49335

Extrait des *Archives des Maîtres de l'Orgue*
publiées par Alex. GUILMANT et A. PIRRO.

Fugues et Caprices

DE

FRANÇOIS ROBERDAY

Valet de chambre de la Reine.

Paris, A. DURAND & FILS, Editeurs,
4, Place de la Madeleine.
Leipzig, OTTO JUNNE.
Bilbao, L.E. DOTÉSIO,
8, Calle de Doña Maria Muñoz.

London,
SCHOTT & Cº

Bruxelles, SCHOTT Frères,
56, Montagne de la Cour.
New-York, G. SCHIRMER.
Amsterdam, G. ALSBACH & Cº
O.Z. Voorburgwal, 99.

·1903·

FRANÇOIS ROBERDAY

François Roberday appartenait à une famille de la bourgeoisie parisienne dont le nom eut quelque célébrité dans l'histoire de l'orfèvrerie française. "Ces mots, façon de Roberdet, écrit M. H. Havard [1], se rencontrent, durant un demi-siècle, dans nombre d'*Inventaires* et de *Comptes* [2]." Un François Roberday, mort en 1651 [3], avait été orfèvre ordinaire du roi [4]. C'est lui sans doute que Loménie de Brienne appelle familièrement dans ses *Mémoires* "Roberdet mon compère, ouvrier inventif et industrieux [5]." Le goût de la société d'alors pour les objets façonnés de métaux précieux faisait de cette profession une des plus lucratives [6]. Cela permit à François Roberday d'acquérir une charge à la cour, dans la maison de la reine-mère, Anne d'Autriche, dont il devint un des seize valets de chambre servant par quartier [7]. Les comptes de la maison de la reine présentent une lacune, entre 1649 et 1660. Roberday se trouve mentionné pour la première fois dans l'état de paiement de cette dernière année [8]. Il y figure pour 180 livres [9], ainsi que sur l'état

---

[1] *Histoire de l'orfèvrerie française*. Paris, 1896, p. 107.

[2] Nous lisons dans l'*Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin, dressé en 1653*, et publié par le Duc d'Aumale : "Un grand miroir de glace de Venize de 36 pouces .... dans une corniche d'ebeine, couverte d'argent blanc, travaillée à feuillages, percée à jour, rapportée sur le dit ebeine, *façon de Roberdet*...." Londres, 1861, p. 248.

[3] "Du jeudy 27 avril 1651, convoy général de feu *François Robeday*, vivant orphebvre ordinaire du Roy et bourgeois de Paris, pris rue des Thuilleries et porté au couvent de l'*Ave Maria*. Reçu 72 l. 14 s." (Extrait des registres de S[t] Germain l'Auxerrois, publié par M. Herluison dans les *Nouvelles archives de l'art français*, 3[e] série, T. IV, 1888, p. 183.)

[4] Le nom de François Roberday figure en 1650 sur la "Liste des marchands joailliers de la ville, faubourgs et banlieue de Paris, qui ont été reçus et incorporés dans la dite corporation et communauté depuis l'année 1553." Communiqué par M. G. Vicaire, directeur du *Bulletin du Bibliophile*.

[5] "Je faisois souvent à Sa Majesté (Louis XIV dont il était enfant d'honneur) de petits présents.... Je lui donnai entre autres un canon d'or traîné par une puce; une trousse de chirurgien garnie de toutes ses pièces, et qui ne pesoit que quelques grains; des cannes et des bâtons garnis d'orfèvrerie de la *façon de Roberdet*...." (*Mémoires inédits de Louis Henri de Loménie, comte de Brienne*, publiés par Barrière, Paris, 1828, p. 222.)

[6] On connaît par Jean Héroard l'amour de Louis XIII pour l'argenterie, et Madame de Motteville cite avec complaisance la table et "le balustre" d'argent de la reine. Rappelons aussi que de la Haye, orfèvre du roi, convia toute la noblesse aux représentations de la *Pastorale* de Cambert, jouée dans sa maison de campagne à Issy en mai 1659.

[7] "Les Roys anciennement n'admettoient au service de leurs personnes que des hommes de naissance et de qualité, mais la vénalité des Offices y a introduit des gens de toutes sortes de conditions." *Le vray et nouveau Estat de la France*, par du Verdier. 1656, l. II, ch. 1[er])

[8] Arch. nat. — Etat général des officiers de la maison, écurie et musique de la reine pour 1660. Z^{1a}, 511. — Bibl. nat. Ms. Clairambault. 522. fol. 38 *b*.

[9] Les valets de chambre recevaient de plus 100 livres de gratification et avaient "bouche à cour" à leur table (Arch. nat. O_1, 3715), avantage qui ne fut remplacé qu'en 1729 par une indemnité en argent. (*Traité des droits, fonctions, franchises, exemptions, prérogatives et privilèges annexés en France à chaque dignité, à chaque office et à chaque état soit civil, soit militaire, soit ecclésiastique* publié par Guyot. Paris, 1787. T. II, p 261). Ils jouissaient de tous les privilèges de la noblesse, sauvegarde, exemption de tailles et autres droits, *committimus*, servaient l'épée au côté, prenaient la qualité d'écuyer, étant nobles par leur charge, pouvaient prendre un casque timbré au-dessus de leurs armoiries, et avaient droit au titre d'ordinaire, même n'exerçant que par quartier. Leur rang de préséance les plaçait après les conseillers des baillages, sénéchaussées et sièges présidiaux, et avant les officiers des élections, greniers à sel, etc.... (Voir l'*Etat de la France*, de 1658 à 1683.) — Rappelons que le titre de valet de chambre fut porté, au XVI[e] s. par des écrivains célèbres (Bonaventure Despériers, Clément Marot) et des musiciens connus (Guillaume Costeley, Nicolas de la Grotte, valets de chambre organistes du roi.)

de 1661. En 1663, il est inscrit au nombre des valets de chambre de Marie-Thérèse, pour le quartier de janvier, ayant pour collègues Arnault le Clerc, Guy Valentin et Louis le Blanc. Les *Etats de la France* des années suivantes nous le montrent poursuivant l'exercice de sa charge [1], dont il obtint la survivance [2] pour son fils Gilles Roberday, le 24 mars 1679 [3]. Bien que s'étant démis de son office, François Roberday paraît encore sur l'*Etat de la France* de 1680, avec son fils "en survivance", au quartier de janvier. L'*Etat* de 1682 ne mentionne plus, et pour le quartier de juillet, que Gilles Roberday [4]. Cela ne peut suffire à prouver que François Roberday était mort à cette date. Sans rien déterminer de plus, une pièce de 1695 l'appelle "feu Roberdet", et nous apprend qu'il fut, de même que Métru et Gigault, le maitre de Lully [5].

D'après Fétis, François Roberday fut organiste des Petits-Pères [6].

* * *

[1] En 1676, il est cité au sujet d'un différend survenu entre les valets de chambre et huissiers du quartier de janvier, d'une part, et les ordinaires de ces charges, de l'autre, qui se disputaient les gratifications données pour les serments, tabourets et autres semblables casuels. Bien que pour une cause plus humble, Roberday se trouve ainsi, tout comme Saint-Simon, mêlé au "caquetage éternel des tabourets" (Châteaubriand), prélevant d'ailleurs quelque aubaine sur ce privilège de s'asseoir au cercle de la reine que seules possédaient de droit les princesses, les duchesses et la surintendante de sa maison, que tant d'autres briguaient, et que si peu reçurent, comme Scarron écrit à l'une d'elles, "au grand plaisir de tous".

[2] C'était une faveur du roi par laquelle le propriétaire d'un office en assurait la succession soit à son héritier soit à quelque autre personne de son choix. Les héritiers ne pouvaient en effet "prétendre quoique ce soit ni sur leurs gages, ni sur la valeur de leurs charges, lesquelles étant en la seule et entière disposition du roi" (Déclaration royale de 1653) La simple survivance était "une donation de l'office à cause de mort, qui ne pouvoit avoir son effet qu'après la mort ou la résignation volontaire du résignant" (*Dict.* de Richelet) Sur la valeur de certaines de ces charges, voyez le *Journal* de Dangeau (23 févr. 1689, 31 mars 1690 et janv. 1691.)

[3] En cas de mort de celui-ci, la charge revenait à François Roberday. (Arch. nat. O_1, 3714, fol. 16 *a*). La reine signa de plus un brevet en faveur de sa femme et de ses enfants. En voici la teneur: "Aujourd'hui, 24 du mois de mars 1679, la Reyne étant à S[t] Germain en Laye désirant en quelque sorte reconnoître les bons et agréables services que luy rend depuis plusieurs années François Roberday en la charge de l'un de ses valets de chambre, et pour la volonté qu'elle a pour sa famille, Sa Majesté a déclaré et déclare qu'ayant octroyé ce jour d'huy la survivance de ladite charge à Gilles Roberday son fils, son intention est qu'il n'en jouisse qu'à condition expresse de payer après la mort dudit Roberday père à sa veuve la somme de quatre mille livres sur le prix de ladite charge, soit qu'il la rende ou qu'il la garde, pour être partagée entre elle, luy et ses autres enfans. Et le surplus du prix d'icelle à quelque somme qu'il se puisse monter apartiendra par préciput au dit Gilles Roberday...." (Arch. nat. O_1, 3714. fol. 16 *b*).

[4] Sur *l'Etat de la France* de 1683, Gilles Roberday porte le titre de sieur du Vauguérin. On a de lui un livre de découpures sur vélin appliquées à un transparent noir contenant 40 fables d'Esope mises en action, sous ce titre: *Les fables d'Esope Phrigien, inventeez et découpeez par G. Roberday, valet de chambre de Marie-Thérèse*. 1682. (Communiqué par M. de Savigny de Moncorps) M.E. Thoinan attribua à tort cet ouvrage à "un Roberday qui, je crois, dit-il, était le frère de Roberday organiste et valet de chambre des reines Anne d'Autriche et Marie-Thérèse" (*Les Hotteterre et les Chèdeville*. 1894. p. 17). Quelques-uns des sujets qu'il y traite avec une certaine grâce, surtout dans l'ornementation, et des mouvements parfois assez justes se retrouvent, plus maniérés, dans ses *Essais de Tabatières* gravés en 1710 (Bibl. nat. Estampes, Le 57). Sous ce titre, *Quid profuit?* le Cabinet des Estampes garde (Suppléments) un dessin où il représente la mort accroupie, le fil de vie à la main, et environnée d'attributs divers, couronnes, instruments et cahiers de musique: Le nom des Roberday paraît encore dans le "Testament de D[lle] Anne Marguerite Baillou, veuve du S[r] François Roberday Marchand Bourgeois le Paris demeurant rue de l'Arbre-Sec près S[t] Germain l'Auxerrois" enregistré le 5 mai 1753. (Publications du Châtelet de Paris. — Arch. nat. Y^{56}, 456.)

