



J U P I T E R

François Couperin (1668-1733), **Jacques Duphly** (1715-1789), **Pancrace Royer** (1703-1755),
Jean-Baptiste & Antoine Forqueray (1699-1782), **Michel Corrette** (1707-1795)

Constance Luzzati Harpe - **Caroline Delume*** Théorbe

- 1 Michel Corrette, Suite No.1, Op.12, Premier livre de pièces de clavecin, **Les Giboulées de mars** 03:19
- 2 François Couperin, Second livre de pièces de clavecin, Sixième Ordre, **Les Baricades mystérieuses** 02:59
- 3 Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, Pièces de viole mises en pièces de clavecin, Suite N°1, **La Couperin** 02:28
- 4 Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, Pièces de viole mises en pièces de clavecin, Suite N°1, **La Portugaise** 04:05
- 5 Jacques Duphly, Pièces de clavecin, Livre 3, **La Forqueray** 06:49
- 6 Jacques Duphly, Pièces de clavecin, Livre 3, **Médée** 05:09
- 7 Pancrace Royer, Pièces de clavecin, Premier Livre, **L'Incertaine** 04:50
- 8 Pancrace Royer, Pièces de clavecin, Premier Livre, **L'Aimable** 04:54
- 9 Pancrace Royer, Pièces de clavecin, Premier Livre, **La Marche des Scythes** 06:41
- 10 François Couperin, Pièces de clavecin, Premier Livre, Troisième Ordre, **Les Regrets** 04:07
- 11 Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, Pièces de viole mises en pièces de clavecin, Suite N°4, **Le Carillon de Passy** 05:19
- 12 Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, Pièces de viole mises en pièces de clavecin, Suite N°4,
La Latour - Le Carillon de Passy 03:00
- 13 Antoine et Jean-Baptiste Forqueray, Pièces de viole mises en pièces de clavecin, Suite N°5, **Jupiter** 03:53

Caroline Delume joue sur : Piste 3 : Forqueray, La Couperin, Piste 4 : Forqueray, La Portugaise, Piste 11 : Forqueray, Le Carillon de Passy, Piste 13 : Forqueray, Jupiter

Pourquoi Jupiter ?

Jupiter, figure mythologique de la puissance par excellence, est aussi le nom de la pièce la plus célèbre de Forqueray. J'ai choisi d'enregistrer cette œuvre, *La Marche des Scythes* de Royer ou *Médée* de Duphly pour pousser la harpe dans ses retranchements, mais pas uniquement par goût pour le challenge virtuose que cela représente. En cherchant les limites de ce qu'il est possible de transcrire du clavecin vers la harpe, on touche à une « vérité » de ces pièces qui sont déjà, en leur temps, composées pour toucher les limites du jeu du clavecin et dont les titres, qui convoquent des figures hors normes, ont été choisis par les compositeurs pour pouvoir sortir des cadres établis. Ces titres autorisent tous les excès d'invention et de geste, en termes de densité sonore, de vitesse, d'utilisation des registres graves comme des chromatismes. De ce fait ces pièces font sonner la harpe d'une façon inhabituelle, avec une densité et un éclat qui ne sont pas les mêmes que ceux produits par une musique adaptée au geste physiologique de l'instrumentiste. Ce « geste contrarié » m'intéresse parce qu'il oblige à réinventer constamment le rapport à l'instrument mais surtout parce qu'il astreint à être entièrement concentré sur le discours musical, qui seul a la force de faire passer au-dessus des contingences physiques.

J'ai enregistré en 2022 des œuvres de Rameau qui s'adaptent pour la plupart très bien à la harpe, sans nécessiter de transcription. La démarche pour aller vers celles de Forqueray est différente, puisque nous avons choisi de les jouer en duo, avec la théorbiste Caroline Delume. À quatre mains, nous avons cherché une troisième voie entre la partition de viole avec continuo et la transcription par Forqueray fils pour clavecin seul. La présence du théorbe permet d'alléger la partie de harpe lorsque ses résonances risqueraient de brouiller le discours, sans perdre la richesse harmonique, mais surtout de renforcer le registre grave et les attaques grâce au timbre puissant et précis du théorbe. Par moments émerge de cette fusion un troisième instrument, hybride à cordes pincées.

