

BAROQUE

Baroque

5 | 1972

La fête théâtrale et les sources de l'opéra

La musique et le thème littéraire dans l'« auto sacramental » de Calderón, « no hay más fortuna que Dios »

N. D. Shergow



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/385>

DOI : 10.4000/baroque.385

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

N. D. Shergow, « La musique et le thème littéraire dans l'« auto sacramental » de Calderón, « no hay más fortuna que Dios » », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/385> ; DOI : 10.4000/baroque.385

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

La musique et le thème littéraire dans l'« auto sacramental » de Calderón, « *no hay más fortuna que Dios* »

N. D. Shergow

- ¹ L'« auto sacramenta » *No hay más fortuna que Dios* fut joué à Madrid, en 1652 ou 1653¹. C'est une de ces pièces de la Fête-Dieu, écrites pour être représentées en plein air, et dont le décor, qui est très élaboré et coûteux, est construit sur de grands chars qui se placent autour de la scène². À cette époque, on donnait deux « autos » par an, et pour chacun on utilisait quatre chars, ou « carros ». Les « autos » se jouaient en premier lieu devant le Roi dans son Palais, puis devant les Conseils d'État, et devant le Conseil de la Ville. Il y avait aussi des représentations pour le peuple sur la Plaza Mayor et, tout à côté, à la Puerta de Guadalajara ; et après la Fête-Dieu, ils se répétaient dans les théâtres publics, où les spectateurs payaient leur entrée, comme pour les « comedias » qu'ils y voyaient au cours du reste de l'année. Les « autos », qui sont des pièces religieuses, pleines d'une allégorie et d'un symbolisme extrêmement complexes et subtils, étaient toujours accompagnés d'une petite pièce préliminaire, nommée la « loa », et ils se terminaient par une farce ou « entremés ». Les « autos » sont des drames, et non des opéras ; mais dans toutes ces pièces, bien qu'écrites par Calderon ou par d'autres auteurs, il y a toujours un élément musical, qui n'est pas purement décoratif, mais qui apporte une contribution décisive au développement du thème et de l'action.
- ² Dans l'édition des « autos » de Calderon faite par Don Pedro de Pando y Mier en 1717, chaque pièce est accompagnée d'une « loa » ; mais celle qui précède *No hay más fortuna que Dios* ne correspond pas à l'« auto », et n'est pas authentique³. Dans toutes les « loas » cependant, sont utilisées les mêmes techniques de l'allégorie et du symbolisme que dans les « autos » mêmes, et il y a toujours un rôle pour les musiciens. Ces musiciens sont toujours ceux de la troupe d'acteurs chargée de la représentation, mais les documents de l'époque prouvent qu'il était possible de recourir aussi aux services de ménestrels et de trompettes spécialement engagés ; mais ceux-ci étaient en toute probabilité peu

nombreux, et servaient seulement à produire des sonneries ou des fanfares⁴. Nous ne savons pas qui est le compositeur de la musique de *No hay más fortuna que Dios*, laquelle est malheureusement perdue. Pour d'autres « autos » de Calderón, écrits par la suite, la musique fut composée par Juan Hidalgo, musicien de la Chapelle Royale, qui fournit aussi celle des « zarzuelas » et d'autres œuvres représentées à la cour⁵. Les noms d'autres compositeurs, aussi membres de la Chapelle Royale, figurent dans les comptes spécifiés de certaines années, comme par exemple Cristobal Galan en 1664, ou Juan Alonso Basurto, qui travailla avec Hidalgo en 1665⁶.

- 3 La représentation de *No hay más fortuna que Dios*, en 1652 ou 1653, commence par une « loa », ou bien une de celles qui apparaissent dans l'édition de Pando, attachée à un autre « auto », ou une autre, aujourd'hui inconnue. Pour l'« auto » même, il faut imaginer un décor qui se compose de deux chars placés derrière la plateforme scénique et faisant face aux spectateurs, et deux autres, un de chaque côté. Ces chars avaient un étage supérieur et un étage inférieur, et c'était par ceux-ci que les acteurs et les actrices faisaient leurs entrées et leurs sorties de scène. Les chars servaient aussi de vestiaire, et c'est là que se plaçaient les musiciens, qui, dans *No hay más fortuna que Dios*, ne paraissent jamais sur la scène. Sur chacun des chars qui font face aux spectateurs, était construit, pour *No hay más fortuna que Dios*, un arbre ; mais ces arbres, qui se trouvent à l'étage supérieur du char, sont cachés à l'intérieur, et les indications scéniques montrent que les chars doivent s'ouvrir pour les révéler. L'« auto » commence par l'ouverture d'un de ces chars, pour montrer son arbre, du tronc duquel sort le Démon, un poignard à la main⁷. L'arbre est celui de L'Eden et, au cours d'une représentation symbolique de la tentation d'Adam et de la chute de l'Homme, le Démon écrit sur l'écorce, avec son poignard, les mots suivants :

Muerto aqui yace vivo
todo el genero humano. (vv. 7-8)

