

HARMONIA NOVA

harmonia  
mundi

# Dolce concerto

LES ITALIENS À PARIS SOUS LOUIS XIV

La Palatine

Marie Théoleyre  
Guillaume Haldenwang

# Dolce concerto

## Les Italiens à Paris sous Louis XIV

### ACTE I

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632-1687)

- 1 | **Ouverture**  
*Ballet de Xerse* LWV 12 GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 2'10

FRANCESCO CAVALLI (1602-1676)

- 2 | **Fiamma che accesa fu**  
*Xerse - Acte I, scène 10* MT, GH, JZ, GT, NL, FG, NW, CL 2'46

JEAN-BAPTISTE LULLY

- 3 | **Gigue pour Bacchus**  
*Ballet de Xerse* LWV 12 - Acte V, dernière entrée GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 0'46

- 4 | **Rondeau pour les mesmes**  
*Ballet de Xerse* LWV 12 - Acte V, dernière entrée GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 1'09

### ACTE II

THEOBALDO DI GATTI (ca.1650-1727)

- 5 | **Où vais-je ? Qu'ai-je fait ! \***  
*Scylla - Acte V, scène 1* MT, GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 2'45

- 6 | **Ouverture\***  
*Coronis* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 2'44

PAOLO LORENZANI (1640-1713)

- 7 | **Lassa far che degg'io**  
*Nicandro e Fileno - Acte III, scène 3* MT, GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 5'11

Att. PAOLO LORENZANI

- 8 | **Ben ti sta folle mio cuore\***  
*Airs italiens* MT, GH, NL, NW 2'27

THEOBALDO DI GATTI

- 9 | **Air\***  
*Coronis - Prologue* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 1'02

- 10 | **Air\***  
*Scylla - Acte IV, scène 3* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 0'47

- 11 | **Rigaudons \***  
*Scylla - Acte IV, scène 3* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 1'49

ANTONIA BEMBO (ca.1640-ca.1720)

- 12 | **Ha ! Que l'absence est un cruel martyre**  
*Produzioni Armoniche* MT, NW, CL 3'18

### ACTE III

ANDRÉ CAMPRA (1660-1744)

- 13 | **Sinfonia "Orfeo nell'inferi"**  
*Le Carnaval de Venise - Acte IV, scène 1* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 2'43

JEAN-BAPTISTE STUCK (1680-1755)

- 14 | **Prélude de Diane**  
*Méléagre - Acte IV, scène 4* JZ, GT, MP, NL, FG 0'51

- 15 | **C'est ici le brillant séjour\***  
*Méléagre - Prologue, scène 1* MT, GH, FG, NW, CL 2'00

- 16 | **Divin Père de l'harmonie\***  
*Méléagre - Prologue, scène 1* MT, JZ, GT, MP, FG, CL 2'13

GIOVANNI ANTONIO GUIDO (ca.1675-ca.1729)

- 17 | **S'armi pure invitta e fiera\***  
*Cantates italiennes* MT, GH, JZ, FG, NW 4'14

ANDRÉ CAMPRA

- 18 | **Canaries**  
*Le Carnaval de Venise - Acte II, scène 3* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 1'14

JEAN-BAPTISTE STUCK

- 19 | **Pur ti connobbi\*** (extraits)  
*Cantates italiennes* MT, GH, NL, NW, CL 5'50

ANDRÉ CAMPRA

- 20 | **Marche de la Fortune\***  
*Les Fêtes vénitienes - Deuxième entrée Les sérénades et les joueurs, scène 7* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL, LS 1'16

- 21 | **Air des Polichinelles**  
*Les Fêtes vénitienes - Troisième entrée L'Amour saltimbanque, scène 3* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 1'05

MICHEL DE LA BARRE (ca.1675-1745)

- 22 | **Gigue\***  
*La Vénitienne - Acte III, scène 5* JZ, GT, MP, NL, FG 1'03

ANDRÉ CAMPRA

- 23 | **Chaconne**  
*Les Fêtes vénitienes - Troisième entrée L'Amour saltimbanque, scène 3* GH, JZ, GT, MP, NL, FG, NW, CL 3'42

JEAN-BAPTISTE STUCK

- 24 | **Pleurez, mes tristes yeux**  
*Héraclite et Démocrite* MT, GH, JZ, GT, FG, NW, CL 6'10

JEAN-BAPTISTE LULLY

- 25 | **Quand le péril est agréable**  
*Atys* LWV 53 - Acte I, scène 3 MT, JZ, NW 2'28

ANONYME

**Baptiste est fils d'une meunière\***  
*Chansonnier de Maurepas*

\* Premier enregistrement mondial / World première recording

## **La Palatine**

**Marie Théoleyre** (MT), soprano et direction

**Guillaume Haldenwang** (GH), clavecin et direction

**Josef Žák** (JZ), violon

**Giovanna Thiébaud** (GT), violon

**Murielle Pfister** (MP), alto

**Noémie Lenhof** (NL), viole de gambe

**François Gallon** (FG), violoncelle

**Nicolas Wattinne** (NW), théorbe et guitare

**Caroline Lieby** (CL), harpe triple

**Laurent Sauron** (LS), percussions

### **Un enregistrement soutenu par le Centre de musique baroque de Versailles**

En 2022-2023, l'ensemble La Palatine a bénéficié du programme Lab'baroque du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV), dédié à l'accompagnement des jeunes talents de la musique baroque. Avec cinq résidences et des actions culturelles ayant touché plus de 800 personnes, ce soutien a abouti à l'enregistrement de ce projet discographique.

Depuis 2018, le CMBV accompagne les artistes émergents de la musique baroque française au cœur des Yvelines grâce à Lab'baroque. Résidences territoriales, création de nouveaux programmes, accompagnement scientifique et technique, actions culturelles et enregistrements discographiques sont au cœur de ce laboratoire, contribuant au rayonnement du patrimoine musical des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

**[www.cmbv.fr](http://www.cmbv.fr)**

## Hommage à Nicolas Wattinne

Théorbiste et guitariste hors pair, merveilleux collègue, ami précieux, futur papa, futur mari... Nico avait de nombreuses casquettes dans notre ensemble.

Dans une de ses lettres, il nous a légué ces mots si justes :

*“Toutes les notes qui composent la partition de cette chanson qui sourd en nous de manière incessante, tantôt majeure et éclatante, tantôt mineure et solitaire, et qui ne prend tout son sens que lorsqu’on est en communion. C’est la mélodie de la vie qui nous apprend à pas feutrés qu’il n’y a rien de plus beau que l’alternance de la joie à la tristesse, de la nostalgie à la gaîté. Qu’il se trompe, celui qui aspire à un ciel sans nuages et à une tranquillité éternelle. Que construction et déconstruction travaillent de concert, que l’euphorie s’allie avec la mélancolie, dans une immense respiration.”*

Ce disque est pour lui, avec ses pièces tour à tour lumineuses ou plaintives, avec les fous rires et les larmes qu’il a partagés avec nous. C’est avec beaucoup de tristesse que nous voulons lui dire combien nous avons été heureux d’avoir joué et résonné à ses côtés. Que ce disque soit le témoignage du fabuleux artiste qu’il était.

Nous t’emportons avec nous jusqu’au bout de nos aventures.

