



La Sensibilité musicale au Temps de Shakespeare

Il est généralement admis que l'une des caractéristiques de notre époque est l'importance excessive conférée à l'art musical, cet art essentiellement émotif, féminin, anti-intellectuel. La musique est l'un des pièges, tendus par Belphégor, dans lesquels s'est empêtré si stupidement le XIX^e siècle; la thèse est trop connue pour qu'il soit besoin de la développer.

On se trouve donc un peu étonné quand on s'aperçoit, par la lecture d'une pièce, d'un poème, d'une page de mémoires, qu'à l'époque de la Renaissance la musique tenait dans les existences extérieures et intérieures une place beaucoup plus considérable que de nos jours. Nous avons pu constater, grâce aux

publications ronsardiennes si heureusement suscitées par un centenaire (1) à quel point la sensibilité des poètes de notre Pléiade était musicale; une lecture, même superficielle, de Shakespeare, réserve une surprise analogue.

Pour qui voudrait approfondir cette étude, il existe un guide excellent où se trouvent rassemblés avec beaucoup de soin, de goût, et un sens tout anglais de la réalité pratique, de nombreux renseignements sur la musique en Angleterre au XVI^e siècle; c'est le petit livre de Naylor, que tout Shakespeare et tout amateur de musique doit posséder dans sa bibliothèque (2).

Notons tout d'abord qu'au XVI^e siècle, en Angleterre, la culture musicale est répandue à un degré qui nous est, hélas, inconnu. Un gentilhomme qui, après souper, n'est pas en mesure de déchiffrer sa partie d'un madrigal à quatre voix est considéré comme chez nous le balourd qui refuse de s'asseoir à la table de bridge. Un professeur, se promenant dans la campagne avec son élève, l'invite à improviser un « déchant » sur son propre « plain-chant ». Le premier souverain moderne de l'Angleterre, Henry VIII, est non seulement poète (si on lui peut attribuer le quatrain vivant et sensuel du « manuscrit royal »), mais musicien, auteur, nous dit Erasme, d'offices religieux. Catherine d'Aragon, sa première femme, semble avoir eu réellement pour la musique le goût que lui prête Shakespeare; Anne Boleyn est une admiratrice de Josquin. Le *virginal* de la reine Elisabeth demeure conservé à South Kensington, et le recueil établi, à son intention, pour cet instrument, au musée Fitzwilliam à Cambridge. Le goût et le sens de la musique étaient universels; Shakespeare ne représente rien d'in vraisemblable quand il montre un colporteur et deux filles de ferme qui improvisent un chant en parties (3).

Nombre de scènes, dans Shakespeare, sont bourrées d'allusions à la technique musicale qui seraient restées incompréhensibles si le public n'avait pas été au courant de cette technique. Par exemple, dans *Les Deux Gen-*

(1) Voir notamment l'étude de M. Photiadès (*Revue de Paris*, 15 février 1925 et ss.) et le numéro de mai 1924 de la *Revue Musicale*.

(2) *Shakespeare and Music*, with illustrations from the music of the 16th and 17th centuries, by Edward W. Naylor, M. A., Mus. Bac., London, Dent et Co, 1896.

(3) *Conte d'hiver*, IV, 3. Cf. Naylor, *op. cit.*, pp. 78-82.

tilshommes de *Vérone* (l'une de ses premières pièces), on lit (acte I, scène 2, entretien de Julia et de Lucetta) dix-huit vers de suite dont il n'est pas un qui ne contienne de jeu de mots empruntant le vocabulaire de la musique. Pour les expliquer aux lecteurs anglais d'aujourd'hui, Naylor emploie autant de lignes de prose; s'il fallait en outre indiquer pourquoi chacun de ces jeux de mots est intraduisible en français, deux pages ne seraient pas de trop. D'autres allusions, plus claires et émeuvantes, se retrouvent par la suite de la même pièce (IV, 2) (1).

L'organisation des danses suit une véritable progression symphonique (2). A la cour d'Elisabeth, dit Selden, le bal était ouvert par des « mesures graves »; ensuite venaient la Courante et la Gaillarde, puis la *Trenchmore* (ce qui semble correspondre à *frenchmore*, danse « franco-moresque — une moresque peut être française tout comme aujourd'hui une *scottish* être espagnole), et pour finir, la « danse du coussin » (sans doute de l'oreiller), sorte de galop auquel tout le monde participait, « seigneur et valet, dame et fille de cuisine sans distinction » (notre démocratie ignore ces mélanges). Roméo, écoutant de loin les accents du bal, se trouvait entendre une suite d'orchestre toute servie.

