

LA REVUE MUSICALE

TROISIÈME ANNÉE

1^{er} Août 1922

NUMÉRO DIX

Paolo Lorenzani à la cour de France

(1678-1694)



U mois de mars 1678, le Duc de Vivonne, exécutant les ordres du Roi, annonça aux notables de Messine mandés sur sa galère, que la flotte française allait lever l'ancre et abandonner la ville à la vengeance des Espagnols, il ajouta qu'il emmènerait avec lui tous ceux qui voudraient quitter leur patrie. La stupeur fut grande. Messine était en fête et il ne serait venu à l'idée de personne que la France pût brusquement lui retirer sa protection. Les plus compromis dans la « révolution » durent en quelques heures faire leur paquet et monter à bord des navires.

Vivonne, durant sa vice-royauté éphémère sur la Sicile, avait pris en affection le maître de chapelle de la cathédrale, Paolo Lorenzani, excellent musicien. Il lui proposa de l'emmener en France, lui promettant de le pousser à la Cour et répondant de sa fortune. Lorenzani n'avait guère le temps de la réflexion, mais il prévoyait pour Palerme des heures sombres, bien qu'en sa qualité de Romain il n'eût rien à redouter des Espagnols. Il était fort ambitieux. Il accepta de courir cette chance.

Paolo Lorenzani était né à Rome en 1640 (1) et y avait fait ses études sous la discipline du fameux maître Orazio Benevoli qui l'avait rompu aux ressources subtiles du contrepoint et de la fugue. Les leçons de Benevoli étaient réputées dans toute l'Italie et Lorenzani, comme G. P. Colonna ou Antonio Liberati, s'honorait d'avoir été son élève. Il n'avait pas tardé à s'acquérir une grande renommée et les Jésuites qui cultivaient la musique et lui donnaient une place importante dans les fêtes comme dans les études, lui avaient confié la maîtrise du Collegio Romano. Un jour, Lorenzani avait reçu la visite d'une députation du sénat de Messine qui venait lui proposer d'être Maître de chapelle de leur cathédrale, célèbre entre toutes pour l'excellence de sa maîtrise. Il avait accepté et s'était acquitté de ses fonctions à la satisfaction des siciliens, au milieu des troubles qui marquèrent le départ des espagnols et le débarquement des français. Tout de suite il s'était empressé auprès du Duc de Vivonne en lequel il avait trouvé un amateur éclairé doublé d'un homme d'esprit. En lui, comme en ses sœurs, Madame de Montespan et Madame de Thianges, étincelait cet « esprit des Mortemart » qu'on avait si fort vanté chez son père. Lorenzani n'avait pas tardé à jouir de sa confiance, et l'assurance de pouvoir compter sur un si puissant protecteur l'avait décidé à le suivre en France.

L'arrivée à Versailles, au mois de juillet 1678, d'un musicien italien, dont le Duc de Vivonne disait merveille, excita une grande curiosité. Depuis dix ans, on n'avait plus entendu de musique italienne à la Cour. Lully et Colbert avaient fait en sorte de congédier un à un les virtuoses appelés par Mazarin des quatre coins de la péninsule pour le divertissement du monarque. Leur départ avait passé presque inaperçu, tant Lully suffisait à accaparer l'attention des amateurs de musique. Seuls quelques partisans de la manière italienne les avaient regrettés. « Le Roy y perd moins que nous, observait Ouvrard, parce qu'il ne les entendoit jamais et l'on s'estoit efforcé de les luy rendre inutiles. Nous en avions quelquefois le plaisir et je croyois qu'il estoit de la grandeur du Roy de les garder, du

(1) Peut-être était-il parent du poète Gio-Andrea Lorenzani, également de Rome, auteur de plusieurs livrets : *La Forza del Sangue* (1686), *S. Dimna*, musique de Fl. Lanciani (1687), *La Purita trionfante*, etc. Allacci dit que ce librettiste était ferblantier de son état. Eitner confond le musicien et le poète.

moins comme l'on fait des lions, des tigres et des aigles dans les Tuileries pour les faire voir à ceux qui ne peuvent pas aller dans le pays où naissent ces animaux (1). »

Lorenzani fut bientôt admis à l'honneur de faire chanter sa musique devant le Roi. En homme habile, il prit garde de choquer le goût des français et dans ses premières compositions sut faire un adroit mélange de la manière italienne et de la manière française. Louis XIV qui depuis de longues années ne témoignait d'estime que pour les œuvres de Lully fut séduit dès l'abord. Il fit recommencer par trois fois le motet de Lorenzani et le redemanda à plusieurs reprises les jours suivants. Il ne s'en tint pas à ces marques d'approbation, il ordonna pour lui une somme considérable et lui fit dire par le Duc de Vivonne de rester en France et d'y travailler « à tout ce qu'il jugeroit à propos ».

La nouvelle de ce succès se répandit rapidement. Les gazettes célébrèrent ses louanges et du jour au lendemain le nouveau venu fut le musicien à la mode.

Il se mit à l'œuvre et composa des morceaux dans les genres les plus variés : « Il a fait depuis ce temps-là, rapporte le *Mercur Galant*, quantité d'airs qui ont extrêmement plu. Ce beau Menuet qu'on a tant aimé à la Cour et qu'on y a dansé pendant tout l'hiver, estoit de luy. » Au XVII^e siècle la hiérarchie des genres n'existait pas encore en musique et les plus illustres compositeurs n'étaient pas moins glorieux d'avoir écrit un menuet ou une gavotte qu'un motet ou une cantate.

« La beauté de ses ouvrages faisant faire des souhaits à tout le monde pour son établissement en France, le Roy lui a fourny une partie de ce qui estoit nécessaire pour acheter à Monsieur Boesset, qui a l'une des quatre charges de sur-Intendant de la Musique de la Chambre, celle de la Musique de la Reyne. Cette grande Princesse voit avec plaisir cet homme excellent attaché à son service. Tous ceux de sa maison en ont de la joye et il n'y a aucun connoisseur qui ne soit ravy d'apprendre qu'il ne retournera point en Italie (2). » C'est en ces termes que le *Mercur Galant* annonçait

(1) Lettre d'Ouvrard, cf. *l'Opéra italien en France avant Lully*. Champion, édit.
(2) *Mercur Galant* (Lyon), mai 1679, p. 172.

au mois de mai 1679 que Lorenzani s'était décidément fixé en France.