MARIE THÉOLEYRE & GUILLAUME HALDENWANG

## Avez-vous déjà entendu parler de Gatti, Stuck, Guido, Bembo, ou encore Lorenzani ?

Aujourd'hui, ces noms ont été éclipsés par la figure impérieuse de Jean-Baptiste Lully, l'omnipotent Surintendant de la Musique du Roi-Soleil. Ces compositeurs italiens ont pourtant occupé une place de choix dans le paysage musical français du Grand Siècle. Et si Louis XIV, durant tout son règne, a tenté de promouvoir un art typiquement français, il collectionnait Le Caravage et Guido Reni, passait des commandes au Bernin, et appréciait particulièrement la musique italienne.

De l'enfance du roi jusqu'au crépuscule de son règne, nous avons voulu évoquer à travers trois "actes" l'évolution de cette présence italienne en France. La première partie évoque ainsi l'ère du cardinal Mazarin, au cours de laquelle sera révélé un jeune Florentin ambitieux, du nom de Giovanni Battista Lulli. La seconde partie nous transporte dans les années 1670, qui voient des compositeurs ultramontains venir tenter à leur tour leur chance dans le royaume de France. C'est dans cette période foisonnante, alors que les esthétiques se mêlent ou s'opposent, que l'on rencontre les profils très variés de Gatti, Stuck ou Bembo. Enfin, la dernière partie illustre le tournant stylistique opéré autour de 1700 à travers les œuvres parfois très corelliennes de Stuck ou encore Guido, venus en France à l'invitation du futur régent Philippe d'Orléans.

Avec cet enregistrement, nous avons souhaité aller au-delà de Lully, dépasser l'arbre qui cache la forêt et redonner sa place à un répertoire qui nous semble essentiel à la compréhension des goûts musicaux de cette période. Après un long travail de lecture, nous avons sélectionné dans ce riche corpus nos coups de cœur ainsi que les pièces qui nous semblaient le mieux illustrer la singularité de ce répertoire. Certaines partitions, notamment chez Gatti, se sont révélées particulièrement complexes à éditer, en raison des nombreuses erreurs présentes dans les sources. Nous avons dû entreprendre un travail minutieux de correction, parfois de réécriture de parties intermédiaires, et surtout d'ornementation, en nous inspirant des principes proposés par Muffat dans son *Florilegium Secundum* de 1698.

Lors de nos premières répétitions, ce fut une profonde émotion d'entendre sonner ces partitions oubliées. Nous garderons à jamais en mémoire le sourire de Nicolas lorsque résonnèrent, sur un tapis soyeux de cordes, les mots : "Divin Père de l'harmonie, fais sentir le pouvoir de nos savants accords ; du feu de tes ardents transports, échauffe notre heureux génie."

GUILLAUME HALDENWANG

## La France et l'italianisme musical

La descente de Charles VIII et Louis XII en Italie à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècles n'eut pas seulement pour conséquence l'importation des merveilles architecturales et picturales qui marquèrent l'avènement de la Renaissance. Les souverains furent également éblouis par la magnificence des spectacles musicaux. Et voilà que François I<sup>er</sup> fit venir à sa cour nombre de musiciens des principales cours italiennes, de Milan, Mantoue, Florence ou Ferrare. Les liens entre la France et l'Italie dans le domaine musical s'expliquent aussi par les intérêts dynastiques communs et en particulier la présence des Médicis qui, par deux fois, avec Catherine qui épousa Henri II et Marie mariée à Henri IV, firent accroître la présence de musiciens italiens à la cour de France.

Avant la naissance de l'opéra, à Florence à la toute fin du XVI<sup>e</sup> siècle, il était habituel d'entremêler de musique – scènes chantées, chœurs et danses – les actes des pièces de théâtre, comédies ou tragédies. On y a vu, à juste titre, les prémices d'un théâtre intégralement chanté, auquel les Français se sont un temps montrés réfractaires. Le théâtre du Tasse ou de l'Arioste fut ainsi agrémenté d'intermèdes musicaux qui n'avaient pas de liens directs avec l'intrigue de la pièce. Ainsi, en 1548, pour célébrer la venue du roi, l'archevêque de Lyon, prince italien, fit représenter la *Calandra* de Bibiena, l'une des plus célèbres pièces du répertoire transalpin, mêlée de musiques.

Mais l'événement qui marqua durablement les esprits et eut un impact certain sur l'influence de l'italianisme musical en France fut la représentation à Paris dans la grande salle du Louvre, le 15 octobre 1581, à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, favori du roi Henri III, du *Balet comique de la Royne*, de Balthazar de Beaujoyeux, nom francisé – comme le fera plus tard Lully – de l'italien Baldassare di Belgioioso. Mêlant danse, chant et déclamation, l'œuvre peut être considérée comme une sorte de laboratoire préparant l'avènement de l'opéra, comme nous l'apprend l'adresse au lecteur, avec une intéressante référence aux Anciens qui sera précisément celle qui animera les expériences florentines de la Camerata Bardi : "Sur ce, je me suis avisé qu'il ne serait point indécent de mêler l'un et l'autre ensemble, et diversifier la musique de poésie, et entrelacer la poésie de musique, et le plus souvent les confondre toutes deux ensemble : ainsi que l'antiquité ne récitait point les vers sans musique, et Orphée ne sonnait jamais sans vers". Les Florentins vont mettre en pratique, après les avoir, à leur tour, théorisées, les recommandations de Beaujoyeux, en inventant cet instrument ductile qu'est le *recitar cantando*, cette déclamation singulière qui permettait "d'imiter par le chant qui parle", comme l'écrivait Peri dans la préface de son opéra *Euridice* – le premier du genre à nous être parvenu –, créé le 6 octobre 1600 pour célébrer les noces d'une autre princesse Médicis, Marie, épouse d'Henri IV.

L'école florentine, exclusivement courtesane, précède l'école romaine qui l'est également, mais qui introduit pour la première fois tonalité et personnages comiques, sous l'influence du théâtre espagnol du Siècle d'or. L'école vénitienne, qui suivra, invente l'opéra public et réalise une sorte de synthèse des deux écoles précédentes, dont le succès dépassera les frontières de la lagune, puis de la péninsule. En 1645, sous l'inspiration de Mazarin, premier ministre de Louis XIII, musiciens et chanteurs italiens se produisent à la cour de France où l'on fait jouer le tout premier opéra jamais représenté, *La finta pazza* (livret de Giulio Strozzi,

musique de Francesco Saccati), donné quatre ans auparavant au théâtre Novissimo, le tout premier théâtre expressément construit pour y représenter des opéras. Si la version parisienne de cet opéra mythique était en partie déclamée, en partie chantée, elle ouvrit la voie à d'autres tentatives d'importer et d'implanter l'opéra italien en France. Deux ans plus tard, Francesco Buti écrit le livret de l'*Orfeo* mis en musique par Luigi Rossi, mais cet impressionnant chef-d'œuvre fut un demi-échec, à la fois pour des raisons techniques (le théâtre n'était pas achevé, les machineries laissaient à désirer) et idéologico-linguistiques (les Français, qui goûtaient peu aux castrats, ne comprenaient pas grand-chose à l'italien parfois alambiqué du livret). Il fallait créer un genre typiquement français qui satisfît aux exigences et aux goûts esthétiques ultramontains. Ce genre très français, paradoxalement, sera l'œuvre d'un italien émigré en France, Giovanni Battista Lulli, florentin, fils de meunier (origine qu'évoque la parodie d'*Atys*, "Baptiste est fils de meunier"), ambitieux et talentueux, qui, à l'instar de Belgioioso, francisera son nom en devenant Jean-Baptiste de Lully, Surintendant de la Musique du Roi. C'est en composant les ballets de deux opéras vénitiens de Cavalli, *Xerse* et *Ercole amante*, spécialement composé en 1662 pour les noces de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche, que Lully amorce son accession. On y entend du premier, adapté à Paris pour baryton, la belle ouverture, l'air vigoureux pour soprano "Fiamma, che accessi fu", la gigue pour Bacchus et le rondeau que Lully composa pour la dernière entrée du cinquième acte. Quelques années plus tard, lors de la création de la première tragédie lyrique, *Cadmus et Hermione* en 1673, il obtient un monopole absolu sur tout le territoire de l'hexagone.

