

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO  
ET LA DOLOROSA

**MERCEDES GOMEZ-GARCIA PLATA**

*Université de PARIS III*

*¿Quién me presta una escalera,  
para subir al madero,  
para quitarle los clavos  
a Jesús el Nazareno?  
Saeta Popular*

Dès les origines du Christianisme, l'attitude de la hiérarchie ecclésiastique à l'égard de la musique en général et du chant en particulier a été partagée entre méfiance et intérêt militant. Les Pères de l'Église, en effet, se méfient de la musique – davantage de sa manifestation instrumentale que vocale<sup>1</sup> – pour deux raisons essentielles. En premier lieu, ils la considèrent comme un danger en raison de son pouvoir sur les passions et les émotions qui font d'elle un objet de jouissance ; en second lieu, ils la voient comme un cheval de Troie par lequel peuvent s'infiltrer des éléments profanes dans le domaine sacré – c'est le cas des premières hymnes chrétiennes qui s'inspirent de mélodies profanes. Cependant, ils perçoivent aussi que, mise au service de la grandeur de l'Église, la musique, grâce à sa dimension symbolique, peut être utilisée comme un formidable outil de propagande susceptible d'impressionner et d'éduquer les fidèles. Cette double perception de la musique conduit l'Église chrétienne occidentale, dès les premiers siècles, à admettre la légitimité du recours au chant dans le culte et les célébrations liturgiques – tout en réglementant strictement les modalités de ce recours<sup>2</sup>. C'est pourquoi elle a aussi intégré, au cours de son histoire, dans le corpus des musiques sacrées, les chants populaires pratiqués par les fidèles lors des fêtes religieuses du calendrier liturgique, en particulier les chants de Noël et de la Passion<sup>3</sup>.

La *saeta*, chant adressé aux images – représentations sculptées – du Christ et de la Vierge, portées en procession dans les rues, lors de la Semaine Sainte Andalouse, et plus particulièrement la *saeta flamenca* dans les villes d'Andalousie méridionale (Séville, Cadix,

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

Jerez, Sanlúcar de Barrameda), est, à ce titre, un chant sacré d'après les critères de l'Église. En tant qu'objet d'étude, elle présente un intérêt particulier pour son étroite imbrication du sacré et du profane.

Dans sa dimension artistique, la musique (elle est proche des formes *flamencas* de la *seguiriya*, de la *toná* et du *martinete*) et l'interprétation, la *saeta* est profane, d'autant qu'elle n'est pas interprétée par des officiers du culte, ni des chantres, mais par des laïcs, spécialistes de ce chant, appelés *saeteros*. Contrairement à d'autres chants de la Passion du Christ – ceux de Sardaigne, par exemple – la *saeta* n'est pas chantée dans le temple, mais dans la rue, en général depuis un balcon ou à la porte de l'église, on comprend donc qu'elle se sacralise par sa thématique – la Passion du Christ – et, surtout, par la période pendant laquelle elle est chantée. Elle est en effet indissociable de la Semaine Sainte, la plus importante célébration du calendrier liturgique aux yeux des andalous<sup>4</sup>. Par ailleurs, la *saeta flamenca*, tout aussi emblématique de la Semaine Sainte andalouse que les images saintes du *Nazareno* et de la *Dolorosa* portées en procession et auxquelles elles s'adressent, peut être considérée comme l'expression d'une religiosité populaire, une façon propre aux andalous de manifester leur relation aux êtres sacrés. Cependant, par son origine (chants de pénitence des ordres religieux missionnaires, *Romances de la Pasión*) et le rôle qu'elle joue à l'époque actuelle dans la mise en drame de la Passion du Christ, il est indéniable que la *saeta* est aussi un instrument de propagande au service de l'Église militante et triomphante. En étudiant l'origine et l'évolution historique, littéraire et musicale de la *saeta flamenca*, cet article entend démontrer que la *saeta* est l'hymne de la semaine sainte andalouse, autrement dit une manifestation vocale associant étroitement le sacré, le politique et le social<sup>5</sup>.

La *saeta flamenca* que l'on chante actuellement dans les villes de l'Andalousie méridionale est une forme de chant de la Passion assez récente puisqu'elle n'est apparue comme telle qu'à la fin du XIXe siècle. C'est pour cette raison qu'elle est aussi connue sous le nom de *saeta moderna*. D'autres formes de *saetas*, beaucoup plus anciennes (elles sont toujours chantées actuellement à Marchena et à Arcos de la Frontera) reçoivent le nom de *saeta vieja* de Arcos, *saeta primitiva* ou *marchenera* pour montrer leur antériorité historique. C'est grâce à ces formes anciennes de *saetas* que les folkloristes, musicologues et anthropologues ont pu reconstituer l'évolution historique de la *saeta* et émettre des hypothèses plausibles sur son origine. Ils estiment que la genèse de la *saeta* actuelle se situe entre l'époque baroque et le XVIIIe siècle<sup>6</sup>. Pendant cette période, l'Église doit, en effet, déployer divers outils de propagande pour s'imposer définitivement face à la Réforme (XVI -XVIIe) et lutter contre les idées 'modernistes' venues de l'étranger (France), en particulier celles des Lumières (XVIIIe). Dans ce contexte historico-religieux, la musique et plus spécialement le chant, alliés au culte des images, se révèlent être des auxiliaires efficaces.

