



# ENHARMONIQUE

# JEAN-PHILIPPE RAMEAU

## CONSTANCE LUZZATI

### HARPE

#### **Pièces de clavecin (1724), Suite in D, RCT 3**

- |   |                                     |       |
|---|-------------------------------------|-------|
| 1 | Les Cyclopes, rondeau .....         | 04:07 |
| 2 | L'Entretien des muses .....         | 06:22 |
| 3 | La Joyeuse, rondeau .....           | 01:14 |
| 4 | Les Soupirs .....                   | 05:25 |
| 5 | Les Tendres Plaintes, rondeau ..... | 03:04 |

#### **Pièces de clavecin (1724), Suite in E, RCT 2**

- |    |                                 |       |
|----|---------------------------------|-------|
| 6  | Allemande .....                 | 04:18 |
| 7  | Gigue en rondeau .....          | 02:08 |
| 8  | Le Rappel des Oiseaux .....     | 03:47 |
| 9  | Tambourin .....                 | 01:30 |
| 10 | La Villageoise, rondeau .....   | 02:21 |
| 11 | La Dauphine (1747) RCT 12 ..... | 03:31 |

#### **Nouvelles suites de pièces de clavecin (1728), Suite in G, RCT 6**

- |    |                      |       |
|----|----------------------|-------|
| 12 | La Poule .....       | 05:32 |
| 13 | Menuets .....        | 03:07 |
| 14 | Les Sauvages .....   | 02:08 |
| 15 | L'Enharmonique ..... | 06:49 |

## Pourquoi Rameau ?

C'est par Frescobaldi que je suis sérieusement venue à Rameau qui, avec Corrette et consorts, était un lointain compagnon d'enfance, souvenir de quelques années d'apprentie-claveciniste. Les compositeurs clavecinistes reviennent à la charge au détour d'études historiques me faisant rêver d'horizons plus larges que ceux qui encadrent mon répertoire de harpiste. Découvrant les merveilles du répertoire italien des années 1600, je me mets en tête d'adapter les *Cento partite sopra passacagli* de Girolamo Frescobaldi pour mon instrument, alors que je suis en première année de harpe au Conservatoire de Paris et que j'ai tout le répertoire original de mon instrument à assimiler. Au lieu de me renvoyer à la maison avec une étude, des gammes et du Debussy, mes enseignantes accompagnent au mieux ce petit coup de folie, et je passe une année intense en compagnie de Frescobaldi (et de Debussy).

Après Frescobaldi, je me consacre à Froberger, bien obligée toutefois de constater que, s'il est possible de les jouer tous deux moyennant une adaptation considérable de la technique harpistique, quelque chose se perd au fil de la transformation. Le sel de certains enchaînements harmoniques, qui sonnent dans la musique de Frescobaldi comme dans celle de Froberger de façon si étrange et saisissante, s'évanouit lors du passage au tempérament égal des instruments modernes. Malheureusement, l'accord en tempérament inégal de la musique du XVII<sup>ème</sup> siècle ne peut être reproduit sur une harpe moderne : la mécanique des pédales, qui repose sur des demi-tons strictement égaux, ne permet pas de recourir aux tempéraments anciens. Bien ennuyée par cette constatation, je ne vois que deux solutions : me mettre à la harpe ancienne à trois rangées de cordes et accéder à l'accord inégal tant convoité, ou me tourner vers le répertoire du XVIII<sup>ème</sup> siècle, qui perd moins de plumes chatoyantes en égalisant ses demi-tons.

Ne pouvant choisir entre ces deux horizons, je tente les deux : la harpe triple étudiée avec la spécialiste italienne en la matière, et les expérimentations sur le répertoire du XVIII<sup>ème</sup> siècle sous la supervision d'un claveciniste de haute volée. Malgré les attraits du tempérament inégal et de la vie transalpine, je ne parviens pas à me faire au contact physique avec la harpe triple, trop légère, pas assez puissante, pas assez sensuelle : j'y rencontre un merveilleux instrument de continuo, mais je ne m'y projette pas en tant que soliste. Les expérimentations concernant le XVIII<sup>ème</sup> sont plus concluantes ; je m'y délecte à l'inverse de pièces françaises tardives qui réclament un plein engagement corporel et mental : *La marche des Scythes* et *Vertigo* de Royer, *Médée* de Duphly sont autant de défis à relever que de moments de jubilation à la limite des possibilités de mon instrument.