La venue de ce rival dut être désagréable à Lully. Il était jaloux de son autorité morale et de son prestige. Il exerçait sur la musique en France une sorte de royauté. Son privilège de l'Académie Royale de Musique, conçu en termes draconiens, lui réservait le droit de composer et de faire représenter des opéras. Il n'avait donc à redouter aucune concurrence pour son théâtre. Mais il tenait par-dessus tout à l'estime du Roi qui jusque-là lui avait été aveuglément fidèle. J. B. Boesset qui avait hérité de son père les charges de Surintendant de la Musique, qu'il partageait avec Lully, et de Maître de Musique de la Reine, ne pouvait lui porter ombrage. C'était un artiste des plus médiocres, fort paresseux au demeurant et qui ne devait ses hautes fonctions qu'au nom illustre qu'il portait. Lorenzani était un concurrent autrement redoutable. Il avait non seulement un très grand talent, mais une étonnante faculté d'assimilation. En un tournemain il avait attrapé la manière française au grand émerveillement des connaisseurs. Ainsi que l'observait Brossard, « ses motets étaient très beaux, fort gracieux, bien travaillés, mais d'un style mitoyen, tirant même beaucoup plus sur le goût et la manière française que sur l'italienne (1). » Autour de Lorenzani vinrent se grouper tous les italianisants, tous ceux qui supportaient impatiemment le règne de Lully, tous ceux qui comme Marc-Antoine Charpentier, Oudot ou La Lande, eussent voulu faire représenter des opéras.

Lorenzani trouva une protectrice agissante en la personne de Madame de Thianges, sœur du duc de Vivonne, qui adorait la musique et en voulait à Lully d'avoir repoussé la collaboration de La Fontaine (2). Son gendre, le duc de Nevers, était italien. Mancini Mazarini n'était pas moins passionné que son oncle, le cardinal Mazarin, pour la musique. Il rimait à l'occasion et se plaisait dans la société des artistes et des hommes de lettres. Vivonne, Madame de Thianges et le duc de Nevers travaillèrent à créer un fort parti en faveur de Lorenzani. Au reste le Roi le protégeait ouvertement et Lully dut se résigner à la présence à la Cour de ce rival heureux. Loren-

(1) *Catalogue manuscrit*. Réserve de la Bibl. Nat.

(2) Cf. La Fontaine et Lully, *Revue Musicale*, 1^{er} août 1921.

zani, en moins d'un an, sut remettre en honneur la musique italienne que Lully avait fait bannir des divertissements royaux. Le succès de ses motets écrits dans un style mi-italien, mi-français, eut une influence décisive sur l'évolution du goût. Brossard l'observe fort bien : « C'est ce qui a commencé ou plutôt achevé de faire goûter en France la manière italienne surtout pour la musique d'église. » La curiosité pour la musique ultramontaine étant éveillée, on commença à s'intéresser à son interprétation. On se prit à regretter les chanteurs italiens et leurs voix « rossignolantes ». Naguères on n'avait pas eu assez d'injures et de sarcasmes pour les virtuoses sans barbe (1),

... ces non sunt qui chantent leur libera
Pour la mémoire de leurs et cœtera

On déplorait maintenant leur départ. Lorenzani ne tarda pas à remporter une victoire décisive : au mois de mai 1679, le Roi lui donna mission de se rendre en Italie pour « ramener de ce pays-là les meilleurs musiciens qu'il pourrait trouver », et le gazetier d'ajouter : « La langue italienne a une je ne scay quelle délicatesse qui s'accommode admirablement à la musique (2). »

Le voyage de Lorenzani dura six mois. Si on en croit le *Mercure Galant* (3), il fut régalé partout où il passa. « Il a fait chanter de ses ouvrages d'église et de chambre à Turin, où Madame Royale l'a retenu quelque temps. Cette Princesse, toujours généreuse et magnifique, lui a donné un fort beau diamant à son départ ». Il était de retour à Paris au début de décembre et ramenait avec lui cinq castrats : Antonio Favalli, Giuseppe Nardi, Tommaso Carli, Pietro Ramponi, Filippo Santoni (4).

(1) Ms. fr. 24357, f° 122 (cf. *l'Opéra italien en France*, p. 303).

(2) *Mercure Galant*, juin 1679, p. 62.

(3) M. G., décembre 1679, pp. 216 et 217.

(4) M. A. M. D. Tessier a retrouvé leurs noms sur l'état des gratifications accordées aux artistes qui prirent part aux représentations à la Cour du *Triomphe de l'Amour*, de Lully, en 1681 (Arch. Nat., O² 2984). Ils figurent sur l'*Etat de France* de 1692 (I, p. 45). Il y avait déjà à la Cour depuis 1676 un castrat nommé Antonio Baguera.

Cette petite troupe italienne se maintint fort longtemps à la Cour de France. Le meilleur chanteur semble avoir été Favalli dont le *Mercure Galant* célèbre la belle voix en janvier 1687 (p. 282), lorsqu'il chante un motet à la suite du *Te Deum* de Lorenzani à l'église des Jacobins Saint-Honoré. En 1700 il tient le rôle d'une limonadière italienne dans un divertissement chez le chancelier (*Mercure*, février 1700, p. 184). Favalli, Santoni et Daguera étaient ordinaires de la chambre en même temps que chantres à la chapelle (cf. Ms. Clairembault, 814, p. 500 et Arch. Nat. Z¹a, 486). — M. Tessier a retrouvé mention du décès de Favalli sur un registre de 1730 (Arch. Nat., O¹* 74, p. 207).



De toute l'année 1680, on n'entendit plus parler de Lorenzani. Sans doute, il travaillait dans le plus grand secret à l'opéra qu'il allait faire chanter l'été suivant à Fontainebleau et qui présente bien le caractère d'une œuvre de longue haleine, mûrie avec lenteur. Il s'agissait de prouver que le seul Lully n'excellait pas dans l'art d'écrire des opéras et que la musique italienne avait bien son charme. Il n'osa pourtant se risquer, bien que dès cette époque il eût mis en musique des couplets français, à composer cet opéra dans une autre langue que la langue italienne. Le défi à Lully eut été trop brutal et Lorenzani tenait à ménager le plus possible la susceptibilité du Surintendant. Ce fut Mancini-Mazarini en personne qui composa le livret de cet opéra ou plus exactement de cette pastorale intitulée *Nicandro e Fileno*. La représentation en eut lieu à Fontainebleau au cours d'une fête donnée au Roi par les protecteurs de Lorenzani. Voici comme [le *Mercur*] *Galant* (1) décrit cette représentation dont aucun historien n'a parlé jusqu'à ce jour :

Messieurs les Ducs de Nevers et de Vivonne ont régalé Sa Majesté d'un opéra dont Monsieur de Nevers a composé lui-même les vers italiens. Il est impossible d'exprimer l'empressement avec lequel M. de Vivonne a donné ses soins pour la prompte exécution de cet ouvrage. Quoique des spectacles beaucoup moindres pussent occuper plusieurs mois ceux qui ont le plus d'application à les préparer, il a néanmoins tout fait faire en huit jours, jusqu'aux habits qu'il a inventés et qui ont été trouvés merveilleux.