- 4 Dans la scène qui suit, il dialogue avec un personnage allégorique, la Malice de l'Homme, et il propose le thème ou « argumento » de l'« auto ». Ce thème est une variation du *theatrum mundi*, déjà traité par Calderón dans un autre « auto », *El gran teatro del mundo*, environ vingt ans auparavant. Selon l'idée du Démon, toute la terre sera la scène ou « teatro » où sera montré le mécontentement des hommes avec la condition sociale dans laquelle ils se trouvent. Chacun est insatisfait de ce qu'il possède, et ne se rend pas compte du fait que, comme dans *El gran teatro*, son rôle ou sa place dans l'ordre de la société a été donné par la justice distributive de Dieu. Au contraire, tout le monde croit que son rôle est venu seulement de la main capricieuse de la Fortune, fausse déesse inventée par le Démon, et dont la connaissance est répandue par la Malice : mais il n'y a pas de fortune sauf Dieu : *No hay más fortuna que Dios*. Dans *El gran teatro del mundo*, les personnages de la « comédie de la vie » reçoivent leurs rôles ou « papeles » de Dieu le Père, qui, dans l'allégorie, est le chef de leur troupe, l'« autor de comedias ». Dans *No hay más fortuna que Dios*, il est remplacé par le concept abstrait de la Justice Distributive, qui apparaît comme personnage allégorique dans l'« auto », et qui, comme représentante du vrai Dieu, s'oppose au Démon et à sa fausse déesse la Fortune⁸. Ce contraste a son parallèle dans les deux chars qui se trouvent derrière la scène, car si l'un est le char du Démon, avec l'arbre d'où il sort au commencement de la pièce, l'autre est le char de la Justice Distributive, qui porte aussi un arbre, qui se révèle quand s'ouvre le char. Au pied de l'arbre de la Justice Distributive reposent des figures endormies, qui sont les hommes avant de naître. Sur les branches de l'arbre se trouvent des objets symboliques, nommés « insignias », qui correspondent aux différents rôles que les personnages doivent jouer

dans la vie, et quand la Justice Distributive secoue les branches de l'arbre, ces objets tombent chacun sur le personnage qui doit le recevoir⁹. Dans *El gran teatro del mundo*, les rôles sont généralement concrets: le roi, l'homme riche, le fermier, l'homme pauvre, l'enfant; mais dans *No hay más fortuna que Dios*, ils sont plus abstraits. Le roi devient le Pouvoir, el Poder. Le fermier, qui est le « labrador », dans *El gran teatro*, est maintenant « la Labranza »; l'homme pauvre est « la Pauvreté »; et le soldat, qui n'apparaît pas dans *El gran teatro*, est nommé « la Milice ». Calderón conserve seulement les deux abstractions, « la Hermosura », qui est la Beauté, et la Discrétion, ou « Discreción ». Chacun, alors, reçoit son « insignia »: une couronne de laurier et un sceptre pour le Pouvoir; un miroir pour la Beauté; un livre pour la Discrétion; une épée pour la Milice; une béquille pour la Pauvreté; une bêche pour le fermier. Il y a aussi une croix, qui est un « don volontaire », et que les personnages, par l'exercice de leur libre arbitre, peuvent accepter ou rejeter¹⁰.

- 5 C'est dans cette scène de la distribution des rôles que Calderón introduit pour la première fois un élément musical, car, en s'adressant aux mortels, la Justice Distributive chante ses vers :

Despertad a la vida, mortales,
 despertad, despertad a la vida ;
 y admitiendo cada uno el estado
 en que Dios quiere que nazca y que viva,
 las gracias le dad
 del bien que os envía ;
 y nadie al nacer
 se alegre o se aflija,
 porque hasta la muerte
 no hay dicha o desdicha. (vv. 234-243)

- 6 Cette strophe chantée est suivie de trois strophes parlées, mais qui ont pour refrain les deux premières, les vers « Despertad a la vida, mortales,/ despertad, despertad a la vida », et la troisième la strophe entière, comme je l'ai citée. Les indications scéniques spécifient « canta » pour les vers chantés et « representa », pour les vers parlés. Ce discours de la Justice Distributive constitue le message envoyé par Dieu aux hommes. Il les éveille : à la vie, et il exige qu'ils acceptent leur condition sociale sans se plaindre, parce qu'elle est voulue par Dieu, et elle fournit le moyen de vivre bien, et de faire ainsi son salut :

pues ningun estado es malo
 como el hombre en él sea bueno. (vv. 256-257)

- 7 Vu d'autre manière, c'est la voix de Dieu qui se fait perceptible aux hommes, au moyen de cette musique, ou de ce chant, qui est un écho de l'harmonie céleste, établie par Dieu. Cette harmonie a son parallèle dans l'harmonie du monde, qui comprend l'ordre de la société. En acceptant son rôle social, l'homme vit « harmonieusement », en conformité avec la volonté de Dieu.
- 8 La philosophie de la musique de Calderón a été le sujet d'une brillante analyse faite par mon ami et collègue M. Jack Sage¹¹. M. Sage a démontré que cette philosophie a pour base le concept de l'harmonie céleste, qui apparaît pour la première fois dans les œuvres des philosophes grecs, et qui est alors adopté par les Pères de l'Église, et notamment par saint Augustin, source de tant d'idées de Calderón. M. Sage écrit que c'est à saint Augustin plus qu'à tout autre philosophe que Calderón doit le cadre de son idéologie musicale. Il explique aussi que saint Augustin apporte au concept de l'harmonie céleste une autre idée, qui est très importante pour comprendre les interventions musicales de *No hay más fortuna que Dios*. Il fait une distinction entre la musique vraie et la musique fausse, disant