Le terme *saeta* renvoie aux pratiques des moines franciscains et dominicains qui, depuis le XVIIe siècle, exécutaient, lors de leurs missions de pénitence, des chants sentencieux, comme l'atteste la cinquième acception au terme, ajoutée par la *Real Academia* en 1803 : « cada una de aquellas coplillas sentenciosas y morales que suelen decir los misioneros y

también se suelen decir durante la oración mental »<sup>7</sup>. Ces chants missionnaires étaient connus parmi les fidèles sous le nom de *saetas jaculatorias* ou *saetas penetrantes*, comme en témoigne cette citation, de 1741, de Fray Isidoro de Sevilla :

Iban descalzos, la mirada hacia el suelo, mortificado el semblante, de modo que cada uno parecía una pobrísima imagen del seráfico franciscano. Uno llevaba la sacrosanta imagen del Crucificado Redentor, otro una campanilla que tocaba pausadamente, que alternaba con voz clamorosa, echando saetas penetrantes, de suerte que todo su conjunto componía un espectáculo que podía mover los corazones más duros.<sup>8</sup>

Ces *saetas*, dont la vocation est d'inciter au repentir et à l'expiation, sont utilisées par les ordres religieux (franciscains et dominicains<sup>9</sup>), lors de leurs croisades missionnaires pour édifier les fidèles<sup>10</sup>. Elles jouent donc le rôle d'instrument didactique.

Pendant, ces brefs chants de pénitence des missionnaires ont, du point de vue de leur contenu, peu de chose en commun avec la *saeta* actuelle, dont les textes se centrent essentiellement sur la Passion du Christ. En revanche, cette thématique est spécifique au *Romancero de la Pasión*, ce qui conduisit Benito Mas y Prat, folkloriste andalou de la fin du XIXe siècle, à émettre l'hypothèse d'une relation entre celui-ci et la *saeta* de Semaine Sainte<sup>11</sup>. En suivant cette hypothèse, Rafael López Fernández, dans son ouvrage *La saeta*, estime que les confréries de religieuses de la Passion, influencées par les chants des missionnaires, décidèrent d'introduire lors des processions de Semaine Sainte des chants, à la manière des *saetas penetrantes*, pour narrer la Passion du Christ, parallèlement à d'autres drames et représentations sacrés. Cette hypothèse est accréditée par certaines survivances spécifiques à la Semaine Sainte de Marchena (Séville). Par exemple, les membres de la confrérie du *Cristo de San Pedro* chantent des *saetas* les unes à la suite des autres, de façon à former une unité narrative retraçant la chronologie de la Passion. Quant aux membres de la confrérie de *Jesús el Nazareno*, ils défilent en procession en tenant, au lieu d'un cierge, une toile – appelée *paso* – qui représente une scène de la Passion, et en chantant la *saeta* qui illustre la scène qu'ils portent<sup>12</sup>.

Cette hypothèse d'une relation entre la *saeta* et les différentes représentations sacrées de la Passion est certainement la plus plausible, même s'il existe une certaine influence des *saetas penetrantes*, et associe étroitement l'évolution de ce chant à l'histoire des confréries religieuses andalouses, en particulier celles dites «de la Semaine Sainte» ou «de la Passion». Ce type de confrérie, dévouée aux mystères de la Passion et de la Crucifixion, connaît un essor important au XVIe siècle, suivi d'une apogée à l'époque baroque du siècle suivant. L'Église militante et triomphante de la Contre-Réforme incite à la dévotion et au culte des images et voit, dans la théâtralisation des mystères sacrés réunissant une assemblée massive de fidèles, une façon de structurer la religiosité populaire. C'est aussi à cette période que se consolide la dévotion au culte marial<sup>13</sup>, élément essentiel de la piété hispanique, avec une présence croissante d'images de Marie lors des processions de Semaine Sainte. Au siècle suivant, en particulier à partir du règne de Charles III (1759-1783) jusqu'à la Restauration des Bourbon (1874) commence, pour les confréries, une période de crise qui s'accroît

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

avec la loi de *Desamortización* de Mendizábal (1835) qui ordonne la dissolution des ordres religieux, excepté ceux voués aux œuvres de charité, et la confiscation des biens de l'Église, entraînant la fermeture de nombreuses églises et une réorganisation des confréries de Semaine Sainte<sup>14</sup>.

Cette période de crise constitue une étape fondamentale dans l'histoire de l'évolution de la *saeta*. En effet, durant sa genèse, la *saeta* était essentiellement un instrument didactique aux mains des institutions religieuses (ordres ou confréries) à destination des fidèles qu'elles entendaient édifier et dont elles prétendaient modeler la dévotion et la piété. Avec la dissolution du clergé régulier, ses manifestations publiques cessent d'exister, ce sont donc les fidèles qu'ils ont éduqués qui vont se réapproprier les chants dévotionnels<sup>15</sup>.

Cette période de transition se situe dans les années 1840-1860. Les premières mentions de *saetas* chantées par des fidèles lors de la Semaine Sainte dans la presse sévillane apparaissent dans les années 1860. Ces *saetas*, composées essentiellement de quatrains évoquant la Passion sont chantés par des *ciegos* et autres indigents lors de la Semaine Sainte pour demander l'aumône. Elles ne sont pas chantées directement aux images saintes, mais dans la rue, à des endroits stratégiques lors des passages des processions, de façon à réunir un auditoire important et obtenir des gains substantiels<sup>16</sup>.

Lorsqu'au printemps 1880, José María Sbarbi, collecteur du *refranero español*, et Antonio Machado y Álvarez, alias Demófilo, père fondateur du Folklore espagnol, publient dans *La enciclopedia* un échange de correspondance à propos de la *saeta*<sup>17</sup>, la situation a encore évolué. Les *saetas* sont maintenant chantées par des *cantadores*, nous dit Demófilo, au passage des processions, au moment où les conducteurs du char (*paso*) portant la/les sculptures font une pause, autrement dit, elles sont directement adressées aux images sacrées comme une prière afin d'obtenir leur miséricorde<sup>18</sup>. Avec une légère pointe d'anticléricalisme, Demófilo ajoute que la simplicité de la religiosité populaire exprimée par ces *saetas* contraste avec le faste et le luxe déployés par les confréries<sup>19</sup>. Effectivement, au moment où l'éminent folkloriste publie cette réflexion sur la *saeta*, les confréries sont à nouveau dans une phase d'essor et ont renoué avec le faste qui caractérisait les célébrations de la Passion en accordant un rôle chaque fois plus important à la musique<sup>20</sup>. On peut supposer que les premières *saetas* adressées aux images sacrées par les fidèles ont été chantées spontanément, mais aussi que ce sont les confréries qui, dans leur compétition pour l'excellence, ont invité – peut-être en proposant déjà une rétribution financière – les interprètes les plus doués à venir chanter au passage de leur procession et à leurs images titulaires, comme ce fut le cas à Séville avec Manuel Centeno et la Confrérie du Silence (ou *Archicofradía de los Antiguos Nazarenos*)<sup>21</sup>.

