

VENERIE

LA CHASSE AUX CHIENS COURANTS



NOUVELLE SÉRIE — NUMÉRO 27 — TROISIÈME TRIMESTRE 1972 — 5 F.

Marc-Antoine,
Marquis
de Dampierre
(1676-1756)

Toile
de
Hyacinthe
Rigaud.
Coll.
de Brosses



« Je prie
Son Altesse
Sérénissime
Mgr le
Comte d'Eu
de vouloir
bien accepter
mon portait
en grand
avec l'habit
de l'équipage
du
cerf du Roy,
pour
lui donner
une petite
marque
de mon
respectueux
attachement.

(Extrait
du
« Testament
de Messire
Marc-Antoine
de
Dampierre
premier
Gentilhomme
des Chasses
et Plaisirs. »)

L'HERITAGE DE DAMPIERRE

D. JEAN PIETRI

La musique de chasse, apparemment vouée au rôle d'auxiliaire du veneur par une tradition tant populaire que cynégétique, a traversé modestement les quelque deux derniers siècles de l'histoire de la Vénérerie sans que soit bien établie la part du présent et celle d'un passé réputé somptueux jadis. La vénérerie elle-même ne s'est pas montrée en cela tellement moins pragmatique, dans la mesure où elle a conservé ces usages beaucoup comme les symboles d'une pérennité d'enseignements séculaires qu'elle a dû au demeurant concilier avec des exigences nouvelles. Aujourd'hui, le Veneur ne saurait s'exprimer par la Trompe qu'en termes sobres et dépouillés.

Les circonstances se sont d'ailleurs curieusement chargées de lui donner raison ; que les musiciens et non des moindres aient voulu rendre aux évocations de la Chasse un lustre qui rappelât l'ancien, plus supposé que réellement connu il est vrai ; ou que l'on ait tenté de retrouver les éléments de la tradition pour les remettre dans les usages présents, ou simplement pour les justifier lorsque la nécessité s'en est fait parfois connaître... De ces sortes de tentatives, l'humour français a fait pour l'une, cruelle mais saine justice ; quant à l'autre, parée cependant des meilleures intentions, elle n'a pas trouvé dans la Vénérerie l'accueil souhaité, en partie pour s'être heurtée dans la recherche historique à de sérieuses difficultés d'interprétation.

Ce chapitre modeste avons-nous dit de la Vénérerie et de son histoire a pourtant séduit plusieurs générations de veneurs ; et tous ceux qui se faisant historiens se sont attelés à cette tâche — certains avec talent — n'ont pas hésité à dire que la Vénérerie devait grandement sa brillante tradition à celle de la musique de chasse. Conclusion intuitive légèrement teintée d'enthousiasme sur un passé infiniment cher aux vrais veneurs, et due probablement au charme des vieilles choses indécryptées.

Aussi bien, le propos n'est-il pas de revenir sur des aspects maintes fois traités, mais plutôt d'en restituer un contexte synthétique. Celui sur lequel la tradition s'est formée d'époque en époque, et qui en porte les explications. Également parce que la Vénérerie en a conservé l'un des symboles figuratifs dans la simpliste signalisation de chasse, et qu'il était encore contenu tout entier dans celle-ci au XVIII^e siècle : dans l'héritage véritable de Dampierre.

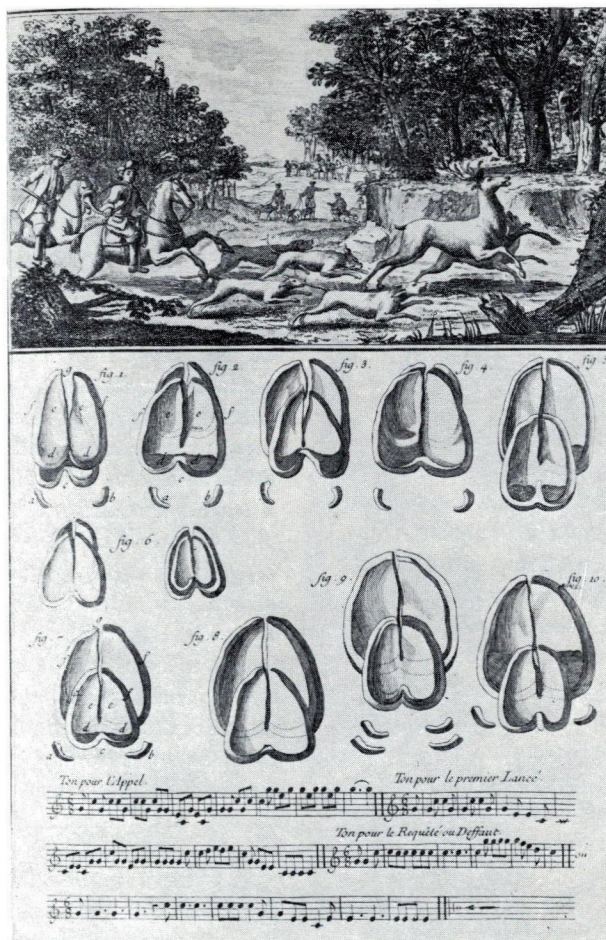
Or, ces valeurs symboliques ne nous sont pas parvenues, et réciproquement elles ont échappé à la recherche, parce qu'elles se sont heurtées dans les deux sens aux états d'âme et aux visions dont le Roman-

tisme a affublé la Chasse ; et encore de nos jours, il serait vain d'affirmer que la Vénérerie s'en soit débarrassée. Les poètes et les musiciens s'y sont enlisés depuis le début du XIX^e, mais il serait injuste de ne pas reconnaître en quoi le XVIII^e a été dans une certaine mesure un peu responsable de ces fantaisies.