(1) Citons encore *Roméo et Juliette* (III, 5), *Le Roi Lear* (I, 2), *Les Joyeuses Commères de Windsor* (I, 3), *Périclès* (I, 1), *Hamlet* (III, 2), *Henry IV* (III, 1), *Lucrèce* (vers 1124 et ss.), où les allusions musicales sont absolument spontanées.

Dans *Richard II* (V, 5) ainsi que dans les passages cités plus loin de la *Douzième Nuit* et du *Marchand de Venise*, l'allusion est provoquée par une musique de scène. Dans la *Mégère apprivoisée* (I, 1; II, 1; III, 1), les termes techniques sont commandée par la situation, puisqu'un des personnages se fait passer pour un professeur de chant; qu'on compare cependant ces scènes avec les scènes analogues de Molière ou de Beaumarchais (en n'oubliant pas que ce dernier connaissait Shakespeare).

Après Shakespeare, les allusions à la technique musicale deviennent plus rares, plus vagues; la suivante, que nous empruntons au beau chant de Pâques de George Herbert, est d'ordre plus général, et ne se recommande que par l'audacieuse inversion des termes :

« ... Eveille-toi, mon luth, exécute ta partie — de tout ton art — La Croix enseigne à tout ce qui est bois de résonner au nom — de Celui qui l'a portée — Ses membres tendus enseignent à tout ce qui est corde le ton — le meilleur pour célébrer le jour très exalté... »

(Cf. *The Temple, sacred Poems and Private Ejaculations*; Cambridge, 1633). — George Herbert était grand amateur de musique et disait que son « Paradis terrestre » était le temps qu'il passait, dans la cathédrale de Salisbury, à prier en écoutant des chants d'église (Walton).

(2) On voit par là que l'aperçu de M. Combarieu, qui fait remonter la synthèse orchestro-musicale à la Guerre de Trente Ans, n'est pas exact.

Telle était la place que la musique tenait dans la vie matérielle de l'époque; si l'on passe à la *sensibilité*, il faut reconnaître qu'ici Shakespeare occupe une position particulière et nous paraît singulièrement moderne; entre Spenser, par exemple, et lui, distants seulement de douze ans, il y a, à cet égard, un abîme. On peut — si l'on a quelque loisir — lire page après page de *Faerie Queene* sans y trouver aucune allusion musicale intéressante. Si, dans une strophe de l'*Epithalamion*, il est question de menestrels, c'est simplement parce que le somptueux cortège, au nombre merveilleux, qui se déroule d'une strophe à l'autre, ne pouvait s'en passer. Le terme de « déchant » est employé, un peu plus haut, avec une justesse toute approximative.

Des personnages shakespeariens, au contraire, la vie intérieure s'ordonne musicalement, fourmille d'images dénotant la plus intime familiarité avec l'art musical. Le « pouvoir du son » est senti, exprimé, mieux que par aucun des poètes qui ont suivi, à l'exception des romantiques allemands et de ceux qu'ils ont inspirés (1); rarement, dans Shakespeare, le sentiment de la musique revêt l'aspect que nous appellerions « littéraire ».

Il n'y a pas lieu d'insister sur les professions de foi platoniciennes, telles que celle de Lorenzo dans le *Marchand de Venise* (V, 1) :

« Il n'est aucune des orbes que tu vois, même la plus petite, qui dans sa révolution ne chante comme un ange, formant chœur avec les chérubins aux yeux enfantins. Une telle harmonie existe pour les âmes immortelles; mais tant que ce boueux et caduc vêtement nous enserre de sa grossièreté, nous ne pouvons l'entendre. »

C'est là développement d'école, analogue à celui qu'on retrouve dans Milton (*Hymne de Noël*). Mais tout ce que dit Shakespeare quant à l'influence de la musique sur la vie intérieure est au contraire observé, vécu. Pour nous en assurer, ouvrons tout d'abord Hawkins, lisons l'anecdote suivante, relative à la reine Elisabeth, qu'il emprunte aux mémoires de Melvil :

« Le même jour après dîner, mylord de Hunsdean me mena dans une galerie solitaire, où je pourrais entendre quelque musique, — où je pourrais entendre, mais il n'osait