Lully fait des émules, y compris chez ses compatriotes. Après avoir entendu des extraits de ses opéras à Florence, Theobaldo di Gatti partit pour Paris rejoindre son mentor qui le recruta dans l'orchestre de l'Opéra. Après une pastorale héroïque, *Coronis* (1691), calquée sur le modèle d'*Acis et Galathée* de Lully appartenant au même genre (on y retrouve dans l'ouverture la structure bipartite "à la française", un mouvement lent suivi d'un *fugato*), il compose la tragédie lyrique *Scylla* (1701) dont la musique – illustrée ici par plusieurs extraits dansés et chantés des quatrième et cinquième actes, parmi lesquels le pathétique "Où vais-je ? Qu'ai-je fait ?" du dernier acte –, nous dit Titon du Lillet dans son *Parnasse français*, "a plu si fort [...] qu'on a cru pouvoir la mettre en comparaison avec certains des opéras de Lully, dont il se faisait honneur d'être le disciple". Un autre italien, né et mort à Rome, Paolo Lorenzani (1640-1713), qui eut les faveurs de Louis XIV, rencontra l'hostilité de Lully, qui vit en lui un dangereux rival. Il symbolisa, avec quelques autres musiciens, le mouvement italianisant des dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle. Sa pastorale *Nicandro e Fileno*, représentée devant le roi dans la galerie des cerfs du château de Fontainebleau en septembre 1681, fut le premier opéra chanté en langue italienne depuis l'*Ercole amante* en 1662. Le livret fut écrit par le neveu de Mazarin, Filippo Luigi Mancini, duc de Nevers et protecteur du compositeur. L'air pathétique du 3<sup>e</sup> acte, "Lassa, che far deggio", s'inscrit dans la droite ligne des *lamenti* d'un Luigi Rossi, écho à l'*Orfeo* parisien de 1647. Comme son compatriote di Gatti, Lorenzani composa également un recueil d'airs italiens, publié par Ballard en 1695, mais l'air "Ben ti sta folle mio cuore", ironique à souhait, n'y figure pas et son attribution au compositeur est incertaine.

Célèbre pour avoir composé, un demi-siècle plus tard en 1707, sa version du livret de Buti, *Ercole amante*, pour remercier Louis XIV de sa protection, Antonia Bembo publia en 1701 un recueil d'une quarantaine d'airs en italien et latin, *Produzioni armoniche*, qu'elle dédia également au Roi, et qui contient un seul air en français, "Ah, que l'absence", écrit dans le plus pur style d'air de cour, noble et langoureux, la musique collant parfaitement à la prosodie du texte, probablement écrit par Bembo elle-même. Si l'on n'a aucune certitude sur l'exécution de l'*Ercole amante* dont la partition est conservée manuscrite, l'italianisme musical trouve une nouvelle vigueur dans les productions lyriques d'André Campra, natif de la méridionale Aix-en-Provence et dont plusieurs opéras-ballets – genre qu'il contribua à faire émerger avec la très cosmopolite *Europe galante* de 1697 – traitent de sujets italiens, vénitiens en particulier. C'est le cas notamment du *Carnaval de Venise*, créé deux ans plus tard, qui contient un petit opéra en italien, *Orfeo nell'inferi*, dont on entend ici la *sinfonia*, et qui se rattache à une tradition qui est celle du théâtre parlé dans lequel les comédiens *dell'arte* avaient coutume d'insérer des airs italiens. Opéra-ballet oblige, les danses y sont nombreuses, comme en témoigne les réjouissantes canaries du deuxième acte. L'autre opéra-ballet de Campra, sur un sujet similaire, *Les Fêtes vénitiennes* (Paris, 1710, livret d'Antoine Danchet), connut un succès phénoménal qui contraignit le compositeur à réaliser plusieurs versions. Plusieurs danses y sont représentées, dont une superbe chaconne, tirée de la deuxième entrée, "L'Amour saltimbanque". Le thème vénitien hante les compositeurs français, dont témoigne *La Vénitienne* de Michel de la Barre (1705), comédie-ballet de Houdar de la Motte, illustrée ici par la roborative gigue du troisième acte.

Enfin, l'italianisme musical trouve une éclatante incarnation en la personne de Jean-Baptiste Stuck, virtuose du violoncelle, qui, bien que d'origine allemande, est né Giovanni Battista en Italie et obtient la naturalisation française en 1733, une trentaine d'années après être arrivé en France, au service du Régent ; il s'y liera d'amitié avec Campra. Son divertissement *L'Union de la musique française et italienne*, réalisant ainsi le vœu de Couperin, est une reprise, vingt ans plus tard, du prologue de sa tragédie lyrique *Méléagre* (1709), dont on entend ici la scène I du prologue, et qui est truffé de figures italianisantes, tandis que ses cantates sont illustrées par un lamento d'*Héraclite* et *Démocrite*, "Pleurez mes tristes yeux", symbole du mélange typiquement italien des registres, et par la cantate italienne "Pur ti conobbi". Toutes ces œuvres montrent à des degrés divers la persistance de l'italianité dans la musique française ; elles font écho, plusieurs décennies après, à la célèbre remarque de Madame de Sévigné s'adressant à sa fille : "Et l'italien, l'oubliez-vous ? J'en lis toujours un peu pour entretenir noblesse".

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO

## Have you ever heard of Gatti, Stuck, Guido, Bembo, or Lorenzani?

All those Italian composers are today eclipsed by the towering figure of Jean-Baptiste Lully, the Sun-King's all-powerful Director of Music. And yet they occupied a central place in the musical landscape of 17th century France – the age that French historians call 'Le Grand Siècle' – 'the Great Century'. For although Louis XIV's efforts during the whole of his reign were directed at promoting a typically French art, he was also a keen collector of the paintings of Caravaggio and Guido Reni, gave commissions to Bernini, and had a particular appreciation for Italian music.

From the King's childhood to the dusk of his reign, we wanted to recreate – in three 'acts' – the evolution of this Italian presence in France. Act I, the programme's first part, evokes the era of Cardinal Mazarin, during which an ambitious young man from Florence appears on the scene, one Giovanni Battista Lulli. The second part transports us to the 1670s, when composers from the south crossed the alps to try their luck in the kingdom of France. In this eventful period, one in which different aesthetics mingled or opposed each other, we encounter the very diverse talents of Gatti, Stuck and Bembo. Finally, the third 'act' illustrates the stylistic turning point in the often strikingly Corellian works by Stuck and Guido, both of them invited to France by the future Regent, Philippe d'Orléans.