Je fais le choix de me concentrer sur le répertoire français pour la thèse de doctorat nouvellement créée qu'il est possible de mener au Conservatoire de Paris et à l'Université Paris-Sorbonne ; elle offre des possibilités rêvées de développer des recherches en lien avec l'instrument. Je mets alors temporairement

Bach et Scarlatti de côté, convaincue d'y revenir plus tard. Durant cinq années, je lis et adapte tout le répertoire publié en France pour le clavecin au XVIII<sup>ème</sup> siècle. La démarche n'est pas novatrice en soi : quelques dizaines d'œuvres françaises pour clavecin ont été publiées et transcrites pour harpe depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle ; elles ont aussi été enregistrées, parfois directement d'après la partition de clavecin mais celles qui sont jouées sont toujours les mêmes, et j'ai envie d'ouvrir un peu le champ des possibles. Ce sont de merveilleuses découvertes qui jalonnent ces lectures systématiques, dont émergent à chaque fois les pièces de Rameau. Il s'agit non seulement de la musique qui me touche et m'interpelle le plus dans ce corpus, indépendamment de l'instrument sur lequel elle est jouée, mais également de celle qui semble le mieux s'adapter au timbre de la harpe.

## La musique pour clavecin de Jean-Philippe Rameau

À son arrivée à Paris, Jean-Philippe Rameau, alors surtout connu comme théoricien pour son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) qui vient tout juste de paraître, publie ses deux principaux livres de pièces de clavecin. Les *Suites de pièces de clavecin* qui paraissent en 1724 comprennent la suite en *mi* et la suite en *ré*, dont sont extraites nombre des pièces du disque, et les *Nouvelles suites de pièces de clavecin* – parmi lesquelles se trouve la suite en *sol* – qui sont éditées quatre ans plus tard, en 1728. Rameau se consacra par la suite essentiellement à la musique dramatique, à quelques exceptions près dont *La Dauphine* (1747), dernière pièce de clavecin à lui être attribuée avec certitude, composée dans un style improvisé à l'occasion du mariage du fils de Louis XV.

Chacune des pièces de ces recueils est un joyau : à la fois immédiatement séduisante et agréable à l'oreille ainsi que d'une densité musicale et intellectuelle inégalée. La pensée y est concentrée : chaque note est nécessaire à l'équilibre de l'ensemble, rien n'y est présent de manière artificielle ou superflue. La noblesse de l'écriture rythmique est en accord avec la profondeur de la ligne de basse dans l'*Allemande* de la suite en *mi*. La pensée harmonique est d'une incroyable audace dans *L'Enharmonique*, susceptible de décontenancer les musiciens et les auditeurs de l'époque du compositeur, qui les avertit à ce sujet dans ses remarques préliminaires : « l'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise de l'Enharmonique ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde ; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prête, et l'on en sent même toute la beauté, quand on a surmonté la première répugnance que le défaut d'habitude peut occasionner en ce cas. L'harmonie qui cause cet effet n'est point jetée au hasard, elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même : c'est pour les connaisseurs ce qu'il y a de plus piquant, mais il faut que l'exécution y seconde l'intention de l'Auteur, en attendrissant le Toucher, et en suspendant de plus en plus les Coulez à mesure qu'on approche du trait saisissant, où l'on doit s'arrêter un moment [...] » Si la suite en *mi* intègre encore des mouvements de danse comme l'*Allemande* et la *Gigue*, les suites en *ré*