(1) Nietzsche, d'Annunzio, etc. Cf. à cet égard les études de M. André Ceurey (*Musique et Littérature* Bloud et Gay, 1923.)

pas me le dire, la reine jouer du virginal. Après avoir écouté un peu, j'écartai la tapisserie qui se trouvait tendue devant la porte de la chambre et restai debout un moment, entendant la reine qui jouait extrêmement bien; mais elle cessa soudain dès qu'elle se fût retournée et m'eût aperçu. Elle parut surpris de me voir et s'avança en faisant le geste de me frapper avec la main, déclarant qu'elle n'avait pas l'habitude de jouer devant des hommes, mais *seulement quand elle était solitaire pour dissiper sa mélancolie.* »

C'est donc d'après nature que Shakespeare représente la reine Catherine se faisant jouer du luth « pour chasser les troubles de son âme » (*Henry VIII*, III, 1). Prospero annonce et résume toutes les théories sur le caractère magique des sons lorsqu'il parle (*Tempête*, V, 1) d'« un air solennel, le meilleur réconfort pour une fantaisie incertaine ». Nulle part cet aspect de la musique n'apparaît mieux que dans la *Douzième Nuit*; chacun se rappelle l'entrée du duc au début de la pièce :

« Si la musique est la nourriture de l'amour, continuez à jouer; donnez-m'en trop, afin que rassasié, mon désir tombe malade et meure. — Cette phrase encore : Comme elle finit en mourant! (1) Elle a pénétré mon oreille comme le doux son qui respire sur une plate-bande de violettes, souffle et parfum à la fois (2). Cessez! Ne jouez plus! Ce n'est plus aussi doux maintenant. »

Insatiable de musique, le duc en réclame encore au second acte (scène 4) :

« Maintenant, bon Cesario, cet air de chant, cet air vieux et démodé que nous avons entendu la nuit dernière; il me semble qu'il soulagerait mieux ma passion que des morceaux plus vifs... » (3)

Mais Feste, le chanteur, est absent. Le duc l'envoie chercher, et en attendant se fait *jouer* la mélodie; on saisit ici, sur le vif, la genèse de la musique autonome.

(1) Naylor signale comme répondant à cette description une pavana de Gibbons dans le recueil intitulé *Parthenia*.

(2) Cf. Baudelaire.

(3) Le thème a été traité avant Shakespeare; cf. le charmant et naïf *Where griping grief* de Richard Edwards (1523-1566). Trente ans après lui, tel passage de Robert Herrick (*Hesperides*, 227 : *A la musique, pour calmer sa fièvre*) évoquant curieusement une strophe d'Edgar Poe (*For Annie*), apparaît bien, non comme un développement littéraire, mais comme une expérience de la vie réelle :

« ... Et donne-moi un tel repos — que moi, pauvre moi — je puisse penser désormais — que je vis et meurs — parmi les roses... »

L'un des premiers, Shakespeare a noté, non sans étonnement, le caractère trouble, indécis, des émotions musicales. « Je ne suis jamais gaie quand j'entends une douce musique », dit Jessica, qui a un sentiment profond, hébraïque de la musique — zélatrice déjà de Belphégor! Les explications que lui en propose Lorenzo (*Marchand de Venise*, V, 1), éclatantes poétiquement, et flatteuses pour les habitués des concerts, ne satisfont, idéologiquement, ni le lecteur, ni même, c'est visible, le poète. Déjà celui-ci avait, dans *Mesure pour Mesure* (IV, 1), lorsque Mariana parle d'une musique qui avait « déplu à sa joie et plu à sa tristesse », mis dans la bouche du duc une remarque sur l'*ethos* ambigu de l'art des sons. Peut-être faut-il voir un écho de la même préoccupation dans le commentaire de Thésée (*Songe d'une Nuit d'Été*, V, 1), regardant le programme des comédiens ambulants :

« Joyeux et attristant... c'est dire de la glace chaude, une neige merveilleusement singulière... Comment trouverons-nous la résolution de cette dissonance? »

Le même problème inspire l'éclatant début du VIII^e sonnet :

Music to hear, why hear'st thou music sadly?