Une forme d'expressivité exacerbée est commune à toutes les pièces de l'album, qui explorent une palette aussi large que possible d'affects. *L'Aimable* de Royer, *Les Baricades mystérieuses* de Couperin ou *La Forqueray* de Duphly font entendre des couleurs opposées à celles des pièces « puissantes », toutes de douceur et de détente, s'adaptant si bien à la harpe qu'elles pourraient avoir été écrites pour elle.

Un théâtre dans un clavecin – ou une harpe

Les pièces composées au milieu du XVIII^e siècle font entrer la scène dans un salon. Un véritable théâtre instrumental y prend vie sous les doigts de l'instrumentiste qui fait sonner tempêtes naturelles et allégoriques, puissance de Jupiter, colère de Médée, terreur inspirée par les Scythes ou séduction exotique.

Tempétueuses puissances

Les *Giboulées de mars* de Michel Corrette figurent une ondée aussi brève que tournoyante et vive. La tempête est aussi incarnée par Jupiter et Médée, plus familiers des scènes d'opéra que de la musique instrumentale. *Jupiter*, l'une des pièces de viole les plus célèbres de Forqueray, fait alterner un refrain entêtant avec des couplets de plus en plus virtuoses, qui culminent avec le dernier, déferlement de roulements de tonnerre dans les graves et d'éclairs qui fument depuis les aigus.

Si la viole de gambe pour laquelle elles sont à l'origine composées explique la tessiture des pièces de Forqueray, c'est pour des raisons purement expressives que *Médée* de Duphly, pensée pour le clavecin, explore ces mêmes graves. La rare tonalité de *fa* mineur et ce registre permettent à Duphly de déployer un dramatisme qui est celui, terrible et imprévisible, du personnage mythologique auquel la pièce fait référence : octaves brutales, grandes progressions, traits de virtuosité un peu exagérés, notes aspirées au son vite interrompu. Dans cette profusion, il n'est pas possible de laisser résonner toutes les autres cordes à la harpe : le halo sonore rendrait la pièce incompréhensible. Si le claveciniste cesse son appui sur la touche pour abrégé la résonance, la harpe implique ici de l'étouffer, associant aux gestes producteurs de sons une gestuelle, inaudible mais essentielle, qui les interrompt.

Séduisant exotisme

L'Orient est une des thématiques récurrentes du théâtre français depuis Louis XIV. Il permet de parer les acteurs de costumes chamarrés et de leur donner des traits de caractère marqués. *La Portugaise* de Forqueray joue avec les codes d'une forme d'exotisme hispanisant. Ses trois temps particulièrement rythmés, ses ornements brefs et dynamiques, ses progressions tenues et ses quelques « guirlandes » rapides lui donnent une allure fière et colorée.

Les Ottomans, référence principale des évocations orientales, à la fois craints et admirés, constituent l'inspiration originelle de la *Marche des Scythes* de Pancrace Royer, dont le refrain provient de la « Marche pour les Turcs » de son ballet *Zaïde, reine de Grenade*. Les Ottomans s'ensauvagent en devenant Scythes, peuple de guerriers antiques réputés sanguinaires, ajoutant au refrain du ballet plusieurs couplets à la virtuosité barbare.

Certaines figures d'accompagnement, décrites et utilisées avant Royer par Rameau dans ses *Cyclopes*, peuvent dans d'autres œuvres être remplacées, lors du passage à la harpe, par des gestes plus adaptés au

nouvel instrument. Dans *La Marche des Scythes* en revanche, je n'ai pas trouvé de solution qui me paraisse préférable aux figures employées par Royer, bien qu'elles soient à la limite de ce qui est réalisable en termes de vitesse, de puissance et d'aisance. Leur association avec des progressions harmoniques chromatiques fait tout leur intérêt, et pimente la transcription d'un jeu de pédales – les altérations à la harpe se jouent avec les pieds – qui concurrence celui des mains.

Entre interprétation et transcription

Si certaines œuvres font l'objet d'un réel arrangement ou posent beaucoup de questions d'interprétation, d'autres pourraient presque avoir été écrites pour harpe tant elles s'y adaptent bien. C'est le cas des *Regrets* de Couperin, qui font entendre des dissonances en contretemps plaintifs, sur une basse dont le mouvement régulier ne s'alanguit jamais. La délicatesse de *L'Aimable* de Royer, si élégante, s'arrondit des sons plus enveloppants de la harpe qui rendent le retour du refrain plus lancinant encore. *L'Incertaine* de Royer, sur un rythme d'allemande assez décidé, fait entendre des harmonies indécises qui ne permettent pas de deviner quelle sera leur résolution. Cette audace dans la conduite des accords rappelle celle de Rameau dans son *Enharmonique*, mise ici en tension dans des mouvements davantage chromatiques.