que la musique vraie est l'harmonie céleste, et que l'harmonie du monde est aussi « vraie » en tant qu'elle est fidèle écho de l'harmonie céleste ; mais la musique sensible, et surtout la musique du théâtre, est fausse et dépravée, et même l'on pourrait dire qu'elle n'a rien d'une musique. Pour Calderón, donc, la chanson de la Justice Distributive est un exemple de la musique vraie qui reflète l'harmonie céleste ; mais dans sa troisième intervention musicale, il introduit un contraste entre la musique vraie et la musique fausse, qui est évidemment inspiré de cette distinction faite par saint Augustin.

- 9 Nous avons déjà vu, dans la première scène, qu'il y a un contraste entre le char qui porte l'arbre du Démon, et le char qui porte l'arbre de la Justice Distributive. C'est un des nombreux contrastes introduits par Calderón entre le Mal et le Bien, lesquels, d'ailleurs, apparaissent comme des personnages de l'œuvre. La Justice Distributive invoque « le commun Bien des mortels » (v. 588), et ce personnage entre en scène, emmitouflé dans sa cape. Cette cape est symbolique, et veut dire que, même si le Bien est partout, même dans les couches les plus misérables de la société, il ne se reconnaît pas comme tel. Il est un Bien, mais « un Bien pénible », comme il l'explique dans les quatre vers de cette *seguidilla*, qu'il chante à la Justice :

¿ Qué pretendes, Justicia,
de un Bien penoso,
que teniéndole muchos
le estiman pocos ? (vv. 592-595)

- 10 La Justice ordonne qu'il enlève la partie de la cape qui lui masque le visage, afin que tous puissent le voir et le connaître. Le Bien obéit à l'ordre, avec ces quatre vers qui sont aussi chantés :

para ver qué sacas
de un Bien penoso,
que teniéndole muchos
le estiman pocos. (vv. 610-613)

- 11 Par contraste avec ces deux figures, le Démon invoque « le commun Mal des mortels » (v. 626), et celui-ci apparaît sans cape, ou « descubierta », découvert. Lui aussi, il chante à son maître, employant des mots qui sont très semblables à ceux de la chanson du Bien :

¿ Qué pretendes, Lucero, de un Mal gustoso,
que teniéndole muchos
e apartan pocos ? (vv. 632-635)

- 12 Le Démon déguise le Mal avec une cape, qui est aussi symbolique : le Mal ne se voit pas pour ce qu'il est, mais paraît « gustoso » ou agréable. Dans le second vers de sa chanson, il promet de parcourir tout le globe céleste :

sin que nadie conozca
que hay Mal gustoso,
que teniéndole muchos
le apartan pocos. (vv. 644-647)

- 13 Il y a un étroit parallélisme dans cette scène, qui commence par les mots : « ¡ Común bien de los mortales ! », prononcés par la Justice Distributive, et « ¡ Común Mal de los mortales ! », prononcées par le Démon. Le Bien et le Mal ont chacun sa cape, qui couvre sa vraie nature. Le Bien est révélé à l'homme par ordre de la Justice, mais le Mal est couvert par le Démon afin qu'il ne se reconnaisse pas. L'image des capes est une image visuelle, et elle est développée dans la scène suivante, quand la Malice, au moyen d'une ruse, échange les deux capes, de sorte que le Mal apparaît avec la cape du Bien, et le Bien avec la cape du Mal. Cet échange est préfiguré dans les chansons qui parlent du « bien pénible » et du

« mal agréable », et qui offrent une image musicale pareille à l'image visuelle des capes. Le Mal et le Bien chantent une *seguidilla* de structure parallèle. Il n'est donc pas difficile de deviner que ce parallélisme s'étend à la musique, et que ces deux *seguidillas* ont le même air, avec, peut-être, des variations appropriées. Il est possible qu'il ait été un air populaire de l'époque, connu de tous les spectateurs.

- 14 Dans cette deuxième intervention musicale, il n'est pas question de la musique vraie ou de la musique fautive, mais d'une image musicale de la confusion entre le Bien et le Mal, et des apparences trompeuses. C'est au cours de la scène suivante, et dans la troisième intervention musicale, que Calderón introduit ce contraste. Après le changement de capes, le Bien et le Mal restent sur scène. Le Pouvoir entre, orgueilleux de son empire, mais tourmenté par son désir pour une Beauté qu'il a vue, et qu'il idolâtre. Il appelle ses serviteurs, qui sont le Bien et le Mal, et ces personnages répondent d'une seule voix : « Señor » (v. 777). Le Pouvoir, qui ne sait distinguer l'un de l'autre, insiste sur leur similarité :

¿ Quien serán aquestos
que iguales al primer paso
me responden tan a un tiempo ? (vv. 777-779)