et en *sol* sont entièrement construites à partir de pièces aux titres poétiques et évocateurs, moins souvent portraits-hommages que chez Couperin. Rameau décline ainsi de diverses façons l'esthétique de l'imitation qui régit l'art de son temps, allant de l'évocation distanciée suggérée par un titre imagé mais sans lien direct avec la musique, tel *L'Entretien des Muses*, à l'imitation directe, bien que filtrée par l'évident ressort humoristique d'une description trop appuyée, comme dans *La Poule*. Le plus souvent, Rameau se tient entre ces deux extrêmes : *Les Soupirs* ne sont marqués que par la suspension d'un discours musical qui se déploie toujours après le temps, *Les Tendres plaintes* expriment un affect d'ensemble sans description, tandis que *Le Rappel des oiseaux* suggère par son ornementation la finesse du chant des volatiles et leur nombre grâce aux échos produits par le dialogue des deux mains. Le titre est parfois une occasion (un prétexte, même ?) rêvée pour sortir du cadre normal de l'écriture du clavecin, *Cyclopes* et *Sauvages* en tête.

Rameau fait entendre pour la première fois dans ces pièces les plus théâtrales des figures dont il revendique dans sa préface le caractère novateur : « Il y a deux sortes de batteries, dont on trouvera l'exemple dans la pièce intitulée les *Cyclopes* : dans l'une de ces batteries, les mains font entre elles le mouvement consécutif des deux baguettes d'un tambour ; et dans l'autre, la main gauche passe par dessus la droite pour toucher alternativement la basse et le dessus. Je crois que ces dernières batteries me sont particulières, du moins il n'en a point encore paru de la sorte ; et je puis dire en leur faveur que l'œil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille. » Ces figures eurent probablement la faveur de l'œil et de l'oreille de ses contemporains, car elles devinrent après lui caractéristiques des derniers flamboiements de l'écriture de clavecin.

À la date où les pièces de Rameau ont été composées pour le clavecin, il n'existait pas en France de harpe qui permette de les jouer : l'instrument sans pédales était trop rudimentaire, et tombé en désuétude. L'introduction, au milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, de la harpe à pédales de facture allemande, qui élargit considérablement les possibilités de jeu, a suscité un engouement qui s'est encore renforcé lors de l'arrivée de Marie-Antoinette, la jeune reine harpiste. Quelques harpistes virtuoses, comme Madame de Genlis ou Jean-Baptiste Krumpholz, se sont tournés vers l'immense et magnifique répertoire de clavecin, bien qu'il fût alors quelque peu passé de mode.

La transcription fut une pratique courante tout au long des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles ; elle a parfois donné lieu à des partitions, comme celles de d'Anglebert transcrivant Lully de l'orchestre au clavecin, ou Balbastre transcrivant Rameau pour l'orgue, mais elle est restée le plus souvent à l'état de pratique spontanée. Le répertoire passe alors aisément d'un instrument à un autre, et certains auteurs comme Marin Marais ou Rameau envisagent dans leurs préfaces que leur publication soit jouée sur d'autres instruments que ceux initialement imaginés.

Ici, comme au XVIII<sup>ème</sup> siècle, il ne s'agit pas réellement de transcription : la plupart du temps, pas une note n'est modifiée. Le passage d'un instrument à l'autre n'affecte parfois que le timbre ; la pièce sonne alors avec une autre couleur sans que son identité ne soit profondément altérée. C'est le cas des *Menuets*

de la suite en *sol* et, dans une moindre mesure, des pièces tendres qui passent facilement du clavecin à la harpe. Lorsque les œuvres sont d'une écriture beaucoup plus idiomatique, profondément marquées par une gestuelle caractéristique du clavecin, la modification de l'atmosphère est plus radicale : ainsi les *Cyclopes* de Rameau, martelant probablement à l'origine le foudre meurtrier d'Esculape, deviennent à la harpe plus poétiques, davantage pâtres que forgerons.