On peut penser aussi que les *saetas* que Demófilo entend sont déjà des *saetas flamencas* ou très influencées par les mélodies *flamencas*, puisqu'il cite Séville, Cadix et Jerez, villes où les noms Maria Valencia, alias La Serrana, Enrique el Mellizo, la Rubia, El Mochuelo ou Manuel Centeno sont passés à la postérité comme ceux des premiers *cantaoras de saeta*

moderne, autrement dit comme *saeteros*. Après cette phase d'émergence à la fin du XIXe, la *saeta flamenca* finira par s'imposer, tout au long du XXe siècle, comme le chant de la Semaine Sainte de l'Andalousie méridionale<sup>22</sup>.

En passant de la *saeta* primitive à la *saeta flamenca*, ce chant dévotionnel change de statut et de destinataire : il cesse d'être un instrument didactique aux mains des institutions religieuses pour devenir une proclamation publique de la foi de l'interprète. Celui-ci ne chante plus pour instruire d'autres fidèles, mais pour le Christ et la Vierge : la *saeta* se transforme en instrument de communication avec le divin, communication dans laquelle intervient indéniablement une dimension esthétique. Pour être entendu, pour retenir quelques instants la procession qui passe, pour appeler la miséricorde divine, l'interprète double sa prière chantée d'une performance artistique : il accorde beaucoup plus d'importance au lyrisme et investit tout son talent et sa technique dans le chant qu'il adresse aux êtres sacrés et par lequel il exprime sa dévotion et son attachement. Cette dimension de communication avec la divinité – incarnée par l'image sainte – inhérente à la *saeta* est ce qui la distingue d'autres chants flamencos et explique les réticences des *saeteros* à chanter hors contexte : en l'absence d'images, la *saeta* perd sa dimension sacrée et n'est qu'une performance artistique<sup>23</sup>.

Avec le développement de l'aspect lyrique et artistique, la *saeta* ne peut plus être interprétée que par les plus doués qui émergent de l'anonymat de la communauté des fidèles – qui est également public. C'est la consolidation du statut de *saetero*, dont le nouveau rôle est matérialisé dans l'espace public par un changement de place : de la rue, il monte au balcon des maisons devant lesquelles passe la procession, pupitre symbolique de chancre d'où il va clamer sa prière. Cette position en hauteur lui permet aussi de s'exprimer au nom des autres fidèles qui composent sa communauté et dont il se fait le porte-parole. Par son chant, il devient l'intermédiaire, une sorte d'intercesseur entre le divin et les fidèles<sup>24</sup>.

En changeant de statut et de destinataire, la *saeta* a donc acquis une dimension esthétique et artistique. Ce changement se manifeste avant tout dans le traitement musical du texte chanté. Précédemment, on a dit que la hiérarchie ecclésiastique avait strictement réglementé le recours à la musique dans le culte, car l'enjeu de sacralité se doublait d'un enjeu de jouissance qu'il lui fallait absolument maîtriser. C'est pourquoi, dans les musiques sacrées, l'enjeu de jouissance a souvent été bridé par l'instauration d'une prééminence de la parole, du verbe et donc du sacré sur la musique et le profane. L'une des façons de marquer cette suprématie est d'utiliser la technique de la cantilation (*canto llano recitado*)<sup>25</sup>, style d'exécution vocale intermédiaire entre la déclamation et le chant, qui relègue l'aspect mélodique à un rôle de second plan, de simple soutien musical. En effet, le vers est souvent chanté sur une seule note, avec une inflexion au début ou à la fin et quelques ornements mélismatiques, souvent assez pauvres<sup>26</sup>. La *saeta marchenera* nommée *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno* – appellation due au quatrain qui la compose –, que l'on transcrit ci-dessous, est une *saeta* primitive chantée sur le mode de la cantilation et illustre ce qui vient d'être expliqué :

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

Ha-cía-ha-blar-a-los-mu-**dos**  
Los-de-mo-nios-des-pi-dien-**do**  
A-los-cie-gos-da-ba-vis-**ta**  
Re-su-ci-ta-ba-a-los-muer-**tos**<sup>27</sup>

On remarque que les syllabes sont déclamées en étant bien séparées les unes des autres (ce que l'on a matérialisé par des tirets) et que toutes sont chantées sur la même note excepté la dernière, plus aiguë et porteuse du mélisme (notée en gras et italique). Les vers sont énoncés les uns à la suite des autres, sans répétitions ni ornements (cheville emphatique, lalies<sup>28</sup>) : l'énonciation et la compréhension du texte sont prépondérants par rapport à tout effet mélodique ou lyrique. La simplicité de la mélodie : répétition d'une même note, suivie d'une inflexion aiguë sur la dernière syllabe choque l'oreille et laisse le vers comme en suspens (pas de cadence conclusive), ce qui produit une sensation de malaise : l'objectif de ce type de chant n'est pas de plaire, mais d'interpeller et d'édifier.