In this recording, we wanted to go beyond Lully, that great tree which conceals the rest of the forest, and restore to its rightful place a repertoire that seems to us essential to an understanding of the musical tastes of the period. After exhaustive research, we have selected from this rich body of work not just our favourites, but also pieces that seem to best demonstrate the unique interest of this repertoire. Some of the scores, particularly those by Gatti, turned out to be particularly challenging to edit, due to the many errors found in the sources. We had to undertake a highly detailed work of correction, sometimes rewriting the middle voices as well as supplying a great deal of ornamentation, following the principles enshrined in Muffat's *Florilegium Secundum* of 1698.

From our very first rehearsals, hearing these forgotten works was a deeply emotional experience for us. We shall always remember Nicholas's radiant smile when, on a silken carpet of harmonies, the words resounded: 'Divine Father of Harmony, give potency to our well-tutored chords; and with the fire of your ardent rapture, heat our blessed spark of genius.'

GUILLAUME HALDENWANG  
Translation: John Thornley

## Musical Italianism in France

The military campaigns in Italy undertaken by Charles VIII and Louis XII in the late 15th and early 16th centuries had as a consequence not only the importation into France of wondrous paintings and architectural styles that marked the dawning of the Renaissance: the French monarchs were equally dazzled by the magnificence of the musical performances of Italy. As a result, Louis' successor, François I, invited to his court a number of musicians from the leading Italian courts of Milan, Mantua, Florence and Ferrara. These links between France and Italy in the field of music can also be explained by mutual dynastic interests, in particular the presence in France of the Medici, which led to an increase in the complement of Italian musicians at the French court on two occasions: on the marriage of Catherine de' Medici to Henri II in 1533, then later, in 1600, when Marie de Medici wed Henri IV.

Before the birth of opera, in late 16th-century Florence it was customary to intersperse the acts of dramatic comedies or tragedies with music – sung scenes, choruses and dances. Here one can justifiably see the early stages of an entirely sung theatrical spectacle, although for a time the French were resistant to the idea. The plays of Tasso or Ariosto were in this way embellished with musical interludes unconnected with the work's dramaturgy. One example was when the Archbishop of Lyon, an Italian prince, staged one of his country's most famous plays, Bibiena's *Calandra*, intermingled with music.

Yet the single event that made a lasting impression, and had a defining impact on the influence of musical Italianism in France, was the performance of the *Ballet comique de la Roynie* on 15 October 1581 in the Great Hall of the Louvre in Paris, on the occasion of the wedding of the Duc de Joyeuse, the favourite of King Henri III. The work was by Balthasar de Beaujoyeux, who (like Lully several decades later) had gallicised his name from its original Italian form of Baldassare di Belgioioso. Combining dance, song, and poetic declamation, the piece may be considered a kind of laboratory preparing the way for the creation of opera, since we are informed by its introductory address to the reader – interestingly with precisely the same reference to Antiquity that would later stimulate the Florentine experiments of the Camerata Bardi: 'On this matter, I realized that it would prove not unworthy to mix the one together with the other, and to vary the music with poetry, and to intertwine poetry with music, and for the most part to merge the two entirely together: for in antiquity verse was never recited without music, and Orpheus never played except to verse.' The Florentines, in turn, after exploring Beaujoyeux's recommendations in theory, went on to put them into practice, while also inventing the highly flexible *recitar cantando*, a unique kind of vocal declamatory style, which allowed a singer 'to imitate speaking in song', as Peri wrote in the preface to his *Euridice* – the first actual opera that has come down to us – performed on 6 October 1600 at the wedding festivities of that other Medici princess, Marie, to King Henri IV of France.

The school of Florentine opera was centered exclusively around the court; so was the Roman school that succeeded it, though it introduced tonality for the first time, as well as comic roles, influenced by the Spanish theatre of the Golden Age. The Venetian school that followed invented the public opera, whose success spread first beyond the Venetian Lagoon, then beyond the whole Italian peninsula. In 1645, at the instigation of Cardinal Mazarin, Louis XIII's chief minister, Italian musicians and singers performed at the French court in the very first opera production to be staged in France, *La finta pazza* (libretto by Giulio Strozzi, music by Francesco Saccati),

which had been given four years previously to inaugurate the Teatro Novissimo in Venice, the first theatre to be built expressly as an opera house. The Parisian version of this legendary opera was part declaimed, part sung, yet it opened the way to further attempts to import and implant Italian opera in France. Two years later at the Palais-Royal an *Orfeo* was produced, composed by Luigi Rossi to a libretto by Francesco Buti, but this impressive masterpiece was a semi-flop, for reasons that were partly technical (the theatre was unfinished and its machinery defective) and partly cultural (the French had little taste for castrati, nor did they understand much of the often convoluted Italian of the libretto). What was needed was a kind of opera that would be typically French, yet fulfilling Italian demands and aesthetic tastes. Paradoxically, this thoroughly French operatic genre was to be the work of an Italian migrant to France, one Giovanni Battista Lulli, a miller's son from Florence (which gave rise to the parody of *Atys*: 'Baptiste is the son of a miller's wife'). Talented and ambitious, taking his cue from Belgioioso he gallicised his name, becoming Jean-Baptiste de Lully, Superintendent of the King's Music. It was his ballets for two Venetian operas by Cavalli, *Xerse* and *Ercole amante*, composed specially for the wedding of Louis XIV to Maria Theresa of Austria in 1662, that began Lully's meteoric rise to fame. From *Xerse* (the male alto title role being reconfigured in Paris as a baritone) we hear the bewitching overture, the spirited soprano aria, 'Fiamma, che accesa fu', the gigue for Bacchus, and the rondeau that Lully composed for the final entrée in Act 5. A few years later, in 1673, with the premiere of *Cadmus et Hermione*, the first French tragic opera, Lully obtained a complete monopoly throughout the whole of France.

Many sought to emulate Lully, including some of his Italian compatriots, such as Teobaldo di Gatti. Like Lully he was born in Florence, and having heard there some extracts from Lully's operas, he came to Paris to join his mentor, who recruited him in the orchestra at the Opera. After his *Coronis* (1691), a heroic pastorate modelled on Lully's *Acis et Galathée* and belonging to the same genre, (its binary form overture is in the French style, with a slow movement followed by a fugato), in 1701 di Gatti composed the tragic opera *Scylla*. Its music is illustrated here by several sung and danced episodes from its fourth and fifth acts, including (from the beginning of Act 5) the moving 'Où vais-je ? Qu'ai-je fait !' ('Where am I going! What have I done!'), which according to the *Parnasse français* of critic and chronicler Évrard Titon de Tillet, 'pleased so greatly [...] that it was thought fitting to compare it to certain operas by Lully, whose disciple he was honoured to be'. Another Italian (born and died in Rome) was Paolo Lorenzani (1640-1713), who was greatly favoured by Louis XIV but met with hostility from Lully, who saw in him a dangerous rival. Lorenzani (along with several other Italian musicians) symbolises the italianising movement of the last decades of the 17th century. His pastorate *Nicandro e Fileno*, performed before the King in the Galerie des Cerfs at Fontainebleau in September 1681, was the first opera to be sung in Italian since *Ercole amante* in 1662. The libretto was written by Mazarin's nephew Filippo Luigi Mancini, Duc de Nevers, the composer's patron. The touching aria from Act 3, 'Lassa, che far degg'io' is in a tradition of *lamenti* harking back to Luigi Rossi's *Orfeo* in Paris in 1647. Like his compatriot di Gatti, Lorenzani too composed a collection of Italian arias, published in Paris by Ballard in 1695, although (ironically enough) the aria 'Ben ti sta folle mio cuore' is not among them, and its attribution to the composer is uncertain.