On avoit dressé un théâtre exprès dans la Galerie des Cerfs. Rien ne pouvoit estre plus galant. Il étoit tout de portiques de verdure naturelle et de fleurs, entre lesquels pendoient plusieurs lustres de cristal. Au-dessus de ces portiques étoient quantité de vases remplis de fleurs et d'autres vases formoient une perspective.

L'Opéra étoit une pastorale italienne dont Monsieur Lorenzani avoit fait la musique qui fut admirée de toute la cour, aussi bien que la symphonie...

Voicy le sujet de la Pastoale. Nicandre et Filène se proposent l'un à l'autre le Mariage de leurs filles. Elles refusent sur divers prétextes de suivre la volonté de leurs Pères. Toutes deux aiment Lidio, jeune amant volage qui court après toutes les bergères. Plusieurs incidents

(1) Édit. de Lyon, sept. 1681, p. 258.

arrivent et enfin Philis épouse l'inconstant Lidio, et Cloris, pour se venger de ses infidélités, se marie avec Eurille.

Afin de faciliter aux spectateurs l'intelligence de l'action, le livret de la pièce avait été distribué aux spectateurs, il donnait le texte italien et en regard la traduction française.

La pastorale avait été entremêlée d'intermèdes de comédie qui ne nous ont pas été conservés et dont nous ne pouvons nous faire une idée que par le récit du *Mercure Galant* :

Le Prologue de cette pièce se fit par quatre Hommes qui estoient à table et qu'on supposoit sur la fin de leur repas, par les débris restés sur la nape. Ces quatre hommes, que les fumées du vin devoient avoir rendus un peu gays, estoient Messieurs Poisson, Rosimont, Scaramouche et Arlequin, tous bizarrement vêtus... Ces quatre excellens comiques commencèrent à disputer touchant la beauté des Opéras italiens et françois. Messieurs de la Grange et Cinthio voyant que leur querelle alloit jusqu'aux coups, vinrent pour les séparer ; et afin qu'on put juger qui d'entr'eux avoit raison, Cinthio leur proposa un petit Opéra italien, ce qu'ils acceptèrent.

Le premier Acte finy, Arlequin vint faire une très plaisante scène avec Scaramouche. Il contrefit le Berger et la Bergère qui venoient de paroistre sur la scène et en voulant louer l'opéra, il le critiqua d'une manière fort agréable.

Après le second acte, Messieurs Poisson et Rosimont blâmèrent l'opéra italien et se jetèrent sur les beaux endroits des opéras français auxquels ils donnèrent des louanges meslées d'un peu de satire.

La dispute recommença entre tous les quatre, quand le dernier acte eut esté représenté. Monsieur de la Grange les mit d'accord en parlant des avantages de la Comédie et de la Musique et conclut que rien n'estoit plus capable de contenter tous les spectateurs qu'une pièce de théâtre meslée de Musique.

Il est bien probable que ces scènes étaient en partie improvisées à la manière de la *commedia dell' arte* et que les acteurs italiens et français disaient ce qui leur passait par la tête en se conformant seulement aux indications sommaires du canevas. Quand on sait la haine que les comédiens nourrissaient pour Lully qui ne cessait de les persécuter, on ne saurait douter que l'Académie Royale de Musique, en dépit de l'impartialité apparente du scenario, n'ait passé un mauvais quart d'heure.

Ceci suffirait à nous confirmer dans l'opinion que la représentation

de *Nicandro e Fileno* avait été longuement machinée pour poser Lorenzani en rival de Lully dans le style dramatique. Il ne faut pas oublier que la pièce fut représentée deux fois en présence du Roi et que celui-ci se déclara « fort satisfait des intermèdes » et de l'opéra, affirmant « qu'il n'avoit rien veu de si propre et de si noble que ce spectacle. »

En fait Lorenzani s'était surpassé et la partition autographe de son opéra, que nous avons eu la bonne fortune de découvrir, présente le plus haut intérêt pour l'histoire de l'opéra en France, et contient des pages de la plus grande beauté.



Nous connaissons déjà depuis plusieurs années, le texte d'une Pastorale en musique, intitulée *Nicandro e Fileno*, publiée sans nom d'auteur ni d'imprimeur et conservée à la Bibliothèque Nationale. Ce curieux livret porte, imprimés en regard, le texte italien et la traduction en prose française. Il avait donc servi à quelque représentation privée et nous avons supposé qu'il s'agissait d'un opéra italien chanté à la Cour de France en 1645 (1). La composition typographique de l'ouvrage nous confirmait dans cette opinion ; mais en réalité nous nous étions trompés et ce rarissime libretto est celui de la Pastorale de Lorenzani, imprimé probablement sur des presses provinciales avec de vieux caractères, ce qui explique son aspect archaïque.

Les vers italiens de Mancini-Mazarini ne sont pas bien remarquables, c'est le travail d'un amateur distingué, sans plus. Leur seul intérêt est d'avoir servi de prétexte à une œuvre musicale de la plus grande valeur.

C'est le précieux catalogue manuscrit de Brossard qui nous a permis de retrouver la partition. A la page 501, on lit l'indication suivante :

Lorenzani. Partition manuscrite d'un opéra (ou d'une pastorale) toute en italien composée et mise en musique par le S^r Lorenzani quand il arriva en France l'an C'est la première

(1) Cf. *L'Opéra italien en France*, pp. 62-63. Nous regrettons d'avoir égaré par notre première hypothèse plusieurs musicologues qui se sont occupés après nous de l'histoire des origines de l'opéra français, notamment M. de La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français*, pp. 134-135.

pièce qu'il fit chanter alors devant le roi Louis XIV et par laquelle il commença de s'attirer l'estime de ce grand roy et de toute sa cour, ayant trouvé le moyen d'accommoder son style et sa musique au goût de ses illustres auditeurs.

N.-B. Cette partition est toute écrite de la propre main du S^r Lorenzani et, par conséquent, c'est un original d'autant plus curieux qu'il est probablement unique. Il contient 37 feuillets ou 114 pages et est relié en veau (1).