La *saeta flamenca* a, quant à elle, recours aux schémas mélodiques flamencos (*seguriya*, *martinete*) et à ses techniques interprétatives<sup>29</sup>, comme dans l'exemple transcrit ci-dessous :

*Ay ay ay ay ay*  
Toítas las mares *tienen pena y amargura*  
*Ay ay ay*  
*Pero la Tuya es la mayor*  
Porque delante *Tú* Lo llevas  
Amarraíto de *pies y manos*  
Como si fuera un *traidor*  
*Ay*, Lo llevas, a tu Hijo  
Amarraíto de *pies y manos*  
Como si fuera un *traidor*<sup>30</sup>

On remarque d'emblée la multiplication des vers mélodiques (le double par rapport au quintil de départ), obtenue par des répétitions, et leur surcharge en ornements mélismatiques (syllabes notées en italique). Le chant se déroule sur trois phases, suivant ainsi un développement mélodique complet : un prélude composé d'une suite de lalies dont la fonction est de poser la voix et d'annoncer le chant, le corps du chant constitué par les cinq vers du quintil et un vers ornamental, puis la répétition des deux derniers vers qui opèrent comme conclusion (appelée *remate* par les Flamencos).

Si l'on compare les deux transcriptions, le contraste entre la sobriété mélodique de la première et la richesse des moyens mélodiques et expressifs de la deuxième est plus que frappant : la musique n'est plus bridée par le texte, mais contribue à sa mise en valeur en lui conférant une dimension lyrique et esthétique.

En changeant de statut et de destinataire, la *saeta* évolue également du point de vue littéraire.

Les *saetas* primitives, qui avaient pour but d'inciter à la repentance et à la pénitence ou d'instruire, ont des textes sentencieux qui glorifient les mystères de la Passion et de la Mort du Christ. Ces textes insistent sur Son aspect divin par la narration de Ses actes miraculeux, comme la *cuarta del Nazareno* transcrite plus haut, ou invitent à méditer sur la mort du Rédempteur, comme ces *sextas del Cristo de San Pedro* :

¡Maldito sea el deleite  
que tuvo Adán en pecar  
y condenarnos !  
¡Bendita sea la muerte  
que sufristeis por amar  
y salvarnos !

Señor, Tu muerte y Tu gloria  
Es lo que aquí meditamos  
enternicidos :  
Tu muerte fue la victoria  
Y Tu gloria el grande arcano  
Que nos vino<sup>31</sup>

Dans la *saeta flamenca*, en revanche, le Christ et la Vierge sont avant tout présentés sous leur aspect humain, dotés de caractéristiques anthropomorphiques qui font écho au saisissant anthropomorphisme des images. Dans la théâtralisation de la Passion, c'est la douleur de la Mère et du Fils qui est mise en drame. La souffrance de la Mère face à la condamnation, au martyre et à la mort de son Fils :

De la Cruz lo desclavaron  
Y en sus brazos lo pusieron  
A su Hijo de sus entrañas  
Que tanto daño le hicieron<sup>32</sup>

La présentation du *Nazareno* et de la *Dolorosa* revêtus d'humanité – au sens propre comme au figuré, puisque les images sont habillées – permet d'exprimer la compassion envers leur souffrance et le désir de la partager par un processus d'identification :

Para rezarte he venido  
Y lo hago a mi manera  
El corazón se me parte  
Al ver tu cara de pena  
Y te rezo con mi cante<sup>33</sup>

El que no llore al mirarte,  
No tiene sangre en las venas  
Verte mirar para el cielo  
Y en el rostro tu melena<sup>34</sup>

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

Certaines *saetas flamencas* sont de véritables *piropos* (compliments) qui exaltent la beauté de la Vierge à laquelle le *saetero* – ou la personne ou la confrérie qui lui a commandité le chant – voue une dévotion particulière. D'autres sont l'expression de la fierté du *saetero* et de la communauté qu'il représente et font du Christ ou de la Vierge leur étendard, leur représentant aux yeux des autres confréries et communautés, comme par exemple la Vierge de la Macarena à Seville :

Eres guapa y sevillana  
De la Macarena la flor  
En el cielo soberana  
Eres la Madre de Dios  
Y la estrella de la mañana<sup>35</sup>

ou le Christ du *Prendimiento*, vénéré par les Gitans du quartier de Santiago, à Jerez :

Gitanos de Santiago  
Cantan y lloran a un tiempo  
Por sentir la misma pena  
Que Tú llevas Prendimiento<sup>36</sup>

Cette identification entre la divinité et la communauté qu'elle est censée représenter apporte à ce chant religieux une dimension sociale qui n'existait pas dans les *saetas* primitives et qui constitue l'une des évolutions les plus remarquables, avec le traitement musical, de la *saeta* moderne.

Lors des processions, les *saeteros* interprètent des *saetas* à la sortie du temple, pendant le parcours et au retour, obéissant à un rituel qui s'est consolidé tout au long du XXe siècle. La procession défile dans les rues au son des tambours et d'un ensemble de cuivres. Le char supportant la ou les images – il y a parfois tout un groupe sculpté<sup>37</sup> – est porté par une équipe de porteurs (appelés *costaleros* ou *cargadores*, selon que l'on soit à Séville ou à Cadix) qui avance à l'aveuglette – ils sont recouverts d'un long rideau de velours – guidés par un contremaître (*capataz*). Puis une voix s'élève, tentant de s'imposer au milieu du brouhaha de la multitude, entonnant le prélude d'une *saeta*. Aux premières notes, le contremaître – préalablement averti des endroits où se situent les *saeteros* tout au long du parcours<sup>38</sup> – donne l'ordre aux porteurs de s'arrêter pour que l'image « écoute » l'hommage qui lui est adressé. La foule se tait également et écoute avec recueillement l'interprétation de la *saeta*. À la fin du chant, la foule explose en applaudissements et en *olés*. Le contremaître donne l'ordre aux porteurs de reprendre leur fardeau pour continuer la procession, mais ceux-ci font mine de désobéir imprimant de cette façon un balancement au char, ce qui crée l'impression que les images « dansent » en signe de joie et d'approbation de l'hommage qu'elles ont reçu. Il se produit alors une sorte de communion eucharistique entre les images, incarnation des êtres sacrés, et l'assemblée des fidèles qui leur manifeste sa dévotion dans la liesse<sup>39</sup>.