[5] *Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs de Musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instrumens d'harmonie pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communauté des anciens Jongleurs et Menestriers de Paris, etc.* Daté du 8 mars 1695, p. 33. Bibl. nat. V p. 2632. — Nicolas Métru avait été maître de chapelle des jésuites à Paris (Gantez, *l'Entretien des Musiciens*, 1643, p. 119 de l'éd. Thoinan). Il publia en 1642 trente six *Fantaisies a deux parties pour les violles*. Le titre le dit "natif de Bar-sur-Aulbe en Champagne". (Bibl. S[te] Geneviève) Brossard cite dans ses recueils par ordre alphabétique *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Breuis oratio *authore* N. Metru. Ballard, 1663. (Bibl. nat. Ms. nouv. acq. lat. 526).

Montéclair écrit dans ses *Principes de musique* (1736): "Le nommé Grandjean, maître d'école à Sens en Bourgogne, Le Maire, *Métru* et Nivers, organiste de Saint-Sulpice à Paris sont les principaux maîtres à qui nous avons l'obligation d'avoir secoué le pénible joug des muances qu'un auteur appelle *crux tenellorum ingeniorum*, et d'avoir fait revivre le nom de *Si* que l'ignorance ou l'entêtement avaient abattu" (p. 130). — Gigault, organiste de S[t] Nicolas des Champs donna en 1682 un *Livre de musique dédié à la Tres Sainte Vierge* contenant des noëls et en 1685 un autre *Livre de musique pour l'orgue* renfermant plus de 180 pièces, messes, hymnes et fugues.

[6] Anne d'Autriche avait une dévotion particulière pour l'église de leur couvent. Elle y vint plusieurs années de suite le jour de N. D. des Sept-Douleurs, et Marie-Thérèse l'y accompagna quelquefois. Cet ordre avait gagné toute sa bienveillance depuis que le F. Fiacre, du couvent de Paris, avait prédit, en 1638, la naissance de Louis XIV. On ne saurait donc s'étonner de voir François Roberday toucher l'orgue des Petits-Pères, sinon régulièrement, leurs statuts rejetant les instruments de musique et même le plain-chant, du moins en certaines circonstances solennelles où l'on se permettait de passer outre, à des *Te Deum* chantés avec orchestre, soit pour des visites royales comme en 1654, soit en actions de grâces, comme le 21 août 1671 où l'on célébra le rétablissement de Louis XIV avec 130 musiciens, violons, hautbois, trompettes, timbales et "jeu d'orgues" qui, disent les Gazettes, "formaient la symphonie". Cet ordre d'ailleurs ne garda pas toujours l'observance avec rigueur. De graves manquements obligèrent même les supérieurs à recourir à l'autorité royale et l'ordre fut réformé par arrêt du conseil d'Etat du 8 décembre 1706. (Bibl. nat. ms. fr. 20342) On retrancha alors de l'office le serpent, les autres instruments de musique, et même le plain-chant, accordé en 1701 et dont le propre avait été composé par Nivers. Plus tard, Piganiol de la Force cite leur orgue de 32 jeux, construit par Sclop et renfermé dans un buffet de Régnier. (Description de Paris. Tome III, p. 107).

Le manuscrit des *Mémoires pour servir à l'Histoire de N.D. des Victoires* recueillis par M. E. Lambert donne, pour l'introduction de l'orgue dans le couvent une date malheureusement incomplète. (Ms. 6839 de la Bibliothèque des Travaux historiques, page 527). Il semble qu'on puisse interpréter: *avril* (16) 32.

S'il nous reste beaucoup d'inconnu dans la vie de Roberday, s'il nous faut ignorer la date de sa naissance, la date de sa mort, si nous ne savons pas qui fut son maître, sa préface nous montre du moins en quel milieu artistique il vécut, nous révèle ses tendances, nous dit sous quelles influences il écrivit.

Un nom domine tous les autres, en cette préface où Roberday croit rendre à chacun ce qu'il lui emprunta. C'est Frescobaldi qu'il désigne tout d'abord. L'hommage honore doublement l'organiste français qui le rend au maître romain, car ce témoignage d'admiration est aussi une preuve de discernement, une garantie d'études, et presque une promesse de talent. On peut y reconnaître, en outre, et ce sentiment est fortifié par l'examen des pièces qui suivent, une marque de fidélité envers un idéal vieilli, et dont la recherche avait chaque jour moins de prix. Je ne sais si les Italiens de 1660 auraient consenti à ratifier pleinement l'éloge que Roberday fait si grand d'un seul mot. Certes, en 1640, Pietro della Valle concède encore à Frescobaldi le pouvoir d'étonner, et même d'émouvoir [1]. Mais Doni, quelque temps auparavant, écrivait déjà au P. Mersenne: «Touchant ce que vous mettez (à la page 65 du livre 7 des Instruments de percussion [2]) Frescobaldi au rang des plus estimez musiciens d'Italie avec Lucas Marenzio et Monteuerde, il ne faut pas que vous vous trompiez en cela. Car il y a auiourd'hui a Rome une douzaine de musiciens qui sont plus estimez que luy. Mais estant peut estre le plus habil homme qui soit auiourd'huy en Italie a iouer des orgues et du clavecin et a y composer des pieces, les ignorans estiment qu'il ait attaint le but de ceste profession: quoy qu'il y ait bien de la difference d'estre bon Melopée ou Musicien ou un bon compositeur des Sinfonies. Au reste ie vous asseure qu'il est si peu sçauant qu'il ne sçait pas ce que c'est semi ton maieur ou mineur et ne ioue gueres sur les touches metaboliques qu'on appelle communement cromatiques. Et quand il n'entend pas quelque mot un peu rare en la poesie vulgaire il en demande aduis a sa femme, qui en sçait plus que luy.» Et, le 22 juillet 1640, au sujet de la musique moderne, Doni répète à Mersenne: «Pour Frescobaldi, il est le moins propre de tous: veu que c'est un homme fort grossier quoyqu'il ioüe fort parfaictement des orgues et soit excellent a composer des fantasies, danceries et choses semblables: mais pour accommoder les paroles, il est fort ignorant et despourveu de jugement de façon qu'on peut dire qu'il ait toute sa science aux bouts des doits. Et ie ne doute pas qu'il soit plus estimé loin d'icy que la ou il est [3]». Doni s'intéressait trop peu au sort de la musique pure, pour soupçonner en Frescobaldi un mérite plus élevé que d'être l'adroit virtuose dont les accompagnements, enrichis de «mille sortes d'inventions», émerveillaient Maugars. Le jugement de ce dernier nous satisfera plutôt quand il dit: «Ce n'est pas sans cause que ce fameux organiste de S[t] Pierre a acquis tant de réputation dans l'Europe [4]: car bien que ses œuvres imprimées rendent assez de témoignage de sa suffisance, toutefois pour bien juger de sa profonde science, il faut l'entendre à l'improviste faire des *toccades* pleines de recherches et d'inventions admirables. C'est pourquoy il mérite bien que vous le proposiez comme un original à tous nos organistes, pour leur donner envie de le venir entendre à Rome [5]». On ne peut guère en demander plus, en fait d'appréciation, à un contemporain, et l'artiste français eût été un prodigieux devin d'annoncer tout ce que l'avenir devrait à Frescobaldi, créateur de formes, fondateur d'une technique et, même en ses essais harmoniques les moins acceptables, prophète audacieux d'une nouvelle loi. Vingt ans après Maugars, Roberday fut-il à même d'en pressentir davantage? Que connaissait-il, d'ailleurs, dans l'œu-

---

[1] *Della musica dell'eta nostra*. — Discorso di Pietro della Valle al Sign. Lelio Guidiccioni. (Publié avec les œuvres de Doni. Florence, 1753. 2[e] vol. p. 253.)

[2] *Harmonie universelle*. Paris, 1636.

[3] *Correspondance de Mersenne*. Bibl. nat. Ms. Nouv. acq. fr. 6205, fol. 288*b* et 306*b*.

[4] En 1631, le jésuite allemand Wolfgang Schönsleder le cite avec admiration: "Adjungo nobile exemplum fictæ musicæ ex fantasia quadam *Hieronymi Frescobaldi in paucis clari musici*." (c. XVI, p. 37.) Plus loin, c. XXII: «Excelluerunt in eis (fugis) Homerus Herpol, Aloysius Prænestinus, Orlandus. *Et in his eximius Hieronymus Frescobaldus*." (p. 57 de *Architectonice musices universalis..... auctore Volupio decoro musagete*. Ingolstadt). — Cf. A. Kircher: "Frobergerus.... *celeberrimi olim Organœdi Hieronymi Frescobaldi* discipulus." (*Musurgia universalis*. Rome 1650. I. I. VI. p. 465.)