Après de longues recherches, nous avons retrouvé cette partition dont le titre avait été arraché et qui ne portait aucun nom d'auteur, sous la cote Vm 4123.

L'opéra ne comporte que six personnages, deux bergères *Clori et Filli*, soprani; deux bergers, *Lidio* ténor et *Eurillo* baryton et les pères des deux bergères, *Nicandro* ténor et *Fileno* basse. Pour terminer la pièce, un chœur à cinq unit les voix des personnages que doublent les instruments.

Nous savons par Brossard que cette partition est de la main de Lorenzani. Elle contient de précieuses indications pour l'exécution. A dire vrai les nuances consistent presque exclusivement dans l'alternance des *piano* et des *forte* que Lorenzani note : « *Dou*, » « *Fort* » ou « *Fort* », « *Echo* », etc.; mais il multiplie ces indications alors que sur les partitions imprimées de Lully comme sur les partitions manuscrites des opéras italiens de ce temps, on ne trouve d'ordinaire que des indications très générales, sans aucun détail sur la manière de jouer un passage instrumental ou de chanter un air.

Cette partition nous donne sur l'orchestration des renseignements très précis. Lorenzani prend la peine de noter séparément les parties de flûtes et de violons même lorsqu'elles se doublent exactement et nous pouvons ainsi reconstituer la composition du petit orchestre dont il disposait. On n'y trouve que des flûtes, des violons, des dessus de viole, des violes, des basses de violes et la basse continue au clavecin. Voici comment Lorenzani note la fin de la belle scène de sommeil que nous publions à la fin de notre étude. Successivement les flûtes, puis les violons se taisent et seule la basse continue son murmure tandis que la bergère repose.

(1) La partition est maintenant reliée en vélin vert.

al addormentato

pre nes, pre ha sem

1^{re} Violon

2^{de} Violon

3^e Violon

4^e Violon

5^e Violon

6^e Violon

7^e Violon

8^e Violon

9^e Violon

10^e Violon

11^e Violon

12^e Violon

13^e Violon

14^e Violon

15^e Violon

16^e Violon

17^e Violon

18^e Violon

19^e Violon

20^e Violon

21^e Violon

22^e Violon

23^e Violon

24^e Violon

25^e Violon

26^e Violon

27^e Violon

28^e Violon

29^e Violon

30^e Violon

31^e Violon

32^e Violon

33^e Violon

34^e Violon

35^e Violon

36^e Violon

37^e Violon

38^e Violon

39^e Violon

40^e Violon

41^e Violon

42^e Violon

43^e Violon

44^e Violon

45^e Violon

46^e Violon

47^e Violon

48^e Violon

49^e Violon

50^e Violon

51^e Violon

52^e Violon

53^e Violon

54^e Violon

55^e Violon

56^e Violon

57^e Violon

58^e Violon

59^e Violon

60^e Violon

61^e Violon

62^e Violon

63^e Violon

64^e Violon

65^e Violon

66^e Violon

67^e Violon

68^e Violon

69^e Violon

70^e Violon

71^e Violon

72^e Violon

73^e Violon

74^e Violon

75^e Violon

76^e Violon

77^e Violon

78^e Violon

79^e Violon

80^e Violon

81^e Violon

82^e Violon

83^e Violon

84^e Violon

85^e Violon

86^e Violon

87^e Violon

88^e Violon

89^e Violon

90^e Violon

91^e Violon

92^e Violon

93^e Violon

94^e Violon

95^e Violon

96^e Violon

97^e Violon

98^e Violon

99^e Violon

100^e Violon

Toute la partition est écrite avec cette élégance. Lorenzani fait grand usage du style fugué et à cela se reconnaît l'élève des contrapuntistes de l'école romaine. Au reste son style apparaît quelque peu archaïsant. N'était l'emploi des basses cursives qui annoncent déjà le style de Scarlatti, on serait plutôt tenté de voir en Lorenzani un artiste de la génération de Carissimi et de Cesti, voire de Luigi Rossi que de Flavio Lanciani et de Legrenzi. Certains airs offrent de grandes analogies avec ceux qu'écrivait Lully adolescent et en fait, comme lui, Lorenzani semble avoir pris pour modèles les maîtres italiens de la première moitié du XVII^e siècle et s'être efforcé de conformer son art aux exigences du goût français. Des phrases comme celles-ci pourraient avoir été écrites aux environs de 1660 par un émule de Luigi Rossi et de Cavalli.

Laa - sa che — far deggio, il mio Lido Ah crudel ah crudel non è più mio non è più mio non è più mi... o

Lorenzani, comme tous les étrangers, semble avoir subi l'ascendant de Lully, surtout au point de vue de l'écriture instrumentale. Ses ritournelles

notées à 3 ou à 5 parties et ses accompagnements se ressentent avec évidence de l'influence lulliste.

Violini

Poe-to in se-no un mongi-bel-lo tan-to sen-to al petto ardor es-ca

del rapace a-gel-lo di Prome-teo e questo cor La ven-det-ta gli spir-ti

76

Par contre les « lullismes » sont rares dans son style mélodique. Son récitatif est en somme celui de tous les compositeurs italiens de ce temps avec peut-être un usage plus discret du chromatisme pour ne pas choquer les oreilles françaises.

Clari.

Do-lor uc-ci-de-mi uc-ci-de-mi ch'as-pet-ti, si-mè!

Violini

B.C. 76 76 43 6 7#

Dans son ensemble, cette partition est d'une réelle importance pour l'histoire de l'opéra en France et représente un essai des plus intéressants pour opposer à la tragédie en musique de Lully un opéra italien adapté au goût des spectateurs français.