- 15 Il demande à chacun qu'ils le conduisent à « un divin objet », qui soit le but le plus élevé et le plus digne de ses espérances et de son affection, de par sa beauté. C'est ici qu'entrent en jeu les deux autres chars, non ceux des arbres, qui sont derrière la scène, mais ceux qui se trouvent de chaque côté. Le Bien conduit le Pouvoir vers un de ces chars qui est celui de la Discrétion, qui se voit assise dans son cabinet de travail entourée de livres et de papiers¹². Le Pouvoir ne se sent pas attiré vers la beauté spirituelle de « Discreción » ; il cherche la beauté physique de « Hermosura ». C'est le Mal alors qui le conduit vers l'autre char, qui est décoré pour représenter un jardin, où l'on voit la Beauté dans son boudoir, un miroir à la main, symbole de sa vanité, avec des servantes, la Malice d'un côté et, derrière elle, les musiciens¹³. Épris de la Beauté, le Pouvoir rejette le Bien, et dit au Mal : « Ya que eres mi Bien no dudo » (v. 942) : « Je ne doute pas que tu es mon Bien ». Le Bien commente : « Mal con capa de Bien », mais le Pouvoir n'écoute pas, et reproche au Bien de l'avoir guidé à l'autre char, d'autant plus qu'il commence à entendre une douce musique :

Y más cuando escucho al viento,
siendo los coros las aves,
las fuentes los instrumentos,
y facistoles las copas,
decirla en sonoros versos... (vv. 951-955)

- 16 Les musiciens, à ce moment-là, commencent à chanter les louanges de la Beauté :

Alábese la Hermosura
de que, si en algún concepto
el hombre es pequeño mundo,
la mujer pequeño cielo,
teniendo en nevada
esfera de fuego
flechados los rayas
dei más dulce incendio. (vv. 956-963)

- 17 La Beauté donne un joyau comme récompense aux musiciens pour le « tono y letra », c'est-à-dire pour l'air et les paroles, et les invite à continuer :

y proseguid, que esas voces
y este cristal a un fin mesmo
me están diciendo que estoy

mirándome en dos espejos ;
 pues no menos me retratan
 vuestros sonoros acentos
 que sus acerados vidrios,
 cuando en iguales extremos
 alli mis aplausos oigo
 y aqui mis facciones veo,
 y de uno y de otro
 mi Fortuna infiero. (vv. 974-985)

18 La belle musique, comme le miroir, lui donne une image de sa beauté, et devient donc un second miroir ; mais si le premier est le symbole de la vanité, le second ne l'est pas moins. C'est un exemple saisissant de la musique fausse de saint Augustin, et aussi de « Mal con capa de Bien », d'une musique qui paraît agréable, mais dont les effets seront funestes.

19 Le discours de la Beauté est une glose sur les quatre derniers vers de la chanson, elle finit par joindre sa voix à celles des musiciens pour chanter : « Teniendo en nevada/ esfera de fuego... » (vv. 986-989). C'est à ce moment-là que le Pouvoir atteint le char de la Beauté, ayant abandonné la Discrétion pour elle. Il reprend l'image du miroir, en disant que si le miroir reflète la Beauté qui se voit, et la musique la Beauté qui s'écoute, dans le Pouvoir la Beauté verra l'image de sa propre domination sur l'homme. Comme ceux de la Beauté, les mots du Pouvoir constituent une glose sur la chanson, et lui aussi chante les quatre derniers vers, accompagné des musiciens (vv. 1006-1009). Si le Pouvoir est heureux d'être chez la Beauté, oublieux du vrai Bien, et se laissant tromper par le Mal, la Discrétion, dans l'autre char, ne l'a pas oublié. Triste de se voir abandonnée, elle l'a laissé suivre sa Fortune, mais elle a continué à veiller sur lui :

sigue su Fortuna,
 en tanto que yo a lo lejos
 (pues no me admite) le hago
 de mí y de ti otros acuerdos.

20 Ces « otros acuerdos », ces « autres rappels », se font au moyen de la musique. Le Pouvoir se trouve dans le beau jardin de Hermosura, jardin qui a été fait au prix du travail et de la sueur de La Labranza. La Hermosura invite le Pouvoir à jouir des délices du jardin, en des paroles qui conduisent à une autre chanson des musiciens, qui répètent les quatre premiers vers de la chanson « Alábese la Hermosura... » :

Hermosura
 Sigueme, pues, porque a un tiempo
 goces los blandos aromas
 de sus flores, los concentos
 de sus fuentes, la armonña
 de sus aves, compitiendo
 las músicas de es as voces,
 pues todo suena, diciendo ...

Coro 1
 Alábese la Hermosura
 de que, si en algun concepto
 el hombre es pequeno mundo,
 la mujer pequeno cielo.

21 C'est ici que la Discrétion intervient. De l'autre char s'élève une chanson triste¹⁴ qui contredit celle de la Beauté, et qui est chantée par un deuxième chœur:

Coro 2
 No la Hermosura se alabe,

pues de dos veces muriendo,
una con el dueño yace,
y otra yace sin el dueño.