Harmonieux style « brisé »

Les *Baricades mystérieuses* de Couperin et *La Forqueray* de Duphly sont toutes deux composées en style « brisé » ou « luthé », noms modernes d'un type d'écriture expressif du clavecin, qui évoque le luth sans l'imiter. Les résonances du luth comme de la harpe sont par nature pérennes, à moins d'être étouffées. C'est exactement l'inverse au clavecin, où, pour que les sons se mêlent, l'interprète doit « surlier », c'est-à-dire laisser volontairement les touches enfoncées.

Les *Baricades mystérieuses* sont entièrement construites selon ce principe, de même que le dernier couplet de *La Forqueray* de Duphly, dont la polyphonie syncopée, les arpèges brisés, les harmonies retardées, la régularité rythmique et les résonances sont particulièrement « harpistiques ». Cette pièce, l'un des exemples les plus manifestes de « style brisé » dans le répertoire du clavecin tardif, rend hommage au célèbre compositeur qu'était Forqueray, dont l'instrument de prédilection, la viole de gambe, était emblématique du siècle précédent. Duphly emprunte peut-être volontairement à un style d'écriture qui pourrait lui sembler démodé et qu'il n'utilise pas dans ses autres pièces de clavecin.

Mise en abyme

La transcription est une pratique courante au XVIII^e siècle : Forqueray fils publie une adaptation en pièces de clavecin des pièces de viole qu'il attribue à son père, et Royer publie dans son *Premier livre de pièces de clavecin* quelques transcriptions. Il indique dans son « Avis » préalable que certaines pièces viennent du théâtre, sans toutefois les signaler dans sa partition ni les distinguer des autres : « [...] Celles qui ont paru dans plusieurs de mes Opera n'ont été mises en pièces de Clavecin que depuis qu'elles ont été entendues au Théâtre ». Ces transcriptions, qu'elles soient issues de l'orchestre ou d'instruments solistes, semblent apporter quelque chose de nouveau à l'écriture du clavecin et faire évoluer cette dernière. Lorsqu'elles arrivent jusqu'à la harpe, il ne s'agit que d'une étape supplémentaire à un processus largement admis qui garde trace, dans l'écriture, tant du clavecin que de la viole ou de l'orchestre.

Antoine Forqueray était réputé jouer comme un diable, en opposition à l'angélique Marin Marais. Son fils, excellent interprète de la viole de gambe également, en rivalité et en très mauvais termes avec son père, fait curieusement paraître ses pièces de viole après la mort de ce dernier, ainsi que leur adaptation pour le clavecin seul, probablement due en partie à son épouse Marie-Rose Dubois, excellente claveciniste. Les pièces de viole, déjà fantasques et étonnantes à l'origine, sont transformées en œuvres hybrides, à la fois hors normes pour des pièces de clavecin et avec des traits d'écriture idiomatiques très différents de la partition de viole. Dans la partition de clavecin, les agréments, aisés à réaliser au clavecin, viennent articuler le discours en lieu et place de phrasés parfois impossibles à effectuer sans archet, plus nombreux et précis dans la partition de viole. La transcription pallie l'absence de réalisation du *continuo* par des éléments de réécriture, qui nourrissent autant que possible l'harmonie avec des solutions adaptées à l'écriture pour instrument seul.

La transcription pour clavecin joue aussi sur le dialogue et la complémentarité entre les deux mains. Cette recherche d'échanges entre les voix, que permet la proximité de timbres, est reprise dans l'adaptation pour harpe et théorbe. Cette adaptation n'est la transcription littérale d'aucune des versions mais constitue une sorte de troisième voie qui tient compte autant de la publication pour viole et basse continue que de celle pour clavecin. Si la partie de harpe reste plus proche de la partie de clavecin, celle du théorbe oscille entre réalisation de la basse continue, comme dans les pièces de viole, et partie écrite, issue de la transcription pour clavecin. La réalisation du *continuo* permet flexibilité et richesse tant harmonique que mélodique, par exemple dans *La Couperin* ou dans la majeure partie du tournoyant *Carillon de Passy*. À l'inverse, se fonder sur la partie de clavecin permet de dialoguer à voix égales, comme c'est le cas dans le quatrième couplet de *Jupiter* ou dans certains passages du *Carillon de Passy*, dans lesquels les rôles sont partagés entre les deux instruments dont les timbres se complètent. Par moments ces deux timbres se fondent en un troisième, qui du théorbe conserve l'attaque et la profondeur des graves, de la harpe la résonance et la rondeur.

