzt, so daß das königliche Mahl ein Fest der Sinne wurde. Um eine Wiederholung und somit die Gefahr der Langeweile zu vermeiden, enthielten die *Symphonies pour les soupers du Roy* mehr als dreihundert Sätze, die viele verschiedene Programmfolgen gestatteten.

Aus dieser Fülle erhebt sich ein Stück auf Grund seiner engen Beziehung zu Ludwig XIV. Die zu der fünften Suite gehörende *Grande Pièce en G-ré-sol* existiert in einer Kopie des Jahres 1736, deren neuer Titel die besonderen Qualitäten des Stückes verdeutlicht: *Fantaisie ou Caprice que le Roy demandoit souvent* (»Fantasie oder Caprice, die der König oft verlangte«) überschrieb man das Werk nach dem Tode des Komponisten, der, wie hier zu sehen, im Laufe der Jahre bei seinem Herrscher ein immer größeres Gehör fand. Unter den Günstlingen Ludwigs XIV. hat Lalande ohne jeden Zweifel den ersten Platz belegt: 1689 erhob er den 31-Jährigen zu seinem »Surintendant de la musique de la Chambre« und damit auf eine Position, die zuvor Jean-Baptiste Lully und anschließend einer seiner Söhne bekleidet hatte. So häufte Lalande in der Chapelle royale eine immer größere Anzahl von Ämtern an, bis er bei seinem Tode im Jahre 1726 sämtliche Funktionen in sich vereinte, die für einen französischen Musiker von wirklichem Wert waren.

Gilbert Blin

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Paul O'Dette

Nach den Worten des *Toronto Globe and Mail* ist Paul O'Dette »das größte Genie, das sein Instrument je berührt hat«. Der Künstler besucht regelmäßig die großen internationalen Festivals, bei denen er Lautenrecitals gibt und mit führenden Kollegen historische Kammermusik spielt.

O'Dette hat über 150 Aufnahmen gemacht, die ihm zwei *Grammy Awards*, acht *Grammy*-Nominierungen und zahlreiche internationale Preise eingebracht haben. Die fünf CDs der harmonia mundi usa mit sämtlichen Lautenwerken John Dowlands erhielten den renommierten *Diapason d'Or de l'Année* und waren für BBC Radio 3 die »beste Solo-Lautenaufnahme Dowlands«. *The Bachelor's Delight: Lute Music of Daniel Bachelor* wurde 2006 in der Kategorie »Beste Solo-Instrumental-Aufnahme« für einen *Grammy* nominiert.

Paul O'Dette ist zwar vor allem durch seine Recitals und Aufnahmen virtuoser Lautenstücke bekannt geworden, beschäftigt sich daneben aber auch mit der musikalischen Leitung barocker Opern. 2015 gab es für Marc-Antoine Charpentiers *La Descente d'Orphée aux Enfers*, die O'Dette gemeinsam mit Stephen Stubbs und dem Boston Early Music Festival Chamber Ensemble aufgenommen hatte, sowohl einen *Grammy* für die »Beste Opernaufnahme« als auch einen ECHO Klassik. In den Jahren 2005, 2007 und 2008 waren bereits die gemeinschaftlichen, bei *cpo* erschienenen Aufnahmen der *Ariadne* von Johann Georg Conradi sowie des *Thésée* und der *Psyché* von Jean-Baptiste Lully mit dem Boston Early Music Festival Orchestra für einen *Grammy* nominiert worden. Weitere Nominierungen gab es 2015 für Agostino Steffanis *Niobe, Regina di Tebe*, die bei Erato/Warner Classics veröffentlicht wurde und den Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik erhielt, sowie 2019 für *Les Arts Florissants* von Marc-Antoine Charpentier.

Neben seiner praktischen Tätigkeit hat sich Paul O'Dette als passionierter Wissenschaftler ausführlich mit der Quellenlage und der Aufführung englischer und italienischer Sololieder sowie mit der *Continuo-Praxis* und der Lautentechnik des 17. Jahrhunderts befasst. Er hat zahlreiche Artikel zur historischen Aufführungspraxis geschrieben und ist Co-Autor des Artikels »John Dowland« im *New*

Grove Dictionary of Music and Musicians.

Paul O'Dette ist Professor für Laute und Direktor für Alte Musik an der Eastman School of Music und einer der künstlerischen Leiter des Boston Early Music Festival.

Stephen Stubbs

Stephen Stubbs kehrte 2006 nach einer dreißigjährigen Europakarriere als einer der meistgeachteten Lautenisten, Dirigenten und Barockopern-Spezialisten in seine Heimatstadt Seattle zurück, wurde 2015 als Dirigent der »Besten Opernaufnahme« mit einem *Grammy* ausgezeichnet und lebt heute mit seiner Familie im kalifornischen Santa Clarita.

Ein Jahr nach seiner Heimkehr gründete Stubbs 2007 in Seattle seine neue Produktionsgesellschaft Pacific MusicWorks (PMW), die sein lebenslanges Interesse an Alter Musik und modernen Aufführungen widerspiegelt. Den Auftakt bildete die Oper *Il Ritorno d'Ulisse* von Claudio Monteverdi in der erfolgreichen Multimedia-Inszenierung des südafrikanischen Künstlers William Kentridge, die PMW in Zusammenarbeit mit dem San Francisco Museum of Modern Art produzierte. Als »äußerst faszinierend« erlebte die Presse Claudio Monteverdis *Marienvesper* in der Realisation der PMW, die »von einer Qualität war, wie man sie anderswo auf der Welt kaum finden dürfte«.

Zusammen mit seinem langjährigen Kollegen Paul O'Dette hat Stephen Stubbs die künstlerische Leitung des Boston Early Music Festival inne. Die beiden Künstler sind überdies für sämtliche Opernproduktionen des BEMF verantwortlich, deren Aufnahmen bereits sechsmal für einen *Grammy* nominiert wurden, bevor es 2015 tatsächlich einen *Grammy* für die »Beste Opernaufnahme« gab. Im selben Jahr wurden BEMF-Produktionen mit zwei ECHO Klassik-Preisen sowie dem *Diapason d'Or de l'Année* ausgezeichnet. 2017 gab es einen Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Von seiner Tätigkeit für PMW und BEMF abgesehen, war Stephen Stubbs in jüngerer Zeit an Aufführungen in Bilbao (Händels *Giulio Cesare* und Glucks *Orfeo*), beim Hawaii Performing Arts Festival (Mozarts *Zauberflöte* und *Così fan tutte*), am Opernhaus von

Omaha (Händels *Agrippina und Semele*), an der Juilliard Opera (Cavallis *Calisto* und Rameaus *Hippolyte et Aricie*), beim Merola Programm der Oper von San Francisco (Mozarts *Il re pastore*) und sieben Produktionen der Opera UCLA (Cavallis *Giasone*, Monteverdis *Poppea*, Händels *Amagidi* u.a.) beteiligt. In den letzten Jahren hat er zudem Händels *Messias* mit den Symphonieorchestern von Seattle, Edmonton, Birmingham und Houston aufgeführt.

Seine umfangreiche Diskographie als Dirigent und Lautenist enthält mehr als einhundert CDs, von denen viele internationale Erfolge und Preise errungen haben.

Gilbert Blin

Gilbert Blin schloss sein Studium an der Pariser Sorbonne mit einer Magisterarbeit über Rameaus Opern ab. Inzwischen hat Blin sein Interesse längst auf die gesamte französische Oper und ihre Beziehung zum barocken Theater ausgedehnt – sein Fachgebiet als Historiker, Regisseur, Bühnenbildner und Kostümgestalter. An der Universität von Leiden promovierte er mit einer Dissertation über seine historisch informierten Inszenierungen.

Zu Blins ersten Produktionen gehörten Massenets *Werther* und Delibes *Lakmé* an der Pariser Opéra-Comique sowie Meyerbeers *Robert le Diable* an der Prager Staatsoper. Seit er im Jahre 1998 Glucks *Orfeo ed Euridice* am schwedischen Drottningholm-Theater inszenierte, ist er als Regisseur für frühe Opern sehr gefragt: An der Prager Staatsoper inszenierte er Vivaldis *Orlando furioso*, dessen *Rosmira fedele* er in seiner eigenen Ausstattung an der Oper von Nizza herausbrachte, wo er gleichermaßen Händels *Teseo* und Scarlattis *Il Tigrane* vorstellte. Beim Boston Early Music Festival inszenierte er Lullys *Thésée* und *Psyché*.

Seit 2008 ist Gilbert Blin »Stage Director in Residence« beim BEMF. In dieser Eigenschaft inszenierte er eine Trilogie englischer Opern: Blows *Venus and Adonis*, Purcells *Dido and Aeneas* und Händels *Acis and Galatea*. Nach Steffans *Niobe*, *Regina di Tebe* präsentierte er im Jahre 2011 Marc-Antoine Charpentiers *La Descende d'Orphée aux Enfers* und *La Couronne de Fleurs*. Mit seiner Produktion der Händelschen *Almira* wurde Gilbert Blin 2013 zum

Opernregisseur des BEMF ernannt. Nach dem Erfolg, den er 2009 beim BEMF als Regisseur und Bühnenbildner mit *L'incoronazione di Poppea* hatte erringen können, brachte er 2012 in der Kammeroper-Serie des BEMF auch Monteverdis *Orfeo* heraus, dem drei Jahre später *Il ritorno d'Ulisse in patria* folgte. 2016 kreierte er *Versailles: Portrait einer königlichen Domäne* – ein Schauspiel mit Musik von Marc-Antoine Charpentier, Jean-Baptiste Lully und Michel-Richard de Lalande.

Zu seinen jüngsten Inszenierungen gehören Glucks *Orphée et Euridice* in Seattle, Campras *Le Carnaval de Venise* und Steffans *Orlando generoso* in Boston sowie Caccinis *Alcina* in New York.

Robert Mealy

Robert Mealy ist einer der prominentesten amerikanischen Musiker, die sich dem Spiel alter Streichinstrumente widmen. Der *Boston Globe* lobte seine »Imagination, seinen Geschmack, seine Subtilität und seinen Mut«; der *New Yorker* bezeichnete ihn als »den Weltklasse-Geiger für Alte Musik aus New York.«

Mealy begann schon an der High School mit der Erforschung der Alten Musik. Während seines Grundstudiums am Harvard College wurde er Mitglied des kanadischen Barock-Ensembles Tafelmusik. Seither ist er mit vielen erstklassigen Formationen aus Amerika und Europa (von Sequentia bis Les Arts Florissants) auf Reisen und im Studio gewesen. Als Konzertmeister hat er mit Masaaki Suzuki, William Christie, Andrew Parrott, Paul Agnew, Helmuth Rilling und vielen anderen Dirigenten zusammengearbeitet.

Robert Mealy ist oft als Stimmführer und Solist tätig. Er ist Erster Konzertmeister beim Chor und Orchester der New Yorker Dreifaltigkeitskirche (Trinity Wall Street), wo er jüngst die zweite Saison einer auf mehrere Jahre angelegten Betrachtung des Bachschen Kantatenwerkes begonnen hat. Ferner ist er Orchesterdirektor des BEMF Orchestra, mit dem er einen *Grammy* gewann und dem er seit zehn Jahren in Festaufführungen und Aufnahmen vorsteht. Über eine dieser Aufführungen schrieb der *Boston Phoenix*, dass man die außergewöhnlichsten Klänge im Orchestergraben hätte hören können: »Konzertmeister Robert Mealy produzierte mehr Musik als

die Kollegen auf und vor der Bühne – jeder Takt sprach von Sachkenntnis und bezwingender Energie«. Mealy gastiert regelmäßig bei internationalen Musikfestivals von Melbourne bis Belgrad. In jedem Sommer tritt er bei Les Jardins de William Christie auf.

Mealy ist einer der Direktoren des Ensembles Quicksilver, das sich der Musik des 17. Jahrhunderts widmet. Die Debüt-Aufnahme des Ensembles – *Stile Moderno* – wurde von der *Huffington Post* als die »bahnbrechende Aufnahme des Jahres« gefeiert. Seit 2012 leitet Mealy das *Historical Performance Program* der Juilliard School. Von 2003 bis 2015 war er Direktor des aus Studienabsolventen bestehenden Yale Baroque Ensemble sowie des Yale Collegium Musicum. Davor hatte er mehr als zehn Jahre an der Harvard University unterrichtet, wo er das Harvard Baroque Chamber Orchestra ins Leben rief. 2004 zeichnete ihn Early Music America für seinen hervorragenden Unterricht und seine Forschungsarbeit mit dem Binkley Award aus. Er hat über achtzig CDs für die meisten großen Labels eingespielt und hat noch immer eine besondere Freude an der praktischen Betätigung.

Kathleen Fay

Kathleen Fay ist seit 1987 als General Manager und seit 1989 als Geschäftsführerin des BEMF tätig. Damit ist sie seit mehr als dreißig Jahren für die administrativen, entwicklungstechnischen, finanziellen und künstlerischen Belange der Institution verantwortlich – und nicht nur das: Sie organisiert auch die Biennale sowie die Spielzeiten für Boston und New York City (Morgan Library & Museum), die alljährliche Kammeropern-Serie und die Aufnahmen, die BEMF den wegweisenden Opern des Barock widmet. Bei *cpo* und Erato sind inzwischen dreizehn dieser Produktionen erschienen, von denen sechs für den *Grammy* nominiert und eine mit demselben als »Beste Opernaufnahme« ausgezeichnet wurden.

Kathleen Fay gehört zu den Gründungskuratoren des *Catalogue for Philanthropy* und arbeitet in den Vorständen der Gesellschaft für Alte Musik Cambridge, des Ensembles Exulstemus und des Constellation Center. Außerdem hat sie einen Sitz im Beirat der Gesellschaft für Alte Musik an der Harvard University.

Auf Grund ihrer Verdienste um die Förderung der Künste in Frankreich und der Welt wurde Kathleen Fay im November 2001 vom französischen Kulturminister zum *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* ernannt. Im Juni 2003 erhielt sie »für ihre herausragenden Beiträge zur musikalischen Kultur« den renommierten Arion Award der Gesellschaft für Alte Musik Cambridge. Und im Juni 2011 belohnte das Direktorium der Early Music America Kathleen Fay, die Geschäftsführerin des BEMF, für ihr Lebenswerk auf dem Gebiete der Alten Musik mit dem Howard Mayer Brown Award.

In Anerkennung ihrer damals 30-jährigen Tätigkeit für das Boston Early Music Festival gründete der Vorstand des BEMF im Februar 2017 den ständigen *Kathleen Fay Leadership Fund*. In Amerika und Europa genießt Kathleen Fay als Impresario und Veranstalterin auf dem Gebiet der Alten Musik großes Ansehen. Sie ist diplomierte Pianistin und Musiklehrerin des Oberlin College Conservatory of Music.

Margot Rood

Auf dem Terminkalender der Sopranistin Margot Rood standen und stehen gegenwärtig Konzerte mit dem Cleveland Orchestra, den Symphonieorchestern von Boston, New Jersey und Charlotte, dem Philharmonische Orchester von Rhode Island, dem Philharmonia Baroque Orchestra, der Handel and Haydn Society, dem Bach Collegium San Diego, beim Boston Early Music Festival sowie den Ensembles A Far Cry, TENET, Seraphic Fire und Lorelei. Dazu kamen und kommen zahlreiche Aufführungen mit dem Renaissance-Ensemble Blue Heron.

Margot Rood wurde mit dem St. Botolph Award für Nachwuchskünstler sowie von Emmanuel Music mit dem Lorraine Hunt Lieberston-Stipendium ausgezeichnet. Zu ihren jüngsten CDs gehören die Hauptrolle der Emily Webb in Ned Rorem's *Our Town* (Monadnock Music) sowie ihr solistisches Debütalbum *Living in Light* mit Kunstliedern von Heather Gilligan. Für die Labels *Albany Records*, *Sono Luminus* und *New World Records* hat sie zahlreiche Werke Alter Meister und moderner Komponisten aufgenommen. Außerdem ist sie auf der fünften CD der *Music from the Peterhouse Partbooks* zu

hören, die Blue Heron im Jahre 2018 einen *Gramophone Award* für Alte Musik einbrachte.

Aaron Sheehan

Aaron Sheehan tritt regelmäßig in den USA, Südamerika und Europa auf. Er genießt hohes Ansehen als Bach-, Händel- und Mozart-Interpret und hat die Titelpartie in Marc-Antoine Charpentiers Oper *La Descente d'Orphée aux Enfers* gesungen, für die das Boston Early Music Festival einen *Grammy* erhielt.

Er hat Konzerte in Tanglewood, im Lincoln Center, im Metropolitan Museum of Art, in der Washington National Cathedral, beim BEMF, bei den Händel-Festspielen in Halle, in San Francisco, Vancouver, Washington DC, in Carmel und Regensburg sowie mit den American Bach Soloists, der Handel and Haydn Society, den Ensembles Boston Baroque und Tafelmusik, dem Orpheus Chamber Orchestra, den Pacific MusicWorks und dem Philharmonia Baroque Orchestra gegeben.