Sans anticiper, il suffit de replacer ce siècle dans son propre contexte historique pour en arriver très vite à l'essentiel ; et tout au moins ce second quart du XVIII^e où se situent ordinairement les sources de la musique de chasse. On sait très bien en effet que les premières années du jeune règne de Louis XV ont été celles des enthousiasmes et des résurgences aussi brillantes qu'artificielles d'un Grand Siècle vu à travers une Régence par les esprits de 1725 et non plus de 1680. Et précisément parce qu'on a voulu le ressusciter, cette époque en a marqué les fins irrémédiables. Or, Dampierre a environ quarante-cinq ans lorsqu'il rallie vers 1721 la Vénérerie royale ; en ce temps et à cet âge, il appartient au règne précédent ; et sur à peine plus de dix ans seulement, il va composer mieux qu'un simple répertoire de chasse, les miniatures d'une somme musicale dont il a été bien antérieurement le contemporain. Et ce sera tout, semble-t-il, jusqu'à sa mort en 1756.

Il s'ensuit que l'histoire de la musique de chasse se termine du vivant même de Dampierre. Depuis, rien ou presque n'a changé sinon notre façon de voir les choses. Et il faut donc regarder vers les temps antérieurs pour y retrouver les matériaux de cette tradition si bien recueillie par le dernier d'une lignée de musiciens par dilection, veneurs par état.

Aussi loin que l'on remonte vers les premiers âges de la musique se manifeste la prééminence des plus puissants générateurs de son : les Conques, les Cors, et les Trompettes au sens large de cuivres. Prééminence intuitivement concevable, en ce que ces qualités sonores pouvaient susciter de sentiments collectifs d'ardeur ou de crainte à l'occasion des combats ou des cérémonies religieuses. Mais infiniment plus réelle a été chez les Anciens la perception d'une sorte de notion cantique de l'ordonnance harmonique, inaccessible, et d'essence tenue pour surnaturelle. Sous différentes formes, et surtout celles poétisées dans la légende, c'est bien ce sentiment qui a traversé les siècles pour s'éteindre avec les débuts du rationalisme. D'abord mystique, puis ramené à des valeurs plus terrestres par les Chrétiens, ésotérique enfin mais toujours porteur d'une abstraction des puissances universelles, il valait encore durant le XVIII^e,



titres, rang et privilèges aux Trompettes ; particulièrement en pays séparés ou réformés attachés à la lettre biblique. Les Cuivres ont ainsi dominé les fondements historiques de la Musique jusqu'au XVII^e. Leur disgrâce ensuite a rejeté en même temps dans l'oubli les concepts simples dont ils avaient fourni les modèles jusqu'à la fin du Moyen-Age, enfermant la théorie dans le dédale des spéculations harmoniques quantitatives. Le modèle archaïque initial leur était dû cependant, construit avec les premiers Cors de l'antiquité, et déjà connu des Egyptiens du second millénaire sinon même inventé par eux. Quoique peu à peu démembré, il va rester le squelette invisible de la Musique autant que la profonde, lointaine et véritable raison, évocatrice de toutes les grandes actions où les Cors auront sonné de guerre ou de chasse.

A cette construction sonore s'est associée, longtemps après, la notion de gamme à laquelle Pythagore n'a laissé que son nom. Peut-être avait-il conçu l'idée d'une synthèse figurative, mais alors détournée de

jà de l'objet premier : l'instrumentation. De celle-ci et de ses différentes étapes s'inspireront encore d'autres observateurs consciencieux, mais aucun semble-t-il n'aura fait œuvre réellement créatrice de théoricien.

La logique des constructions tirées des Cors primitifs se retrouve singulièrement fidèle dans plusieurs contretypes, à commencer par le chant Grégorien. Un examen synoptique révèle la structure des Modes « Authentiques » attribués à Saint-Ambroise (340-397), et « Plagaux » attribués à Saint-Grégoire 1^{er} le Grand (v. 540-604). Ici, le mot grec « Authentikos » est à prendre au sens de ce qui va de soi, tandis que la forme plagale témoigne effectivement d'une première entorse à la génération tonale archaïque. Etablis sur des schémas instrumentaux, les chants des premiers temps de l'Eglise étaient soutenus sinon par des Cors, tout au moins par des instruments à bouche qui leur ressemblaient étrangement ; et les exemples en existent encore de par le monde. Le

Cornet — Cor à trous — et le Serpent ont donc appartenu en tant qu'instruments d'église à une tradition liturgique beaucoup plus ancienne qu'eux. Quoi qu'il en soit, les générations « Authentiques » et « Plagale » ont fourni bien avant la lettre deux échelles : l'une en « Ut », l'autre en Si^b relatif qui restera l'échelle tonale des cuivres naturels ; toutes deux issues de l'Octave archaïque « Pythagoricienne » de la forme « Fa - Ut - Fa ». Ainsi apparaît en même temps Mi^b, autre « accident » inattendu dans l'échelle des cuivres, largement conservé et utilisé en pays germaniques pour les compositions à cuivres, et à Cors notamment. Ces tonalités, celles fondamentales de Fa et Ut en particulier, se retrouvent en toute certitude dans la Vénérerie au XV^e ; elles n'en sortiront plus jusqu'au milieu du XVIII^e.