Caroline Delume

Caroline Delume est guitariste et théorbiste, et joue en soliste, musique de chambre et orchestre. Son travail associe création contemporaine et interprétation sur instruments anciens, notamment dans la dimension d'expressivité du geste inscrit dans l'histoire des répertoires et des instruments.

Dédicataire d'œuvres pour guitare et pour théorbe, elle collabore de longue date avec les ensembles de musique baroque *Le Concert Spirituel* (Hervé Niquet) et *La Tempesta* (Patrick Bismuth) et a joué avec *Les Jeunes Solistes*, l'ensemble *2e2m* et l'*Ensemble Intercontemporain*.

Plusieurs enregistrements paraissent en 2024 : *Take Wing, Roll Back* avec la flûtiste Tessa Brinckman et *Ils ont planté des arbres* de David Lacroix.

Caroline Delume est professeur de lecture à vue au Conservatoire National Supérieur de Musique et de danse de Paris et professeur de guitare et d'improvisation au Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles.



Constance Luzzati

L'élargissement du répertoire de la harpe, à travers la transcription de musique ancienne et la création contemporaine, constitue le terrain de jeu favori de la harpiste Constance Luzzati. Poursuivant le travail amorcé dans le cadre de son doctorat d'interprète concernant la transcription pour harpe du répertoire de clavecin français du XVIII^{ème} siècle, elle a ainsi adapté à la harpe les œuvres pour clavecin de Rameau, Couperin, Royer, Forqueray, Duphly, Scarlatti et Bach. *Enharmonique*, album solo consacré à Rameau sorti en 2023 (Paraty), est salué par la critique : « Constance Luzzati nous fait entendre avec simplicité une fascinante palette de timbres, donnant aux humeurs de Rameau des teintes jusqu'ici inaccessibles au clavecin. [...] Constance Luzzati partage le plaisir sincère d'une interprétation réinventée, laissant espérer une suite ! » (*Classica*, 5 étoiles).

Dédicataire d'œuvres pour harpe seule de Bruno Mantovani et Édith Lejet, elle crée en 2023-24 les œuvres de Vincent Trollet et Josephine Stephenson, avec l'ensemble Regards et le Trio Haydée. Elle a enregistré récemment *La montagne magique* (Cascavelle, 2023) avec le quatuor Lontano et *Charlotte Sohy, compositrice de la Belle-Époque* (La boîte à pépites, 2022) avec la flûtiste Mathilde Calderini et le quatuor Hermès.

Constance Luzzati a eu l'occasion de faire partager au public ses répertoires favoris en soliste à Paris (Philharmonie, Maison de la Radio, Petit Palais), dans les festivals français (Un temps pour elles, Musicales d'Assy, Folles journées de Nantes, Flâneries de Reims, Festival de Besançon), ainsi qu'à l'étranger (Europe, Japon, États-Unis). Lauréate de six concours internationaux, elle a en France été distinguée par les Avant-scènes (CNSMDP), Cultures France, la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet et le prix Tissier-Grandpierre.

Le claveciniste Kenneth Weiss et les harpistes Isabelle Moretti, Germaine Lorenzini et Mara Galassi ont été ses mentors, notamment au CNSMDP où, avant le 3^e cycle de harpe, elle a obtenu les prix de harpe, musique de chambre, histoire de la musique, analyse, culture musicale et esthétique.

Elle enseigne l'histoire de la musique au Conservatoire de Paris – CNSMDP depuis 2021. Ancienne élève du cours d'art dramatique Florent, elle a intégré les mises en scène d'Emmanuel Demarcy-Motta et Jacques Vincey, et créé des spectacles associant musique, texte et arts du cirque, dont la *Volière magique* (2023), pour harpe et corde lisse.

Why Jupiter?