Beim Boston Early Music Festival hat Aaron Sheehan bereits die Rollen des Amor und des Apollo in Lullys *Psyché* sowie die Titelpartien in Charpentiers *Actéon*, Monteverdis *Orfeo*, Händels *Acis and Galatea* und Steffanis *Orlando generoso* gesungen. In der Produktion *Versailles: Portrait einer königlichen Domäne* gab er gleichfalls den Apollo sowie »un Plaisir«, in Campras *Le Carnaval de Venise* den Orfeo, in Monteverdis *Ritorno d'Ulisse in patria* den Eurimaco und in der *Incoronazione di Poppea* die Figuren des Liberto und Soldato.

Jesse Blumberg

Das Opern-, Konzert- und Liedrepertoire des vielbeschäftigten Baritons Jesse Blumberg reicht von der Renaissance bis zur Gegenwart. Er hat wichtige Rollen an den Opernhäusern von Minnesota, Pittsburgh, Boston und Atlanta sowie beim Boston Early Music Festival, am Opera Atelier und in der Londoner Royal Festival Hall gesungen.

Zudem hat er mit den American Bach Soloists, Boston Baroque, Apollo's Fire, der Oratorio Society of New York, dem Saint Paul Chamber Orchestra und der Early Music Vancouver sowie in der Reihe *American Songbook* des Lincoln Center bedeutende Konzertwerke aufgeführt. Recitals gab er beim Liederfestival von New York, bei der Marilyn Horne Foundation und als Mitglied des Mirror Visions Ensemble.

Seine Diskographie enthält Kantaten von Johann Sebastian Bach mit Montréal Baroque, die Produktion *Rosenmüller in Exile* mit ACRONYM, Franz Schuberts *Winterreise* mit dem Pianisten Martin Katz und Bachs *Johannes-Passion* mit Apollo's Fire. Zu nennen sind ferner die mit BEMF eingespielten Opern von Agostino Steffani, Marc-Antoine Charpentier und Georg Friedrich Händel. Jesse Blumberg ist Gründer und künstlerischer Leiter des Five Boroughs Music Festival in New York City (www.jesseblumberg.com).

Virginia Warnken

Die Mezzosopranistin Virginia Warnken kann sich nach den Worten der *New York Times* einer »eleganten, volltönenden, faszinierend präsenten Altstimme« rühmen und hat sich mit den tief empfundenen Interpretationen, die sie den Opern und Oratorien des 17. und 18. Jahrhunderts zuteil werden lässt, einen Namen gemacht.

In den vergangenen Spielzeiten war sie unter anderem als Solistin bei den Philharmonikern von New York und Los Angeles, bei den Symphonieorchestern von San Francisco, Seattle und Cincinnati, beim BBC Symphony Orchestra, beim Philharmonia Baroque, beim Boston Early Music Festival, beim Spoleto Festival, beim Bach-Festival im kalifornischen Carmel, mit dem Chor der New Yorker Dreifaltigkeitskirche (Trinity Wall Street), mit den Ensembles TENET und Seraphic Fire und dem Bach Collegium San Diego zu hören.

Gleichermaßen wird Virginia Warnken für ihre packenden, einzigartigen Aufführungen avantgardistischer Werke gerühmt. Sie gehörte zu den Gründungsmitgliedern der bahnbrechenden, alternativ-klassischen Vokalformation Roomful of Teeth, deren Leistungen mit einem *Grammy* belohnt wurden. Der *New Yorker*, das Magazine *Rolling Stone*, das *National Public Radio* und die *New York*

Times äußerten sich lobend über das achtköpfige Ensemble, das die Möglichkeiten der menschlichen Stimme ergünden und erweitern will, ständig neue Gesangstechniken entwickelt und regelmäßige Kompositionsaufträge vergibt, die zur Überwindung immer neuer Grenzen beitragen.

John Taylor Ward

Der »junge, dynamische Bariton John Taylor Ward« (Alex Ross in *The New Yorker*) arbeitet regelmäßig mit den weltbesten Barockmusikern und -ensembles zusammen. Dazu gehören Christina Pluhar und L'Arpeggiata, William Christie und Les Arts Florissants sowie Sir John Eliot Gardiner und die Englischen Barocksolisten.

2016 war er beim kalifornischen Ojai Festival unter der Regie von Peter Sellars in der US-amerikanischen Erstaufführung des *Kopernikus* von Claude Vivier zu sehen. 2017 debütierte er als Solist bei den Festspielen von Salzburg, Berlin und Luzern. Weitere Höhepunkte waren seither unter anderem Luciano Berios *Sinfonia* mit den New Yorker Philharmonikern und Roomful of Teeth, der Nick Shadow in Igor Strawinskys Oper *The Rake's Progress*, die Barbara Hannigan in Göteborg dirigierte, sowie Aufnahmen mit der Seattle Symphony und dem Boston Early Music Festival, die für *Grammys* nominiert wurden.

John Taylor Ward stammt aus den südlichen Appalachen und unterhält als Mitbegründer des Lakes Area Music Festival in Brainerd (Minnesota) sowie als internationaler Anwalt und Fachmann für die »Shape-Notation« bis heute enge Beziehungen zu den Gemeinden und zur Kultur der ländlichen Region.

Brian Giebler

Die *New York Times* lobte den »entzückenden Ton und den tiefen Ausdruck« des amerikanischen Tenors Brian Giebler, der mit »dem Glanz und der Reinheit« (*Opera News*) seiner Stimme als virtuoser, vielseitiger Interpret Karriere macht.

»Die Anmut des beeindruckenden hohen Tenors« und seine »ausdrucksvolle, elegante Phrasierung« (*Cleveland Classical*)

konnte man in der letzten Zeit unter anderem beim English Concert, beim Cleveland Orchestra, dem Ensemble Boston Baroque, dem Prototype Festival, den Symphonieorchestern von Grand Rapids und Virginia, dem Naples Philharmonic (Florida), der Symphoria Syracuse (New York), der Oper von Charlottesville, der Mark Morris Dance Group, dem Boston Modern Orchestra Project, TENET, Apollo's Fire, der Handel and Haydn Society und der Oratorio Society of New York (Händels *Messiah* in der Carnegie Hall) sowie im regelmäßigen Zusammenwirken des Künstlers mit dem Trinity Baroque Orchestra erleben.

Giebler gehörte zu den Preisträgern des Bethlehem Bach Wettbewerbs und der American Traditions Competition. 2018 belegte der Künstler den zweiten Platz beim Solowettbewerb für Oratorien-sänger *Lyndon Woodside* in der Carnegie Hall. Informationen über sein erstes Solo-Album *A Lad's Love* erhalten Sie auf der Website www.briangiebler.com.

Olivier Laquerre

Der kanadische Bariton Olivier Laquerre ist Preisträger der internationalen Gesangswettbewerbe von Paris und Verviers und ist ein gefragter Solist, seit er 2001 bei dem Gesangswettbewerb der *Jeunesses musicales* als Erstplatzierter den Joseph-Rouveau-Preis gewann. Seither ist er Ensemblemitglied der Kanadischen Opernkompagnie.

Laquerre ist vor allem am Opernatelier von Toronto sowie beim Boston Early Music Festival aktiv. Zu den neuesten Projekten des Künstlers gehörten in Toronto Mozarts *Zauberflöte*, *Le Nozze di Figaro* und *Don Giovanni*, während er in Boston in Lalandes *Fontaines de Versailles* und Campras *Carnaval de Venise* sowie in den drei Opern *Les Plaisirs de Versailles*, *La Descente d'Orphée aux Enfers* und *La Couronne de Fleurs* von Marc-Antoine Charpentier zu hören war.

Beim Boston Early Music Festival hat Laquerre für das Label **cpo** die drei genannten Opern von Charpentier sowie Werke von Jean-Baptiste Lully und John Blow aufgenommen. 2019 erschien auf demselben Label die fünfte Produktion.

Jason McStoots

Die Kritiker loben Jason McStoots als einen »verführerischen Tenor« (*The Arts Fuse*) und »perfekten Künstler, der nicht nur über einen lieblichen Ton, sondern auch über eine unglaubliche Technik und makellose Artikulation verfügt« (*Cleveland Plain Dealer*).

Vom Mittelalter über die Renaissance bis zum Barock reicht das Repertoire des Künstlers, der sich auf diesen Gebieten allgemeine Hochachtung erworben hat. Bei seinen jüngsten Auftritten mit dem Boston Early Music Festival sang er unter anderem *Le Jeu* in Marc-Antoine Charpentiers *Les Plaisirs de Versailles*; außerdem war er in Monteverdis *Orfeo* als Apollo und in seinem *Ritorno d'Ulisse in patria* als Eumete und Giove zu hören. Bei Emmanuel Music sang er den Evangelisten in Bachs *Matthäus-Passion*, beim Bach Collegium San Diego war er Evangelist und Solist in Bachs *Weihnachtsoratorium*. Soli sang er auch beim Green Mountain Projekt von New York City in Monteverdis *Marienvesper*.

Überdies ist Jason McStoots an der Boston Lyric Opera, bei den Pacific MusicWorks, beim Pablo Casals Festival und am Tanglewood Music Center sowie mit den Ensembles TENET und Les Délices, dem Folger Consort und dem Newberry Consort aufgetreten. Er ist festes Mitglied des Vokalensembles Blue Heron und in sämtlichen Aufnahmen der Formation zu hören.

Sophie Michaux

Sophie Michaux, die mit ihrem »warmen, farbigen Mezzo« die *Opera News* begeistert hat, gehört heute zu den vielseitigsten und faszinierendsten Sängerinnen in Boston. Sie wurde in London geboren, wuchs in den französischen Alpen auf und hat auf Grund ihrer ungewöhnlichen Herkunft eine ganz besondere künstlerische Individualität entwickelt, dank derer sie sich auf den verschiedensten Gebieten – von der großen Oper bis zum französischen Chanson – daheim fühlt.

Dank ihrer hohen schauspielerischen Fähigkeiten hat sich die Sängerin mit engagierten Portraits verschiedenster Operngestalten einen Namen gemacht: Sie sang die Cérés in *Les Fontaines*

de Versailles, den Rinaldo, die Angelina in *La Cenerentola*, die Titelrolle in *The Rape of Lucretia*, Mrs. Soames in Ned Rorems *Our Town* und Higuchi in *Troubled Water* von Mischa Salkind-Pearl. Sie ist festes Mitglied des bahnbrechenden weiblichen Vokalensembles Lorelei aus Boston, in dem sie als Solistin mit zahlreichen Werken von der Polyphonie der Renaissance bis zu Björk hervorgetreten ist.

Sie hat unter der Leitung von Andris Nelsons, Leonardo García Alarcón, Gabriel Garrido, Lidiya Yankovskaya, Beth Willer, Scott Metcalfe, Gil Rose, Michael Sakir und anderen Dirigent(inn)en gesungen.

Molly Netter

Die kanadisch-amerikanische Sopranistin Molly Netter versteht es, mit ihrem »klaren schönen Ton und ihrer lebhaften Persönlichkeit« (*New York Times*) die schöne, komplexe Musik zu beleben – ob diese nun in alter oder neuer Zeit geschrieben wurde.

Die Spielzeit 2018/19 brachte für sie unter anderem die US-amerikanische Erstaufführung eines neuen Solowerkes von David Lang, das unter der Leitung von Joe Hisaishi in der New Yorker Carnegie Hall und in Tokio erklang. Ferner hatte sie Solo-Engagements beim Boston Early Music Festival, beim Bachfestival von Grand Rapids (Michigan), bei der New World Symphony und bei New York Baroque Incorporated. Außerdem sang sie beim Times Arrow Festival der New Yorker Dreifaltigkeitskirche (Trinity Wall Street), deren Chor sie als Vollzeitmitglied angehört.

Molly Netter ist als Solistin beim Chicago Symphony Orchestra, dem Barockorchester Apollo's Fire, dem Smithsonian Chamber Orchestra und der Albany Symphony aufgetreten. Zudem war sie mit dem Contemporaneous Ensemble, mit Lorelei, Seraphic Fire, TENET, der Clarion Music Society und Juilliard415 (Lincoln Center), an der Oper der Yale Music School, an der Heartbeat Opera in New York City, an der Ballet-Opéra-Pantomime (BOP) in Montreal und beim Staunton Music Festival zu hören. Mit dem Ensemble Triplepoint für Jazz und zeitgenössische Musik hat Molly Netter Auslandsreisen unternommen; als Solistin gastierte sie unter Masaaki Suzuki in Japan, Singapur und Burma.

Anthea Pichanick

Mit ihrem Sieg bei dem Internationalen Barockopern-Wettbewerb *Antonio Cesti* in Innsbruck (2015) eroberte die französische Altistin auf Anhieb die Szene. Schnell wurden zahlreiche führende Ensembles und Dirigenten wie Hervé Niquet und sein Concert Spirituel, Vincent Dumestre und sein Poème Harmonique, der Purcell-Chor und das Orfeo-Orchester Budapest mit ihrem Leiter György Vashegyi, Jean-Christoph Spinois Ensemble Matheus, Marc Minowski und Les Musiciens du Louvre sowie Thibault Noallys Accents auf sie aufmerksam.

Anthea Pichanick ist im Théâtre des Champs-Élysées, in der Salle Gaveau und im Théâtre Grevin (Paris), in der Chapelle Royale von Versailles, der Seine Musicale von Boulogne-Billancourt, im Wiener Konzerthaus, der Lissabonner Gulbenkian-Stiftung, in etlichen französischen Opernhäusern und bei vielen renommierten Festivals ihrer Heimat aufgetreten.

Im Januar 2020 veröffentlichte das Label *La Musica* Anthea Pichanicks erstes Soloalbum *Motets Napolitains* mit Thibault Noally und dem Ensemble Les Accents.

Teresa Wakim

Dank ihrer »geschmeidigen und wunderbaren Stimme«, von der sich die *New York Times* so beeindruckt zeigte, ist Teresa Wakim wohl vor allem eine perfekte Sängerin für die Alte Musik, wie das im *Cleveland Classical* bemerkt wurde.

Die Gewinnerin des Internationalen Solistenwettbewerbs für Alte Musik im österreichischen Brunnenenthal spielte beim Boston Early Music Festival die Rolle der Musique in Marc-Antoine Charpentiers *Plaisirs de Versailles*, die für einen *Grammy* nominiert wurden. Als Flore war sie zudem in Charpentiers *Descente d'Orphée aux Enfers* zu hören, wofür das Boston Early Music Festival 2015 einen *Grammy* erhielt. An Soloaufnahmen der Künstlerin sind ferner zu nennen: Die weibliche Hauptrolle in *Acis and Galatea* und die Bellante in *Almira* von Händel sowie die Diane in Charpentiers *Actéon* (BEMF), die mit der Handel and Haydn Society entstandene Produktion

des *Exsultate, jubilate* von Mozart und *Ein deutsches Requiem* von Brahms, das für einen *Grammy* nominiert wurde (Seraphic Fire).

Teresa Wakim hat Konzerte mit dem Cleveland Orchestra, den Symphonieorchestern von San Francisco, Charlotte und Houston, dem Louisiana Philharmonic, dem Amsterdamer Barockorchester, der Wiener Akademie, dem Boston Early Music Festival, Apollo's Fire, der Handel and Haydn Society und Musica Angelica sowie mit Boston Baroque und Mercury Baroque gegeben.

Boston Early Music Festival Vocal Ensemble

Das Boston Early Music Festival Vocal Ensemble debütierte im November 2008 mit John Blows *Venus and Adonis* und Marc-Antoine Charpentiers *Actéon*. Das Ensemble besteht aus einer Formation hervorragender junger Sänger(innen), die sich unter der Leitung der künstlerischen Direktoren Paul O'Dette und Stephen Stubbs solistisch oder chorisches für ausgewählte Schätze der Opernliteratur einsetzen.

Die Debüt-Aufnahme des BEMF Vocal and Chamber Ensemble, Marc-Antoine Charpentiers *Actéon*, erschien im November 2010 bei **cpo**. Auf demselben Label erschienen im Juni 2011 John Blows *Venus and Adonis* sowie im Februar 2014 die beiden Opern *La Descente d'Orphée aux Enfers* und *La Couronne de Fleurs* von Marc-Antoine Charpentier, die 2015 als »Beste Operaufnahme« mit dem *Grammy Award* und dem ECHO Klassik als »Beste Aufnahme einer Oper des 17. und 18. Jahrhunderts« ausgezeichnet wurden. 2015 veröffentlichte **cpo** Georg Friedrich Händels *Acis and Galatea*. 2019 wurden *Les Plaisirs de Versailles* und *Les Arts Florissants* von Charpentier für einen *Grammy* nominiert.

Das BEMF Vocal Ensemble hat bereits erfolgreiche Tourneen mit seinen Kammeropern unternommen. Anfang 2011 etwa wurde *Acis and Galatea* in vier nordamerikanischen Städten aufgeführt (unter anderem beim American Handel Festival in Seattle), bevor im Jahre 2014 die beiden Werke von Marc-Antoine Charpentier bei einer weiteren Nordamerika-Tournee auf dem Programm standen.