[5] Maugars. *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. 1639, p. 13.

vre du maître romain? Supposons même qu'il l'ait lue en entier: aurait-il su la voir d'assez haut pour y démêler tant de raisons, y discerner tant de germes et en poursuivre l'épanouissement? Non certes, et son étude se fût bornée, peut-être à interroger ces compositions comme des modèles établis à jamais, et dont il ne fallait qu'imiter les proportions heureuses, dès qu'on en avait surpris le secret, souci de praticien, et de pareille nature que le zèle ouvrier des orfèvres de ses parents, appliqués à disposer, en guirlandes nouvelles, les mêmes feuillages autour de cadres semblables. Cependant, si peu qu'il lui demandât, il devait recevoir, de Frescobaldi le don le plus enviable, car le souvenir de ses enseignements lui parvint. Johann Jakob Froberger, l'illustre disciple du précurseur, en fut le messager. Mattheson dit que Froberger vint à Paris, et il semble que Loret l'ait voulu désigner en sa lettre datée du dimanche 29 septembre 1652, où il rend compte d'un concert donné chez les Jacobins, le jeudi précédent, avec grand appareil de voix et d'instruments [1], ajoutant avec dépit:

« Je trouvois un peu ridicule
« Que ces accords mélodieux
« Ne se fissent point pour les dieux,
« Pour des puissances souveraines,
« Ny pour des roys, ny pour des reines,
« Mais pour regaler seulement
« Un certain pifre d'Alemand,
« Tres mediocre personnage,
« Et lequel n'est, pour tout potage
« (Hà! cela me met en fureur),
« Qu'organiste de l'Empereur,
« Et, pour le plus, homme de solde
« Du sieur archi-duc Leopolde,
« Que depuis quelque temps il sert. »

La mauvaise humeur de Loret est toute naturelle. Il ne peut souffrir de voir ainsi fêter l'artiste étranger quand l'armée des princes est aux portes de Paris, grossie des contingents menés, à côté de Condé et de Beaufort, par le duc de Lorraine et le duc de Wurtemberg [2]. Il est trop irrité pour le nommer, mais tous les détails peuvent s'appliquer à Froberger, depuis cette allusion triviale à sa corpulence [3], jusqu'à cette mention de l'archi-duc Léopold [4], qui explique en même temps le séjour du musicien à Bruxelles, et son absence prolongée de Vienne [5].

---

[1] « Des chantres, pres de quatre-vingts,
« Composant trois chœurs de muzique....
« Violons, violes, vielles,
« Basses contres et chanterelles,
« Fluteurs, harpeurs, guitériens,
« Téorbiens, lutériens,
« Des lutériens, c'est a dire
« Joüeurs de luts, et non de lire,
« Clavessins, trompettes, hautbois?...

La Muze historique, L. III, lettre 38. (1er vol. de l'éd. Ravenel et de la Pelouze, 1857, p. 291.)

[2] *Recueil des Gazettes*. — 1652, p. 876. Paris, 14 septembre.

[3] « *Pifre*... Terme injurieux et bas dont on se sert pour reprocher à un homme qu'il est trop gras et replet » (*Dictionnaire* de Furetière, 1727). — On sait que Froberger mourut d'apoplexie.

[4] Leopold Wilhelm, fils de Ferdinand II, né en 1614, mort évêque de Strasbourg en 1662, gouverneur des Pays-Bas de 1647 à 1656 fut proposé comme successeur de Ferdinand III contre Léopold Ier. Kircher lui dédia en 1650 sa *Musurgia universalis*. Il avait alors pour organiste Johann Kaspar Kerl (1625 (?)–1693) élève de Carissimi, dont Kircher cite une *Ricercata* (L. IX. p. 316). Mais Kerl ne devint qu'en 1680 organiste à la cour de Vienne: le passage de Loret ne peut donc lui être appliqué. — Le recueil Vm 7 1862 de la Bibl. nat. renferme une *Toccata* de Froberger portant cette indication, *fatto a Bruxellis anno 1650* (fol. 7), et le même volume contient une *Allemande* (fol. 12) et une *Fugue* (fol. 15) du même auteur, avec cette note *fait à Paris*.

[5] Il ne reprit son office à la cour que le 1er avril 1653. En 1657 il quitta le service par l'effet d'une disgrâce, dit-on, peut-être mal vu à cause de son attachement à Leopold Wilhelm, le compétiteur de Léopold Ier. Après de nouveaux voyages, il trouva un asile près de la duchesse Sibylle de Wurtemberg (1620–1712), contesse de Montbéliard, veuve du duc Léopold Frédéric (1624–1662), retirée depuis 1663 à Héricourt, chef-lieu de son douaire. C'est là qu'il mourut, le 7 mai 1667. Remarquons que la duchesse Sibylle était sœur d'Ulrich de Wurtemberg (1617–1671). Froberger se serait trouvé à Paris en même temps que lui, l'accompagnant peut-être, et victime comme lui du patriotisme parisien inspirant d'une part à Loret sa malveillante boutade, se traduisant, de l'autre, et presque le même jour par un tel témoignage « d'affection pour la France et d'aversion pour les Estrangers qui entretiennent nos divisions, qu'un chariot du duc de Wirtemberg passant lors dans la rüe S. Honoré, fut entièrement pillé par la populace ». (*Recueil des Gazettes*, p. 914, septembre 1652).

A côté de Frescobaldi et de Froberger, Roberday nous présente Ebner. Malheureusement le titre d'organiste de l'empereur qu'il lui donne ne suffit pas à déterminer le personnage, et l'on peut hésiter entre Marcus Ebner, organiste à la Hofburg de 1655 à 1680 et Wolffgang Ebner (1612-1665), inscrit aux registres de la chapelle impériale de 1637 à 1665. Nous pencherons toutefois pour ce dernier, entré au service la même année que Froberger, comme lui protégé de Ferdinand III, dont il publia un air qu'il enrichit de trente-six variations [1]*, et maître de Léopold Ier. Comme les pièces de Frescobaldi et de Froberger que Roberday nous donne, la composition d'Ebner paraît avoir été inédite jusqu'alors, gardée sans doute par Froberger parmi ses manuscrits, avec quelques œuvres recueillies à Rome, souvenir d'un ami, peut-être d'un condisciple, mêlé aux souvenirs du maître [2]*.

Si nous devons quelque reconnaissance à Roberday qui nous a transmis ces fragments, il est juste aussi de lui reprocher de n'avoir rempli qu'à moitié sa tâche d'éditeur, en nous laissant, avec les risques de l'aventure, le soin de préciser l'indication assez vague qu'il nous accorde sur les pièces dont il n'est pas l'auteur, et l'on ne peut que répéter la naïve doléance de Sébastien de Brossard: "Ce qu'il y a de mal, c'est que le Sieur Roberday ne marque point le nom des auteurs de pièces qui ne sont pas de luy [3]*? De Boisgelou transcrit la note de Brossard à peu près mot à mot dans son catalogue de 1803, se hasardant pourtant à attribuer à Froberger la troisième pièce du recueil, interprétation malheureuse d'un passage de la préface. Ce n'est pas en effet au commencement du volume que l'on doit chercher les morceaux d'emprunt. Jusqu'à la dixième *Fugue*, l'auteur reste fidèle à son titre; à la suite de chacune hormis la quatrième, la cinquième et la septième, qui d'ailleurs gardent bien le caractère un peu tourmenté de son style, il donne un *Capriee* traité sur le même sujet. Les dernières *Fugues*, au contraire, plus developpées, de facture plus coulante, forment un groupe que rien ne divise. Or il est assez naturel que Roberday ait réuni, en un seul amas, les gerbes prélevées sur la moisson d'autrui. Bien plus, appliqués aux pièces mises à part, les quelques mots qui lui échappèrent comme à regret dans sa préface reçoivent un sens assez clair pour nous aider à reconnaître, dans la douzième *Fugue*, et la troisième de la subdivision ainsi obtenue, la manière de Froberger, un thème d'une coupe rythmique qu'il affectionne [4]*, et des imitations par augmentation, diminution et renversement qui lui sont familières. L'insistance en vain déguisée du même motif trahit sa pauvreté d'invention mélodique, et la rachète en même temps, par un art plus serré, où le genre traité prend, sous de nouvelles contraintes, des lois plus sévères, une logique plus pressante, menée, du commencement à la fin, avec plus de vigueur, effort tendu, mais qui emporte, tandis que, dans la première (la dixième), pour révéler Frescobaldi, c'est assez d'un sujet calme, et conduit tranquillement, auquel il suffit d'ajouter une note, en changeant le mode, pour qu'il s'épanouisse en chant [5]*, se dégage de la trame, et proclame le lyrisme doux répandu dans toute la pièce, vocale encore [6]*, et d'une

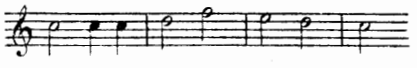
---

[1]* *Aria Augustissimi ac Invictissimi Imperatoris Ferdinandi III 36 modis variata*. — Prague, 1648. Réédité par M. Guido Adler (*Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph II.*) Né à Augsbourg en 1612, Ebner mourut à Vienne en 1665.

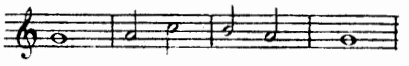
[2]* Froberger ne livrait pas volontiers ses pièces à qui ne lui semblait pas capable de les exécuter avec assez de talent. Aussi se refusa-t-il toujours à les publier (il n'en parut d'édition qu'en 1693, comprenant 12 pièces seulement) et pria même Sibylle de Wurtemberg de ne pas en donner de copies (*Correspondance de Constantin Huygens*. Leyde, 1882, p. 204). Il les apprenait à ses élèves mesure par mesure, note par note, et l'un d'entre eux, Caspar Grieffgens jugeait impossible à quiconque de les jouer comme lui, s'il ne les lui avait enseignées. Que Roberday les ait reçues de sa main, et cela est probable, témoignerait à la fois de sa virtuosité, et de ses études avec Froberger.

[3]* *Catalogue* manuscrit de 1725, p. 237.

[4]* C'est encore le rythme de la *Canzon alla francese*. Le thème est d'ailleurs assez commun. Ainsi A. Gabrieli: *Canzon ariosa* (1596).



Froberger le transforme ainsi dans le *Ricercare IV* publié dans le IVe Vol. des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* par M. Guido Adler. (1ère part. p. 107. Vienne, 1897),



et cela deviendra le thème de la fugue en *mi* de la 2e partie du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach. Citons encore J. K. Kerl (*Canzone* V,) Ritter: *Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig 1884, 2e partie. p. 153.

[5]* Voir p. 41, mes. 15.

[6]* Remarquez, dès le début, les élans d'octave du ténor. (Cf. la messe *Conditor alme siderum*, de Giovanni Animuccia.)

joyeuse indifférence.

D'après ce systeme d'explication, la onzième *Fugue* reviendrait à Ebner.