Lorenzani ayant fait ainsi brillamment aux yeux du Roi la preuve de

son talent pour la musique dramatique, une campagne de presse commença contre le privilège de Lully. Elle semble avoir été menée par le *Mercur Galant* aussi bien en faveur de Lorenzani et de Marc-Antoine Charpentier que d'un compositeur aujourd'hui totalement oublié mais qui, alors, faisait beaucoup parler de lui, Oudot. Ce dernier avait composé, en 1689, sur un livret de Perrault, une sorte de grande cantate en l'honneur du mariage du Dauphin, « *le banquet des Dieux* ». Or voici les observations dont le gazetier faisait suivre la description de ce concert (1) :

Plusieurs de ceux qui entendirent une si bonne et si charmante musique dirent que Monsieur de Lully estoit à plaindre de ce qu'on luy laissoit le soin de la composition de tous les Opéra, puisqu'il n'avoit demandé son Privilège au Roy que pour faire des Élèves de Musique, comme le nom d'Académie le porte, toute Académie estant établie pour recevoir les Ouvrages de ceux qui veulent se fortifier dans les Arts ; ce qui se voit à l'Académie de Peinture et de Sculpture, qui doit son établissement au Roy, et ses progrès aux soins de Monsieur Colbert. On rapporta la mesme chose de plusieurs autres sortes d'Académies. Quelques Personnes répondirent à cela, que les ouvrages de ceux qui travailleroient ne pouvant approcher de la Musique de Monsieur de Lully, le Public se divertiroit peu aux Opéra qui ne seroient pas composez par ce grand Homme. D'autres répartirent qu'on le souffriroit par plusieurs raisons, ausquelles ils ne croyoient pas qu'il y eust de réplique. Ils dirent que les François auroient de l'indulgence pour les Maîtres de leur Nation, que la nouveauté a des charmes qui la fait souffrir, et que pendant qu'elle empescheroit de voir les défauts des nouveaux Maistres, ils deviendroient habiles en travaillant, et que quelques bons que fussent leurs ouvrages, ils ne serviroient qu'à faire paroistre les beautez de l'opéra que donne chaque année Monsieur de Lully, lors qu'il viendrait à paroistre. On ajouta qu'une ville comme Paris, qui paroist un Monde entier, ne seroit point réduite à n'avoir qu'un Opéra tous les ans, ce qui chagrine beaucoup ceux qui aiment la Musique, parce qu'après avoir veu quinze ou seize fois le même Opéra pendant un mois, ils sont privez de ce divertissement tout le reste de l'année, que ce manque d'Opéra nouveaux oblige souvent Monsieur de Lully a en faire représenter de vieux, qui ont esté veus cinq ou six Etez de suite, ce qui n'est pas le goust de la Nation, et ne fait point d'honneur à la France, puis que chez les Etrangers on ne voit jamais reprendre un opéra qu'on a cessé de représenter, et que dans la seule ville de Venise, il y en a douze tous les ans pendant un Carnaval de trois mois. Le zèle qui est naturel pour la gloire de la Patrie, fit dire à plusieurs qu'il manquoit à la grandeur de Paris, que l'on vist tous les ans plus d'un Opéra nouveau, et l'on souhaita que les plus habiles Musiciens de France travaillassent pour faire plaisir à Monsieur de Lully, et luy donner lieu de faire valoir son Privilège dans toute son étendue,

(1) *Mercur Galant*, édit. de Lyon, juin 1683, p. 182 sqq.

suivant l'intention du Roy qui est que les plus sçavants Maîtres apportent des Opéra tout composez, et qu'il les fasse représenter sur son Théâtre, par les mesmes Personnes qu'il employe aux siens. Comme il en traitera avec eux de la mesme manière qu'il fait avec ceux qui luy fournissent des Vers pour sa Musique, il sera toujours le Maistre de tout en vertu de son privilège, et en donnant chaque année plusieurs Opera nouveaux qui ne seront pas de luy, il augmentera ses avantages. Ainsi il ne fera pas seulement des Elèves pour bien chanter, mais il sera cause que la France aura de bons Maistres pour composer sans quoy les Voix dont il prend soin deviendront inutiles après luy. On ne l'en admirera pas moins, et sa mémoire en sera plus chère à la Postérité. Il ne reste plus qu'à exhorter ceux qui font des Concerts si agréables, à travailler à des Opéra entiers non seulement pour le plaisir et pour la gloire de leur pays, mais encore afin qu'en épargnant de la peine à Monsieur de Lully, ils nous en fassent jouir plus longtemps.

Visiblement le gazetier craint de heurter de front le Surintendant, il prend un biais et veut le persuader que son intérêt même lui commande de monter d'autres opéras que les siens. Mais Lully fut intraitable et résista énergiquement à toutes les tentatives dirigées contre l'exercice de son privilège. C'est à cette époque que la lutte engagée entre Lorenzani et lui semble avoir atteint son point culminant. On put croire un instant que le nouveau venu allait supplanter le Florentin dans l'estime du Roi. Au mois d'avril 1682, Louis XIV fait recommencer trois fois un psaume de sa composition à la chapelle royale de Versailles (1), à l'automne, il prend part aux fêtes données à Fontainebleau par Madame de Thianges. Celle-ci ne perdait aucune occasion d'attirer sur son protégé l'attention de Louis XIV. Un jour, à Fontainebleau, « le Roy passant dans l'antichambre de Madame de Thianges pour aller au billard, apperceut un théâtre dont la toile se leva dès qu'il eût paru. On y représenta une sérénade en forme d'opéra, mêlée de musique françoise et de comédie et de musique italienne. » Dans le Prologue, Diane se lamentait du départ du Roi pour Versailles. « Ses nymphes avec les Dieux champêtres proposèrent d'inventer quelques divertissemens qui pussent arrêter le Roi... Ces divinités commencèrent des concerts de voix et d'instrumens pour luy faire voir par cet essay ce qu'elles pouvoient faire par quelque chose que l'on eust prémédité. »

(1) *Mercur Galant*, avril 1682, pp. 6-7.

Les vers français de ce prologue étaient d'un obscur poète, Genest, la musique « avoit esté faite par M. de la Lande ».

Des scènes de comédie jouées par des acteurs italiens et français suivaient. Apollon venait proposer à Diane, pour divertir le monarque, de faire représenter un opéra « qu'une Muse qui l'avoit composé pour Venise, luy avoit donné à examiner ». Il mettait en scène la guerre du Soleil contre des géants « qui vouloient s'opposer à ses conquêtes et particulièrement pour l'amour de la princesse Claridiane. »

Dans le Prologue qu'Apollon fit chanter par Diane, par les Nymphes et par les Divinités champêtres, un magicien évoque les Furies et les Ombres de l'enfer qui conjurèrent avec luy la perte de l'ennemy des géants. Les Heures du Point du jour les surprirent. Il se fit avec elles une longue dispute et le tout ensemble fit voir le dessein de l'opéra ; mais la nuit estant trop avancée pour le pouvoir répéter, ils convinrent tous ensemble après cet essay, qu'il n'y avoit rien qui pust égaler les divertissemens que le Roy ordonne et demeurèrent d'accord qu'ils feroient mieux d'aller à Versailles prendre leur part de ces festes que d'avoir la présomption de croire que toutes celles qu'on luy pourroit préparer fussent capables de le divertir.