Boston Early Music Festival Chamber Ensemble

Das Kammerensemble des Boston Early Music Festival wurde im Oktober 2008 gegründet und unterhielt das Publikum bereits einen Monat später mit der Debüt-Produktion der *Venus and Adonis* von John Blow und *Actéon* von Marc-Antoine Charpentier, mit der die Kammeropern-Serie des BEMF ihren Anfang nahm.

Das BEMF Chamber Ensemble ist die intime »Splittergruppe« des Boston Early Music Festival Orchestra. Ob das Ensemble, das sich aus den weltbesten Spezialisten für Alte Musik zusammensetzt, von einem oder beiden künstlerischen Direktoren des BEMF, mithin von Paul O'Dette und/oder Stephen Stubbs, oder von Robert Mealy, dem Direktor des BEMF Orchestra, geleitet wird, richtet sich nach der Größe und dem Umfang des jeweiligen Projektes.

Für seine dritte CD bei dem Label **cpo** mit Marc-Antoine Charpentiers *La Descente d'Orphée aux Enfers* und *La Couronne de Fleurs* wurde das BEMF Chamber Ensemble 2015 mit dem *Grammy Award* für die »Beste Opernaufnahme« ausgezeichnet. Die fünfte CD mit Agostino Steffanis *Duets of Love and Passion*, die mit den Sopranistinnen Amanda Forsythe und Emöke Baráth, dem Tenor Colin Balzer und dem Bariton Christian Immler aufgenommen wurde, erschien im September 2017 rechtzeitig zu einer nordamerikanischen Sechs-Städte-Tournee und wurde mit einem *Diapason d'Or* ausgezeichnet. Im Februar 2018 wurde die sechste CD mit Johann Sebastianus *Matthäus-Passion* (1663) veröffentlicht, die unmittelbar vor der konzertanten Aufführung des Werkes bei dem renommierten Bremer Musikfest eingespielt worden war. Die siebte CD war wiederum Marc-Antoine Charpentier gewidmet, dessen *Plaisirs de Versailles* und *Arts Florissants* 2019 für einen *Grammy* nominiert wurden.

Boston Early Music Festival

Das Boston Early Music Festival (BEMF) gilt allgemein als führende Kraft auf dem Gebiet der Alten Musik. Es wurde 1980 durch herausragende amerikanische und ausländische Experten für historische Aufführungspraxis gegründet. Mit vielen und vielfältigen

Veranstaltungen und Programmen widmet sich BEMF seither der Verbreitung Alter Musik. 2019 präsentierte BEMF seine dreißigste Konzertsaison, die – wie bereits in früheren Zeiten – die größten Stars der Szene auf die Podien von Boston und New York gebracht hat. Ihr zwanzigjähriges Bestehen feiert zudem die einwöchige Biennale, die nach den Worten der *London Times* als »weltweit führendes Festival für Alte Musik« gilt und wie stets mit einer Ausstellung verbunden ist. Mit diesen Programmen hat sich das BEMF den Platz als wichtigstes nordamerikanisches Forum für die Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock errungen und Boston zur »amerikanischen Hauptstadt der Alten Musik« gemacht, wie der *Boston Globe* schrieb.

BEMF präsentiert regelmäßig seine eigenen, äußerst erfolgreichen Barockopern-Produktionen – von den abendfüllenden Hauptattraktionen der Biennalen bis hin zu den intimeren Formaten, die im Laufe des Jahres im Rahmen der Chamber Opera Series zur Aufführung kommen. Die Aufnahmen dieser Werke wurden mit dem *Grammy Award*, dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, zwei *ECHO Klassik-Preisen*, einem *Diapason d'Or de l'Année* und vielen anderen Auszeichnungen bedacht.

Von den Tourneen abgesehen, ist das Boston Early Music Festival mit seinem Kammer- und Vokalensemble regelmäßig auch vor Ort aktiv. Im Rahmen der heimischen Konzerte wurden 2019 in Boston unter anderem Händels Kantate *Apollo e Dafne* aufgeführt, und bei einer Reise in fünf nordamerikanische Städte standen *La storia di Orfeo* mit dem berühmten Countertenor Philippe Jaroussky und der Sopranistin Amanda Forsythe auf dem Spielplan.

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Le printemps florissant de Lalande à Versailles en 1683

Michel-Richard de Lalande (1657–1726), un des principaux compositeurs baroques français, est à juste titre connu pour son abondante production de musique religieuse. Sa carrière dans ce domaine prit un essor décisif au printemps 1683, lorsque, jeune organiste parisien âgé de 25 ans, il commença officiellement ses activités de « sous-maître de Chapelle » du roi Louis XIV, après que ce dernier intercéda personnellement en sa faveur. Durant sa longue carrière au service du monarque, Lalande composa plus de soixante-dix grands motets, un genre religieux dont il transforma le style durant les quatre prochaines décennies. Toutefois Lalande a aussi écrit pour les différentes occasions de la vie de la Cour qui requéraient de la musique profane ; il composa ainsi ballets et divertissements pour la scène, mais aussi des pièces destinées à être données en concert. Parmi celles-ci, *Les Fontaines de Versailles* et *Esculape* datent de cette année faste. Ces deux pièces, toutes deux pour voix et instruments mais très différentes dans leurs desseins, furent créées en « Concert » à Versailles en avril et mai 1683. Un mois plus tôt, Lalande avait déjà montré ses talents dans le genre lyrique : *L'Amour Berger*, opéra en pastorale, en trois actes et prologue, fut représenté à Paris lors d'une représentation privée. L'année précédente le succès de Lalande au château de Fontainebleau pour sa *Sérénade* présentée à la Cour avait provoqué le mécénat de la noblesse, et de fait de nombreux jeunes aristocrates dansèrent dans *L'Amour Berger*. La partition en est perdue mais des extraits du livret et deux airs furent imprimés dans le *Mercurius Galant* en avril et mai 1683 qui commenta elliptiquement : « Monsieur de La Lande, dont vous savez que le nom n'est pas inconnu à la Cour ». Lalande commençait sa fulgurante ascendance vers le Roi soleil.

Après ses succès de Fontainebleau et Paris, *Les Fontaines de Versailles* eut un impact sur la réputation naissante de Lalande. En effet, la pièce fut jouée le 5 avril 1683, quelques semaines avant que Lalande obtienne le poste convoité de « sous-maître de Chapelle », comme l'un des quatre lauréats du concours qui eut lieu ce même mois. L'installation de la cour de Versailles en 1682 avait suscité

un renouveau de la vie musicale, et musiques religieuse et profane se voulaient offrir de nouveaux cadres d'activité. Dans le domaine séculier, l'instauration des « Appartements », ces soirées hebdomadaires qui prenaient place dans les appartements du roi où Louis XIV divertissait sa cour trois fois par semaine, demandait sans cesse de nouvelles compositions. *Les Fontaines de Versailles* fit partie de cet effort de Lalande pour créer une œuvre parfaitement adaptée à Versailles, tant au niveau de la forme que du contenu poétique, afin de mettre en valeur auprès du roi ses capacités de compositeur de musique « Française », les textes liturgiques pour la Chapelle Royale étant mis en musique dite « Latine ».

À Versailles, le jeune Lalande trouva un allié sûr en la personne d'Antoine Morel (c. 1648–1711) « ordinaire de la musique du roi » depuis 1669. Poète pour l'occasion, le chanteur écrivit son premier livret connu pour cette célébration des « Fontaines de Versailles : sur le retour du Roi ». De fait, dans son livret, Morel imagine les divinités Gréco-latines, et les sculptures ornaient alors les fontaines des jardins, se réunissant dans les « grands appartements du Château de Versailles » afin de souhaiter la bienvenue au roi. Chantant basse-taille, lors du « concert donné à sa Majesté dans les grands appartements de son Château de Versailles, le 5 avril 1683 », Morel interpréta le rôle du géant Encelade, le géant écrasé, dont la statue marquait le centre d'une fontaine de laquelle « par un miracle nouveau, / Dans ces jardins où le plaisir abonde, / Pour divertir le plus grand Roi du monde, / [il] lance dans les airs de superbes jets d'eau. » De même, le but de Lalande était de monter, à côté de ses ambitions spirituelles pour la Chapelle Royale, qu'il pouvait « divertir le plus grand Roi du monde. » La figure royale est omniprésente dans *Les Fontaines de Versailles* et l'arrivée à Versailles du nouvel ambassadeur du Portugal le même jour a peut-être provoqué la représentation en concert de ce chant de louange monarchiste. Lors du concert Louis était honoré par cet hommage à la fois privé et public des artistes de sa « musique » et, de plus, les personnages de Morel devisent sur sa présence attendue : *Les Fontaines de Versailles* est une évocation subtile de la relation du roi avec « ses » jardins.

Dieux et déesses des fontaines célèbrent l'arrivée du monarque

à Versailles et répondent avec ferveur à l'attention qu'il consacrait à « ces lieux ». La déesse Latone accueille son fils Apollon, le dieu soleil symbole du roi. Les dieux des saisons apparaissent également : Flore, la déesse du printemps, est suivie par Cérès, la déesse de la récolte estivale. Bacchus, le dieu du vin, arrive d'Inde pour célébrer le retour imminent du roi. Le géant volcanique de la Sicile, Encelade, bien qu'il puisse facilement provoquer des tremblements de terre, est fier de pouvoir désormais tirer un jet d'eau en l'air pour le divertissement du monarque. La déesse de la Renommée apparaît pour proclamer qu'elle est inséparable du roi et, avec les autres divinités, a le privilège d'être dans les jardins de Versailles. En tant que dieu des banquets, Comus se sent chez lui dans les jardins, où tant de belles fêtes sont données. Enfin le dieu des eaux du Grand Canal revendique l'honneur d'offrir une scène parfaite pour les divertissements nautiques du monarque. Convenant que la meilleure façon de célébrer le « retour du roi » est de rejoindre leurs emplacements respectifs dans ses jardins (ordre), les divinités des fontaines promettent de faire jouer leurs eaux en s'élevant « à l'envie dans les airs » [ferveur]. Le défi que représentait l'évocation musicale de ces prouesses hydrauliques fut relevé brillamment par Lalande dans le chœur qui conclut l'œuvre.

Quinze ans plus tôt, un élément ornemental des jardins avait déjà inspiré *La Grotte de Versailles*, une « Eglogue en musique » jouée pour la première fois à Versailles en avril 1668. Cette première collaboration d'opéra entre Lully et Quinault parle de la *Grotte de Thetys* des jardins de Versailles : une fausse grotte à l'italienne qui contenait plusieurs sculptures, des fontaines, et un orgue à tuyaux d'eau. Le texte de Quinault est construit comme les prologues qu'il écrivit plus tard pour les opéras de Lully ; l'Eglogue célèbre Louis XIV qui « se plaît en ces lieux ». Il contient une évocation précoce des prouesses hydrauliques de Versailles. Cependant, depuis 1668, les jardins étaient enrichis de nombreux ouvrages, et la destruction de la *Grotte de Thetys* imminente en raison de l'extension de l'aile nord du château en 1684. Morel et Lalande offraient une vue actualisée sur le thème des *Fontaines*, dont les personnages n'étaient plus les bergers de convention censés selon Quinault habiter *Versailles*, mais les dieux antiques que les fontaines

figuraient dans son « petit parc ». Ce déplacement poétique était propice à une musique dans le style noble élaboré par Lully dans ses « Tragédies en musique » pour les dieux et déesses. Avec *Les Fontaines de Versailles*, Lalande s'affirmait déjà comme un nouveau chanteur de la musique française.

Puisque toutes ces statues figurant dans *Les Fontaines de Versailles* étaient effectivement exposées dans les jardins en 1683, l'ordre dans lequel les divinités des fontaines font leurs apparitions dans le livret de Morel pourrait-il refléter une promenade réelle à travers le « petit parc » ? Cela semble d'abord possible en comparant le livret avec une carte des jardins de cette période, car le début de la pièce présente une logique spatiale dans laquelle, en sortant du palais et en partant de la fontaine de Latone, on descendrait vers le bassin d'Apollon, et reviendrait à travers les bosquets de Flore et Cérès. Cependant, comme la seconde moitié de la pièce offrirait un méandre erratique allant du nord au sud et du sud au nord, il semble évident que, plutôt qu'une description matérielle, *Les Fontaines* est une évocation poétique du domaine royal. Morel développera cette dramaturgie dans ses futurs livrets pour d'autres compositeurs, avec *La Diane de Fontainebleau* pour Henry Desmarest en 1686, et *Les Bergers de Marly* pour Jean-Baptiste Matho en 1687, ces deux pièces formant, avec *Les Fontaines de Versailles*, la trilogie de Morel inspirée par les châteaux royaux. De fait, le livret des *Fontaines de Versailles* spécifie que l'action dramatique ne se déroule pas dans les jardins mais dans le palais lui-même. En situant dans les appartements du château un colloque des dieux dont les statues ornaient les eaux de Versailles, Morel saisit l'occasion dans son livret pour louer Louis XIV, en tant que créateur des jardins, « ces lieux enchantés qu'il a formés lui-même ».

Cette paternité royale déclarée n'était pas de la pure flatterie puisque, de 1661 à sa mort, cinquante ans plus tard, en 1715, le roi ordonna la création initiale et supervisa les nombreuses extensions et améliorations du château et, plus encore, des jardins de Versailles. Les hommes plus qualifiés et compétents furent embauchés dans le monde scientifique et artistique : architectes, ingénieurs, sculpteurs, jardiniers, poètes et artistes de toutes sortes. Si leur ingéniosité créa les nombreuses merveilles qui composaient Versailles,

leur combinaison – le concept global, son ambition et son évolution, sa vision cohérente – venait de Louis XIV, de l’administration pointilleuse qu’il dirigeait. À côté de devenir un pôle social et politique, Versailles était un champ d’expérimentation dans les domaines de l’art, des sciences et des techniques. La Cour de France notait l’intérêt sans faille du souverain pour ses jardins et leur croissance, tandis que le roi rencontrait des ingénieurs, des artistes et des artisans pour discuter de leurs progrès dans ces domaines et examinait personnellement les efforts des soldats employés pour transformer le paysage. Le principal défi technique était la maîtrise de l’eau et, pendant des décennies, les ingénieurs des travaux d’approvisionnement en eau – les fontainiers – furent à l’œuvre pour mettre en eaux les fontaines. Même lorsqu’ils étaient encore en construction, les jardins étaient utilisés comme un théâtre fantastique, où des scènes temporaires étaient associées à des structures d’eau et où l’illusion se confondait avec la réalité.

Quand la cour s’installa définitivement à Versailles en 1682, le palais et les jardins en perpétuelle mutation devinrent le principal spectacle et une source d’émerveillement. Les jardins offraient une configuration complexe d’allées menant à des cabinets de verdure isolés, eux-mêmes abritant les différentes fontaines et statues, chacune avec sa propre histoire et sa symbolique. Cette structure des jardins permettait de nombreuses variantes de parcours à travers le parc et le roi était ravi de montrer les bosquets à des visiteurs, de faire un tour personnel des parterres, de les amener à des points de vue spécifiques. Un guide publié en 1681 actualisa un précédent publié en 1674 et donna une « Explication historique » des significations allégoriques des fontaines figurant dans les Bosquets. Louis XIV lui-même, mettant à jour son propre itinéraire à intervalles réguliers, écrivit au fil du temps de nombreuses versions de sa « manière de montrer les jardins de Versailles. » La chaîne dramatique des apparitions des dieux dans *Les Fontaines de Versailles* semble être, en 1683, une sorte de version opératique d’un tel « guide du promeneur ». Que leur combinaison soit d’ordre historique, poétique ou royal, les jardins et leurs fontaines étaient autant l’expression triomphante du pouvoir du roi sur la nature que le château de Versailles se voulait le symbole de sa suprématie politique sur les hommes.