Cette exposition du rituel de l'interprétation de la *saeta* dans son contexte montre que la population andalouse a complètement intégré les pratiques religieuses que l'Église lui a dictées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : la dévotion, proche de l'iconolâtrie<sup>40</sup>, aux images sacrées, les chants dévotionnels et la théâtralisation des Saints mystères de la Passion et de la Mort du Christ. Cependant cette appropriation est devenue, au fil des siècles, une façon, pour les andalous, d'exprimer leur religiosité et leur identité, grâce au rôle joué par la *saeta* moderne. Par la musique, la *saeta*, qui au départ n'était qu'un chant dévotionnel assez sobre, a pu être investie d'une dimension jouissive qui permet l'expression d'une religiosité festive. Par les textes, les *saeteros*, représentants de l'assemblée des fidèles – entité religieuse – mais aussi de la société andalouse (un quartier, un groupe ethnique, un groupe social) – entité profane – ont pu transformer leur chant en manifestation identitaire.

Aujourd'hui, le rôle joué par la *saeta* dans le rituel processionnel de la Semaine Sainte andalouse est si prépondérant qu'il est impensable qu'une image retourne au temple sans avoir reçu un hommage conséquent, exprimé en nombre de *saetas* adressées pendant le parcours. Les confréries religieuses, qui se livrent entre elles une concurrence féroce, soucieuses d'augmenter leur prestige et l'éclat de leur procession, louent les voix des meilleurs *saeteros* en leur commanditant des *saetas* pour leurs images titulaires. Les notables, qui veulent également montrer leur pouvoir social et afficher publiquement leur dévotion, cèdent leur balcon d'où les *saeteros* lancent leur chant.

La *saeta*, en raison de sa dimension socioculturelle, a aussi été récupérée, au titre de patrimoine culturel, par les institutions sociales et politiques andalouses.

Le mouvement associatif andalou des *peñas flamencas* organise, chaque année en période de carême, des concours de *saetas*, afin d'actualiser la tradition et de révéler de nouveaux talents de *saeteros*, car le gagnant aura l'honneur de chanter depuis un balcon pendant la Semaine Sainte<sup>41</sup>.

Les institutions politiques andalouses (*ayuntamientos, diputaciones provinciales, Junta de Andalucía*), qui ne peuvent mettre en avant, comme Basques ou Catalans, une différence linguistique dans leur revendication identitaire, exaltent le particularisme culturel andalou basé sur le flamenco et ses manifestations. Dans cette exaltation<sup>42</sup>, elles appliquent le fameux adage *vox populi, vox dei*, autrement dit, elles sacralisent la parole du peuple, porteuse de cette singularité culturelle qui fait l'identité andalouse. À ce titre, la *saeta flamenca*, en dépit de sa contextualisation religieuse, constitue l'un des joyaux de ce patrimoine culturel singulier. C'est pourquoi, elles participent financièrement à sa conservation en subventionnant les concours, les éditions d'ouvrages et d'enregistrements sur la *saeta* et les deux écoles de *saeteros* qui existent actuellement à Marchena et à Jerez.

---

<sup>1</sup> La musique vocale émanant de l'homme, création de Dieu, est à ce titre moins suspecte que la musique instrumentale, création de l'homme. Cf. « La musique selon les Pères de l'Église », dans *Encyclopédie des*

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

*musiques sacrées*. [Le sacré en Extrême-Orient, Méditerranée, Afrique et Amérique], publiée sous la direction de J. Porte, Paris, Editions Labergerie, 1968, tome II, p. 23.

<sup>2</sup> Dans le débat qui agite l'Église des premiers siècles à propos de la légitimité du recours à la musique et au lyrisme dans le culte, saint Jérôme développe une totale méfiance à l'égard de la musique, saint Ambroise revendique l'usage du lyrisme – tout en étant parfaitement lucide quant à ses effets – et saint Augustin adopte une position médiane, cf. M. Poizat, « La voix du diable », dans *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998, p. 81-84. La question du recours à la musique ne sera toutefois jamais définitivement close et resurgira périodiquement, en particulier au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, cf. M. Brulin, *Le verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Beauchesne, Collection Théologie historique, 1998, chap VIII : les effets du chant à l'église, entre charme et méfiance, p. 313.

<sup>3</sup> *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*, Instruction sur la musique sacrée et la sainte liturgie, S. Congrégation des Rites, 1958, cf. Chapitre premier. Notions générales : « Sous le nom de «musique sacrée» on englobe ici : a) le chant grégorien. b) la polyphonie sacrée. c) la musique sacrée moderne. d) la musique sacrée pour orgue. e) le chant populaire religieux. f) la musique religieuse » ; « Le chant populaire religieux est ce chant qui jaillit spontanément du sentiment religieux dont la créature humaine a été dotée par son Créateur et qui, par conséquent est universel, c'est-à-dire qu'il fleurit chez tous les peuples. Comme ce chant est très apte à imprégner d'esprit chrétien la vie des fidèles, tant privée que sociale, il a été cultivé activement dans l'Église depuis les temps les plus reculés, et à notre époque il est vivement recommandé pour favoriser la piété des fidèles et embellir les pieux exercices ; il peut même être parfois admis dans les actions liturgiques elles-mêmes ».

<sup>4</sup> On ne peut entendre des *saetas in vivo* que pendant la période qui va du début du carême au dimanche de Résurrection, les *saeteros* étant très rétifs à les chanter hors contexte et surtout en l'absence d'images sacrées (dans la discographie *flamenca*, les enregistrements de *saetas* ne représentent qu'une infime partie).