Une telle « attaque » ne peut pas plus se traduire que celle de la *Symphonie en sol mineur*; poursuivons, nous en tenant au sens littéral :

« ... Pourquoi es-tu triste en entendant la musique?
 Douceur ne combat point douceur, joie se réjouit de joie,
 Pourquoi aimes-tu ce que tu reçois sans plaisir,
 Ou bien pourquoi es-tu heureux de recevoir ta souffrance?
 « Si l'exacte harmonie de sons bien accordés
 En mariage unis, offense ton oreille,
 Ils ne font que t'adresser un doux reproche... » (1)

(1) La notion reparait çà et là, par exemple dans les effusions lyriques, mystiques, — on n'ose dire claudeliennes, mais on y songe quelquefois, — de Richard Crashaw :

« Eveillez-vous au nom — de Celui qui ne dort jamais, toutes choses qui sont — ou, ce qui est le même, — qui sont musique.

« Répondez à mon appel — entourez-moi — aidez-moi à méditer un chant immortel. — Venez, doux ministres de joie plaisante et triste. »

(Sur le Nom qui est au-dessus de tous les noms.)

(Comme chacun sait, le doux reproche adressé à Mr. W. H. est celui de ne se point marier.)

Dans tous ces passages, nous retrouvons le « dolorisme » musical où l'on voit généralement un attribut romantique; même le décor romantique de la sensation musicale, l'ombre, le clair de lune, ne sont point oubliés. Portia et Nerissa se demandent pourquoi la nuit accroît le charme des sons; Lorenzo, seul avec Jessica, formule la théorie du nocturne (*Marchand de Venise*, V. 1) :

« Comme la lumière de la lune se pose doucement sur ce banc! Asseyons-nous ici, et laissons les accents de la musique pénétrer nos oreilles; la calme sérénité de la nuit ajoute à l'effet des douces harmonies. »

Enfin, toute explication freudienne de la perception musicale ne peut que prendre comme épigraphe la réponse de Viola au duc (*Douzième Nuit*, II, 4) :

« Elle [la mélodie] trouve un écho dans le siège même où trône l'amour. » (1)



Nous trouvons rassemblés chez Shakespeare et, à un moindre degré, chez ses contemporains, les éléments d'ordre psychologique auxquels les grands musiciens romantiques (à commencer par Mozart) ont fait appel, deux cents ans plus tard, pour instaurer la musique autonome. Le sentiment de la musique pure était d'autre part, semble-t-il, si profondément développé, que de bons historiens de la musique ont pu considérer les polyphonistes flamands et italiens du XVI^e siècle comme étant des instrumentistes de cœur. Pourquoi l'art des sons n'a-t-il pas, dès cette époque, réclamé son autonomie, essayé de réaliser des œuvres indépendantes, susceptibles de prendre la place accordée à la tragédie musicale, à l'oratorio?

Notons tout d'abord que ce caractère « instrumental » des polyphonistes cinquecentistes est plus apparent que réel; il serait plus exact de dire qu'ils

(1) Dans ce même ordre d'idées, nous n'osons vraiment pas citer les recommandations équivoques que Cloten (*Cymbeline*, II, 3) adresse aux musiciens avant qu'ils donnent une sérénade à Imogène!

ont le sentiment de la phrase musicale *abstraite*; leurs thèmes peuvent aussi bien être joués que chantés (*buone di cantare e sonare*, diront un peu plus tard les Gabrielli; *apt for viols and voyces*, déclarent les madrigalistes anglais). Mais un morceau à double fin est forcément limité par les ressources de l'instrument le moins étendu (au triple point de vue de l'acuité, de l'intensité et de la rapidité), c'est-à-dire la voix : la polyphonie de la Renaissance, en réalité, est avant tout vocale; tout en privant le chant des inflexions émotives, des expressions dramatiques que permet la monodie, elle ne donne point aux instruments la possibilité de déployer leurs ressources de timbres, de faire entendre leur accent propre (1).

Quels étaient d'ailleurs ces instruments? Nous lisons des énumérations impressionnantes; en 1566, Gascoyne fait accompagner les scènes mimées de *Jocasta* par des « violes, cithares, bandores, cornets, trompettes, trombones, fifres et flûtes à bec (2). » Mais ces diverses voix se succédaient plutôt qu'elles ne se combinaient. Les musiciens hésitaient d'ailleurs à tenter des mélanges de timbres; la « musique rompue » (3) leur paraissait un terrain redoutable et plein de précipices.