## Transcrire sans trahir

Jouer les pièces de clavecin à la harpe était exceptionnel au XVIII<sup>ème</sup> siècle, car réservé à quelques rares virtuoses, qui tiraient fierté de parvenir à les exécuter sans en modifier une note. *Enharmonique* se situe dans la lignée de ces interprétations aussi fidèles que possible au texte original pour clavecin. Si quelques-unes des pièces enregistrées déploient une écriture dont les gestes sont si idiomatiques du clavecin qu'ils nécessitent quelques aménagements pour sonner de façon convaincante à la harpe, la plupart peuvent être jouées sans déplacer un seul ornement du texte original. Il ne s'agit plus alors de transcription, mais bien d'une forme d'interprétation, qui tire profit du changement de couleur instrumentale qu'offre la harpe : les cordes, toujours pincées, résonnent davantage, avec un timbre arrondi qui poétise les œuvres évocatrices de Rameau. Le timbre chaleureux et précis d'une harpe moderne de facture française (Camac) s'adapte à merveille à ce répertoire. La technique de main gauche, développée pour dépouiller les basses du halo résonant caractéristique de la harpe, permet de faire entendre les harmonies savoureuses de Rameau avec clarté, tandis que l'adaptation de l'ensemble de la technique de harpe permet de ciseler l'emblématique et dense ornementation à la française.

*Enharmonique* est non seulement la première monographie consacrée à Rameau enregistrée à la harpe, mais également le premier disque entièrement dévolu à la musique française pour clavecin adaptée à cette grande cousine aux cordes pincées. *Muss es sein ?...* pourrait se demander quelque esprit chagrin : laissons à Rameau son clavecin, et la harpe à Debussy et Ravel ! Même à une époque où l'on enregistre aussi bien Bach à l'accordéon que Haendel au marimba, la question de la validité de la transcription de la musique ancienne à des instruments modernes autres que ceux auxquels elle a été destinée est légitime. L'interprète se sent en devoir, sinon de se justifier, du moins de se poser des questions qui sont presque de nature éthique : adapte-t-il parce que cela sonne juste à ses oreilles comme à son intellect, parce que la musique elle-même se pare de nouvelles couleurs qui, sans trahir son sens premier, en élargissent le spectre ? Transcrit-il pour son plaisir personnel, parce que son instrument est pauvre en répertoire ou, plus inavouable, parce qu'il trouve là une niche encore inexploitée ?

Autrement dit, peut-on échapper au dicton « *traduttore, traditore* » ? Dans un sens, oui, car le musicien-transcripteur n'est pas traducteur : à la différence de celui qui traduit Voltaire en italien et le rend ainsi accessible à l'italophone, celui ou celle qui joue Rameau à la harpe n'est nécessaire à personne pour

permettre l'accès à la musique de Rameau. Superflue par nature, la transcription n'entre pas dans un même rapport de fidélité à l'original que la traduction. Hormis pour ce qui concerne le développement du répertoire, la transcription est « inutile » à l'œuvre, elle est « gratuite », et c'est précisément là que réside son intérêt. Je privilégie le jeu des œuvres directement d'après la partition de clavecin quand cela est possible non pas parce que cela serait déontologiquement préférable, mais beaucoup plus subjectivement par goût personnel pour la différence de l'écriture, pour le fait que cela ne sonne pas, ne se joue pas, ne donne pas les mêmes sensations digitales que des pièces de harpe. C'est l'étrangeté instrumentale de ces pièces qui me plaît, et je n'ai nul souhait de réduire leur différence. Rameau à la harpe ne sonne ni comme de la harpe, ni comme du clavecin, mais comme un Rameau non encore entendu, et c'est tant mieux.

## Biographie

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 (CNSMDP et Université Paris-Sorbonne, 2014) concernant la transcription pour harpe du répertoire de clavecin français du XVIII<sup>ème</sup> siècle, elle a ainsi adapté à la harpe toutes les œuvres pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, mais également transcrit une partie des pièces de Louis et François Couperin, Pancrace Royer, Jean-Baptiste Forqueray, Jean-Jacques Duphly, Domenico Scarlatti et Jean-Sébastien Bach.

Des collaborations avec plusieurs compositeurs (Bruno Mantovani et Édith Lejet, dont elle a créé les œuvres) ont enrichi son rapport à la musique contemporaine vivante. Si son activité de soliste est consacrée au renouvellement du répertoire par la transcription d'œuvres anciennes et la création actuelle, son activité chambriste se concentre davantage sur le cœur du répertoire composé pour harpe, de Fauré à Berio, en passant par Debussy, Ravel ou Sohy. Elle a ainsi enregistré plusieurs disques qui leur sont consacrés : *Normandie et Impressionnisme* (Skarbo, 2010), avec les solistes de l'opéra de Rouen, et plus récemment *Charlotte Sohy, compositrice de la Belle-Époque* (La boîte à pépites, 2022), avec la flûtiste Mathilde Calderini et le quatuor Hermès et *La Montagne magique*, avec le quatuor Lontano (Cascavelle, 2022).