Lorenzani s'était probablement servi en cette occasion du prologue d'un opéra italien composé par lui dans le passé. Le sujet lui permettait de montrer au Roi qu'il n'était pas moins capable que Lully d'écrire pour le théâtre des scènes dramatiques, des scènes de conjuration magique semblables à celles qui faisaient la gloire des opéras français. Les scènes dialoguées, sans doute en partie improvisées qui préparaient l'exécution de ce Prologue et qui finissaient la pièce, permettaient de ménager l'amour propre du Roi auquel on ne semblait pas vouloir démontrer que l'on pût donner de magnifiques spectacles et de belle musique ailleurs qu'à Versailles. Lorenzani ne négligeait d'ailleurs pas sa réputation solidement établie de compositeur de musique religieuse et nous savons par le *Mercur* qu'au mois de novembre 1682 il avait achevé et fait chanter quatre nouveaux motets dont un avait été « redemandé » par le Roi (1). Tout semblait donc désigner Lorenzani pour l'une des places de maître de la chapelle royale de Versailles. Justement au mois d'avril 1683, Louis XIV décida de nommer quatre musiciens pour assurer le service de la chappelle par quartier et de

(1) *Mercur Galant*, novembre 1682, p. 239.

mettre ces charges au concours (1). Quinze candidats se présentèrent parmi lesquels seuls La Lande, Lorenzani, Charpentier, Lalouette, Colasse, Nivers, Oudot, semblaient qualifiés pour concourir. Charpentier malade ne put entrer en loge. Malgré l'appareil dont on entoura ce concours, il semble certain que la faveur eut plus de part que le mérite dans l'attribution des places. Si Lalande fut justement choisi, il eut pour collègue Colasse, secrétaire de Lully, fort médiocre compositeur d'église, et deux artistes d'une nullité absolue : Minoret et Goupillier. L'avis de Lully avait sans doute été prépondérant en cette affaire et le Roi avait entendu par ses oreilles. L'exclusion de Lorenzani était scandaleuse, car nous voyons par tous les témoignages contemporains qu'il était généralement estimé sans rival dans le domaine de la musique religieuse. « On sait, écrivait La Bruyère (2), que Lorenzani fait de beaux motets. » Au lendemain de la mort de Lully Bauderon de Senecé faisait allusion aux intrigues du Surintendant en cette occasion lorsqu'il s'écriait : « Je t'atteste encore quoique vivant, célèbre Lorenzani, à qui un mérite connu de toute l'Europe n'a servi qu'à blesser les yeux du jaloux Lulli par un éclat odieux et qui aurois depuis longtemps occupé les premières places de ta profession si tu ne les avois trop bien méritées (3). »

A partir de cette époque, l'étoile de Lorenzani commença à décliner. Madame de Thianges lui restait fidèle. Au carnaval de 1683, elle donna au Roi les divertissements les plus magnifiques où la musique tint bonne place. Nul doute que Lorenzani n'y ait pris une part active. Il composa, pour sa bienfaitrice, une sérénade qui fut chantée le 9 juillet 1683 sur les dix heures du soir, par un dessus et une basse et « qui ne surprit pas moins par sa nouveauté que par la beauté de sa symphonie. Le nom de M. Lorenzani, qui la donnait, y attira une grande quantité de personnes de toutes nations qui s'en retournèrent avec l'admiration que l'on a toujours pour les ouvrages de ce merveilleux Romain. Madame de Thianges n'eut pas moins de plaisir que celles qui en reçurent le plus. Cette sérénade la toucha extrêmement

(1) *Mercure Galant* (Lyon), avril 1683, pp. 221, 222.

(2) La Bruyère, *De la Mode*.

(3) Lettre de Clément Marot sur ce qui s'est passé à l'arrivée aux Enfers de J. B. Lully. 1687.

aussi bien que Mesdemoiselles de La Rochefoucauld qui étaient alors avec elles (1). » Les paroles en avaient été composées par une poétesse romaine, Donna Anna Caruso, qui venait de faire un assez long séjour à la Cour de France où elle avait été reçue avec toutes sortes d'honneurs (2).

Quelques semaines plus tard, le 30 juillet, la reine Marie-Thérèse mourut et Lorenzani se trouva sans emploi officiel à la Cour. Sa situation devenait précaire. Néanmoins, son grand prestige de compositeur de musique sacrée lui permit de ne pas se laisser complètement oublier. Il fut nommé Maître de chapelle des Théatins. En leur église, tous les mercredis, on célébrait des saluts en musique. La cérémonie se déroulait à la mode italienne, les pères Théatins chantaient d'abord un *De Profundis*, puis on entendait un psaume ou un motet, après quoi, un prédicateur faisait un court sermon d'un quart d'heure qui était suivi d'un autre motet. La bénédiction du Saint-Sacrement terminait la cérémonie. Dans ses fonctions de maître de chapelle, Lorenzani fit merveille et les saluts des Théatins furent vite l'une des grandes attractions mondaines de Paris (3). Durant cinq ans il se consacra tout entier à ses fonctions et composa un grand nombre d'œuvres religieuses : motets, messes, *Te Deum*, *Exaudiat*, etc.

Le 22 mars 1687, Lully mourut. On pouvait croire que Lorenzani, après la disparition de son puissant rival, n'allait pas tarder à accaparer l'attention du public. Il n'en fut rien. On ne voit pourtant à cette époque à la Cour aucun musicien qui pût lui disputer la première place. A coup sûr ce ne pouvait être ni Colasse, ni Lalouette. Seuls La Lande et Marc-Antoine Charpentier étaient de taille à se mesurer avec lui. On ne fit qu'une seule fois appel à son talent. Ce fut à l'occasion des fêtes données durant l'été de 1688 à Chantilly par le Prince de Condé au Dauphin. Lorenzani composa pour cette solennité un opéra français,

(1) *Mercure Galant*, édition de Lyon, juillet 1683, pp. 113-117. On y trouve le texte italien de la sérénade en forme de dialogue entre deux bergers : *Tirsis* et *Silvio*. Elle commence par le vers : « *Quanto è dolce il languire* » et finit après 58 vers par : « *Sù, s'è dunque a goder la libertà* ». Ce texte poétique nous a permis de retrouver la Sérénade parmi la musique de Lorenzani à la Bibliothèque Nationale, sous la cote Vm⁷, 69, f° 10.

(2) *Mercure Galant* (Lyon), avril 1683, pp. 122-123.