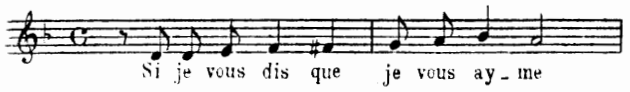
Pour les thèmes des autres *Fugues*, que Roberday reçut, dit-il, de« Messieurs de la Barre, Coupperin, Cambert, d'Anglebert, Froberger, Bertalli [1] et Cavalli », il est presque impossible d'en préciser les auteurs. A cette époque où tout l'art du compositeur paraissait le jeu d'une arithmétique secrète, selon un jugement que Leibniz devait seulement compléter et rendre célèbre, mais qu'il n'inventa point, les musiciens avaient coutume de se proposer des sujets, comme les mathématiciens des problèmes, ou même de se les emprunter, et personne ne s'avisait de crier au plagiat. Huygens, en 1655 écrit à Dumont: "A l'une de mes *Allemandes*, vous faites trop d'honneur, d'en avoir emprunté l'entrée, pour l'appliquer à une des vôtres". Dumont, que Roberday ne cite pas, bien qu'ils aient dû se fréquenter, ayant fait, tous deux en même temps, partie de la maison de la reine [2], annonce, dans ses *Meslanges* de 1657 [3] le thème de la cinquième *Fugue*, mais Froberger emploie un motif analogue dans sa *Toccata* faite à Bruxelles en 1650 [4], et nous ne pouvons rien décider, cette suite chromatique appartenant d'ailleurs, en ce temps là, au style de tout le monde [5]. De même, il ne nous est pas permis d'affirmer que la huitième *Fugue* soit écrite sur un sujet de Couperin, encore qu'une *Gigue* conservée sous son nom commence presque de même façon [6]. Au surplus, Roberday ne nous dit pas qui des trois Couperin il veut désigner dans sa préface, si c'est Louis, Charles ou François [7]. Il néglige également de nous apprendre s'il entend parler de Pierre de Chabanceau, sieur de la Barre, mort en 1656, ou de l'un de ses fils, soit Joseph, organiste du roi après son père, soit Charles Henri qui obtint, comme joueur d'épinette d'Anne d'Autriche, la survivance de la charge paternelle dès 1642, et passa, avec le même titre, au service de Marie Thérèse [8]. Cambert, que Roberday mentionne ensuite, devait aussi appartenir à la maison des deux reines. Il avait déjà donné, en 1658 la *Muette ingrate*, en 1659 la *Pastorale* d'Issy, et songeait alors à l'*Ariane*, pièce où Saint-Evremont loue les« plaintes d'Ariane [9] », et qu'il appelle son chef-d'œuvre. Jean Baptiste Henry d'Anglebert, organiste du duc d'Orléans, puis claveciniste de Louis XIV, complète cette liste des musiciens français [10]. Réunis dans la préface des *Fugues et Caprices*, ils président, avec Frescobaldi et Froberger, à l'œuvre de Roberday. Les exemples du premier et les conseils du second auraient pu sans doute y fructifier sans le secours de leurs thèmes, dons peu précieux, auxquels des noms sont attachés, il est vrai, mais indistincts, et que nulle personnalité ne révèle. Que ces préceptes et ces modèles aient été soumis à leurs discussions, aient fait l'objet de leurs entretiens,

---

[1] Antonio Bertali (1605 (?)–1669) entré en 1637 dans la chapelle impériale, maître de chapelle en 1649. On l'a confondu parfois avec A. Bartali.

[2] *Comptes* de 1660, "Henry Dumont, joueur de clavessin, 600 livres", (Arch. nat. Z 1a, 511). Il fut également au service de Marie-Thérèse comme claveciniste et comme maître de chapelle.

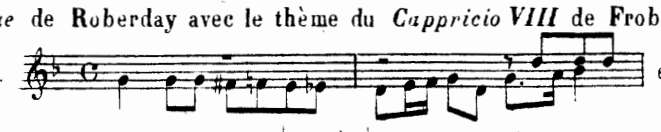
[3] N° 18, fol. 13 *b*



etc.

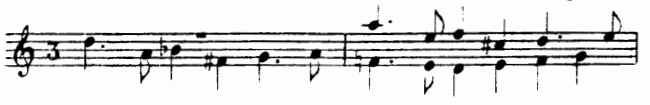
[4] Bibl. nat. V^m 7 1862 fol. 7 *a* (*Cf.* Ritter *op. cit.* 2e partie, p. 226, mes. 5).

[5] Comparez le thème de la deuxième *Fugue* de Roberday avec le thème du *Cappricio VIII* de Froberger (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich* IVe vol., 1ère part. p. 95).



etc. (Communiqué par M. A. Guilmant.)

[6] Bibl. nat. V^m 7, 1862 fol. 74 *b*.



etc. Cette *Gigue* est de Louis Couperin (1630–1665)

[7] Charles Couperin, père du grand Couperin vécut de 1638 à 1669. François était né en 1631. Il mourut vers 1701.

[8] Voir dans *Le Moliériste* l'article d'E. Thoinan intitulé *La Barre et Florimond rivaux de Molière*. (IX vol. p. 161. an. 1887–1888)

[9] Dans sa comédie *les Opéra* .— Robert Cambert, né à Paris vers 1628, organiste de St Honoré, maître de la musique d'Anne d'Autriche vers 1662, gratifié par Louis XIV après la mort de la reine mère des privilèges des commensaux (1666), reçoit en 1669 le privilège d'établir des académies de musique pour l'exécution des opéras, tant à Paris qu'en province, fait représenter *Pomone* en 1671, en 1672 *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, voit la même année son privilège passer aux mains de Lully, est encore à Paris en 1673, cité dans les registres capitulaires de St Séverin le 26 avril et le 21 mai à propos d'une visite d'orgue (Messieurs *Quambert*, organiste de St Honoré, Lebeigue, organiste de St Merry.— Arch. nat. LL 925, fol. 274a et 276a), donne le 19 août de la même année une procuration générale à sa femme pour cause de départ, mais n'est remplacé à St Honoré que le 3 septembre 1674 par Simon Lemaire, entre au service de Charles II et meurt à Londres dans les premiers mois de 1677, assassiné par son valet, a-t-on dit, ou consumé par le chagrin.

[10] D'Anglebert, né à Paris, donna en 1689 un livre de *Pièces de Clavecin* contenant quelques fugues pour l'orgue, et un"*Quatuor* sur le Kyrie à trois sujets tirés du plain chant". Il mourut en 1691, âgé de 63 ans.

nous l'ignorons, mais il y a quelque charme à supposer que les *Fugues et Caprices* aient été écrits sur des matières par eux données, pour répondre à leurs critiques ou mettre à profit leurs commentaires, suscités par les compositions des premiers maîtres de l'orgue. Si cette hypothèse trop particulière était à rejeter, on pourrait toutefois admettre que Roberday discourut fréquemment avec les auteurs qu'il cite, sinon sur les formes de la fugue chez Frescobaldi [1], du moins, comme le demandait Mersenne, sur "les causes qui rendent les pièces de la composition agréables, et qui font que de certaines transitions d'une consonance à l'autre, et de certains meslanges de dissonances sont meilleurs les uns que les autres .... et pourquoy telle et telle suite de consonances donne une si forte atteinte à l'esprit [2]". Quelques uns furent peut être scandalisés de le voir accorder plus de confiance au jugement de l'oreille qu'aux anciennes règles de la musique, mais tous durent avouer que ces nouveautés dangereuses annoncées dans la préface, il ne les offrait pas sous des apparences susceptible de séduire et d'entrainer le vulgaire. Il est loin d'imiter cet organiste parisien qui, vers 1635, au dire de Mersenne, "attiroit tout le monde apres soy pour entendre les duo qu'il iouoit d'une grande vitesse de main [3]", car ses audaces ne s'adressent pas à la foule, et, bien qu'il prétende s'en remettre aux sens en dernier examen, ses hardiesses ne sollicitent que l'esprit. Ce n'est pas à un spectacle qu'il convie ses auditeurs, mais à une recherche. Le plaisir qui naît de la fugue est un plaisir de l'attention et de la mémoire. L'un des correspondants de Mersenne, Deschamps de Bergerac s'en rend très bien compte lorsqu'il décrit en 1635 à l'avocat bordelais Pierre Trichet, qui nous a laissé un *Traité des instrumens de musique* [4] inédit, les causes "pourquoy les fugues sont si agréables, premierement parcequ'elles se font à l'unisson ou a quelque consonance, deuxiemement de ce qu'on repete la guide (le sujet) de mesme mesure, de sorte que le sens est meu conuenablement selon l'impression restée en l'organe, de mesme que celuy qui sçait l'air d'une chanson, prend plus de plaisir a l'ouïr chanter ou jouer, que ceux qui ne l'ont jamais ouye [5]". Mais c'est en vain que Roberday provoque ici le jeu du souvenir, en vain qu'il s'efforce de stimuler en outre, par des accords nouveaux, le jeu de la sensibilité, et il ne lui sert de rien d'animer le rythme de ses *Fugues* en des *Caprices* dont le nom semble promettre "quelque petit grain de folie mêlé à leur science [6]". Son œuvre n'est point de son temps, et elle aura le sort de tant d'ouvrages qui répondent admirablement aux goûts d'une époque passée, mais ne présentent, à l'heure où ils paraissent, qu'un intérêt d'étude, sans apporter de jouissance, car ce n'est plus de leur vie que le siècle respire. Faites pour être jouées "à discrétion [7]" et fort

---

[1] Remarquons cependant que Gigault cite dans la préface de son *Livre de musique pour l'orgue* de 1685 la fugue "poursuivie et diversifiée à la manière italienne". Dans son *Traité de la musique théorique et pratique* (1639), le P. Antoine Parran enumère trois sortes de fugues : fugue simple, double et renversée (p. 95). Jean Denis y joint la fugue continue (*Traité de l'accord de l'Espinette*, 1650, p. 34.)

[2] *Harmonie universelle*. Première préface générale au lecteur.

[3] *Harmonie universelle*, Livre IV, prop. 2, p. 205.

[4] Bibliothèque Sainte Geneviève, Ms. 1070.