Ces générations, outre les définitions tonales qu'elles incluent, procèdent de la seconde Octave des cuivres naturels. Du seul point de vue instrumental à considérer, cette référence ouvre à une classification chronologique rationnelle et homogène d'où ressortent deux étapes fondamentales.

L'une, assurément très antérieure à la Renaissance Italienne et peut-être même contemporaine de Saint-Gregoire, correspond clairement à l'entrée de la troisième Octave des cuivres naturels dans la pratique instrumentale. Le modèle figuratif en a été donné au XVI^e par le Vénitien Giuseppe Zarlino (1517-1590), et a reçu le nom de « gamme de Zarlin ». La Musique de Cour, musique « savante », aura été Zarlinienne par le seul fait de s'accorder au jeu des cuivres.

La seconde étape va résulter aux XVI^e et XVII^e de la facture et de la combinaison des Trompettes et principalement des grandes Trompettes utilisées tant en complément qu'en accompagnement, et qui constituent la classe des instruments de la quatrième Octave. Cette nouvelle instrumentation présente des particularités bien intéressantes. Implicitement « Plagale » — si tant est qu'à l'époque le terme convienne —, elle donne une approximation encore très satisfaisante de l'échelle de Zarlino. « Authentique », elle appelle d'autres remarques : et d'abord, corrélation ou coïncidence, c'est au début du XVII^e que sont ajoutés au Plain-Chant les deux Modes manquants de chacune des deux générations Grégoriennes, Authentique et Plagale. Ce fait connu peut comporter la datation d'un autre fait également connu : l'introduction des grands cuivres dans la Musique d'église. Quant aux deux gammes mineures en usage jusqu'au XIX^e, elles s'établissent clairement selon les neuf in-

tervalles de l'échelle mineure des cuivres naturels, fixant aussi le choix de la gamme descendante.

La référence à la longueur du Pied et la valeur du Diapason aidant, les instruments anciens nous sont suffisamment connus ainsi que leurs dimensions pour que l'on puisse en établir une nomenclature complète dans l'échelle de Si^b, selon la succession des Ordres de un à seize Pieds (Ut₀), cette dernière valeur correspondant à l'ordre des plus grandes « Trompettes » ou « Cors » de la famille des cuivres aux XVII^e et XVIII^e. Les instruments se répartissaient sur sept registres, de la « Haute-Contre » à la « Basse-Contre » ; et c'est assez dire l'exceptionnelle richesse harmonique donnée aux airs de cour ou d'église. Les partitions étaient alors très logiquement limitées à l'essentiel ; les instrumentistes les complétaient à leur gré en vertu de leur expérience, de leurs traditions corporatives et du droit qu'ils avaient d'en user par leur rang élevé dans la hiérarchie de la Musique. Toute la musique instrumentale au moins jusqu'à Lully et encore après lui, a obéi à ces principes restés vivants dans l'actuelle musique de chasse.

A contre-courant des efforts qui ont été souvent accomplis à nos époques pour retrouver trace des instruments de chasse anciens avec l'espoir d'en tirer une synthèse historique, on constate qu'une recherche de cette sorte n'a pas eu en soi une grande valeur fondamentale. Nécessairement fragmentaire, elle a notamment fait rejeter du contexte historique les époques antérieures au XVIII^e alors que celles-ci offrent de toute évidence une filiation continue jusqu'à Dampierre. De même, les cuivres sont-ils les plus méconnus peut-être de toute l'histoire de la musique, car pour les raisons déjà indiquées, la documentation ancienne et les collections de musées ne comportent que de simples jalons. Or, du moment où la restitution instrumentale est résolue, les pièces manquantes s'éclairent de références qu'il devient possible de préciser dans d'étroites limites. Tel est le cas par exemple pour la période des Trompes et des Cors français du XVII^e et du XVIII^e, très démunie ; identiquement, les origines ou les apports germaniques deviennent discernables sans plus d'ambiguïté. La Trompe en Ré₀, qui mérite une mention toute spéciale puisque nous l'avons héritée du XVIII^e sans grand changement, retrouve aussi ses origines et les raisons les plus apparentes de sa tonalité. La terminologie enfin, française ou italienne, des « Trompes » « Trompettes » et « Cors » reprend dans les ouvrages anciens le sens précis que les auteurs lui avaient

Marc-Antoine de Dampierre
(1676-1756)

« Peint par Madame Adelaide, d'après nature ».

Coll. Sainte-Opportune.



« ..., Haut et puissant Seigneur
Antoine de Dampierre,
Ecuyer, Chevalier, Marquis de Dampierre,
premier Gentilhomme des Chasses
et Plaisirs de Sa Majesté,
Commandant de l'Equipage du Daim
et Capitaine des Gardes de S.A.S.
Monseigneur le Comte d'Eu
en son gouvernement de Languedoc, ... »

(Extrait du registre des Actes de Décès
de la Paroisse Notre-Dame à Versailles).

en général donné et appelle en musique d'incontestables révisions. La documentation s'avère alors d'une rigueur dans le détail parfois surprenante, et presque tous les instruments retrouvent ainsi leurs proportions, leurs tonalités, voire leur emploi, depuis les Cors anciens de la survivance médiévale jusqu'aux « Cors de Chasse » en Fa représentés avec tant d'exactitude par J.-B. Oudry sur les esquisses, dessins, pastels, toiles et patisseries de sa série fameuse des chasses de Louis XV.

On ne saurait refermer la parenthèse sur cette richissime instrumentation sans avoir apporté quelques éclaircissements sur son emploi dans la Vénérerie ; introduction indispensable à la musique de chasse.