Les violes, qui formaient le fond de la matière orchestrale, ne se prêtaient ni à des mouvements rapides, ni à un jeu vigoureux; leurs dimensions, leur forme, leurs sextuples cordes, tout constituait obstacle. Et pourtant l'Angleterre ne voulut point, pendant longtemps, admettre autre chose; en 1651, les amis avec lesquels Anthony Wood se réunissait pour jouer, à Oxford, considéraient encore le violon comme un instrument vulgaire, bon pour des baladins; le fond de leur groupe musical consistait en violes, combinées par trois ou quatre et soutenues par un orgue de salon ou un virginal.

(1) La loi est d'ailleurs générale; toute synthèse constructive éteint, noie le caractère propre des voix, des timbres, et par là assure le mérite de la nouveauté aux tentatives faites en vue de dégager ce caractère. A des degrés et avec des modalités diverses, ceci s'applique aux périodes qui ont suivi Palestrina, Bach, Beethoven, Wagner : à chaque fois il semble que la musique bondisse, joyeuse et avide de vivre, hors d'un vêtement trop serré.

(1) *Still-pipes*. Je ne garantis pas la traduction.

(1) *Brokenmusic*. Cf. Bacon, *Sylva Sylvarum*, et les travaux d'Aldis Wright. Il semble que le terme ait eu plusieurs significations distinctes (Cf. Naylor, *op. cit.*, pp. 30-31).

Pour les instruments à vent, nous les voyons surtout usités, et ceci jusques et y compris Purcell, comme doublures des voix supérieures — à l'exception naturellement des trompettes, dont il n'est fait usage que dans des circonstances particulières.

Ne disposant, pour une synthèse constructive, que de ressources aussi limitées, rien d'étonnant que les musiciens aient préféré passer à l'analyse; deux catégories d'instruments se prêtaient particulièrement à des recherches dans ce sens, le violon et sa famille, la voix humaine; de telles recherches pouvaient être menées concurremment — et l'ont été — dans l'ordre de la technique et dans l'ordre de l'expression émotive. Il était naturel que ces tentatives, que les découvertes auxquelles elles ont conduit, eussent lieu dans le pays où la synthèse polyphonique n'avait jamais été (tout comme la structure gothique) qu'une importation, c'est-à-dire en Italie.

Cependant, dans le Nord, de Schütz à Bach et Hændel, plus tard de Mozart (qui se « septentrionalise » en mûrissant) à Wagner, les constructeurs guettent les résultats, avides d'incorporer dans leurs édifices sonores les riches matières venues des pays du soleil. Mais l'Angleterre participe de moins en moins à cette utilisation; après avoir, à une génération, donné Purcell, elle n'a plus, à la génération suivante, qu'un grand musicien importé; ensuite elle devient île (1), ne trouve personne à opposer à Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, — ni même à Rameau, Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur.

C'est une véritable énigme historique qui nous est ainsi posée. Comment ce peuple qui se vante, et de manière plausible, d'avoir le premier pratiqué la polyphonie, où nous rencontrons, au XVI^e siècle, la culture musicale la plus répandue, la sensibilité musicale la plus raffinée, qui a vu naître, au XVIII^e avec Coleridge, Byron, Shelley, Keats, des poètes empreints des qualités musicales les plus rares, qui a toujours recherché et bien accueilli les grands compositeurs, a-t-il si peu donné, à l'époque romantique, dans le domaine de la musique pro-

(1) Chose curieuse, c'est au moment même où s'accroît l'insularisme politique de l'Angleterre que le souffle lyrique s'y incorpore dans la forme plus concrète, la moins susceptible de se prêter à des communications internationales...

prement dite? Faut-il voir là l'effet d'une certaine difficulté — sensible dans les domaines de la peinture, de la science, de la philosophie, de la politique, à suivre les activités pures, d'un certain défaut d'esprit d'abstraction? Faut-il admettre, ce qui n'est pas invraisemblable *a priori* (1) que les prédispositions géniales ne sont pas toujours spécifiques, peuvent se réaliser de manières diverses selon les milieux où elles prennent naissance? Dans ce cas l'esprit shakespearien, que nous avons vu flotter de la poésie à la musique, d'une forme plus concrète à une forme plus abstraite, se serait définitivement incarné, apportant avec lui un maximum de richesse lyrique, dans les grands poètes que nous venons de citer et leurs successeurs; c'est parce qu'ils ont eu Shelley que nos voisins d'outre-Manche n'ont pas eu de Beethoven; s'ils trouvent que leur part n'a pas été la meilleure, ils ne peuvent raisonnablement se plaindre de ne pas les avoir eues toutes.

LIONEL LANDRY.

(1) Wallaschek a étudié la question (*Primitive Music*).