[5] *Correspondance de Mersenne*. Bibl. nat.. Ms. Nouv. acq. fr. 6206, fol. 193 *a*. — Ces derniers mots sont une réminiscence du cinquième et du quarantième problème sur la musique dits d'Aristote. Remarquons ici la comparaison que L. Septali fait au sujet de ces problèmes dans son commentaire des problèmes de la dix-neuvième Section (Lyon, 1632, p. 49) où, développant une note du P. Blancano (*Aristotelis loca mathematica*. Bologne, 1615, p. 251), il assimile le plaisir ressenti quand on entend une mélodie déjà connue, et dont on prévoit le développement, au plaisir éprouvé par le spectateur d'une chasse, qui se réjouit non seulement en regardant le chien poursuivre le gibier, mais encore en le voyant l'atteindre. Ajoutons que dans le latin de basse époque, *fuga* signifie chasse (Cf. Du Cange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*).

[6] "Caprice... se dit des pièces même de Poësie, de *Musique*, d'Architecture, et de Peinture, un peu bizarres, et irrégulières, qui réussissent plutôt par la force du génie, que par l'observation des règles de l'art... Ces sortes de compositions qui sortent des règles ordinaires, doivent être d'un goût singulier et nouveau. On les appelle aussi *fantaisies*, parceque ceux qui les composent se laissent aller à leur imagination". (*Dict.* de Furetière, 1727). Michel Prætorius écrit : "*Capriccio seu Phantasia subitanea*, c'est quand quelqu'un entreprend de traiter une fugue selon son bon plaisir, mais ne s'y arrête pas longtemps, et passe à un autre sujet qui lui vient en tête...." (*Syntagmatis musici.... Tomus tertius*, 1619. c. VIII). Remarquons cependant que les anciennes pièces de ce nom ne correspondent pas à ces définitions. Ainsi A. Valente (1580) et O. Bariola (1594) réunissent sous le titre de *Capprici*, l'un des *Canzone*, l'autre des *Versi spirituali*. D'autre part Frescobaldi reste fidèle dans ses Caprices à un motif dominant, de même que Froberger qui se contente de mettre plus d'animation dans les siens. — On sait combien de plaisanteries le nom de cette sorte de composition attira aux musiciens "reputez fantasque et capricieux" (Méteu, *op. cit.* 1642), "fantasques ou bizarres" (Gantez, *op. cit.* 1643), etc.

[7] Ce mot rappelle l'*adasio* de Frescobaldi. Nivers écrit dans son *Livre d'Orgue* de 1665 : "Le mouvement des Préludes, Fugues graves, Basses et Récitz de vôix humaine, et Pleins Jeux, est fort lent : celuy des autres Fugues, Diminutions, Basses Trompettes, Récitz de Cromhorne, Duos, Cornets, Grands Jeux est plus guay, et celuy des Duos marquez au signe trinaire fort leger....". Roberday ne parle pas de registration. Les orgues françaises de ce temps étaient assez riches en combinaisons diverses. Maugars pouvait, en 1639, faire cette remarque au sujet des organistes italiens; "Il est vray que j'en ay oüy plusieurs qui suivent fort bien une fugue sur l'orgue; mais ils n'ont pas tant d'agréments que les nostres : je ne sçay si c'est à cause que leurs Orgues n'ont pas tant de registres et des jeux différens, comme ceux que nous avons aujourd'huy dans Paris; et il semble que la plupart de leurs Orgues ne soient que pour servir les voix, et pour faire paroistre les autres instrumens". D'après Saint-Evremond, le compositeur italien Luigi admira à Paris "le concert de nos Violons, il admira nos Luths, nos Clavessins et nos *Orgues*". (*Sur les Opéras*, p. 276 des *Œuvres meslées* : Tome II Amsterdam 1699.)

lentement", ses fugues tiennent trop encore de cette "musique pesante" des Orlande et des Claudin que les critiques du dix-septième siècle finissant ne se rappellent que pour la railler, confondant au reste sous le même dédain les travaux de la période plus rapprochée d'eux où l'art du contrepoint se perpétuait dans les compositions instrumentales des Titelouze, des Métru, tandis que les airs de Boësset annonçaient déjà le langage passionné des récits d'opéras. Au moment même où paraissent les *Fugues et Caprices*, toute l'attention des amateurs s'est tournée vers l'œuvre que prépare Cavalli, venu en France "pour le seruice du Roy [1]". Le prestige de sa mission et la solennité des circonstances où il la remplit donne encore plus de prix à la merveille qu'on attend de lui. Si le public est déçu par les longs récitatifs italiens où il ne comprend rien, si Perrin ose dire de tels ouvrages que ce ne sont que "plains-chants et airs de cloistre", cela importe peu. Ceux même qui n'ont rien goûté du *Serse* ont pressenti l'attrait de cette forme d'art où la tragédie s'enrichit de musique et s'orne de spectacle. Que Lully paraisse, qu'il donne au récitatif français "cette belle déclamation notée [2]" que Voltaire juge "une mélopée si parfaite [3]", et le succès du genre est assuré. Dès le mois d'août 1661 [4], celui que Mademoiselle de Montpensier appelait en 1659 le "baladin du roi" est devenu, pour le public des *Fâcheux* "Baptiste le très cher [5]". Il est presque célèbre, avant même de s'être révélé par quelque œuvre d'importance, et sa vogue marque l'orientation définitive du goût musical en France [6]. A l'avènement de ce nouvel âge, où l'on ne voulut plus que jouir de la musique, et sans avoir besoin de l'apprendre, qui aurait pu s'intéresser aux compositions abstraites [7] du maître auquel Lully dut pourtant, pour une bonne part, d'avoir su "faire chanter toutes les parties presque aussi agréablement que le dessus,.... introduit des fugues admirables, et surtout des mouvements tout nouveaux [8]"?

ANDRÉ PIRRO.

---

[1] Francesco Cavalli (Caletti Bruni de son vrai nom), entré en 1617 à la chapelle de St Marc à Venise, comme chanteur, puis organiste, enfin maître de chapelle (1665), compositeur d'opéras très fécond, avait, sur la demande de l'ambassadeur de France, reçu le 11 avril 1660 la permission de se rendre à Paris pour les fêtes du mariage de Louis XIV. Son opéra dont Xerxès est le héros fut représenté le 22 novembre 1660 dans la haute galerie du Louvre. Loret reproduit l'opinion générale quand il dit: "Enfin je l'ai vu le Xerces_Que je trouvay long par exprez" (*Muze historique*, décembre 1660). Cet opéra avait été joué à Venise en 1654. Lully y ajouta des entrées de ballet. Cavalli fit un assez long séjour à Paris, où il fit représenter en 1662 l'*Ercole amante*. Il mourut en 1676.

[2] Lettre de Voltaire à M. de la Borde (4 novembre 1765).

[3] Lettre à M. de Chabanon (18 décembre 1767).

[4] Lully avait été nommé surintendant et compositeur de la musique de la chambre du roi le 21 mai de cette année.

[5] Acte I, sc. 3. Lysandre à Eraste.

[6] Le livre de clavecin de d'Anglebert (1689) contient plusieurs transcriptions tirées des opéras de Lully.

[7] Bien que "faites principalement pour l'orgue", ces pièces ont encore la destination générale des compositions de Frescobaldi et de Froberger, écrites "per Sonatori de cembalo et organo" ou "per gli amatori di cimbali, organi ed instromenti". Roberday met en avant les violes, préférées aux autres instruments à cordes pour leur son "qui contrefait la voix en toutes ses modulations, et mesme en ses accens les plus significatifs de tristesse et de joye: car l'archet a son trait aussi long a peu pres que l'haleine ordinaire d'une voix .... de mesme que les tremblemens et les flatteries de la main gauche, que l'on appelle la main du manche, en représentent naïfuement le port et les charmes" (Mersenne, *Harmonie universelle*, l. IV. p. 193). Trichet dit: "La netteté de leur son, la facilité de leur maniement et la douce harmonie qui en résulte fait qu'on les emploie plus volontiers que les autres instrumens" (*Traité des instrumens*, Fol. 107 *a*) Suivant Mersenne, "le violon a trop de rudesse, d'autant qu'on est contraint de le monter de trop grosses chordes pour esclater dans les suiets, auxquels il est naturellement propre", et cela explique la défaveur de cet "instrument fécond, jusqu'alors avily" (Serré de Rieux, 1714). On cherchait au contraire à ajouter aux orgues des jeux de violes, "par le moyen de plusieurs unissons", ou aux clavecins "par le moyen de roues qui suppléent les traits de l'archet; invention allemande, dit Mersenne. Villers, de Sens, écrit à Mersenne le 3 septembre 1635: "J'ay apris qu'a St Jean en Greue (ou a St Geruais) il y auait dans leur orgue un ieu de viole". Du Mont donne dans ses *Meslanges* de 1657 des "Préludes et Allemandes pour l'Orgue et pour les Violes". Cf. Les "Fantaisies pour les violes de M Couperin" (Bibl. nat. Vm 7, 1862 fol. 24*b* et 25*b*)

[8] Perrault. *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. Paris 1696._Ce passage est copié par Titon du Tillet (*Parnasse françois*, p. 394) et imité par Voltaire dans *le Siècle de Louis XIV*._Roberday s'attendait à un meilleur accueil, et il semble avoir eu, tout préparé, un second ouvrage à donner au public si le premier avait réussi. Il aurait pris un caractère nouveau, et peut-être abandonné la notation sur quatre portées en partition, imitée d'ailleurs de Froberger et de Frescobaldi, pour employer la tablature moderne sur dix lignes mise en usage par Titelouze et par Salomon de Caus (30e problème des *Forces mouvantes*, écrit en 1615. Paris, 1624).

NOTICE

Dans les éditions originales des œuvres qui composent ce 3e. Volume, les accidents ajoutés au cours des pièces n'affectent que la note devant laquelle ils sont placés, de sorte qu'un fa ♯, par exemple, revenant deux fois dans une même mesure est deux fois précédé du signe ♯. J'ai dans cette publication, suivi les usages adoptés maintenant, et les ♯ ♮ ♭, servent pour la mesure entiere. Dans certains cas où il pourrait y avoir indécision, j'ai placé au dessus ou au dessous et même devant des notes des ♯ ♮ ou ♭ entre-parenthèse (♮). Dans plusieurs endroits les ♭ sont remplacés par des ♮, par exemple, pour remettre au ton une note diézée à l'armature de la clé. J'ai aussi indiqué les reprises comme on le fait actuellement.