Selon toute logique, les formes très simples de la musique de chasse avaient dû passer par les trois étapes de l'évolution tonale, dans la mesure où celle-ci avait elle-même procédé de l'évolution de la pratique instrumentale. Or, on les retrouve aisément dans la Vénérerie avec les trois genres bien connus qui répondent ainsi à une chronologie et à des définitions étonnamment précises : Les « Cornures » de la seconde octave ; les « Tons » et « Appels » de la troisième octave ; les « Fanfares » de la quatrième octave des cuivres naturels. En réalité, il n'y a pas toujours eu coïncidence dans les usages entre les deux genres, musical et instrumental ; ou si l'on préfère, entre la nature des instruments et leur emploi mélodique. La notion même de ces interpénétrations n'est que confusément perceptible, mais elle ressort clairement des classifications comparées par Octaves ; et les traces de ces périodes transitoires existent, parfois explicitement, dans la documentation ancienne. Pour mineures qu'elles apparaissent ainsi présentées, elles expliquent cependant les difficultés éprouvées pour remonter aux aspects fondamentaux de la tradition. Il reste que l'évolution instrumentale dans la Vénérerie a reproduit, à longue échéance le plus souvent, celle de la musique pour lui avoir effectivement emprunté ses instruments ; et non seulement au XVIII^e, mais tout au long de son histoire. Là toutefois s'arrête la comparaison. La musique de chasse ayant cherché à s'exprimer par des registres toujours plus complets, et en conséquence toujours plus aigus et plus difficiles, la solution était de recourir aux instruments existants en allant vers les tonalités décroissantes. La musique instrumentale n'a d'ailleurs pas procédé autrement une fois fixées les dernières instrumentations de la période post-Renaissance. Mais dans ses longues périodes d'évolution auxquelles il faut rapporter celles de la musique de chasse, la tendance de

la musique instrumentale ancienne n'a été qu'à la simplification des constructions sonores essentiellement en vue d'alléger le jeu instrumental. En bref, il importait surtout de voir que dans la Vénérerie comme en musique, ces transformations ne s'étaient pas accomplies au hasard.

D'emblée, la musique de chasse se présente dès le XIV^e siècle comme une ornementation brillante avec ses structures mélodiques selon les époques, et nullement moins attachante ni moins évocatrice que nos « modernes » fanfares.

Selon les instrumentations les plus simples, à deux, les sonneurs disposaient de deux, trois ou quatre notes ; moitié dans le « gros ton », moitié dans le « ton grêle ». Les possibilités mélodiques et harmoniques étaient limitées, mais elles existaient, et sans préjudice de compléments. L'« intonation » étant toutefois insuffisante pour diversifier le message, il s'y superposa une « prosodie » de longues et de brèves. Telles furent les Cornures, le plus ancien code de signalisation pour les circonstances de la chasse.

Il en existe comme on le sait quatre principales transcriptions. Deux du règne de Charles V ; dans le « Livre du Roy Modus et de la Royne Ratio » (1375) de Henri de Ferrières, et dans le « Livre de Chasse » de Gaston III de Foix « Phœbus » (1331-1391) ; une sous Charles VI dans le « Trésor de Vénérerie » de Har道in de Fontaines-Garin (+ v. 1399) ; enfin, à l'avènement de Charles IX dans la « Vénérerie » de Jacques du Fouilloux (en 1561). Transcriptions qui pour les deux premières surtout, comportent des identités ou des analogies très évidentes sur les principales circonstances de la chasse.

Les Cornures de Fontaines-Garin se distinguent des précédentes par deux nouveautés importantes. Hormis un langage à première vue différent où se retrouvent néanmoins quelques réminiscences, intervient d'abord le recours à quatre « mots » seulement, constitués de longues et de brèves ; ensuite, l'assemblage de ces mots selon des thèmes métriques pour en arriver à la Cornure avec ses symétries et ses répétitions de phrases. Emprunt évident aux formes d'expression poétique et musicale. L'interprétation correcte de ces Cornures n'est pas celle qui a été proposée autrefois dans « Les Maîtres de la Vénérerie », d'autant que Har道in de Fontaines-Garin a laissé ses notations et leurs définitions, très simples les unes comme les autres. L'ensemble du document, intéressant, laisse néanmoins supposer que l'auteur n'a pas été suivi. La « Vénérerie » de Du Fouilloux, de cent cinquante ans plus récente, fait état de formes très simples,

comparables à celles de Gaston de Foix ; et la raison en est très évidente. La chasse, répétons-le, s'accommode mal d'une signification complexe et par ailleurs insuffisamment diversifiée dans ses moyens d'expression. L'« intonation » va donc reprendre le pas sur la « prosodie », et on devra reconnaître à la longue que l'expression mélodique l'emporte jusqu'à un certain point sur la métrique.

Du XIV^e au XVII^e, la tendance musicale n'aura de cesse de s'affirmer ; et les Tons de Chasse apparaissent probablement dès le XVI^e avec les grands Cors de l'ordre des quatre Pieds ou plus, derniers représentants de cette famille instrumentale à la fin de sa prépondérance. Il est non moins hors de doute que les cuivres, s'ils ne participent au courre que sous la formes de petites Trompes du même ordre que les Cors, accompagnent les circonstances qui entourent la chasse ; et les Cors se font entendre à la musique de Cour. Dans cette ambiance où l'inspiration des instrumentistes donne sa libre mesure, se dresse un décor sonore sans destination spécifique mais qui existe bien au sens de la musique de chasse. La séparation des genres ne viendra qu'au XVIII^e avec l'abandon par la musique d'une tradition que la Vénérerie va conserver, puis adapter.