* * *

L’apologie du pouvoir royal sur la nature et l’humanité est également présente dans *Esculape*, une autre pièce de circonstance de Lalande et Morel. Célébrant non plus l’effet bénéfique du pouvoir du roi sur la sculpture, cette ode célèbre un autre art, celui de la médecine. Le péan de Morel est plus énigmatique que son livret pour *Les Fontaines de Versailles* ; mais, si à première vue le titre semble un hommage à Asclépios, le médecin légendaire de l’époque homérique, il est révélateur de reconstruire la succession d’événements qui conduisirent à la composition de Lalande. En mai 1683, la Cour, voulut célébrer le rétablissement d’une personne dont la santé était « chère à la Couronne » de France, et le soulagement de Louis XIV, en offrant un hommage à l’art de la médecine. Quelques semaines après *Les Fontaines de Versailles*, le « Concert d’Esculape » fut « donné au Roy, chès [sic] Madame de Montespan A Versailles ». Même si sa puissance décroissait à la Cour, l’ancienne maîtresse du roi protégeait Lalande, qui était depuis quelques années le maître de clavecin des filles qu’elle avait eues de Louis XIV. La nomination de Lalande en avril 1683 en tant que « sous-maître de la Chapelle » du roi avait élargi considérablement son rayon d’influence et le *Mercur Galant* de Mai pouvait désormais parler du « génie de Mr de La Lande si estimé de tous ceux qui ont quelque gout pour la musique. »

Quand Madame de Montespan accueillit dans ses appartements le « Concert d’Esculape », elle se souvint peut-être du *Ballet des Arts* de 1663 dans lequel elle interpréta une Bergère et une Amazone aux côtés du roi. Dans ce ballet de Cour d’Isaac de Benzerade le personnage d’« Esculape, Dieu de la Médecine » chante dans l’Entrée consacrée à l’art de la Chirurgie, dans laquelle Lully dansait, sur sa propre musique, le rôle d’un Chirurgien « savant & adroit ». En s’appuyant sur « le consentement presque universel de l’antiquité qui a reconnu Esculape pour le premier auteur de la Médecine en général, et qui lui a sacrifié comme au Dieu qui présidait sur la santé », la Renaissance avait déjà fait du médecin Homérique un personnage allégorique. Comme les autres dieux et héros Gréco-romains dont les images peuplaient le château et les jardins de

Versailles, son pouvoir s'était étendu à celui de la mythologie qui avait « regardé oresque de tout temps Esculape comme Dieu de la médecine après Apollon, parce qu'il a inventé quelque chose de plus que les autres médecins ».

Facilement reconnaissable à son attribut, un bâton le long duquel s'enroule une couleuvre, Esculape était considéré comme « le plus fameux, ou le plus généralement connu de tous les Inventeurs de Médecine ; ou de ceux qui ont les premiers amené cet Art à quelque perfection ». Conduire les arts à la perfection était une des ambitions de la politique culturelle de Louis XIV et cette idée de progrès était aussi fondamentale dans l'intérêt que le XVII^e siècle portait à Esculape comme figure tutélaire. Émergeant des pratiques empiriques pour entrer dans une ère de plus grande rigueur scientifique, la médecine commençait à dominer toutes les branches des professions de la santé. La médecine s'imposa par conséquent dans la recherche : « La physique expérimentale, la chimie, l'anatomie, la botanique se perfectionnèrent, & les progrès que firent ces sciences [...] furent la mesure de ceux que fit la Médecine. » Dans ce sens Esculape était devenu le symbole de la médecine et de son évolution ; par conséquent un compliment à cette figure protectrice était entendu comme une louange au progrès de la science médicale sous Louis XIV.

En 1683, sous l'apparence d'un péan au dieu de la médecine, l'allégorie alla plus loin avec l'œuvre de Lalande en suggérant un parallèle entre Esculape et un vrai médecin. Si le jour précis du concert de mai n'est pas indiqué, quelques éléments de la seule partition existante, copiée en 1687 par le bibliothécaire de la musique du roi André Danican Philidor l'aîné (1652–1730), un autre allié de Lalande, nous donnent les protagonistes. Sur le haut de la page de titre du manuscrit, le scribe chargé de copier le texte français écrivit d'une petite main : « Remerciement de monsieur philidor a Monsieur Moreau médecin de madame la dauphine mis en musique par monsieur delalande ». Ce mot de « Remerciement » et la mention de noms contemporains éclairent l'œuvre et donnent des éléments afin d'en apprécier sa raison d'être. D'abord, l'expression de « Remerciement » attachée au nom de Philidor doit être comprise dans le sens que Furetière donna à ce mot au singulier, dans son

Dictionnaire de 1690 : un remerciement est un « Compliment qu'on fait à quelqu'un en témoignage de reconnaissance de quelque bienfait qu'on a reçu de lui, de quelque bon office qu'il a rendu ». En effet, le « Concert d'Esculape » était un acte d'hommage, sous la forme d'une ode au dieu de la médecine, que Philidor lui-même avait offert, dans ce cas même organisé pour célébrer le médecin Moreau.

En effet comme l'indique le « remerciement », c'est le médecin contemporain Jean-Baptiste Moreau (c. 1628–1693), qui était honoré sous le manteau d'Esculape. Le médecin qui « triomphe du tombeau » est célébré par des expressions telles que « Rien n'est si grand que son savoir » et « son secours est admirable ». Mais pourquoi ces compliments excessifs ? Et d'abord, qui était l'homme ainsi comparé à Esculape ? Fils aîné d'un docteur de la faculté de médecine parisienne, Moreau obtint lui-même le grade de docteur en Médecine en 1648. Il fut nommé professeur au Collège Royal en 1671 et doyen de la Faculté de Médecine une année plus tard. Considéré comme un « Lettré », Moreau était un jaloux défenseur des privilèges la Faculté de Médecine de Paris et un zélé administrateur, respecté de ses pairs. La famille royale augmentant rapidement, et le médecin du roi ne suffisant plus à la tâche, Moreau fut choisi par Louis XIV comme premier médecin de la Dauphine le 15 septembre 1681, charge qu'il conserva toute la vie de cette dernière. Certes Moreau avait le profil requis pour gagner rapidement « du crédit en Cour » ; mais c'est sa vaste expérience médicale qui semble avoir été la raison principale pour mériter cette approbation royale. Comme le dit le poème de 1683, Esculape/Moreau « est le choix du plus grand des Monarques, Son mérite en éclate mieux. »

C'est grâce à une expérience acquise sur le terrain que le médecin obtint ce « mérite ». Ainsi le *Mercurie Galant* fait écho du choix du roi en 1681, il nous renseigne sur la richesse de son expérience dans le plus ancien et le plus grand hôpital de la capitale. Il insiste sur le fait que Moreau exerce « la Médecine depuis plusieurs années, Mr Moreau ayant été autrefois Médecin de l'Hôtel-Dieu, où le nombre presque infini de Malades que l'on traite en peu de temps, donne de grandes lumières à ceux qui cherchent à se rendre habiles. » Mais c'est dans les écrits de l'un des collègues de

Moreau que l'on trouve la nature de son domaine de spécialisation. Le chirurgien Paul Portal rend hommage en 1685 à « Monsieur Moreau Docteur Régent de la Faculté, ancien Doyen, et Professeur Royal, actuel premier médecin de notre grande princesse Madame la Dauphine » en tant qu'expert en obstétrique. Depuis le début du XVII^e siècle, le progrès des connaissances embryologiques favorisait la gynécologie et l'on assista à l'intervention des chirurgiens dans l'art des accouchements, un domaine réservé jusque-là aux sages-femmes. Portal qui « eu l'honneur de travailler sous lui l'espace de Treize années dans l'Hôtel-Dieu » dédia son livre *La Pratique des Accouchements* à Moreau. Il sera dit plus tard que le livre avait été corrigé par le célèbre médecin de la Dauphine et « l'Auteur, par reconnaissance, ne manqua pas de dédier son Traité à M. Moreau, qui avait contribué à la perfection du Livre. »

Comme il a été consigné que Louis XIV était malade au début du mois de mai 1683, certains ont pu croire qu'*Esculape* célébrait son rétablissement, mais une lecture attentive du texte ne corrobore pas cette spéculation. Le nom du médecin Moreau, sa spécialisation et sa position de « Médecin de la Dauphine » tout semble indiquer que la personne guérie était probablement la Dauphine elle-même, Marie-Anne de Bavière (1660–1690). Le texte chanté, qui fait référence à « une santé si chère à la Couronne », indique clairement que la personne dont la guérison est célébrée par le « concert d'*Esculape* » avait un proche lien de parenté avec la famille royale française. De plus l'adjectif féminin « si chère » est souvent employé dans les écrits officiels à cette époque pour qualifier la place de la Dauphine dans le cœur du roi. Louis XIV avait de nombreux enfants mais un seul héritier légitime pour la couronne, et dès son mariage avec le Dauphin en 1680, la princesse bavaroise devint la deuxième femme la plus importante à la cour de France après la Reine. Spécifiée dans son contrat de mariage par cette dernière, la pression exercée sur la Dauphine pour qu'elle donne des enfants est fondée sur une des exigences physiologiques de la monarchie : le système dynastique doit tendre à sa reproduction, si possible en ligne directe.

La santé de la Dauphine était un sujet de soins permanents car elle se devait de donner naissance au plus d'enfants possible, de

préférence mâles pour perpétuer la lignée. Bien que Moreau ait eu d'autres patients, il consacra la plupart de son temps à la Dauphine et cela avec raisons : en l'espace de dix ans, Marie Anna de Bavière fut neuf fois enceinte. Avec de nombreuses fausses couches dont six sont enregistrées, la santé de la Dauphine se détériora rapidement. Malgré ces grossesses multiples, seuls trois descendants survécurent. Un ambassadeur allemand loua « son heureuse conduite, qui, après une fausse couche dont on appréhenda les suites, a donné trois princes : les ducs de Bourgogne, d'Anjou et de Berry ; ce qui fut encore suivi de quelques fausses-couches. Mais aussi eut-elle le malheur d'en prendre et d'en conserver des incommodités fâcheuses qui ont ruiné sa santé. » Après la première fausse couche de la Dauphine en 1681, et pour en prévenir « les suites », Moreau devint son médecin et son action semble avoir été plutôt salutaire. Quand, au mois de mai 1682, la Cour s'établit à Versailles au milieu de ce qui était encore un gigantesque chantier de construction, le désordre était tel que la Dauphine, enceinte à nouveau, fut incommodée par le bruit et la poussière. Moreau, brisant l'étiquette, conseilla qu'elle s'installe dans l'aile du Midi, qui était initialement destinée à Colbert et à la Surintendance des Bâtiments, et c'est là qu'elle donna naissance au premier petit-fils de Louis XIV le 6 août 1682. La naissance du duc de Bourgogne fut grandement célébrée dans le royaume car il donnait un deuxième héritier au trône. En avril 1683, on savait que la Dauphine était à nouveau enceinte ; Madame de Maintenon, dont la fonction de « seconde Dame d'Atour » de la princesse favorisait une certaine intimité avec la jeune femme, pouvait écrire à propos du départ de la Cour pour un voyage officiel : « Madame la Dauphine ne vient point ; elle est grosse ; & tout le monde en est ravi. » Le *Mercur Galant* diffusa officiellement la nouvelle de « la grossesse de Madame la Dauphine que l'on tient sûre à la cour ».

En mai 1683, lors du « Concert d'*Esculape* », Marie-Anne de Bavière était enceinte de quelques semaines et une fausse couche à ce moment vital fut évitée en Avril, certainement grâce aux soins prodigués par le compétent Moreau. Dans son péan, Morel joue avec le pronom « il » pour inclure à la fois Esculape et Moreau, en le comparant résolument à Alcide/Hercule car « il sait triompher de

la mort ». Plus tôt dans le mois, la nouvelle de la grossesse avait été officiellement annoncée et la vie du futur enfant déjà célébrée avec des poésies de circonstances, comme l'allègue le *Mercurie Galant* : « on ne doute point à la cour de la grossesse de Madame la Dauphine. Ce bruit [...] s'est répandu tous les jours, & [...] se confirme par tout. » « Le Concert d'*Esculape* » peut aussi avoir constitué une tentative de rétablir le moral de la Dauphine, car « Le Roi [...] crut, à force de bons traitements, par le tour galant et noble dont il accompagnait ses bontés, ramener l'esprit de Madame la Dauphine, et l'obliger à tenir une cour. » Cette troisième grossesse fut difficile mais Moreau ordonna beaucoup de repos au lit, et, en décembre 1683, la Dauphine devait donner naissance à son deuxième fils, le duc d'Anjou. A cette occasion le Roi, rapporte le *Mercurie Galant*, dit à la Dauphine encore alitée : « *Je suis, Madame, au comble de ma joye, de voir que vous ne souffriez plus, & que vous avez encore donné un Prince. Je ne souhaite plus que vostre santé.* A quoy Madame la Dauphine répondit. *Sire, si j'ay de la santé à souhaiter, ce n'est que pour faire des choses agréables à Votre Majesté.* »

Malgré sa bonne volonté, l'état de santé de la Dauphine rendit progressivement difficile l'exercice de ses fonctions à la Cour. « On la vit renoncer insensiblement aux plaisirs, & se faire une solitude où elle pût se dérober à sa propre grandeur, & jouir d'une paix profonde au milieu d'une Cour tumultueuse. » Bien que la cour pensât qu'elle était hypocondriaque, il apparaît clair aujourd'hui que si la dauphine s'est autant coupée du monde, c'est surtout en raison de sa mauvaise santé. Des « vapeurs » apparurent, la dépression nerveuse s'installa si bien que « La maladie ou la santé lui devinrent indifférentes. » Madame de Caylus est un bon témoin et elle illustre bien l'opinion de la Cour à propos de la santé de la Dauphine : « Ces vapeurs, prises pour des maladies effectives, lui firent faire des remèdes violents ; et enfin ces remèdes, beaucoup plus que ses maux, lui donnèrent la mort, après qu'elle nous eut donné trois princes. » Les nombreux « remèdes aussi cruels que les maux mêmes » que la Dauphine essaya au cours des ans, avec ou sans les ordres de Moreau, augmentèrent sa mauvaise santé. Tous les vœux de Morel et Lalande ne furent que pensées désidératives et « Le Concert d'*Esculape* » fut dûment oublié.

* * *

Après son succès des *Fontaines de Versailles*, sa nomination comme « sous-maître de Chapelle » et son mondain « Concert d'*Esculape* », la position de Lalande comme compositeur de Cour était déjà bien établie la fin du mois de mai 1683. L'année suivante, le compositeur épousa Anne Rebel (1663–1722), qui avait interprété le personnage de La Renommée dans *Les Fontaines de Versailles*. Cette « Demoiselle de la Musique du roi » venait d'une famille de musiciens et, par cette union, Lalande renforça son engagement dans le réseau de la musique royale. Bienveillant, Louis XIV « voulut faire les frais de leur mariage » et l'un des témoins de l'époux fut Antoine Morel, toujours « ordinaire de la musique du roi » mais désormais « valet de chambre de la Dauphine ». *Les Fontaines de Versailles* fut reprise en 1685, peut-être dans une mise en scène, faisant de l'idylle un petit opéra ; la même année, Lalande fut nommé « compositeur de la musique de la chambre. » De plus, des « airs » tirés de l'œuvre trouvent une troisième destinée dans ce qui deviendra le plus célèbre ouvrage de Lalande dans la musique profane : *Les Symphonies pour les soupers du Roy*, rassemblées par Philidor en 1695, comprennent de nombreuses pièces qui proviennent de la musique de théâtre de Lalande. Ainsi des « airs » des *Fontaines de Versailles* réapparaissent dans ces suites, en dehors de leur contexte dramatique d'origine, les *Symphonies* étant, comme leur nom l'indique, pour orchestre seul.

« Jouées tous les quinze jours », lors du repas du soir du roi, ces symphonies étaient utilisées en relation avec le cérémonial du « Souper ». L'usage d'associer le sens du goût avec celui de l'ouïe, de joindre les plaisirs du palais avec ceux de l'oreille, était en usage depuis le moyen-âge, où le festin royal était ordonné, voire chorégraphié. A la Cour de France chaque « entrée » visuelle de plat était associée à une musique particulière, faisant ainsi du repas royal une cérémonie des sens. Pour éviter une répétition qui aurait pu devenir fastidieuse à la longue, les *Symphonies pour les soupers du Roy* contiennent plus de trois cents mouvements permettant divers ordres de programmes.

Parmi cette abondance, un morceau se démarque en raison de son étroite relation avec Louis XIV : Venant de la *5ème Suite*, la *Grande Pièce en G-ré-sol* apparaît sous un autre titre, plus explicite sur sa qualité spécifique, dans une copie de 1736 où elle est intitulée *Fantaisie ou Caprice que le Roy demandait souvent*. Ce nouveau titre fondé sur l'usage, apparu après la mort de Lalande, est révélateur de l'importance que le compositeur gagna au fil des années dans les oreilles du roi. Lalande avait définitivement obtenu la première place dans la faveur royale et Louis XIV, en 1689, nomma Lalande, alors âgé de 31 ans, son « Surintendant de la musique de la Chambre », une position auparavant occupée par Lully, puis par un de ses fils. Additionnant charges après charges à la Chapelle royale, Lalande devait ainsi tenir les places les plus prestigieuses pour un musicien en France jusqu'à sa mort en 1726.

Gilbert Blin

Paul O'Dette

Selon le *Globe and Mail* de Toronto, Paul O'Dette est « le plus grand génie qui ait jamais touché de son instrument ». Il se produit régulièrement sur les scènes des grands festivals internationaux, dans des récitals de luth et des programmes de musique de chambre ancienne avec divers collègues renommés.