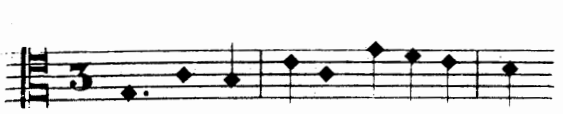
Je ne me suis servi que de nos clés ordinaires de Sol et de Fa; j'ai cru bon néanmoins, d'indiquer partout, même quand elles changent au cours d'un morceau, les clés employées par l'auteur.

Les orgues modernes ne possédant pas les mêmes jeux que les anciennes, j'ai indiqué, soit au cours des pièces, soit en notes au bas des pages, une autre registration, de même, les endroits où la pédale peut être employée avec avantage. Anciennement, les jeux de fond n'avaient pas la puissance qu'ils ont maintenant, on pourra, je pense, remplacer quelquefois le Plein-jeu par tous les Fonds de 16, 8 et 4 P.

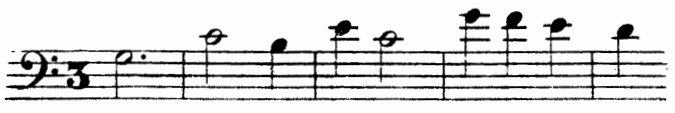
Dans les pièces en *Dialogue*, on trouve, soit à la main droite, soit à la main gauche le mot *Récit*, cette indication ne désigne pas le clavier qui porte ce nom, mais celui du grand orgue, l'autre main restant sur le Positif, de manière à faire dominer le chant, comme un solo.

Les mots entre-parenthèses ne sont pas de l'auteur.

Les *Fugues et Caprices* de Roberday sont écrits en partition sur quatre portées et en différentes clés que j'indique avant chaque morceau. Les Caprices 3 et 6 sont en notation noire:



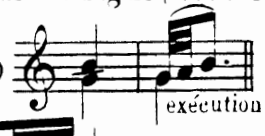
traduit ainsi:

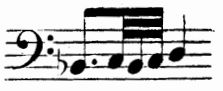


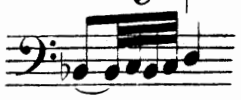
Les indications de mouvements, de jeux et de claviers ne sont pas de l'auteur.

Certaines mesures étant très-longues, j'ai cru bon de les diviser en deux, par des barres ne reliant pas les deux portées.

Dans l'ancienne édition du *Livre d'orgue* de Clérambault, les mordants ou trilles sont indiqués par ce signe ~~. On exécutera ainsi les tierces ayant une petite barre entre les deux notes

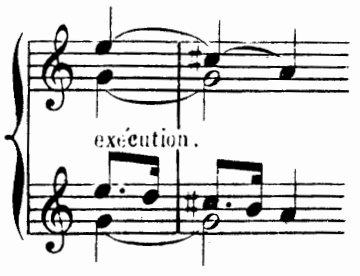
(coulé) 

Les passages notés ainsi:  se joueront comme ci-après:

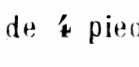
 et non comme un triolet. (Voir la note de la Préface de Titelouze, Archives, Vol. I, page 7.)

Les trilles commencent par la note supérieure à moins qu'il y ait une liaison avec la note précédente.

Les liaisons qui se trouvent dans les pièces de Du Mage indiquent une note intermédiaire, par exemple, page 139, 4e accolade, main droite :



de même, pages 142, 148, 151, 152.

On trouvera dans le *Livre de Noëls* de d'Aquin, des groupes de notes dont les valeurs ne sont pas exactes; je n'ai pas cru devoir les changer, et je pense qu'on pourra les jouer avec une certaine liberté de rythme. La partie de pédale est parfois notée en clé d'ut 3e ligne, et monte jusqu'au Si ♭  ; je crois que pour obtenir des sons aussi aigus avec la pédale, d'Aquin se servait de jeux de 4 pieds, et j'ai écrit sur une portée spéciale, une partie pouvant être exécutée avec ces jeux.

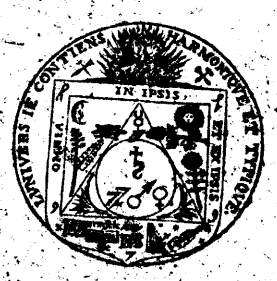
ALEX: GUILMANT.

Meudon, Mars 1901.

FVGVES, ET CAPRICES,
A QVATRE PARTIES
MISES EN PARTITION POVR L'ORGVE.

Dediez aux amateurs de la Muſique.

Par FRANCOIS ROBERDAY, Valet de Chambre de la Reyne.



A PARIS,

Chez la Veuſue de SANLECQVE, dans l'Hoſtel de Bauiere, proche la Porte ſainct Marcel.

Et ſe vendent,

CHANOCQ, & LA COVES LAISNE, Marchands Libraires, ſur le quay des Auguſtins du grand Conuent, proche le Pont Neuf, à la fleur de Lys Couronnée.

M. DC. LX.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Bv

ADVERTISSEMENT.

De tous ceux qui s'adonnent à la Composition de la Musique, il n'y à personne qui ne reconnoisse que la partition ne soit la maniere d'escrire la plus vtile & la plus auantageuse, par ce que les Parties estant toutes ensembles, & neantmoins distinguées les vnes des autres, on peut bien plus facilement les examiner chaqu'vne en particulier & voir le rapport qu'elles ont toutes entre-elles: On y peut mesme d'escouurir bien plutost tout ce qu'il y a de bien inuenté, & si quelque fois on entreprend de traiter presqu'en mesme temps plusieurs sujets, cela paroist bien euidemment dans la partition ou toutes les moindres Nottes peuuent estre exactement remarquées. Il y à encore cette auentage que si on veut joüer ces Pieces de Musique sur des Violles ou autres semblables Instruments, chacun y trouuera sa Partie destachée des autres; tellement que la seule difficulté, que l'on pourroit opposer, est que ces Fugues & Caprices estant faites principalement pour l'Orgue, il est bien plus difficile de les joüer sur la partition que si elles estoient escrites en la tablature ordinaire. Mais ceux qui possedent vn peu le Clauier sçauront qu'il ne leur sera pas si difficile, qu'ils se l'imaginent, d'acquerir l'habitude & la facilité de ioüer sur la partition, & il y en a dans Paris, qui peuuent rendre tesmoignage de cette verité par leur propre experience: joint qu'il leur sera tousiours facil de reduire, quand ils voudront, toutes ces pieces dans la tablature ordinaire. Cela estant ainsi il y a lieu de s'estonner, de ce qu'il ne se trouue personne parmy nous qui se soit voulu seruir de cette methode pour mettre au iour ses ouvrages, & c'est en partie ce qui m'a donné occasion de composer ses Fugues & Caprices, & les donner au publiq pour exciter à ce trauail ceux qui font leur principalle profession de cét Art, & qui y emplovant tout leur temps y peuuent auoir acquis de plus belles connoissances.

Il se trouuera dans cet ouurage quelques endroits peut-estre vn peu trop hardis aux sentimens de ceux, qui s'attachent si fort aux anciennes regles qu'ils ne croyent pas qu'il soit iamais permis de s'en départir. Mais il faut considerer que la Musique est inuentée pour plaire a l'oreille, & par consequent si ie leur accorde qu'vn ouurier ne doit iamais sortir des regles de son Art, ils doiuent aussi demeurer d'accort que tout ce qui se trouuera estre agreable à l'oreille doit tousiours estre censé dans les regles de la Musique. C'est donc l'oreille qu'il faut consulter sur ce point, & comme ie n'ay rien fait que ie ne l'aye veu pratiquer par les plus habiles dans cét Art, & qui n'ait esté trouué fort agreable dans l'execution: Ie ne doute point que si on suspend son

iugement iusques à ce qu'on ait ouy l'effet des Nottes, qui semblent ne se deffendre pas assez bien sur le papier; on ne trouuera pas que ie me sois donné des licences, que pour ne pas laisser échapper les traits, que i'ay creu deuoir estre les plus agreables. I'aduouë neantmoins que j'ay quelque fois abandonné cette maxime, lors que i'ai voulu m'astraindre à traiter en mesme temps plusieurs sujets, & les repeter tous dans toutes les parties; & je ne sçay pas si en cette rencontre l'oreille trouuera toute sa satisfaction, mais i'ay bien voulu esprouuer ce que ie pouuois executer en ce genre d'escrire.

Comme il ne seroit pas iuste que ie tirasse aduentage du trauail d'autruy, ie vous dois auertir que dedans ce Liure il y a trois pieces qui ne sont pas de moy, il y en a vne qui a esté autrefois composée par l'illustre Frescobaldy, vn autre de Monsieur Ebnert, & la troisiesme de Monsieur Froberger, tous deux Organistes de l'Empereur, pour les autres ie les ay toutes composée sur les suiets qui m'ont esté presentez par Messieurs, de la Barre, Coupperin, Cambert, d'Anglebert, Froberger, Bertalli, Maistre de Musique de l'Empereur, & Caualli Organiste de la Republique de Venise à Sainct Marc, lequel estant venu en France pour le seruice du Roy, lors que mon Liure s'acheuoit d'imprimer, je l'ay prié de me donner un suiet, afin que mon Liure fut aussi honoré de son nom.

Il ne me reste plus qu'à vous dire que les Caprices se doiuent (quant à la mesure) joüer à discretion & fort l'entement, quoy qu'ils soyent Nottez par des crochües & doubles crochües, & que quelque diligence que i'aye apporté à corriger, cela n'a pas empesché qu'il ne se soit encor trouué quelques fautes, ce qui m'a obligé de faire vn Errata par lequel ie vous supplie de commancer à voir le Liure. Ie n'y ai point marqué plusieurs liaisons qui ont esté obmises, & quelques pauses où il y a erreur, les sçauants y suppléeront facilement. Si au surplus on trouue quelques difficultez, & que l'on se veüille donner la peine de me les communiquer, on me fera beaucoup d'honneur, & je tascheray autant qu'il me sera possible d'y satisfaire. Si je reconnois que cet ouurage contente ceux ausquels je les presente, je me resoudray volontiers à mettre encore quelque autre chose sous la Presse, & d'vn Caractere nouueau & plus petit, où je tascheray à estre plus exact.