En mai 1664, à Versailles, les jours et les nuits de fêtes quasi-ininterrompues réunies sous le thème des « Plaisirs de l'Isle Enchantée » s'ouvrent sur « La Princesse d'Elide » de Molière avec la musique de J.-B. Lully. « Le second Air des Valets de Chiens et des Chasseurs, avec des Cors de Chasse », écrit en FA et comportant une modulation pour des cuivres en Si^b, passe pour la première composition de musique de chasse. L'intention est certes marquée et s'appuie sur un exemple mélodique, mais on ne peut faire abstraction du legs musical car cela supposerait de fixer une date bien récente à l'entrée de la Chasse dans la musique de Cour et de tracer entre les deux une frontière qui n'est apparue qu'une bonne centaine d'années plus tard. Le succès de la composition à divertissement va, beaucoup mieux, multiplier les occasions de reprendre le thème de chasse d'une façon plus académique sans toutefois le distinguer musicalement des Airs à Trompettes, qu'on les retrouve un peu plus tard à l'Opéra, à l'Eglise, ou dans les concerts de la Grande Ecurie. Cette sorte d'unité aujourd'hui oubliée appartenait à la vie quotidienne de Versailles.

Nous sommes dans les années où la musique française, et spécialement la musique qui s'accorde le mieux aux fastes de la Vénérerie, va entrer dans les Pays Germaniques. Il en reste de nombreuses et inté-



ressantes traces, et surtout — ces faits ont leur importance — en Bohême, possession alors Autrichienne, Importation due à un gentilhomme Westphalien dont la famille était venue s'installer à Hermanu-Mestec : Le Comte Franz Anton von Spock (1662-1738). Agé d'une vingtaine d'années, il voyage en Europe et après avoir parcouru l'Italie, fait à la Cour de Louis XIV un séjour inoubliable tant pour le futur talentueux administrateur que pour le musicien et le veneur accompli déjà. Il appelle alors à Versailles deux de ses musiciens dont la chronique a conservé les noms : Peter Rölling et Wenzel Svejda, lesquels rentrés en Bohême y deviendront les premiers maîtres à sonner à la française. Le Comte von Spock devait par la suite conserver d'étroites relations avec la Vénérerie royale, se lier d'amitié avec Dampierre, et envoyer encore un musicien à Versailles pour y prendre les nouveaux usages. Le Cor Viennois en FA, de si solide implantation dans la tradition autrichienne et quoique devenu de caractère résolument romantique, n'a pas d'autre origine. Les meilleurs musiciens et instrumentistes qui prirent vers ce moment la tête de l'Ecole de Mannheim venaient de Bohême ; et parmi eux, le compositeur et « corniste » Johann Stamitz. Lui-même et quelques-uns de ses compagnons devaient achever non à Versailles, mais plus bourgeoisement à la musique du Fermier Jean-Marie Le Riche de la Pouplinière vers 1750, le cycle commencé à la Cour de France quelque soixante-dix années auparavant avec le bref séjour qu'y fit le Comte Franz-Anton von Spock.

A l'orée du XVIII^e, Versailles résonne de fastes sonores rarement approchés par les restitutions modernes. Magnificence telle que toute la Musique Française s'est trouvée indument ramenée à cette image que la Vénérerie par contre ne saurait renier. Or, à cette époque, les jeux spéculatifs sur l'harmonie n'ont plus depuis longtemps d'objet bien nouveau, et on envisage

sérieusement de remettre la tradition cynégétique au goût du jour... Non sans quelques heurts et oppositions, la chasse devant rester par excellence l'exercice de toutes les facultés de l'homme et du chef de guerre ; retour de la petite querelle entre veneurs et musiciens, fort bien résumée dans cette apostrophe qui n'a pas vieilli de Jean de Sacquespée, vicomte de Selincourt fulminant contre ces trublions qui faisaient davantage « office de Trompettes que de vrais chasseurs ». Et incontestablement, la musique de chasse séduira d'autant mieux que la chasse prendra elle-même les apparences d'un divertissement aimable : dans l'entourage des Princes vers la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, et avec l'avènement de Louis XV.

Ce sera l'affaire d'un petit aréopage d'hommes très jeunes, sensiblement du même âge, enthousiastes et turbulents, pour la plupart officiers de ces petites cours des Grands où l'on refait chaque jour Versailles à sa façon. Bien des noms s'en détachent, qui ont à divers titres leur place dans ce récit :

Au service du Prince Philippe III d'Orléans (1674-1724) est depuis peu Jean-Baptiste Morin (v. 1677-1745) ; musicien solide, esprit précurseur, qui contribue entre 1700 et 1710 avec Elizabeth Jacquet de La Guerre et Nicolas Bernier aux débuts de la Cantate Française et porte d'emblée celle-ci dans une grande composition à Divertissement, de pure musique de chasse : la fameuse « Chasse du Cerf » de 1708.