Antonia Bembo won fame for having composed (half a century after Cavalli) her own setting of Buti's libretto for *Ercole amante* in 1707, to express her thanks to Louis XIV for his protection. She had already (in 1701) published a collection of around forty arias in Italian and Latin, which she also dedicated to the King; it contains a single air in French, 'Ah, que l'absence', written in the purest style of a French courtly air: noble and languorous, with the music corresponding perfectly to the prosody of the text, which is probably by Bembo herself. Although we cannot be certain whether her *Ercole amante* (whose score is preserved in manuscript) was performed, musical Italianism received new impulses in the operas of André Campra, who hailed from Aix-en-Provence in southern France: many of his opéra-ballets – a genre he helped to further with his highly cosmopolitan *Europe galante* of 1697 – have Italian subjects, Venetian in particular. A notable example is *Le Carnaval de Venise*, produced two years later, which contains a miniature opera in Italian, *Orfeo nell'inferi*, from which we hear the introductory *sinfonia*. The whole work is bound up with the traditions of the *commedia dell'arte*, whose actors had the custom of inserting Italian arias in their spoken plays. As expected of any opéra-ballet, there is an abundance of dances, for instance the Canary dances in Act 2. The other of Campra's opéra-ballets on a similar subject, *Les Fêtes vénitienes* (Paris, 1710, with a libretto by Antoine Danchet), had a phenomenal success, compelling the composer to make several versions. Many dance-types are represented, including a superb chaconne taken from the second entrée, 'L'Amour saltimbanque' ('Love, the Acrobat'). The Venetian setting became an obsession with French composers, as shown by *La Vénitienne* (*The Venetian Girl*) composed by Michel de la Barre (1705) – a comédie-ballet authored by Houdar de la Motte, and illustrated here by the lively gigue from Act 3.

Finally, musical Italianism at this period found a particularly vibrant expression in the person of the virtuoso cellist and composer Jean-Baptiste Stuck. Despite his German surname and descent, Stuck had been born 'Giovanni Battista' in Italy; he took French nationality in 1733, three decades after arriving in France in the service of the Duc d'Orléans, the future Regent, and becoming on friendly terms with Campra. Stuck's divertissement *The Union of French and Italian Music* (a realization of Couperin's desire to unite both styles) is a reworking of the Prologue from his tragic opera *Méléagre*, composed twenty years earlier, in 1709. We hear that Prologue's opening scene, bristling with Italianate turns of phrase; while Stuck's cantatas are illustrated by a lament from *Héraclite et Démocrate*, 'Pleurez mes tristes yeux' (a prime exemplar of the typically Italian mix of registers) and his Italian cantata *Pur ti conobbi*. All these works show to varying degrees the persistent presence of Italianism in French music, echoing the much-quoted remark Madame de Sévigné addressed to her daughter a few decades earlier: 'Do you forget your Italian? I always read it a little, to maintain nobility.'

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO  
Translation: John Thornley

2 | **Fiamma che accesa fu**  
(Nicolò Minato)

Fiamma che accesa fu  
Per virtù di due bei rai  
Non cessa mai.

Libertà non sperì più  
Chi d'amar un dì s'avvezza,  
Che catena d'amor giammai si spezza.

Sguardo, che ferir sa  
Piaghe fa, ch'in aspre tempre  
Durano sempre.

Più non sperì libertà  
Chi tra i ceppi un dì s'avvezza,  
Che catena d'amor giammai si spezza.

5 | **Où vais-je ? Qu'ai-je fait !**  
(Joseph-François Duché de Vancy)

Où vais-je ? Qu'ai-je fait ! Quel forfait odieux !  
Ô Ciel ! Se peut-il que ta foudre  
Ne me réduise pas en poudre ?  
Quel horrible attentat ! Quel transport furieux !

Ô Nuit ! Cachez mon crime à toute la Nature ;  
Que jamais le Soleil ne renaisse pour moi,  
Mes regards souilleraient sa clarté vive et pure !  
Pour les jours de Minos, le cœur saisi d'effroi,  
J'ai trahi mon père et mon roi ;  
Tandis que le sommeil le rendait insensible,  
J'ai coupé ce cheveu terrible,  
Où les Dieux avaient mis le bonheur de son sort.  
Malheureuse ! S'il meurt, quel parricide horrible !  
Quel supplice pourra me laver de sa mort ?

7 | **Lassa far che degg'io**  
(Philippe Julien Mancini)

Fermati ingrato amante,  
Odi le mie querele,  
O mira la mia morte empio infedele.

Lassa che far degg'io ?  
Il mio Lidio, ah! crudel, non e piu mio.

Dolor uccidemi, ch'aspetti ? Ohimé  
Dal sen dividemi lo spirito amante  
Se l'incostante per amar Fillide tradi mia fe,

**The flame that is lit**

The flame that is lit  
By two lovely eyes  
Never dies.

Liberty is beyond hope  
For the one who suddenly feels love's ache:  
The chains of love will never break.

A look that can pierce,  
Wound, gouge, gash, slice, sever:  
In some, the pain can last for ever.

No hope of liberty for anyone  
Who lies in fetters for love's sake:  
The chains of love will never break.

**Where am I going! What have I done!**

Where am I going! What have I done! What a heinous  
crime!  
O Heaven! Why does your thunderbolt  
Not grind me into dust?  
What a vicious attack! What senseless fury!

O Night! Hide my crime from Nature's realm;  
Let the sun never rise again for me,  
My seeing it would soil its clear, pure rays!  
For the sake of Minos, my heart seized with terror,  
I betrayed my father, and my king.  
While sleep made him unconscious,  
I cut off his fateful lock of hair,  
In which the gods stored all his wondrous power.  
Woe is me! If he dies, a vile parricide am I!  
What harsh atonement could wash away his death?

**Unhappy me, what must I do?**

Stop, ungrateful lover!  
Hear my complaints,  
Or else see me die, faithless wretch!

Unhappy me, what must I do?  
Ah! my cruel Lidio is no longer mine.

Come kill me, suffering, why hesitate? Alas,  
Detach my loving spirit from my breast;  
The inconstant one has cheated me with Phyllis.

**La flamme allumée**

La flamme allumée  
Par la grâce de deux beaux yeux  
Ne s'éteint jamais.

Ceux qui tombent amoureux  
Doivent cesser d'espérer la liberté,  
Car les chaînes de l'amour ne se brisent jamais.

Un regard qui sait blesser  
Produit des plaies douloureuses  
Qui durent toujours.

Ceux qui tombent un jour dans les fers  
Doivent cesser d'espérer la liberté,  
Car les chaînes de l'amour ne se brisent jamais.

**Infortunée, que dois-je faire ?**

Arrête, amant ingrat ;  
Écoute mes plaintes  
Ou tu verras bientôt ma mort, scélérat, infidèle.

Infortunée, que dois-je faire ?  
Mon Lidio, ah ! cruel, ne m'aime plus.

Douleurs, tuez-moi. Qu'attendez-vous ? Hélas !  
Enlevez de mon sein ce penchant amoureux.  
L'inconstant, par amour pour Phyllis, a trahi ma foi.

Mà che parlo insensate ?  
 E deggio invendicata  
 Spirar gl'ultimi fiati in grembo a morte ?  
 Ah, no, no, dov'è Lidio ?  
 S'atterri, s'afferri,  
 Si sveni, s'uccida,  
 L'ingrato omicida !