Paul O'Dette a participé à plus de 150 enregistrements, et a ainsi reçu deux *Grammy Awards*, huit nominations pour le *Grammy* et de nombreux prix internationaux. La série de 5 CD pour harmonia mundi usa reprenant l'intégrale des œuvres pour luth de John Dowland a reçu le prestigieux *Diapason d'Or de l'Année* et a été choisi comme « Meilleur enregistrement de luth solo de Dowland » par BBC Radio 3. *The Bachelor's Delight : Lute Music of Daniel Bachelera* a été nommé pour un *Grammy* en tant que meilleur enregistrement instrumental en solo de l'année 2006.

Bien que connu principalement pour ses récitals et ses enregistrements de musique pour luth virtuose, il dirige également des opéras baroques. En 2015, il a reçu pour *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Marc-Antoine Charpentier, qu'il avait enregistré conjointement avec Stephen Stubbs et l'ensemble de chambre du Boston Early Music Festival, aussi bien un *Grammy* du « Meilleur enregistrement d'opéra » qu'un ECHO Klassik. Leurs enregistrements conjoints d'*Ariadne* de Johann Georg Conradi, de *Thésée* et de *Psyché* de Jean-Baptiste Lully, avec l'orchestre du Boston Early Music Festival pour le label **cpo**, avaient tous déjà été nommés pour un *Grammy*, respectivement en 2005, 2007 et 2008. Paul O'Dette a reçu en 2015 une autre nomination pour *Niobe, Regina di Tebe* d'Agostino Steffani, publié chez Erato/Warner Classics, un enregistrement qui a reçu le Prix de la Critique discographique allemande, ainsi qu'en 2019 pour *Les Arts Florissants* de Marc-Antoine Charpentier.

Parallèlement à ses activités de musicien, Paul O'Dette est un fervent chercheur, et il a beaucoup travaillé sur l'interprétation et les sources de la musique italienne et anglaise du XVII^e siècle dans les domaines du chant solo, de la basse continue et de la technique du luth. Il a publié de nombreux articles sur les pratiques d'exécution historiquement fidèles, et a cosigné l'article sur John Dowland dans

le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Paul O'Dette est professeur de luth et directeur du département de Musique Ancienne à l'Eastman School of Music, et est l'un des directeurs artistiques du Boston Early Music Festival.

Stephen Stubbs

Après trente ans de carrière en Europe, Stephen Stubbs est retourné dans sa ville natale de Seattle en 2006 en tant que l'un des luthistes, chefs d'orchestre et spécialistes de l'opéra baroque les plus respectés du monde entier. En 2015, il a reçu un *Grammy* en tant que chef d'orchestre du « meilleur enregistrement d'opéra », et il vit aujourd'hui avec sa famille à Santa Clarita, en Californie.

Un an après son retour, en 2007, Stephen Stubbs a établi à Seattle sa nouvelle société de production, Pacific MusicWorks (PMW), qui reflète son intérêt de longue date tant pour la musique ancienne que pour les interprétations modernes. La première production fut celle de l'opéra *Il ritorno d'Ulisse* de Claudio Monteverdi, dans la mise en scène multimédia fort applaudie de l'artiste sud-africain William Kentridge, en collaboration avec le San Francisco Museum of Modern Art. La PMW a produit des interprétations des *Vêpres* de Claudio Monteverdi, qui ont été décrites dans la presse comme étant « tout à fait fascinantes » et « d'une qualité que l'on ne rencontre certainement nulle part ailleurs ».

Stephen Stubbs assure la direction artistique du Boston Early Music Festival avec son collègue de longue date, Paul O'Dette. Les deux artistes sont en outre responsables de toutes les productions d'opéras du BEMF, dont les enregistrements ont déjà été nominés six fois pour un *Grammy*, avant de finalement recevoir réellement un *Grammy*, en 2015, pour le « meilleur enregistrement d'opéra ». La même année, les productions du BEMF ont reçu deux prix ECHO Klassik ainsi que le *Diapason d'Or de l'Année*. En 2017, ils ont par ailleurs reçu un Prix de la Critique discographique allemande.

Outre ses activités pour PMW et le BEMF, Stephen Stubbs a récemment participé à des représentations à Bilbao (*Giulio Cesare* d'Haendel et *Orfeo* de Gluck), au Hawaï Performing Arts Festival (*Die Zauberflöte* et *Così fan tutte* de Mozart), à l'Opéra d'Omaha

(*Agrippina* et *Semele* d'Haendel), au Juilliard Opera (*Calisto* de Cavalli et *Hippolyte* et *Aricie* de Rameau), au Programme Merola de l'Opéra de San Francisco (*Il re pastore* de Mozart) et à sept productions de l'Opéra UCLA (*Giasone* de Cavalli, *Poppea* de Monteverdi, *Amagidi* d'Haendel et autres). Ces dernières années, il a aussi dirigé *Le Messie* avec les orchestres symphoniques de Seattle, Edmonton, Birmingham et Houston.

Sa vaste discographie en qualité de chef d'orchestre et de luthiste comprend plus de 100 CD, dont un grand nombre ont remporté des succès et prix internationaux.

Gilbert Blin

Gilbert Blin est diplômé de l'université de la Sorbonne, où il a consacré ses recherches aux opéras de Rameau et à leur relation à la scène. Cet intérêt s'est depuis développé pour englober l'opéra français et le spectacle baroque, ses domaines d'élection comme historien, metteur en scène et scénographe. Il a obtenu un doctorat à l'Université de Leiden avec une thèse consacrée à son approche de la mise en scène historiquement informée.

Ses premières productions incluent *Werther* de Massenet et *Lakmé* de Delibes pour l'Opéra-Comique et *Robert le Diable* de Meyerbeer pour le Prague State Opera. Après sa production d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck pour le théâtre de Drottningholm en Suède en 1998, Gilbert Blin s'est imposé comme un metteur en scène d'opéra recherché pour le répertoire baroque : il a mis en scène *Orlando furioso* de Vivaldi pour le Prague State Opera, *Rosmira fedele* de Vivaldi, *Teseo* d'Haendel et *Tigrane* d'Alessandro Scarlatti pour l'Opéra de Nice, ainsi que *Thésée* de Lully et *Psyché* de Lully pour le Boston Early Music Festival.

« Metteur en scène en résidence » au Boston Early Music Festival de 2008 à 2013, Gilbert Blin y a mis en scène une trilogie d'opéras anglais : *Venus and Adonis* de Blow, *Dido and Aeneas* de Purcell et *Acis and Galatea* d'Haendel. En 2011, après *Niobe*, *Regina di Tebe* de Steffani, il a présenté *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *La Couronne de Fleurs* de Charpentier. En 2013, avec sa production d'*Almira* d'Haendel, Gilbert Blin a été nommé « Opera Director »

du Boston Early Music Festival. Après sa mise en scène remarquée de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi pour le Festival de Boston de 2009, Gilbert Blin a monté *Orfeo* de Monteverdi en 2012 et *Il ritorno d'Ulisse in patria* en 2015. Il a créé en 2016 *Versailles : Portrait d'un domaine royal*, un spectacle comprenant des œuvres de Charpentier, Lully et Lalande.

Ses productions récentes incluent *Orphée et Eurydice* de Gluck (Seattle), *Le Carnaval de Venise* de Campra, *Orlando generoso* de Steffani (Boston) et *Alcina* de Caccini (New York).

Robert Mealy

Robert Mealy est un des musiciens américains se consacrant aux instruments à cordes anciens les plus connus. Le *Boston Globe* a loué « son imagination, son goût, sa subtilité et son audace » ; le *New Yorker* voit en lui « le violoniste new-yorkais internationalement connu dédié à la musique ancienne ».

Mealy a commencé ses recherches sur la musique ancienne dès ses études. Durant sa formation au Harvard College, il devint membre de l'ensemble baroque canadien Tafelmusik. Depuis lors, il s'est produit avec de nombreux ensembles américains et européens de renom (de Sequentia à Les Arts Florissants), tant pour des tournées qu'en studio. Il a collaboré en tant que premier violon solo avec Maasaki Suzuki, William Christie, Andrew Parrott, Paul Agnew, Helmuth Rilling et bien d'autres chefs réputés.

Robert Mealy se produit souvent comme chef de pupitre et soliste. Il est le premier violon solo du chœur et orchestre de l'église Trinity Wall Street à New York, où il a récemment entamé la deuxième saison d'une série d'interprétations des cantates de Bach prévues sur plusieurs années. En outre, il est le directeur musical de l'orchestre du BEMF, avec lequel il a remporté un *Grammy* et qu'il dirige depuis dix ans pour les productions du festival et pour des enregistrements discographiques. Le *Boston Phoenix* loue ses interprétations en termes élogieux, notant que l'on a pu entendre les sonorités les plus étonnantes qui soient dans la fosse d'orchestre : « Le premier violon solo Robert Mealy a produit plus de musique que ses collègues sur et devant la scène – chaque mesure témoignait

d'une connaissance du sujet et d'une énergie bouillonnante. » Mealy est régulièrement l'invité de festivals internationaux, de Melbourne à Belgrade. Il se produit chaque été dans *Les Jardins de William Christie*.

Mealy codirige Quicksilver, un ensemble dédié à la musique du XVII^e siècle. Le premier enregistrement de l'ensemble – *Stile Moderno* – a été loué par le *Huffington Post* comme « l'enregistrement le plus innovant de l'année ». Depuis 2012, Mealy dirige la faculté d'interprétation historique de la Juilliard School. De 2003 à 2015, il a dirigé le Yale Baroque Ensemble, constitué d'anciens étudiants, ainsi que le Yale Collegium Musicum. Auparavant, il avait enseigné pendant plus de dix ans à l'Université de Harvard, où il avait créé le Harvard Baroque Chamber Orchestra. En 2004, Early Music America l'a récompensé par le *Binkley Award* pour l'excellence de son enseignement et pour ses travaux de recherche. Il a enregistré plus de quatre-vingt CD pour la plupart des grandes maisons, et continue à apprécier la pratique musicale.

Kathleen Fay

Kathleen Fay est depuis 1987 Directrice Administrative et depuis 1989 Directrice Générale du BEMF. Elle est depuis plus de trente ans responsable des questions administratives, techniques, financières et artistiques de l'institution – ainsi que de l'organisation du festival biennal et des saisons de concerts pour Boston et New York (Morgan Library & Museum), la série annuelle d'opéras de chambre et les enregistrements novateurs que le BEMF consacre aux grands opéras baroques. Treize de ces productions sont dans l'intervalle parues chez **cpo** et Erato, six d'entre elles ont été nommées pour le *Grammy* et une a été primée comme « meilleur enregistrement d'opéra ».

Kathleen Fay fait partie des administrateurs du *Catalogue for Philanthropy* depuis sa fondation, et est présente dans les conseils d'administration de la Société de Musique Ancienne de Cambridge, de l'ensemble Exsultemus et du Constellation Center. Elle siège également dans le conseil de la Société de Musique Ancienne de l'Université de Harvard.

En novembre 2001, elle a reçu du Ministère français de la culture le titre de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* pour sa promotion des arts en France et par le monde. En juin 2003, elle a également reçu « pour sa contribution exceptionnelle à la culture musicale » le célèbre Prix Arion de la Société de Musique Ancienne de Cambridge. Et en juin 2011, le comité de direction d'Early Music America a récompensé Kathleen Fay en tant que Directrice Générale du BEMF, pour son travail dans le domaine de la musique ancienne, en lui attribuant le Prix Howard Mayer Brown.

En reconnaissance de ses 30 années d'activité pour le Boston Early Music Festival, le comité de direction du BEMF a fondé en février 2017 le *Kathleen Fay Leadership Fund*. Kathleen Fay jouit tant en Amérique qu'en Europe d'une grande réputation en tant qu'imprésario et organisatrice dans le domaine de la Musique Ancienne. Elle est diplômée en piano et en pédagogie musicale de l'Oberlin College Conservatory of Music.

Margot Rood

L'agenda de la soprano Margot Rood inclut des concerts avec le Cleveland Orchestra, les orchestres symphoniques de Boston, New Jersey et Charlotte, l'Orchestre philharmonique de Rhode Island, le Philharmonia Baroque Orchestra, la Handel and Haydn Society, le Bach Collegium San Diego, le Boston Early Music Festival ainsi qu'avec les ensembles A Far Cry, TENET, Seraphic Fire et Lorelei. À tout cela s'ajoutent de nombreuses prestations avec l'ensemble Renaissance Blue Heron.

Margot Rood a reçu le Prix St. Botolph pour jeunes artistes, ainsi que la bourse Lorraine Hunt Lieberson octroyée par Emmanuel Music. Parmi ses plus récents CD, nous épinglerons le rôle principal d'Emily Webb dans *Our Town* de Ned Rorem (Monadnock Music) ainsi que son premier album en soliste, *Living in Light* avec des mélodies de Heather Gilligan.

Elle a enregistré de nombreuses œuvres de maîtres anciens et de compositeurs modernes pour les labels *Albany Records*, *Sono Luminis* et *New World Records*. On peut également l'entendre sur le cinquième CD de la *Music from the Peterhouse Partbooks*, qui

a valu à l'ensemble vocal Blue Heron en 2018 un *Gramophone Award* pour la musique ancienne.

Aaron Sheehan

Le ténor Aaron Sheehan se produit régulièrement aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et en Europe. Il jouit d'une grande réputation en tant qu'interprète de Bach, Haendel et Mozart, et il a interprété le rôle-titre de l'opéra *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Marc-Antoine Charpentier, pour lequel le Boston Early Music Festival a reçu un *Grammy*.

Il a participé à des concerts à Tanglewood, au Lincoln Center, au Metropolitan Museum of Art, à la Washington National Cathedral, au BEMF, au Festival Haendel de Halle, à San Francisco, Vancouver, Washington D.C., Carmel et Ratisbonne, ainsi qu'avec les American Bach Soloists, la Handel and Haydn Society, les ensembles Boston Baroque et Tafelmusik, l'Orpheus Chamber Orchestra, Pacific MusicWorks et le Philharmonia Baroque Orchestra.

Au Boston Early Music Festival, Aaron Sheehan a déjà interprété les rôles d'Amour et d'Apollon dans *Psyché* de Lully, ainsi que les rôles-titres dans *Actéon* de Charpentier, *Orfeo* de Monteverdi, *Acis and Galatea* d'Haendel et *Orlando generoso* de Steffani. Il a été Apollo et « Un Plaisir » dans *Versailles : Portrait d'un domaine royal*, Orfeo dans *Le Carnaval de Venise* de Campra, Eurimaco dans *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi et Liberto et Soldato dans *L'incoronazione di Poppea*.

Jesse Blumberg

Le baryton Jesse Blumberg est tout aussi à l'aise à l'opéra que sur les scènes de concert et de récitals, et se produit dans un répertoire allant de la Renaissance à l'époque contemporaine. Il a tenu des rôles importants dans les maisons d'opéra de Minnesota, Pittsburgh, Boston et Atlanta, ainsi qu'au Boston Early Music Festival, à l'Opera Atelier et au Royal Festival Hall de Londres.

Il a en outre interprété des œuvres majeures avec les American Bach Soloists, Boston Baroque, Apollo's Fire, l'Oratorio Society of

New York, le Saint Paul Chamber Orchestra et Early Music Vancouver ainsi que lors des séries *American Songbook* du Lincoln Center. Il a donné des récitals au Festival de mélodies de New York, à la Marilyn Horne Foundation et il est membre du Mirror Visions Ensemble.

Sa discographie comprend des cantates de Jean-Sébastien Bach avec le Montréal Baroque, *Rosenmüller in Exile* avec ACRONYM, *Le Voyage d'Hiver* de Franz Schubert avec le pianiste Martin Katz et la *Passion selon saint Jean* de Bach avec Apollo's Fire. Nous citerons encore les opéras d'Agostino Steffani, de Marc-Antoine Charpentier et de Georg Friedrich Haendel enregistrés avec le BEMF. Jesse Blumberg est le fondateur et directeur artistique du Five Boroughs Music Festival à New York. (www.jesseblumberg.com).

Virginia Warnken

La mezzo-soprano Virginia Warnken peut se vanter, comme en témoigne le *New York Times*, de posséder « une voix de contralto élégante, pleine, d'une présence fascinante », et s'est forgée une belle renommée par les interprétations profondément ressenties qu'elle donne des opéras et oratorios des XVII^e et XVIII^e siècles.

Durant les saisons passées, on a pu l'applaudir entre autres en soliste avec les orchestres philharmoniques de New York et de Los Angeles, les orchestres symphoniques de San Francisco, Seattle et Cincinnati, le BBC Symphony Orchestra, le Philharmonia Baroque, au Boston Early Music Festival, au Festival de Spolète, au Festival Bach de Carmel (Californie), avec les chœurs de l'église Trinity Wall Street à New York, avec les ensembles TENET et Seraphic Fire et le Bach Collegium San Diego.

Virginia Warnken est tout aussi appréciée pour ses interprétations originales et poignantes des compositions d'avant-garde. Elle compte parmi les membres fondateurs de la formation vocale innovante, à la fois classique et d'avant-garde Roomful of Teeth, dont le travail a été récompensé par un *Grammy*. Le *New Yorker*, le magazine *Rolling Stone*, la *National Public Radio* et le *New York Times* se sont répandus en louanges sur l'ensemble de huit artistes qui sonde et élargit les possibilités de la voix humaine, développe

sans cesse de nouvelles techniques de chant et passe régulièrement commande pour des compositions qui contribuent à leur tour au dépassement de limites toujours nouvelles.