A la Cour du Duc (1670-1736) et de la Duchesse du Maine (1676-1753), le Comte d'Eu leur fils ainsi que deux autres personnages aussi dignes d'attention : Jean-Joseph Mouret (1682-1738), le « gracieux Mouret » qui préside à la musique des « Nuits de Sceaux » restées dans les annales, et compose les « Sinfonies » dont les deux Suites « Pour les Trompettes » et « Pour les Violons, les Hauts-Bois et les Cors de Chasse ». A la tête de la Vénérerie : Marc-Antoine de Dampierre (1676-1756), gentilhomme de vieille famille Picarde établie dans le fief d'Eu au Duc du Maine, et tout naturellement protégée de ce dernier. Les Dampierre comptent alors de nombreuses terres en Picardie, celle d'Yzengremer entre autres où Marc-Antoine rend de fréquentes visites à son cousin germain Dampierre-Millancourt ; un souriant pastel « peint par Madame Adélaïde d'après nature » y accueille toujours les hôtes de ses descendants Sainte-Opportune. Par les amitiés que Dampierre avait su attirer à lui figurent encore bien des personnages, gentilhommes ou non, mais tous indistinct-

tement épris de musique et parfois musiciens d'exceptionnelle valeur : Michel-Richard de Lalande (1657-1726) Surintendant de la Musique du Roi ; son successeur André Campra (1660-1744) avec Nicolas Bernier (1664-1734) ; plus tard, François Bouron, Secrétaire du Roi (Louis XV), Notaire, et Premier Sous-Lieutenant de la Capitainerie des chasses de Saint-Germain, musicien de goût et ami cher de Marc-Antoine dont ce dernier fera son exécuteur testamentaire. Plus tard encore : Jean-Joseph Casseneau de Mondonville (1711-1772), violoniste de haut talent, Maître de Chapelle de Versailles, que Marc-Antoine désigne du nom d'ami ; François Collin de Blamont (1690-1760), Surintendant de la Musique du Roi, qui conduira Marc-Antoine à sa dernière demeure...

Liste non limitative, qui situe admirablement l'ambiance dans laquelle s'est parachevée cette musique de Divertissement destinée à orner la Chasse et à en évoquer les grandes actions.

Il fallait encore pourtant qu'un esprit passionné se fit le chantre aimable de cette synthèse dernière de la Musique et de la Chasse : Jean Sere, Seigneur de Rieux dans la dépendance de l'Evêché de Toulouse, Conseiller au Parlement de Paris. Jusque dans ses lettres, on ne connaît guère de lui que le dilettante ; mais on lui doit sûrement d'avoir été le zélé infatigable de l'union des deux Arts. Sa carrière de poète de cour dénué d'ailleurs de toute prétention autre que de faire aimer ce qu'il aime par-dessus tout, ne s'écarte pas de ce sujet. Au début, il écrit le livret de « La Chasse du Cerf » dans une collaboration toute naturelle avec J.-B. Morin puisque ce dernier était à son service avant d'entrer à celui du Prince d'Orléans. Vers la fin en 1734, ce sont « Les Dons des Enfants de Latone », « Poèmes dédiés au Roy » ; sorte de testament moral en trois cents pages de vers, recueil de la plupart de ses publications éditées et rééditées en un peu plus de trente ans. C'est, à l'usage et à l'image de « l'honnête homme », tout ce qu'il importe de connaître des spectacles en Musique et de la Chasse, que Apollon et Diane ont pour mission de dispenser à Louis XV ; sans oublier une « Nouvelle Chasse du Cerf » ainsi qu'un excellent « Dictionnaire des termes usités dans la Chasse du Cerf ». Outre les Planches de J.-B. Oudry gravées par Le Bas, l'ouvrage comporte en appendice la transcription princeps des Tons, Appels et Fanfares de Dampierre, suivies d'autres de Mouret, du Marquis de Tressan, de Morin et d'anonymes encore. Dans les premiers mois de 1734, Le Mercure de France publie une lettre sans signature,

fort louangeuse pour le livre et la somme des connaissances qui s'y trouvent rassemblées en matière de Musique et de Vénérerie ; la lettre conclut en insistant sur les remerciements dus par l'auteur à Monsieur de Dampierre qui lui a obligeamment communiqué ses fanfares composées pour le Roi.

Telle était vers 1700 la tournure des jeunes et pétulants esprits qui allaient recueillir une tradition richement dotée déjà.

En cet an de grâce 1708, elle est concrétisée de main de maître dans « La Chasse du Cerf », et la composition vaut que l'on s'y arrête un peu. D'un point de vue musicologique d'abord, car la prétention véritable est fort large ; c'est à volonté la cantate ou l'opéra, mais que l'action intervienne ou non, la musique prend en charge de la suggérer et d'en soutenir les différentes allures d'un bout à l'autre. D'un point de vue cynégétique ensuite, c'est un document descriptif scrupuleux sur la chasse, ses circonstances et leurs thèmes musicaux, du Réveil à la Curée. Tâche des plus hasardeuse, et Morin le confesse dans son « Avertissement ». La dédicace prudente à « S.A.S. Madame la Princesse de Conti » n'est qu'un mince palliatif « à Fontainebleau, le 25^e Jour d'Aoust », jour de la Saint-Louis, où la « Chasse » présentée à Louis XIV est soumise à un parterre impitoyable de musiciens et de veneurs où le Roi compte parmi les plus experts. Disons seulement qu'elle remporte un succès très grand et durable. Vers 1730, elle figurait encore aux programmes de concerts, mais elle dut paraître alors un peu désuète : Morin en tire un Vaudeville assez léger, et Sere de Rieux la refait, à peine démarquée, sur des airs de Haendel très à la mode. Il reste que cette « Chasse du Cerf » dans son conformisme nous laisse une méticuleuse transposition de principes et d'usages. On en retiendra : le Réveil, dans la pure tradition Lullienne de la Grande Ecurie selon l'alternance cuivre-bois et l'exposé une fois majeur une fois mineur du thème central, les Cors sonnant de pied ferme soutenus par les timbales. Ensuite, le petit trot du Départ pour la chasse et du Laisser-Courre ; puis, les galops un peu lourds du Lancier et des Vues. S'y retrouvent : La Sourcillade — devenue depuis, « La Vue » —, fanfare de M. de Sarcy Commandant l'Equipage du Cerf, écrite in-extenso dans sa version originale et complétée d'un appel dans le registre de 3^e Octave. Suivent : un hallali, des honneurs, et une curée enfin avec une « mort » — que l'on retrouve de nos jours dans la fanfare du Lièvre — ; et surtout, la première transcription connue de la Dampierre.