Acheué d'Imprimer pour la premiere fois le Quatorziesme d'Aoust 1660.

(A. G. 104.)

3

FUGUE (1.RE)

Moderato.

Gd O. Fonds.

MAN.

PED.

PED.

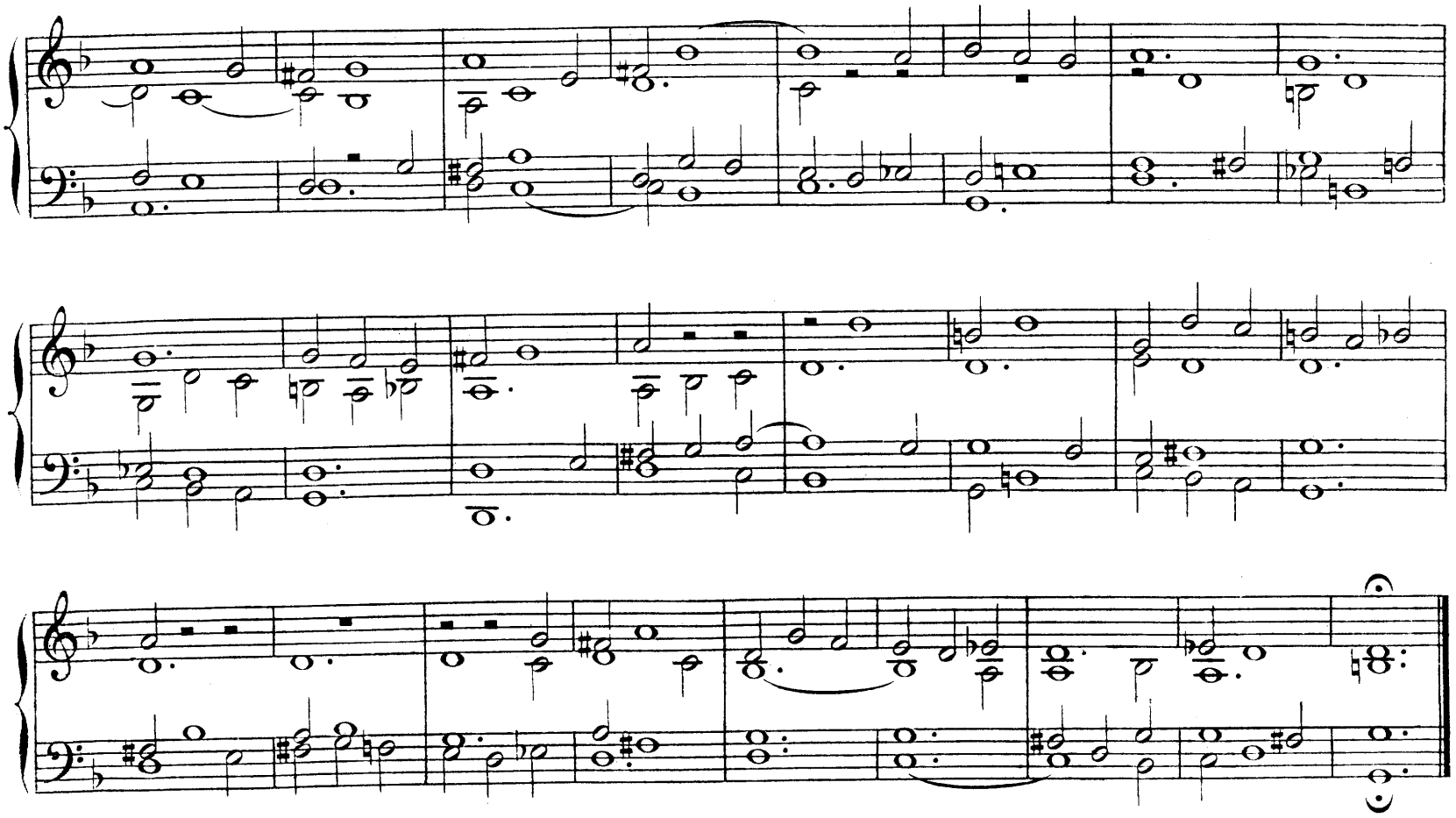
4

Gd O. Fonds et Plein-jeu.

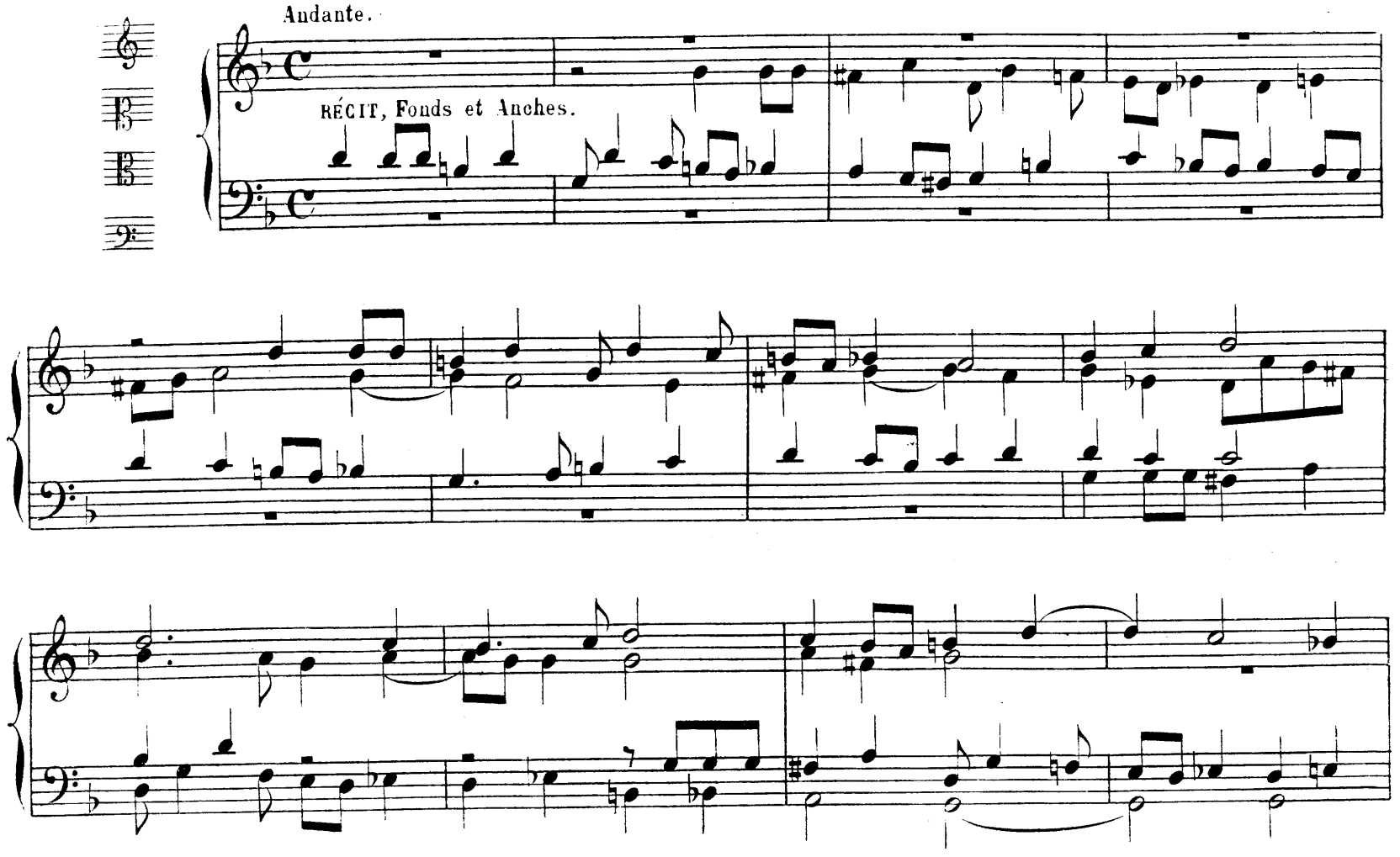
MAN.

PED.

5



CAPRICE SUR LE MESME SUJET.



6

PED.

And^no quasi all^tto

(♭)

G^d O. Grand Chœur.

MAN.

7

PED.

MAN.

PED.

Rall.

8

FUGUE 2.ME

All.tto Maestoso.

Gd O. Gd Ch.

MAN.

PED.

CAPRICE SUR LE MESME SUJET.

And.no

RÉCIT. Gd Ch.

9

Très lentement.

10

All^o moder^to

Gd O. Gd Ch.

PED.

Rall.

11

FUGUE 3.ME

Andante.

Gd O. Gd Ch.

MAN.

PED.

12

CAPRICE SUR LE MESME SUJET.

All.o mod.to

Fonds du G.d O. et Anches du Récit.

PED.

MAN.

PED.

13

And.te

POS. Fonds.

MAN.

PED.

14

All.o mod.to

G.d O. G.d Chœur.

PED.

MAN.

Rall.

PED.

15

FUGUE 4.ME

Mod.to

Gd O. Fonds de 8 et 4 P.

PED. 16 et 8.

MAN.