Constance Luzzati a eu l'occasion de faire partager au public ses répertoires favoris à Paris (Philharmonie - Cité de la musique, Maison de la Radio, Petit Palais), dans de nombreux festivals français (Baroque au Pays du Mont Blanc, Un temps pour elles, Musicales d'Assy, Musique en chemin, Folles journées de Nantes, Flâneries de Reims, Festival de Besançon), ainsi qu'à l'étranger (Italie, Espagne, Portugal, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Hongrie, Japon, États-Unis). Elle a remporté deux premiers prix internationaux, est lauréate ou finaliste de quatre autres concours internationaux dont le *Concert Artists Guild* à New York, ouvert à tous les instruments ; en France elle a été distinguée par les Avant-scènes du CNSMDP, Cultures France et la Fondation Marcel Bleustein-Blanchet pour la vocation.

Le claveciniste Kenneth Weiss et les harpistes Isabelle Moretti, Germaine Lorenzini, Françoise Netter et Mara Galassi ont été ses mentors, dont l'enseignement a été complété par celui de beaucoup d'autres au CNSMDP où, avant le doctorat et le cycle de perfectionnement, elle a suivi les cursus complets des classes de harpe, musique de chambre, histoire de la musique, analyse, culture musicale et esthétique.

Engagée au service de la transmission musicale, elle donne régulièrement des conférences pour tous les publics, à la Philharmonie de Paris comme dans les Universités populaires ou les festivals ruraux. Elle enseigne la culture musicale dans les conservatoires depuis la formation initiale jusqu'à l'encadrement de licences et masters ; elle est professeure d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris – CNSMDP depuis 2021. Par ailleurs très intéressée par l'articulation entre le répertoire musical et la théologie, elle étudie cette discipline à l'Université de Genève depuis 2014. Elle a également développé sa compréhension de l'univers théâtral au cours Florent, ce qui lui a permis d'intégrer les mises en scène d'Emmanuel Demarcy-Motta et Jacques Vincey, mais également de créer des spectacles associant musique, texte et arts du cirque.



## Why Rameau?

I came to Rameau through discovering Frescobaldi who along with Corrette and others, was a childhood companion of mine when I was a young apprentice harpsichordist. My interest in these harpsichordist composers led me to study them and dream of how their compositions might extend and widen the harp repertoire. I discovered the wonders of the Italian repertoire of the 1600s when I was in my first year at the Paris Conservatoire studying harp. Even though I had the entire original harp repertoire to assimilate I decided to adapt Girolamo Frescobaldi's *Cento Partite sopra passacaglia* for harp. Instead of sending me home with an Etude, scales and Debussy, my teachers supported me in this endeavour and I spent a whole year in the company of Frescobaldi (and Debussy).

I link Froberger to Frescobaldi but I have to admit that even with the best technique in the world something of the beauty of the music is lost when it is played on the harp. The salt of certain harmonic sequences, which sound so strange and striking in the music of Frescobaldi as well as Froberger vanishes when modern instruments are tuned to equal temperament. Unfortunately, I discovered that the unequal temperament tuning of 17<sup>th</sup> century music cannot be reproduced on the modern harp. The mechanics of the pedals, which are based on strictly equal semitones makes it impossible. Annoyed by this realisation, I saw only two ways out: either I took up the old harp with three strings to get the coveted unequal tuning, or I played the 18<sup>th</sup> century repertoire with equal tuning, thereby losing some of the shimmer and beauty of the original music.