John Taylor Ward

Le « jeune et dynamique baryton John Taylor Ward » (Alex Ross, dans *The New Yorker*) travaille régulièrement avec les meilleurs musiciens et ensembles baroques du monde entier. Nous citerons parmi ceux-ci Christina Pluhar et L'Arpeggiata, William Christie et Les Arts Florissants ainsi que Sir John Eliot Gardiner et les English Baroque Soloists.

En 2016, il a participé lors du Festival d'Ojai en Californie à la première américaine de *Kopernikus* de Claude Vivier, dans une mise en scène de Peter Sellars. En 2017, il a fait ses débuts en soliste sur les scènes des festivals de Salzbourg, Berlin et Lucerne. Parmi les autres grands moments de sa carrière, épinglons la *Sinfonia* de Luciano Berio avec le Philharmonique de New York et Roomful of Teeth, le rôle de Nick Shadow dans l'opéra d'Igor Stravinsky *The Rake's Progress*, dirigé par Barbara Hannigan à Göteborg, ainsi que des enregistrements avec le Seattle Symphony et le Boston Early Music Festival, qui furent tous nominés pour un Grammy.

John Taylor Ward est originaire des Appalaches du Sud, est le cofondateur du Lakes Area Music Festival à Brainerd, Minnesota, et il entretient aujourd'hui encore en tant qu'avocat international et spécialiste de la « Shape-Notation » des relations étroites avec les communes et la culture de cette région rurale.

Brian Giebler

Le *New York Times* a loué la « belle intonation et l'expressivité d'une grande profondeur » du ténor américain Brian Giebler, qui avec « l'éclat et la pureté » (*Opera News*) de sa voix fait aujourd'hui carrière en tant qu'interprète brillant et éclectique.

Ces derniers temps, on a pu admirer « la grâce de ce ténor impressionnant » et son « phrasé expressif et élégant (*Cleveland Classical*) entre autres avec l'English Concert, le Cleveland Orchestra,

l'ensemble *Boston Baroque*, le Prototype Festival, les orchestres symphoniques de Grand Rapids et de Virginia, le Naples Philharmonic (Floride), le Symphonia Syracuse (New York), l'opéra de Charlottesville, le Mark Morris Dance Group, TENET, Apollo's Fire, la Handel and Haydn Society et l'Oratorio Society of New York (*Le Messie* d'Haendel au Carnegie Hall), ainsi que dans son travail régulier avec le Trinity Baroque Orchestra.

Brian Giebler a figuré parmi les lauréats du Concours Bach de Bethlehem et de l'American Traditions Competition. En 2018, il a été classé deuxième au Concours d'oratorios pour solistes *Lyndon Woodside* au Carnegie Hall. Vous trouverez toutes les informations sur son premier album en solo, *A Lad's Love*, sur le site Web www.briangiebler.com.

Olivier Laquerre

Le baryton canadien Olivier Laquerre a remporté des prix aux concours internationaux de chant de Paris et de Verviers et est très demandé comme soliste depuis qu'il a été reçu premier au Prix Joseph Rouleau du Concours de chant des Jeunes Musicales en 2001. Il est depuis lors membre de l'ensemble de la Compagnie nationale d'opéra du Canada.

Laquerre travaille principalement à l'Opéra Atelier de Toronto ainsi qu'au Boston Early Music Festival. Parmi ses projets les plus récents figurent, à Toronto, *Die Zauberflöte*, *Le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni* de Mozart, tandis qu'on a pu l'applaudir à Boston dans *Les Fontaines de Versailles* de Michel-Richard de Lalande, le *Carnaval de Venise* de Campra, ainsi que les trois opéras *Les Plaisirs de Versailles*, *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *La Couronne de Fleurs* de Marc-Antoine Charpentier.

Il a participé avec le Boston Early Music Festival à l'enregistrement pour le label **cpo** de ces trois opéras de Charpentier ainsi que d'œuvres de Jean-Baptiste Lully et de John Blow. La cinquième production réalisée avec le BEMF pour le même label est parue en 2019.

Jason McStoots

Jason McStoots est dépeint par les critiques comme « un ténor envoûtant » (*The Arts Fuse*), un « artiste parfait, doué non seulement d'une belle sonorité mais aussi d'une technique incroyable et d'une articulation sans faille » (*Cleveland Plain Dealer*).

Son répertoire va du moyen-âge au baroque, en passant par la Renaissance et lui a valu une belle réputation dans tous ces domaines. Lors de ses récentes prestations avec le Boston Early Music Festival, il a chanté entre autres Le Jeu dans *Les Plaisirs de Versailles* de Marc-Antoine Charpentier. Il a également interprété Apollo dans *Orfeo* de Monteverdi, et Eumete et Giove dans *Il ritorno d'Ulisse in patria* du même compositeur. Il a chanté pour Emmanuel Music l'Évangéliste dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, il a été l'Évangéliste et le soliste dans l'*Oratorio de Noël* de Bach au Bach Collegium San Diego. Il a également chanté en soliste pour le Projet Green Mountain de New York dans les *Vêpres* de Monteverdi.

Jason McStoots s'est par ailleurs produit au Boston Lyric Opera, avec Pacific MusicWorks, au Festival Pablo Casals et au Tanglewood Music Center ainsi qu'avec les ensembles TENET et Les Délices, le Folger Consort et le Newberry Consort. Il est membre permanent de l'ensemble vocal Blue Heron et a participé à tous les enregistrements de l'ensemble.

Sophie Michaux

Avec sa voix de « mezzo chaude et colorée » qui a enthousiasmé *Opera News*, Sophie Michaux compte aujourd'hui parmi les cantatrices les plus éclectiques et fascinantes de Boston. Elle est née à Londres et a grandi dans les Alpes françaises, et s'est forgé de par ses origines hors du commun une personnalité artistique tout à fait particulière, qui lui permet d'être à l'aise dans les styles musicaux les plus divers, de l'oratorio à la chanson française.

Grâce à ses excellents talents de comédienne, elle s'est fait connaître par ses portraits engagés de rôles d'opéra de genres très divers : elle a ainsi interprété Cérés dans *Les Fontaines de Versailles*, le rôle-titre de *Rinaldo*, le rôle d'Angelina dans *La Cenerentola*, le

rôle-titre dans *The Rape of Lucretia*, Mrs. Soames dans *Our Town* de Ned Rorem et Higuchi dans *Troubled Water* de Mischa Salkind-Pearl. Elle est membre permanent de l'ensemble vocal féminin d'avant-garde Lorelei à Boston, où elle s'est distinguée en soliste dans de nombreuses œuvres allant de la polyphonie de la Renaissance jusqu'à la musique de Björk.

Elle a chanté sous la direction d'Andris Nelsons, Leonardo García Alarcón, Gabriel Garrido, Lidiya Yankovskaya, Beth Willer, Scott Metcalfe, Gil Rose, Michael Sakir et bien d'autres.

Molly Netter

Avec sa « sonorité claire et agréable et sa vive personnalité » (*New York Times*), la soprano américano-canadienne Molly Netter s'entend à animer la musique complexe, qu'elle soit ancienne ou nouvelle.

Durant la saison 2018/19, elle a donné entre autres la première américaine d'une nouvelle œuvre pour soliste de David Lang, sous la direction de Joe Hisaishi au Carnegie Hall de New York et à Tokyo. Elle a également chanté en soliste au Boston Early Music Festival, au Festival Bach de Grand Rapids (Michigan), avec le New World Symphony et le New York Baroque Incorporated. Elle a également chanté au Times Arrow Festival de l'église Trinity Wall Street de New York, où elle fait également partie du chœur à temps plein.

Molly Netter s'est produite en soliste avec le Chicago Symphony Orchestra, l'orchestre baroque Apollo's Fire, le Smithsonian Chamber Orchestra et l'Albany Symphony. On a pu en outre l'applaudir avec le Contemporaneous Ensemble, avec Lorelei, Seraphic Fire, TENET, la Clarion Music Society et Juilliard415 (Lincoln Center), à l'opéra de la Yale Music School, au Heartbeat Opera de New York, au Ballet-Opéra-Pantomime (BOP) de Montréal et au Staunton Music Festival. Elle a participé à des tournées à l'étranger avec l'ensemble Triplepoint qui interprète du jazz et de la musique contemporaine, ainsi qu'en soliste sous la direction de Masaaki Suzuki au Japon, à Singapour et au Myanmar.

Anthea Pichanick

Avec son Premier prix au Concours international d'Opéra Baroque *Antonio Cesti* d'Innsbruck en 2015, la contralto française a d'emblée conquis les scènes d'opéra. Très vite, elle fut invitée par de nombreux ensembles réputés et chefs d'orchestre de renom tels qu'Hervé Niquet et son Concert Spirituel, Vincent Dumestre et son Poème Harmonique, Le Chœur Purcell et l'Orchestre Orfeo de Budapest avec leur chef György Vashegyi, l'Ensemble Matheus de Jean-Christophe Spinosi, Les Musiciens du Louvre de Marc Minkowski ainsi que Les Accents de Thibault Noally.

Anthea Pichanick s'est produite au Théâtre des Champs-Élysées, à la Salle Gaveau et au Théâtre Grévin (Paris), à la Chapelle Royale de Versailles, à la Seine Musicale de Boulogne-Billancourt, au Konzerthaus de Vienne, à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, dans diverses maisons d'opéra françaises et sur les scènes de nombreux festivals dans sa patrie.

En janvier 2020, le label *La Musica* a publié son premier album en solo, *Motets Napolitains*, avec Thibault Noally et l'ensemble Les Accents.

Teresa Wakim

Louée pour « sa voix d'une beauté étincelante » qui a tant impressionné le *New York Times*, Teresa Wakim est certainement avant tout une cantatrice à laquelle la Musique Ancienne convient à merveille, comme l'a noté le *Cleveland Classical*.

Lauréate du Concours international de musique ancienne pour solistes de Brunnenenthal, en Autriche, elle a interprété au Boston Early Music Festival le rôle de la Musique dans *Les Plaisirs de Versailles* de Marc-Antoine Charpentier, qui a été nommé pour un Grammy. On a pu également l'entendre dans le rôle de Flore dans *La Descente d'Orphée aux Enfers* de Marc-Antoine Charpentier, pour lequel le Boston Early Music Festival a reçu un Grammy en 2015. On citera parmi ses enregistrements en soliste le rôle féminin principal d'*Acis and Galatea* et le rôle de Bellante dans *Almira* d'Haendel, ainsi que Diane dans *Actéon* de Charpentier (BEMF), ainsi que

la production d'*Exsultate, jubilate* de Mozart avec la Handel and Haydn Society et *Ein deutsches Requiem* de Brahms, qui fut nominé pour un Grammy (Seraphic Fire).

Teresa Wakim a donné des concerts avec le Cleveland Orchestra, les orchestres symphoniques de San Francisco, Charlotte et Houston, la Louisiana Philharmonic, l'Amsterdamer Barockorchester, la Wiener Akademie, le Boston Early Music Festival, Apollo's Fire, la Handel and Haydn Society et Musica Angelica, ainsi qu'avec le Boston Baroque et le Mercury Baroque.

Boston Early Music Festival Vocal Ensemble

Le Boston Early Music Festival Vocal Ensemble a fait ses débuts en novembre 2008, dans *Venus and Adonis* de John Blow et *Actéon* de Marc-Antoine Charpentier. Il est constitué d'excellents jeunes chanteurs et chanteuses, qui se consacrent à la présentation de véritables trésors de l'opéra, tant en solistes qu'en tant que choristes, sous la direction des directeurs artistiques Paul O'Dette et Stephen Stubbs.

Le BEMF Vocal and Chamber Ensemble a fait ses débuts sur CD dans l'enregistrement d'*Actéon* de Marc-Antoine Charpentier sorti en novembre 2010 chez **cpo**. Cette production a ensuite été suivie, toujours chez **cpo**, de *Venus and Adonis* de John Blow en juin 2011, puis de la double production de *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *La Couronne de Fleurs* de Charpentier, en février 2014, qui a remporté en 2015 un *Grammy* du « meilleur enregistrement d'opéra » et le prix ECHO Klassik du « meilleur enregistrement d'un opéra des XVII^e et XVIII^e siècles ». En 2015, **cpo** a publié *Acis and Galatea* d'Haendel. En 2019, *Les Plaisirs de Versailles* et *Les Arts Florissants* de Charpentier ont été nominés pour un *Grammy*.

Le BEMF Vocal Ensemble a déjà entrepris diverses tournées avec ses opéras de chambre. Au début 2011, *Acis and Galatea* a été présenté dans quatre villes nord-américaines (notamment à l'American Handel Festival de Seattle), puis en 2014 l'ensemble a donné en tournée à travers l'Amérique du Nord les deux œuvres de Marc-Antoine Charpentier.

Boston Early Music Festival Chamber Ensemble

Le Boston Early Music Festival Chamber Ensemble fut fondé en octobre 2008, et réjouit un mois plus tard déjà le public dans l'interprétation de *Venus and Adonis* de John Blow et d'*Actéon* de Marc-Antoine Charpentier, qui inaugurerait la série d'opéras de chambre du BEMF.

Le BEMF Chamber Ensemble est le « sous-ensemble » intime de l'orchestre du BEMF. Selon la taille et l'envergure de chaque projet réalisé, le BEMF Chamber Ensemble est dirigé par un ou par les deux directeurs artistiques du festival, Paul O'Dette et Stephan Stubbs, ou par le directeur musical de l'orchestre Robert Mealy, et fait appel aux meilleurs spécialistes de la Musique Ancienne du monde.

Le troisième CD enregistré pour le label **cpo** par le BEMF Chamber Ensemble, la double production de *La Descente d'Orphée aux Enfers* et *La Couronne de Fleurs* de Charpentier, a remporté un *Grammy Award* du « meilleur enregistrement d'opéra » en 2015. Le cinquième CD, *Duets of Love and Passion* d'Agostino Steffani, avec les sopranos Amanda Forsythe et Emöke Baráth, le ténor Colin Balzer et le baryton Christian Immler, a été publié en septembre 2017, juste à temps pour une tournée à travers six villes d'Amérique du Nord, et a reçu un *Diapason d'Or*. En février 2018 a été enregistré le sixième CD, avec la *Passion selon saint Matthieu* de Johann Sebastiani (1663), disque enregistré juste avant l'interprétation concertante de l'œuvre au célèbre Bremer Musikfest. Le septième CD a de nouveau été consacré à Marc-Antoine Charpentier, dont *Les Plaisirs de Versailles* et *Les Arts Florissants* ont été nominés pour un *Grammy* en 2019.

Boston Early Music Festival

Le Boston Early Music Festival (BEMF) est considéré comme une principale autorité en matière de musique ancienne. Il fut fondé en 1980 par plusieurs grands experts américains et étrangers de l'interprétation historiquement fidèle. Il offre depuis lors de nombreuses et diverses manifestations destinées à faire mieux connaître la musique ancienne. En 2019, le BEMF a présenté sa trentième saison de

concerts, qui – comme toujours – a réuni les plus grandes stars dans ce domaine sur les scènes de Boston et de New York. De même, le festival biennal, d'une durée d'une semaine, et selon le *London Times* « le plus grand des festivals de musique ancienne », a fêté son vingtième anniversaire. Le Festival biennal est toujours associé à un Salon de professionnels. Par ces programmes, le BEMF s'est forgé la réputation du plus grand forum nord-américain pour la musique du Moyen-âge, de la Renaissance et du Baroque, et a fait de Boston la « capitale américaine de la musique ancienne » (*Boston Globe*).

Le BEMF présente régulièrement ses propres productions d'opéras baroques, très appréciées – des grands spectacles du Festival biennal aux œuvres au format plus intime qui sont jouées pendant l'année dans le cadre des Chamber Opera Series. Les enregistrements de ces œuvres ont été récompensés par le *Grammy Award*, le Prix de la Critique discographique allemande, deux prix ECHO Klassik, un *Diapason d'Or de l'Année* et de nombreux autres prix.