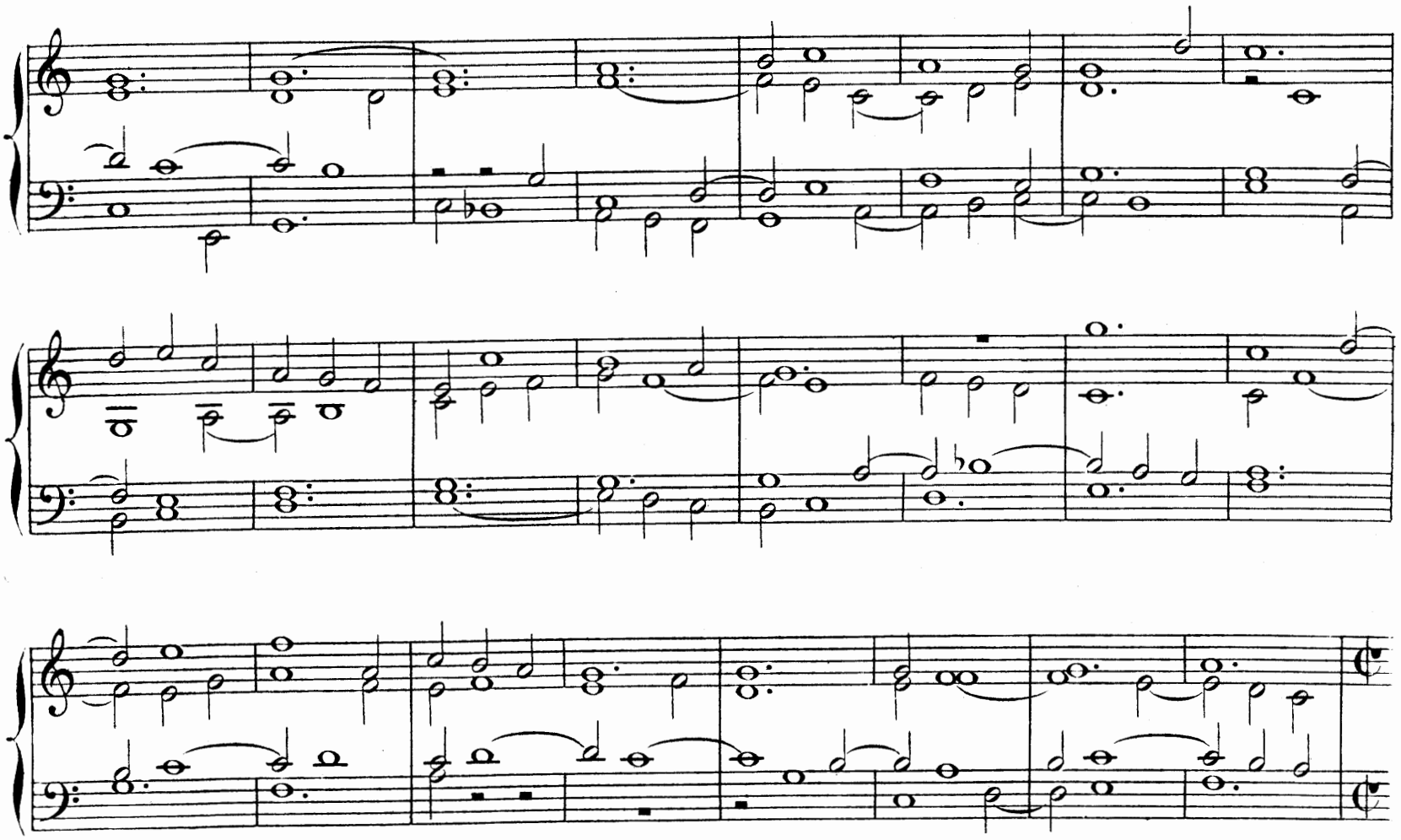
(*)

(*)

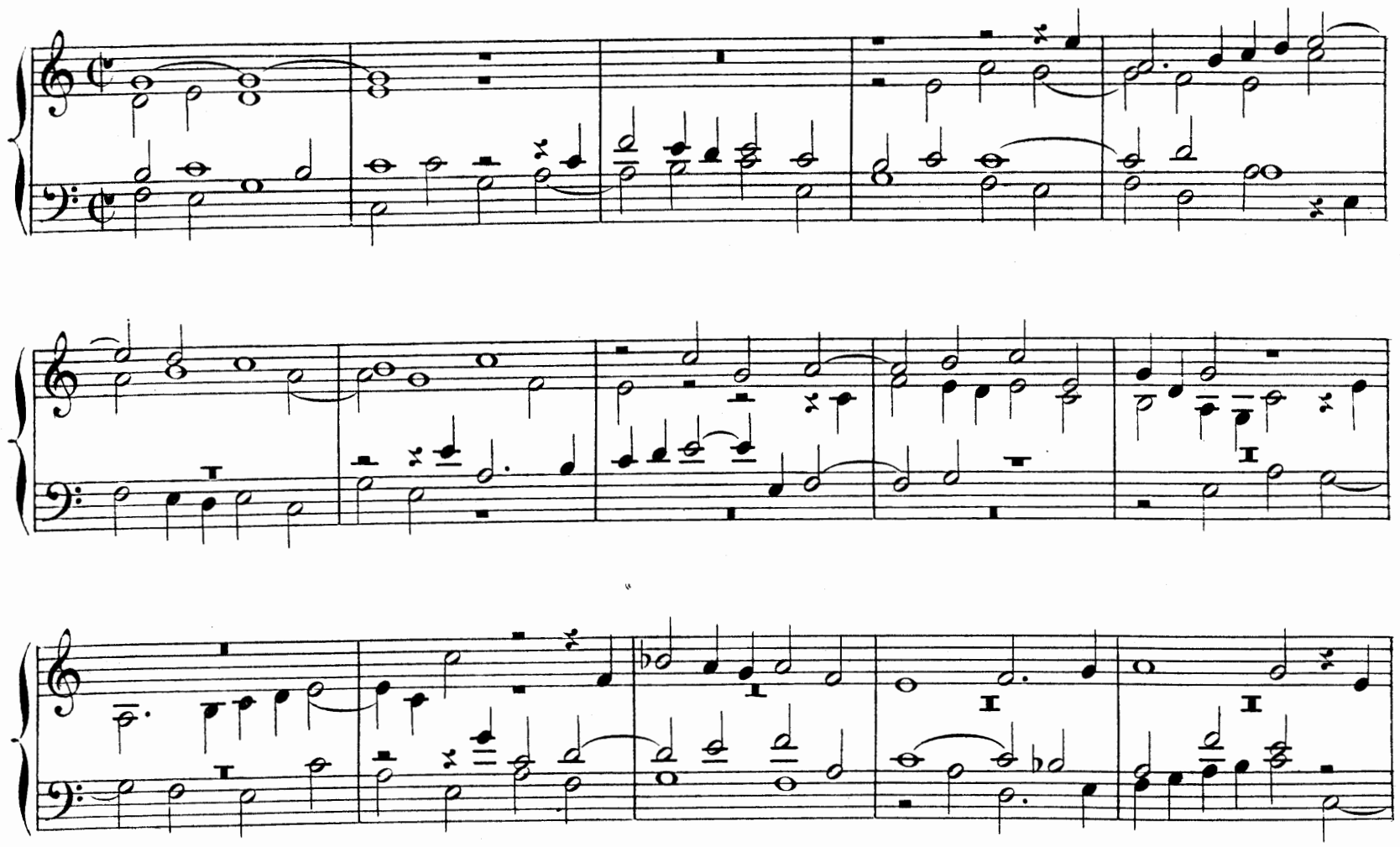
PED.

(*) Une blanche *d* dans l'ancienne édition. ALEX. G.

16



FUGUE, REUERS & 2 AUTRES SUJETS.



17

Gd Ch.

18

FUGUE 5.ME

Andante.

Gd O. Fonds.

PED

PED.

19

PED.

PED.

Ajoutez le Plein-jeu.

PED.

20

PED.

PED.

Allegretto.

Gd Ghœur.

MAN.

21

PED.

PED.

PED.

22

FUGUE 6.ME

Moderato.

Gd O. Fonds.

PED.

PED.

MAN.

Rall.

23

Caprice sur le mesme sujet.

Andante.

Gt.o. Gd. Ch.

PED.

PED.

MAN.

PED.

24

And.^no quasi all.^tto

RÉCIT.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

25

All.o mod.to

Gd O.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

Rall.

26

FUGUE 7.ME

Alla breve.

Gd O. Fonds.

PED.

27

(*)

PED.

SI naturel au lieu de RÉ dans l'ancienne édition ALEX. G.

(A. G. 104.)

28

All.º non troppo.

G.d Chœur.

MAN.

PED.

PED.

29

FUGUE 8.ME

Andante sostenuto.

G.d O. Fonds et Plein-jeu.

MAN.

PED.

PED.

Rall.

30

A tempo.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

Rall.

31

CAPRICE SUR LE MESME SUJET

And^te maestoso.

G^d O. Fonds avec les Anches du Récit.

PED.

MAN.

PED.

VOLTI SUBITO.

49335

32

And^te quasi all^tto

RÉCIT.

(1)

MAN.

PED.

PED.

(2)

MAN.

Dim.

PED.

(1) J'ai conservé dans la succession des croches à crochet (♪) et des croches à barre horizontale (♬) la même disposition que dans l'édition originale. Je verrais dans l'emploi du crochet l'intention d'indiquer que la croche doit être détachée.

(2) MI blanche 𝅗𝅥 dans l'édition originale.

ALEX. G.

And^te molto maestoso.

G^d O. G^d Chœur.

(*)

MAN.

PED.

Rall.

(*) Les deux premières notes de ce sujet sont séparées ainsi dans l'édition originale ♪. 𝅘𝅥𝅯 ALEX. G.

34

FUGUE 9.ME

All.o mod.to

Gd O. Gd Ch.

MAN.

PED.

MAN.

35

(*)

PED.

And^te

Fonds.

PED.

MAN.

PED.

(*) LA blanche 𝅗𝅥 dans l'édition originale. ALEX. G. (A. G. 104.)

36

Caprice sur le mesme sujet

All.º non troppo.

RÉCIT, Fonds et Anches.

MAN.

PED.

37

Maestoso.

G^d O. G^d Ch.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

38

And^to sostenuto.

RÉCIT, Fonds de 8.

p

MAN.

PED. 16, 8.

MAN.

PED.

Rall. e dim.

39

FUGUE 10.ME

Moderato.

Gd O. Gd Ch.

MAN.

PED.

PED.

40

41

PED.

42

Fonds.

PED.

43

MAN.

(A. G. 104.)

44

FUGUE 11.ME

Moderato.

Gd O. Fonds.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

45

aj. les Anches du Récit.

MAN.

PED.

MAN.

PED.

46

Gd Ch.

PED.

MAN.

PED.

Rall.

47

FUGUE 12ME.

(Alla breve.)

G.d O. Gd Chœur.

MAN.

MAN.

PED.

MAN.

48

PED.

PED.

(All.º)

RÉCIT. G.d Ch.

MAN.

49

PED.

(All.o mod.to)

(Rall.)

G.d O.

MAN.

PED.

(Rit.)

(Adagio.)

ff

(Rit.)

FIN.

(A. G. 104.)