Unable to choose between these two horizons, I tried both. I found that even after much studying and experimentation I couldn't manage to reproduce the sound I wanted on the triple harp. It was too light, not powerful enough, not sensual enough. Even though I found a marvellous continuo instrument, I could not imagine myself as the soloist I wanted to be. So I turned to the 18<sup>th</sup> century repertoire, playing on my modern instrument, and this was much more successful. I enjoyed playing them in contrast to later French pieces which demand a full physical and mental commitment. *La Marche des Scythes* and *Vertigo* by Royer, and *Médée* by Duphy prove challenging to play but offer huge moments of jubilation at the very limit of my instrument's potential.

I chose to focus on the French repertoire for my doctoral thesis – I studied at the Paris Conservatory and the University of Paris – Sorbonne both of which afforded ideal opportunities for research on the harp. I put Bach and Scarlatti aside temporarily, convinced that I would return to them later. Over a period of five years, I read and adapted the entire repertoire published in France of harpsichord music in the 18<sup>th</sup> century. This was not innovative in itself – several dozen 18<sup>th</sup> century French works for harpsichord have been transcribed for harp and published and recorded sometimes directly from the harpsichord score. But those that are played are always the same, and I wanted to open up new possibilities for the listener. In all my research, marked by many wonderful discoveries, Rameau's pieces emerge triumphant each time. This is not only the music that captures me most in this repertoire, regardless of the instrument on which it is played, but it is also the one that seems to adapt best to the timbre of the harp.

## Jean-Philippe Rameau and his music for harpsichord

Before his arrival in Paris in 1722, Jean-Philippe Rameau was best known as a theorist who had just published his main work *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. But in 1724 he published the *Suites de pièces de clavecin* from which many of the pieces on this disc are taken. Four years later in 1728, he also published the *Nouvelles suites de pièces de clavecin* which includes the Suite in G – also on this disc. After this, Rameau mainly devoted himself to composing dramatic music. However there are a few exceptions, notably *La Dauphine* (1747), which is the last harpsichord piece which can be attributed to him with certainty and which was composed in an improvised style for the wedding of Louis XV's son.

Each of the pieces selected for this disc is a jewel in its own right – seductive and pleasing to the ear, of unequalled musical and intellectual density, incorporating a concentration of thought where each note is necessary for the balance of the whole, nothing being present in an artificial or superfluous way. (Notice particularly the way the rhythmic writing complements the depth of the bass line in the Allemande of the Suite in E). In *L'Enharmonique*, the harmonic thinking is so bold that it is sure to have unnerved the musicians and listeners of the time and Rameau warns them about this in his opening remarks:

"The effect one experiences in the 12<sup>th</sup> bar of the reprise of the *Enharmonique* may not be to everyone's taste at first; one becomes accustomed to it, however, if one is willing to do so, and one even feels its beauty when one has overcome the initial repugnance that lack of habit may cause in this case. The harmony which causes this effect is not thrown in at random, – it is rational and dictated by nature itself, and connoisseurs will feel its effect movingly and sharply. It is crucial however that the player/interpreter tenderly moves with the harmony themselves, feels the ebb and flow of the music in themselves, and lingers towards the approaching climax, stopping momentarily in suspense..."

The *Suite in E* incorporates dance movements such as the *Allemande* and the *Gigue*, but the *Suites in D and G* are more like programme music with each piece being given an evocative descriptive title which the music then illustrates. These range from a suggestive title such as *L'Entretien des Muses*, to *La Poule* which invites more descriptive, imitative, and in this case humorous music. Often Rameau stands between these two extremes. *Les Soupirs*, for instance, relies on a suspension which always occurs after the beat to suggest sighing, and *Le Rappel des Oiseaux* uses ornamentation and the echo of play between the two hands to suggest the chatter of birdsong.

Sometimes the title can seem superfluous and is merely a pretext for more inventive harpsichord writing – such as in some of the most theatrical pieces like *Cyclops* and *Sauvages*. In *Cyclops* Rameau claims in his preface: "*I present two kinds of drums: one is where the hands move up and down like the consecutive movement of two drumsticks, and the other is where the left hand crosses over the right alternatively touching bass and treble. I believe that this is the first time the hands have been used in this way and I am sure the eye shares in the pleasure that the ear receives.*" These mannerisms became popular and were increasingly used by his contemporaries in their flamboyant harpsichord writing.