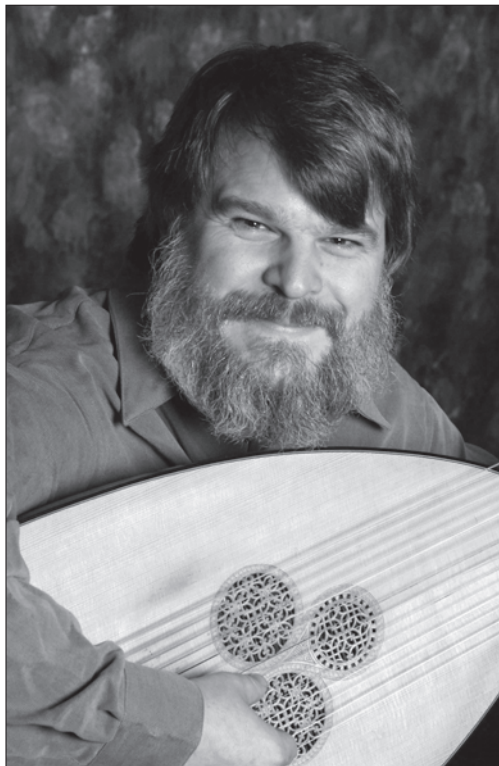
À côté de ses productions, à Boston et Cambridge, le Boston Early Music Festival présente régulièrement son ensemble de chambre et son ensemble vocal sur place. Ainsi, en 2019, BEMF a joué à Boston entre autres la cantate d'Haendel *Apollo e Dafne*, et au cours d'une tournée dans cinq villes nord-américaines, *La storia di Orfeo*, avec le célèbre contreténor Philippe Jaroussky et la soprano Amanda Forsythe.

Traduction: Sophie Liwyszyc



Aaron Sheehan, Apollon

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer



Paul O'Dette



Stephen Stubbs



Gilbert Blin



Robert Mealy



Kathleen Fay



Margot Rood



Aaron Sheehan



Jesse Blumberg



Virginia Warnken



John Taylor Ward



Olivier Laquerre, *Le Dieu du Canal*

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer



Molly Netter, Flore and Sophie Michaux, *Cérès*

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer



John Taylor Ward, Encelade

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016

© 2016 by Kathy Wittman, photographer



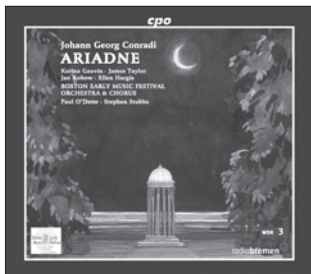
Jesse Blumberg, Comus

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016

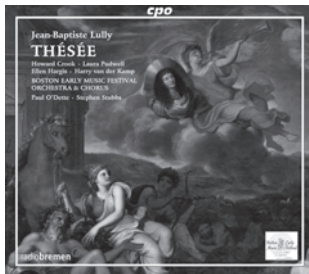
© 2016 by Kathy Wittman, photographer



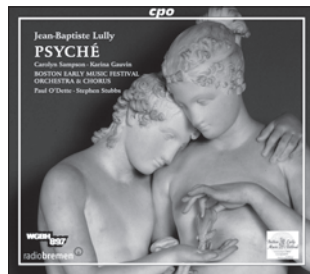
Boston Early Music Festival Vocal & Chamber Ensembles
during recording sessions at Sendesaal Bremen, January 2019
© 2019 by Kathleen Fay, photographer



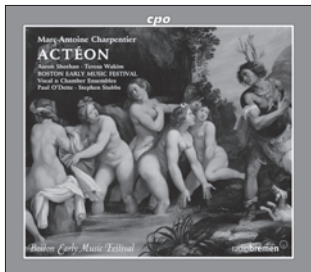
cpo 777 073-2 (3CDs,DDD,04)
Conradi's Ariadne has earned a 2005 Grammy Nomination for Best Opera Recording



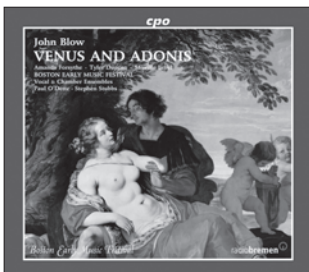
cpo 777 240-2 (3CDs,DDD,06)
Lully's Thésée has earned a 2007 Grammy Nomination for Best Opera Recording



cpo 777 367-2 (3CDs,DDD,07)
Lully's Psyché has earned a 2008 Grammy Nomination for Best Opera Recording



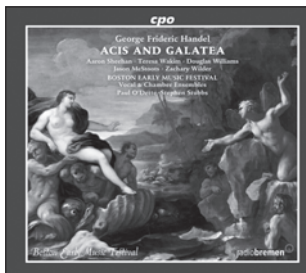
cpo 777 613-2 (DDD,08)
"A must-have recording!"
Gramophone 3/2011



cpo 777 614-2 (DDD,09)
"Another wonderful recording!"
Gramophone 9/2011



cpo 777 876-2 (DDD,13)
This Charpentier release won the Grammy Award in 2015 for Best Opera Recording



cpo 777 877-2 (2CDs,DDD,13)
*"Intimate and dramatic...
the recording is crystalline."
The Boston Globe 12/2015*



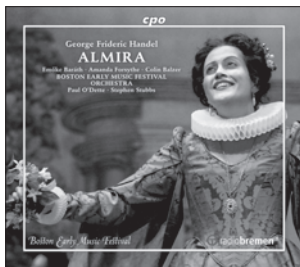
cpo 555 135-2 (DDD,17)
*This Steffani release received
a Diapason d'Or, 3/2018*



cpo 555 204-2 (DDD,17)
*"Intensely stimulating."
Fono Forum 5/2018*



cpo 555 283-2 (DDD,19)
*This Charpentier release has earned
a 2019 Grammy Nomination for
Best Opera Recording*



cpo 555 205-2 (DDD,18)
*"This is a revelatory milestone."
Gramophone 4/2020*

Boston Early Music Festival

Contact: BEMf.org

Les Fontaines de Versailles

**Sur le retour du Roi par Mr Morel
et mises en musique
par Mr de La Lande
Maître de musique de la Chapelle de Sa Majesté**

Acteurs :

Latone

Flore

Apollon

Cères

Encelade

Bacchus

La Renommée

Comus, Dieu des Festins

Le Dieu du Canal

Chœur de Divinités

La Scène est dans les Grands Appartements du Château de Versailles

1 Ouverture

Scène 1^{re}

Latone, Flore.

2 Latone

D'où vient que dans ces lieux, Flore paraît si belle ?
Le printemps est-il de retour ?

Flore

Louis, accompagné des jeux et de l'amour,
Ramène la saison nouvelle.
Et ces beautés qu'en moi vous voyez aujourd'hui,
Je ne les dois qu'à lui.

The Fountains of Versailles

**On the return of the King by Mr. Morel
and set to music
by Mr. de La Lande
Music Master of the Chapel of His Majesty**

Characters:

Latone

Flore

Apollon

Cères

Encelade

Bacchus

Fame

Comus, God of Feasts

The God of the Canal

Chorus of Deities

The Action takes place in the Grand Apartments of the Castle of Versailles

1 Overture

First Scene

Latone, Flore.

2 Latone

How is it, Flore, that you appear so beautiful in this domain?
Is spring returning?

Flore

Louis, attended by games and love,
Is bringing back springtime.
And these beauties you see in me today,
I owe them all to him.

Die Fontänen von Versailles

Auf die Rückkehr des Königs von Monsieur Morel
gedichtet und in Musik gesetzt von
Monsieur de La Lande,
Maître de Musique der Kapelle Seiner Majestät

Die Personen:

Latona

Flora

Apollo

Ceres

Enceladus

Bacchus

Die Göttin des Ruhms

Comus, der Gott der Feste

Der Gott des Kanals

Chor der Gottheiten

*Das Geschehen spielt in den Grands Appartements des Schlosses
von Versailles*

1

Ouverture

Erste Szene

Latona, Flora.

2

Latona

Woher, daß Flora hier so wunderschön erscheint?
Keht der Frühling denn zurück?

Flora

Mit Liebe und Kurzweil im Verein
Bringt Ludwig selbst den Lenz zurück.
Und was an Schönheit heut' du an mir siehst –
Ich dank' es ihm allein.



Brian Giebler

Latone

Je ne m'étonne plus si vos fleurs sont écloses,
Je sais que les beaux jours suivent partout ses pas.
Et si vous paraissez avec tous vos appas,
N'est-ce pas le Soleil qui produit toutes choses ?
Mais qu'est-ce que je vois ?
C'est Apollon qui sort du sein de l'onde.

Scène 2^e

Apollon, Flore, Latone.

3 Latone

Arrête ici, mon fils, ta course vagabonde !
Viens admirer un Roi
Dont la vertu portera mieux que toi
La lumière par tout le monde.

Apollon

L'éclat de son grand nom à qui tout rend hommage
Obscurcit ma divinité,
Et je ne suis plus que l'image
Dont Louis est la vérité.

4 Latone & Flore

Venez, venez, fontaines mes compagnes !
Quittez vos roches, vos campagnes !
Venez, chers habitants de ce charmant séjour,
Célébrer cet heureux retour !

Scène 3^e

Latone, Apollon, Flore, Cérès, et Suite de Cérès.

5 Latone

Déesse on attendait ici votre présence.

Cérès

Louis est de retour ; je ressens sa puissance.

Latone

I am no longer surprised to see your flowers in bloom,
I know that good days follow his footsteps everywhere.
And if you do appear with all your charms,
Isn't it the Sun who produces all things?
But what do I see?
It is Apollon, coming from the bosom of the wave.

Second Scene

Apollon, Flore, Latone.

3 Latone

Stop your idle wanderings here, my son!
Come admire a King
Whose virtue, even better than yours, will spread
The light throughout the whole world.

Apollon

The brilliance of his great name, honored by all,
Overshadows my divinity,
And I am no more than the image
Of which Louis is the truth.

4 Latone & Flore

Come, come, my companion fountains!
Abandon your rocks, your rustic dwellings!
Come, dear inhabitants of this charming abode,
To celebrate this happy return!

Third Scene

Latone, Apollon, Flore, Cérès, and followers of Cérès.

5 Latone

Goddess, we have been anticipating your arrival.

Cérès

Louis has returned; I feel his power.

Latona

Da wundert mich nicht Eure prachtvolle Blüte,
Ich weiß, ihm folgen schöne Zeiten hinterdrein,
Und naht Ihr auch mit all Euren Reizen,—
So ist's doch die Sonne, die all das erzeugt!
Was aber seh' ich da?
Apollo steigt dort aus der Woge Busen.

Zweite Szene

Apollo, Flora, Latona.

3

Latona

Halt inne hier, mein Sohn, dein Wandern!
Komm und bewund're einen Herrn,
Der mit noch größerer Kraft als du
Das Erdenrund mit Licht erfüllt.

Apollo

Des Namens großer Glanz, den alle Welt verehrt,
Verdüstert meine Göttlichkeit,
Ich bin nichts als ein Schatten
Vom Urbild, welches Ludwig ist.

4

Latona & Flora

Herbei, herbei, ihr Gefährten, Fontänen!
Verlaßt Eure Felsen und Fluren!
Herbei, ihr Liebsten der reizenden Stätte,
Zur Feier der glücklichen Wiederkehr!

Dritte Szene

Latona, Apollo, Flora sowie Ceres nebst ihrem Gefolge

5

Latona

O Göttin, man hat Euch allhie erwartet.

Ceres

Ludwig ist zurück; ich erspür' seine Macht.



Olivier Laquerre

Que l'hiver à jamais soit banni de ces lieux !
Le retour du Soleil rajeunit la nature.
Que ces épis dorés dont je fais ma parure,
Se montrent à ses yeux !
Arbres, jardins, reprenez la verdure !
Que l'hiver à jamais soit banni de ces lieux !
Le retour du Soleil rajeunit la nature.

6 **Simphonie de Violons et Flûtes**

Chœur des Divinités

Arbres, jardins, reprenez la verdure !
Que l'hiver à jamais soit banni de ces lieux !
Le retour du Soleil rajeunit la nature.

7 **Air de Flore**

Flore

Jeunes Zéphyr, abandonnez la plaine !
Jeunes Zéphyr, amenez les plaisirs !
Volez, volez autour de ma fontaine !
Tout flatte ici vos plus tendres désirs.

8 **Chaconne**

Scène 4^e

Encelade.

9 **Air d'Encelade**

Encelade

Je suis ce géant malheureux,
Qui, sous le mont Etna, vomit d'horribles feux
Depuis le jour fatal que le Dieu du tonnerre,
Quand je lui déclarais la guerre,
M'accabla sous le poids de ces rochers affreux.
Et, quand je veux,

May winter be forever banished from this place!
The return of the Sun rejuvenates nature.
May these golden ears from which I make my finery,
Show themselves to his eyes!
Trees, gardens, renew your greenery!
May winter be forever banished from this place!
The return of the Sun rejuvenates nature.

6 **Simphonie of Violins and Flutes**

Chorus of Deities

Trees, gardens, renew your greenery!
May winter be forever banished from this place!
The return of the Sun rejuvenates nature.

7 **Air of Flore**

Flore

Young Zephyrs, leave the plains!
Young Zephyrs, bring the pleasures!
Fly, fly around my fountain!
Everything here encourages your most tender desires.

8 **Chaconne**

Fourth Scene

Encelade.

9 **Air of Encelade**

Encelade

I am that unfortunate giant,
Who, beneath Mount Etna, spews horrific fires,
Since the fatal day that the God of thunder,
When I had declared war on him,
Crushed me under the weight of those horrible rocks.
And whenever I want,

Dem Winter sei auf ewig die Gegend versperrt!
Die Natur wird verjüngt, da die Sonne zurück ...
Die güldenen Ähren, draus den Haarschmuck ich winde,
Sollen ihm ins Auge fallen!
Bäume und Gärten, ergrünet aufs Neu'!
Dem Winter sei auf ewig die Gegend versperrt!
Die Natur wird verjüngt, da die Sonne zurück ...

6 **Simphonie von Geigen und Flöten**

Chor der Gottheiten

Bäume und Gärten, ergrünet aufs Neu'!
Dem Winter sei auf ewig die Gegend versperrt!
Die Natur wird verjüngt, da die Sonne zurück ...

7 **Air: Flora**

Flora

Junge Zephyre, kommt von den Auen!
Junge Zephyre, tragt die Freuden herbei!
Umkreiset im Fluge hier meine Fontäne!
Alles hier schmeichelt Eurem zartesten Sehnen.

8 **Chaconne**

Vierte Szene

Enceladus.

9 **Air: Enceladus**

Enceladus

Ich bin der unsel'ge Gigant,
Der unter Ätnas Gestein furchtbares Feuer speit
Seit jenem Unheilstag, als der Donnergott,
Dem ich den Krieg erklärte,
Mich mit schrecklicher Felsenlast erdrückt.
Wenn ich nur will, laß ich



Jason McStoots

Du moindre mouvement je fais trembler la terre.
Mais, par un miracle nouveau,
Dans ces jardins où le plaisir abonde,
Pour divertir le plus grand Roi du monde,
Je lance dans les airs de superbes jets d'eau.

Scène 5^e

Bacchus, La Renommée.

10 **Bacchus**

Il est donc de retour, ce héros intrépide.
Que faisais-tu, Bacchus, dans ta demeure humide ?
Faut-il que d'autres dieux
Soient vus plus tôt que toi du Maître de ces lieux ?

Pourquoi, cruelle Renommée,
Me cachais-tu cette belle journée ?
De grâce, réponds-moi.
Qui fut jamais plus soumis à sa loi ?

11 Pour jouir quelques fois de sa noble présence,
J'ai méprisé cette liqueur,
Qui fait, partout ailleurs, admirer ma puissance.
Et l'Inde dont jadis mon bras fut le vainqueur,
N'eut pas pour moi tant de douceur,
Que ces lieux si remplis de sa magnificence.

La Renommée

Bien que de ce héros je sois l'avant-courrière,
Qu'au-devant de son char je vole la première,
Que je porte son nom au bout de l'univers,
J'habite, comme toi, ces aimables déserts.
J'ai, comme toi, la même destinée.
J'arrive un peu trop tard ; je suis infortunée.
Je devais en ces lieux être plus tôt que toi.
J'y suis, dit-on, la plus aimée.
Et l'on m'a déjà surnommée, la favorite de mon Roi.

With the slightest movement, I can make the earth shake.
But, by a new miracle,
In these gardens where pleasure abounds,
To entertain the greatest King in the world,
I launch beautiful jets of water into the air.

Fifth Scene

Bacchus, Fame.

10 **Bacchus**

So he has returned, this intrepid hero.
What were you doing, Bacchus, in your watery abode?
Should other gods
Be seen before you by the Master of this domain?

Why, cruel Fame,
Were you hiding this auspicious day from me?
Please, answer me.
Who was ever more obedient to his law?

11 Sometimes, to enjoy his noble presence,
I neglected this liquor,
Which, everywhere else, caused my powers to be marveled at.
And India, where once my arm did conquer,
Had not such delight for me
As this place so full of his magnificence.

Fame

Although I am the forerunner of this Hero,
Though I fly ahead of his chariot,
Though I carry his name to the end of the universe,
I live, like you, in this pleasing solitude.
I have, like you, the same destiny.
I arrived slightly late, alas.
I should have been in this place before you.
I am, they say, the most beloved.
And they already called me the favorite of my King.

Mit einem leisen Ruck die Erde beben;
Jetzt aber schieße ich
In diesem Park unendlicher Freuden –
Den größten König der Welt zu ergötzen –
O neues Wunder! prächtige Fontänen empor.