Jupiter, the mythological figure of power, is also the name of Forqueray's most famous piece. I chose to record this work, *La Marche des Scythes* by Royer or *Médée* by Duphly to push the harp to its limits, but not just for the virtuoso challenge it represents. By seeking out the limits of what can be transcribed from harpsichord to harp, we come close to the "truth" of these pieces, which were already, in their time, composed to touch the limits of harpsichord playing, and whose titles, which conjure up extraordinary characters, were chosen by the composers to be able to break out of the established frameworks. These titles allow for all manner of excesses of invention and gesture, in terms of density of sound, speed, use of the lower registers and chromaticism. As a result, these pieces make the harp sound unusual, with a density and brilliance that are not the same as those produced by music adapted to the physiological gesture of the instrumentalist. This gesture interests me because it forces us to constantly reinvent our relationship with the instrument, but above all because it forces us to concentrate entirely on the musical discourse, which alone has the strength to rise above physical contingencies.

In 2022, I recorded works by Rameau, most of which adapt very well to the harp, without the need for transcription. Our approach to the works by Forqueray is different, in that we have chosen to play them as a duo, with the theorbo player Caroline Delume, with whom we have worked to find a third way between the viol score with continuo and the transcription by Forqueray files for solo harpsichord. The presence of the theorbo makes it possible to lighten the harp part when its resonances might blur the discourse, without losing the harmonic richness, but above all to strengthen the lower register and the attacks thanks to the theorbo's powerful, precise timbre. From time to time, a third instrument emerges from this fusion, a hybrid plucked string instrument.

A form of intensified expressivity is common to all the pieces on the album, which explore as wide a range of affects as possible. Royer's *Aimable*, Couperin's *Les Baricades mystérieuses* and Duphly's *La Forqueray* display colours that are the opposite of those of the "powerful" pieces, which are all gentle and relaxed, and so well suited to the harp that they could have been written for it.

A theatre in a harpsichord – or a harp

Mid-eighteenth century works brought the stage into the living room. A veritable instrumental theatre came to life under the fingers of the instrumentalist who summoned natural and allegorical storms, the power of Jupiter, the wrath of Medea, the terror inspired by the Scythians, or exotic seduction.

Tempestuous powers

Michel Corrette's *Giboulées de mars* depicts a shower as brief as it is swirling. The storm is also embodied by the characters of Jupiter and Médée – more familiar from operatic scenes than from instrumental music. *Jupiter*, one of Forqueray's most famous viol pieces, alternates a heady refrain with increasingly virtuosic *couplets*, culminating at last in a surge of thunderous rolls in the bass and lightning bolts shooting from the treble.

If the viola da gamba for which they were originally composed explains low range of Forqueray's pieces, it is for purely expressive reasons that Duphly's *Médée*, conceived for the harpsichord, explores these same low range. The rare key of F minor combined with this register allow Duphly to unfurl a drama that is both terrible and unpredictable, like that of the mythological character to whom the piece refers, using brutal octaves, great progressions, exaggerated virtuoso features, and notes "aspirées" with a sound that is quickly interrupted. In this profusion, it is not possible to let all the other strings resonate on the harp: the halo of sound would make the piece incomprehensible. The harpsichordist releases the key to shorten the sound while the harp is obliged to muffle it, associating with the sound-producing gestures an inaudible but essential gesture that interrupts sound.

Seductively exotic

Orientalism has been a recurring theme in French theatre since Louis XIV. It was used to adorn the actors in colourful costumes and give them distinctive character traits. Forqueray's *La Portugaise* plays with the codes of an hispanic exoticism. Its particularly rhythmic three beats, short, dynamic ornaments, steady progressions, give it a proud, colourful allure.

The Ottomans, both feared and admired, are the original inspiration for Pancrace Royer's *Marche des Scythes*, whose refrain comes from the "March for the Turks" from the ballet *Zaïde, reine de Grenade*. The Ottomans are enslaved by becoming Scythians, a people of ancient warriors reputed to be bloodthirsty, adding several verses of barbaric virtuosity to the ballet's refrain.

When the harp is used certain accompaniment figures, described and used by Rameau in his *Cyclopes*, can be replaced by gestures more suited to the instrument. In *La Marche des scythes*, on the other hand, I have not found a solution that seems preferable to Royer's figures, even though they are at the limit of what is feasible in terms of speed, power, and ease. Their combination with chromatic harmonic progressions is what makes them so interesting, and spices up the transcription with pedal playing – alterations on the harp are played with the feet – that rivals that of the hands.