J.-B. Morin tout en faisant prétexte de ces fanfares et écrivant qu'elles se sonnaient « ordinairement » à la chasse, n'a pas précisé chez qui. A la Vénérerie Royale ? C'est possible mais insuffisant car il se serait empressé de le dire. Chez le Prince Philippe d'Orléans, ou bien plutôt chez le Duc du Maine ? Et en ce cas, « La Chasse du Cerf » ne se serait-elle pas quelque peu proposée de convertir la Vénérerie de Louis XIV à cette Musique de Chasse sur laquelle Dampierre avait eu nécessairement ses idées très avant 1721... ? Au moins revient-il à l'« aréopage » des musiciens de 1708 d'avoir mis cette Musique dans les formes académiques qui allaient lui gagner la faveur du public souhaitée par J.-B. Morin, et celle de la Vénérerie voulue par Dampierre.

Tout au long du premier demi-XVIII^e, « Sinfonies à Cors de Chasse » et « Symphonies à grand orchestre avec des Cors de Chasse » se multiplient avec bonheur comme l'attestent les chroniques du *Mercur* de France et les recueils d'imprimés. Bouquet final des souvenirs du Grand Siècle avec ses couleurs et ses expressions instrumentales, composé dans les règles et par les hommes de l'Art.

Nous pouvons conclure. La Vénérerie éprise de sa longue histoire, éprise aussi peut-être des vertus de cette musique qui a su retenir malgré tout la quintessence de son époque, a gardé le meilleur de cet héritage de Dampierre. Et il n'est pas superflu de faire à notre bon gentilhomme l'hommage de ses propres fanfares telles qu'il les écrivit pour la Vénérerie de Louis XV.

Les transcriptions du XVIII^e : Gaffet de la Briffardière (1742), Leverrier de la Conterrie (1763), Goury de Champgrand (1769), d'Yauville (1788), sont les plus connues des amateurs d'ouvrages de Vénérerie. Les deux publications qui priment cependant toutes les autres par leurs sources sont restées un peu en marge de la Vénérerie :

Seule princeps est naturellement l'appendice du livre de Sere de Rieux (1734). Il contient, outre les six Tons et Appels pour la chasse, vingt-six fanfares de Dampierre sur les cinquante et une publiées.

La seconde publication, anonyme et très postérieure à la mort de Dampierre (1756), est en fait la plus connue ; « Recueil de Fanfares à une et deux Trompes, composées par feu Monsieur le Marquis de Dampierre, Gentilhomme des Chasses et Plaisirs de Sa Majesté. » — « Gravé par Mme Oger ».

Mieux que tout commentaire, en voici l'« Avertissement » in-extenso :

« Le peu d'exactitude, et de précision avec lesquelles la plupart de ceux qui sonnent de la Trompe exécutent sur cet Instrument les Fanfares de Monsieur de Dampierre, ont obligé un de ses Ecoliers à faire graver ce petit recueil. On n'y a mis que celles qui sont le plus usitées à la Chasse ; et l'on peut être assuré qu'elles sont notées dans la plus grande pureté, puisqu'il les tient de l'auteur même qui les lui donnoit chaque fois qu'il en composoit de nouvelles. On a jugé à propos de ne mettre à deux parties que celles de ces Fanfares qui en ont paru le plus susceptibles.

« La dernière Fanfare de ce Livre n'est point de Monsieur de Dampierre ».

Cette fanfare, La Boucher par M.L.C.D., a été attribuée au Comte d'Eu avec d'autant plus de raison qu'elle constitue la signature du Recueil selon tous les usages ; et c'est là l'ultime hommage du petit-fils de Louis XIV à son vieux maître ès-Vénérerie. Dampierre avait laissé au Comte d'Eu son « portrait en grand, avec l'habit de l'Equipage du Cerf du Roy pour lui donner une petite marque de son respectueux attachement ». C'est cette toile de Hyacinthe Rigaud que le graveur B. Henriquez a reproduite en frontispice du Recueil. Probablement le Comte d'Eu légua-t-il à son tour le tableau au Dampierre de la branche aînée, puisque celle-ci l'a toujours en sa possession.

Par comparaison avec la publication de Sere de Rieux, on trouve dans ce Recueil sept fanfares nouvelles, dont : « Le Vol-ce-l'est » ; une seconde « Dampierre » baptisée « Autre » et mise à la suite de celle bien connue. Aussi, une « Fontenay » qui ne doit apparemment rien à la victoire de Fontenoy.

Là ne se limite pas la liste des fanfares dues à Dampierre.

Un recueil d'Ariettes et de Contredanses : « Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus » (L.II ; p. 34) en contient une trente-quatrième : « Le Philosophe » « Fanfare de M. de Dampierre ».