Fünfte Szene

Bacchus, Die Göttin des Ruhms.

10 Bacchus

So ist er zurück, dieser furchtlose Held.
Was tatest, Bacchus, Du in Deiner feuchten Bleibe?
Sollte sich etwa dem Herrn am Orte
Die Schar der andern Götter vor mir zeigen?

Wie konntest Du, grausame Göttin des Ruhms,
Den glücklichen Tag mir verbergen?
Sei gnädig und sag mir: Warum?
Wer hätte sein Gesetz je besser befolgt?

11 Um seine edle Gegenwart zu kosten,
Verschmäht' ich bisweilen gar diesen Trank,
Der sonst bewundert wird als Zeichen meiner Macht,
Und Indien, wo einst mein Arm gesiegt,
Erschien mir nicht so reich an Freuden
Wie dieser Ort, den seine Herrlichkeit erfüllt.

Die Göttin des Ruhms

Wohl eil' ich als Herold dem Helden voran,
Flieg' seinem Streitwagen vorher in der Luft
Und trage seinen Namen bis ans Ende der Welt:
Doch leb ich, wie Du, im verborg'nen Idyll.
Wir teilen uns in dasselbe Geschick.
Ich Unglückliche kam ein wenig zu spät!
Lange vor dir hätte ich hier sein müssen.
Man sagt, ich sei ihm die Liebste,
Und bezeichnete mich schon als meines Königs Favoritin.



Sophie Michaux

12 **Simphonie douce de Flûtes et Violons**

La Renommée, Bacchus, Encelade

Plaintes, regrets, inutiles alarmes,
N'augmentez pas nos déplaisirs.
On ne veut point ici de larmes,
On n'y cherche que les plaisirs.
Plaintes, regrets, inutiles alarmes,
N'augmentez pas nos déplaisirs.

13 **Air pour la Renommée**

La Renommée

Qu'on ne parle plus de tristesse !
Qu'on n'entende partout que des chants d'allégresse !
Que les divinités de ce charmant séjour,
Reviennent avec nous couronner ce beau jour !

Scène 6^e

La Renommée, Bacchus, Encelade, Comus, Cérès, Flore, Apollon, Latone, Le Dieu du Canal, Chœur.

14 **Latone**

Déesse nous voici, nous revenons ensemble.

La Renommée

Mais, je vois Comus, ce me semble.

Comus

Quoi ! le Dieu des festins
N'a-t'il pas comme vous place dans ces jardins ?
Voit-on jamais de belle fête,
Dont Comus ne soit à la tête ?
Les ris, les jeux m'accompagnent toujours.
Il n'est point sans moi de beaux jours.
Je ramène Cérès avec la jeune Flore.

12 **Soft Simphonie of Flutes and Violins**

Fame, Bacchus, Encelade

Laments, regrets, useless worries:
Do not increase our displeasure!
One wants no tears here,
One looks only for the pleasures.
Laments, regrets, useless worries:
Do not increase our displeasure!

13 **Air of Fame**

Fame

Let us speak no more of sadness!
Let us hear everywhere only songs of joy!
Let the gods of this charming abode
Come back with us to crown this beautiful day!

Sixth Scene

Fame, Bacchus, Encelade, Comus, Cérès, Flore, Apollon, Latone, The God of the Canal, Chorus.

14 **Latone**

Goddess, here we are, we return together.

Fame

But I seem to see Comus.

Comus

What! the God of feasts
Does not, like you, have a place in these gardens?
Do we ever see a proper feast
Without Comus at its head?
The laughter, the games are always with me.
There are no beautiful days without me.
I bring back Cérès with the young Flore.

12 **Sanfte Sinfonie von Flöten und Violinen**

Die Göttin des Ruhms, Bacchus, Enceladus

Klagen und Reue und nutzlose Sorgen
Sollen nicht unseren Mißmut vermehren!
Hier soll man keine Tränen vergießen,
Nichts suche man hier als die pure Lust.
Klagen und Reue und nutzlose Sorgen
Sollen nicht unseren Mißmut vermehren!

13 **Air: Die Göttin des Ruhms**

Die Göttin des Ruhms

Niemand rede mehr von Trauer!
Jubelgesänge allein soll man hier hören!
Es kehren die Götter der reizenden Stätte,
Den herrlichen Tag zu krönen, mit uns zurück!

Sechste Szene

Die Göttin des Ruhms, Bacchus, Enceladus, Comus, Ceres, Flora, Apollo, Latona, der Gott des Kanals, Chor.

14 **Latona**

Hier sind wir, o Göttin, gemeinsam zurück.

Die Göttin des Ruhms

Doch sehe ich Comus, will mir scheinen!

Comus

Wie! Es hätte der Gott der Feste
In diesen Gärten bei Euch keinen Platz?
Gäb' es je eine schöne Feier,
Die nicht der Comus angeführt?
Lachen und Spielen sind stets mir Gefährten,
Es gibt ohne mich keine heiteren Tage.
Ich bringe die Ceres, die junge Flora,



Molly Netter

Apollon et sa mère y reviennent encore.
Nous cherchons ce héros ; nous cherchons ses plaisirs.
Il fait tous nos désirs.
Nous venons rendre hommage à sa grandeur suprême,
Dans ces lieux enchantés qu'il a formés lui-même.

Chœur

Rendons, rendons hommage à sa grandeur suprême,
Dans ces lieux enchantés qu'il a formés lui-même.

15 Menuet

La Renommée

Heureux séjour, agréables retraites,
Lieu dont l'éclat rend les yeux éblouis,
Pour être faits aussi grands que vous êtes,
Il vous fallait le pouvoir de Louis.

16 La Renommée et Flore, ensemble

Finissons nos concerts !
Allons dans ces jardins attendre sa présence !
Et pour lui témoigner notre reconnaissance,
Que chacune à l'envi s'élève dans les airs !

Le Dieu du Canal

Arrêtez, arrêtez, ne partez pas encore.
Je viens voir comme vous ce héros que j'adore,
Le Maître souverain de la terre et des eaux,
Offrir à son retour mille plaisirs nouveaux.
Je l'ai vu mille fois, sur mes demeures calmes,
Couvert des lauriers et de palmes.
Je l'ai vu, tout brillant au milieu de sa cour,
De la plus sombre nuit faire le plus beau jour.

Apollon and his mother are also returning.
We seek out this hero; we seek out his pleasures.
He embodies all our desires.
We come to pay homage to his supreme grandeur,
In this enchanted domain that he himself has fashioned.

Chorus

Let us, let us pay homage to his supreme grandeur,
In this enchanted domain that he himself has fashioned.

15 Menuet

Fame

Happy dwelling, pleasant refuge,
The place where brilliance dazzles the eyes,
To be made as grand as you are,
You needed the power of Louis.

16 Fame & Flore, together

Let us end our songs!
Let us go in these gardens to await his visit!
And to bear witness of our gratitude,
May each of us rise as high as possible into the air!

The God of the Canal

Stop, stop, do not depart yet.
Like you, I have come to see the hero that I adore,
The sovereign Master of the earth and the waters,
And to offer, upon his return, a thousand new pleasures.
I have seen him a thousand times, upon my quiet abode,
Covered with laurels and palms.
I have seen him, shining in the center of his court,
And turning the darkest night into the brightest day.

Apollo kommt auch mit der Mutter her.
Wir suchen den Helden und seine Freuden.
Er ist das Sinnbild all unseres Sehns.
Wir kommen, in all seiner Pracht ihn zu ehren
Am Ort des Entzückens, den er selbst geformt.

Chor

Wir kommen, in all seiner Pracht ihn zu ehren
Am Ort des Entzückens, den er selbst geformt.

15 Menuett

Die Göttin des Ruhms

O glückliche Statt, o behagliche Klause,
Du Ort, dessen Glanz die Augen blendet:
Um deine Größe zu erreichen
Brauchtest du Ludwig und seine Macht.

16 Die Göttin des Ruhms und Flora selbänder

Beenden wir nun den Gesang!
Wir gehen in die Gärten und warten, bis er kommt!
Und um ihm unsere Dankbarkeit zu zeigen,
Wollen wir uns um die Wette in die Lüfte erheben!

Der Gott des Kanals

Haltet ein, haltet ein und geht noch nicht davon.
Sehen will ich, wie ihr, diesen Held, den ich verehere,
Den fürstlichen Herrn über Erde und Wasser –
Ihm tausend neue Freuden schenken bei seiner Wiederkehr.
Ich sah ihn tausendmal in meiner stillen Bleibe,
Bekränzt von Lorbeer und Palmen,
Ich sah ihn erglänzen, vom Hofstaat umringt,
Und finsterste Nacht in strahlenden Tag verwandeln.



Anthea Pichanick

17 Je goûte la douceur de mon heureux partage.
J'admire les grandeurs du héros que je sers,
Et lorsque je le vois sur ce charmant rivage,
Se délasser des soins qu'il donne à l'univers,
Je goûte la douceur de mon heureux partage.

18 **La Renommée**

Finissons nos concerts,
Finissons nos concerts !

Chœur

Finissons nos concerts !
Allons dans ces jardins attendre sa présence !
Et pour lui témoigner notre reconnaissance,
Que chacune à l'envi s'élève dans les airs !

Poème par Antoine Morel

Grande Pièce en G-ré-sol

19 *Un peu lent*

20 *Fugato*

21 *Doucement*

22 *Gracieusement*

23 *Gayement*

24 *Vivement*

17 I enjoy the sweetness of my fortunate part.
I admire the greatness of the hero whom I serve,
And when I see him on this charming shore,
Relaxing from the cares he takes for the universe,
I enjoy the sweetness of my fortunate part.

18 **Fame**

Let us end our songs!
Let us end our songs!

Chorus

Let us end our songs!
Let us go in these gardens to await his presence!
And to bear witness of our gratitude,
May each of us rise as high as possible into the air!

*Poem by Antoine Morel
Translation by Gilbert Blin*

Grande Pièce en G-ré-sol

19 *Un peu lent*

20 *Fugato*

21 *Doucement*

22 *Gracieusement*

23 *Gayement*

24 *Vivement*

17 Wie köstlich, daß ich selbst mittun darf:
Ich bewundere den großen Helden, dem ich diene.
Erblick' ich ihn an diesem reizenden Gestade,
Wie er von den Sorgen um die Welt sich erholt,
Wie köstlich, daß ich selbst mittun darf.

18 **Die Göttin des Ruhms**

Beenden wir nun den Gesang!
Beenden wir nun den Gesang!

Chor

Beenden wir nun den Gesang!
Wir gehen in die Gärten und warten, bis er kommt!
Und um ihm unsere Dankbarkeit zu zeigen,
Wollen wir uns um die Wette in die Lüfte erheben!

*Gedicht von Antoine Morel
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen*

Grande Pièce en G-ré-sol

19 *Un peu lent*

20 *Fugato*

21 *Doucement*

22 *Gracieusement*

23 *Gayement*

24 *Vivement*



Teresa Wakim

Le Concert d'Esculape

25 Ouverture

26 Esculape aujourd'hui triomphe du tombeau,
Quel prodige nouveau,
Que ne devons-nous point au bien qu'il nous procure !
Rien n'est si grand
Que son savoir.
On dirait que la Nature,
De ses ordres prudents,
Révère le pouvoir.

27 Apollon qui chérit
Sa science profonde,
Chaque jour la publie
En éclairant le monde.
Que son secours est admirable.
En est-il un qui lui soit comparable ?
Chantons, chantons aujourd'hui,
Des vers qui soient dignes de lui.

28 Symphonie de Violons et Flûtes

Dans ce qu'il entreprend la nature timide
De son art suit le doux effort,
Et comme un second Alcide,
Il sait triompher de la mort.

29 Il est le choix du plus grand des Monarques,
Son mérite en éclate mieux.
Vous, qui de ses bontés avez reçu des marques,
Publiez-les en mille lieux.

Après tant de bienfaits,
Il est honteux de se taire,
Recherchez à jamais le bonheur de lui plaire.

The Concert of Asclepius

25 Overture

26 Today Asclepius triumphs over the grave,
What a new wonder,
What do we not owe to the benefits he brings us!
Nothing is as great
As his knowledge.
One could say that Nature itself
Reveres the power
Of his wise orders.

27 Apollo who cherishes
His deep knowledge,
Proclaims it daily
By illuminating the world.
How admirable is his healing aid.
Is there anyone who can compare to him?
Let us sing, let us sing today,
Some verses worthy of him.

28 Symphonie of Violins and Flutes

In all that he undertakes, timid nature
Follows the benign efforts of his art.
And like a second Hercules,
He knows how to triumph over death.

29 He is the choice of the greatest of Monarchs,
By which his merits shine all the brighter.
You, who have benefitted from his good works:
Proclaim them everywhere.

After so many favors,
It is shameful to be silent,
Forever seek the good fortune to please him.

Das Konzert des Äskulap

25 Ouvertüre

26 Äskulap triumphiert heute über das Grab,
Welch neues Wunder!
Wir müssen ihm danken, was Gutes er bringt!
Nichts ist so groß
Als sein Wissen.
Man könnte sagen, das selbst die Natur
Die klugen Befehle,
Sein mächtiges Wissen verehere.

27 Daß Apollo
Seine tiefen Kenntnisse liebt,
Verrät er täglich,
Wenn er die Welt erhellt.
Ist seine Hilfe nicht wundersam?
Göbe es einen, der ihm gliche?
Verse wollen wir heute singen,
Verse singen, die er verdient.

28 Symphonie von Geigen und Flöten

Scheu folgt die Natur in allem, was er tut,
Dem sanften Wirken seiner Kunst,
Gleich einem zweiten Alcides
Weiß er, wie man den Tod besiegt.

29 Es wähle ihn der Größte der Monarchen,
Daß sein Verdienst noch heller strahlt.
Die Ihr die Zeichen seiner Güte habt empfangen,
Verkündet sie nun tausendfach.

Schmählich wäre es, zu schweigen
Nach Wohltaten, so reich an Zahl.
Sucht stets das Glück, Ihn zu erfreuen.



Margot Rood, *La Renommée*

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer

30 Publiions ses vertus et qu'aucun ne s'étonne
De l'emploi délicat qu'il exerce aujourd'hui,
Car pour une santé si chère à la Couronne
En pouvait-on jamais choisir d'autre que lui.

Poème attribué à Antoine Morel

30 Let us proclaim his virtues and let none be surprised
At the sensitive employment he practices today,
For the health of someone so dear to the Crown
One could never choose someone other than he.

*Poem attributed to Antoine Morel
Translation by Gilbert Blin and Stephen Stubbs*

30 Besingen wir die Kraft, und niemand staune
Über die heikle Tat, die er heute vollbringt,
Denn für ein Wohlergehen, das der Krone so teuer,
War niemand zu wählen als er ganz allein.

*Das Gedicht ist Antoine Morel zugeschrieben
Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen*



Virginia Warnken, Latone

Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer



Live production photograph from Boston Early Music Festival
Les Fontaines de Versailles, November 2016
© 2016 by Kathy Wittman, photographer

cpo 555 097-2

Michel-Richard de Lalande (1657–1726)

LES FONTAINES DE VERSAILLES

Le Concert d'Esculape · Grande Pièce en G-Ré-Sol

LES FONTAINES DE VERSAILLES

Virginia Warnken, Mezzo-Soprano
Molly Netter, Soprano
Aaron Sheehan, Tenor
Sophie Michaux, Mezzo-Soprano
John Taylor Ward, Baritone
Brian Giebler, Tenor
Margot Rood, Soprano
Jesse Blumberg, Baritone
Olivier Laquerre, Baritone

Latone
Flore
Apollon
Cérès
Encelade
Bacchus
La Renommée
Comus, Dieu des Festins
Le Dieu du Canal

GRANDE PIÈCE EN G-RÉ-SOL

LE CONCERT D'ESCULAPE

Teresa Wakim, Soprano solo
Virginia Warnken, Mezzo-Soprano solo
Jason McStoots, Tenor solo
Aaron Sheehan, Tenor solo
Jesse Blumberg, Baritone solo
John Taylor Ward, Baritone solo

T.T.: 72'55

BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL VOCAL & CHAMBER ENSEMBLES

Paul O'Dette & Stephen Stubbs, Musical Directors
Robert Mealy, Concertmaster

cpo 555 097-2

Co-Production: Boston Early Music Festival/Radio Bremen/cpo

Recording: Sendesaal Bremen, January 27 – February 4, 2019

Recording Producer: Renate Wolter-SeEVERS (Radio Bremen)

Recording Engineer: Siegbert Ernst

Executive Producers: Kathleen Fay/Renate Wolter-SeEVERS/Burkhard Schmilgun

© Cover Image: Jean Cotelle the Younger, *View of the Grove of the Three Fountains in*

the Park of Versailles, with the Château in perspective, Châteaux de Versailles et de

Trianon, Versailles, France; © Photo: Christophe Fouin, RMN-Grand Palais / Art

Resource, New York; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2020 – Made in Germany

Boston Early Music Festival

 radiobremen®



DDD

LC 8492