<sup>5</sup> Cf. M. Poizat, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, Collection Sciences humaines, 2001, prologue p. 11-19.

<sup>6</sup> A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995, p. 47 : « Los autores están de acuerdo en aceptar que esta “religiosidad tradicional” tiene su fundamento en la época barroca y no en la religiones anteriores a los romanos. La religiosidad popular andaluza de los siglos XVI y XVII –más importante aún la del XVIII– tendrá una importancia decisiva para la creación y divulgación de las saetas. [...] Tras ocho largos siglos de presencia musulmana, el cristianismo vuelve a florecer durante el Siglo de Oro. Es un período en el que parece coincidir los gustos religiosos del pueblo y el deseo de la Iglesia de fomentar este tipo de religiosidad debido a la labor apostólica de los frailes franciscanos-capuchinos y dominicos ».

<sup>7</sup> C'est en 1950 que la *Real Academia* ajoutera, en sixième acception, la définition qui correspond à la forme actuelle de la *saeta* : « jaculatoria o copla breve de carácter religioso que se canta en algunas procesiones y especialmente en Semana Santa ».

<sup>8</sup> Citation extraite de F. Durán Bonilla, “Cantos y cantes de la Saeta”, dans *La saeta flamenca, Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.

<sup>9</sup> Il s'agit de *los Hermanos de la Real Congregación de Cristo Coronado de Espinas y María Santísima de la Esperanza, y Santo Celo por la Salud de las Almas*.

<sup>10</sup> R. López Fernández, *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección “Cosas de Sevilla”, n° 6, 1981, p. 13-14 : « Contexto de la vida religiosa de los siglos XVII y XVIII [...] La Iglesia, al no poder contar ya con los grandes teólogos y místicos de antaño (Siglo de Oro) ni tampoco con los jesuitas (expulsados de España en 1767) que eran los más preparados, hizo recaer el peso de la lucha en las demás órdenes religiosas, de manera muy especial en dominicos y franciscanos, religiosos que desde antiguo vivieron los problemas y agitaciones de la sociedad andaluza [...] encontrándose, por tanto, en condiciones adecuadas de popularidad para lanzarse a combatir aquellas ideas foráneas y “modernistas”, *ilustradas y afrancesadas*, [...] destacándose en este menester – entre otros muchos – los casi legendarios Fray Luis de Oviedo, Fray Isidoro de Sevilla y Fray

Diego de Cádiz, así como el dominico Fray Pedro de Ulloa que introduce, con enorme éxito y popularidad, los Rosarios de la Aurora ».

<sup>11</sup> B. Más y Prat, "Las saetas", *La Tierra de María Santísima*, [1878] dans *El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002, p. 10 : « En general, las primitivas saetas de Semana Santa son trozos más o menos vivos del cuadro de la Pasión [...]. El Romancero de la Pasión y Muerte existe en España aunque no suele correr en colecciones y libros vulgares como el morisco y el histórico : acaso son derivaciones de él las saetas de Semana Santa ». Cette hypothèse d'un lien entre le *Romancero de la Pasión* et les *saetas* est confirmée par les recherches de Agustín Aguilar Tejera. Lors d'une enquête de terrain à Marchena, il recueillit plusieurs *saetas* isolées qui semblaient provenir d'un même tout. Son intuition se confirme lorsqu'un membre de la confrérie de *Jesús Nazareno* lui remit un manuscrit, patrimoine de l'institution depuis le XVIIIe siècle, où était noté le *romance* dont provenaient les strophes isolées, cf. *La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998, p. 56.

<sup>12</sup> R. López Fernández, *La saeta*, op. cit., p. 18 et 34.

<sup>13</sup> La *Archicofradía de los Antiguos Nazarenos* de Séville, célèbre pour avoir eu comme frère supérieur Mateo Alemán, qui rédigea ses ordres, illustrés par Pachecho, se vante, dans son historique publié sur sa page web, d'être la première confrérie à avoir fait vœu solennel de croire, proclamer et défendre l'Immaculée Conception le 29 septembre 1615, cf. <http://www.hermandaddelsilencio.org>.

<sup>14</sup> J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>.

<sup>15</sup> M. L. Melero Melero, *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995, p. 51 : « De esta forma, el clero regular deja prácticamente de existir y con ellos sus manifestaciones públicas que pasan a propiedad del pueblo que las seguirá cantando por las calles ».

<sup>16</sup> J. L. Ortiz Nuevo, *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997, p. 29-30 : « Con música a otra parte. —Escitamos el celo de la autoridad local para que no permita que continuen poniendo en ridículo la cultura de Sevilla, esa media o una docena de chicuelos haraposos y mugeres poco menos, que situados en los parages más céntricos y concurridos de la población, entonan saetas y coplas de la Pasión de N. S. Jesucristo [...] — *El Porvenir*, 15 de abril de 1862 » (sic) ; p. 32 : « No es la primera vez que la prensa ha llamado la atención sobre el abuso que se comete por ciegos y otros que no lo son, entonando en estos días solemnes, esas tétricas y desentonadas saetas [...] — *El Porvenir*, 17 de marzo de 1863 ».

<sup>17</sup> *La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, op. cit., p. 25-42.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 39 : « Saeta como usted habrá observado, que puede considerarse como brevísima deprecación, cuyo objetivo, como indica esta misma palabra, es atraer la misericordia de algún Cristo o Virgen determinados en favor del pueblo donde se canta, y aun a veces del mismo cantador ».