Between interpretation and transcription

Some of the works are subject of real arrangement or raise many questions of interpretation; some, however, could almost have been written for harp, so well do they adapt to it. Such is the case with Couperin's *Regrets*, where dissonances are heard in almost plaintive off-beats over a bass whose regular movement never becomes languid. The delicacy of Royer's *L'Aimable*, so elegant, is rounded out by the more enveloping sounds of the harp, which make the return of the refrain even more haunting, if that is possible. Royer's *Incertaine*, in a determined allemande rhythm, features indecisive harmonies that make it impossible to guess what their resolution will be. This daring use of chords is reminiscent of Rameau's *Enharmonique*, but here it is emphasised in the more chromatic movements.

Harmonious "broken style"

Couperin's *Baricades mystérieuses* and Duphly's *La Forqueray* are both composed in the "brisé" or "luthé" style, modern names for a type of expressive harpsichord writing that evokes the lute without imitating it. By nature, the lute and the harp continue to resonate unless they are muffled. This is exactly the opposite of the harpsichord where, in order for the sounds to blend together, the performer has to deliberately leave the fingers depressed.

The *Baricades mystérieuses* are constructed entirely according to this principle, as is the last verse of Duphly's *La Forqueray*, whose syncopated polyphony, broken and delayed harmonies, rhythmic regularity and favoured resonances make it a choice passage for the harp. This piece, one of the most obvious examples of the "broken style" in the late harpsichord repertoire, pays homage to a performer of the viola da gamba, an instrument that is also emblematic of the previous century. Duphly is perhaps deliberately borrowing from a style of writing that might seem old-fashioned to him, one that he does not use in his other harpsichord pieces.

Transcriptions in abyme

Transcription was common practice in the eighteenth century: Forqueray *fils* published a transformation into harpsichord pieces of the viol pieces he attributed to his father, and Royer published a few transcriptions in his book of harpsichord pieces. He indicates in his preliminary *Avis* that certain pieces come from the theatre, without, however, mentioning them in his score or distinguishing them from the others: "Some of the Pieces I dare

to present to the Public having been disfigured, and even given other names, I have determined to have them engraved as I composed them. Those which have appeared in several of my Operas have only been set to Harpsichord pieces since they have been heard in the Theatre." These transcriptions, whether from the orchestra or from solo instruments, seem to bring something new to harpsichord writing and to help it evolve. When they reach the harp, they are merely another stage in a process that was widely accepted in the century in which they were composed, and which leaves traces in the writing of the harpsichord, the viol, and the orchestra.

It was said that Antoine Forqueray played like a devil, in opposition to the angelic Marin Marais. His son, also an excellent performer on the viola da gamba, was a rival to his father, with whom he was on very bad terms. After the father's death, the father's viol pieces were published, along with their adaptation by the son for solo harpsichord, probably due in part to his wife Marie-Rose Dubois, an excellent harpsichordist. The viol pieces, already whimsical and astonishing at the outset, are transformed into hybrid pieces, both out of the ordinary as harpsichord pieces and featuring idiomatic writing traits very different from the viol score. In the harpsichord score, *agréments*, which are easy to perform on the harpsichord, take the place of phrasings that would be impossible to perform without a bow, and which are more numerous and precise in the viol score. The transcription incorporates elements of rewriting to compensate for the absence of the continuo: the transcriber has nourished the harmonic discourse as much as possible with solutions adapted to writing for solo instrument.

The transcription for harpsichord also plays on the dialogue and complementarity of the discourse between the two hands. This search for an exchanges between the voices, made possible by the proximity of the timbres, is taken up again in the adaptation for harp and theorbo, which is not a literal transcription of either version but a sort of third way, taking into account both the publication for viol and basso continuo and that for harpsichord. While the harp part remains closer to the harpsichord part, the theorbo part oscillates between a realisation of the basso continuo, as in the viol pieces, and the written part, taken from the transcription for harpsichord. The continuo part allows for flexibility and richness, both harmonically and melodically, as in *La Couperin* and most of the swirling *Carillon de Passy*. Conversely, relying on the harpsichord part allows for a dialogue of equal voices, as is the case in the fourth verse of *Jupiter* or in certain passages of the *Carillon de Passy*, in which the roles are shared between two instruments whose timbres complement each other. At times, these two timbres merge into a third, which retains both the theorbo's attack and depth of bass and the harp's resonance and roundness.