When Rameau's pieces were first composed for the harpsichord, there was no harp in France that could play them. The instrument without pedals was too rudimentary and had fallen into disuse. But the introduction of the German-made pedal harp in the mid-18<sup>th</sup> century, considerably extended what was possible to play, and gave rise to a harp craze that was strengthened by the arrival of Marie Antoinette, the young queen harpist. A few virtuoso harpists, such as Madame de Genlis and Jean-Baptiste Krumpholtz, turned their attention to the immense and magnificent harpsichord repertoire, even though it was somewhat out of fashion.

Transcription was a common practice throughout the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, sometimes resulting in scores such as those of d'Anglebert, who transcribed the orchestral works of Lully for harpsichord, or Balbastre who transcribed the works of Rameau for the organ. More often than not though, it remained a spontaneous practice. The repertoire was then easily transferred from one instrument to another, and some authors, such as Marin Marais or Rameau, envisaged in their prefaces that their publications would be played on instruments other than those initially imagined.

In the 18<sup>th</sup> century, transcription meant writing out the desired part for another instrument without modifying or altering the notation. So the only difference was the colour of the sound – the timbre. Some pieces are more suitable for this direct translation from one instrument to another and are relatively unaffected – such as the *Menuets of the Suite in G* and some of the more tender pieces which are equally suited for harp. But more physically and dramatically visual pieces such as *Cyclops* which demand a hammering movement of the harpsichordist, are less easy and produce a more poetic version on the harp – more shepherd than blacksmith?

## **Transcribing without betraying**

In the 18<sup>th</sup> century, playing harpsichord pieces on the harp was not common being reserved for the few rare virtuosi who took pride in being able to perform them without changing a note. Many of the pieces recorded here have not needed to be altered in any way, – only a few have demanded a few adjustments in order to sound convincing on the harp. *Enharmonique* is one of those. It is as faithful as possible to the original harpsichord notation. So this is not really a transcription, but a form of interpretation that takes advantage of the change in instrumental colour that the harp affords. The strings, still plucked, are more resonant with a rounded timbre that poeticises Rameau's evocative works. The warm and precise timbre of a modern French harp (Carmac) is perfectly suited to this repertoire. Because of a new left hand technique, developed to strip away the characteristic resonance of the bass line of the harp, Rameau's luscious harmonies and dense French ornamentation can be heard with great clarity.

*Enharmonique* is both the first Rameau monograph recorded for the harp and also the first disc of French harpsichord music adapted for the harp. Muss es sein?... some chagrined mind might ask. Let Rameau have his harpsichord and Debussy and Ravel the harp! Even at a time when Bach is recorded on the accordion

as well as Handel on the marimba the question arises of the validity of transcribing early music to modern instruments other than those for which it was intended. The performer feels, if not obliged to justify herself, at least obliged to ask herself questions that are almost of an ethical nature. Does she transcribe for her own personal pleasure, because her instrument is poor in repertoire, or, more unmentionably but no doubt not infrequently, because she has found a niche that has not yet been tapped? Does she adapt the music because it sounds right to her ears as well as to her intellect? And because the music itself is clothed in new colours which enhance its appeal without betraying its original meaning?

In other words, can we escape the saying "traduttore, traditore"? In a sense, yes, because the musician/transcriber is not a translator. Unlike the person who translates Voltaire into Italian and thus makes him accessible to Italian speakers, the person who plays Rameau on the harp does not make Rameau's music accessible to other people. So a transcription does not have to be faithful to the original as a translation might have to be. Aside from contributing to the harp repertoire, a transcription is "useless" to the work, - it is "free", and this is precisely where my interest lies. I prefer to play the works directly from the harpsichord score where possible, for the very reason that the difference in sound is in itself an innovative and creative medium. It is the instrumental strangeness of these pieces that appeals to me and I have no wish to reduce their difference. Rameau on harp sounds neither like harp nor harpsichord, but like an unheard Rameau, and so much the better.