Si copra d'eterno oblio  
 La memoria funesta  
 Del traditor spergiuo.  
 E per punir l'indegno  
 Inventor del moi  
 Duol'empio Perillo,  
 Se lo consente habbia  
 Il mio cor Eurillo.

8 | **Ben ti sta folle mio cuore**  
*(Anonymous)*

Ben ti sta, folle mio cuore  
 Che qual novello senza cervello  
 Da l'esca del piacer, ahì, lusingato  
 Incauto sei andato  
 Nella rete de l'amore,  
 Ben ti sta, folle mio cuore.  
 Oh quante volte, quante,  
 E ben lo sai,  
 Ti disse la ragion: "Guarda, che fai ?"  
 Di bellezza divina,  
 Ahì troppo s'avvicina.  
 O del fuoco ignora  
 Il cuocente ardore:  
 L'arsura crudele cercando sen va,  
 Ben ti sta, folle mio cuore.

12 | **Ha ! Que l'absence est un cruel martyr**  
*(Anonymous)*

Ha ! Que l'absence est un cruel martyr,  
 Lorsqu'on aime tendrement  
 Un objet tout charmant,  
 Et qu'on ne l'ose dire.  
 L'on se plaint, l'on soupire,  
 L'on chérit le tourment.  
 Et l'amour nous inspire  
 De répéter souvent :

Ha ! Que l'absence est un cruel martyr...

But what am I saying in my madness?  
 Must I, unavenged,  
 Breathe my last sighs in death's bosom?  
 Oh no, no! Where is Lidio?  
 Let him be seized, struck down,  
 Let him bleed, let him die,  
 The thankless murderer!

Let the dread memory  
 Of that deceitful traitor  
 Be wiped away for ever.  
 And to punish the unworthy  
 Author of my affliction,  
 The wicked Perillo,  
 My heart shall now belong,  
 Should he consent, to Eurillo.

**It serves you right, my wild heart**

It serves you right, wild heart of mine,  
 For like a novice with no brain  
 Flattered – alas! – by pleasure's bait,  
 Without a single care, you walked  
 Into the net of Love.  
 It serves you right, wild heart.  
 Oh how many times, how many,  
 As you well know,  
 Reason warned you: 'Look out, what are you doing?'  
 Alas, it gets too close to  
 Divine beauty.  
 Oh, how it blithely ignores  
 The fire's burning heat,  
 Testing out its cruel intensity.  
 It serves you right, my wild heart.

**Ha! Absence is a cruel agony**

Ha! Absence is a cruel agony,  
 When you love, most tenderly,  
 Someone who is charm itself,  
 Although you dare not say so.  
 You lament, and sigh,  
 And cherish your torment.  
 And love inspires the urge  
 To repeat, frequently:

'Ha! Absence is a cruel agony...'

Mais que dis-je, insensée ?  
 Devrais-je, sans me venger,  
 Rendre mes derniers soupirs dans le sein de la mort ?  
 Non, non ; où est Lidio ?  
 Qu'on le saisisse, qu'on l'abatte,  
 Qu'on l'égorge, qu'on le tue,  
 Ce meurtrier ingrat !

Qu'on oublie pour toujours  
 La mémoire funeste  
 De ce traître parjure.  
 Et pour punir l'infâme  
 Auteur de mes maux,  
 Le perfide Perillo,  
 Je donne mon cœur à Eurillo,  
 S'il y consent.

**Tu l'auras mérité, mon cœur fou**

Tu l'auras mérité, mon cœur fou,  
 Qui comme un jeune écervelé,  
 Flatté par l'appât du plaisir,  
 As fini, imprudent,  
 Dans les filets de l'amour.  
 Tu l'auras mérité, mon cœur fou.  
 Oh combien de fois,  
 Et tu le sais bien,  
 T'a dit la raison : "Attention, que fais-tu ?"  
 De la beauté divine,  
 Hélas, il s'approche trop.  
 Oh il ignore du feu  
 L'ardeur brûlante ;  
 Il recherche l'ardeur cruelle.  
 Tu l'auras mérité, mon cœur fou.

15 | **C'est ici le brillant séjour**  
(François-Antoine Jolly)

C'est ici le brillant séjour,  
Où ce Roi, dont le nom remplit toute la Terre,  
Tient son auguste Cour ;  
C'est ici que, malgré les fureurs de la Guerre,  
Il rassemble de toutes parts  
Les Muses et les Arts.

Une secrète jalousie  
M'a fait douter en vain des beautés de ces lieux.  
Ah ! par le rapport de mes yeux,  
Je n'en suis que trop éclaircie.  
Je ne suis plus, hélas ! cette fière Italie,  
Dont l'Univers tremblant adorait la grandeur ;  
Sous le débris des ans elle est ensevelie,  
Et la France à son tour brille de la splendeur  
Que la Fortune m'a ravie.  
Ô vous, qui prenez part au trouble de mes sens,  
Suspendez par vos sons, la douleur que je sens.

16 | **Divin Père de l'harmonie**  
(François-Antoine Jolly)

Divin Père de l'harmonie,  
Fais sentir le pouvoir de nos savants accords ;  
Du feu de tes ardents transports,  
Échauffe notre heureux génie.

17 | **S'armi pure invitta e fiera**  
(Anonymous)

S'armi pure invitta e fiera  
Folta schiera di tormenti !  
Che non teme l'alma mia.

Ma la pena più tiranna  
Ch'a languire mi condanna  
È la cruda gelosia.

19 | **Pur ti conobbi**  
(Anonymous)

Pur ti conobbi al fine,  
Sirena disleal dell'alma mia  
Che nata a machinar le mie ruine  
Fosti di questo cor soave arpia.  
Con usura crudel di gran tormento  
Si paga al canto tuo, breve contento.

**This is the radiant residence**

This is the radiant residence where  
The King, whose name fills the whole earth,  
Keeps his stately court;  
Here, despite the raging of the War,  
He assembles from every quarter  
The Muses and the Arts.

A secret jealousy  
Made me vainly doubt the beauties of this spot.  
Ah! When I use well my eyes  
I am only too fully enlightened.  
No longer – alas! – am I that proud Italy  
Whose grandeur the trembling Universe adored;  
It is buried beneath the rubble of the years,  
And France, in its turn, shines with all the splendour  
Fortune has seized from me.  
Oh you, who feel with me all my disquiet,  
Suspend my sadness with your tuneful sounds.

**Divine Father of Harmony**

Divine Father of Harmony,  
Give potency to our well-tutored chords;  
With the fire of your ardent rapture,  
Heat our blessed spark of genius.

**A savage horde of torments**

A savage, conquering host of torments  
Is armed in strength against me!  
Yet my heart does not fear them.

A far more tyrannous suffering,  
Condemning me to languish,  
Is cruel jealousy.

**At last I have seen through you**

At last I have seen through you,  
You siren, false to my true soul,  
Born only to engineer my downfall,  
Sweetly beguiling harpy of my heart.  
With harsh exacting usury of great anguish  
I paid for the brief bliss of your siren song.

**Une foule de tourments**

Une foule de tourments, invaincue,  
Farouche, s'arme contre moi !  
Mon âme ne la craint pas.

Mais, la peine la plus tyrannique,  
Qui me condamne à languir,  
C'est la cruelle jalousie.