(3) Cf. *Mercure Galant*, Lyon, oct. 1685, p. 187 et septembre 1685, p. 328. Sur l'activité de Lorenzani compositeur de musique religieuse, voir le *Mercure Galant*, de juin 1686, p. 297, septembre 1686, p. 63. (Messe de Lorenzani pour l'anniversaire du Roi), déc. 1686, p. 26, janvier 1687, p. 193.

Oronthee. Il fut représenté sur un superbe théâtre dressé dans l'Orangerie.

Le livret d'*Oronthee* était l'œuvre d'un académicien, Le Clerc ; Pécour et de Lestang avaient réglé les ballets. Les chanteurs de l'Opéra et quelques-uns des meilleurs musiciens du roi prirent part à l'exécution. Le prologue, qui mettait en scène le Dieu Pan et les divinités silvestres, célébrait, suivant l'usage, la gloire du Roi et du Dauphin. Quant à la pièce elle-même, elle n'était qu'une adaptation très libre d'un opéra italien fort célèbre, *Oronthea*, autrefois mis en musique par Cesti (1). Autant qu'on en peut juger par le livret et la description du *Mercur Galant*, Lorenzani avait pris exactement modèle sur les tragédies en musique de Lully. Disposition identique des actes, même coupe des scènes. Les airs à boire et les petites chansons à danser venaient, comme chez Lully, faire diversion au récitatif continu. La scène magique produisit une grande impression et l'on applaudit les couplets bachiques chantés par Gélén. Dans l'ensemble, l'opéra remporta un réel succès. Lorenzani qui semble avoir collaboré en bon accord avec les fils de Lully à l'organisation des fêtes de Chantilly, pouvait espérer que son œuvre serait représentée sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. Il n'en fut rien et l'on ne reparla plus d'*Oronthee*. La partition a disparu et il ne reste de cette œuvre considérable que la partie de dessus de violon des airs du ballet qu'un recueil de la Bibliothèque Nationale a conservée sous le nom de Carissimi (2). Ils ajoutent peu à sa gloire. Ce sont des imitations des œuvres de Lully, sans la saveur des originaux. Peut-être Lorenzani avait-il su soutenir d'une harmonie élégante et riche ses médiocres inventions mélodiques et rythmiques, mais nous sommes réduits sur ce chapitre à des conjectures, puisque nous ne possédons que la partie du 1^{er} violon. L'ouverture, toutefois, calquée sur le plan des ouvertures françaises est bien venue et prouve que Lorenzani savait à l'occasion mieux que personne « faire du Lully ».

(1) Je n'insiste pas sur la pièce, M. A. M. D. Tessier ayant l'intention de consacrer un article à l'examen comparé des deux livrets italien et français. — Le livret de Le Clerc fut imprimé : *ORONTEE, Tragédie en musique, ornée d'entrées de ballet, de machines et de changemens de théâtre, représentée dans le château de Chantilly, devant Monseigneur le Dauphin, par l'Académie royale de Musique*. Paris, J. B. Coignard, 1688, in-4°. Une minutieuse description de la représentation scène par scène est donnée par le *Mercur Galant* d'août 1688.

(2) *Airs du ballet d'Oronthe, dansé à Chantilly en 1687*. (Vm⁵, fol. 281-283.)



A Chantilly, Lorenzani avait également fait chanter un divertissement composé d'airs tirés de son opéra italien *Nicandro e Fileno*. Ces fêtes de Chantilly, qui auraient dû être un triomphe pour Lorenzani, n'eurent donc pas de lendemain. Un silence complet durant les années suivantes est observé par les gazettes à son sujet. Le musicien s'était-il par quelque imprudence attiré la disgrâce du Roi ou d'un grand seigneur ? On ne sait. Non seulement son opéra ne fut pas monté par l'Académie Royale, mais de 1688 à 1693 on ne trouve plus aucun renseignement sur son activité. Au mois de mai 1693 seulement, le *Mercure Galant* annonce la publication de ses motets chez l'imprimeur Ballard (1). Il s'agissait d'une édition en onze volumes dédiés au Roi (2). Nous savons par Brossard (3) que Lorenzani espérait beaucoup de cette publication luxueuse, mais qu'il éprouva de cruelles déceptions ; son œuvre ne se vendit pas. Bientôt découragé par l'indifférence du public et des grands, Lorenzani se décida à quitter la France où il vivait depuis près de vingt ans.

Après son départ, Ballard publia en 1695, un livre d'airs italiens (4) dont quelques-uns devaient ensuite passer dans les recueils collectifs, preuve de leur succès auprès du public.

En Italie, on ne l'avait pas oublié et la charge de maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome s'étant trouvée vacante, on la lui offrit. Il fut élu, le

(1) *Mercure Galant* (Lyon), mai 1693, p. 224.

(2) Un exemplaire complet se trouve à la Réserve de la Bibl. Nat.

(3) « Il fit imprimer ces motets à ses dépens et les dédia au Roy par une très belle épître, mais comme il n'en reçut pas tout ce qu'il en espérait, que d'ailleurs ces motets tout excellens qu'ils sont, ne furent pas fort débités (parce qu'il y en avoit une grande quantité dispersée en manuscrit dans le public), je crois que c'est ce qui le dégoûta de la France et qui lui fit écouter les propositions qu'on lui fit de retourner à Rome pour être le maître de la Musique du Pape. » Cat. manuscrit de Brossard (Réserve de la Bibl. Nat., p. 166).

(4) Airs italiens | de | Monsieur Lorenzani | Maître de la Musique de la feue Reyne. | A Paris, chez Christophe Ballard, 1695, in-4^o obl. B. Nat., Vm^o 120.

19 juillet 1694, Directeur de la « Cappella Giulia ». Le *Mercure Galant* (1) annonça en ces termes le départ du compositeur italien :

Nous allons perdre M. de Laurenzani, Maistre de la Musique de la feue Reine et qui l'avoit esté auparavant de la cathédrale de Messine, l'une des meilleures Maîtrises d'Italie. Le Maistre de Saint-Pierre de Rome étant mort, il a esté élu pour remplir cette place, sans l'avoir brigüée. Rien ne marque mieux un vray mérite que quand il est reconnu de si loin. Il doit partir dans fort peu de jours avec la permission du Roy. »

Le 1^{er} mars 1695, Lorenzani dirigea pour la première fois les musiciens de la chapelle pontificale. Il fut nommé dès son arrivée à Rome « *guardiano dei Maestri* » de la Congrégation de Santa Caecilia (2).