Caroline Delume

Caroline Delume is a guitarist and theorbist who performs as a soloist, chamber musician and orchestral musician. Her work combines contemporary creation and performance on period instruments, particularly in the expressive dimension on the gesture inscribed in the history of repertoires and instruments.

The author of works for guitar and theorbo, she has long collaborated with the baroque music ensembles *Le Concert Spirituel* (Hervé Niquet) and *La Tempesta* (Patrick Bismuth), and has played with *Les Jeunes Solistes*, the ensemble *2e2m* and the *Ensemble Intercontemporain*.

Several recordings were released in 2024: *Take Wing, Roll Back* with flutist Tessa Brinckman and *Ils ont planté des arbres* de David Lacroix.

Caroline Delume teaches sight-reading at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique et de Danse de Paris and guitar and improvisation at the Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles.

Constance Luzzati

The harpist Constance Luzzati's favourite playground is expanding the harp repertoire through transcriptions of early music and contemporary works. Continuing the work she began as part of her doctorate as a performer on transcribing the eighteenth-century French harpsichord repertoire for harp, she has adapted works for harpsichord by Rameau, Couperin, Royer, Forqueray, Duphy, Scarlatti and Bach for the harp. *Enharmonique*, a solo album devoted to Rameau released in 2023 (Paraty), was hailed by the critics: "Constance Luzzati brings us a fascinating palette of timbres, giving Rameau's moods hues hitherto inaccessible to the harpsichord. [...] Constance Luzzati shares the sincere pleasure of a reinvented interpretation, leaving us to hope for a sequel" (*Classica*, 5 stars).

She is the dedicatee of works for solo harp by Bruno Mantovani and Édith Lejet, and in 2023-24 will premiere works by Vincent Trollet and Josephine Stephenson, with the Regards ensemble and the Trio Haydée. A passionate chamber musician, she recently recorded *La montagne magique* (Cascavelle, 2023) with the Lontano quartet and *Charlotte Sohy, compositrice de la Belle-Époque* (La boîte à pépites, 2022) with flutist Mathilde Calderini and the Hermès quartet.

Constance Luzzati has shared her favourite repertoires with audiences as a soloist in Paris (Philharmonie,

Maison de la Radio, Petit Palais), at French festivals (Un temps pour elles, Musicales d'Assy, Folles journées de Nantes, Flâneries de Reims, Festival de Besançon) and abroad (Europe, Japan, United States). The winner of six international competitions, she has been honoured in France by the Avant-scènes (CNSMDP), Cultures France, the Marcel Bleustein-Blanchet Foundation and the Tissier-Grandpierre prize.

Harpsichordist harpsichordist Kenneth Weiss and harpists Isabelle Moretti, Germaine Lorenzini and Mara Galassi have been her mentors, notably at the CNSMDP where, before 3rd cycle of harp, she graduated with top honours in harp, chamber music, music history, analysis, musical culture and aesthetics.

She has been teaching music history at the Conservatoire de Paris – CNSMDP since 2021. A former student of the Florent drama school, she has directed plays by Emmanuel Demarcy-Motta and Jacques Vincey, as well as creating shows combining music, text and circus arts, including *La Volière magique* (2023), for harp and corde lisse.



Label : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son, montage, mixage / Sound, editing, mixing and mastering :
Marie-Ange Carrez

Direction artistique / Artistic direction : Sylvie Lannes, Marie-Ange Carrez

Création graphique / Graphic design : Antoine Vivier

Textes / Liner notes : Constance Luzzati

Traduction : Constance Luzzati et Emily Laurance

Photographe / Photography : © Lyodoh Kaneko

Instrument : harpe Camac, Atlantide Prestige

Enregistrement / Recording : Enregistrement réalisé à l'Abbaye de
Royaumont, décembre 2023

Paraty Productions : contact@paraty.fr www.paraty.fr

Remerciements / Acknowledgements :

Abbaye de Royaumont, Adami, Fondation Tissier-Grandpierre, Harpes
Camac, Spedidam, Sophie Angot, Nicolas Bucher, Françoise Combes,
Pierre Evreux, Jakez François, Catherine Klaus, Sylvie Lannes, Daniel Luzzati,
Emily Laurance, Cristina Longo, Ghislaine Petit, Thomas Vernet.