**Je t'ai reconnue**

Je t'ai reconnue finalement,  
Sirène déloyale de mon âme,  
Qui, née pour conspirer à ma ruine,  
Fus pour ce cœur une douce harpie.  
Un bref plaisir pour ton chant se paye  
D'une grande quantité de tourments cruels.

Se tu canti i pianti altrui  
Con bei modi dolci scaltri  
Tu ti fai pietosa in altri  
E a me serbi sdegni tuoi.

Ardo e pur non ardisco  
Godo al canoro tuo dolce concento.  
Avampo e son di ghiaccio  
Risolvo e m'atterrisco  
Mi fo' core, mi sfaccio.  
Vorrei pur palesare il mio tormento  
Se m'inoltra il desio, timor m'arresta  
E il guardo o non intende, o nulla impetra.

24 | **Pleurez, mes tristes yeux**  
(Anonymous)

Pleurez, pleurez, mes tristes yeux,  
La nature, sous de faux charmes,  
Ne m'offre qu'objets odieux.

Répandez des torrents de larmes ;  
Par ce secours officieux,  
Soulagez mes vives alarmes.

25 | **Quand le péril est agréable**  
(Philippe Quinault)

Quand le péril est agréable,  
Le moyen de s'en alarmer ?  
Est-ce un grand mal de trop aimer  
Ce que l'on trouve aimable ?  
Peut-on être insensible aux plus charmants appas ?

**Baptiste est fils d'une meunière**  
(Anonymous)

Baptiste est fils d'une meunière,  
Personne n'en saurait douter.  
Il chevauche comme un meunier,  
Toujours sur le derrière.

Un jour l'Amour dit à sa mère :  
"Pourquoi ne suis-je vêtu ?  
Si Baptiste me voit tout nu,  
C'est fait de mon derrière !"

Vénus dit : "Qu'est-ce que tu penses ?  
Quand bien même tu serais vêtu,  
Si Baptiste l'a résolu,  
Il faudra que tu danses."

When you sing to others' sighs and tears  
With sweetly cunning charm,  
You show them pity:  
For me, you reserve only your contempt.

I burn, but lack all fervour,  
I find sweet harmony even in your shrillness.  
I am as if on fire, yet cold as ice,  
Determined, yet affrighted,  
I take heart, but then am all undone.  
I long so much to reveal my torment,  
Desire impels me, yet fear holds me back,  
And your look either does not understand, or else  
nothing can move it.

**Weep, weep, my sad eyes**

Weep, weep, my sad eyes,  
Nature, beneath false charms,  
Offers only things I despise.

Flow, torrents of tears;  
Let their obliging help  
Console my busy fears.

**When peril is pleasurable**

When peril is pleasurable,  
How then can one hear a warning?  
Is it a grave wrong to love too much  
Whatever one finds loveable?  
How remain aloof from all-alluring charms?

**Baptiste is the son of a miller's wife**

Baptiste is the son of a miller's wife,  
As no one has yet denied.  
He rides just like any miller,  
Always on the backside.

One day, Cupid questioned his mother:  
'Why am I not clothed?' he cried,  
If Baptiste sees me buck naked,  
It's all up with my backside!

'You've no idea!' Venus replied,  
'Even if fully clothed as you say,  
Should Baptiste so decide,  
You'll dance a jig anyway!'

Translations: John Thornley

Si tu chantes les pleurs des autres  
Avec de belles et douces manières,  
Tu te montres apitoyée envers eux,  
Et moi, tu me réserves ton mépris.

Je brûle, pourtant je ne me consume pas.  
Je prends plaisir à ton chant, à tes doux accents.  
Je brûle et je suis de glace.  
Je me lève et je tombe.  
Je prends courage, je me défais.  
Je voudrais exprimer mon tourment.  
Le désir me fait avancer, la peur me fait reculer.  
Et ton regard, soit ne comprend pas, soit ne transmet rien.

Cultiver la curiosité, la poésie, l'audace et le partage : telle est la mission de l'ensemble baroque **La Palatine**. Dirigé par Marie Théoleyre et Guillaume Haldenwang, cet ensemble à géométrie variable se place sous la figure pétillante et décalée de la Princesse Palatine, la truculente belle-sœur du Roi-Soleil. Spécialisé dans le lien entre les répertoires français et italiens au XVII<sup>e</sup> siècle, il a à cœur de toucher directement le public par les couleurs et l'expressivité de ses interprétations. L'ensemble aime également enjamber les siècles pour proposer lors de leurs concerts des adaptations de chansons françaises bien connues de tous. Passionnée par le dialogue entre les arts, La Palatine conçoit ses concerts comme de véritables spectacles pleins de vie et de fantaisie. Créé en 2019, le jeune ensemble se produit dans de nombreux festivals comme le Festival d'Ambronay, le Festival de Beaune, Embarquement Immédiat, le York Early Music Festival, le Festival de Cordes-sur-Ciel, Mars en Baroque ou encore sur la scène de l'Opéra de Rennes. La Palatine est lauréate de l'International H.I.F. Biber Competition (Autriche), où elle a obtenu le prix F.J. Aumann donné pour les nouvelles découvertes en musique baroque. Membre du programme européen *EEEMERGING+*, ce dernier a révélé l'ensemble lors du Festival d'Ambronay 2021. La Palatine est également soutenue par le Centre de musique baroque de Versailles (à travers le programme Lab'baroque, à l'origine de cet album), la Fondation Royaumont et la Caisse des Dépôts, mécène principal. La Palatine a enregistré en 2022 son premier album *Il n'y a pas d'amour heureux* pour le label Ambronay Éditions (5 Diapasons, Coup de cœur de *Classica*, Choix de France Musique).

Lauréate du Concours Cesti d'Innsbruck en 2021, **Marie Théoleyre** s'est produite sous la direction de chefs éminents tels que Jordi Savall, Vincent Dumestre, Raphaël Pichon, Andrea Marcon, Gabriel Garrido, Geoffroy Jourdain ou encore Alessandro de Marchi. Ses qualités expressives et musicales lui ont valu de prestigieuses récompenses, notamment le prix de la critique ainsi que le troisième prix du Concours Renata Tebaldi de San Marino en 2022.

Spécialisée dans le répertoire baroque, Marie Théoleyre a abordé de nombreux rôles à l'opéra : La Musica et Euridice dans *L'Orfeo* de Monteverdi sous la baguette de Jordi Savall, Amour dans *Dardanus* de Rameau au Théâtre Confidencien de Stockholm, Irena dans *L'amazone corsara* de Pallavicino à l'Innsbrucker Festwochen der Alten Musik ou encore Isbé dans *Les Fêtes de Ramire* de Rameau à l'Opéra Royal de Versailles. On la retrouve en soliste au disque avec les ensembles La Palatine, Sollazzo, Teatro dei Cervelli ou encore Elyma.

La critique loue sa "voix aussi limpide qu'expressive" (*Diapason*), "sa science de la déclamation et son investissement dramatique" (*Concertclassic*), "son timbre riche et onctueux" (*Olyrix*), son "expressivité sincère" (*Classica*) ou encore "sa plénitude sur tout le registre, l'émission souple et ductile, la grâce des ornements : tout séduit" (*Première Loge*).