- 22 La Beauté ne doit pas être louée... Les derniers vers constituent une énigme, incomprise de la Beauté et du Pouvoir, mais qui est expliquée par le Bien : la Beauté est périssable si la personne qui la possède meurt dans la jeunesse ; et aussi est-elle périssable si son possesseur survit, car la vieillesse tourne la beauté en laid. Il y a ici un contraste évident entre les deux sortes de musique, ou de chant. Si la musique du char de la Beauté est fautive, selon le concept dérivé de saint Augustin, la musique du char de la Discretion est vraie, et constitue encore l'écho de la voix de Dieu, en donnant à l'âme le souvenir de la mortalité humaine, et le conseil moral du *vanitas vanitatis*.
- 23 Avec une ironie qui ne peut pas être gratuite, le Mal, déguisé en Bien, conseille au Pouvoir et à la Beauté de ne pas prêter attention à la chanson triste, parce qu'elle est seulement un écho – l'écho déformé de leur propre chanson, ou de celle de leurs musiciens :
- 24 solo es, señor,
fantasía que, del eco
mal pronunciada, nos vuelve
destroncados los concentos. (vv. 1108-1111)
- 25 Le Mal conseille au Pouvoir de poursuivre ses plaisirs sensuels, qui le rendent heureux, et, accompagné des musiciens, il reprend la chanson de la Beauté :
- 26 teniendo en nevada
esfera de fuego
flechados los rayos
del mas dulce incendio. (vv. 1116-1119)
- 27 Immédiatement, les musiciens d'un autre char contredisent ce vers, et tournent les images pétrarquistes de la « sphère neigeuse du feu », le « doux incendie » et les flèches qui rappellent les flèches de l'Amour, en d'autres images du Temps qui passe :
- 28 teniendo en caduca
esfera de hielo
contra sí flechadas
las iras del tiempo. (vv. 1120-1123)
- 29 La « sphère du feu » est devenue la « sphère de la glace » et les flèches de l'Amour sont les flèches du Temps en colère.
- 30 Le Pouvoir et la Beauté s'offensent que l'on soit venu troubler leur fête, et retournent à leur propre musique, tandis que le Bien commente :
- ¡ Ay de quien
al Bien y al Mal confundiendo,
al Mal oye las lisonjas,
y al Bien turba los acuerdos ! (vv. 1166-1169)
- 31 Calderón maintenant s'emploie à créer une représentation musicale de cette confusion entre le Bien et le Mal, faisant que les deux chœurs chantent en même temps, le sens d'une chanson se mêlant au sens de l'autre : « Alábese la Hermosura » ; « No se alabe la Hermosura ». A. A. Parker a déjà suggéré que, du point de vue de la technique de la composition, il est possible que les phrases des deux chansons aient été chantées alternativement, et non de façon synchronisée, de sorte que l'on entendait ce qui suit : « Alabese / no se alabe / la Hermosura / de que / pues de / si en algun concepto / dos

veces muriendo / el hombre es pequeno mundo / una con el dueno yace / la mujer pequeño cielo / y otra yace sin el dueno »¹⁵. Cela est, en effet, plus facile à mettre en musique qu'un mélange de chanson gaie et de chanson triste, mais l'on doit quand même supposer quelque relation mélodique entre les deux chansons comme il y en avait certainement entre les deux *seguidillas* du Bien et du Mal dans la scène antérieure. Une explication possible est que les deux chansons avaient une même musique, mais que la chanson triste était en mode mineur, tandis que la chanson gaie, du char de la Beauté, était en mode majeur. Si c'était ainsi, la musique exprime encore une fois les contrastes qui se trouvent dans le thème, de Bien et Mal, Beauté et Discrétion, la Justice Distributive et le Démon, la joie de vivre et la peur de la mort.

- 32 Les deux chansons mêlées sont interrompues par le son de tambours et de trompettes – des « échos martiaux » selon le Pouvoir – qui annonce l'arrivée de la Milice. La Beauté dit :

Oid, ¿ qué tercero rumor
de militares estruendos
la confusión de ambos coros
en segunda duda ha puesto ? (vv. 1178-1181)

- 33 Le Pouvoir envoie le Mal voir qui est là, et il commande que le Bien s'informe sur la source de la chanson triste qu'ils viennent d'écouter. Le Mal rapporte que la Milice est arrivée, victorieuse et riche de trophées, que le Pouvoir dépose aux pieds de la Beauté. Quand il apprend que c'est du char de la Discrétion qu'est venue la chanson triste, il bannit ces pensées désagréables en disant à la Beauté que ce n'est qu'une jalouse qui veut se venger. La Milice, au nom du Pouvoir, a fait la conquête du monde, grâce, dit-il, à la grande déesse Fortune ; et le Pouvoir propose que tous rendent hommage à cette divinité, puisque c'est d'elle qu'ils ont reçu les biens dont ils jouissent. La Beauté approuve. Dans son jardin, chantant et dansant, ils loueront leur Fortune, en imaginant que le jardin est le temple de celle-ci :

En él
con mil alegres festejos,
cantando y bailando todos
nuestra Fortuna alabemos. (vv. 1248-1251)