## **Biography**

Constance Luzzati has made expanding the harp repertoire through transcription of early music and the commission of new contemporary works a lifetime ambition. In 2014, she completed a doctorate in performance (CNSMDP and Université Paris- Sorbonne) focusing on transcriptions for harp of 18<sup>th</sup> century French harpsichord repertoire. She has adapted all of Jean-Philippe Rameau's works for harpsichord, but also transcribed part of the pieces by Louis and François Couperin, Pancrace Royer, Jean-Baptiste Forqueray, Jean-Jacques Duplhy, Domenico Scarlatti and Johann Sebastian Bach.

A collaboration with several composers (Bruno Mantovani and Édith Lejet, whose works she has premiered) has enriched her relationship with living contemporary music. If her soloist activity is devoted to the renewal of the repertoire through ancient transcription and contemporary creation, her chamber music activity is more focused on the heart of the repertoire composed for harp, from Fauré to Berio, through Debussy, Ravel or Sohy. She has recorded several CDs devoted to these works: *Normandie et Impressionnisme* (Skarbo, 2010), with the soloists of the Rouen Opera, and more recently *Charlotte Sohy, composer of the Belle-Époque* (La boîte à pépites, 2022), with the flutist Mathilde Calderini and the Hermes Quartet. Constance Luzzati has

had the opportunity to share her favorite repertoire with the public in numerous Parisian halls (Philharmonie - Cité de la musique, Maison de la radio, Petit Palais), French festivals (Musicales d'Assy, Musique en chemin, Folles journées de Nantes, Flâneries de Reims, Festival de Besançon), as well as abroad (Italy, Spain, Portugal, Great Britain, Netherlands, Hungary, Japan, United States). She has won two international first prizes, and is a laureate or finalist in four other international competitions, including the Concert Artists Guild in New York, which is open to all instruments. In France, she has been distinguished by the Avant-scènes du CNSMDP, Cultures France, and the Marcel Bleustein-Blanchet Foundation for Vocation.

The harpsichordist Kenneth Weiss and the harpists Isabelle Moretti, Germaine Lorenzini, Françoise Netter and Mara Galassi were her mentors. Their teaching was complemented by that of many others at the CNSMDP where, before her doctorate and more advanced studies, she followed the complete curriculum of the classes of harp, chamber music, history of music, analysis, musical culture and aesthetics.

Constance is passionate about enabling better communication about music. She regularly gives lectures for all kinds of audiences at the Philharmonie de Paris as well as in the University's community and rural festivals. She teaches musical culture in conservatoires from beginners to advanced students. She supervises students for masters degrees, and has been a professor of music history at the Conservatoire de Paris - CNSMDP since 2021.

More than this, Constance is very interested in the encounter and exchange between musical repertoire and theology. Since 2014 she has made this the focus of her studies at the University of Geneva. She has also developed her understanding of the world of theatre at the Cours Florent. This has allowed her to work on the productions of Emmanuel Demarcy-Motta and Jacques Vincey, and also to create shows combining music, text and circus arts.

**Production :** Paraty

**Directeur du label / Producer :** Bruno Procopio

**Prise de son et mastering / Sound and master editing :** Marie-Ange Carrez

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

**Création graphique / Graphic design :** Antoine Vivier

**Textes / Liner notes :** Constance Luzzati

**Traduction / Translation :** (EN) Claire et Hermione Roff

**Photographie / Photography :** Héloïse Luzzati (livret) © Capucine De Chocqueuse, 2022

**Instrument :** harpe Camac, Atlantide Prestige

**Enregistrement / Recording :** Abbaye de Royaumont, décembre 2021

**Paraty Productions :** [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr) [www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)

**[www.constanceluzzati.com](http://www.constanceluzzati.com)**

**Que soient chaleureusement remerciés / May they all be thanked :**

harpes Camac, Abbaye de Royaumont, Sylvie Lannes, Thomas Vernet, Jakez François, Helen Leitner, Claire et Hermione Roff, Kenneth Weiss, Isabelle Moretti, Germaine Lorenzini, Raphaëlle Legrand, Denis Morrier, Daniel Luzzati, Françoise Verger, Pierre Evreux



Pour entrer dans la forge de Rameau,  
des Cyclopes aux Sauvages

