

L'HÉRITAGE
DE
DAMPIERRE

Trompes
et
Venerie

L'héritage de Dampierre

La musique de chasse, apparemment vouée au rôle d'auxiliaire du veneur par une tradition tant populaire que cynégétique, a traversé modestement les quelques deux derniers siècles de l'histoire de la Vénerie sans que soit bien établie la part du présent et celle d'un passé réputé somptueux jadis. La Vénerie 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 rappelait 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 Vénerie 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 Vénerie 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 Vénerie 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. Egalement 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 Romantisme 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, 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 quantique de l'ordonnance harmonique, inaccessible, et d'essence tenue pour surnaturelle. Sous différé-

rentes 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 déjà 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 oeuvre 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 I^{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 " Authentique " 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 Vénérie au XVe ; elles n'en sortiront plus jusqu'au milieu du XVIIIe.

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 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 Grégoire, correspond clairement à l'entrée de la troisième Octave des cuivres naturels dans la pratique instrumentale. Le modèle figuratif en a été donné au XVIe 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 au XVIe et XVIIe 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 XVIIe 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 XIXe, elles s'établissent clairement selon les neuf intervalles 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 au XVIIe et XVIIIe. 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 Musi-

que. 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 RE₀, 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 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 tapisseries 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 Vénérie ; 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 Vénérie avec les trois genres bien connus qui répondent ainsi à une chronologie et à des définitions étonnamment précises : les " CORNURES " de la 2^{de} Octave ; les " TONS " et " APPELS " de la 3^e Octave ; les " FANFARES " de la 4^e 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 pas seulement au XVIIIe, 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 importe 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 XIVe 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 FERRIERES, et dans le "Livre de Chasse" de Gaston III de FOIX "Phoebus" (1331-1391) ; une sous CHARLES VI dans le "Trésor de Vénérerie" de Hardoin 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 Hardoin 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 signalisation 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 4 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 forme 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 MOLIERE 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. 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