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>20</sup> J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, op. cit., « El desarrollo creciente de las cofradías románticas (1875-1930) : las cofradías se identifican con el pueblo, con el barrio de la ciudad y comienzan a sentirse más expresión cultural de ese pueblo de gusto refinado amante de lo estéticamente bello, que manifestación religiosa de un pueblo que contempla e imita y, de este modo, celebra la Pasión y Muerte de Jesús, el Hijo de Dios. Son los años en que se desatan la música, las flores, el palio, los bordados ».

<sup>21</sup> A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989, entrée *saeta de la Cruz de Guía* : « Según testimonio de los antiguos hermanos del Silencio, a principios de siglo, Manuel Cen-

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

teno acudía todos los años a cantar al Nazareno una saeta compuesta por él y dedicada al Silencio, que hoy se considera como una pieza magistral [...]. El hermano mayor de entonces sugirió al devoto Centeno que, dados los pocos hermanos que llevaba la hermandad, empezara a cantarla cuando la cruz de guía estuviera en la puerta, para así acabar cuando el paso del Señor empezara a salir ».

<sup>22</sup> Dans les villes comme Marchena, Arcos ou Puente Genil où la tradition des *saetas* primitives était très enracinée, les *saetas flamencas* ou modernes auront plus de difficulté à s'imposer.

<sup>23</sup> Pendant l'été 1997, je menais, dans le cadre de ma thèse de doctorat, une enquête de terrain sur les techniques vocales du chant flamenco auprès de plusieurs *cantaores* de la région de Cadix. Comme je savais que l'un de mes informateurs, Antonio Jurado Montilla, alias El Nono, avait la réputation d'être un excellent *saetero*, je l'interrogeais sur la *saeta*. Alors que pour les autres chants flamencos, il n'hésitait pas à illustrer ses explications techniques par des exemples chantés, pour la *saeta*, il en fut tout autrement. Il chantonait le prélude et s'arrêtait net en me disant qu'il ne pouvait pas bien chanter parce qu'il n'avait pas d'image. Pendant l'été 2000, je l'interrogeais à nouveau sur la *saeta*. Il consentit à me parler du rôle du *saetero*, de sa préparation pendant le carême, me récita les textes des *saetas* qu'il aimait interpréter et me dit à quelles images allait sa dévotion, mais il continua à m'opposer un refus lorsque je lui demandai de chanter à plein poumon et entièrement une *saeta*, en invoquant encore une fois l'absence d'image.

<sup>24</sup> La rétribution financière qui entre en jeu pour les *saetas* commanditées – par les confréries ou par un fidèle ayant fait un vœu – n'est pas contradictoire avec l'expression de la dévotion, justement en raison de cette fonction d'intermédiaire entre le divin et les fidèles qui louent les services du plus doué d'entre eux. Quant aux *saeteros*, ils affirment qu'ils font payer le déplacement et non le chant. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que lorsque les fidèles se sont approprié ce chant dévotionnel, c'était, à l'origine, pour demander l'aumône.

<sup>25</sup> La cantilation et la psalmodie sont les techniques vocales les plus utilisées dans la liturgie hébraïque et chrétienne pour apporter un soutien musical aux textes sacrés. Ce type de chant, d'un ambitus très restreint, dénué de développement mélodique et suivant exactement le rythme de l'énonciation permet de ne pas porter atteinte au verbe sacré.

<sup>26</sup> Le mélisme est, dans la musique vocale, un ornement mélodique expressif –non virtuose– qui consiste à chanter plusieurs notes sur une même syllabe du texte.

<sup>27</sup> La *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno*, datant du XVII<sup>e</sup> siècle, fait partie du patrimoine musical de la confrérie du même nom. À la fin de la déclamation, un chœur énonce, à la façon d'une prière, le nom de l'Image titulaire « nuestro Padre Jesús el Nazareno », cf. *SAETAS MARCHENERAS, Origen y evolución de la Saeta*, Escuela de Saetas “Señor de la Humildad” de Marchena (Sevilla), colección Peña “Amigos del Flamenco” en Extremadura – Serie 99-1. Texte sans conventions de transcription : *Hacia hablar a los mudos/ los demonios despidiendo/ a los ciegos daba vista/ resucitaba a los muertos.*

<sup>28</sup> Les lalies sont une suite de syllabes dépourvues de contenu sémantique et ayant une fonction mélodique ou rythmique.

<sup>29</sup> À propos de l'interprétation des chants flamencos et de ses techniques vocales, cf. M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Saláün, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, tome I, « le modèle d'interprétation » p. 60 et « la voix comme moyen privilégié d'expression » p. 99.

<sup>30</sup> “Toítas las mares tienen pena”, saeta, dans Manolo Caracol, collection “Les grands cantaores du Flamenco”, *Le Chant du Monde LDX 274 899*, volume 7. Texte sans conventions scripturales : *Todas las madres tienen pena y amargura/ pero la Tuya es la mayor/ porque delante Tú llevas a Tu Hijo/ amarrado de pies y manos/ como si fuera un traidor.*

<sup>31</sup> *Saetas Marcheneras, Origen y evolución de la Saeta*, op. cit.

<sup>32</sup> *Saeta* chantée par Antonio Jurado Montilla, *saetero* de Sanlúcar, à *María Santísima de las Angustias*.