- 34 Ainsi commence la danse en honneur de la Fortune : fausse danse, fausse musique, faux temple et fausses valeurs. Mais la danse se terminera par un rude choc, déjà présagé par la musique de la Discrétion.
- 35 Suivant l'allégorie de la pièce, la chanson à la gloire de la Fortune est composée par la Malice, qui l'enseigne aux mortels. C'est une autre *seguidilla*, chantée par les musiciens :

Pues de nuestras fortunas
el Bien tenemos,
duren lo que duraren
de ellas gocemos. (vv. 1255, 1257, 1260, 1261)

- 36 Pendant que les musiciens chantent, les personnages commencent leur danse : « Con esta copla, repetida de la música, bailan todos en meda, menos el Bien, que se retira »¹⁶. Si « bailan en rueda », c'est-à-dire ils dansent en rond, il est très probable que Calderón ait voulu donner ici une image visuelle de la roue de la Fortune, qui tourne et tourne. En effet, ils n'ont qu'à tendre le bras, ou même leurs « insignias », vers le centre de la roue pour donner l'impression des rayons. Plus tard, quand ils dansent de nouveau, une autre indication scénique spécifie qu'ils forment un « corro », qui est aussi un cercle¹⁷. L'impression de ballet est accentuée par l'entrée de la Pauvreté, qui s'approche de chacun

des danseurs et demande l'aumône ; mais tous refusent, et quittent la scène un par un, tandis que les musiciens répètent la chanson. La Pauvreté se plaint de la Fortune dont elle se croit victime, et rejette aussi le Bien, que les autres personnages lui précipitent dans les bras.

37 Le dénouement approche. Par une autre ruse, la Discrétion fait que le Bien et le Mal échangent de nouveau leurs capes, de sorte que chacun d'eux désormais puisse être reconnu pour ce qu'il est ; et, avec la musique et tous les autres personnages, qui se trouvent maintenant hors de la scène, la Discrétion chante la chanson de la Fortune : « Pues de nuestras fortunas / El Bien tenemos... ». Le Démon et la Justice Distributive entrent, suivis, quelques vers plus tard, par les danseurs, tandis que l'on continue à écouter la chanson, qui sert d'accompagnement à la danse. Les personnages dansent en rond, mais subitement la Beauté disparaît hors de vue, engouffrée par une trappe. La danse s'arrête. La confusion règne. On entoure la trappe et on regarde à l'intérieur, tandis que la malheureuse Beauté crie : « ¡ Ay, infelice de mí ! ». Ils cherchent à l'aider, tendant leurs bras et leurs « insignias » vers l'abîme : la bêche de La Labranza ; le bâton de commandement de la Milice ; le sceptre du Pouvoir ; la béquille de la Pauvreté. Le Bien et le Mal offrent leurs capes. Tout le monde sent que quelque chose saisit l'extrémité des « insignias » et des capes, et ils font un commun effort pour tirer la Beauté de son abîme. Quelque chose sort ; mais ce n'est pas la Beauté qu'ils ont connue, et dont les musiciens ont chanté les louanges dans le jardin d'autrefois. C'est un affreux squelette, car l'abîme est la tombe et la Beauté s'est convertie en « humo, polvo, nada y viento » : fumée, poussière, néant et vent. Ce spectacle effrayant met fin à tout chant et à toute danse. Comme tant de fois dans le théâtre de Calderón, le *memento mori* donne le choc nécessaire qui fait que les personnages abandonnent les fausses valeurs du monde et tournent les yeux vers Dieu et la religion. Cette vision de la mort de la Beauté était déjà présagée par la chanson triste du char de la Discrétion dans la scène antérieure, quand les musiciens chantaient : « No la Hermosura se alabe / pues de dos veces muriendo... » Encore une fois, l'image visuelle et l'image musicale ont une étroite correspondance.

38 Au commencement de l'« auto », c'était la Justice Distributive qui s'adressait aux mortels pour les éveiller à la vie, et dont la voix et les paroles faisaient écho à l'harmonie céleste. Dans la dernière scène, le cercle, ou la roue, a complété sa révolution, et c'est elle qui offre des consolations religieuses, et qui conseille à nouveau d'aimer Dieu et de ne pas croire à la Fortune¹⁸. Son discours, comme dans la première scène, est en partie parlé, mais il y a un refrain, sept fois répété, six fois par elle seule et une fois par elle et tous les autres personnages et qui est chanté :

Ama a un Dios que te ama,
que, hermosa y gentil,
no es deidad la Fortuna,
no, no,
la Justicia sí.

39 Ce sont les derniers vers de l'« auto », et les chars se ferment, avec la musique des « chirimías »¹⁹.

40 *No hay más fortuna que Dios* est un drame religieux, et non une « zarzuela » ou un opéra ; mais ses interventions musicales sont substantielles, et elles donnent des images qui illustrent le thème, en même temps qu'elles font partie de l'action. Dans la scène des deux chansons mêlées, de la Beauté et de la Discrétion, le texte spécifie « música », ce qui suppose quelque accompagnement instrumental, et les musiciens accompagnent aussi la

chanson et la danse de la Fortune. Pour les deux chansons de la Justice Distributive, les indications scéniques ne mentionnent pas de musique, et elles peuvent donc être conçues pour la voix seule ; mais cela serait rare à cette époque, et peut-être doit-on supposer au moins une guitare, ou un luth ou *vihuela*. Il n'y a pas d'indications qui nous permettent de savoir si les musiciens accompagnaient les *seguidillas* adressées par le Bien et le Mal à la Justice et au Démon, respectivement. La division des musiciens en deux chœurs présente un intérêt tout particulier. Cela suppose un nombre assez élevé de personnes, disons quatre ou cinq dans chaque char ; mais il est probable que les musiciens étaient aidés par les voix de ces acteurs et actrices qui n'étaient pas sur scène à ce moment-là, comme par exemple la Labranza, la Justice Distributive, la Milice, la Pauvreté, le Démon. Les actrices et les acteurs, au XVII^e siècle, devaient être de bons chanteurs.