**Guillaume Haldenwang** est claveciniste et chef de chant. Continuiste apprécié, il se produit au sein des Arts Florissants, des Talens Lyriques, d'Il Pomo d'Oro, de l'Ensemble Correspondances, du Drottningholm Theatre Orchestra, de l'Ensemble Clément Janequin, d'Il Caravaggio, des Accents, du Budapest Festival Orchestra ou encore de l'Ensemble Matheus. Il a également travaillé comme chef de chant/accompagnateur à l'Opéra national de Paris. Guillaume Haldenwang est invité par de nombreux festivals, tels que le Festival Oude Muziek d'Utrecht, le Festival du Périgord Noir, Embarquement Immédiat, et Mars en Baroque. Lors de ses concerts, la critique loue sa "musicalité infaillible" (*Première Loge*), "son jeu d'une clarté absolue" (*Resmusica*) et son continuo aux "contrepoints savoureux, arpègements gracieux et ornements délicats" (*Diapason*). En 2019, puis à nouveau en 2020, il est lauréat de la Fondation Royaumont.

Après avoir commencé le clavecin au Conservatoire de Niort, Guillaume Haldenwang a étudié à Paris avec Noëlle Spieth. Il a ensuite travaillé dans les classes de Béatrice Martin et de Frédéric Michel. Lors de masterclasses, il a bénéficié de l'enseignement de clavecinistes renommés tels que Pierre Hantaï, Bertrand Cuiller ou encore Francesco Corti. Guillaume Haldenwang est également titulaire d'une Licence de Musicologie à l'Université de La Sorbonne.

To cultivate a sense of curiosity, poetry, daring and sharing – that is the mission of **La Palatine** Baroque ensemble. Directed by Marie Théoleyre and Guillaume Haldenwang, this ensemble, with its flexible line-up, has as its patroness the effervescent and quirky figure of the Princesse Palatine, the Sun King's outspoken sister-in-law. Specialising in the connection between the French and Italian repertoires of the 17th century, the ensemble has the core aim of directly affecting audiences with its range of tone-colours and ultra-expressiveness in performance. The ensemble also enjoys crossing the centuries, and its concerts often include arrangements of universally well-known French songs. Passionately committed to a dialogue between the arts, La Palatine devises its concerts to be like staged shows, full of life and fantasy.

Founded in 2019, this young ensemble has appeared at numerous festivals, such as the Festival d'Ambronay, Festival de Beaune, Embarquement Immédiat, York Early Music Festival, Festival de Cordes-sur-Ciel, the 'Mars en Baroque' Festival, as well as performing onstage at the Opéra de Rennes. La Palatine is a prizewinner of the International H.I.F. Biber Competition in Austria, where it won the F.J. Aumann Prize for new discoveries in baroque music. The group is a member of the European programme *EEEMERGING+*, which spotlighted the ensemble during the 2021 Ambronay Festival. La Palatine is also supported by the Centre de musique baroque de Versailles (through the Lab'baroque program from which this album originates), as well as the Royaumont Foundation and Caisse des Dépôts, main sponsor.

In 2022 La Palatine recorded its first album, *Il n'y a pas d'amour heureux*, for the Ambronay Éditions label, receiving many critical plaudits (a 5-star review in *Diapasons*, a 'Coup de cœur' from *Classica* magazine, and a 'Choix' award from France Musique).

[ensemblelapalatine.com](http://ensemblelapalatine.com)

A prizewinner of the Innsbruck Cesti Competition in 2021, soprano **Marie Théoleyre** has appeared in concert under eminent conductors such as Jordi Savall, Vincent Dumestre, Raphaël Pichon, Andrea Marcon, Gabriel Garrido, Geoffroy Jourdain and Alessandro de Marchi.

Her expressive and musicianly qualities have earned her prestigious awards, most notably Third Prize and the Prix de la Critique at the 2022 San Marino Renata Tebaldi Competition.

Specialising in Baroque repertoire, Marie Théoleyre has sung numerous operatic roles: La Musica and Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* under the baton of Jordi Savall, L'Amour in Rameau's *Dardanus* at the Confidencien Theatre in Stockholm, Irena in Pallavicino's *L'amazone corsara* at the Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, and Isbé in Rameau's *Les Fêtes de Ramire* at the Opéra Royal de Versailles. Ensembles she has recorded with on disc include La Palatine, Sollazzo, Teatro dei Cervelli, and Elyma. Reviews have praised 'her voice, as clear as it is expressive' (*Diapason*), 'her art of declamation and her dramatic commitment' (*Concertclassic*), 'her rich and creamy timbre' (*Olyrix*), her 'sincere expressiveness' (*Classica*), and 'her fullness of sound throughout the register, with supple, pliant vocal production, and graceful ornamentation: all is bewitching' (*Première Loge*).

[marie-theoleyre.com](http://marie-theoleyre.com)

**Guillaume Haldenwang** is a harpsichordist and choral conductor. In great demand as a continuo player, he performs with Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Il Pomo d'Oro, Ensemble Correspondances, Drottningholm Theatre Orchestra, Ensemble Clément Janequin, Il Caravaggio, Les Accents, Budapest Festival Orchestra and the Ensemble Matheus. He has also worked as director of vocal studies and accompanist at the Opéra National de Paris. Guillaume Haldenwang has been invited to numerous festivals, including the Festival Oude Muziek Utrecht, the Festival du Périgord Noir, Embarquement Immédiat, and Mars en Baroque. His concert work has been hailed by critics, who praise his 'unfailing musicianship' (*Première Loge*), 'the absolute clarity of his playing' (*Resmusica*) and his continuo playing for its 'flavoursome contrapuntal fantasy, graceful arpeggios and delicate ornamentation' (*Diapason*). In 2019 and again in 2020 he won an award from the Royaumont Foundation.

Beginning his harpsichord studies at the Conservatoire de Niort, Guillaume Haldenwang went on to study in Paris with Noëlle Spieth, then attended the classes of Béatrice Martin and Frédéric Michel, also benefiting from the masterclasses of teachers such as Pierre Hantaï, Bertrand Cuiller and Francesco Corti. Guillaume Haldenwang also holds a diploma in Musicology from the University of La Sorbonne.

[guillamehaldenwang.com](http://guillamehaldenwang.com)

# HARMONIA#NOVA



HMN 916105



HMN 916106



HMN 916111



HMN 916112



HMN 916113



HMN 916107



HMN 916108



HMN 916115



HMN 916116



HMN 916114



HMN 916109



HMN 916118



HMN 916110



HMN 916119

*Nous souhaitons remercier le Centre de musique baroque de Versailles  
d'avoir rendu cette aventure possible, et en particulier :  
Nicolas Bucher, Margot Lallier et son équipe d'enfer –  
Esther van Dooren, Laurine Colombier, Margot Fenouil et Alexis Cadoret.  
Un grand merci à la commune de Feucherolles et à son école de musique dirigée par Ottovia Leroy,  
où nous avons construit et peaufiné ce programme.  
Merci au Château de Maintenon de nous avoir permis de tourner dans ses salles magnifiques.  
Et enfin, un immense merci à Maximiliano Baños, notre coach d'italien,  
ainsi qu'à Thomas Lecomte et Frédéric Michel pour leur aide musicologique.*

Avec le soutien de la Caisse des Dépôts, mécène principal.



Mécénat



harmonia mundi musique s.a.s.  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles  
Production Centre de musique baroque de Versailles © 2025  
Enregistrement : novembre 2023, Église protestante allemande, Paris (France)  
Réalisation : Alban Moraud Audio  
Direction artistique et prise de son : Alban Moraud  
Montage : Alexandra Evrard et Aude Besnard  
Mastering : Alexandra Evrard  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Photo : © Julien Benhamou  
Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)