- <sup>33</sup> *Saeta* chantée par Ángel Vargas, *saetero* de Jerez, à *María Santísima de la O*, dans SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection “Flamenco Vivo”, Auvidis Ethnic, B 6785.
- <sup>34</sup> *Saeta* chantée par María de los Ángeles Jiménez Domínguez, *saetera* de Jerez, au *Cristo de la Expiración*, dans SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection “Flamenco Vivo”, Auvidis Ethnic, B 6785.
- <sup>35</sup> Populaire *saeta* de Rafael Ramos Antúnez, alias El Gloria, cf. « Eres guapa y sevillana », *Saeta* de El Gloria, dans *Voces flamencas de Andalucía*, antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3.
- <sup>36</sup> *Saeta* traditionnelle des gitans du quartier de Santiago à Jerez, dans J. de la Plata, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984, p. 50.
- <sup>37</sup> C'est le cas de la procession du *Cristo del Prendimiento* à Jerez. Le groupe sculpté porté sur le char figure la scène de l'Arrestation du Christ : le Christ, les bourreaux venus l'arrêter, l'Apôtre Saint Pierre et un véritable olivier.
- <sup>38</sup> Les *saeteros* dont l'intervention est prévue sont toujours situés aux balcons pendant le parcours du cortège. Les *saeteros* spontanés profitent d'une pause des porteurs pendant le parcours –qui dure généralement quelques heures et se déroule sur plusieurs kilomètres– ou bien chantent au retour de la procession au temple pour ne pas ralentir le cortège et compromettre les autres processions.
- <sup>39</sup> Certaines processions, en particulier le retour au temple, donne lieu à de véritables fêtes selon la popularité de l'image. C'est le cas du *Cristo del Prendimiento*, à Jerez, cf. C. Pasqualino, *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, « La danse du Captif », p. 178.
- <sup>40</sup> La représentation des images sacrées est omniprésente dans la vie quotidienne andalouse. Sur différents supports –papier, toile, carreau de céramique–, on peut les voir dans la rue, les établissements publics, les commerces, les bars, dans les intérieurs domestiques, sur les tableaux de bord des voitures, portées en médaillons ou sur les porte-clés, etc.
- <sup>41</sup> À Jerez, le concours de *saetas* est organisé par la *peña flamenca* « *La buena gente* » et a lieu pendant le carême dans le local de l'association aménagé pour l'occasion avec des rideaux couleur pourpre, des cierges et des reproductions d'images. À Cadix, il est organisé par la *confederación de peñas gaditanas* et a lieu dans la rue, pendant la Semaine Sainte.
- <sup>42</sup> Dans leurs efforts, les institutions politiques sont relayées par la télévision publique andalouse qui “abreuve” littéralement le téléspectateur de retransmissions de processions pendant la Semaine Sainte, cf. L. M. Ruíz, “Cristianos”, *EL PAÍS*, 19/08/2004, suplemento Andalucía, p. 2 : « tampoco entiendo, es cierto, qué hace una televisión pública andaluza, gestionada por socialistas, empachándonos cada Semana Santa con estampas de pasos, saetas y nazarenos hasta ponernos al borde de la indigestión ».

LA PASSION SELON LES ANDALOUS :  
LA SAETA FLAMENCA OU CHANTER POUR LE NAZARENO ET LA DOLOROSA

**BIBLIOGRAPHIE**

- ARREBOLA SÁNCHEZ A., *La saeta. El cante becho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995.
- BRULIN M., *Le verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au XVIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, Collection Théologie historique, 1998.
- BURGOS A., *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989
- DURÁN BONILLA F., “Cantos y cantes de la Saeta”, dans *La saeta flamenca, Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.
- El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta, Revista de Flamencología, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002 :*
- MÁ S Y PRAT B., “Las saetas”, in *La Tierra de María Santísima*, [1878]
  - COLOMA P. L., “Extrañas y lúgubres melodías que con tanta propiedad llaman en Andalucía saetas”, *Juan Miseria*, [1873]
  - FERNÁNDEZ GARCÍA P. J., “Saeta y religiosidad popular, su presencia en Jerez”
  - PLATA J. de la, “La Saeta, oración cantada de la religiosidad popular andaluza”
  - RODRÍGUEZ COSANO R., “Evolución de la saeta Jerezana”.
- Encyclopédie des musiques sacrées. [Le sacré en Extrême-Orient, Méditerranée, Afrique et Amérique]*, publiée sous la direction de J. Porte, Paris, Editions Labergerie 1968, 3 tomes.
- GARCÍA PLATA ép. GÓMEZ M., *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Salaün, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, 2 tomes.
- La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ R., *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección “Cosas de Sevilla”, n° 6, 1981;
- LORTAT-JACOB B., *Chants de Passion : au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Ed. du Cerf, 1998.
- MELERO MELERO M. L., *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995.
- PLATA J. de la, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984.
- PASQUALINO C., *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.
- ORTÍZ NUEVO J. L., *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997.
- POIZAT M., - *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris, Métailié, Collection Sciences humaines, 2001.
- *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998.
- RUIZ L. M., “Cristianos”, *EL PAÍS*, 19/08/2004, suplemento Andalucía.

## PUBLICATIONS EN LIGNE ET SITES INTERNET

*De Musica Sacra et Sacra Liturgia*, Instruction sur la musique sacrée et la sainte liturgie, S. Congrégation des Rites, 1958 : [http://www.ceremoniaire.net/pastorale1950/docs/liturgie\\_musique\\_1958\\_1.html](http://www.ceremoniaire.net/pastorale1950/docs/liturgie_musique_1958_1.html)

Pages de liens Internet vers les sites de confréries religieuses andalouses : <http://www.cadizcofrade.net/variados/enlaces.htm>

<http://www.hermandes-de-sevilla.org>

SAINT AUGUSTIN, *De Musica*, publication en ligne sur le site de l'Abbaye de Saint Benoit de PORT VALAIS (SUISSE) : <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm>

SÁNCHEZ HERRERO J., *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

## DISCOGRAPHIE

SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785.

SAETAS MARCHENERAS, *Origen y evolución de la Saeta*, Escuela de Saetas "Señor de la Humildad" de Marchena (Sevilla), colección Peña "Amigos del Flamenco" en Extremadura – Serie 99-1.

« Eres guapa y sevillana » Saeta de El Gloria, *Voces flamencas de Andalucía*, antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3

« Toítas las mares tienen pena », saeta, dans MANOLO CARACOL, collection "Les grands cantaos du Flamenco", Le Chant du Monde LDX 274 899, volume 7.