Dès lors son existence s'écoula sans incidents. Entouré de l'estime et de l'admiration de tous, il mourut le 28 octobre 1713, à l'âge de 73 ans. Son corps fut déposé à l'église paroissiale de Santo Spirito in Sassia (3).



Au cours de cette étude nous n'avons pu que jeter un peu de lumière sur le séjour en France de ce grand musicien et signaler l'intérêt exceptionnel de l'opéra que nous avons eu la bonne fortune de retrouver. L'œuvre de Lorenzani est importante et variée : Des motets, des cantates, des airs, des danses, un opéra, une sérénade, etc., ont été conservés. Il importerait d'étudier de très près ces diverses compositions. Lorenzani dont le nom reparait fréquemment dans les ouvrages critiques du XVII^e siècle fut l'une des personnalités musicales les plus importantes du siècle de Louis XIV. Au témoignage de ses contemporains, il exerça une influence très grande sur l'évolution du style et du goût en France. Comme Mascitti pour le violon, Lorenzani sut concilier dans son œuvre les tendances divergentes de l'art italien et de l'art français. Il sut approprier aux besoins de notre sensibilité et de notre goût la musique sensuelle, passionnée, excessive, qui s'épanouissait alors sous le soleil d'Italie. Ses œuvres servirent d'initia-

(1) *Mercure Galant*, sept. 1694, p. 86.

(2) Cf. Cametti, *Frescobaldi a Roma*, Alaleona, *Studi su la storia dell' Oratorio*, p. 417. Ademollo, *Teatri di Roma*, p. 152.

(3) Je dois ces renseignements à l'obligeance de mon érudit confrère, M. Alberto Cametti, qui a retrouvé l'acte de décès de Lorenzani. Bains s'était montré exactement renseigné quant à la date du décès, mais ne citait pas ses sources (II, 282).

trices. C'est en les entendant qu'on prit goût, si l'on en croit Brossard, à la musique italienne. Il serait intéressant de rechercher les traces de cette influence dans l'œuvre des compositeurs français de ce temps : La Lande, Bernier ou même Campra.

Lorenzani subit de son côté le prestige du style lullyste et le cas de ce compositeur italien, plein de génie et de savoir, qui ne pût se défendre d'adopter la manière d'un maître dont il se prétendait le rival, est très significatif. Il fait encore ressortir l'originalité puissante, l'emprise irrésistible sur les âmes de Lully, ce musicien de génie qu'on a voulu si déraisonnablement chercher à détrôner au profit des médiocres artistes qui s'agitaient dans son ombre et s'efforçaient de leur mieux à copier son style. Lully n'eut de son vivant que deux rivaux dignes de ce nom et ils lui vinrent l'un et l'autre d'Italie. J'ai montré ailleurs (1) comment il avait su se débarrasser de Cavalli qui portait ombrage à son ambition juvénile. Lorenzani ne fut jamais assez puissant à la Cour pour l'inquiéter sérieusement, mais il ne laissa pas d'exciter sa jalousie. Lully sut empêcher l'intrus de pénétrer trop avant dans la faveur du Roi, et d'acquérir des charges importantes à la Cour. Telle était la puissance du Surintendant qu'après sa mort, durant plusieurs années, ses consignes furent rigoureusement observées et l'on ne voit pas que sa disparition ait profité sur le moment à Lorenzani non plus qu'à Marc-Antoine Charpentier qui l'un et l'autre avaient eu tant à se plaindre de son despotisme minutieux.

La musique française qui devait tant à Lully eut cruellement à souffrir du culte intolérant que lui voua le public. Pendant un demi-siècle il n'y eut de salut que dans la copie servile et sans grâce de ses procédés. L'italianisme vint renouveler l'air saturé d'encens. On vit qu'il y avait d'autres formes d'art que celles révélées par Lully et nos musiciens s'enhardirent à marcher sur la trace des Corelli et des Scarlatti. Dans cet éveil de l'italianisme, Lorenzani joua un rôle dont on ne saurait exagérer l'importance. Il fut le trait d'union entre le style de Lully et celui de Campra et de Rameau.

HENRY PRUNIÈRES.

(1) Voir *l'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris. Champion, 1913, 8°.

PAOLO LORENZANI A LA COUR DE FRANCE 117

Scène du sommeil de Clori.

Violini

Amor se

nel tuo re-gno qualche giusti-ria v'è co-me con-sen-ti oi-mè! ch'un-tra-di-to re in-de-gno scher.

-nis ca la mia fè e mi las-ci per clo-ri in pre-da a mie do-lo-ri sen za ai-ta o mer-cè

co-me co-me co-me il con-sen-ti oi-me come il con-sen-ti oi-me'

O quan-to me-glio fo-ra gra-di-re il va-glio Euril-lo che co-

stan-te m'a-do-ra mà tu perfi-do A-mor ti - ran-no del mio cor con bar-ba-ra em-piè-la a la mia li-ber-

ta strin-gen-do no-di ri-di tri-on-fi e go-di ahi-che dal mio tormen-to affa-ti ca-ta e

las-sa sen-to che dol-ce o-blio so-por m'invi-ta ma poiche il so-nuo è de la mor-te im-

ma-go per dar fi-ne a mie guai Vor-rei dor-mir per non der-tar-mi ma . . .

Flauti *bd* *bd* *d* *d*

Viola *p* *mf* *f* *ff*

B.C. 63 76 87

B.C.

Fl. *écho* *fort* *écho* *fort* *écho* *fort*

B.C. 7

PAOLO LORENZATI A LA COUR DE FRANCE 149

Con in . vi . ti lu . sin . ghie . ri

v. Fl. écho

6/4 5 4 6 écho

Vie . ni o quiete pla . ci . dis . si . ma a dar tre . gna so . a . vis . si . ma

v. Fl.

a la guerra de pen . sie . ri Vie . ni a dar tre . gna so . a .

v. Fl. v.

6#

. vis . si . ma a la guerra de pen . sie . ri Vie . ni Vie . ni

Fl. v. Fl.

Las . cia co . ci . to Son . no gra . di . to ne gir dis

v. Fl.

giun . to dal . le mie tem . pre chi dor . me un pun . to sol non pe . na sem . . pre

V. Fl.

Non pe . na sem . . pre chi dor . me un pun . to sol non

V. Fl. V.

76

pe . na, sem . . pre non pe . na non pe . na sem . . pre Non pe . na

76 5 76 6 76# 64 65 4 37

Si addormenta

sem . . pre non pe . na sem . .

Fl.

76 76# 76 6 6 6#

V.