- 41 Ceci est important pour le développement de la « zarzuela » et de l'opéra, car ce sont les acteurs et actrices des troupes, et non les chanteurs spécialistes en tant que tels, qui, avec les musiciens normalement employés, contribuent à la partie musicale de ces œuvres de palais. L'opéra *La púrpura de la rosa*, dont le livret fut écrit par Calderón en 1660, est une « comédie entièrement chantée », et doit avoir demandé aux acteurs un effort beaucoup plus grand qu'un « auto » ou une comédie, où les interventions musicales, pour importantes qu'elles soient, ne sont pas très grandes ni très exigeantes. C'est peut-être pour cette raison que l'on a préféré des « zarzuelas », dans lesquelles on trouve beaucoup de dialogue parlé, et qui ont donc une relation plus proche de l'expérience des troupes avec les « autos » et les comédies. Pour la « zarzuela » et pour l'opéra, cependant, les acteurs, comme chanteurs, se voyaient obligés d'apprendre une technique nouvelle, qui est celle du récitatif italien. Cette technique n'était pas employée jusqu'alors ni dans les « autos » ni dans les comédies ; mais elle s'introduit du moins dans une « loa », celle qui dans l'édition de Pando précède *El sacro Parnaso*, qui est un des deux « autos » écrits par Calderón pour la Fête-Dieu de 1659. Dans cette « loa », deux actrices entrent en scène, chantant en récitatif : « cantando recitativo »²⁰. Ce sont deux personnages allégoriques, dont un est la Poésie et l'autre la Musique. Cette « loa », à part l'emploi intéressant du récitatif, présente également un intérêt pour notre sujet, car la Musique fait allusion à l'harmonie céleste, et à Dieu, créateur de l'univers, comme divin compositeur de la musique²¹. D'ailleurs, un autre personnage propose une importante définition de l'« auto sacramental » comme union harmonieuse entre l'allégorie, la poésie et la musique²². Dans le Prologue écrit par Calderón pour le premier tome publié de ses « autos », il attire aussi l'attention sur la contribution de la musique : « Lo sonoro de la música ». Il se rend compte, cependant, que, imprimé dans un livre, et sans la musique et l'éclat du décor, l'« auto », perd une grande partie de son effet. Il nous demande donc d'utiliser notre imagination pour fournir ce que le papier ne peut pas donner de lui-même²³. Dans *No hay más fortuna que Dios*, l'absence de la musique, écrite par un compositeur inconnu, limite notre appréciation de l'œuvre ; mais le texte même nous permet de voir l'importance que Calderón y attachait et l'ingéniosité avec laquelle il utilise tant ses effets visuels que ses effets auditifs.