Enfin, parmi les curiosités bibliographiques figure un petit carnet manuscrit contenant musique et paroles, intitulé : « Fanfares à deux Cors données à Saint-Cloud, à l'occasion de la naissance de M. le Duc de Bourgogne le ... ». Ce Duc de Bourgogne (13 VIIbre 1751 — + Versailles, 22 Mars 1761 jour de Pâques à 3 h du Matin) était le premier fils du Dauphin Louis et de la Princesse Marie-Josèphe de Saxe. En l'honneur du nouveau Prince, Dampierre compose peut-être « La Réjouissance » et certaine-

ment cette « Fanfare à deux Cors sur la naissance du Duc de Bourgogne par Mr D... » transcrite in-extenso dans le Recueil du Comte d'Eu sous le titre « La Bourgogne ». Dans ce même petit carnet, également une « Fanfare à deux Cors, La Clichy par Mr de L... » (Lasmartres ? Commandant l'Equipage du Chevreuil) ; « La Chartres » « La Calèche des Dames » ; « Fanfare, la d'Ecqueville » (Au Marquis, Commandant l'Equipage du Sanglier) ; « La Silvie » et la « Fanfare de M. le Maréchal de Saxe ».

Soit dénombrées, quarante fanfares écrites par Dampierre sur les soixante-huit de la documentation citée.

Ces fanfares ont été pour la plupart notées en Ré, et dès 1734 par Sere de Rieux ; écriture non pas instrumentale au sens donné jusqu'ici, mais de « salon » avec les raisons qui s'attachent à cette tonalité. Les fanfares du XVIII^e se distinguent surtout par la construction rythmique et les répétitions de phrases selon les règles archi-canoniques de la tradition Lullienne. A l'exécution apparaît alors ce style « à la française » que les musicologues cherchent à définir sans y parvenir-exactement ; fugitivement indiqué en doubles-croches sur les passages les plus évidemment typiques, il était fait d'une accentuation parfois très sensible, mais non d'un temps vrai ; Le Ton de Vénerie en a de toute évidence conservé le principe, et il échappe encore aujourd'hui à toute notation classique. Fanfares dont l'interprétation maintenant très claire était assez fort différente de l'actuelle, et comprise dans l'esprit de chasses également différentes de celles d'aujourd'hui. Accompagnement pour un « Spectacle en Musique » selon l'expression même de Sere de Rieux ; un spectacle classique soumis par nature aux trois unités, où celle de lieu en particulier faisait briller la savante organisation d'un terrain reconnu et préparé pour les mouvements d'une chasse, elle aussi « à la française ».

Vers 1750, les goûts et les modes changent vite ; et à cet égard, le bourgeois titré on non ne fait pas moins que son successeur en redingote, fi des idées de la veille. La musique d'expression intellectualiste s'oppose alors franchement à l'inspiration Versaillaise tout en ayant recueilli de celle-ci une image diffractée il est vrai à travers les petites Cours germaniques. Elle trouve son terrain favorable dans la musique de chambre, et l'avènement du soliste consomme pratiquement la relégation des cuivres ou en modifie la technique. C'est ainsi que le Cor des légendes du Rhin va s'imposer dans la musique bourgeoise et pour finir, au Conservatoire.

Dans la Vénerie, la chasse à l'anglaise va séduire plus que convaincre. Le « Steeple-Chase » n'est heureusement le fait ni du terrain ni de l'esprit français ; néanmoins, le rythme de la chasse s'en trouvera modifié. Au XIX^e, la Trompe, outil devenu quelque peu incommode, sera plus volontiers associée à des reminiscences musicales dont le propos et l'utilité ne seront plus ceux d'autrefois ; et les contemporains n'auront pas tout à fait tort de les tenir pour telles. La Musique s'étant éloignée de la Chasse, à peine y aura-t-elle laissé quelques traces de son passage.

Le 15 Avril 1756, Dampierre rédige son testament qui révèle l'homme et le chrétien, simple, direct et bon, tel qu'il apparaît sur le pastel de Madame Adélaïde et sur la toile de Hyacinthe Rigaud.

« ... Je laisse à mon exécuteur testamentaire le soin de me faire inhumer modestement et sans éclat, de donner cent Livres une fois payé aux pauvres et de faire dire trente Messes pour le repos de mon âme ».

Elle y entre le 17 Juin 1756.

Ainsi s'achève l'histoire de la Musique de Chasse, née avec la Vénerie des plus vieilles semences qui aient germé en terre gauloise.

L'héritage de Dampierre, porteur des dernières expressions d'une tradition millénaire, subsiste malgré tout dans la brève et fugitive contribution de la Trompe à l'action de chasse. La Vénerie a su d'elle-même retenir les vieux « mots » de son langage, mais il faut leur rendre leur sens et leur contexte historique. Probablement la Trompe doit-elle abandonner un peu de son caractère instrumental propre, pour revenir de temps en temps à l'entité que la légende populaire n'a eu curieusement de cesse de lui conserver. Ses qualités naturelles, seuls biens qui lui restent dans son dénuement, doivent nous guider quelquefois vers les richesses de douze siècles de Vénerie.

D. J. P.

Déc. 1971

REMERCIEMENTS

Au Comte Aymar de Dampierre, et au Comte Eric de Dampierre ;

A Madame de Sainte-Opportune, et à Mademoiselle Monique de Sainte-Opportune ;

Au Comte Aymar de Brosses
pour l'aimable communication de leurs documents de famille.