NOTES

1. Je me suis servi de l'excellente édition de A. A. Parker, Manchester University Press, 1949 ; 2^e éd., 1962. Toutes mes citations sont de cette source, mais j'ai aussi eu en main le texte de PANDO Y MIER, *Autos sacramentales alegoricos, y historiales*, Madrid, 1717, 6 vols, IV, 133-158. Sur la question de la date, voir PARKER, pp. XI-XIV.
2. Pour une description de la mise en scène des « autos » à cette époque, voir N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford University Press, 1967, Ch. XVI.
3. PARKER, p. XLII.
4. Les comptes spécifiés de 1672 comprennent le détail suivant : « A los trompettas, 1.200 reales, los 600 por la muestra de los autos y representación a SS. MM., Consejo real y esta Villa, y los otros 600 por la de los Consejos de Aragón, Italia, Inquisición, Flandes, Ordenes, Hacienda y Cruzada ». N. D. SHERGOLD et J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681, Estudio y documentos*, Madrid, 1961, 244. Pour d'autres années voir *id.*, 258, 282, 332 et note 569, 351. En 1679, il y a un paiement à Juan de Alpuche, ménestrel, et ses compagnons, pour la « ocupacion y trabajo que tubieron en la asistencia en la prozesion del día del Corpus y en la octava el jueves siguiente y misa en Santa María y en la representazi3n de los autos y muestras ». Autos, 344. « Santa María » est l'Église de Sainte-Marie de la Almudena où l'on célébrait la messe principale de la Fête-Dieu et les offices correspondants de l'Octave.
5. SHERGOLD et VAREY, Autos, 156, 159, 166, 199, 238. Voir aussi Juan VÉLEZ DE GUEVARA, *Los celas hacen estrellas*, ed. por J. E. VAREY y N. D. SHERGOLD, con una edici3n y estudio de la música por Jack Sage (Londres, Tamesis Books, 1970), pp. xciii-civ et App. III.
6. Autos, 184, 190.
7. « Abrese el primer carro, y se ve en él un peñasco bruto y en media de él un árbol, de cuyo tronco sale el Demonio con un puñal en la mano. » PARKER, 3 ; PANDA Y MIER, IV, 133.
8. Cf. *El gran teatro del mundo*. ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Clasicos Castellanos, 1967, vv. 377-378 : « AUTOR... Justicia distributiva/soy ».
9. « Abrese otro peñasco, en que ha de verse otro árbol de cuyas ramas han de estar pendientes una corona de laurel, un cetro, un espejo, un libro, una espada, un bast3n, una azada, un cayado y una cruz ; y al pie del árbol, debajo de cada insignia, dormidos, el Poder, la Labranza, la Hermosura, la Discreci3n, la Milicia y la Pobreza ; y par detrás del árbol sube en elevaci3n la Justicia Distributiva, con una vara en la mano ; y al sacudir las ramas con ella, cuando lo digan los versos, cae sobre cada uno la insignia que le toca ». PARKER, 9 ; PANDA Y MIER, IV, 137.
10. Une différence importante entre *No hay más fortuna que Dios* et *El gran teatro del mundo* est que celui-ci emploie un système d'images inspirées par les conditions physiques et les caractéristiques du théâtre et de la vie théâtrale de son temps. Sauf les vers 42-43, « ...siendo al nuevo asunto mío/ teatro toda la tierra », il n'y a guère de références au théâtre en tant que tel dans *No hay más fortuna*.
11. Jack SAGE, « Calderón y la música teatral », *B.H.*, LVIII (1956), 275-300.
12. « Llegan con él al carro donde, en el primer cuerpo a raíz del tablado, corriendo una cortina, se verán estantes de libros, y en medio una mesa con papeles y recado de escribir, y la Discreci3n leyendo, sentada ». PARKER, 26 ; PANDO Y MIER, IV, 145.

13. « Abrese el Carro del Jardín, y vese en él la Hermosura en un tocador, mirándose al espejo, como que se está tocando, con algunas que la sirven, y músicos detrás, y la Malicia a un lado ». PARKER, 29 ; PANDO Y MIER, IV, 147.

14. « En el carro de la Discreción se oye otro coro de música triste ». PARKER, 34 ; PANDO Y MIER, IV, 149.

15. PARKER, 69.

16. PARKER, 39 ; PANDO Y MIER, IV, 151.

17. PARKER, 43 ; PANDO Y MIER, IV, 153.

18. Elle apparaît en haut, sur un des chars du côté de la scène, et descend vers celle-ci, qu'elle traverse pour disparaître dans l'autre char qui se trouve en face : « Descúbrese en otro carro la Justicia con Cáliz y Hostia en la mana ; y bajando al tablado sentada en él, le atraviesa cantando, hasta llegar al carro de enfrente, dónde con otra elevación desaparece, midiendo la distancia con los versos que siempre irá cantando ». PARKER, 53 ; PANDO Y MIER, IV, 157.

19. Selon le dictionnaire de APPLETON, 5^e éd., New York, 1966, Part II, 163, la « chirimía » est un flageolet ; mais cette définition est erronée. A. BAINES, *Woodwind Instruments and their History*, London, 1967, 113-114, et planche X, démontre que l'instrument est un « shawm » : « Two sizes of shawm are used, named *tiple* (Spanish for « treble ») and *tenora* (« tenor »)... The instruments are known to the musicians by no other name, though Spanish musicologists describe them by the old Spanish shawm name *chirimía* ». Je dois cette référence à M. Ian BRUCE, du Département de Musique, University College, Cardiff, qui a eu la bonté de lire et de commenter cet article. - *Shawm, chirimía*, et vieux français *chalemie* (chalumeau), termes dérivés du latin *calamus*, désignent le même type d'instrument à anche double. Cf. *Groves Dictionary of Music and Musicians* et *the Oxford English Dictionary*, s.v. *shawm*.

20. Pando, V, 3.

21. *Musica ...*

Dios construyó conmigo
esta Maquina visible ;
pues Sol, Luzes, Astros, Signos,
Ayre, Fuego, Tierra y Agua,
Plumas, Llamas , Montes, Ríos,
en musica puestos
por su Autor Divino,
de Clausulas constan,
de Numero, y Ritmo.

Ibid. Pour d'autres références à l'harmonie céleste, voir SAGE, 284, 287-288.

22. *Culto ...*

Alegoria, Poësia,
y Música, ya es preciso
que resulte de esta Unión
el numeroso artificio
de un Auto SACRAMENTAL.

PANDO, V, 5 ; cité par SAGE, 282.

23. « Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la Música, ni lo aparatoso de las Tramoyas ; y si ya no es, que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando la que sería, sin entero juicio de lo que es, que muchas vezes descaee el que escribe de sí mismo, por conveniencias del Pueblo, ù del Tablado ». PANDO, I, « Al Lector, Anticipadas disculpas... ».

AUTEUR

N. D. SHERGOW

Cardiff